

# RASSEGNA IBERISTICA

61

Novembre 1997

Giuseppe Bellini, <i>Vigencia de las humanidades: la literatura</i> .....	Pag	3
Giovanni Meo Zilio, <i>Intercalari esclamativi eufemistizzati nel "Martín Fierro" e possibili equivalenti italiani</i> .....	«	15
Silvana Serafin, <i>Il concetto di solitudine nella narrativa di Eduardo Mallea: conquista o condanna?</i> .....	«	27

NOTE: E. Pittarello, *Un altro idioma per Andrea Zanzotto*, p. 39; G. Bellini, "Cuando quiero llorar no lloro"/"Vittorino" di Miguel Otero Silva, p. 45; S. Serafin, *La prosopopea in "Pedro Páramo" di Juan Rulfo*, p. 51; S. Regazzoni, *Storie e Storia in Rosario Ferré*, p. 55.

RECENSIONI: Associazione Ispanisti Italiani, *Atti del Convegno di Roma*, 15-16 marzo 1995. I. Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche; II. Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione, (F. Meregalli), p. 59; J. Gutiérrez Cuadrato (director), *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*, (R. Lenarduzzi), p. 60; C. Nooteboom, *Verso Santiago. Itinerari spagnoli*, (F. Meregalli), p. 63.

J.L. de la Fuente, *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique* (G. Bellini), p. 65; J. Ortega, *El hilo que habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique* (G. Bellini), p. 65; M. Krakusin, *La novellística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental* (G. Bellini), p. 66; G. Belli, *Waslala* (S. Serafin), p. 67; A. Mutis, *La casa di Araucaima* (G. Bellini), p. 69; J. Donoso, *Donde van a morir los elefantes* (S. Serafin), p. 70; M. Maffi, *Voci di frontiera: Scritture dei Latinos negli Stati Uniti* (M. J. Aguirre), p. 72.

W. Ramos, *Percorsi* (M.G. Simões), p. 74; P. Coelho, *Sulla sponda del fiume Piedra mi sono seduta e ho pianto* (G. Bellini), p. 75.

## «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, Silvana Serafin, Manuel 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 88-8319-146-3  
Copyright © 1997 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

GIUSEPPE BELLINI

## VIGENCIA DE LAS HUMANIDADES: LA LITERATURA\*

### 1 – *Preliminares*

El tema es de gran relevancia, implica, según mi entender, la existencia, la permanencia del hombre. Yo creo que todo el porvenir, así como el pasado, depende del buen provecho que la sociedad haga de las llamadas “Humanidades” pues ellas sirven para que el hombre sea realmente hombre, o sea, criatura humana, no tanto culta, como humana en sus comportamientos y en sus fines.

Y entre las Humanidades, entiendo que la literatura comprende todos los aspectos de las disciplinas que se reúnen bajo este nombre, así que de ella hablaré, que es, por otra parte, el ámbito al que me he dedicado y que mejor conozco. Mis referencia irán, prevalentemente, a la literatura hispanoamericana, pues de su creación literaria específicamente me ocupo.

### 2 – *Definición de “Literatura”*

Literatura quiere decir pintura, arquitectura, filosofía, historia, sociología, lenguaje, porque la literatura es todas estas cosas al mismo tiempo, las reúne o resume todas: pintura, por el uso que hace de este arte de representación y sus cromatismos; arquitectura, por sus construcciones internas; filosofía, porque literatura es pensamiento, filosofar con directa participación sobre las cosas del mundo y en ellas fundamentalmente sobre el significado del hombre; historia, porque es testimonio de las épocas, surge de ellas y las interpreta; sociología, pues a la sociedad humana pertenece; lenguaje, pues es el medio a través del cual la literatura se expresa. Valga en este último caso un ejemplo, el

\* È questo il testo di una conferenza tenuta presso la Facoltà di Humanidades di Mérida. Universidad de Los Andes (Venezuela).

de Miguel Angel Asturias, cuando escribe: “¡Cuántos ecos compuestos o descompuestos de nuestro paisaje, de nuestra naturaleza, hay en nuestros vocablos, en nuestras frases!”<sup>1</sup>.

Escribe Diego Sánchez Meca que en la actualidad la filosofía “se interesa y se ocupa de un modo nada periférico de la poesía y del lenguaje poético, del relato de ficción, de la novela, del teatro y del ensayo, pudiendo responder sin ningún rubor a la advertencia según la cual el filósofo, para ser tomado en serio en la época de la ciencia, debería atenerse a un modelo de racionalidad que poco habría de tener que ver con las emociones o el lirismo en que se mueven los poetas”<sup>2</sup>.

También podemos afirmar que, precisamente por todo esto la literatura es fuente primaria de la filosofía. La emoción, el lirismo, no eliminan la reflexión, sino que acentúan su significado, son parte de ella, así que la literatura no es únicamente objeto sobre el cual el filósofo puede reflexionar, sino que es, al mismo tiempo, lirismo, belleza y pensamiento.

Son precisamente el lirismo, la emoción, la participación viva en todo lo que significa humanidad, lo que hace que la literatura sea tan vigente y represente a todas las demás “Humanidades”. Un sistema filosófico es algo determinado, completo, inmodificable, encuentre o no encuentre la “verdad”. La literatura, al contrario, es fuente de pulsiones múltiples, se presta a infinitas interpretaciones, la revivimos continuamente encontrándonos en ella a nosotros mismos en los momentos más diversos de nuestro ser. Con razón se expresaba Unamuno, a propósito del *Quijote*, afirmando que lo que en la obra maestra de las letras hispánicas le importaba no era tanto lo que había querido decir Cervantes: “Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos. Quise allí rastrear nuestra filosofía”<sup>3</sup>.

Éste es el gran milagro de la creación literaria, que supera a su mismo creador, en cuanto cada uno de nosotros puede percibir, además de su mensaje, la infinita gama de significaciones que se esconde dentro de la creación artística, puede profundizar en lo que acaso el autor no haya entendido bien él mismo, podemos sentirnos envueltos en sus mismos problemas, que son los problemas eternos frente a los cuales el hombre se encuentra constantemente indefenso: su condición en la tierra, los sentimientos reprimidos, la libertad, la muerte.

<sup>1</sup> M. A. ASTURIAS, *La novela latinoamericana como testimonio de una época*, conferencia inédita del Autor en varias Universidades italianas durante el invierno de 1963.

<sup>2</sup> D. SÁNCHEZ MECA, *Filosofía y literatura o la berencia del romanticismo*, en AA.VV., *Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*, “ANTHROPOS”, 129, 1992, p. 11.

<sup>3</sup> M. DE UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Obras Completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, tomo XVI, p. 431.

El mismo Neruda – lo confiesa abiertamente en su *Viaje al corazón de Quevedo* – encontraría formulados en los versos del gran poeta del siglo XVII hispánico sus propios “oscuros dolores”, los que antes él había intentado “vanamente” expresar<sup>4</sup>. Octavio Paz – son sólo algunos ejemplos – vería confirmado, en el quevediano *Sueño de la Muerte*, su concepto vida-muerte, el hecho de que, como escribe en *El arco y la lira*,

Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es falta de vida humana; al contrario la completa<sup>5</sup>.

Con toda razón, en un lejano discurso, donde trataba del valor de la literatura hispanoamericana, Alfonso Reyes afirmaba que la literatura “no es una actividad de adorno, sino la expresión más completa del hombre”, porque

Sólo la literatura expresa al hombre en cuanto es hombre, sin distingo ni calificación alguna. No hay mejor espejo del hombre. No hay vía más directa para que los pueblos se entiendan y se reconozcan entre sí, que esta concepción del mundo manifestada en las letras<sup>6</sup>.

La ciencia, en efecto, por más provechosos que sean sus inventos, puede conducir también a inmanes catástrofes, como lo fueron, recordando sólo algunas de las más terribles, las que no hace mucho tiempo ha conmemorado dolorosamente, a los cincuenta años de verificarse, el pueblo japonés, en Hiroshima y Nagasaki.

La literatura no. Su empeño es la interpretación y la defensa del hombre, es oponerse a las injusticias, es instaurar la paz, es defender al individuo, no destruirlo. A través del “confuso esplendor” Neruda fue buscando la presencia, el mensaie del ser americano bajo los escombros de Macchu Picchu, rechazando las sugerencias de la arqueología, convencido de que

el hombre es más ancho que el mar y que sus islas,  
y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo  
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> P. NERUDA, *Viaje al corazón de Quevedo*, en *Viajes*, Santiago de Chile, Nascimento, 1955, p. 13.

<sup>5</sup> O. PAZ, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 (2ª. ed.), p. 149.

<sup>6</sup> A. REYES, *Valor de la literatura hispanoamericana*, en *Ultima Tule*: cito por C. PACHECO (Ed.), Alfonso Reyes, *La vida de la literatura*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert/Generalitat Valenciana 5º Centenario, 1992, p. 114.

<sup>7</sup> P. NERUDA, *Canto General*, “Alturas de Macchu Picchu: XI”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 1973 (4ª ed), I.

A esto miran las Humanidades por utópico que sea: a la edificación de un mundo feliz de justicia, donde los derechos humanos son reconocidos. Por eso los que practican artes de guerra, los que suprimen las libertades, le tienen tanto odio a los “literatos”, impiden la difusión de la creación artística, persiguen a los intelectuales, cierran las Universidades. Las “Humanidades” son las mayores enemigas de la barbarie.

### 3 – El reino del continuo retorno

Un gran sistema se establece, en el tiempo, en el ámbito de la literatura: toda la creación literaria confluye y se atesora en un *unicum* que opera activamente, eliminando todas las fronteras. No hay poeta, no hay prosista, dramaturgo o ensayista, a pesar de escuelas o tiempo, que no presente en su obra positivas huellas de autores anteriores o hasta contemporáneos suyos. Desde las remotas regiones de la Hélade, Homero está presente en la poesía de José Coronel Urtecho y de Pablo Antonio Cuadra; Virgilio asoma en la *Araucana* de Ercilla, además del consabido Ariosto; y éste, con Torcuato Tasso y la *Gerusalemme Liberata*, es presencia viva en el *Arauco domado* de Pedro de Oña y las *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, de Castellanos. Petrarca no sólo influye en Garcilaso y Cetina, sino que transmite su influencia de un confín a otro del ancho mundo americano, con los primeros poetas novohispanos del siglo XVI, que siguen al refinado madrigalista de “Ojos claros y serenos...”, y las traducciones de Enrique Garcés, miembro de la limeña “Academia Antártica”, hasta llegar al propio Neruda, el de los *Cien sonetos de amor*, cancionero original, construido con “madererías de amor”<sup>8</sup>, que contrapone a propósito al *Canzoniere* de Petrarca, celebrando en Matilde no ya una Laura idealizada y casi incorpórea, sino una mujer concreta que en el amor se realiza y, en un estilo al fin muy cerca de los ideales del “Dolce Stil Novo”, hace vibrar la naturaleza, la selva, los arenales, los “lagos perdidos”, las “cienicientas latitudes”, abriendo al poeta una comunicación viva “con la fragancia del mundo”<sup>9</sup>, con el “aroma errante” de los bosques<sup>10</sup>: realización plenamente vitalista en el amor, síntesis del universo.

Porque “presencia” no quiere decir “imitación”, ni siquiera en las traducciones. Cuando Bello traduce el *Orlando Innamorato* de Boiardo, en la versión de Pulci, no hace simple traducción, sino que recrea originalmente el poema que lo ha inspirado. Tampoco es traductor pasivo Mitre en su obstinado empeño con la *Divina Commedia*. Ni, fuera del ámbito de las traducciones, Rómulo

<sup>8</sup> P. Neruda, “A Matilde Urrutia”, en *Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Losada, 1960.

<sup>9</sup> *Ibid.*, “Mañana”, I.

<sup>10</sup> *Ibid.*, VI.

Gallegos imita a Baroja, cuya influencia en sus comienzos literarios es evidente, sino que en *Reinaldo Solar* y luego en *Doña Bárbara* y las novelas sucesivas, nos da la medida de su personalidad, de su original interpretación del mundo. Nadie podrá ya confundir a *Doña Bárbara* con una obra de Baroja; la adhesión profunda del autor venezolano a los problemas de su tierra y su manera de manifestarla son inconfundibles, aunque ciertamente le ha ayudado a llegar a este resultado la lección de Baroja, como le ha ayudado a Cela cierto “tremendismo” barojiano, su lección de estilo, para ser autor de *La familia de Pascual Duarte*, y la asimilación de la picaresca para su obra sucesiva. Igualmente, a García Márquez le ha sido provechosa la lectura del *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, a Onetti la de Faulkner, a los narradores del realismo, como Icaza, la de los grandes escritores rusos, a los mismo prosistas y poetas del Modernismo, la lectura de los Goncourt y de otros escritores y poetas franceses de la época, a dramaturgos como Florencio Sánchez el teatro italiano de su tiempo, a los dramas existenciales de Xavier Villaurrutia la lección de Pirandello, a la crítica de las costumbres de Rodolfo Usigli las obras dramáticas de Bernard Shaw. Y podríamos continuar hasta el infinito.

La literatura, se podría decir, es una suerte de reino del eterno retorno. En él se encuentran autores de las más distintas orientaciones y épocas y a ellos el escritor vuelve continuamente a través de su cultivo de las “Humanidades”. Inaugurando en 1964, en Santiago de Chile, el año shakespeariano, Neruda afirmaba que, detrás de los personajes de Shakespeare, él había descubierto un mundo y más tarde la vida, “tantos hechos, y tantas almas, y tantas pasiones, y toda la vida”; entre los tantos “bardos” que en cada época se asumieron “la totalidad de los sueños y la sabiduría”, cerca de Víctor Hugo, de Lope de Vega, de Shakespeare, sobre todo, él ponía a Dante, y concluía:

Estos bardos acumulan hojas, pero entre estas hojas hay trinos, bajo estas hojas hay raíces. Son hojas de grandes árboles. Son hojas y son ojos. Se multiplican y nos miran y nos ayudan a descubrirnos: nos revelan nuestro propio laberinto<sup>11</sup>.

Autores grandes y menos grandes, todos útiles para el fin indicado, hasta el pobre poeta menor de una antología que celebra Borges, el cual en su larga vida de poeta mediocre supo expresar un único verso valedero.

“Nos revelan nuestro propio laberinto”, dice Neruda: ésta es la función de las Humanidades, de la literatura. A través de los autores grandes, y hasta de los menos grandes, que han hablado en el tiempo, podemos conocernos mejor a nosotros mismos. Y no son solamente los autores de las épocas áureas de las letras

<sup>11</sup> P. NERUDA, *Inaugurando el año Shakespeare*, en *Obras Completas*, cit., III, p. 705.

occidentales, europeas, universalmente conocidas, en los cuales, según Alfonso Reyes, “la inteligencia de nuestra América [...] parece que encuentra [...] una visión de lo humano más universal, más básica, más conforme con su propio sentir”<sup>12</sup>, sino los que nos llegan de áreas remotas, de las grandes civilizaciones difuntas, como la náhuatl o la maya. Nadie podrá entender cabalmente la obra de Octavio Paz, sin hacer caso de lo que debe a la antigua poesía mexicana, a la filosofía que en ella se expresa, no menos que a la española, especialmente a Quevedo, o a la filosofía de la India. Tampoco Sor Juana Inés de la Cruz, tan cerca de Góngora en su obra poética y de Lope y Calderón en su teatro, podrá entenderse plenamente sin tener en cuenta al mundo indígena en medio del cual ha vivido.

Existe una raíz americana profunda, que penetra la creación literaria del continente desde las épocas de la Colonia, así como existe una proyección interior de lo que se produjo en los tiempos primeros del contacto euro-americano. La novela contemporánea, para dar un ejemplo, por más que adopte técnica nuevas, sacadas de experiencias europeas – Joyce, Kafka, la “école du regard” –, o norteamericanas – Faulkner, Dos Passos, Hemingway –, mucho debe también, indudablemente, a los antiguos cronistas de América, inventores primeros de lo “real maravilloso”. Un novelista como Miguel Ángel Asturias sería incomprensible en su “realismo mágico” si se olvidara no sólo a Bernal Díaz del Castillo, sino la influencia determinante del *Popol-Vuh*, la esencia del pensamiento maya, con su actuación paralela en dos planos, el de la realidad y el de la irrealidad<sup>13</sup>.

#### 4 – Literatura como testimonio y revolución

Largo sería el discurso sobre este sistema de “vasos comunicantes”, la literatura, cuyo contenido, al momento de pasar a otro vaso se transforma en originalidad. Pero, un problema apremia: ¿Por qué la literatura es tan temida? Contestando, sustancialmente, esta pregunta, decía Asturias:

Somos escritores revolucionarios, *comprometidos* totalmente con nuestros pueblos, con su causa, con su lucha, con su hambre, con la injusticia

<sup>12</sup> A. REYES, *Notas sobre la inteligencia americana*, en *Ultima Tule*: cito por C. PACHECO, Alfonso Reyes, *La vida de la literatura*, op. cit., p. 96.

<sup>13</sup> M.A. Asturias advierte que el “realismo mágico” es “un relato que va en dos planos: un plano de la realidad y un plano de lo irreal”, y que el indígena, al hablar de lo “irreal”, “da tal cantidad de detalles de su sueño, de su alucinación, que todos esos detalles convergen para hacer más real el sueño y la alucinación que la realidad misma. Es decir que no puede hablarse de este realismo mágico sin pensar en la mentalidad primitiva del indio, en su manera de apreciar las cosas de la naturaleza y sus profundas creencias ancestrales”. Cfr. en L. LÓPEZ ALVAREZ, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1976, p. 166.



a que estan sometidos, la explotación de que son objeto, su miserabilidad en medio de tierras opulentas, sin estar embanderados en ningún partido, sin una actividad política precisa definida. Y esto es lo que desespera a los que quisieran que los escritores latinoamericanos de la protesta, el testimonio y la denuncia fueran vulnerables por la rigidez de sus concepciones, fanáticos o seguidores de escuelas literarias determinadas. Es la libertad con que el escritor nuestro se mueve en el amplio campo de la vida, lo que garantiza sus posibilidades de atalaya, de inflexible enemigo de los enemigos de nuestros países, de no contaminados con los halagos de los poderosos, de los nuevos rubios conquistadores, y seguro de que escribe para algo más que hacer literatura o poesía, para formar no sólo a sus pueblos, sino una conciencia de solidaridad humana en torno a ellos [...]<sup>14</sup>.

Escribir “para algo más que hacer literatura o poesía”. Esta es la característica de la literatura, y de la latinoamericana en particular. En época lejana Federico de Onís, al prologar su edición francesa de una *Anthologie de la Poésie Ibéro-Américaine*, afirmaba que era imposible pensar para América, en una literatura desarraigada<sup>15</sup>, y sucesivamente, en varias ocasiones, escritores latinoamericanos han declarado acertadamente que la literatura es siempre revolucionaria, en cuanto su finalidad primera es cambiar la condición humana. Salvo contados casos, y hasta en un Borges programáticamente opuesto al llamado “compromiso”, o sea al compromiso político, siempre la literatura ha desarrollado esta tarea. No se explicaría de otra manera cómo el poder la vigila y en numerosas ocasiones la persigue.

El compromiso de la literatura no se ha de entender, sin embargo, como exclusivamente político y social, aunque todo, al fin y al cabo recae en el ámbito del respeto de la persona humana, en cuanto manifestación de una esencial preocupación por su existir y su destino, su condición desamparada frente a los conturbantes problemas que siempre se le han puesto y que ya ponían al mundo americano los poetas de las antiguas civilizaciones: “¿Con qué, he deirme cual flores que fenecen?”<sup>16</sup>, “¿Dó es donde he de ir?”<sup>17</sup>, “Prestada tan sólo tenemos la tierra, oh amigos”. “¿Nada dejaré en pos de mí en la tierra?”<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> M.A. ASTURIAS, *Elio Vittorini, hombre y escritor*, en *Latinoamérica y otros ensayos*, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1968, p. 67.

<sup>15</sup> F. DE ONÍS, “Introduction” a *Anthologie de la Poésie Ibéro-Américaine*, Paris, Nagel, 1956, p. 30: “On a parlé, a tort ou a raison, de la deshumanization de l’art contemporaine. C’est un caractère qui ne peut certainement pas être attribué a la poésie hispano-américaine”.

<sup>16</sup> Cfr. J. ALCINA FRANCH, *Floresta Literaria de la América Indígena*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 83-84: “¿Conque he de irme, cual flores que fenecen?”.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 80: “¿Dó es donde he de ir?”.

<sup>18</sup> *Ibidem*, “¡Vano empeño!”. Cfr. sobre todo A.M. GARIBAY, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., 1953: I.

Una larga tradición, en todos estos sentidos, nos presentan las letras universales, desde y antes del Dante, quien denunciaba “come sa di sale lo pane altrui” y cuán dura era la fatiga del “scendere e il salir per l'altrui scale”<sup>19</sup>, dentro y fuera de la literatura en lengua castellana. Para ceñirnos a ésta, la protesta política ya nace con los albores literarios de Castilla: en el *Cantar de mio Cid*, contemplando al futuro “campeador” y a su “mesnada”, camino de un injusto destierro, la gente, escondida tras las ventanas de las casa por miedo a la venganza del rey, no puede menos de exclamar: “¡Dios, qué buen vassallo! ¡Si oviesse buen señore!”<sup>20</sup>. Tiempo después, en su *Rimado de Palacio*, el Canciller de Castilla, Pero López de Ayala, quien vivió los tiempos sangrientos de las luchas entre don Pedro el Cruel y Enrique II de Trastámara, nos ofrece un cuadro que es todavía de gran actualidad, denunciando la corrupción de su mundo, regido por reyes que se rodeaban de privados sin escrúpulos, donde todo era corrupción, y la única finalidad de la vida parecía ser la de amontonar riqueza. Sin pensar que

Todas estas riquezas son niebla e rocío,  
las honras e orgullo, e aqueste loco brío;  
échase ome sano e amanece frío,  
ca nuestra vida corre como agua de río...<sup>21</sup>

Son éstos los antecedentes de las *Coplas* famosas de Jorge Manrique, de ese pasaje terrible y altísimo, que queda grabado para siempre en nuestra memoria: “Nuestra vidas son los ríos / que van a dar a la mar, / que es el morir”<sup>22</sup>. “Gran Cantar”, lo definirá Antonio Machado<sup>23</sup> y Neruda, íntimamente sugestionado por estos versos, procurará reaccionar, dándonos la imagen de un Manrique arrepentido de haber cantado la muerte y convertido, si pudiese volver a vivir, a la radiante primavera humana, sobre un fonal de esperanzado paisaje:

Por la abierta ventana  
se extendían las tierras,  
los países,  
la lucha, el trigo,  
el viento<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> DANTE, *Divina Commedia*.

<sup>20</sup> *Poema de mio Cid*, ed. de M. E. LACARRA, Madrid, Taurus, 1983: “Cantar I”, v. 20.

<sup>21</sup> P. LÓPEZ DE AYALA, *Libro rimado del Palacio*, Edición, estudio y notas de J. Joset, Madrid, Alhambra, 1978.

<sup>22</sup> J. MANRIQUE, *Coplas por la muerte de su padre*, Madrid, Castalia, 1983.

<sup>23</sup> A. MACHADO, “Glosa”, en Manuel y Antonio Machado, *Obras Completas*, Madrid, Plenitud, 1947, p. 903.

<sup>24</sup> P. NERUDA, “Oda a don Jorge Manrique, en *Nuevas odas elementales*, Buenos Aires, Losada, 1954.

Heráclito recorre desde la época del Canciller Ayala hasta nuestros días la poesía castellana y la hispanoamericana, a través del gran vehículo transmisor de Quevedo. Es todo un: “es imposible detener el agua que corre”, “el agua no vuelve atrás”, “Huye, sin percibirse, lento el día”<sup>25</sup>, para afirmar la extrema fragilidad del hombre, o, en algunos casos, como lo hace Octavio Paz, su desesperada soledad:

“Después del tiempo”, pienso, “está la muerte  
y allí seré por fin, aunque no sea”.  
Mas no hay después ni hay antes y la muerte  
no nos espera al fin, está en nosotros  
y va muriendo a sorbos con nosotros<sup>26</sup>.

Frente a esta perspectiva, al límite que condena al hombre, todas las ilusiones humanas – poder, riqueza – pierden consistencia. La literatura se encarga de encaminarnos hacia distintos fines, que son el rescate de la condición humana, la libertad, la justicia.

## 5 – *La utopía del mundo feliz*

Y nace la utopía. La literatura la cultiva, se diría, para consuelo de sí misma y de la humanidad. Casi todo escritor, en determinado momento, prospecta la posibilidad de un mundo diverso del que ha denunciado. Los místicos lo ven en el más allá; Fray Luis de León se contenta con una huerta apacible, donde única voz es el susurro del agua; Garcilaso crea un mundo de selvas y ninfas; Góngora se pierde en sus *Soledades*; Quevedo se tranquiliza viendo en la muerte una solución que su bien prepara; Sor Juana evade de las estrechas paredes de su celda en la construcción barroca de su *Primero Sueño*. Son todas fugas de la realidad, refugio más para uno mismo que para los demás hombres que viven en la tierra.

Hay que llegar, en efecto, a tiempos modernos para que el individuo, la humanidad, sean objeto consciente del artista, para que éste piense en nuevas utopías que representen para todos el reino feliz, por más que la tradición utópica sea antigua y haya florecido también en América y sobre América, antes y después de la gran utopía de la historia americana, que fue la de la gran unión de Bolívar. El artista ha dejado ya de considerarse a sí mismo solamente, ha re-

<sup>25</sup> F. DE QUEVEDO, *Obras Completas*, I: *Poesía original*, al cuidado de J.M. Blecua, Madrid, Planeta, 1963, p. 17.

<sup>26</sup> O. PAZ, “Cuarto de Hotel”, en *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

chazado el aburrimiento leopordiano, el cansancio existencial de un José Asunción Silva, el “esplín” de “enfant gaté” de la mayoría de los modernistas, para devolver al hombre su centralidad dentro de sus preocupaciones.

No se trata tanto del mito vasconceliano de la “raza cósmica”, sino siempre de la lucha entre civilización y barbarie, como en su tiempo lo planteó, entre otros, Rómulo Gallegos, del rescate del género humano, de la libertad de su propia tierra, no siempre solamente “tierra prometida”, soñada, como la cantó Pablo Antonio Cuadra. Y por encima de todo la libertad.

Ya en su época el Libertador de América, en el *Discurso de Angostura*, llamaba la atención de los miembros del Congreso sobre los muchos sistemas que existían de “manejar hombres, mas todos para oprimirlos”, sobre la humanidad transformada en “rebaños destinados a alimentar a sus crueles conductores”<sup>27</sup>. Nuestra literatura contemporánea lucha contra este destino, como han luchado grandes figuras del pensamiento latinoamericano: el chileno Francisco Bilbao, el cual, como ya Bolívar, veía el peligro del nuevo imperialismo yankee; el uruguayo José Enrique Rodó, quien en *Ariel* defiende la América del espíritu contra la del materialismo; o los argentinos José Ingenieros y Manuel Ugarte, todos defensores, ya que no de una imposible unidad política sudamericana, de una imprescindible unidad espiritual, la que se obtiene a través de la cultura, precisamente. Comenta Leopoldo Zea a propósito de estos apóstoles de la unidad por el espíritu:

La posibilidad de integración de esta América la harán descansar en la mente y en las acciones derivadas de la misma. La cultura y la educación formadora de la mente, como instrumento de esta posibilidad. Es esta preocupación la que animará el movimiento de Reforma Universitaria en Latinoamérica, que tiene inicio formal en la Universidad de Córdoba, Argentina, en 1918. “Estamos viviendo una hora americana”, dicen sus líderes. En los últimos años la misma preocupación integradora de nuestra América por la mente, por la educación y la cultura normarán los esfuerzos que se vienen ya haciendo en el campo de la investigación, la enseñanza y la difusión de los estudios que se realizan sobre la América Latina en diversas instituciones latinoamericanas de educación superior<sup>28</sup>.

Lo cual significa realización completa del hombre dentro de esta unidad espiritual. En la creación literaria propiamente dicha, quien parece haber dado más voz a este compromiso, a pesar de todas sus contradicciones, es, en el mundo americano, Pablo Neruda. En *Fin de mundo* ha declarado que función

<sup>27</sup> S. BOLÍVAR, “Discurso pronunciado por el Libertador ante el Congreso de Angostura el 15 de febrero de 1819, día de su instalación”, ahora en *Simón Bolívar*, Notas, prólogo y selección de A. Baeza Flores, San José de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976, p. 158.

<sup>28</sup> L. ZEA, *Simón Bolívar, integración en la libertad*, Caracas, Monte Avila, 1989, pp. 139-140.

del poeta es no solamente denunciar las tragedias del hombre en su existir, sino alentarlos en sus derrotas, que obstinadamente considera transitorias, para alcanzar esa mítica hora “alta de tierra y de perfume” que ya nos presentaba en “Reunión bajo las nuevas banderas”<sup>29</sup>. Deber del poeta es “vivir, morir, vivir”<sup>30</sup>, o como el mismo Neruda explicó<sup>31</sup>, tomar parte en la vida del hombre, vivir y morir con él, y volver nuevamente a vivir en función del “hombre infinito”, indestructible a pesar de las muchas muertes individuales. Deber del poeta es continuamente difundir la esperanza.

Este es el significado profundo de la literatura. Su estudio en las Humanidades no solamente proporciona al hombre la medida de sí mismo, sino que lo hermana con los otros hombres para que juntos sigan un camino que los lleve a su plena realización. La literatura, como fuente de hermandad, además que de sabiduría, de conocimiento del mundo. No solamente el consuelo borgesiano de “Dejar un verso para la hora triste / que en el confín del día nos acecha”<sup>32</sup>, sino hacer que todo dé fruto en la libertad. El libro, no como fruición individual que aisle del mundo – así lo celebró Quevedo en su hora amarga, “Retirado en la paz de estos desiertos”<sup>33</sup>, la Torre de Juan Abad –, sino como participación en la vida de la humanidad, partiendo de ese nerudiano “olor amargo / con la claridad de la sal”, que es el “árbol del conocimiento”<sup>34</sup>. Y ante todo, medio para conocernos a nosotros mismos.

<sup>29</sup> P. NERUDA, *Tercera Residencia*, en *Obras Completas*, cit., I.

<sup>30</sup> P. NERUDA, “La puerta”, en *Fin de mundo*, Buenos Aires, Losada, 1969.

<sup>31</sup> Conferencia en Milán el 10 de marzo de 1972, con motivo de la presentación de mi traducción de *Fin de mundo* (Milán, Accademia, 1972).

<sup>32</sup> J.L. BORGES, “A un poeta menor de 1897”, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964.

<sup>33</sup> Cfr. F. DE QUEVEDO, *Poesía original*, cit., p. 105.

<sup>34</sup> P. NERUDA, “Los libros”, en *Memorial de Isla Negra*, I: *Donde nace la lluvia*, Buenos Aires, Losada, 1964.



GIOVANNI MEO ZILIO

## INTERCALARI ESCLAMATIVI EUFEMISTIZZATI NEL "MARTÍN FIERRO" E POSSIBILI EQUIVALENTI ITALIANI

### 1. Premessa

#### 1.1

Oggetto di questo lavoro sono gli intercalari esclamativi eufemistizzati di tipo popolare (gaucesco) nel *Martín Fierro* di José Hernández considerato il poema nazionale argentino e una delle opere più significative della letteratura ispano-americana.

#### 1.2

Già nel mio saggio *Metodología y técnica de la traducción literaria: Los juegos de palabras en el "Martín Fierro"*, in *Estudios Hispanoamericanos*, 2, *Temas lingüísticos y de crítica semántica*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 325, a proposito del v. 407 della *Ida* avevo trattato di "¡Barajo!" come eufemismo di "¡Carajo!", equivalente a un possibile ital. 'Cazzarola!' (eufemismo di 'Cazzo!'); e di "¡bruta!", ib., v. 455, eufemismo di "¡puta!" (ital. 'puttana!') che è ellissi di "¡Hijo de puta!" ('Figlio di puttana!'). Nell'altro mio saggio, *Modismos, adagios y refranes en el Martín Fierro y su posible versión al italiano*, ib., p. 348, ho trattato, a proposito del v. 1409 della *Vuelta*, di "¡Jué pucha!" come rappresentazione grafica della pron. pop. argentina di "¡Hijo 'e pucha!" ("¡Hijo de puta!"), e di "¡Ahijuna!" (contrazione di "¡Ah, hijo de una ..." = 'Ah, figlio di una...!') a proposito dei vv. 2205 e 4508 della stessa *Vuelta*.

#### 1.3

Vediamo ora, sistematicamente, seguendo l'ordine di apparizione nel testo, tutti gli analoghi casi lungo il poema, con le rispettive possibili equivalenze italiane alcune delle quali già figurano nella mia edizione bilingue del M.F. pubblicata dalla Asociación Dante Alighieri di Buenos Aires nel 1985 (due voll.) e altre appaiono qui per la prima volta in un contesto di rifacimento della mia cit.

traduzione del poema completo, nelle sue due parti, che è pronto per la pubblicazione e che qui anticipo antologicamente.

## 2. *Pucha! e simili*

La categoria più numerosa (10 occorrenze) è quella di “iPucha!” e simili (eufemismo che, come abbiamo visto testé, equivale a “iPutà!” che, a sua volta, è ellissi di “iPutà madre que lo parió!” la quale, secondo i vari contesti in cui appare, e tenuto conto delle esigenze metriche e del principio di dissimilazione, può anche essere tradotta in modi diversi.

### 2.1

Viene el hombre ciego al mundo,  
Cuartiándolo la esperanza,  
Y a poco andar ya lo alcanzan  
Las desgracias a empujones.  
*¡La pucha!* que trai liciones  
El tiempo con sus mudanzas (I, vv. 127-32).

Il valore di “iLa pucha!” qui non è ingiurioso ma è semplicemente quello di ital. ‘Accidenti!’ (mero sfogo dell’animo) che può essere reso con ‘Porco cane!’ e poi, volendo dissimilare, con espressioni analoghe come ‘Sacramento!’ o ‘Sacranón!’ (espressioni venete), ‘Porco mondo!’, ‘Mondo cane!’, ‘Porco Giuda!’, o anche, se volessimo una variante più intensa, ‘Porca vacca!’ (che, a sua volta, è un eufemismo di ‘Porca puttana!’ (data l’equivalenza *vacca* = *puttana* nell’ital. pop.):

L’uomo arriva cieco al mondo  
Aggrappato alla speranza,  
E ben presto le disgrazie  
Te lo prendono a spintoni.  
*Porco cane!* Come cambia,  
Che lezioni ci dà il tempo!

### 2.2

Yo primero sembré trigo  
Y después hice un corral;  
Corté adobe pa un tapial,  
Hice un quincho, corté paja...  
*¡La pucha,* que se trabaja  
Sin que le larguen ni un rial! (vv. 421-6).



Neppure qui l'espressione è ingiuriosa. Dato il contesto più pregnante, traduco appunto con la variante intensiva 'Porca vacca!':

Io dapprima piantai grano,  
Recintai quindi un cortile,  
Poi mi misi a far mattoni,  
Feci un tetto, tagliai frasche...  
*Porca vacca*, che fatica!  
Non sganciavano un quattrino!

2.3.

Áhi empezaba el afán,  
Se entiende, de puro vicio,  
De enseñarle el ejercicio  
A tanto gaucho recluta  
Con un estrutor... ¡qué... *bruta*!  
Que nunca sabía su oficio (I, vv. 451-6).

Qui invece "ibruta!" è eufemismo di "iPutà!", con valore ingiurioso (= "iHijo de puta!"). Poiché in italiano l'equivalente 'Bruta' non sarebbe utilizzabile in quanto, diversamente dallo spagnolo, non si assocerebbe a 'Puttana', possiamo renderlo con l'eufemismo 'Figlio di... [puttana]!':

Cominciava la fatica  
(Beninteso: inutilmente!)  
Di istruire nelle armi  
Quelle reclute pivelle;  
L'istruttore... *figlio di...*!  
Manco lui le conosceva!

2.4

¡Qué vocerio! ¡qué barullo!  
¡Qué apurar esa carrera!  
La indiada todita entera  
Dando alaridos cargó.  
*¡Jué pucha!*... y ya nos sacó  
Como yeguada matrera (I, vv. 553-8):

"¡Jué pucha!" (contrazione di "iHijo de puta!") non può che avere valore ingiurioso. Tenuto conto delle necessità metriche e trattandosi della "indiada" (nome collettivo che significa 'un insieme di indios') traduco con il plur. 'Maledetti!':

Che vociare! che cagnara!  
E che corsa scatenata!  
Tutta insieme quella banda  
Ululando ci attaccò:  
*Maledetti!*... Noi scappammo  
Come mandria spaventata.

2.5

Dios le perdone al salvaje  
Las ganas que me tenía...  
Desaté las tres marías  
Y lo engatusé a cabriolas...  
*¡Pucha!*... Si no traigo bolas  
Me achura el indio ese día (I, vv. 595-600).

Anche qui si tratta di un semplice sfogo dell'anima del narratore e ricorro quindi a 'Porco Giuda!':

Dio perdoni a quel selvaggio  
La gran voglia d'ammazzarmi...  
Misi mano alle mie sfere;  
Lo confusi a finte mosse...  
Se non ho con me le palle,  
*Porco Giuda!* mi fa fuori...

2.6

Que iba a reunir el ejército  
Y tuitos los batallones,  
Y que tráiba unos cañones  
Con más rayas que un cotín.  
*¡Pucha!* las conversaciones  
Por allá no tenían fin (I, vv. 955-60).

Qui si tratta di esclamazione di meraviglia e quindi può corrispondere all'ital. corrente 'Mamma mia!':

Per raccogliere l'esercito  
Compagnia per compagnia,  
E portava dei cannoni  
Con le righe nelle canne.  
*Mamma mia!*... Eran tutte chiacchiere,  
Tutte balle a non finire.

2.7

Al verse sin compañero  
El otro se sofrenó;  
Entonces le dentré yo,  
Sin dejarlo resollar,  
pero ya empezó a aflojar  
Y a la *pu... n... ta* disparó (I, vv. 1573-78).

In questo caso “Y a la *pu... n... ta* disparó” non è formalmente un vero e proprio intercalare imprecativo ma contiene un’implicita imprecazione e corrisponde a “disparó a la *puta* madre que lo parió” nel senso di ‘crepò’. Lo traduco con il modo di dire pop. ‘Andò a farsi benedire’:

Nel vedersi allo scoperto  
L'altro allora si frenò.  
Io d'un balzo gli fui sopra  
Senza fargli prender fiato.  
Quello perse l'equilibrio  
E *andò a farsi benedire*.

2.8

Grandemente lo pasaba  
Con aquella prenda mía,  
Viviendo con alegría  
Como la mosca en la miel.  
¡Amigo, qué tiempo aquél!  
*¡La pucha*, que la quería! (I, vv. 1765-70).

Per dissimilare, ricorro al veneto. pop. ‘Sacramento!’:

Era un vero paradiso  
Con quel fiore di compagna!  
E vivevo allegramente  
Come mosca sopra il miele.  
Ah, che tempi erano quelli  
*Sacramento*, se l'amavo!

2.9

*¡Pucha*, si usté los oyera  
Como yo en una ocasión  
Tuita la conversación  
Que con otro tuvo el juez!  
Le aseguro que esa vez  
Se me achicó el corazón (I, vv. 2101-6):

Qui, analogamente a 2.1, traduco ‘Porco cane!’:

*Porco cane*! Se quel giorno  
Come me tu avessi udito  
Tutto quanto si son detti  
Tra quel giudice ed un tale!  
Ti assicuro, quella volta  
Io provai una stretta al cuore.

2.10

En el caballo de un pampa  
No hay peligro de rodar.  
*¡Jué pucha!* y pa disparar  
Es pingo que no se cansa.  
Con prolijidá lo amansa  
Sin dejarlo corcoviar (II, vv. 1407-12).

Trattandosi, come in 2.8, di espressione non offensiva (che anzi appare in un contesto di meraviglia e di apprezzamento del cavallo) non si può utilizzare l'ital. 'Figlio di...' e ricorro al veneto 'Sacranón!' (variante di 'Sacramento!'):

Col cavallo dell'indiano  
Non c'è caso d'inciampare.  
*Sacranón!* Se è già lanciato  
Non lo ferma più nessuno.  
Lui lo calma con pazienza  
Senza farlo sgambettare.

2.11

Lo saltó por sobre el juego  
Con el cuchillo en la mano.  
*¡La pucha,* el pardo liviano!  
En la mesma atropellada  
Le largó un puñalada  
Que la quitó otro paisano (II, 2577-82)

Anche qui è mera esclamazione di meraviglia e traduco con l'ital. fam. 'Mamma mia!':

Fece un salto sulle braci  
Col coltello nella mano.  
*Mamma mia,* che negro svelto!  
Senza perdere un istante  
Tirò giù una pugnata  
Che qualcuno gli parò.

### 3. *Altri intercalari eufemistici*

Le categorie che seguono nell'ordine di frequenza sono quelle di "¡Ahijuna!" (6 occorrenze) e di "¡Barajo!" (6 occorrenze) con le rispettive varianti. Cominciamo dalla prima.

### 3.1. *iAhijuna!*

#### 3.1.1.

¡Ah pulpero habilidoso!  
Nada le solía faltar,  
*iAhijuna!*, y para tragar  
Tenía un buche de ñandú.  
La gente le dió en llamar  
“El boliche de virtù” (I, vv. 697-702):

Tenuto conto che, come detto più sopra, “iAhijuna!” è contrazione di “¡Ah, hijo de una... [puta]!” (cfr. también 3.1.2), possiamo renderlo con ‘Figlio di... [puttana]!’ ma in quel certo senso, piú benevolo che ingiurioso, che a volte usiamo in ital.:

Ah! Quell’oste furbacchione!  
Nulla, in fondo, gli mancava;  
*Figlio di...*! Per ingollare:  
Uno stomaco di struzzo!  
E la gente la chiamava  
“L’Osteria della virtù”.

#### 3.1.2

¡Ah *hijos de una!*... La codicia  
Ojalá les ruempa el saco.  
Ni un pedazo de tabaco  
Le dan al pobre soldao  
Y lo tienen de delgao  
Más ligero que un guanaco (I, vv. 787-792).

Riappare il sintagma eufemistico con valore pienamente ingiurioso ma non piú contratto (“iAhijuna!”) bensì analitico (“¡Ah hijos de una.. [puta]!”). Dato che in ital. non si suole usare l’esclamazione ‘Figli di *una* puttana!’ ma ‘Figli di puttana!’ traduco come sopra:

*Figli di...*! Che l’ingordigia  
Vi lasciasse a mani vuote!  
Una cicca di tabacco  
Voi perfino ci negate;  
Ci lasciate pelle e ossa  
Come fossimo levrieri.

#### 3.1.3

Y pa mejor, una noche,  
¡Qué estaquiada me pegaron!  
Casi me descoyuntaron  
Por motivo de una gresca.

*iAijuna*, si me estiraron  
Lo mesmo que guasca fresca! (I, vv. 835-840):

Pure in questo caso, come nei due casi che seguono, “*iAijuna!*” rappresenta un vero e proprio insulto che qui è rivolto a certi militari torturatori. Traduco con ‘vigliacchi’:

Tanto più che a un certo punto  
Mi legarono al supplizio,  
E lì quasi mi slogarono.  
Fu per via di una cagnara;  
Quei *vigliacchi* mi conciarono  
Come fossi cuoio fresco!

#### 3.1.4

Aquel indio, como todos,  
Era cauteloso *iahijuna!*  
Áhi me valió la fortuna  
De que peliando se apotra.  
Me amenazaba con una  
Y me largaba con otra (II, vv. 1219-24).

Qui l’insulto è riferito all’indio con cui stava duellando. Traduco ‘fetente’ con il valore metaforico-morale che ha nell’ital. pop. merid. e nel linguaggio militare:

Anche lui, come fan tutti,  
Quel *fetente*, era guardingo:  
Ebbi solo la fortuna  
Che poi l’ira lo accecò:  
Una palla mi mostrava  
E con l’altra mi attaccava.

#### 3.1.5

*iAbijuna!* dije entre mí.  
Me has dao esta pesadumbre.  
Ya verás cuanto vislumbre  
Una ocasión medio güena,  
Te he de quitar la costumbre  
de cerdiar yeguas ajenas (II, vv. 2205-10).

L’imprecazione questa volta è rivolta (mentalmente) al vecchio *Viscachá*. Mantengo la traduzione ‘Figlio di...!’:

*Figlio di...!* pensai fra me,  
Ora tu me le hai suonate,

Ma vedrai, se si presenta  
L'occasione favorevole,  
Ti farò passar la voglia  
Di scrinare le cavalle.

### 3.1.6

Yo he conocido a toditos  
Los negros más peliadores;  
Había algunos superiores  
De cuerpo y de vista ¡*Abijuna!*  
Si vivo, les daré una...  
Historia le las mejores (II, vv. 4504-10):

Qui, sul valore di insulto personale sembra prevalere quello di esclamazione-sfogo dell'animo. Traduco: 'Mondo cane!':

Quanti negri ho conosciuto,  
Che hanno facile il coltello!  
Certi proprio dei campioni:  
Colpo d'occhio e agilità...  
Ma se vivo... *mondo cane!*  
Gli riservo una lezione.

Passiamo ora alla seconda categoria, quella di "iBarajo!" / "iCanejo!" (cfr. 1.2). Si tratta di due varianti eufemistiche di "iCarajo!" (ital. 'Cazzo!') che è diffuso in tutto il dominio ispanico più con il valore di esclamazione d'ira o di sdegno che con quello originario di 'membro virile' il quale già si sta perdendo:

### 3.2 *iBarajo!*

#### 3.2.1

Ricuerdo! qué maravilla!  
Como andaba la gauchada,  
Siempre alegre e bien montada  
Y dispuesta pa el trabajo...  
Pero al presente... *ibarajo!*  
No se la ve de aprorriada (I, 205-10).

Come detto in 1.2. "Barajo!" (che, fuori metafora, è in sp. la prima persona del pres. indic. del verbo *barajar* = 'mescolare le carte') qui è eufemismo dell'esclamazione plebea "iCarajo!" corrispondente all'ital. 'Cazzo!'. Ma tale termine in ital. sarebbe troppo diretto e non eufemistico. Quindi, in questo e negli altri casi successivi, si può ricorrere ai diversi eufemismi di cui l'ital. pop. dispone: 'Cacchio!' (con la sua variante intensiva 'Cacchio papa!' presa dai dialetti meridionali), 'Cavolo!', 'Cazzeruola!' (con le varianti 'Cazzerola!', 'Cazzaruola!');

Mi ricordo lo spettacolo  
Di quei gauci sempre lieti  
Con cavalli da invidiare,  
Sempre pronti a lavorare...  
Ora invece, *cacchio papa!*  
Han la coda fra le gambe!

Al principio nos dejaron  
De haraganes, criando sebo;  
Pero después... no me atrevo  
A decir lo que pasaba...  
*¡Barajo!*... si nos trataban  
Como se trata a malevos (I, vv. 403-8):

In principio ci lasciarono  
Lí, grattandoci la pancia,  
Però poi... non me la sento  
Di narrare certe cose...  
*Cazzaruola!*... ci trattavano  
Come fossimo banditi.

### 3.2.3

¡Ah, si partía el corazón  
Ver tantos males, *canejo!*  
Los perseguíamos de lejos  
Sin poder ni galopiar;  
Y qué habíamos de alcanzar  
En unos bichocos viejos? (I, vv. 517-22):

Fa venire il crepacuore  
Tutto questo, *Cazzerola!*  
Se tentavi di rincorrerli  
Non riuscivi a starci dietro:  
Che volevi galoppare  
Con quei poveri ronzingi!

### 3.2.4

Dende chiquito gané  
La vida con mi trabajo,  
Y aunque siempre estuve abajo  
Y no sé lo que es subir,  
También el mucho sufrir  
Suele cansarnos *ibarajo!* (I, vv. 973-78):

Fin da bimbo ho guadagnato  
Il mio pane col lavoro,  
E, benché sia nato in basso  
E non abbia migliorato,  
Io di tante sofferenze  
Sono stanco, *cazzaruola!*



### 3.2.5

Él anda siempre juyendo.  
Siempre pobre y perseguido;  
No tiene cueva ni nido,  
Como si juera maldito;  
Porque el ser gaucho... *ibarajo!*,  
El ser gaucho es un delito (I, vv. 1319-24).

Qui, avendo già esaurite, in base al criterio di dissimilazione che mi sono prefisso, le diverse varianti fonetiche di 'Cazzeruola!' cit., ed avendo già utilizzato 'Cacchio!', ricorro all'ultimo eufemismo disponibile, fra quelli indicati più sopra ('Cavolo!' che, fuori metafora, corrisponderebbe allo sp. *repollo*), il quale consenta (come lo consente il testo gaucesco) il picaresco gioco di parole:

Se ne va sempre ramingo,  
Sempre povero e fuggiasco;  
Non ha tana, non ha nido,  
Come fosse maledetto;  
Ma che *cavolo* di gaucio!  
Sei soltanto un delinquente.

### 3.2.6

Mas ¿para qué platicar  
Sobre estos males, *canejo*?  
Nace el gaucho y se hace viejo  
Sin que mejore su suerte,  
Hasta que por ahí la muerte  
Sale a cobrarle el pellejo (I, vv. 2029-34):

Perché – *cavolo*! – scorrere,  
D'altra parte, sui miei guai!  
Nasce il gaucio e si fa vecchio  
Ma non cambia la sua sorte,  
Fin che arriva poi la morte  
A riscuotergli la pelle.

## 4. Conclusioni

Su 22 occorrenze di intercalari eufemistici esaminati, quasi la metà si riferiscono a 'Pucha!' e varianti, mentre l'altra metà si ripartisce in parti uguali fra "¡Ahijuna!" e "¡Barajo!"/"¡Canejo!". Comparando questi dati di un testo gaucesco (seconda metà dell'800) con il rioplatense popolare di oltre un secolo dopo, per la coscienza linguistica di chi, come me, abbia una lunga esperienza personale "in loco", si può dire (salvo ulteriori accertamenti statistici) che, per

lo meno fino agli anni '70, si confermava, anche nella lingua pop. corrente, la prevalenza di "Pucha!" rispetto a "¡Barajo!" e "¡Canejo!" mentre fra questi due predominava il secondo. D'altronde tutti e tre sembrano ormai cedere ampiamente il passo alla forma originaria non eufemistizzata "¡Carajo!": il che coincide con la crescente spregiudicatezza, presente in tutte le lingue contemporanee, nei riguardi dei vecchi tabù sociolinguistici.

SILVANA SERAFIN

## IL CONCETTO DI SOLITUDINE NELLA NARRATIVA DI EDUARDO MALLEA: CONQUISTA O CONDANNA?

Da Heidegger a Jaspers, da Unamuno a Ortega y Gasset, per citare solo alcuni esempi, molti sono i filosofi che, nel nostro secolo, si sono interessati alla solitudine, all'isolamento, all'incomunicabilità quali problematiche fondamentali dell'uomo contemporaneo. Accanto ad essi scrittori e poeti hanno esplorato settori del pensiero e della sensibilità umana per cercare soluzioni o semplicemente per presentare il problema all'attenzione di un pubblico sempre più vasto poiché, parafrasando Octavio Paz, possiamo affermare che la "soledad es el fondo último de la condición humana"<sup>1</sup>.

In Argentina Eduardo Mallea<sup>2</sup>, precedendo Ernesto Sábato (1911) e Julio Cortázar (1916-1984), ha fornito un'analisi puntuale e profonda delle cause che portano alla solitudine, sulla linea della tradizione esistenzialista di Kierkegaard, di Nietzsche e di Sartre. Il sentirsi soli implica la coscienza di sé e il desiderio di uscire da sé per divenire altro, o meglio per portare in superficie l'altro che è nascosto in noi. Ciò conduce inevitabilmente all'alienazione individuale, alla disperazione, accresciuta, secondo Mallea, dall'impotenza del linguaggio, dalla sua incapacità di comunicare. Una crisi assai grave se consideriamo che esso ha sempre costituito lo stimolo spirituale non soltanto per la letteratura, ma per l'arte in generale.

L'autore si sofferma ad analizzare il problema-linguaggio sia nell'aspetto tecnico-letterario, sia in quello filosofico o più specificamente metafisico. Ed è proprio da quest'ultima angolazione che va giudicato il silenzio di Chaves,

<sup>1</sup> O. Paz, *El laberinto de la soledad*, ed. de E.M. Santí, Madrid, Cátedra, 1993 (1947), p. 341.

<sup>2</sup> 1903-1982. Tra le sue opere si ricordano: *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), *Historia de una pasión argentina* (1935), *La ciudad junta al río inmóvil* (1936), *Fiesta de noviembre* (1938), *La babia del silencio* (1940), *Todo verdor perecerá* (1941), *Las águilas* (1943), *Los enemigos del alma* (1950), *Chaves* (1953), *Simbad* (1957), *Gabriel Andaral* (1971), *Triste piel del universo* (1972), *Los papeles privados* (1974) [Cfr. G. BELLINI, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997 e E. ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961 (1954)].

dell'omonimo romanzo, e dei molteplici personaggi nei quali si riconosce l'essenza dell'argentino la cui caratteristica principale è la sobrietà di parole<sup>3</sup>. Potremmo affermare che il personaggio di Mallea dice di più quando parla di meno, poiché i suoi silenzi sono un atto di sincerità e una presa di coscienza esemplare e sono sempre collegati al linguaggio da un'interazione ininterrotta. Così, osserva Emilio Sosa López, Chaves "se yergue como una acusación a la inautenticidad, al soborno de la palabra mentida, que no es sino degradación del verbo inaudible y creador de la vida. La decisión de callar no es en Chaves la consumación de una maldición condenatoria del hombre"<sup>4</sup>. Paralizzato dal vuoto delle parole, dall'abisso che si è aperto tra la percezione individuale e le generalizzazioni congelate del linguaggio, egli precipita nel silenzio. Il collasso si può leggere, pertanto, anche come esemplificazione dei limiti delle parole ad opera dell'intimità e dell'inesprimibile. Meglio il silenzio che tradire il significato sentito.

Come si può notare la funzione del silenzio in letteratura è complessa e polisignificante in quanto può essere spiegata sia sul piano psicologico, sia su quello sociologico. Comunque il tacere implica sempre un fallimento delle parole, un segno di disperazione, una difesa, una protesta, senza essere, però, vuota negatività.

Non mancano, tuttavia, contraddizioni, sia pure apparenti, nell'opera di Mallea: in *Rodeada está de sueño* l'autore cita programmaticamente una frase di León Paul Fargue secondo cui "al comienzo fue el Verbo, las ideas son parásitos del verbo"<sup>5</sup>, indicando come la parola sia piena di senso, un modo di pensare, strumento di escogitazione e di comunicazione. Altre volte essa viene utilizzata in funzione strumentale e utilitaristica di approssimazione, più o meno vicina a seconda delle circostanze all'idea da esprimere. A tale proposito Murena suggerisce: "(el espíritu argentino) a diferencia del occidental, en lugar de apoyarse en una fe primaria en el valor de la palabra humana, parte de un pro-

<sup>3</sup> A proposito del *criollo*, sia esso il vecchio patrizio artefice della ricchezza del paese, rimasto in disparte negli anni di prosperità, sia il *campesino* o l'abitante delle piccole città di provincia, Mallea individua le affinità con l'argentino autentico. Entrambi presentano le seguenti caratteristiche: "[...] silencioso sin resentimiento; alegre sin énfasis; activo sin angurria, hospitalario sin cálculo de trueque, naturalmente pródigo; amigo de los astros, las plantas, el sol, la lluvia y la intemperie; pronto a la amistad, difícil a la discordia; humanamente solidario hasta el más inesperado y repentino sacrificio; lleno de exactas presencias y zumos de sabiduría, simple sin alarde de letras; justo a fondo, más amigo del bien directo, de la ecuanimidad de corazón que del prejuicio teorizador; viril, templado en su vehemencia; tan morigerado en la vida – morigerado en su codicia que no lo espanta con su ademán la muerte – pues nada le arrebatara que él no haya ofrecido antes con humana dignidad" (E. MALLEA, *Historia de una pasión argentina*, in *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Ediciones, 1965, p. 359).

<sup>4</sup> E. SOSA LÓPEZ, *El mundo espiritual de Eduardo Mallea*, "La Nación", 17 de marzo de 1957.

<sup>5</sup> E. MALLEA, *Rodeada está de sueño*, in *Obras completas*, cit., p. 154.

fundo conocimiento de la mendacidad de ésta, conocimiento que no excluye la aceptación de su valor como instrumento utilitario, pero que provoca y que provocará peculiares distorsiones y transformaciones tanto en el campo de lo utilitario en general, como en el de la moral y en el de lo estético”<sup>6</sup>. È quanto accade a Mallea; tuttavia la parola, nei suoi scritti, trova sempre una propria specifica inserzione nel sistema letterario, come fattore organico che ne consente e ne realizza il funzionamento.

Un esempio concreto è offerto sempre dal romanzo *Rodeada está de sueño* in cui il protagonista – un intellettuale che fugge lontano da Buenos Aires per trovare se stesso attraverso la solitudine<sup>7</sup> –, sperimenta incessantemente la tentazione della parola: allo stesso modo in cui è fuggito dalla metropoli egli continua a fuggire dalla parola, rifiutandola per quanto di fittizio e di falso vi è nella comunicazione verbale. Il linguaggio ha perduto la propria funzione di articolare il senso, di comunicare significato, facilitando l’interiorizzazione. La discesa interiore si allontana dalla sintassi generale e conduce all’affermazione non più diretta all’esterno, ad un contesto di allusioni o di equivalenze lessicali, ma verso una spirale interiore, ad una solitudine voluta e ricercata. L’isolamento è, infatti, uno dei connotati specifici della vita intellettuale sia in Oriente come in Occidente. Anacoreti e uomini di lettere, filosofi e mistici sono riusciti spesso a vivere solitari. *Solitudo musis amica* afferma un detto classico nella cui evidenza agisce al tempo stesso un archetipo, quello del rifugio sicuro, offerto spesso dalla quiete della campagna.

Certo il narcisistico ritiro dal mondo ha motivi ambigui ed effetti ambivalenti in quanto può portare un sereno appagamento, ma anche infelicità e conseguente alienazione. Sorge immediata una domanda: la solitudine è una condanna costituzionale dell’essere umano o è una conquista che deriva dall’esperienza della vita asociale? Secondo Mallea – e non solo – sono valide entrambe le definizioni. Nel caso specifico del protagonista citato la solitudine è una conquista utile per migliorare e per approfondire la comunicazione con i propri simili. Leggiamo, infatti: “Cuando uno está solo ve que es enorme y al mismo

<sup>6</sup> H.A. MURENA, “Chaves”: un giro copernicano, “Sur”, n. 228, mayo-junio de 1954, p. 29.

<sup>7</sup> Vale la pena sottolineare come Mallea nell’evidenziare gli aspetti positivi della vita agreste, attui non tanto la vecchia contrapposizione tra città e campagna, tra cittadino e contadino, ma una differenza di categorie e di valori morali, in quanto non è importante il luogo, bensì la vita in un determinato ambiente. L’autore giunge alla conclusione che persino a Buenos Aires può vivere un argentino autentico: “[...] Existe un hombre cuya fisionomía es el de las ciudades y otro cuya fisionomía moral es el de nuestra naturaleza no desvirtuada, de nuestra naturaleza natural. No importa que quién entrañe ésta última viva en la capital, no importa que el que tiene la fisionomía moral de nuestras ciudades viva en nuestro “hinterland”. Esto puede ser una circunstancia fortuita” (E. MALLEA, *Historia de una pasión argentina*, in *Obras completas*, cit., p. 358).

tiempo nada. Y es el modo de preparar en sí una gran voluntad de propagación de sí mismo”<sup>8</sup>.

Proprio nell'*incipit* del romanzo trovano sede naturale tutti i segnali che connotano l'opera e le intenzioni dell'autore: "Para propagarse, para verterse – afirmar il protagonista anonimo – es necesario saber lo que se tiene para dar"<sup>9</sup>. Ciò significa porre le basi imprescindibili per un tentativo di comunicazione: un programma di ricerca d'identità molto simile all'esortazione *conosci te stesso* che d'accordo con tutta l'intonazione della morale delfica è un invito all'umile riconoscimento della pochezza umana di fronte alla divinità e che certo anche Mallea, come Socrate, intende nel senso dell'avvertimento della propria ignoranza per quanto poi ciò significhi quella medesima ricerca interiore che di tale avvertimento è il mezzo.

L'esigenza di inaugurazione controllata da dare al discorso letterario polarizza l'intera disponibilità del lettore a subire ogni possibile suggestione qui concentrata, cosicché basta spesso un'indicazione minima per aggiungere alle parole d'apertura una particolare qualificazione accessoria.

Assistiamo pertanto ad una prima ricostruzione di se stesso attuata dal protagonista completamente immerso nella solitudine che nega qualsiasi tipo d'esistenza. "Tampoco existe mi yo en esta soledad", è, infatti, l'amaro commento dell'uomo in balia del vuoto assoluto. Il pericolo principale nell'apprendistato alla solitudine è che il dialogo interiore si converta in monologo, come nel caso del filosofo tedesco divenuto pazzo: "Federico Nietzsche [...] había llevado su soledad a un extremo tan espantoso, que un día se encontró perdido y sollozando, en una calle de Nápoles, con los brazos piadosamente abiertos alrededor del cuello de un caballo, la conciencia destruida, la razón perdida"<sup>10</sup>. È la conseguenza estrema a cui conduce la coscienza di sé come natura divisa, l'hegeliana coscienza di uno stesso come altro. Lo straniamento distoglie anche la parola dal suo stato ordinario realizzandosi attraverso procedimenti ora grammaticali (parole composte), ora semantici (metafore, metonimie) che hanno un unico scopo: la conservazione della memoria.

Da questo momento in avanti egli lascia libero sfogo ai ricordi dell'infanzia, un flusso di coscienza soggettivo che mette in luce impulsi rimossi, desideri nascosti, inclinazioni inamissibili, fantasie sfrenate. Il lettore scopre che il personaggio narrante è fondamentalmente e costituzionalmente un solitario, il cui ricorso esistenziale appartiene alla solitudine come evidenziano le seguenti parole: "En el barrio sólo vivían muchachos mayores que yo. [...] Durante las tardes, yo, sentado en el umbral los veía con envidia trabados en sus juegos bru-

<sup>8</sup> E. MALLEA, *Rodeda está de sueño*, in *Ivi* p. 120.

<sup>9</sup> *Ivi*.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 135.

tales, en sus complicaciones prestigiosas; tan sólo por la noche, la calle, teatro de las pasadas correrías, quedaba librada a mi caprichos de señor; entonces me hundía solo en las complicaciones de mi fantasía, jugaba los juegos que los otros habían jugado antes. Crecí solitario, sin cooperación ni compañeros en las zozobras de la infancía”<sup>11</sup>. Una solitudine goduta con umile vanità, divenuta fuga dall’oggetto verso i più profondi recessi dell’essere, tra felicità e pena. La memoria acquista, pertanto, carattere non incidentale al testo letterario, ma intimamente partecipe delle stesse funzioni costitutive che da sempre la retorica dell’espressione fa assolvere alle figure. Essa appare così direttamente connessa al meccanismo che organizza e muove il discorso essendo sempre all’incrocio di significati convergenti, costituendo anzi il ‘luogo’ privilegiato.

Quasi vent’anni dopo, Mallea si esprime più o meno negli stessi termini a proposito della propria infanzia ne *La guerra interior*. È questa una prova ulteriore non solo della continuità tematica o del costante riferimento autobiografico all’interno dell’opera complessiva, ma anche della relazione fra vita e teoria filosofica: la seconda è conseguenza della prima. L’itinerario spirituale va dal vissuto al pensato ed è per tale motivo che il pensiero è pregno di realtà e contrario alle teorizzazioni generalizzanti.

Consideriamo, quanto lo scrittore afferma sulla solitudine infantile. La citazione inizia in terza persona, ostentazione di una inverosimile onniscienza da parte del narratore, per passare poi, secondo una costante di *La guerra interior*, all’intimità della prima persona, come appare evidente nel seguente brano: “El chico tuvo que confinarse en los libros que antes había rozado. Buscó como loco un amigo de su edad. Los compañeros de colegio venían de hogares desconocidos, vivían lejos, se caían de vulgares con sus bolsas de pan untado en cebolla viva. Sus juegos eran de dioses, más bien terribles, sin sentido de la conciencia y tan sólo una vocación vaga de tropelía, fronda o mala palabra. Yo era un ignorante en sus excelencias. Jugaba mal al fútbol, erraba al billar, me equivocaba a la pelota y tiraba los bolones sobre el ejército de vidrios. Podían creermelo bisoño en todo; lo era”<sup>12</sup>. Una solitudine questa, nata dalla separazione ontologica tra due ordini diversi: il soggetto e le forme che lo circondano. L’ego del narratore è diverso da quello dello scrittore per cui il linguaggio letterario trova in se stesso la propria giustificazione e la funzione retorica in esso contenuta porta inevitabilmente all’esistenza del linguaggio al di là del rapporto con le cose, dando validità assoluta alla verità dell’autore. Il discorso che visualizza il pensiero, infatti, rende se stesso impercettibile: il linguaggio serve solo a farsi intendere.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>12</sup> E. MALLEA, *La guerra interior*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1963, p. 17.

Il ragazzo sia di *Rodeada está de sueño*, sia di *La guerra interior*, cresce ed è superfluo dirlo, diviene scrittore finché arriva il giorno in cui le parole non significano nulla in quanto da mezzo di comunicazione si sono trasformate in elementi d'incomprensione: è giunta l'ora del silenzio. Significativamente lo scrittore affida al romanzo il compito di penetrare le coscienze in quanto manifestazione d'arte completa: "Si entre todas las manifestaciones del arte tuviera yo – afferma Mallea – que elegir aquella que guarda más semejanza con el hombre, que más coincide con sus peculiaridades entrañables y más lo sigue y anticipa no sólo en sus plenitudes, sino también en sus quiebras y quebrantos, no escogería una expresión singular de cualquiera de las artes, sino la totalidad de un género único, y éste género sería la novela"<sup>13</sup>. Ed ancora: "La novela es poemas, relato filosófico, teodicea y antropodicea, narración y cuestionamiento, y un género de tal amplitud que si abarca todos los géneros es porque en su vientre todo cabe: filosofía, poesía, alegoría, drama y todo cuanto venga a abonar la narración de un momento de temporalidad"<sup>14</sup>. Momento di temporalità che nei romanzi è ciò che lo stesso Mallea definisce "La Argentina visible"<sup>15</sup> in

<sup>13</sup> E. MALLEA, *Notas de un novelista*, Buenos Aires, Emecé Ed., 1954, p. 120.

<sup>14</sup> E. MALLEA, *Las travesías*, II, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1962, p. 98.

<sup>15</sup> *Ivi*. Per Argentina visibile Mallea intende i "falsos espíritus, falsos emorsonianos, pragmatistas peregrinos, disertadores enfáticos". Sono essi, per lo più, funzionari pubblici, professori che giocano con l'onore del paese. Emblematico in tal senso è il romanzo *Fiesta de noviembre* in cui sfilano banchieri, giudici, commercianti, aristocratici, diplomatici e politici presentati in atteggiamenti caratteristici. Tra gli esponenti più interessanti figurano Rague "reducido tiránicamente a hallarse cada día más preso en una existencia activa de especulador" (E. MALLEA, *Fiesta de noviembre*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1956 (1944), p. 22). Cárdenas, protagonista de *La babia del silencio*, il quale tratta affari poco chiari con uomini dai "nombre sajones" alludendo all'ingerenza delle compagnie straniere, strettamente connesse a fenomeni di corruzione e di proventi illeciti. Ad essi si aggregano i Gómez, conservatori e xenofobi, il dottor Larguirós, opulento ed influente, in ogni singola regione del paese. Seguono gli "espíritus míseros y analfabetos" (*ivi* presenti nei romanzi e nei racconti successivi: Jazmín Guerrero, Plon Vilar de *La babia del silencio*, ed alcuni rappresentanti della famiglia Ricarte come Emilia Islas de *La torre*. Per non cadere in una lista sterile di nomi mi soffermerò su di un libro alquanto significativo da questo punto di vista, *Los enemigos del alma*, pubblicato per la prima volta nel 1950, in cui i tre fratelli Guillén sono espressione rispettivamente del demonio, del mondo e della carne. Senza dubbio la figura più interessante è quella di Mario, incarnazione della "mundanidad" dalle molteplici insidie. Osserviamo quanto scrive di lui l'autore: "Tenía el genio de caricaturar a la gente, de definirla en una sentencia, de enfocarla cruelmente en la proyección del ridículo, de marcarla para siempre como una creación de la Providencia que la arrojaba para que se mofara [...]. Escucharlo era como presenciar la parte del mundo, la parte riente, que se burla de la otra mitad, la parte sufriente" (E. MALLEA, *Los enemigos del alma*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1958 (1950), p. 256). Personaggio vero, oltre ad essere simbolo ed astrazione di un'idea, Mario Guillén vive in una società in cui la realtà visibile sostituisce quella sostanziale. La colpa non è unicamente sua, ma anche delle due sorelle Débora, manifestazione del demonio e Cora, immagine della carne, le quali non trascendono il mondo "espectable", banale, e inautentico che cela sotto le parole falsità e menzogna. Per Mario l'unica legge da rispettare è l'esteriorità in quanto, osserva Mallea, la sua "mundanidad no es una condición de vida,



contrapposizione, dunque, con un'altra invisibile<sup>16</sup>.

es una condición del alma. La mundanidad es una voz, una propensión, un carácter, todo lo que en fin se concierta en la volutad primordial de dejar hablar a la periferia sin agotamiento del fondo. Es el ejercicio delicioso y criminal de la palabra por sí sola" (*ivi*, p. 269). Tutto il resto, compreso il trascendente e la comunicazione leale fra gli esseri umani, non gli interessa in quanto egli come Carlos Oro, protagonista di uno dei racconti di *La ciudad junto al río inmóvil*, "Veía en su derredor, ya ordenados, el torbellino de la suerte, la riqueza y la salud, y con un simple gesto esultante se apoderaba de ello" (E. MALLEA, *La ciudad junto al río inmóvil*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1938, p. 92). Sono trascorsi dodici anni tra le due opere, ma i personaggi sono frutto della medesima idea; il che costituisce una prova della continuità tematica dell'opera di Mallea. Il tipo del "mundano" apparirà ulteriormente ne *Todo verdor perecerá*, titolo che si rifà a Isaia XV, 6 [Mallea utilizza spesso titoli che potremmo definire esemplari, come *El sayal y la púrpura*, che si riferisce alle cronache sul cardinale Cisneros "que usaba bajo la púrpura cardenalicia el sayal color de la tierra, a fin de no separar de su cuerpo esa sobria vestidura que lo ataba a Dios [...]". Símbolo de una conducta muy bella, muy oscura en la historia" (E. MALLEA, *El sayal y la púrpura*, in *Obras completas*, cit., p. 1105)]. *Rodeada está de sueño*, invece, è un'espressione di Shakespeare da *La Tempesta*. Si tratta di Sotero, l'amante di Agata Cruz, il quale considera la vita come un gioco d'astuzia e di abilità allo stesso modo di Ruco Miani, protagonista di *Simbad*, abile nel remare, nel fischiare, nel costruire trappole per conigli, nel cucinare piatti raffinati e nel forgiare "la estatua que de sí mismo cede al mundo" (E. MALLEA, *Simbad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1957, p. 260). Entrambi appartengono alla borghesia ed è proprio ad essa che, dimentica dei valori universali dell'uomo, Mallea assegna la responsabilità della rovina e della corruzione del paese, in nome del progresso economico, dell'ostentazione, dell'apparenza senza sostanza e dell'egoismo. A tali rappresentanti dell'Argentina visibile si aggiungono gli immigrati che all'inizio del secolo XX arrivano in massa, attratti dal miraggio del benessere. Essi prendono parte attiva alla vita economica, ma rimangono estranei ai valori spirituali del paese. L'atteggiamento di Mallea verso i nuovi arrivati rivela un'evidente preoccupazione in quanto lo scrittore considera gli immigrati per lo più uomini privi di scrupoli e di morale. Ciò è visibile soprattutto ne *La babia del silencio*, in cui il protagonista, Martín Truega, si riferisce a Buenos Aires come a una "gran ciudad construida por inmigrantes torpes sobrevenidos a la riqueza y al poder" [...] Sólo lo que provenía de antes, lo construido según el espíritu de otra época, conservaba en la masa su distribución y su raza" (E. MALLEA, *La babia del silencio*, in *Obras completas*, cit., p. 338). Naturalmente, la posizione di Mallea non è quella del nostalgico, ma di un uomo conscio che qualcosa non ha funzionato all'interno del fenomeno immigrazione. La responsabilità va attribuita soprattutto all'Europa come viene evidenziato nei romanzi *Nocturno europeo*, *Fiesta de noviembre*, *Simbad* ed in alcuni saggi come *Historia de una pasión argentina*, *El sayal y la púrpura*.

<sup>16</sup> Dove si trova L'Argentina invisibile? Mallea fornisce la seguente risposta: "No es en aquella ostentosa superficie del país, sino por debajo de ella, muy por debajo, [...] en la veta profunda en la que está el mineral de calidad" (E. MALLEA, *Conocimiento y expresión de la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1935, p. 66). Si tratta, di una realtà lontana, dunque, dalla città, dalla contaminazione urbana, dalla corruzione del potere. In effetti Mallea fa una distinzione precisa tra abitante della città e della campagna: "Si hay dos hombres en el mundo psicológica, ética y socialmente diferentes, estos dos hombres son el habitante del "hinterland" argentino y el habitante de la ciudad" (E. MALLEA, *Historia de una pasión argentina*, in *Obras completas*, cit., p. 354). Nell'opera intera si scorge la ricerca ininterrotta del senso dell'esistenza, inteso come "esaltazione severa" della vita, mai completamente raggiunto. Un esempio concreto è dato dal cammino spirituale e umano di Martín Tregua, protagonista di *La babia del silencio* e *alter ego* dello scrittore, il quale cerca di divulgare, attraverso le pagine della rivista "Basta" da lui fondata, i valori dell'Argentina invisibile. La conclusione del romanzo, nonostante il labirinto di amarezze attraverso il quale sono passati

Se in precedenza la solitudine viene considerata conquista, ne *Rodeada está de sueño* (il sottotitolo del romanzo è *Memorias poemáticas de un desconocido. Libro primero: El alejamiento*) il giudizio viene sospeso ambiguamente. Il protagonista finisce la narrazione nel momento in cui si allontana da Buenos Aires. Rimangono, pertanto, irrisolti i problemi posti all'inizio del libro. La domanda fondamentale (continuerà ad isolarsi lo sconosciuto ogni giorno di più come Nietzsche o ritroverà, con l'identità perduta, la capacità di comunicazione?) è per il momento senza risposta.

Due anni dopo la pubblicazione del libro in questione, Mallea dà alle stampe *El retorno*. Nel sottotitolo significativo: *Una narración poemática donde concluye "El alejamiento"*, lo scrittore evidenzia la continuità con l'opera precedente. Assistiamo, pertanto, al ritorno a Buenos Aires del protagonista arricchitosi della propria personalità. Egli ha fatto tesoro degli insegnamenti impartitigli da Lluvias, l'uomo silenzioso incontrato in città, il quale indifferente a quanto lo circonda, non comunica con nessuno: "¿Tú, por qué no hablas nunca, Lluvias?, le pregunté una vez cuando habíamos dejado en plena noche a un grupo de disertores, de locuaces. Levantando los ojos me miró sin contestar, indifferente a la contestación y a la pregunta"<sup>17</sup>.

Egli condivide con l'amico anche il sentimento di estraneità nei confronti di se stesso e del mondo in cui ha vissuto la propria solitudine, convertendosi in ascoltatore, in una significativa apertura verso gli altri. Emblematiche sono le seguenti parole: "[...] Miré come si me fuera extraño el confluír de las tinieblas de invierno; [...] ¿Qué hago en este cuarto? Apagaré las luces. Ya no tengo más que ganas de ir adonde se acumula la gente. No ya los entes de razón: la gente. Yo no sé ni para qué vine aquí. Tantas veces no sabe uno lo que quiere. ¡Uno! Criatura sola, ilusa, solidaria: hombre hecho de hombre"<sup>18</sup>. Quest'ultima frase, tanto caratteristica dello stile<sup>19</sup> di Mallea, pone fine alla solitudine dello scon-

Martín Tregua e i suoi amici nel tentativo di aiutare il paese, rivela un ottimismo prudente: "Yo estoy al lado de los que esperan el triunfo final recogidos en la bahía, la bahía del silencio" (E. MALLEA, *La bahía del silencio*, in *Obras completas*, cit., p. 986). È il medesimo silenzio a cui giunge Chaves, protagonista dell'omonimo romanzo, dopo il lungo soliloquio pronunciato alla morte della moglie. Parafrasando Carmen Rivelli possiamo affermare che "En su silenciosa espiritualidad (egli) era como una acusación a la palabra estéril, al soborno, la mentira, la jactancia, la crítica" (C. RIVELLI, *Eduardo Mallea, la continuidad temática de su obra*, cit. p. 94). Chaves è, senza dubbio, il personaggio di Mallea che meglio incarna i valori dell'argentino invisibile, dotato anche di quell'"imper-turbabilidad activa" definita dallo scrittore come "una calidad moral, una voluntad de arraigo por medio de la cual la voluntad de crear se efectúa con solidez como sobre una roca" (E. MALLEA, *Historia de una pasión argentina*, in *Ivi*, p. 359).

<sup>17</sup> E. MALLEA, *Rodeada está de sueño*, in *Ivi*, cit., p. 140.

<sup>18</sup> E. MALLEA, *El retorno*, in *Ivi*, pp. 222-223.

<sup>19</sup> A proposito dello stile di Mallea e in modo particolare delle caratteristiche ripetizioni di parole, cfr. M.I. LICHTBLAU, *Rasgos estilísticos en algunas novelas de Eduardo Mallea*, "Revista Iberoa-

sciuto, confermando in tal modo quanto affermato da Octavio Paz: “La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad”<sup>20</sup>.

È questo un ulteriore esempio d'isolamento ricercato e risolto positivamente: si tratta di un tipo di solitudine “tradizionale”, in quanto essa non presenta caratteristiche nuove rispetto a quelle già definite nella tradizione occidentale e cristiana. L'emarginazione dell'artista, per certi aspetti è, infatti, simile a quella degli anacoreti e degli eremiti, proprio per la valenza positiva che conduce alla creazione. Mallea stesso si esprime chiaramente in proposito: “Un artista – no olvidemos que el desconocido protagonista del díptico Rodeada está de sueño e El retorno es un novelista – entre todos los hombres es tal vez el que mayor ventaja lleva para aquel destino (el de la soledad). Porque su expresión, el objeto de arte que persigue, es a la vez un clima y una prolongación. Su soledad no es por consiguiente fría, sino densa de temperatura, y poblada. Pero los días en que su trabajo fracasa, en que su pensamiento parece hundido – ¡qué desolación y que sentimiento de inutilidad monstruosa, de egoísmo!”<sup>21</sup>. In questa seconda ipotesi la solitudine da strumentale diviene esistenziale portando alla disperazione, alla pazzia, al suicidio.

Una prima interpretazione dei motivi dell'isolamento nei personaggi di Mallea va ricercata, dunque, nell'esistenza umana, come per Agata, protagonista di *Todo verdor perecerá*, la cui solitudine, osserva Enrique Anderson Imbert “[...] no es una soledad determinada por las circunstancias, sino la soledad de la existencia humana; o si se quiere, la de la existencia personal, única,

mericana”, 47, enero-junio de 1959, pp. 117-127 dove si legge a p. 120: “La repetición en el lenguaje ocupa un lugar bien evidente e importante en toda la obra de Mallea. Esta técnica estilística, que usa Mallea tal vez un poco más de lo mesurado, asume una gran variedad de formas dentro del propósito fundamental de intensificar, de hacer hincapié en una palabra o en una oración entera. Como recurso empleado con moderación, la repetición se encuentra comúnmente en muchos autores. [...] Pero Mallea excede todos los límites, tanto por el gran número de repeticiones, como por la naturaleza extravagante de muchas de ellas”. A riprova di quanto affermato dal critico citato vedasi i seguenti esempi tratti da *Todo verdor perecerá* (Buenos Aires Editorial, Espasa-Calpe Argentina, 1941): “Su infancia solitaria, su no infancia” (p. 27) e da *La babia del silencio* (in *Obras completas*, cit.): “La prueba definitiva de mi desesperación, la desesperación de mi desesperación [...]” (p. 370). In *Simbad (Ivi)* scrive l'autore: “[...] ¿Eran menos que hombres? No. Eran hombres. Se habían reducido sólo a eso. Se habían reducido sólo al eso de eso” (p. 734). Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, fino ad arrivare a curiosità del genere: “la fácil facilidad” (*Simbad*, cit., p. 558), “imprevisora imprevisión” (*La babia del silencio*, cit., p. 178), “¡Cuánto le gustaba gustar!” (*Los enemigos del alma* in *Ivi*, p. 101).

<sup>20</sup> O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, ed. de E.M. Santí, cit., p. 324

<sup>21</sup> E. MALLEA, *Rodeada está de sueño*, in *Ivi*, cit., p. 124.

de Agata”<sup>22</sup>. Allo stesso modo Díez, – protagonista di “Ceilán”, racconto inserito nel volume *Poseción* –, in seguito all’infelicità per una delusione amorosa, avverte la necessità d’identificarsi in un altro essere umano, ove l’altro assume la figura del corpo proprio, dell’alterità dell’altro e del mondo.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma non aggiungerebbero nulla di nuovo o di fondamentale alla classificazione dei tipi di solitudine evidenziati: da un lato la solitudine “strumentale” che porta l’individuo ad approfondire la comunicazione esterna, passando attraverso la conoscenza di sé, analisi che acquista la movenza ermeneutica della verità in cui la riflessione si attua come appropriazione dello sforzo di esistere; dall’altro la solitudine “esistenziale” che sfocia nella disperazione ed ancor peggio nella pazzia o nel crimine.

I dubbi, le incertezze, le esitazioni, esperienza di sé come altro, conducono il solitario ad un perenne conflitto, ad una tensione costante nell’impossibilità di un’autotrasparenza. Lotta interiore, militanza interiore, guerra interiore, sono, pertanto, parole abituali per Mallea che ne *El sayal y la púrpura* e ne *La guerra interior* sviscera con un’analisi organica e esaustiva il problema<sup>23</sup> che lo tocca in prima persona. Bisogna, tuttavia, precisare che l’interiorità dell’autore non deve essere intesa come mancanza di curiosità per i fatti esterni della politica e della cultura: si tratta di un disinteresse relativo al contingente, in vista di una comprensione più profonda dell’avvenimento stesso. Il campo solitario può essere, infatti, un archetipo; in esso, però, agiscono più fortemente le forme ideali della perfezione cui si tende, come dispiegamento libero oppure coordinato del tempo della vita. Lo scrittore non si vede più circondato di fatti apparentemente compiuti e non li ritiene l’unica realtà, per cui egli matura un concetto diverso di vita reale.

A questo proposito egli dichiara: “Yo no quise ser nunca ni guía ni maestro ni rico ni eligido. Ninguno de mis movimientos me condujo en esas direcciones. Todo mi empeño estribó en ser una conciencia preocupada. En mi preocupación estaba mi acción”<sup>24</sup>. È precisamente da tale “conciencia preocupada” che si originano i timori esterni di Eduardo Mallea, tra cui l’opposizione al fascismo, caratteristica delle prime opere. Egli, infatti, afferma: “(Sentía) un insistente, un grande y efectivo temor, como si quisiera llamar, prevenir a una multitud de peligros, ciertos venenos que habitaban el aire, ciertas miasmas venidas desde lejos, ciertas miserias sanguinolentas de ultramar”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> E. ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México-Buenos Aires, cit., p. 237.

<sup>23</sup> L’ultima parte del testo, intitolata “El combate interior”, viene pubblicata anche a parte nei “Cuadernos”, sempre nel 1963. In questo frammento Mallea si riferisce alla genesi di *Historia de una pasión argentina*, in occasione dei venticinque anni dell’edizione originale.

<sup>24</sup> E. MALLEA, *La guerra interior*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1963, p. 11.

<sup>25</sup> E. MALLEA, *Meditaciones en la costa*, in *Obras completas*, cit., p. 572.

Tale opposizione estesa a tutte le dittature in generale, si manifesta, inoltre, in modo palese in *Rodeada está de sueño*, ne *El sayal y la púrpura*, ne *La bahía del silencio*. Essa affonda le radici in un'idea fondamentale per il pensiero malleano: le deformazioni dogmatiche impediscono la manifestazione aperta di qualsiasi cosa pura. Vi è di più; le dittature "moralì" sono inutili perché l'uomo non può modificarsi se in disaccordo con la propria coscienza e con la propria intimità. Significative sono le seguenti parole: "Yo no soy ni marxista ni fascista porque no creo que el hombre pueda modificarse por un accidente, sino por su naturaleza"<sup>26</sup>.

Non si tratta di sapere perché esiste il mondo, ma di attuare un'apertura verso l'essere il quale emerge nella sua radicale inaccessibilità dalla rovina senza senso della società. Proprio nel naufragio dell'esserci, si rivela secondo la ben nota teoria di Karl Jaspers (1883-1969), l'essere, la cui reale concretezza, al di là di ogni astrazione dell'intelletto, proviene unicamente dall'esperienza personale che, alla maniera di Kierkegaard ricerca la verità.

È opportuno anteporre tali considerazioni per evitare l'immagine di un Mallea rinchiuso nella propria torre d'avorio, senza contatti con il mondo esterno. Parafrasando l'autore possiamo affermare che il suo è *un impegno non impegnato*, ma tanto più attivo quanto più lontano dagli avvenimenti del momento. A questo proposito esemplare è quanto scrive Brughetti: "Los espíritus sensibles, los escritores, los creadores de la vivida emoción son siempre las primeras antenas de oído muy fino, en percibir y poseer la preponderante substancia incorpórea que el común de los hombres no siente ni ve. Mallea ha reanudado su comunión con nosotros justamente cuando muchos hombres de su edad han ido a caer, repitiéndose, en un agotamiento de pasiones y egoismos personales, de odios sin fertilidad, ya que una demagogia literaria que agitó ese conflicto de generaciones que viera en Buenos Aires, volvióse desaliento y esterilidad en esa algarada dispersa de políticos y vanguardistas sin penetración en tierra de la verdad captadora de la secreta materia, del misterio de la creación"<sup>27</sup>.

Mallea distingue due tipi di autore: lo scrittore – spettatore "que va del autor de la Odisea hasta el clasicismo francés"<sup>28</sup> e lo scrittore-agonista "que va de los primeros estoicos hasta Erasmo, Pascal, Nietzsche y Gide"<sup>29</sup>. Egli sottolinea, inoltre, che tale distinzione si riferisce ad un atteggiamento umano e non spirituale: "El primero es el tipo del ensimismado; el segundo es el tipo del intelectual que participa trágicamente en el destino de su tiempo"<sup>30</sup>. Egli si pone tra

<sup>26</sup> E. MALLEA, *El sayal y la púrpura*, in *Ivi*, p. 28.

<sup>27</sup> R. BRUGHETTI, *Descontento creador*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, pp. 100-101.

<sup>28</sup> E. MALLEA, *El sayal y la púrpura*, in *Obras completas*, cit., p. 1111.

<sup>29</sup> *Ivi*.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 1111-1112.

quest'ultimi, ribadendo il concetto ne *El sayal y la púrpura*: "Nuestro mundo, el invernial, peligroso y grave mundo de hoy, reclama urgentemente esta segunda especie de inteligencias, esta índole de naturalezas espirituales, esta participación drámatica del hombre – autor en el drama de su tiempo. Reclama participación del hombre en el conflicto moral de las masas y creación en el fuego d'este conflicto"<sup>31</sup>. Un conflitto sempre sinonimo di lotta, come evidenziano soprattutto, Soren Kierkegaard, "el gran angustiado danés", che ha portato alle ultime conseguenze la concezione dell'arte quale espressione di conflitti "tremendamente no literarios"<sup>32</sup> e Kafka che pone l'accento sulla profonda conoscenza del conflitto immanente nella genesi di qualsiasi opera letteraria.

Una lotta che obbedisce ad un impulso appassionato della coscienza, a "una voluntad de guerra – aggiunge l'autore – pero de guerra interior por un estado de justicia y por un estado de verdad, por un estado de libertad y por un estado de drama interior, pues sin drama interior no hay drama que valga y sin drama no hay verbo y si no hay verbo no hay filosofía de la vida. Pero filosofía; no especulación. Todo menos este último: especulación. Palabra terrible, de la que los literatos y financieros salen ahorcados"<sup>33</sup>. La volontà ultima è quella di essere veramente presente a se stesso, di entrare nella pienezza della vita, senza rinvii e senza allontanamenti. Gli stimoli esterni, estranei o addirittura ostili, possono infatti facilitare l'interiorizzazione anche narcisistica: nel ripiegamento della volontà dell'io trae origine, pertanto, l'immagine di desiderio della solitudine.

Vi sono, tuttavia, dei limiti precisi che a seconda della persona, dell'epoca o della società da cui l'io viene ritirato, possono trasformare la solitudine in angoscia. È essenziale sottolineare come tale particolare condizione di vita sia strettamente un atto sociale in quanto essa esiste solo come immagine lontana della società, sia nell'allontanamento forzato, pregno di nostalgia e di amarezza, sia in quello voluto. In questo caso odio o felicità sono i sentimenti che si provano a seconda se si ritiene di avere perduto qualcosa di estremamente prezioso o se si è consci di avere appagato un desiderio.

Come si può cogliere da tali considerazioni il concetto di solitudine risulta alquanto ambiguo e può essere interpretato sia nella valenza positiva del comprendersi nell'esistenza, sia in quella negativa di sofferenza infinita.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1112.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 1115.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 13.

## NOTE

ELIDE PITTARELLO

### UN ALTRO IDIOMA PER ANDREA ZANZOTTO

Andrea Zanzotto, uno dei maggiori poeti italiani, è stato diffuso in molte lingue, ma la silloge messicana *Del paisaje al idioma. Antología poética*, curata e tradotta da Ernesto Hernández Busto<sup>1</sup>, è il primo volume in lingua spagnola che riunisca un certo numero delle sue poesie, finora apparse sporadicamente soltanto in riviste. Il titolo dell'opera allude al lungo itinerario artistico dell'autore, poiché cita in parte due libri composti a molti anni di distanza, quali *Dietro il paesaggio*, del 1951, e *Idioma*, del 1986. La scelta, però, si estende oltre quei confini, perché si apre con una poesia della produzione compresa fra il 1938-1942, appartenente alla raccolta *A che valse?*, e si chiude con vari testi della raccolta *Meteo*, del 1996. È, quest'ultima, l'opera che non figura nella assai più ampia antologia italiana, *Poesie (1938-1986)*, che di Andrea Zanzotto ha curato in precedenza Stefano Agosti<sup>2</sup>. Questa raccolta, in effetti, rappresenta per Hernández Busto una vera e propria guida implicita, poiché solo cinque su trentacinque componimenti selezionati (ad esclusione di quelli di *Meteo*, per le già chiarite ragioni cronologiche, e di quelli di *Filò*, che meritano un discorso a parte) non coincidono. Dice nell'introduzione il curatore e traduttore: "Esta antología, como tantas otras, está hecha siguiendo, sobre todo, un criterio de gusto. He tratado, en ocasiones, de que ese gusto no se quedara en secreto; por eso figuran aquí algunos de los poemas más conocidos y citados de Zanzotto" (p. 44).

L'antologia messicana si stacca invece con decisione da quella italiana per quanto riguarda *Filò*, l'opera che Andrea Zanzotto compose per il film di Federico Fellini, *Casanova*. Hernández Busto inserisce infatti l'intero «Recitativo veneziano», che ne costituisce la prima parte, e il lungo frammento testuale con cui inizia la seconda. Quest'ultima, come chiarisce lo stesso Zanzotto, è

una meditazione, o meglio un «discorso secondo», *Filò*, che mi ha richiesto l'uso quasi metalinguistico (e in una situazione oscuramente costrittiva) del dialetto dei luoghi-luogo dove sono nato e sempre vissuto<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ANDREA ZANZOTTO, *Del paisaje al idioma. Antología poética*, Selección, traducción y prólogo de Ernesto Hernández Busto, México D.F., Universidad Iberoamericana/ Artes de México, 1996.

<sup>2</sup> STEFANO AGOSTI, *Poesie (1938-1986)*, 2ª, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

<sup>3</sup> ANDREA ZANZOTTO, *Filò* per il Casanova di Fellini, con una lettera e cinque disegni di Federico Fellini, Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976, p. 90.

Ma che significa, si chiede poco oltre il poeta, utilizzare

un piccolo dialetto (ben lontano anche dal veneto illustre e dai suoi esempi letterari), soprattutto per chi lo ha sempre parlato e lo sente sparire dalla sua bocca, «al di sotto» di ogni volontà? È in ogni caso la misura, tragicamente confusa al tempo-vita, nella quale si presenta tutto ciò che è instabile, effimero, non certo; è la storia di un assordamento e ammutolimento imposti dall'esterno in modo più subdolo che per una fattura. [...] Il dialetto comunque, per chi si sia trovato nella sorte di parlarlo accanto alla lingua, in una specie di diglossia quasi rimossa, si pone veramente come un «primo mistero» che sfugge ad ogni possibile contemplazione oltre che ad ogni distacco obiettivante<sup>4</sup>.

A questo si deve aggiungere la precisazione che invece il dialetto di “Recitativo veneziano” è altro ancora, una sorta di lingua insieme archeologica e fantastica, un simulacro di codice reinventato che – come si legge nella lettera del regista, riportata in apertura di *Filò* – Fellini voleva

più vivo, penetrante, mercuriale, accanito, magari dando la preferenza ad un veneto ruzantino o tentando un'estrosa promiscuità tra quello del Ruzante e il veneto goldoniano, o meglio riscoprendo forme arcaiche o addirittura inventando combinazioni fonetiche e linguistiche in modo che anche l'assunto verbale rifletta il riverbero della visionarietà stralunata che mi sembra di aver dato al film<sup>5</sup>.

Ed esattamente questo Zanzotto gli offrì, come ricorderà chi ha visto *Casanova* e ha sentito il fascino di una poesia che capovolge gli abituali rapporti fra suono e senso, dando precedenza assoluta all'articolarsi oscuro della Voce: regressione figurata e mitologica alla notte della coscienza o della cultura. La versione scritta di *Filò* è allora da intendersi come puro *gramma* di un fenomeno che per accadere ha assolutamente bisogno di essere incarnato e detto. Il suo inizio, quale figura della ragione che per conoscere disgiunge, è già avvenuto o deve nuovamente ripetersi. Esso appartiene dunque all'immaginazione.

A parte il film che ha fissato sulla pellicola il “Recitativo veneziano”, l'intero contenuto di *Filò* in forma di libro si pone allora come mancanza di un gesto o atto che si origina solo fuori dal documento. Ne sono prova le trascrizioni in italiano di Tiziano Rizzo che accompagnano i testi dialettali di Andrea Zanzotto – quelli volutamente artefatti della prima parte e quelli caparbiamente spontanei della seconda –, quale offerta di una comprensione allargata, che è al tempo stesso fuga da un originale irrecuperabile. Il dialetto, lingua dell'oralità, ripristina in Zanzotto l'evidenza opaca e dimenticata della traduzione alfabetica, la qualità strumentale e convenzionale della pagina a stampa, che astrae e conserva un evento linguistico altrimenti immerso in un divenire concreto e irreversibile. In questo senso la scrittura salva dall'oblio i discorsi come la tassidermia preserva dalla corruzione uomini e animali: pura apparenza, vita finta, immagine o facciata di una pienezza che non c'è più.

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 89-90.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 7.



Resta il fatto che Ernesto Hernández Busto traduce dalla versione italiana, dicendo con modestia di mirare solo a una resa semantica, ma non rinuncia a presentare anche la stesura in dialetto del testo di partenza, che non costituisce affatto un fondamento, ma appena un'impronta abbozzata, il detrito di un discorso remoto e ai più inaccessibile.

Il grande spazio che in questa antologia si concede dunque a *Filò* può sembrare, dal punto di vista della reversibilità dei messaggi, un'operazione curiosa e forse anche spericolata, perché finisce per dare la traduzione di una traduzione di una trascrizione: dal veneto di Andrea Zanzotto (nella variante di un settore della provincia di Treviso) allo spagnolo di Ernesto Hernández Busto (nella variante della norma messicana), passando per l'italiano di Tiziano Rizzo. Tre lingue a confronto che mostrano quanto le strutture di questa poesia possano spartirsi, slittare e oscillare senza mai chiudersi in un dettato definitivo.

Nell'introduzione il curatore giustifica solo indirettamente la sua scelta, che a mio avviso costituisce l'avvicinamento più intenso e spinoso alla poetica di Zanzotto. Egli si limita infatti a sottolineare come *Filò* costituisca uno snodo estetico fondamentale, poiché proprio il dialetto offre quella "medida de inestabilidad lingüística" (p. 34) che è anche la caratteristica di tutta l'opera in versi del poeta. Ma allora come rendere in un'altra lingua testi in dialetto o in italiano che cantano fino a estremi ermetici la dispersione e l'incertezza, il rinvio e il silenzio, affidando a volte a strani grafemi di un alfabeto non condiviso l'inedito iconico di sostanze inattingibili? La labilità costitutiva del discorso poetico di Zanzotto, fatto di interstizi, fenditure e lacune, finisce per incrinare le teorie e le pratiche positivistiche della traduzione, perché scardina ogni trama abituale fra soggetto e oggetto, ridotti entrambi a istanze lacerate e sfuggenti, senza più ragione o verità possibili.

Se, malgrado queste premesse, si volesse comunque giudicare la resa letteraria di questa traduzione, dovremmo dire che, nel passaggio dall'una all'altra lingua, Hernández Busto si muove a suo agio, fino a competere con Zanzotto nell'invenzione audace di qualche neologismo, oppure ovattando le sue collisioni verbali con strategie espressive molto più "logiche" o caute. Così, per esempio, mentre in qualche occasione egli non teme di proporre parole di nuovo conio come in «(non cessa di accedere sgorgar su / straventando i soliti maggi grigioblù»: "no cesa de acceder ni derramar / *extraventando* los habituales mayos grisazules" (pp. 246/247), è più frequente che tenda invece a normalizzare lo stile del testo italiano, come risulta da questi stessi versi o da molti altri casi, del tipo «Acido: subitamente inventati linguaggi»: "Ácido: lenguajes inventados de pronto" (pp. 244/245).

Dove poi il traduttore mostra una notevole autonomia rispetto all'autore è nell'organizzazione sintattica e ritmica del discorso poetico, il cui ordine impreziosisce o appiattisce secondo una inclinazione molto personale, solo saltuariamente piegata alle necessità eufoniche della propria lingua e della propria tradizione letteraria, come mostrano i casi opposti di «distilla in un suono effimero [...]»: «destila en *efimero sonido* [...]» (pp. 236/237) e di «tra accecanti ricchezze»: "entre *riquezas deslumbrantes*" (pp. 62/63). Queste inversioni possono produrre rilevanti metamorfosi contestuali, soprattutto se coinvolgono luoghi strategici della segmentazione metrica. Valga come esempio significativo una strofa di "Partenza per il Vaud", che, a proposito della posizione di fine verso, essenziale per la definizione del genere poetico, presenta nel testo italiano un andamento disforico, con una evidente isotopia di fallimento e di morte («spense», «partenze tentate», «cimitero»), mentre nel testo spagnolo finisce invece per costituire una isotopia inaugurale e dinamica ("aurora", "mañana", "campana"), vicina a un modello poetico modernista o tardo romantico:

Ah, più volte l'aurora in sé confuse e spense  
col sopore del domani le partenze tentate,  
ha una campanella ogni sera il cimitero,  
con lei le mie sorelle mi accarezzano.

Ah, muchas veces confundió la *aurora*  
y apagó en intentos de partida el sopor del *mañana*,  
cada noche el cementerio toca una *campana*  
con la que mis hermanas me acarician. (pp. 66/67)

Questi ingarbugliati scenari semantici e sonori ammettono, in linea di principio, molte varianti o devianze o malintesi. Qualunque idioma (anche quello spagnolo) che li rappresenti e reinterpreti non è che un caso delle lingue di Babele. Nell'emergere di strutture che si manifestano soprattutto come negazione, ovvero come esempi di quel "non-ancora" che per Zanzotto caratterizza sempre il discorso poetico, mettersi a giudicare *con metodo* se il traduttore rispetti gli originali sarebbe un improduttivo esercizio accademico.

Per chi la traduce, la poesia di Zanzotto necessita contemporaneamente di molti saperi oggettivi e di una profonda consapevolezza di sé. Quella sua diffusa criptografia che aspira a rappresentare non la perfezione degli enti, ma il loro incompiuto (presentito, sognato) apparire, obbliga più che mai il traduttore a scoprire un ritmo, un tempo e una scrittura<sup>6</sup> molto personali. Come acutamente ha rilevato George Steiner, commentando il testo di Borges, "Pierre Menard, autor del *Quijote*", ripetere in una lingua straniera ciò che è già compiuto nella lingua d'origine implica per il traduttore lo sforzo paradossale di essere contemporaneamente se stesso e l'altro<sup>7</sup>. Ma l'altro, l'autore, a sua volta non è che un insieme di maschere.

Risulta prezioso, da questo punto di vista, l'"Autoritratto" posto all'inizio di questa antologia, in cui Zanzotto ricongiunge le fasi estreme del suo processo artistico, dalla frammentaria presentazione di sé come soggetto che crea, alla vaga classificazione della propria poesia come oggetto creato. Il suo esercizio di (in)definizione, concordato con Ernesto Hernández Busto, comincia esattamente con queste parole:

Hablar de uno mismo implica, por supuesto, algunas distorsiones; tenemos de nosotros mismos una imagen que obviamente corresponde muy poco, casi nada, a nuestra realidad. En cualquier caso cuando se intenta hablar de un itinerario que ha tenido la pretensión de vagar por los alrededores de la poesía, la posibilidad de las distorsiones crece, podría decirse, al infinito. En este aspecto me siento bastante disculpado, puesto que no he «mirado» nunca algo que tuviese contornos precisos cuando creía referirme a la «poesía»: pero no podía no pensar hacia «allá», incluso cruelmente, a la sombra de una impotencia (p. 9).

<sup>6</sup> Scrive CARLO SINI, *L'incanto del ritmo*, Milano, Tranchida, 1993, p. 61: "Il tempo non è altro che il risultato di una numerazione, cioè di una scrittura delle fasi. Nel momento in cui posso scrivere le fasi ecco che allora il ritmo della vita acquista il senso di una tempografia".

<sup>7</sup> GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975, pp. 70-73.

Sul filo di questa impotenza che, alludendo sempre a un altrove irraggiungibile e indicibile, rende vana ogni intenzione di verità, tradurre significa fare esperienza non delle cristalline corrispondenze dei segni, ma dei confusi echi dei simboli. È vero che così decadono le regole; ma è anche vero che, in questa zona atopica e ambigua, si aprono quegli inediti percorsi di senso che costituiscono il dono della poesia, qualunque lingua essa parli.



GIUSEPPE BELLINI

“CUANDO QUIERO LLORAR NO LLORO” / “VITTORINO”

DI MIGUEL OTERO SILVA

Lo scrittore venezolano Miguel Otero Silva, nato a Barcelona del Venezuela nel 1908 e morto a Caracas nel 1985, non è certamente molto conosciuto nel nostro Paese, al di là della non più così ristretta schiera di coloro che si occupano, per professione o per interesse culturale, della letteratura ispano-americana. Miguel Otero fu per anni direttore, oltre che proprietario del maggior giornale di Caracas, *El Nacional*, giornalista, scrittore, autore di saggi, di racconti e di una serie di romanzi che ne hanno consacrato stabilmente il nome tra i maggiori romanzieri latino-americani.

Grande amico di Neruda, cui lo accomunavano le tematiche civili e le simpatie politiche, fu anche, come la stragrande maggioranza dei venezolani, amico del nostro Paese; vi possedeva addirittura un castello, vicino ad Arezzo, nel quale ospitava spesso scrittori dell'America latina, lo stesso Neruda, che lo considerava, come scrive nelle sue memorie, “no solamente una gran conciencia americana, sino también un incomparable compañero”<sup>1</sup>.

Le origini della narrativa di Miguel Otero Silva risalgono al 1939 con il romanzo *Fiebre*, al quale seguirono *Casas muertas* (1955), *Oficina N° 1* (1960), *La muerte de Honorio* (1968), quindi nel 1970 il romanzo di cui ci occupiamo, *Cuando quiero llorar no lloro*, ora presentato da Maitana Editrice, in efficace traduzione italiana di Electra Gramaglia, con il titolo di *Vittorino*.

Successivamente Otero Silva pubblicò altri romanzi: *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* (1979) e *La piedra que era Cristo* (1984). Fu anche notevole poeta, in raccolte come *Elegía coral* (1957), dedicata alla morte – in un incidente d'auto – del poeta e amico Andrés Eloy Blanco, esiliato dal dittatore Pérez Jiménez, il poemario dal manriqueño e significativo titolo *La mar que es el morir* (1965), profonda meditazione sulla morte, e *Umbral*, centrato sull'orrore del possibile disastro atomico. Questi testi inseriscono l'autore in un piano umano di alta dimensione meditativa, che lo riscatta dalla “poesía cartelaria”, come l'ha definita, senza alcuna intenzione denigratoria, Juan Liscano<sup>2</sup>, nella quale la denuncia politica era dominante. Lo attesta *Agua y cauce*, del 1937, sua prima raccolta lirica, dove riunisce composizioni che veniva pubblicando dal 1924 sulla stampa carachegna<sup>3</sup>, vibranti di accenti di protesta contro i metodi spietati della

<sup>1</sup> PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 412.

<sup>2</sup> JUAN LISCANO, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1995 (2ª ed.), p. 139.

<sup>3</sup> Cfr. OSCAR SAMBRANO URDANETA, *El primer poemario de Miguel Otero Silva*, in AA.VV., *Aproxi-*

dittatura di Gómez, lo sfruttamento yankee delle risorse petrolifere del Paese, la permanente miseria del lavoratore:

[...]  
Crujen las máquinas yanquis,  
grita el ingeniero yanqui,  
hierven las calderas yanquis,

Por los tubos relucientes  
se va cantando el aceite  
la canción del que no vuelve.  
Allá lo espera en la rada  
el humo del barco yanqui.

El hombre venezolano  
regresa al atardecer  
sucio, cansado, hambriento.  
Cuatro chiquillos palúdicos  
comen tierra junto al rancho.  
Un hilo de agua verdosa  
va pregonando microbios.  
La mujer lo está esperando  
desgreñada y temerosa:  
ella sabe que las máquinas  
trituran hombres a veces.  
Al fondo de la barraca  
lo está esperando la mesa  
con los frijoles de siempre.

Se va el aceite en el barco...  
[...]

(“Taladro”, in *Agua y cauce*)

Scrivo esattamente Oscar Sambrano Urdaneta che *Agua y cauce* ha un valore storico, poiché è il primo libro poetico in Venezuela ad iniziare “una poesía de combate y denuncia, que se identifica con los explotados y se enfrenta a los explotadores; que se duele con los torturados y las víctimas, mientras apunta el índice acusador contra los torturadores y los victimarios. Y que llama, con toque urgente, a las puertas de la conciencia civil de un pueblo”<sup>4</sup>. Nessuna meraviglia, quindi, se anche nella narrativa lo scrittore venezolano affronta temi civili, a partire da *Fiebre*, romanzo centrato sulle lotte studentesche cui prese parte contro la dittatura “gomecista”, e sulla problematica nazionale denunciando in *Casas muertas*, inizialmente sulla scia di Rómulo Gallegos, ma con originalità indiscutibile, l’atmosfera stagnante ed abbruttita di una città di provincia, mentre in *Oficina N° 1* affonda il bisturi nelle viscere stesse della società nazio-

*maciones a la obra de Miguel Otero Silva*, Compilación de Judit Gerendas, Caracas, Ediciones Mucuglifo, 1993, p. 71.

<sup>4</sup> O. SAMBRANO URDANETA, *art. cit.*, in *op. cit.*, p. 75.

nale, sullo scenario dei campi petroliferi, e in *La muerte de Honorio*, testo di grande maturità, affronta la situazione disperata del prigioniero politico sotto la nuova dittatura di Pérez Jiménez.

Si tratta, in questi romanzi, di una narrativa di accentuato realismo. Seguendo ancora l'esempio di colui che il Premio Nobel Miguel Angel Asturias chiamava sempre "il Maestro Rómulo Gallegos", Miguel Otero Silva si documenta attentamente prima di accingersi a scrivere, ricorre a una visione diretta dei luoghi, interroga i protagonisti e i testimoni, raccoglie appunti minuti. Lo ha dichiarato lui stesso in una conferenza: "Les advierto que realizo para cada novela un trabajo preparatorio de indagaciones y apuntes que me sirve para construir el escenario y dar vida a los personajes [...]"<sup>5</sup>. Ma vi è nei suoi primi romanzi molto di esperienza personale diretta. Nel prologo all'edizione ceca di *Casas muertas* e di *Oficina N° 1*, lo ricorda Neruda: "Lo que no dice Miguel Otero Silva es que él pasó por esas calles y atravesó aquel silencio maligno con cadenas en los tobillos hacia las prisiones de Gómez. Entonces tenía el autor 15 o 16 años"<sup>6</sup>.

Orbene, con *Cuando quiero llorar no lloro*, o *Vittorino*, come recita il titolo dell'edizione italiana, ci troviamo di fronte a un cambiamento sostanziale nella concezione del romanzo da parte di Miguel Otero Silva. Lo scrittore mira visibilmente a un patto con il lettore, lo involucra nella narrazione attirandolo non solamente attraverso il tema e la problematica che sottende, ma lo fa suo complice, gli si rivolge come a intenditore immediato del suo discorso o, come osserva Carlos Pacheco, stringe con lui un contratto esplicito di lettura; emittente e ricevente firmano un patto ludico che permette di riconoscere il testo narrativo quale mediazione "ficcional" che costruisce un referente: "Esa imagen ficcional puede resultar más o menos reconocible para uno o para otro, más o menos vinculable con su experiencia, pero – estará ahora claro desde el texto mismo – sólo en tanto constructo simbólico capaz de articular un sistema coherente de impresiones de realidad"<sup>7</sup>.

Da qui le molte novità stilistiche, come l'amputazione della frase, che il lettore è invitato a concludere per conto suo, l'abbandono improvviso del discorso, che il lettore complice intende immediatamente dove vuole arrivare, poiché l'impressione è sufficiente. E il ricorso all'ironia e allo *humor* che ravvivano la narrazione e attraggono il lettore. Quanto alla strutturazione dell'opera, il narratore non esita a ricorrere al *collage* di notizie, vere o inventate, ai fini di rendere una realtà contorta, oggetto della denuncia, ricostruisce i fatti attraverso *flash bak*, mentre la struttura portante è costituita dal parallelismo di tre "storie" – procedimento adottato già in *La muerte de Honorio* –: tre protagonisti, tutti nati nel medesimo giorno, tutti battezzati Vittorino – di qui il titolo della traduzione italiana –, tutti tragicamente morti all'età di diciotto anni.

Ma entriamo nella trama del romanzo, che in apertura disorienta poiché la parte iniziale, presentata come "*Prólogo cristiano con abominevoli interrupzioni di un Imperatore*", sembra porci di fronte all'avvio di un romanzo storico di argomento "cristiano" ambientato nella Roma pagana. Vi compare Diocleziano, nemico acerrimo e persecutore dei cristiani, che intende ricondurli alla ragione ricorrendo alla tortura e alla morte.

<sup>5</sup> MIGUEL OTERO SILVA, *Prueba oral de un novelista*, ora in *Prosa completa*, Caracas, Seix Barral Venezolana, 1976, p. 45. Cito da CARLOS PACHECO, *Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva*, in AA.VV., *Venezuela: fin de siglo*. Compilación y Prólogo de Julio Ortega, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1993, p. 143.

<sup>6</sup> Cfr. ora in P. NERUDA, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 123.

<sup>7</sup> Cfr. C. PACHECO, *art. cit.*, in *op. cit.*, p. 147.

Sarà questa la fine che faranno quattro valorosi e inseparabili soldati: Severo, Severiano, Carpofo, Vittorino. Soprattutto interessa per lo svolgimento del romanzo il martirio e morte di Vittorino: a lui si saldano i tre Vittorini degli episodi che seguono, i quali ci trasportano all'epoca contemporanea, caratterizzata in Venezuela dalla dittatura di Pérez Jiménez, e in tre diversi ambienti sociali ed ideologici: la malavita, la piccola borghesia universitaria, la classe economicamente potente, superficiale e prepotente.

Questa sorta di "Pórtico" o introduzione al romanzo ha in realtà la sua ragion d'essere. Nella figura e nel procedere di Diocleziano è implicito il riferimento al dittatore e ai metodi sanguinari della dittatura, e non ha torto Judit Gerendas di sottolineare un fondamentale destino dei tre Vittorini, che collega direttamente al destino di morte dei quattro soldati romani, poiché tutti sono immolati, ognuno in modo diverso, da una società colpevole, che ha bisogno di capri espiatori "en quienes depositar todos los males que el sistema social no reconoce como propios", spingendosi fino a giudicare, con evidente forzatura, che in questo modo si stabilisce il vincolo con il Cristo, "sacrificado para lavar de culpas a la humanidad"<sup>8</sup>. Non v'è dubbio, comunque, che nel romanzo di Miguel Otero Silva sotto accusa è la società in generale, quella venezolana in particolare.

Il lettore supera presto il disorientamento iniziale, certamente provocato ad arte dallo scrittore, per rendere più "impactante" il salto temporale che nelle vicende dei tre Vittorini ci porta all'epoca contemporanea, agli anni 60, epoca delle rivolte studentesche contro la dittatura in Venezuela, della prosperità economica, ma riservata a una ridotta classe dominante, abilmente distanziatasi dalle ambizioni politiche per mantenersi in favorevoli rapporti con tutti i governi. Nella rievocazione storica ciò che costituisce novità ed è oggetto di fruizione da parte del lettore è l'atteggiamento irreverente dello scrittore, che ricorre ad anacronismi storici, all'uso di anglicismi che saldano il remoto passato al tempo presente, all'ironia e a un singolare, e contrastante, umorismo, dando la chiara misura di un mondo violento in decomposizione, quello stesso che Otero Silva contempla nella sua attualità nazionale.

La vicenda dei tre Vittorini si dirige fatalmente verso la loro fine. Lo studio dei personaggi è particolarmente attento; essi si presentano, nel testo, senza relazioni dirette, in successione regolare di capitoli ad ognuno intestati, che in parallelo ne illustrano la vicenda, dalla nascita alla morte violenta: Vittorino Pérez appartiene al mondo infimo della malavita, Vittorino Peralta è il figlio viziato di un capitalista, Vittorino Perdomo è lo studente universitario legato alla guerriglia. Tutti sono destinati a fare naufragio; nella descrizione di questo naufragio, con convincente presentazione di tipi e di ambienti, lo scrittore costruisce il suo durissimo atto d'accusa contro la società. Infatti, Vittorino Pérez sarà costretto dall'ambiente alla violenza, evaderà dal carcere, ma per trovare la morte; Vittorino Peralta, "mimado" da padre e madre, gratuito distruttore per noia, idolatratore della cultura del corpo, di moto e di vetture potenti, finirà vittima di un incidente provocato dalla sua folle velocità; Vittorino Perdomo, personaggio sul quale si attarda ideologicamente lo scrittore, finirà i suoi giorni crivellato di pallottole da parte della polizia durante un fallito assalto ad una banca. I due primi personaggi sono l'uno vittima di una società ingiusta che condanna alla miseria e al sottosviluppo, l'altro dell'incoscienza della famiglia. Vittorino Perdomo soccombe perché, come fa dire al padre, vecchio comunista appena uscito dal carcere, la gioventù, al contrario di quanto ha affermato Marcuse, non è l'avanguardia della rivoluzione, ma lo è il popolo come massa.

<sup>8</sup> JUDIT GERENDAS, *Miguel Otero Silva: la búsqueda de la justicia*, in AA.VV., *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*, op. cit., p. 18.



Quello presentato da Miguel Otero Silva e certamente un mondo di violenza, ma in sé rappresenta, come ha osservato Nelson Osorio, una proposta “poético-ideológica”<sup>9</sup>, in quanto afferma che la violenza diverrà forza realmente creatrice, non semplice avventura di distruzione, solo quando sarà espressione non di un ridotto numero di pseudo rivoluzionari, ma delle aspirazioni di tutto un popolo. A questa luce si spiega anche il titolo originale del libro, *Cuando quiero llorar no lloro*, verso tratto dalla “*Canción de otoño en primavera*” di Rubén Darío, che recita:

Juventud, divino tesoro,  
¡ya te vas para no volver!  
Cuando quiero llorar no lloro...  
Y a veces lloro sin querer...

Commenta l’Osorio: “Es a la juventud a lo que remite el título – que difícilmente se explicaría en una novela cuyo eje temático fuera la violencia –, y a desmitificar la tesis marcusiana de la juventud como verdadera vanguardia revolucionaria es a lo que apunta la novela”<sup>10</sup>.

Chiarito il supporto ideologico del romanzo – che oggi, date le vicende del mondo socialista, potrebbe sembrare superato, ma non è, in quanto è sempre valida la protesta contro gli squilibri della società –, resta da ribadire l’intatta validità artistica del libro, un testo narrativo che avvince il lettore, a partire dalla sequenza iniziale dove è allertato da curiosi accostamenti che travalicano i secoli e producono un curioso effetto comico. Si veda, ad esempio, la scena della taverna, dove i quattro inseparabili soldati romani stanno bevendo e un giullare napoletano gira tra i tavoli,

inevitabile calamità delle taverne romane. E il solista inizia, con accompagnamento di corno altisonante, sistro scordato e zampogna lacrimosa, un lamento servile con lo scopo di implorare una signora che declini il suo orgoglio e ritorni a Sorrento<sup>11</sup>.

O quello in cui Diocleziano si definisce, per il suo intervento nella pianificazione economica dello Stato e il controllo dei prezzi, un pioniere del laburismo britannico. Il curioso personaggio viene presentato in fastoso vestiario, coperto di gioielli e di fronzoli, zaffiri tra i capelli, spessa cintura d’oro, manto di seta intessuto con fili d’oro e d’argento, precedendo la sua guardia: “Più che un imperatore romano, avanza alla testa dei centurioni una vetrina di via Condotti”<sup>12</sup>.

Ma certamente, fuori da ogni umorismo, si impongono pagine che ritraggono personaggi inquietanti, come la spia Sabino Capronio, che riporta prepotentemente al clima delle moderne dittature: una spia “specializzata nella persecuzione dei cristiani, nell’interrogare cristiani per rovinarli” e che “gironzola, ombra strisciante fra i plinti delle colonne, nel caso si renda necessario far cadere un alibi dell’ultimo momento”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> NELSON OSORIO TEJEDA, *La historia y las clases en la narrativa de Miguel Otero Silva*, in AA.VV., *Aproximación a la obra de Miguel Otero Silva*, op. cit., p. 50.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> MIGUEL OTERO SILVA, *Vittorino*, Milano, Maitana, 1997, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 34.

Grandiosa scena, nella sua inumana ferocia è quella della flagellazione e morte dei quattro soldati cristiani, che conclude in un'atmosfera di straordinaria poesia:

I flagelli delle fruste lacerano come unghie, feriscono come pugnali, pestano come mazze. Le natiche e le spalle sono rigagnoli di anemoni, rocce di coralli, rugiada sanguinolenta che non si ferma, frange di pelle e fibre, pendente piaga. La voce di comando interrompe ancora una volta le frustate e chiede per pura formalità:

– Rinnegate le vostre favole e le vostre panzane giudee? Ritornate in seno agli dei romani?

Severo non risponde perché è già morto, né Severiano perché esala l'ultimo respiro, né Carpoforo perché ha perso la parola, né Vittorino perché ha cominciato a sentire, ad annusare e a guardare uno spettacolo che sfugge all'attenzione dei boia. La musica della morte è una foschia di suoni che sale dal ritmo maestoso del fiume, attorciglia la sua chioma fra gli olmi, sfiora con i piedi scalzi l'epidermide del marmo e si acquieta con una spirale di uccelli sul cuore di Vittorino. La fragranza della morte pioviggina scendendo sottilmente, respiri innumerevoli dei gigli del cielo, leggera piuma di arcangelo, stella fugace che impara la pietà della perfezione e dell'espiazione spegnendosi negli occhi di Vittorino. L'angelo della morte, il suo profilo è lo stesso profilo indimenticabile di Filomena delle catacombe, l'angelo della morte sorge da un aldilà di amore e dolcezza per spolverare di baci l'agonia di Vittorino.

Severo Severiano Carpoforo Vittorino hanno smesso di esistere su questa terra. La notte spaventata dai riflessi del sangue si rifugia nelle gole delle colline a gemere con un pianto lattiginoso di sorgenti e lucciole. I cani deambulano spettrali, fiutano le ceneri della luna, ululano in agguato delle frattaglie. Sulla terrazza del palazzo imperiale si spegne una luce<sup>14</sup>.

Altre pagine numerose danno consistenza artistica al romanzo, su temi che trattano non solo dell'indegnità e dell'ingiustizia del potere dispotico, che ricorre alla repressione e alla tortura, dell'indegnità del male che si trasforma in sanguinario piacere, della critica di una società superficiale e ingiusta, del velleitarismo distruttivo di una classe privilegiata che nei figli ha la sua condanna, per concludere sul pianto delle madri dei tre Vittorini, il criminale, il ricco, il rivoluzionario, pagine di grande significato che concludono in perfezione artistica il romanzo, e che non per nulla riprendono il titolo dell'originale, *Cuando quiero llorar no lloro*, con ciò che al lettore "entendido" suggeriscono: *Y a veces lloro sin querer*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

SILVANA SERAFIN

## LA PROSOPOPEA IN “PEDRO PÁRAMO” DI JUAN RULFO<sup>1</sup>

Nella retorica classica prosopopea “è la figura mediante la quale lo scrittore fa parlare un personaggio assente o lontano, o defunto”<sup>2</sup>. La sua utilizzazione corrisponde pertanto ad un infralinguaggio che Rulfo applica ad un inframondo, popolato di morti parlanti: nel superare l’aneddoto letterario egli crea una metafisica vera e propria, corrispondente ad una precisa visione della morte estesa a tutti i personaggi che, lungi dall’essere dei fantasmi, sono presenze in carne ed ossa, sensibili e pensanti, ricchi di passione, di aneliti e di speranze. Essi, dopo avere percorso il proprio cammino su questa ‘valle di lacrime’, riposano nel vuoto delle tombe, continuando ad avvertire sensazioni. Tale visione si inserisce nel concetto di morte propria del popolo messicano in grado di accettare la cessazione biologica convinto della rigenerazione infinita del mondo.

Depurata dalla paura o dai rimorsi, la “fine” giunge silenziosamente protettrice, avvolta in una rassicurante atmosfera nebulosa che riporta allo stato prenatale, in una terra divenuta matrice suprema, come indicano le parole di Juan Preciado, unico personaggio apparso vivo nel libro: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón”<sup>3</sup>. Ricordiamo, inoltre, l’episodio della morte di Miguel Páramo, quando nel dialogare con Eduviges egli riferisce di un mondo vaporoso, inconsistente, suscitando la meraviglia della donna che replica: “Loco no, Miguel. Debes estar muerto” (p. 26).

In tale libertà di pensiero Rulfo si spinge oltre tramutando i morti in personaggi di romanzo. Già Dante, prima di lui, ricorre a tale espediente, anche se con proposito diverso: Rulfo desidera stupire, mentre il sommo poeta inventa una situazione peculiare per creare un’opera d’arte. La stessa impressione risulta diversa, poiché lo scrittore messicano mette in scena esseri comuni, e non poeti famosi, amanti celebri... Non vi sono, grida, precipizi, cerberi in quanto la morte è il prolungamento della vita, in cui è possibile parlare e soffrire. La visione della tomba, priva di decomposizione corporea, non suscita orrore semplicemente perché si tratta solamente di un buco scavato nella

<sup>1</sup> Messico 1918-1936. Tra le sue opere figurano: *El llano en llamas* (1953), raccolta di racconti, il romanzo *Pedro Páramo* (1955) e *El gallo de oro* (1980), una collezione di testi scritti per il cinema.

<sup>2</sup> A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 213.

<sup>3</sup> J. RULFO, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 61. Da questo momento in avanti le citazioni, tratte dalla seguente edizione, riporteranno la pagina tra parentesi all’interno del testo.

terra, dove il morto, all'interno della cassa, giace disteso per l'eternità in posizione supina ["Estoy aquí boca arriba, [...] dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta" (p. 79)]. Lontana è pure la descrizione di Asturias che, al riguardo scrive: "Las tumbas no besan a los hombres, [...] los oprimen mucho, [...], son camisas de fuerzas que los obligan a soportar quietos, inmóviles, las cosquillas de los gusanos, los ardores de la descomposición"<sup>4</sup>.

Dando al racconto forma di prosopopea, Rulfo crea l'allegoria massima, ovvero nel concepire l'aldilà come trascrizione dell'inferno cristiano, egli elabora un universo a tre dimensioni – cielo, terra e inferno – costantemente sotto controllo. Inoltre, nel dare voce ai defunti viene demistificata l'entità religiosa assunta dalla morte che si riappropria dell'antica concezione di fine in opposizione a quella cristiana: l'uomo è condannato a morire sottostando ai disegni del proprio destino.

L'imputridimento "interno" dei personaggi corrisponde alla catarsi geografica del villaggio il quale, in seguito alle molteplici rivoluzioni che hanno sconvolto il Messico intero, si spopola ogni giorno di più, mentre coloro che rimangono perché incapaci di abbandonare i propri morti, vivono in una costante apatia. L'opera di Rulfo è, pertanto, l'allegoria del Messico rurale agonizzante, avviato ad un processo di autodistruzione, in balia di possidenti terrieri che lasciano incoltivate le terre e abusano, in virtù di poteri semifeudali, dei sudditi spettatori inermi.

Attraverso l'utilizzazione della prosopopea che non pone limiti, Rulfo allarga le possibilità del linguaggio, annulla le barriere tra vita e morte e costruisce un mondo in cui le due entità convivono senza opporsi l'una all'altra, o meglio, sono l'una conseguenza dell'altra, prolungamento della vita sensoriale dell'individuo, della società e della natura. Una "realtà" fantastica creata dal progressivo sentimento d'imprecisione, evidenziato da locuzioni dubitative del tipo: "Yo imaginaba ver aquello", "como si hablara consigo misma", "la llanura parecía una laguna transparente", "Todo parecía estar como en espera de algo", "Tal vez encuentre un vicino viviente", "si es que todavía vive", "Parecía que me hubiera estado esperando", "sentí que íbamos caminando", "Yo no supe que pensar", "como si hubiera tenido atravesar una distancia muy larga", "me parece raro".

Via via che cresce la percezione di Juan Preciado, aumentano i dubbi, le perplessità dovute anche al ricorso del tempo imperfetto che, per definizione, nega la possibilità di continuità dell'azione presente, rivelando il livello temporale di un microcosmo isolato, al di fuori del tempo quotidiano e del condizionale passato, tempo ipotetico per eccellenza. Il dubbio, la considerazione di un momento trascorso sono intesi, pertanto, come sdoppiamento dello spirito, in grado di congiungere tempi opposti in una dimensione evanescente.

Il fantastico si sovrappone al reale, deformandolo, rendendolo ambiguo, fino a creare una nuova realtà impalpabile, modulata soltanto da echi e da mormorii, e popolata da ombre trasparenti e mute, avvolte in un grigiore uniforme. Una realtà che, alla fine, viene accettata dal protagonista ["Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo" (p. 14)].

Nel fluttuante mondo fantastico, non succede mai nulla; nemmeno gli eventi più radicali sconvolgono l'equilibrio quotidiano. La morte stessa di Juan Preciado serve soltanto a facilitare la comunicazione con gli altri defunti. Ugualmente non sono spiegati,

<sup>4</sup> M.A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (1946), p. 134.

quei fenomeni magici che rendono loquaci i morti, in grado di vivere una relazione "normale", anche nella tomba, o di possedere un sesto senso capace di abbattere le barriere temporali e spaziali. Non c'è nulla da spiegare: l'uomo porta in sé la soluzione.

Rulfo preferisce nascondere l'esplicito in favore dell'implicito per cui sovente egli procede per omissioni offrendo descrizioni di tipo restrittivo. La focalizzazione si effettua nella non-presenza come si coglie fin dalla descrizione iniziale di Comala dove "No había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules" (p. 12). Ciò rientra nella stessa concezione del mondo in cui l'autore sembra percepire il "nulla" prima del "tutto" e considerare della realtà soltanto ciò che manca. Nella dialettica tra senso manifesto e senso nascosto egli cela l'allegoria che esprime soprattutto attraverso la litote, o sovrapponendo – per opporle – due realtà differenti, come quando Juan Preciado afferma: "Me sentí en un mundo lejano" (p. 15).

È anche attraverso la degradazione che il senso allegorico si rafforza: lentamente sia il lettore sia Juan Preciado avvertono che l'entrata a Comala è, in realtà, la figurazione della discesa all'inferno caratterizzata dal calore intenso, dal "puro calor sin aire" (p. 9). Rulfo dà ai miti eterni dell'inferno e del paradiso una nuova formula, sorta dal sincretismo spirituale di cui è espressione. Tuttavia egli trasfigura la base reale dell'edificio narrativo offrendo un campo semantico, proprio dell'esperienza emozionale dello spazio i cui elementi principali sono la morte, la solitudine, l'inferno immersi in una atmosfera diffusamente cupa. Bianco, grigio e nero sono i colori di una gamma cromatica ridotta, ma simbolica, in quanto essi aumentano la connotazione negativa degli eventi. In effetti "un cielo plomizo, gris, aun no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda [...]", (p. 28) anticipano la morte di Pedro Páramo.

L'ambiente fantomatico, fusione di realtà e irrealtà è senza limiti e senza frontiere, teatro nebuloso in cui gli uomini, sono condannati ad essere soltanto un'ombra sotto l'influsso della luna. Essa proietta una luce d'argento gelida e polarizza ogni tipo di maleficio mentre assiste al compiersi del destino dell'umanità o a momenti singolarmente felici ["Se me perdían los ojos mirándote, había una luna grande en medio del mundo" (p. 128)]. Rulfo utilizza la luna nei molteplici aspetti di minaccia e di augurio, di istigazione e di complicità fino a personalizzarla per presentare la tristezza degli uomini: "Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso" (p. 109). Luna di solitudine, essa appartiene al mondo notturno, intenso di emozioni intime, senza concessioni al romanticismo. È una sorta di occhio di Caino che perseguita l'uomo, ne osserva movimenti e sensazioni durante l'eternità.

In questo mondo desolato, in cui il sole, sommerso dal diluvio, non ha ancora recuperato il calore, la terra tradisce i propri figli rimanendo sterile, negando i frutti o rendendoli amari nel prefigurare l'aldilà. L'esempio delle arance acide è sintomatico della perdita del paradiso e del peccato originale. Dalla memoria dei protagonisti scaturisce, tuttavia, una nota di ottimismo: essi resuscitano un mondo scomparso, danno al romanzo consistenza e dinamismo offrendo uno spazio nuovo, illimitato e soggettivo. I *flash back* di Pedro, di Susana, le parole di Dolores costituiscono una catena di punti luminosi che fanno brillare la natura come si evidenzia dalla seguente descrizione: "Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todos los colores" (p. 16); ed ancora "[...] cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul" (p. 80). Nel trasmettere lo stato d'innocenza Rulfo abbandona la monotonia del bianco, del grigio e del nero in favore della vitalità di colori ["El dulce de menta es azul, amarillo y azul, verde y azul" (p. 92)] e al mormorio delle voci subentrano le grida festose dei bambini che giocano ["Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez hay canciones; tal vez voces mejores" (p. 29)]. A tutto ciò Rulfo aggiunge un elemento fondamentale: la luce la cui tonalità particolare rende le immagini inconsistenti.

Lo spazio del ricordo fatto di alberi, di fiori, di animali, di odori, di case animate, appare molto più ampio dell'Inferno di Comala, pur condividendone le medesime dimensioni fisiche. La presenza del mare con l'implicita simbologia di libertà, di infinito e di sensualità, allarga ulteriormente detto spazio. Un esempio per tutti è offerto dall'osmosi Susana/mare<sup>5</sup> la cui conseguenza è il raggiungimento di dimensione cosmica.

Tale dimensione illimitata, più reale dello spazio effettivo, è concepita con i cinque sensi, a differenza di Comala percepita con un sesto senso che fa scomparire tutti gli altri: "Toqué la puerta, en falso [...]" (p. 13); "Siento el lugar en que estoy y pienso" (p. 80); "entonces es cosa de mi sexto sentido" (p. 25). Rulfo usa le sensazioni per invertire le due realtà, rovesciando completamente il concetto spaziale. Mano a mano che lo spazio del ricordo si allarga, quello "reale" di Comala si restringe sempre più, sino a ridursi in una tomba: "Hay multitud de camino. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que infila derecho en la sierra [...]. Este otro de por acá [...]. Y hay otro más que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos" (p. 54). In realtà "todos los caminos están enmaranados de brenas" (p. 57), il che traduce l'impossibilità di fuggire: la tomba è un carcere che esclude "el más allá", difficilmente raggiungibile.

Per esprimersi totalmente il mondo evanescente di Rulfo ha bisogno di disgregare la linea tradizionale del racconto la cui pienezza deriva dalla consapevolezza che il destino umano non può essere incluso tra due punti fissi, che gli avvenimenti della quotidianità non sono legati in maniera esplicita e logica, che le cause e gli effetti non sono obbligatoriamente uniti in un rapporto dialettico e che, infine, ciò che regge il mondo non può essere previsto. Da qui la complessità dell'opera da cui emerge la contingenza degli esseri e delle cose, la vita come inizio della morte e l'utilità di ipotesi diverse, compresa la prosopopea, per esprimere l'effimero umano.

<sup>5</sup> Il motivo dell'acqua è reiterato. Normalmente esso introduce i ricordi d'infanzia di Pedro Páramo scandendo musicalmente il romanzo alla stregua di un *estribillo*, evitando al lettore l'imbarazzo di chiedersi chi stia narrando al momento. Così quando si legge "Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en tí, Susana" (p. 19) è certo che si tratta di Pedro. L'acqua ha anche valenza di resurrezione facendo sorgere momenti della vita sepolti da tempo e i morti stessi. Dorotea afferma a proposito dell'umidità: "Lo que pasa con estos muertos viejos, es que cuando les llega la humedad, empiezan a removerse y despiertan" (p. 82). I due concetti di vita/morte sono pertanto annullati. La pioggia, poi, è considerata alla stregua di una divinità che cade sulla terra per mescolarsi con la vita degli uomini. È anche datrice di vita e di allegria per il mondo contadino: "Las gallinas engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lobrices desenterradas por la lluvia" (p. 65). Come il *Popol Vuh* e le religioni cosmogoniche testimoniano essa, inoltre, è fecondazione e rigenerazione della terra: "ver como la lluvia desfloraba los surcos [...] ven aguita, ven. Acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto" (p. 66). L'acqua è, tuttavia, l'elemento che permette d'infiltrare il lettore nel mondo dei morti, delle lacrime: "Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?" (p. 60). Si evidenzia un ulteriore aspetto: nella religione cristiana terra + acqua = fango, ovvero peccato, disgregazione della materia: "El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo" (p. 61). Molte volte Rulfo si riferisce alle gocce di pioggia come se esse fossero lacrime ["las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas" (p. 19)] a sottolineare la tristezza e la disperazione del mondo, questa infinita 'valle di lacrime'.

SUSANNA REGAZZONI

## STORIE E STORIA IN ROSARIO FERRÉ

Conosciuta in Italia per il romanzo breve *Maldito amor* (Ed. e/o, 1995), Rosario Ferré (Ponce, 1942) è una delle figure più note nel panorama culturale di Porto Rico; narratrice, poetessa e saggista, è l'iniziatrice della letteratura femminista del suo paese. Negli anni '70 la scrittrice fonda e dirige (1972-1974) la rivista "Zona de Carga y Descarga", pubblicazione importante e innovatrice nel contesto culturale dell'isola.

Fin dal primo libro *Papeles de Pandora* (1976), composto da quattordici racconti e sei poemi narrativi, Rosario Ferré presenta la visione critica della società di Porto Rico attraverso il punto di vista periferico della donna. Si tratta di una realtà dominata dallo sfruttamento economico, dai pregiudizi razziali e sessuali, problematica connessa con la difficile emancipazione della donna latinoamericana, nucleo centrale di alcune storie della scrittrice portoricana come *Cuando las mujeres quieren a los hombres* e *La muñeca menor*.

L'opera pubblicata di Rosario Ferré, in alcuni casi scritta in un primo tempo in versione inglese e poi riscritta in lingua spagnola, è costituita dai libri di racconti *La muñeca menor/The Youngest Doll* (1976); *Los cuentos de Juan Bobo* (1981); *El medio pollito* (1978); *La mona que le pisaron la cola*; *Sonatinas* (1989); *Sweet Diamond* (1989; versione inglese del racconto *Maldito amor*) le poesie *Fábulas de la garza desangrada* (1982); i saggi *Sitio a Eros* (1989); *El árbol y sus sombras* (1986) e *El coloquio de las perras* (1990); il testo (racconti, frammenti autobiografici e poesie) *Las dos Venecias* (1992) e il romanzo di satira religiosa e critica sociale *La batalla de las Vírgines* (1993).

*Maldito amor* (1987), l'unico libro tradotto – almeno per adesso – in italiano, nell'edizione in lingua spagnola include, oltre al romanzo breve dallo stesso nome, anche tre racconti. In questo testo ci sono già le tematiche care alla scrittrice che verranno riprese anche in *The House on the Lagoon* (1995)/*La casa de la Laguna* (1996).

*Maldito amor* narra la storia di Porto Rico tra la fine del XIX e la metà del XX secolo attraverso le fortune e le disgrazie che portano alla decadenza la famiglia dei De la Valle, discendenti dei *conquistadores* spagnoli, proprietari di Polvo de Diamante, famosa e immensa piantagione di canna da zucchero. Alle varie storie di amori e tradimenti, di odii e vendette, di conflitti razziali e sete di potere vissute dai personaggi fa da sfondo la Storia della preziosa isola dei Caraibi: all'inizio con l'arrivo degli spagnoli, i corsi, gli africani, gli emigranti dell'est, i russi, poi con il racconto dell'emancipazione del sistema schiavistico, dell'indipendenza dalla Spagna e la cronaca dell'arrivo dei nord-americani, detentori di progresso e contemporaneamente detestati imperialisti.

Diversi punti di vista contrastanti corrispondono ai vari personaggi protagonisti, ognuno dei quali racconta la propria verità attraverso plurimi registri linguistici.

La piantagione di canna da zucchero Polvo de Diamante di *Maldito amor*, nell'ultimo romanzo pubblicato da Rosario Ferré, diventa la leggendaria Casa della Laguna, dimora ricostruita per ben tre volte, per diventare, da una semplice capanna, uno splendido palazzo.

Il motivo della scrittura è il desiderio di narrare la storia di se stessa e di conseguenza quella del marito Quintín Avilés Mendizábal e della sua famiglia, da parte di Isabel Monfort. Una notte il marito scopre il manoscritto della donna e dopo una fredda reazione iniziale, cerca, velatamente, di convincerla a distruggerlo.

La complessa struttura è costituita da otto parti (*Los cimientos; La primera casa de la laguna; Las raíces de la familia; El chalet de Roseville; La casa de la calle Aurora; La segunda casa de la laguna; La tercera casa de la laguna; Cuando las sombras se avecinan*) divise in quarantacinque capitoli titolati. Ogni parte è costituita da un numero vario di capitoli che vengono interrotti di tanto in tanto – quasi sempre alla fine della sezione – da un'altra voce narrante che fa da contrappunto a quella di Isabel, si tratta di quella del marito, Quintín, che è uno storico e crede, perciò, solo nella Storia.

Egli non riesce a convincere la moglie a distruggere la sua opera e non accetta la visione né la prospettiva della donna, da lui ritenute poco obiettive, pertanto inizia a completare, a correggere, ad annotare, a fare delle postille, irrompendo così nella scrittura di Isabel. La donna, infatti, sente e racconta le circostanze “da dentro”, mentre l'uomo osserva e relaziona gli avvenimenti “dal di fuori”. Sono due sguardi diversi, contrastanti tra loro, ma ugualmente veri.

Anche in questo caso, la Storia dell'isola è fortemente presente nel racconto della narratrice-protagonista. Attualmente Porto Rico è un paese di circa sei milioni di abitanti alla ricerca d'una identità tragicamente perduta, tre dei quali vivono sull'isola e tre all'estero, come commenta l'autrice nella su citata nota “quelli che vivono l'esilio muoiono sognando di tornare un giorno, o passano la vita viaggiando tra *uptown* NY e *downtown* SJ, creature di quella spaesata terra di nessuno sorvolata dagli aerei della Eastern e della Pan Am” (p. 101). *La casa de la Laguna* presenta, dunque, la Storia degli abitanti di Porto Rico: di quelli di San Juan ma anche di Ponce, dei poveri come dei ricchi, di quelli che restano nel paese ma anche di quelli che emigrano a New York. In primo piano si narra soprattutto la cronaca degli ultimi cento anni di Porto Rico, dall'epoca spagnola alla difficile situazione contemporanea dilaniata tra la scelta di un paese libero associato agli U.S.A., quella della repubblica indipendente e quella della completa annessione agli Stati Uniti d'America. È la stessa Rosario Ferré, che nella nota a *Maldito amor* dell'edizione italiana scrive: “Siamo latinoamericani o nordamericani (...) Base nucleare e militare o ponte conciliatore tra due culture (...) Paese schizofrenico col complesso di Amleto, la nostra personalità più profonda è il cambiamento, la capacità di trasformarci, di transitare valorosamente tra due estremi o poli” (p. 104).

Man mano che procede la narrazione, la protagonista si accorge che la scrittura è diventata una necessità, è il mezzo per riscattare l'identità, per riaffermare o meglio, semplicemente, affermare per la prima volta, la percezione, i valori propri e stabilire con fermezza quella che lei ritiene essere la verità. Quest'ultima è in contraddizione con il ruolo assegnatole da una società convenzionale; lo scontro, pertanto, diventa inevitabile e totale, tanto che Mayra Montero ha dichiarato: “que todavía falta por determinar si se trata en realidad de un salvamiento o si no es, después de todo, una maldita inmolación”.

Isabel con il racconto in prima persona, cerca di recuperare il suo vissuto attraverso la saga familiare – soprattutto di donne –; si tratta delle intricate vicende di quattro generazioni di due famiglie diverse, di varie razze e paesi.

Il rimando, pertanto, alla tradizione del popolare romanzo latinoamericano, ormai inaridito è immediato, ciò viene sottolineato dall'albero genealogico presentato all'ini-



zio del testo. L'associazione con la nota scrittura al femminile e con una certa letteratura di donne, ormai vecchia e obsoleta, viene presto superata, prima grazie all'altra voce narrante – quella di Quentín – che ne denuncia i meccanismi più falsi e poi dalla stessa Isabel, il cui racconto, man mano che procede, prende posizione contro le brillanti e straordinarie primedonne delle saghe al femminile di moda in questi ultimi anni e rivela la profondità della storia di una donna antieroe, la quale, tra mille contraddizioni e sofferenze, conquista la libertà.



## RECENSIONI

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI. *Atti del Convegno di Roma*, 15-16 marzo 1995. I. *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle Letterature iberiche*; II. *Lo spagnolo d'oggi: forme della comunicazione*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 459 e 153.

Nella circolare del giugno 1994 della nostra AISPI, allora presieduta da Ermanno Caldera, si annunciava che "il congresso che chiude l'attività del triennio" si sarebbe svolto a Roma, presso l'Istituto Español de Cultura Cervantes ("la data orientativa è la metà di febbraio del 1995") ed avrebbe avuto come argomento *Scrittori contro: modelli in discussione nelle letterature iberiche*; che nel congresso si sarebbe dedicata mezza giornata a *Spunti per l'analisi della lingua parlata nelle aree iberiche*. Nella circolare del giugno 1995, inviata dal nuovo direttivo, presieduto da Laura Dolfi, si riferiva che il "Congresso" aveva avuto luogo a Roma il 15-16 marzo 1995.

Ora appaiono gli *Atti* di tale riunione romana; ma vengono dichiarati atti del "Convegno" di Roma del 15-16 marzo 1995. Il "Congresso" è divenuto "Convegno". Mi pareva di sapere che nell'AISPI si distinguesse il "Congresso" triennale che eleggeva il nuovo Direttivo da eventuali "Convegni". Comunque gli *Atti* sono pubblicati in due volumi, il secondo col carattere linguistico annunciato, ma con un titolo alquanto diverso.

Che un Congresso abbia un tema a me pare discutibile; comunque occorre dire che il tema principale era intenzionalmente interpretabile in modo che gli interventi non ne fossero pesantemente determinati, almeno per quanto riguarda il "contro". Più vincolante era il termine "letteratura", ma credo che molti non l'abbiano sentito come tale, perché tradizionalmente il nostro ispanismo è di carattere accentuatamente letterario, e del resto tutto ciò che si esprime con la lingua è in qualche modo letteratura. L'uso del termine "iberiche" risultava alquanto innovatore, o almeno interpretava in modo abbastanza nuovo il termine "ispanisti".

Personalmente sento meno di quanto non sia nella tradizione dell'ispanismo italiano la limitazione dell'ispanismo alla letteratura. Ho ricevuto in questi giorni (me l'ha mandato l'amico Siebenmann, che ringrazio) il numero nove della *Notas* che da tre anni pubblicano, tre volte all'anno, gli "iberisti" tedeschi. Si tratta di *Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, spiega il sottotitolo. Qui la società e la storia (la storia non solo letteraria) sono messe in evidenza. Ed infatti se due settori del numero sono dedicati alle letterature, della penisola e dell'America, due altri lo sono a *Historia y ciencias sociales*, della penisola e dell'America. Le *Notas* hanno come fine specifico di far conoscere all'estero ciò che d'argomento iberistico si pubblica in tedesco, cioè in

una lingua che pochi iberisti non tedeschi conoscono; ma dimostrano un'apertura ad altri iberismi di lingua non iberoromanza, per esempio a quelli di lingua inglese, che non sembra da notare negli *Atti* di cui ci stiamo occupando.

La mia presente (come la precedente riguardante il convegno di Roma del 1993: cf. *R. Iber.*, 55, febr. 1996, p. 29) vuol essere piuttosto una notizia che un'impegnata recensione. (Dirò comunque che gli scritti pubblicati mi sono parsi tutti apprezzabili in quanto riflettono ricerche specifiche e documentate di prima mano). Il primo volume si suddivide in quattro settori: *Letteratura spagnola*, *Letterature ispanoamericane*, *Letteratura catalana*, *Letteratura portoghese e brasiliana*. Il primo è di gran lunga il più numeroso: 19 scritti dei 32. Forse il raggruppare tali 19 scritti per epoche tematiche dice qualcosa circa gli interessi prevalenti degli ispanisti italiani d'oggi: Medio Evo 3, Siglo de Oro 2, Settecento 2, Ottocento 2, Novecento 10. Il settore ispanoamericano conferma: di 7 scritti, 4 riguardano il Novecento. Il settore catalano è costituito da 3 scritti, tutti riguardanti il Novecento. Il portoghese-brasiliano da 4: uno su Machado de Assis, tre riguardanti il Novecento. I giovani iberisti italiani sembrano attratti specificamente dagli scrittori del loro secolo (e forse tendono a pensare che il "contro" è caratteristico del nostro secolo: se è così resto perplesso).

Un'ultima osservazione (che si ricollega alla mia recensione di *Hispania*, in *R. Iber.*, 57, giugno 1996, p. 47): dei trentadue autori del primo volume di questi *Atti* 18 sono donne; i nove autori del secondo sono tutte donne. È lecito dedurre qualcosa da questi dati, circa l'iberismo italiano come fenomeno sociale? I maschi sono così arretrati da considerare ancora gli studi linguistici come le salmerie che seguono gli studi letterari?

Franco Meregalli

J. GUTIÉRREZ CUADRADO (director): *Diccionario Salamanca de la Lengua Española*, Madrid, Santillana, 1996, pp. 1726.

García Márquez dijo del diccionario de María Moliner que era "el más completo, más útil, más acucioso y más divertido de la lengua española". Sin perder su validez (creemos que por muchos años todavía seguirá siendo un indispensable y eficiente instrumento de consulta), la obra de Moliner ha ido poco a poco perdiendo vigencia; especialmente si tenemos en cuenta la veloz transformación que la sociedad española sufrió después del franquismo: lengua y sociedad – como se sabe – siempre van de la mano. Por otra parte, desde hace algunas décadas disciplinas como la Gramática, la Pragmática y la Lingüística del Texto, entre otras, vienen imponiendo un nuevo modo de concebir y, en consecuencia, de analizar el lenguaje. Los indiscutibles aportes ofrecidos por esos estudios que, superando los límites de la gramática oracional, conciben el lenguaje como vehículo para explicitar y conectar ideas, emociones y vivencias, han hallado rápida aplicación en los terrenos de la didáctica, la informática y las ciencias de la comunicación en general. Hay que reconocer que el diccionario de Moliner, desde este punto de vista fue un pionero en el idioma español; pero por otra parte, por sus características de dimensión y precio, la obra no es accesible a un amplio público.

Hace unos meses, a finales de 1996, la Universidad de Salamanca y la editorial Santillana dieron a luz este *Diccionario Salamanca* que nos proponemos reseñar a continuación. Ahora bien, para dar un juicio exhaustivo y definitivo sobre una obra de consulta como un diccionario, una gramática o un curso de lengua es necesario usarlos du-

rante un tiempo más o menos largo para probar su eventual eficacia y/o descubrir sus posibles lagunas, contradicciones y límites. Esta realidad, sin embargo, entra en conflicto con la praxis consuetudinaria de esta especie de género particular de la crítica que son las “reseñas”: una reseña se publica más o menos contemporáneamente con la aparición de la obra y esto impide la posibilidad de un juicio avalado por la experiencia. De todas maneras es posible adoptar otros parámetros como, por ejemplo, un análisis atento de los criterios sobre los cuales los autores han elaborado la obra.

Con respecto a esto último, como se manifiesta en la *Introducción*, este diccionario está dirigido “primordialmente a todos los estudiantes, sean o no extranjeros, que quieran mejorar su dominio de la lengua española, y a todos los profesores que se dedican a enseñar español” (p. III), y más adelante se añade: “sobre todo, pretende con sus observaciones morfológicas y sintácticas ayudar a los usuarios para que incorporen activamente a su léxico las palabras consultadas y las empleen con seguridad en la vida cotidiana, tanto oralmente como por escrito” (p. III). Se trata, como se deduce de estas citas, de un diccionario “escolar”, no en el sentido limitativo de la palabra, sino en el sentido pedagógico, es decir: un diccionario pensado en función de la enseñanza del español, sea como lengua materna o como lengua extranjera; alumnos y profesores son sus principales destinatarios. Sobre esta base, el diccionario ofrece no sólo significados y acepciones de las palabras, sino que intenta cubrir también todos aquellos otros aspectos gramaticales y de uso que permitan, además de la comprensión de un término, también su uso concreto y adecuado en la producción de mensajes. Un objetivo, por cierto, ambicioso, que exige una difícil tarea de selección y organización de contenidos; tanto más cuando para que sea económicamente accesible al usuario para el que fue pensada (un diccionario es también, como dicen Marcos Marín y Sánchez Lobato, un producto comercial) la obra acabada no debe superar ciertos precios. Por otra parte, la elaboración de un diccionario y, sobre todo, de un diccionario monolingüe de un idioma como el español, hablado en más de veinte países, pone los problemas de: a) qué términos incluir (o, mejor, cuáles excluir); b) qué información dar acerca de los mismos; c) con qué criterio abordar esa información. A las pautas científicas se añaden las de tipo práctico: la bondad de un diccionario incluye, entre otras cosas, la facilidad de consulta.

Pues bien, la selección de las entradas se llevó a cabo con un criterio de frecuencia de uso en el habla peninsular e hispanoamericana, eliminando aquellas voces que ya han sido desterradas del español moderno y dando cabida, en cambio, a muchos neologismos. Se tuvo en cuenta, además, el rico caudal de frases hechas, locuciones y modismos, como así también los principales refranes, abreviaturas, acrónimos y siglas.

Una de las cosas que sorprende gratamente en el *Diccionario Salamanca* es la “actualidad” del mismo: no sólo por la incorporación de voces nuevas que era imposible encontrar hasta ahora en otros diccionarios recientes (*cutre*, *guiri*, etc.), sino también porque pone al día el significado de ciertas palabras, acuñando así deslizamientos semánticos que el uso ha impuesto (*reencuentro*, por ejemplo, se describe en Moliner como “choque de dos cosas” y en éste, en cambio, como la acción de volver a encontrarse dos personas, significado con el cual lo encontramos hoy en el uso oral y escrito tanto del español peninsular como americano). El diccionario evidencia también una actualización en lo que respecta a la teoría gramatical. Para cumplir con el objetivo prefijado, el *Diccionario Salamanca* ofrece una serie de informaciones no sólo de tipo morfológico y sintáctico, sino también referentes a la gramática del texto, a la sociolingüística, la praxis comunicativa. Para ilustrar lo dicho, veamos algunos ejemplos:

a) en la descripción de los verbos no se limita a señalar si éstos son transitivos, intransitivos o pronominales: siguiendo los postulados de la Gramática de dependencias y la teoría de los papeles temáticos, mediante el uso de corchetes y paréntesis se ponen

en evidencia los distintos argumentos (agente, tema, etc.) y su posible semántica; el régimen preposicional se marca también poniéndolo en negrita en las frases de los ejemplos, o mediante la inclusión de la preposición en el paréntesis argumental. Así, por ejemplo, la primera descripción del verbo *cambiar* es: "Dar o tomar «una persona» (una cosa por otra): *He cambiado el traje por un vestido. Tenemos que cambiar de coche. Cambiaremos el coche*". Estas referencias se han demostrado de utilísima ayuda (especialmente con alumnos extranjeros que aprenden el español) en el momento de aclarar la construcción sintáctica, especialmente en lo que se refiere al uso del régimen preposicional de los verbos que, como se sabe, es asunto bastante complejo y en el que interviene lo semántico de manera decisiva. Por otra parte, el diccionario cuenta con un apéndice con la conjugación regular e irregular de los verbos y un sistema de remisiones en los lemas de los verbos irregulares contenidos en el cuerpo de la obra.

b) en la descripción de los adjetivos se señala, además de acepciones y datos de tipo morfológico, si éstos son compatibles con *ser* o con *estar*, o con ambos verbos a la vez. Por otro lado, se marca si el adjetivo se usa antepuesto o pospuesto al sustantivo y sus posibles variaciones de sentido en los casos en que las haya. También, con algunos lexemas particulares, se explicita a qué tipo de sustantivo va atribuido el adjetivo en cuestión.

c) en la descripción de los adverbios se los clasifica semánticamente y se distinguen los adverbios oracionales con una detallada explicación de su uso, posición y sentido. Respecto al adverbio *ciertamente*, por ejemplo, aclara el diccionario, entre otras cosas, (no podemos transcribir aquí todo el texto de la entrada) que: "Expresa el reconocimiento previo (...) de un hecho defendido o defendible por otro hablante, anticipando, sin embargo, una discrepancia radical: *Tus cerdos, ciertamente, son muy buenos, pero como los míos no hay*". Es notable en este diccionario la cantidad de observaciones de uso que se incluyen con respecto a estos adverbios y otras categorías afines que funcionan como marcadores de actitud oracional.

d) en la descripción de los sustantivos se señalan, aparte de aquellos datos referentes al significado y la morfología, si se trata de sustantivos contables o no contables.

e) Además de estas informaciones que acabamos de comentar, el diccionario se ocupa de señalar y comentar también otras peculiaridades, indispensables para un buen manejo de la lengua: tecnicismos, marcas de uso y registro, americanismos, refranes, modismos, locuciones e, incluso, marcas pragmáticas acerca de los efectos perlocutivos de ciertas expresiones (amenaza, ánimo, despedida, humorístico, etc.).

Otras observaciones particulares: a) el diccionario incorpora prefijos y sufijos, y las siglas y abreviaturas más frecuentes en la prensa española en el corpus general de la obra y no, como en otras obras de este tipo, en un apéndice; b) en la ordenación se ha utilizado el orden alfabético internacional, eliminándose, en consecuencia, las letras castellanas *ch* y *ll*; c) la obra no ofrece referencias etimológicas ni prosódicas; respecto a esto último hay una excepción: se transcribe la pronunciación castellana de los extranjerismos.

Desde el punto de vista tipográfico y de la encuadernación, la obra está impresa con caracteres legibles y claros, resulta agradable a la vista y al tacto y es fácil de manipular: la encuadernación permite abrir la obra en cualquiera de sus páginas, y el papel es de buena calidad y resistente; estas dos últimas observaciones, según David Crystal, entran entre las condiciones que debe reunir un buen diccionario.

El *Diccionario Salamanca* ha sido proyectado por J. A. Pascual Rodríguez y J. Gutiérrez Cuadrado y se llevó a cabo bajo la dirección de este último. El equipo de redacción estuvo compuesto por diecinueve personas y otras nueve formaron parte del equipo editorial. El prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Colombia ha homologado la obra para la enseñanza de la lengua española.

En los seis meses que llevamos utilizando este diccionario en la preparación y ejecución de nuestras actividades de enseñanza del español L2, si bien hemos apuntado la ausencia de algunas voces, algunas lagunas en la explicación del uso, y otros detalles más bien menudos en los cuales no vale la pena detenerse, en general el diccionario nos ha sorprendido muy gratamente por el enorme esfuerzo que los autores han realizado en su elaboración y los buenos resultados obtenidos. Creemos que los objetivos que orientaron la tarea editorial han sido alcanzados de modo mas que satisfactorios y que este *Diccionario Salamanca* contribuirá de aquí en adelante, a que los usuarios afiancen su competencia en el manejo de ese inefable instrumento de comunicación y cultura que es el idioma.

René Lenarduzzi

CEES NOOTEBOOM, *Verso Santiago, Itinerari spagnoli*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 315.

Cees Nooteboom (Nooteboom = ted. Nussbaum, il Noce), che, secondo la copertina dell'Universale Economica Feltrinelli, "è considerato uno dei massimi esponenti della letteratura olandese contemporanea", raccoglie qui venticinque scritti di epoche diverse (il più vecchio è del 1979) contenenti impressioni di viaggio in Spagna. Prevalle in lui l'interesse per la Spagna romanica, che lo riporta ai suoi "più profondi passati" (p. 11), poiché è stato educato da monaci trappisti (da San Benedetto vengono i cluniacensi, e con Bernardo da Chiaravalle i cistercensi, e quindi i trappisti), che gli hanno insegnato il latino. Quando visita il monastero trappista di Oliva presso Carcastillo, in Navarra, non può fare a meno di ricordare (p. 150) quando voleva diventare trappista come i suoi maestri. Nell'altopiano di Castiglia, "vuoto, secco, vasto come il mare" (p. 13), cala "negli abissi del Medio Evo" e vi ritrova in qualche modo se stesso: quando entra in una chiesa di quei tempi che è riuscito a farsi aprire si trova in un'aria diversa, "aria a forma di chiesa" (p. 13). Una chiesa romanica è "cosmogonia petrificata" (p. 162), è fatta di "pensieri petrificati" (p. 163).

Quasi ogni anno torna in Spagna, e girando in auto si lascia attrarre dalla suggestione dei nomi. La carta automobilistica segna un "Valle del Silencio"? Abbandona l'itinerario previsto e va a vederla. A Santiago de Peñalba ("Peñalba": cima bianca) trova una sperdutissima chiesa mozarabica. Riesce a farsi aprire da un vecchio che ha la chiave: "sul polveroso pavimento interno si proietta l'ombra di un doppio arco arabo" (p. 212). Va ad Oviedo, ancora una volta, nel 1986: "sono trent'anni che vengo qui" (p. 186). Naturalmente sale al Naranco, e vi rivede la chiesa, che è del secolo IX, e fu dapprima "aula regia". "L'edificio è in pietra, eppure è trasparente: l'aria e la luce vi penetrano" (p. 185), ma dentro sono un'aria ed una luce diverse. Va a León e vi rivede ciò che ben conosce, e particolarmente il "Pantheon dei re": un "silenzio che fa apparire eccessivo ogni rumore": le pareti sono "un libro con echi carolingi e orientali" (p. 195).

Ciò che ho finora rilevato dimostra quanto profonda sia in Nooteboom la risonanza di quel mondo "románico": emozioni, intendiamoci, non necessariamente nutrite di ricerche storiche. Risonanze che qualche volta mi fanno rivivere antiche mie esperienze. Al Naranco sono stato molte volte quando Nooteboom aveva otto-dieci anni; ed a casa ho una pietra raccolta presso il monastero trappista di Oliva. Anch'io ho avuto un'educa-

zione cattolica profonda che certo non rinnego, anche se ho imparato il latino non dai trappisti, ma da un professore del Regio Ginnasio di Monza che era un prete spretato.

Nooteboom evoca in me antiche esperienze anche ad altro livello, ricordando quel che mangia nelle città che visita o nelle osterie accanto alle chiese sempre più sperdute, gestite ancora da qualche vecchio, mentre la meseta si sta spopolando perché i giovani vanno in città. Non parliamo dei "churros" di Guadalupe che compera a sette pesetas, nel 1983 (p. 133). A Teruel mangia in un "ristorante" (ma Nooteboom usa proprio questa parola, in questo caso? Qualche volta la traduzione mi crea qualche perplessità: alle pp. 105-106 si parla ripetutamente di "secessione", mentre si allude evidentemente alla guerra di successione spagnola del secolo XVIII) "basso e buio" "prosciutti", sanguinacci neri ripieni di riso, pezzi di pancetta, coniglio, vino scuro e denso versato da bricchi di terracotta, grandi pagnotte d'altri tempi" (p. 38). Quando ad Oviedo beve sidro e mangia "*fabada*, un piatto a base di fagioli con salsicce nere e rosse, *morcilla* e *chorizo*" (p. 182) io torno alle mie remote escursioni asturiane.

Va in giro con cataloghi e storie scritte in inglese, e a me ora inaccessibili, con cui ha un ostinato rapporto. Ma la cosa fondamentale è per lui il contatto diretto, il vedere quel quadro che è stato dipinto per restare lì, in quel posto, e che effettivamente lì è restato. Per esempio rivede in tal modo Zurbarán, che evoca in uno scritto del 1988 (pp. 73-84) che mi pare particolarmente penetrante (per quanto riguarda Zurbarán, non per quanto riguarda la Spagna in cui viveva). Gli abiti che dipinge Zurbarán lo rimandano agli abiti dei suoi trappisti, alla "natura ruvida e grezza della stoffa" (p. 82): "sinestesia". Zurbarán "non dipingeva affatto monaci. Dipingeva tonache" (p. 75). "Era un pittore tattile" (p. 82). In questo caso Nooteboom appare puntualmente documentato: il "suo" Zurbarán lo spinge a documentarsi.

Un altro scritto intenso è *Re e nani* (pp. 109-118), che si occupa dell'Escorial sulla scorta dell'opera di uno scrittore olandese, Johann Brouwer, morto nel 1943. È comprensibile che gli olandesi sentano un rapporto particolarmente intenso con la Spagna di Filippo II, e quindi coll'Escorial. Ma non sempre l'esercizio del viaggiare in Spagna è per Nooteboom uno stimolo ad autentiche emozioni. Quando, nel 1990-1992, egli decide di raccogliere ed integrare i suoi scritti di viaggio in Spagna, aggiungendo due capitoli sull'Andalusia e concludendo (*L'arrivo*, pp. 279-305) parlando di Santiago, l'operazione gli riesce fino a un certo punto. Che la sua Spagna sia soprattutto quella del pellegrinaggio a Santiago è indubbio; ma che le sue pagine su Santiago, che finiscono coll'assumere la funzione di sintesi e suggeriscono lo stesso titolo, meritino tale rilievo non mi sembra. L'operazione affidata al capitolo finale resta un'intenzione, quasi una velleità.

Di Nooteboom ho letto anche un libro tra i più noti, *Rituali* (introduzione e traduzione di Fulvio Ferrari, Milano, Iperborea, 1993), che chiarisce il suo rapporto colla Spagna, benché alla Spagna alluda esplicitamente poco. La figura centrale di *Rituali* è Inni Wintrop, caratterizzato da intenzionali riferimenti autobiografici: a p. 128 leggiamo che Inni nel 1973 ha quarant'anni (Nooteboom è nato nel 1933); si parla (pp. 61, 172) di suoi rapporti con conventi benedettini, "del suo passato cattolico" (p. 191). Nella prima riga dell'opera si dice che "cercò di suicidarsi": sua moglie Zita se ne era andata con un italiano. Zita stava per diventare madre, ma lui non voleva essere padre, e così aveva sottoscritto l'abbandono di Zita. In diverse epoche della sua vita Inni ha conosciuto ad Amsterdam due personaggi di radice calvinista, padre e figlio, che non si erano conosciuti tra loro, perché il padre, Arnold Taads, che aveva "la testa piena di Sartre, si era ritirato in una "fanatica solitudine" (p. 87) in montagna ed era morto inevitabilmente di freddo. Una forma di suicidio. Arnold era stato in Indonesia ed era tornato con una indonesiana, che da lui aveva un figlio, quando già egli era nella "fanatica solitudine": Philip, che dunque aveva una componente asiatica. Philip viveva con quattro soldi, lavoran-



do un po'. Ma lo scopo della sua vita era di bere un the in una di quelle ciotole da the che fanno parte della grande storia delle ciotole da the che ha l'oriente. Quando una simile ciotola gli viene offerta da un antiquario per un prezzo altissimo egli la compera, con ciò che ha risparmiato appunto per poterlo fare. Beve il the nella ciotola: è il rito della sua vita. Qualche giorno dopo lo trovano annegato. Inni si dice che non appartiene al mondo dei Taads. È di radice cattolica; non si suicida.

Franco Meregalli

\* \* \*

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE, *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, pp. 218.

Il testo critico si presenta come una specie di guida alla comprensione del significato di un'opera narrativa di cui vengono spiegati dettagliatamente i meccanismi che la reggono. Un capitolo iniziale introduce alla formazione dello scrittore, valendosi delle molte dichiarazioni che su se stesso egli è andato facendo.

Dopo un capitolo orientativo intorno alla vicenda umana di Bryce Echenique e un successivo in cui viene illustrato il contesto letterario nel quale si è andato affermando, il de La Fuente esamina i racconti, le cronache e i romanzi brevi, quindi dedica la sua attenzione, in alcuni capitoli estesi, alle opere più rilevanti dello scrittore iniziando da *Un mundo para Julius*, e terminando con *La última mudanza de Felipe Carrillo*.

La linea seguita dal critico è quella di illustrare prima la trama di ogni romanzo, i suoi significati interni, per passar poi all'esame della tecnica scrittoria adottata, sottolineandone l'efficacia, nella critica all'oligarchia limegna per mezzo dell'ironia e dell'umorismo. Nel suo libro il de la Fuente studia attentamente i mezzi stilistici cui ricorre Bryce Echenique, l'uso particolare del tempo e dello spazio, l'oralità dominante, l'abbondante *humor*, la posizione di narratore onnisciente, l'uso del discorso diretto e indiretto, l'efficacia delle digressioni, il testo e il paratesto, l'aspetto del narratore diegetico. Esami tutti condotti con acutezza e che sottolineano, pagina dopo pagina, l'originalità della scrittura e del messaggio del narratore peruviano.

Si tratta quindi di una guida efficace entro i labirinti della scrittura di Bryce Echenique, nei quali il critico ci conduce con sicurezza di esperto.

Di particolare rilievo lo studio dedicato a *Tantas veces Pedro*, al dittico costituito da *La vida exagerada de Martín Romaña* e *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, a *La última mudanza de Felipe Carrillo*, dove si afferma l'originalità di un discorso critico che non ricorre, come nel caso dello studio di *Un mundo para Julius*, a precedenti lavori parziali, che tuttavia armonizza efficacemente e completa con ulteriori apporti.

Giuseppe Bellini

JULIO ORTEGA, *El hilo que habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 149.

Di questo breve testo critico di Julio Ortega si deve sottolineare il rilevante apporto all'esame strutturale della narrativa dello scrittore peruviano, suo compatriota. Il libro è

formato da due parti che rappresentano l'una la voce del critico interprete dei meccanismi sottili dell'opera di Bryce Echenique, mentre dell'altra è protagonista lo stesso narratore, prima direttamente attraverso un'intervista concessa allo stesso Ortega poi con passi scelti dalla sua opera o tratti da precedenti interviste.

Le due parti sulle quali si costruisce il testo organizzato dal critico rispondono a un'economia d'insieme e danno la misura di come la critica nella sua sempre tesa lucidità interpretativa non possa prescindere dal verbo dello scrittore, dalla sua oralità e dalla sua scrittura; il che permette anche al lettore di distendersi dopo una lettura che lo ha obbligato ad essere "intelligente", seguendo il raffinato gioco intellettuale del quale il critico è autore.

In effetti, nei tre capitoli fondamentali Julio Ortega indaga codici e strutture, parla di un discorso dell'"yo", tratta dell'"inter-locutor", studia il tema di un amore "pre y post", con interessanti avvicinamenti per diversificazione a Cortázar e a García Márquez, illustra nella narrativa di Bryce Echenique una sorta di "arte de desamar" che rafforza l'amore, chiarisce concetti di pre-moderno e post-moderno, conferma la funzione fondamentale della parola nell'interpretazione dell'antieroe, la "materialidad gozosa" di una "escritura proteica".

Trattando dell'opera dell'ammirato amico, la posizione del critico non è solamente quella di un esegeta particolarmente dotato, ma è chiara manifestazione di una partecipazione diretta alla ricerca dell'identità nazionale, di fronte a una situazione politica disperante. Nell'impresa creatrice e di ricerca del narratore nei riguardi dell'individuo che "para rehacer la realidad empieza con el lenguaje con que ha sido hecho", Julio Ortega trova un convincente parallelismo con quella dell'Inca Garcilaso, "otro genial verbalizador de los orígenes que se remontó a la Europa de su tiempo para descubrir que el pecado original es también un discurso, una interpretación que nos hace partes de un mundo siempre mal distribuido. Como Garcilaso, Bryce Echenique ha terminado peruanizando Europa".

Le pagine di questo succinto discorso critico sono certamente tra le più intelligenti finora scritte intorno alla narrativa dello scrittore peruviano.

Giuseppe Bellini

MARGARITA KRAKUSIN, *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996, pp. 207.

Il titolo di questo libro non incoraggia certamente alla lettura, dato il discredito in cui è caduto l'aggettivo "sentimentale", ma una volta che si è superata la prima impressione e ci si addentra nel discorso critico relativo a Bryce Echenique e alla sua opera, ci si rende conto della serietà d'intenti e della competenza che dominano lo scritto.

Il libro si divide praticamente in due parti, delle quali la prima esamina la traiettoria del cosiddetto romanzo sentimentale europeo – vale a dire del romanzo che tratta dei sentimenti, non del "sentimentalismo", per quanto la studiosa usi con frequenza questo termine –, per passare poi a studiare le sue manifestazioni nel romanzo ispanoamericano del Novecento, indagando i contesti ideologici che tornano a rendere attuale l'espressione del "sentimento" nella narrativa più recente dell'Ispanoamerica, e infine l'influenza di Sterne su Bryce Echenique – d'altra parte apertamente confessata da lui stesso –, individuando i tratti che esprimono tale sensibilità nella sua opera.

Più estesa la seconda parte, che va dal capitolo II al IV; in essa viene approfondito l'esame della narrativa dello scrittore peruviano ricorrendo alla psicanalisi, alle teorie di autori consacrati anche dalla critica letteraria, soprattutto francese, da Bachtin a Marcuse, Lacan, Barthes ed altri e ponendo in rilievo il ruolo del protagonista nel romanzo di Bryce, la sua evoluzione, la presenza dell'elemento autobiografico, l'umorismo, il ricorso alla canzone popolare, nella narrativa ispanoamericana recente e nell'opera dello scrittore in esame, quale fonte del sentimento, l'uso dell'ironia e della metaironia.

La Krakusin dimostra il suo aggiornamento circa la letteratura psicanalitica, che segue a volte forse con troppa adesione, come se intendesse provare che Bryce Echenique si è attenuto fedelmente agli enunciati dei "santoni" citati, e pure finisce per apparire eccessivo il ricorrere continuamente ad autorità affermate della letteratura ispanoamericana, come Octavio Paz ad esempio.

Il libro, comunque, mantiene quanto promesso e sottolinea come il mondo di Bryce Echenique risulti "drammatizzato" nella finzione da una instancabile ricerca di affermazione attraverso l'amore e dal discorso autocosciente che l'esprime. La scrittura di Bryce Echenique entra così appieno nel clima "sentimentale", dato, come afferma l'autrice, che è piena di nostalgia e di elementi "patetici", riflessione "sobre lo plausible y execrable de la condición humana", "encuentro de contrarios".

Giuseppe Bellini

GIOCONDA BELLI, *Waslala*, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 331.

Dopo *La mujer habitada* (1988), storia d'amore emblematica della violenta realtà sud-americana e *Sofia de los presagios* (1990), immersione nel mondo magico della cultura precolombiana che affonda le radici nel culto della Madre Antica, *Waslala* ripropone ad un pubblico, sempre più vasto ed entusiasta, le qualità narrative di una scrittrice, quale Gioconda Belli (Nicaragua 1949), in grado di tenere fede alle promesse iniziali.

Visibili sono le contraddizioni nella città nicaraguense di Faguas, ad iniziare dal nome, fusione dei semi *Fuego/Agua*, e continuando con i contrabbandieri che infestano il luogo, indisturbati padroni del traffico della droga, in modo particolare della "filina", sostanza ricercata per sedare i dolori provocati dal cancro.

In una casa, divorata dal foggiamme, vivono Melisandra e il nonno José, uno dei poeti fondatori della città incantata di Waslala, rifugio sicuro per i perseguitati dal regime dopo il colpo di stato. Numerose sono le persone che, addentrandosi per i sentieri impervi ed intricati, hanno creato una nuova società, avulsa da necessità fisiche e materiali della vita quotidiana. Proprio per tali carenze il nonno, dopo un anno di soggiorno, ritorna a casa dalla moglie amata e dalla piccola Melisandra, abbandonata dai genitori, attratti dal richiamo ammaliante di Waslala.

La ragazza spontanea e vitale, cresce immersa nella natura, lontana dalla civiltà e dai contatti umani, tranne che per le occasionali visite dei contrabbandieri che fanno scalo nella casa prima di addentrarsi nella foresta, fino al giorno, in cui arriva Raphael, giornalista incaricato di scoprire e di denunciare il traffico della "filina". Essa, animata da buoni propositi e dall'amore che prova per il giovane, prende la decisione di fare da guida a lui e all'équipe formata da Krista e da Vera, due olandesi omosessuali e da Morris, intermediario dei contrabbandieri, per raggiungere Waslala. Camin facendo essi sostano a Cineria dove incontrano Engracia, la sola persona in grado di raggiungere la città, per-

ché in essa aveva vissuto un tempo con la funzione di soddisfare i bisogni materiali della collettività che, in tal modo, vedeva appagate per lo meno le necessità primarie.

La donna, trovata casualmente una polvere fosforescente nel magazzino di sua proprietà, se la spalma sul viso per fare sorridere i bambini orfani, senza sapere che la sostanza in questione è Cesio 137, fortemente radiattivo. A tale proposito l'autrice specifica nelle "Dos notas de la autora" poste in chiusura del libro, di essersi ispirata all'episodio della contaminazione per radioattività, accaduto nella città brasiliana di Goiania nel settembre del 1987, quando vennero coinvolte centoventinove persone di cui sette trovarono la morte. Si trattò del peggiore incidente nucleare delle Americhe, passato sotto silenzio dalla stampa mondiale.

Lo stesso Morris, innamoratosi alla follia, seguirà l'esempio della donna per morire con lei. L'ultimo gesto in comune dei due sarà quello di nascondere sotto i vestiti un congegno-bomba in modo da esplodere assieme agli Espada, famiglia di subdoli approfittatori, dominatori assoluti e prepotenti del paese, arricchitisi con affari illeciti.

Scoperto il traffico della "filina" mentre cercano di alleviare le sofferenze degli amanti sfortunati, Raphael e Melisandra proseguono il cammino per la destinazione fissata, anche se alla fine sarà soltanto la ragazza a raggiungere la meta per un caso fortuito. Nella città essa riabbraccerà la madre che le svelerà il destino degli altri abitanti e del padre, tutti morti.

Al di là del *plot*, frutto di fantasia e di realtà, ciò che sorprende – fino a un certo punto, però dato che gli studiosi di letteratura ispano-americana sono abituati a determinate tematiche naturalistiche – è la connessione natura/personaggio visibile sin dalla prima descrizione del fiume, elemento vitale per la ragazza, fonte d'ispirazione e di desideri, come si coglie dall'*incipit*: "era una lástima que cuando se fuera no pudiese llevarse el río anudando a la garganta como una estola de agua... El río era su memoria..." (p. 1).

Memoria personale, ma anche sociale di tutti coloro che hanno vissuto lungo le sue sponde. Attraverso i pensieri reconditi, le pulsioni inconfessabili di Melisandra, il fiume confortante, "gran manso animal doméstico", acquista via via dimensione mitica trasformandosi ne "la serpiente con ala verdes sobre cuyo lomo cabalgaría muy pronto cuando al fin saliera a descifrar los acertijos que le rodeaban desde la infancia. ¡Ah! si tan sólo se dejara montar, ella le pondría brindas y juntos se abrirían paso hacia la tierra interior" (Ivi).

I pensieri fluiscono e la protagonista, in virtù del potere magnetico del fiume, viene ipnotizzata a tal punto da affermare con lo sguardo fisso nell'acqua: "Quería ver más. Quería ver los peces con ojos humanos, las sirenas. Quería oírlas cantar. Era todo de una belleza tan profunda... como asomarse al vientre, a la boca del útero y ver la misma sustancia de la vida y la muerte... la arquitectura del universo" (pp. 100-101).

Tutti i naviganti sono contagiati dalla potenza dei ricordi, anche quando osservano le acque, "ferite" dal progresso, tinte di rosso sangue per i coloranti di una fabbrica: "Nunca supiera si fue por los efectos mágicos del río por lo que cada uno empezó a ver en la sopa colorada, imágenes largo tiempo olvidadas que se delizaban o saltaban sobre el agua" (p. 91). Sempre attraverso i ricordi l'autrice svela anche i personaggi centrali, Melisandra e Raphael, catturati anch'essi dal fiume che ne sprema fantasie e desideri, tanto che entrambi "cuando salieron del estado de trance, se sintieron lánguidos y exangues, como si hubieran hecho el amor" (p. 92).

Dal mondo concreto al mondo utopico di Waslala unico filo conduttore è ancora il fiume, non lo stesso, ma un altro con uguale incanto, sorgente di vita e di poesia, di speranza, di sogno... Quel sogno che rende possibile l'ideale costantemente in movimento e la coesistenza di mondi lontani, ma conciliabili, necessari l'uno per la sopravvivenza dell'altro. Se l'esperimento di un rinnovato Eden sembra essere svanito, la spe-

ranza della sua ricostruzione è più che mai viva nelle aspirazioni di Melisandra, 'memoria futura' di una società alla costante ricerca dell'Utopia che fa volare in alto i desideri dell'uomo, liberatosi al fine dalle proprie costrizioni mentali.

Il libro, espressione della potenza della natura e del sogno umano, si inserisce nel panorama letterario ispano-americano con forza e vigore consacrando Gioconda Belli scrittrice matura, in grado di usare il linguaggio con sapienza, con fantasia e con poesia.

Silvana Serafin

ALVARO MUTIS, *La casa di Araucaíma*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 176.

Prolifico e conteso autore questo Alvaro Mutis. Ora la casa editrice Adelphi pubblica un suo libro composto di narrazioni diverse, appartenenti a varie epoche, non un romanzo vero e proprio.

Il testo che dà titolo al libro fu pubblicato a Buenos Aires nel 1973, mentre il *Diario di Lecumberri* apparve in Messico nel 1960; le altre narrazioni appartengono a un periodo che va da quest'ultimo anno al 1990, data di pubblicazione de *L'ultimo volto*.

Queste precisazioni non hanno alcuna intenzione negativa, s'intende, ma intendono solo sottolineare la natura composita dell'opera che in precedenti edizioni ha visto alcune sostanziali variazioni, da *La muerte del estratega*, del 1985, all'edizione del 1992.

Per una volta nelle narrazioni riunite in *La casa di Araucaíma* il protagonista non è Maqroll, personaggio che con Ilona domina tutti, o quasi, gli altri testi dello scrittore colombiano. Nel *Diario di Lecumberri*, ad esempio, protagonista è lo stesso Mutis. Lo scritto apparve originalmente in Messico con il titolo di *Cuaderno del Palacio Negro*. Lucumberri è infatti un noto carcere della capitale messicana, dove per qualche tempo lo scrittore, non sappiamo per quale motivo, fu prigioniero.

Nell'accennata situazione Mutis scrisse il suo breve diario, reagendo attraverso la scrittura a un'esperienza che afferma durissima e che, per sua stessa confessione, era destinata a non più cancellarsi: "La finzione – dichiarò – rese possibile che quell'esperienza non distruggesse ogni ragione di vita". Il *Quaderno*, o *Diario*, è la testimonianza che Mutis volle rendere pubblica per coloro che continuarono a rimanere in quel carcere durissimo e con i quali visse la più distruttrice delle miserie, che gli rivelò, afferma, aspetti a lui fino ad allora sconosciuti delle vessate condizioni umane. Si tratta certamente di un documento che occorre conoscere, per meglio comprendere la personalità dello scrittore.

Nell'ambito narrativo è senza dubbio *La casa di Araucaíma* il testo più interessante e certamente il più esteso tra quanti compaiono nel libro. Pare che il racconto, o breve romanzo, sia frutto di una scommessa con l'amico García Márquez, il quale una sera aveva affermato l'impossibilità di realizzare una storia gotica ambientata nei Caraibi. Mutis riuscì invece pienamente nell'impresa costruendo un efficace racconto gotico "de Tierra Caliente", un vero e proprio "sogno della ragione", come è stato definito, rappresentazione vigorosa di personaggi che sognano e odiano, il cui epilogo è tragico, in un contorno di solitudine: "La casa restò abbandonata, mentre il vento delle grandi piogge sibilava lungo i ballatoi e vorticava nei cortili".

Di notevole interesse sono anche le narrazioni *La morte dello stratega* e *L'ultimo volto*. Della prima, che tratta la storia apocrica di uno stratega dell'imperatrice bizantina Irene, desideroso di morte, si dichiarava entusiasta lo stesso Borges, il quale vi vedeva, è probabile, i segni del suo mondo fantastico e della sua filosofia; dalla seconda fu

profondamente colpito Gabriel García Márquez, se, per sua stessa confessione, gli ispirò uno dei suoi romanzi più interessanti, quello sui giorni finali del Libertador, Simón Bolívar, *Il generale nel suo labirinto*.

Già ne *L'ultimo volto* domina un'atmosfera di solitudine e di morte, quella stessa della quale il Nobel colombiano avvolgerà la figura e la vicenda finale del condottiero: "Una vecchia familiarità con la morte – scrive Mutis – si palesa con chiarezza in quest'uomo che, fin da quando era giovane, nel silenzio della sua anima di orfano solitario deve continuamente essersi interrogato sulla propria fine".

Nel romanzo di García Márquez Bolívar termina rimpiangendo il canto dei negri, il "diamante" di Venere nel cielo, le nevi eterne, il rampicante "le cui campanule gialle non avrebbe visto fiorire il sabato seguente nella casa chiusa per il lutto, gli ultimi fulgori della vita che mai più, per i secoli dei secoli, sarebbe tornata a ripetersi". Vale la pena di rileggere il romanzo, ora che possiamo leggere anche il racconto che ne sta alle origini.

Delle altre narrazioni di Mutis, *Prima che il gallo canti* e *Sbarava*, il primo fa riferimento al noto episodio evangelico, la negazione di Gesù da parte di Pietro, l'altro contempla la ritirata di un esercito dalla prospettiva di un santone di Jandripur, che finisce mitragliato da un soldato e vede così compiersi il suo destino, di morire per rinascere "sull'architrave del mondo che perisce in un attimo come il fiore appassito o la marea salina che sfugge incontenibile lasciando il sapore ferruginoso della vita nella bocca che muore e corre sul suolo indifferente del povero astro morto viaggiatore nel nulla circolare del vuoto che arde impassibile per sempre per sempre".

Anche questo racconto sarebbe certamente piaciuto a Borges, quale fonte di infinita riflessione. Ma tutto nel libro di Mutis muove a riflettere, partendo da accattivanti trame.

Giuseppe Bellini

JOSÉ DONOSO, *Donde van a morir los elefantes*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 409.

L'ultimo romanzo di José Donoso (Cile 1924-1996), è una critica vigorosa e approfondita della società *yanqui*, incompatibile con qualsiasi realtà ispano-americana. Attraverso le parole e i pensieri di Nina, moglie di Gustavo Zuleta, professore cileno di letteratura all'Università di San José, il lettore entra in contatto con un mondo di corruzione, di avventure extramatrimoniali, di irregolarità, di soprusi e di ingiustizie, ben conosciuto dall'autore per esperienza diretta.

La protagonista esprime il proprio sconcerto fin dall'inizio, quando raggiunge il marito con il figlioletto appena nato, dinanzi alla grandezza di quanto le si presenta: la casa, le bistecche, le donne, i termometri... Persino l'ostia che il sacerdote le deposita sulla lingua "era tan enorme – y carnosa como un trozo de marraqueta –, que le fue incómodo paladearlas mientras, con la cabeza gacha y las manos juntas, pretendía volver a su asiento: el Cuerpo del Señor que le llenaba la boca, la distraía tanto que no encontró su lugar sino hasta sentir que la llamaban – "ipsst, psst!". Hincada, hizo grandes esfuerzos por entablar un diálogo con Dios [...]. Al final de la misa [...] se ocultó en un matorral del prado y vomitó el Cuerpo del Señor" (pp. 348-349). L'impossibilità di comunicare con Dio è tematica ricorrente nella narrativa di Donoso che, tuttavia, non considera antireligiosi i propri romanzi.

Nina, sempre vissuta in Cile tra persone "normali", sembra essere l'unico personaggio in grado di captare l'esagerazione che circonda la gente, abituata agli eccessi e agli sprechi. L'enfasi con cui l'autore affonda il proprio giudizio critico, manifesta l'ironia

che sta alla base di ogni osservazione. L'America agognata, l'America invidiata, culla della modernità e del progresso, è traboccante di contraddizioni e di difetti, pur nell'opulenza economica. Essa invita e attrae lo straniero, salvo poi stritolarlo nel sistema, privandolo dei propri valori.

È quanto accade a Gustavo che, una volta raggiunta San José, dimentica immediatamente la patria d'origine, la moglie amata e il figlioletto mai conosciuto. Egli è subito attratto dalla mastodontica Ruby, fasciata in vestiti che male celano le forme del corpo, prorompente di sensualità e irresistibile invito per il protagonista, smanioso di possederla. Quando ormai il sogno sta per realizzarsi essa gli svela, inaspettatamente, di essere vergine per scelta. Donoso, con tale espediente, frena il pensiero negativo del lettore, convinto ormai che nell'America del consumismo non vi siano regole morali.

La sospensione di giudizio viene immediatamente violata dalle considerazioni seguenti. Con crudeltà inaspettata, egli rivela l'identità autentica del sogno proibito di Gustavo. Ruby è lontana dall'essere compendio di moralità: se da ragazzina, vittima della crudeltà sociale, è stata violentata e traumatizzata, divenuta adulta, si è inserita coscientemente nel mondo della prostituzione girando pellicole *bard* per la realtà virtuale. La vista delle sue nudità attraverso lo schermo, sarà a dir poco sconcertante, per Gustavo.

Nel processo inarrestabile di degradazione, nessuno si salva, dunque, secondo Donoso, che tra i difetti dei Nord-americani, allinea il giudizio che essi danno dei latino-americani, considerati tutti alla stregua di immigranti illegali, in molteplici episodi, narrati con satira incalzante. Significativo è il dialogo, intercorso tra Gustavo e "Mi hermana Maud", durante la presentazione dei due: "No soy mexicano, señora. Soy chileno. – ¿Chileno? Yo creí que era mexicano, igual que Josefina. En fin, como su aspecto es de mexicano y habla inglés tan bien como un mexicano, no tiene ninguna importancia. – Puede ser – replicó Gustavo, irritado por la confusión –. Pero soy chileno. [...] Chilenos, colombianos, mexicanos: da lo mismo. Todos los latinoamericanos son iguales [...] (p. 53). In conclusione, la signora afferma: "Una de las razones por las que me gustan tanto ustedes, los mexicanos, es porque son tan alegres, siempre con sus bailes y sus canciones y sus bromas" (p. 55).

Tale opinione viene rafforzata dallo stesso Marcelo Chiriboga, autore cosmopolita, il quale rincara la dose con le seguenti affermazioni: "– ... claro, en Hollywood les gustan los galanes engominados como era yo, antes de los Beatles, porque los norteamericanos no se interesan absolutamente nada por los latinoamericanos, y no nos creen capaces de producir nada culturalmente importante fuera de la gominata. Les interesamos cuando somos pintoresco, *típicos*, como era yo, y a condición de que nuestros escritores no se aparten de nuestro *miserabilismo* característico. Les gustamos si en nuestras páginas hay revoluciones e injusticias social y dictadores y mucha pobreza e ignorancia y sexo. Por eso es que aquí tan pocos escritores latinoamericanos alcanzan más de una edición: mira el caso de un maestro como Onetti, por ejemplo, para no decir nada de Lezama Lima o Carpentier" (p. 97).

In conclusione il romanzo scorre fluido nella descrizione di una quotidianità fatta di piccole cose, di avvenimenti senza eccessiva importanza, di personaggi le cui maschere, più o meno false, sono espressione dei molteplici aspetti dell'America. Una realtà ristretta – nonostante le apparenze smisurate –, che costringe ad uscire dagli spazi angusti del contingente per ricercare e completare la visione dell'"oltre".

Il legato più importante lasciato al lettore – presente fin dal primo romanzo, *Coronación* (1958) e filo conduttore dell'intera opera narrativa – consiste nell'assegnare al romanzo, valenza di piacere estetico ed efficacia per l'indagine della realtà. Esso riflette le tensioni dell'individuo e della società nelle sue distorsioni formali, rivendicando il diritto a sognare e a godere della libertà interiore, senza dare soluzioni definitive, ma po-

nendo delle domande, spesso ironiche, in grado di contestare con maggiore incisività, il mondo caotico e alienante in cui l'individuo è costretto a vivere.

Silvana Serafin

MARIO MAFFI, *Voci di Frontiera: Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 233.

La antología propuesta por Maffi está constituida por veinte escritores de los cuales once son chicanos y el resto representantes del movimiento *nuyorican*. Éste es un neologismo creado de la fusión de dos términos: por un lado representa la ciudad de New York, y por otro el gentilicio inglés *Portorican*; El grupo *nuyorican* recoge a todos aquellos escritores nacidos en Puertorrico o en los Estados Unidos y transferidos a Nueva York; los documentos literarios del movimiento *nuyorican* hablan en multitud de ocasiones de la experiencia en los barrios neoyorquinos del Bronx, Harlem y Lower East Side o más popularmente conocido como "Loisaida"; el lugar de encuentro y de intercambio cultural de este movimiento lo constituye el Nuyorican Poets' Café, especie de tertulia literaria en donde se reúnen sus miembros. Un apartado especial lo conforman las nueve 'voces' femeninas y en particular las de Sandra María Esteves y Aurora Levins Morales, representantes de este último movimiento.

Numerosos paralelismos aúnan a uno y otro grupo; el primero y más importante es el de compartir una experiencia común de bilingüismo con inevitables y continuos cambios al inglés o al español, lo que es conocido como *code-switching*. Esta situación lingüística particular, crea también un bilingüismo cultural que se traduce en referencias concretas a un pasado mítico que para los chicanos se realiza con la evocación de una tierra llamada *Aztlán*. Vocablo náhuatl que significa "tierra blanca" y que simboliza el paraíso perdido de los chicanos y que para los representantes del grupo *nuyorican* corresponde con *Borinquen*, nombre dado por sus aborígenes del pasado taíno, arawak, caribe, ife, congolés, angolano, mesa o mandingo.

El barrio como motivo literario es ya un tópico en la escritura de los latinos de los Estados Unidos pero también hay diferencias; el descrito por los representantes del grupo *nuyorican* es más alienante que el chicano. El ascensor del poema *3170 Broadway*, con su frenético subir y bajar al vigésimo primer piso, pasea la frustración de sus anónimos habitantes, enseñándonos cómo la jungla de cemento anula la comunicación humana y termina causando la náusea. Basta la lectura de Pedro Pietri o Miguel Pinero – éste fue primero delincuente y jefe de bandas juveniles en el Lower East Side, y después, desde la prisión por robo a mano armada, figura emblemática del movimiento *nuyorican* –, para hacerse una idea de cómo es la lucha por la supervivencia en el Bronx, Harlem o Lower East Side o para descubrir la tipología de sus habitantes: toxicómanos, asesinos, vendedores de drogas.

Sin embargo cuando lo que se quiere es evidenciar los ingredientes típicamente mexicanos que los separan de la cultura norteamericana, entonces los chicanos y sobre todo las chicanas reinventan y adaptan a los tiempos modernos las figuras de la Malinche, La Virgen de Guadalupe, Coatlicue, Tonanzín, La Llorona o las Curanderas, todo ello enriquecido y realzado con el impulso de la lengua náhuatl, la lengua del antiguo México. Como botón de muestra de trabajos chicanos de este tipo, Maffi propone a Alu-



rista, Rudolfo A. Anaya, Ana Castillo, Denise Chávez, Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros, Rolando Hinojosa, Tomás Rivera y Gary Soto.

Miguel Algarín – traductor americano de Pablo Neruda y fundador del Nuyorican Poets' Café – o Sandra María Esteves ofrecen testimonios de la más pura y bella poesía afroantillana de esta antología, quienes dan ritmo y color a sus versos a través del uso de voces negroides como en *Mongo Affair* o *Non è nemmeno*. Versos que recrean ambientes exóticos, músicas, instrumentos, danzas africanas, indias o españolas. Poesía que se apoya en recursos técnicos de gran elaboración para imitar la cadencia musical y el ritmo negro, y en donde no faltan alteraciones sintácticas de las frases, quiasmos, paralelismos, sinestesias y antropomorfismos que se inspiran en la belleza y exuberancia de la fértil *isla verde*, Puerto Rico.

A veces los temas de las poesías de este grupo afrocaribeño giran en torno a la exaltación del clima racial y a la búsqueda de identidad en poemas como *Jíbaro*, *Non è nemmeno*. Originalísima la propuesta de Tato Laviera y el juego lingüístico creado con los versos de *AmeRícan*, en donde insta a la nación americana a reconocer que bajo la voz *AmeRícan* se encuentran el “europeo, indiano, nero, e spagnolo” y que los puertorriqueños son también americanos, aunque su inglés tenga acento hispánico: “AmeRícan definendo me stesso a modo mio in qualunque modo / in molti / modi Am e Rican, con la R maiuscola e / l'accento sulla i!”. El poema concluye con la esperanza de eliminar tal acento y poderse llamar a pleno título americanos.

*Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, deja fuera a otras voces de frontera, como la dominicana Julia Alvarez, autora de *How The García Girls Lost Their Accents* (1990) o los guatemaltecos Víctor Pereda, con *Rites* (1992) y Francisco Goldman, con *The Long Night of White Chickens* (1992). Pero el gran ausente es sin duda alguna el grupo formado por los cubanos exiliados tras la revolución castrista que, aunque provienen de familias cultas y acomodadas, también tuvieron que atravesar fronteras e iniciar una nueva vida en los Estados Unidos.

Mención especial al conmovedor relato en prosa del chicano Raymond Barrio, *I raccoglitori di prugne*, así como *Chata* de la chicana Denise Chávez, lecturas que nos dejan un nudo en la garganta y un profundo sentimiento de culpa.

Nicolasa Mohr con *El Bronx ricordato*, plantea la amistad entre niños de religiones contrastantes y las incomprensibles barreras de intolerancia creadas por los adultos.

Sorprendente la habilidad de Esteves, en *Per il South Bronx*, en donde describe con imágenes surrealistas, un desolador paisaje urbano.

El brevísimo relato de Aurora Levins Morales, *Portoricanità*, no obstante el título, nada tiene que ver con un ensayo sobre la ‘puertorricanidad’ o el ser puertorriqueño, al estilo de los puestos de moda en los años cincuenta sobre la mexicanidad (ver el *Laberinto de la Soledad*, de O. Paz). La puertorricanidad de la protagonista de este cuento reside en algo muy simple y que se encuentra en las pequeñas cosas de la vida, en todo aquello que se conserva bajo la forma de hábitos, costumbres o idiosincrasias típicas de su isla natal, así como el recuerdo de lo que la misma escritora define como: “quella sovrabbondante profusione di vita verde che era la casa del suo conforto e il nido dei suoi sogni”.

Tanto *Portoricanità* como *B. Traven è vivo e vegeto a Cuernavaca* del chicano Rudolfo A. Anaya hacen reflexionar sobre un dato significativo: reconocer la susceptibilidad de sus respectivas tierras de origen, de convertirse en material a partir del cual inventar increíbles relatos de cotidiana realidad.

*Voci di Frontera. Scrittura dei Latinos negli Stati Uniti*, asegura un nutrido escape de talentos, voces que rompen con los estereotipos de quien, de manera superficial, ha querido presentar al mexicano o al puertorriqueño como al malo de la película,

o viceversa, al americano como el culpable de todos los males de los latinos. La prueba más contundente de esta nueva postura frente al fenómeno latino en los Estados Unidos, nos la da Piri Thomas en el relato "Veri Jesse James" de *Queste strade maledette*, historia que narra cómo las barreras raciales o de lengua no impiden a Danny y Billy unirse a dos puertorriqueños para formar una banda criminal.

María José Aguirre

\* \* \*

WANDA RAMOS, *Percorsi*, trad. di Vincenzo Barca, introd. di Roberto Vecchi, Rep. di San Marino, Guaraldi-Aiep ("Narrativa dai paesi del Sud"), 1996, pp. 126.

Inserido numa colecção que, embora em surdina – o mal destas edições é nunca chegarem ao circuito comercial e por isso ao grande público –, já publicou alguns textos importantes de autores de expressão portuguesa (*La nave arenata*, do moçambicano Álvaro B. Marques; *L'ala sinistra dell'angelo* da escritora brasileira Lya Luft; *Mara-canã addio*, também de um brasileiro, Edilberto Coutinho; e *Soncente*, da conhecida escritora caboverdeana Orlanda Amarílis), publica-se agora a tradução do romance de Wanda Ramos, *Percursos* (1981), texto que obteve o Prémio Revelação de Ficção de 1980 da Associação Portuguesa de Escritores. Trata-se do primeiro romance feminino sobre a guerra colonial que de 1961 a 1974 envolveu a sociedade portuguesa e acabaria por deixar reflexos profundos num país traumatizado na sua consciência colectiva, o que justifica o aparecimento de obras diversas – mas cujo princípio nuclear é o fio da memória – como *Memória de elefante* (1979) e *Os cus de Judas* (1979) de António Lobo Antunes ou *Autópsia de um mar de ruínas* (1984) de João de Melo, por exemplo, sem esquecer a interessante experiência de Lídia Jorge em *A costa dos murmúrios* (1988), com a sua visão da guerra colonial vivida em Moçambique através do ponto de vista de figuras também femininas: as mulheres dos oficiais que faziam a guerra.

De memória se falou e, de facto, o romance de Wanda Ramos organiza-se em sequências narrativas a que a própria Autora chamou "reminiscências" e obedece a uma estratégia auto-representativa de dois tempos experienciais na geografia angolana, primeiro como colónia portuguesa (tempo da infância) e depois como espaço da guerra colonial, com o regresso da personagem ao espaço do imaginário e seu ponto de vista sobre a geo-política da guerra. O pacto autobiográfico, porém, nunca é explícito, como de resto observa Roberto Vecchi na sua inteligente introdução: "l'autrice non dice 'io', ma maschera gli innumerevoli riflessi autobiografici dietro un narratore alla terza persona, creando così uno spazio, una distanza tra autore e narratore che è il luogo del letterario, dove è ammesso il ricorso alla finzione, agli artifici della scrittura" (p. 7). E é precisamente a escrita o elemento que faz respirar as "reminiscências" da narrativa através de uma poética sabiamente construída, nunca banal, produto daquele distanciamento (artifício) que permite a iluminação metafórica e o controle dos segmentos textuais que derivam do exercício da memória.

A este respeito, deve dizer-se que Vincenzo Barca consegue, em geral, manter essa atmosfera na sua transposição linguística, razão por que se pode considerar a sua uma boa tradução, vista em termos de sintagma global: os desvios não corrompem o texto original ao nível da estilística ou da hermenêutica. Todavia há aspectos de uma certa gravidade que demonstram o desconhecimento, por parte do tradutor, de elementos

fundamentais da cultura portuguesa, por vezes tão difundidos que chegam a parecer in-críveis certas soluções propostas. Vejamos alguns exemplos tirados da “prima reminiscenza”. Assim, ao segmento “Os deveres da escola: tabuada muito de cor” corresponde a tradução “i compiti di scuola: un cartellone tutto colorato” (p. 20), com o segundo membro completamente desviante, visto que deveria corresponder a “le tabelline da imparare a memoria”; por sua vez o segmento “um continente longínquo de cor” é proposto em italiano como “un continente lontano imparato a memoria” (p. 20), em lugar, agora sim, de “un continente lontano di colore”.

Deixando de parte muitas expressões não perfeitamente correspondentes (“parece mesmo a sério [o desenho]” não pode traduzir-se como “sembra una cosa seria” mas “sembra proprio l’originale” (p. 29) ou “fazer o sétimo” não é “fare la settima classe” mas sim “fare la maturità”, p. 29 ), talvez inevitáveis em todas as traduções, já é menos aceitável que o tradutor não conheça o “cozido à portuguesa”, propondo agora uma literal e descaracterizada versão: “cose... cucinate alla portoghese” (p. 34). A falta de contacto profundo com formas particulares da cultura ou com o sistema complexo de micro-línguas (idiomatismos, linguagem da gíria, etc.) conduz o tradutor à seguinte versão literal e quase anedótica: o sintagma “não trouxe pois uma raposa para casa” (no sentido de ‘non è stata bocciata’) converte-se naturalmente – aqui com uma forte ponta de *non sense* até porque o contexto alude aos tempos da Universidade – em “non riportò quindi a casa una volpe” (“Ottava reminiscenza”, p. 36), o que terá deixado o leitor desconcertado.

Este e outros problemas poderiam, porém, ter sido resolvidos correctamente se considerarmos a situação privilegiada de o tradutor poder rever com a Autora o novo texto, fazendo-a participar da produção ou dispersão de sentido no novo sistema linguístico. Teria sido, esta, uma oportunidade potencialmente rica em relação ao respeito e à fidelidade devidos à palavra, no fundo o elemento determinante da gramática textual.

Manuel G. Simões

PAULO COELHO, *Sulla sponda del fiume Piedra mi sono seduta e ho pianto*, Milano, Bompiani, 1996, pp. 205.

Con questo secondo libro del brasiliano Paulo Coelho sembra ripetersi il successo che arrise al precedente romanzo, *L’Alchimista*. Infatti è ancora in cima alle classifiche dei libri più venduti e certamente lo trascina il favore riscosso tra i lettori dal libro precedente.

Il che fa anche riflettere sulla disposizione attuale del nostro pubblico lettore o meglio sulle aspirazioni di esso: forse stanco di tematiche che lo hanno tenuto in tensione, ora anela a una lettura più riposata, che metta in rilievo, con la fantasia, ragioni più profonde dell’uomo e del sentimento. Era il caso dell’*Alchimista* e ora lo è, con minore intervento del gioco fantastico, ma sì del mistero, del presente romanzo dal lunghissimo titolo, che si rifà in modo evidente allo stile dei salmi.

Pur nella continuità di un’indagine intimista, *Sulla sponda del fiume Piedra...* rivela una sua indiscutibile originalità d’impostazione e di soluzione. La vicenda potrebbe erroneamente anche essere catalogata tra quelle note dell’innamoramento, o della tentazione, di un personaggio votato a Dio, da parte di una donna, nella quale normalmente si raffigurava il Maligno. Ma qui non è il caso; il libro presenta conquiste nuove, tutte d’ordine spirituale, capaci di superare l’innamoramento per l’individuo e di scoprire una dimensione più profonda dell’amore che non quello umano.

Neruda ha affermato in un suo scritto, in modo scherzoso, per legittimare i molteplici amori cui cede l'uomo, che l'amore è un sentimento eterno e in realtà muta solo di labbra, di persona; egli rappresentava il cuore dell'uomo come un gran carciofo, con foglie per tutti gli amori.

Nel romanzo di Coelho non vi è posto, naturalmente, per atteggiamenti scherzosi, leggeri, anche se egli sottolinea la costante disponibilità degli uomini ad amare. La sua letteratura va perseguendo risultati spirituali ben precisi. Come ne *L'Alchimista* era la ricerca di se stesso da parte del protagonista, qui sono due i personaggi, un uomo e una donna, che dopo un passeggero turbamento creduto definitivo, scoprono altre dimensioni che li mettono a contatto del divino.

Sul piano umano è una storia infelice: per Pilar è addirittura causa di infermità e per l'uomo di tormento. La donna segue, sempre più umanamente attratta, il sacerdote, al quale Dio ha concesso il dono di operare miracoli, un compagno dell'infanzia, del quale era stata già innamorata e incontrato casualmente dopo vari anni. L'attrazione dell'umano in lei si accompagna a quella del divino. Nell'uomo regna invece confusione, una riserva che è indecisione e che sfocia infine nella rinuncia alla via che Dio sembrava avergli tracciato. È il disorientamento di un momento, dal quale emerge con evidente sofferenza, per tornare al suo cammino.

Come sempre, la donna resta sola, ma questa volta cosciente che l'amore si esercita anche in altro modo. Coelho cita nel prologo un passo di Thomas Merton: "amare significa comunicare con l'altro e scoprire in lui una particella di Dio". Con l'augurio che il pianto di Pilar sulla riva del fiume Piedra non venga inteso come espressione di fallimento, ma "possa condurci sul cammino di questa comunione".

La donna, voce narrante, rivela al lettore con grande efficacia i momenti in cui matura e soffre la sua passione, dando al libro di Coelho una dimensione drammatica che lo stesso scrittore, come si è visto, paventava, al disopra del voluto messaggio. Chi legge questo romanzo coglie indubbiamente l'elemento spirituale dominante, ma più ancora lo attrae la trama dell'avventura d'amore e di fallimento. La donna è ancora una volta la vittima, colei che soffre, quella destinata a dover comprendere e accettare. Ciò rende tenero e immediato il racconto.

L'uomo, pur dotato di doni eccezionali, rimane distante, non acquista dimensione. È la vicenda di un doloroso abbaglio che attira e fa del romanzo un testo appassionante, né il pregnante finale riesce a nascondere il dramma. E non v'è dubbio che i sogni richiedano fatica, come leggiamo al termine del libro.

Giuseppe Bellini

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### Riviste:

- Castilla*, Universidad de Valladolid, 20 (1995).  
*Cuadernos de Narrativa*, Universidad de Neuchâtel, 1 (1996).  
*Disenso*, 11-3° (1997).  
*Dispositio*, The University of Michigan, 46 (1994).  
*Estudios*, ITAM, 45-46 (1996).  
*Estudios de Investigación Franco-Española*, Universidad de Córdoba, 14 (1996).  
*Estudos Ibero-Americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande Do Sul, 22-2° (1996).  
*Gramma y Cal*, Universitat de les Illes Balears, 1 (1995).  
*Iberoamericana*, 62 (1996), 63-64 (1996).  
*Islas*, Universidad Central de Las Villas-Cuba, 108 e 109 (1994).  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 74 (1997).  
*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 107 (1997).  
*Livius*, Universidad de León, 7 (1995), 8 (1996).  
*Mester*, The University of California, Los Angeles, 24-1 (1995).  
*L'Ordinaire Latino Américain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 167 (1997).  
*Palaver*, Università di Lecce, 9 (1996).  
*Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, Università di Milano, 24 (1995).  
*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C., 51-2° (1996).  
*Revista de Estudios de Adquisición de la Lengua Española (REALE)*, Universidad de Alcalá, 5 (1996).  
*Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, UNED, 4 (1994 e 1995).  
*Revista Iberoamericana de Educación*, 2 (1993).  
*Strumenti critici*, 83 (1997)

## Libri:

- AA.VV., *Actas de las Jornadas Marechalianas (4, 5 y 6 de Octubre de 1995)*, Universidad Católica Argentina, 1996, pp. 198.
- AA.VV., *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, a cura di G. Lanciani, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 256.
- AA.VV., *La lingua spagnola dalla Transizione a oggi (1975-1995)*. Atti del Seminario Internazionale 9 e 10 maggio 1996, a cura di M.V. Calvi, Lucca, Mauro Baroni Editore, pp. 216.
- L'Abencerraje e la bella Jarifa*, a cura di A. D'Agostino, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 1997.
- J. AGUIAR, *I mangiatori di perle*, trad. di R. Desti, Firenze, Giunti, 1996, pp. 249.
- M. ALEGRE, *Alentejo e Ninguém*, Lisboa, Caminho, 1996, pp. 46.
- M. ALEGRE, *30 Anos de Poesia*, pref. de Eduardo Lourenço, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1997, pp. 744.
- G. APOLLINAIRE, *El poeta asesinado*. Traducción de R. Cansinos-Assens. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 315.
- ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía*. Introducción de J. Pigeaud. Traducción de C. Serna. Revisión de J. Pòrtulas. Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 128.
- M. CLÁUDIO, *O Pórtico da Glória*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1997, pp. 216.
- O cuidar e Sospirar (1483)*, fixação do texto, int. e notas por M. V. Mendes, Lisboa, Com. Nac. para as Com. dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 190.
- P. ELIA - J. L. OCASAR, *Sátira política en el siglo XVII: «El engaño en la victoria»*, Madrid, Editorial ACTAS, 1986, pp. 77.
- J.M. FONOLLOSA, *Poetas en la noche*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, pp. 259.
- B. GENTILI, *Poesía y público en la Grecia antigua*. Presentación de C. Miralles. Traducción de X. Rius. Barcelona, Quaderns Crema, 19997, pp. 628.
- R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 102.
- D. H. KAHNWEILER, *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Traducción de J. Vivar. Traducción de los escritos de Juan Gris por J.E. Cirlot. Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 472.
- A. LOBO ANTUNES, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1996, pp. 412.
- J. DE MELO, *O Homem suspenso*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1996, pp. 218.
- K. A. PORTER, *La nave de los locos*, Traducción de M.C. Llerena, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 887.
- M. ROWINSKY, *Imagen y discurso. Estudios de las imágenes en la obra de Cristina Peri Rossi*, Montevideo, Trilce, 1997, pp. 224.

- C. RUFFATO, *Poesie scelte/Poesías escolhidas*, int. di R. Vecchi, trad. di V. Ximenes Provenzano, Rimini, Panozzo Ed., 1997, pp. 125.
- M. DEL CARMEN TACCONI, *La nostalgia del Paraíso y otros temas míticos en autores argentinos*, San Miguel de Tucumán, Ediciones de la Biblioteca Alberdi, 1985, pp. 105.

Finito di stampare nel mese di dicembre 1997  
Tipolitografia CSR - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma  
Tel. 06/41.82.113 - Fax 06/45.06.671