

RASSEGNA IBERISTICA

68

Febbraio 2000

Candido Panebianco, «*Alturas de Macchu Picchu*»:
il ritorno dei "wamanis" p. 3

Silvana Serafin, *Viaggio al confine del codice letterario
donosiano* p. 23

Susanna Regazzoni, *El otro Borges* p. 41

NOTE: I. Gallego, *Vuelve Fray Servando* p. 51; F. Meregalli, *La guerra civile spagnola
nell'opera di Renzo De Felice* p. 55.

RECENSIONI: B. M. Gutiérrez Rodilla, *La ciencia empieza en la palabra. Análisis e historia
del lenguaje científico* (P. Sánchez-Prieto Borja) p. 59; F. A. Torrente Sánchez-Guisande, *Ora-
ciones subordinadas sustantivas. Uso del indicativo, el subjuntivo y el infinitivo* (C.
García) p. 63; J. M. Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públi-
cas de París. Catálogo descriptivo* (D. Ferro) p. 63; J. J. Reynolds-S. E. Szmuk, *Spanish Gol-
den Age Drama. An Annotated Bibliography of United States Doctoral Dissertations 1899-
1992, with a Supplement of Non-United States Dissertations / El Teatro del Siglo de Oro. Bi-
bliografía comentada de tesis doctorales estadounidenses 1899-1992 con una lista comple-
mentaria de tesis de varios otros países* (F. Antonucci) p. 66; M. G. Profeti, *Nell'officina di
Lope* (C. García) p. 68; M. Delibes, *El hereje* (F. Meregalli) p. 68; A. Berenguer-M. Pérez, *Ten-
dencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)* (C. García) p. 71; F.
García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet* (E. Pittarello) p. 73; A. Muñoz Molina, *Bea-
tus ille* (G. Bellini) p. 75; R. Montero, *La figlia del Cannibale* (G. Bellini) p. 76.

S. Valcárcel Martínez, *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentali-
dad renacentista* (G. Bellini) p. 79; Aída Beaupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la
Cruz y José Lezama Lima* (Bellini) p. 81; A. Peconi, *El General Luis Ghilardi republicano ita-
liano, héroe mexicano* (P. Spinato) p. 83; O. Cabello Sarubbi, *Storia del Paraguay* (G. Bellini)
p. 85; J. Donoso, *El mocho* (S. Serafin) p. 87; M. Benedetti, *Buzón de tiempo* (P. Spinato) p. 88;
R. Ferré, *La casa della laguna* (G. Bellini) p. 90; H. Aridjjs, *A chi pensi quando fai l'amore?*
(G. Bellini) p. 91.

M. Torga, *Poesie* (M. G. Simões) p. 93; M. Barbosa, *Il giardino dello spirito* (M. G. Simões) p.
94; G. Almeida, *O Meu Poeta* (R. Mulinacci) p. 95; L. Cardoso, *Crónica de uma travessia. A
Época do Ai-Dik-Funam* (R. Mulinacci) p. 97.

J. Casassas (coord.), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'
història cultural del món català contemporani (1808-1975) / P. Anguera, Literatura, pàtria
i societat. Els intel·lectuals i la nació* (P. Rigobón) p. 99.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 103

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con *Ricerche e Note*.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

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

Segretaria di redazione: Donatella Ferro

Col contributo
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di studi anglo-americi e ibero-americi – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2578476 – Tel. 041-2578427

ISBN 88-8319-445-4
Copyright © 2000 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

CANDIDO PANEBIANCO

ALTURAS DE MACCHU PICCHU: IL RITORNO DEI WAMANIS

In una conferenza tenuta presso l'Università di Santiago nel 1954 Neruda, ricordando la sua visita a Machu Picchu nel lontano 1943, sottolineava il grande ruolo che la visione delle rovine incaiche aveva avuto nella genesi del *Canto general*:

Cuando pasé por el Alto Perú, fui a Cuzco, ascendí a Macchu Picchu. Hacía tiempo que yo había regresado de la India, de la China, pero Macchu Picchu es aún más grandioso.

Todas las civilizaciones de los manuales de Historia nos hablan de Asiria, de los arios y de los persas y de sus colosales construcciones.

Después de ver las ruinas de Macchu Picchu, las culturas fabulosas de la antigüedad me parecieron cartón piedra, de *papier maché*.

[...] Ya no pude segregarme de aquellas construcciones. Comprendía que si pisábamos la misma tierra hereditaria teníamos algo que ver con aquellos altos esfuerzos de la comunidad americana, que no podíamos ignorarlos, que nuestro desconocimiento o silencio era no sólo un crimen, sino la continuación de una derrota.¹

Machu Picchu aveva, infatti, rappresentato per il poeta la scoperta delle radici americane: un processo d'identificazione che, insieme al nuovo credo marxista, lo aveva per alcuni versi allontanato dal modello poetico cosmopolita seguito fino ad allora.

La città-santuario peruviana veniva interpretata non solo come testimonianza dello splendore di un'epoca (quella precolombiana), ma pure come simbolo della civiltà madre dell'America latina, la civiltà india.

Agli occhi del neofita le esperienze compiute durante e dopo il soggiorno in Oriente sul solco della grande lirica europea d'ispirazione onirico-apocalitti-

¹ Cit. da E. Rodríguez Monegal, *Neruda: el viajero inmóvil*, Monte Avila Ed., Caracas, 1997, pp. 196-97.

ca (Blake, Rimbaud, Eliot, i Surrealisti francesi), esperienze che coincidevano con la creazione di un indubbio capolavoro quale le *Residencias*, apparivano del tutto superate. In esse scopriva semplicemente il riflesso di quella società capitalista che ormai abborriva.

L'ascesa a Machu Picchu si profilava, quindi, nel ricordo, come liberazione da una doppia tirannia: dalle tendenze distruttive del mondo occidentale e dai demoni nascosti del proprio io.

Nel quadro generale della letteratura ispano-americana di quegli anni la rivisitazione della civiltà incaica, compiuta da Neruda, dopo le rivendicazioni apologetiche dei decenni precedenti ad opera di Valcárcel, Mariátegui, Vallejo, conduceva ad una nuova interpretazione mitico-poetica. A differenza degli scrittori peruviani, il poeta cileno non cadeva certo nell'errore di considerare il Tahuantinsuyu un modello di società comunista *ante litteram*, ma l'enfasi che egli poneva nella rivalutazione delle radici precolombiane lo faceva catalogare senz'altro tra i cercatori di paradisi perduti.

Circa la seconda sezione del *Canto general*, composta appunto dal lungo poema in dodici sequenze che va sotto il titolo di *Alturas de Macchu Picchu* (*Macchu* al posto del comune *Machu* è una trovata dell'autore), Neruda si dilungava più dettagliatamente nel prosieguito della conferenza citata:

Escribí mucho más tarde este poema de Macchu Picchu. Como es la preparación de una nueva etapa de mi estilo y de una nueva preocupación en mis propósitos, este poema salió demasiado impregnado de mí mismo. El comienzo es una serie de recuerdos autobiográficos. También quise tocar allí por última vez el tema de la muerte. En la soledad de las ruinas la muerte no puede apartarse de los pensamientos.²

Il poeta era, cioè, cosciente che il poema rivestiva carattere autobiografico e personale, visto che esso appariva orientato verso il superamento della crisi esistenziale che lo aveva tormentato per anni, però era nello stesso tempo certo che la sua ricerca era approdata all'acquisizione di valori collettivi, gli stessi proposti dallo Storicismo marxista e dall'americanismo.

Le prime cinque sequenze sono, infatti, dedicate al periodo buio del soggiorno in Asia, quando, come testimoniano le lettere inviate ad Eandi, egli toccò il fondo della solitudine e della disperazione³. La rivelazione del significato esemplare delle rovine di Macchu Picchu⁴, il carattere fondante che la civiltà

² *Ibi*, p. 197.

³ *Ibi*, pp. 78-87.

⁴ Sull'esemplarità di *Alturas de Macchu Picchu*, cfr. L. Sáinz de Medrano, *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 83-86.

indigena assumeva nella ricostruzione storica del Continente latino, offrono, dopo la conversione al comunismo, un'ulteriore ancora di salvezza ad un poeta parecchio disilluso e forse vicino al collasso psichico.

Machu Picchu lo conduceva, inoltre, davanti ad un problema ampiamente affrontato prima pur per altra via, quello della morte: le valenze atemporali di questo simbolo culturale precolombiano gli imponevano una rigida distinzione, per usare il suo stesso linguaggio, tra le migliaia di piccole morti che segnano, degradandola, l'esistenza nell'ambito della società capitalista e la morte unica, assoluta e necessaria, dei processi cosmici e degli eventi epocali.

È proprio in contrapposizione a quello che viene ritenuto il fallimento del mondo occidentale che il passato incaico (nonostante se ne riconoscano i limiti e le alienazioni dovute al potere imperiale) acquista valore e riconoscimento, in quanto esperienza dell'uomo americano ancora legato alla terra e alla natura e, come tale, lontano dai giochi mistificatori che condizionano la vita all'interno del sistema capitalista.

Questo tipo di uomo costituisce il fulcro del poema: è il contadino, l'artigiano, il muratore e forse anche il soldato, ma non è mai il sovrano, l'amministratore, il generale, nessuno che faccia parte, insomma, dell'*élite* dominante. Nella sequenza X si rifiuta esplicitamente, per esempio, l'attesa messianica di Atahualpa, la cui testa sepolta a Cuzco risorgerà, secondo la tradizione india, per spazzare via i discendenti dei *conquistadores*⁵.

Neruda non rifiuta, comunque, il carattere mitico-sacrale della civiltà incaica, perché in *Alturas de Macchu Picchu* sono fortemente presenti quelli che gli Incas, con evidente riferimento alla sfera divina, chiamavano *wamanis*, come il condor, l'aquila, le montagne, i fiumi, i fulmini ed altri fenomeni naturali⁶. Piuttosto, i miti indiani, nell'evocazione appassionata che ne fa il poeta, appaiono assorbiti nell'orbita del suo panteismo d'ispirazione naturalista, nella filosofia dei cicli cosmici e della dialettica Vita-Morte. Il suo pensiero sembra, infatti, rifiutare qualsiasi metafisica, rimanendo ancorato alla ricerca delle cause immediate o delle leggi di una *Physis* onnipotente, presente perfino nella storia umana.

* * *

L'esordio del poema (sequenza I) è, come abbiamo accennato, caratterizzato dalla ricerca del tempo perduto⁷, dalla vita trascorsa in Oriente e segnata

⁵ N. Wachtel, *La visione dei vinti*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 55-56 e J.M. Arguedas, *Arte popolare, religione e cultura degli indios andini*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 41-90.

⁶ Ancora J.M. Arguedas, *op. cit.*, pp. 41-90.

⁷ Mai come nelle prime cinque sequenze di *Alturas de Macchu Picchu* si fa sentire in Neruda l'influenza di Marcel Proust, un autore su cui egli aveva meditato durante la permanenza a Colombo (Ceylon).

dall'oppressione, dall'asfissia spirituale e dallo *spleen*, da un'atmosfera tipicamente "autunnale". Il ritmo segue un andamento prosastico fortemente appoggiato al sentimento, lo stesso che Amado Alonso ha rilevato a proposito delle *Recidencias*⁸:

Del aire al aire, como una red vacía
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna⁹.

Ciò che si può salvare di questo tempo è assai poco: *entre la primavera y las espigas* è, certo, sbocciata qualche speranza, *una larga luna*, una fiammata di eros che s'è tuttavia rapidamente estinta, soffocata dalla *routine* e dalla convenzionalità ("lo que el más grande amor, como dentro de un guante que cae, nos entrega...").

Il suo frutto, alimentato dalla *intemperie de los cuerpos*, s'è presto convertito in *ácido*, nella sostanza corrosiva delle *noches desbilachadas hasta la última barina*, nel venir meno del senso di appartenenza ad una qualsiasi patria.

Eppure il lettore intelligente ("Alguien que me esperó entre los violines") era riuscito a capire che la crisi nascondeva qualcosa di profondamente autentico, *una torre enterrada* nello strato più vero dell'esistere, *en el oro de la geología*: il vitalismo degli istinti, da cui Neruda non s'è mai staccato, neppure in quest'epoca così difficile e "crepuscolare" colorata dal giallo mortuario delle foglie appassite ("las rocas de color de ronco azufre"). Proprio quando tutto sembrava perso la mano del poeta affondava *en lo más genital de lo terrestre* con la spavalderia di *una espada envuelta en meteoros*.

Abbagliato dalla luce della verità sepolta, Neruda riusciva ad emergere dall'inferno del nichilismo, a riacquistare il senso della primavera umana.

In perfetta sintonia con quanto espresso nell'esordio, la sequenza II denuncia la tendenza dell'uomo alla distruzione di sé e dei suoi simili. Mentre la sfera minerale e quella vegetale sono animate dall'istinto di generazione e conservazione, la specie umana appare invece impegnata ad oscurare le fonti luminose della vita, a corrodere il *metal palpitante* dell'esistenza, in modo che lo spirito rimanga confuso dai mille volti dell'alienazione:

Si la flor a la flor entrega el alto germen
y la roca mantiene su flor diseminada

⁸ A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, pp. 86-88.

⁹ P. Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 1997, (ed. di E.M. Santí), p. 127.

en su golpeado traje de diamante y arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
en los determinados manantiales marinos
y taladra el metal palpitante en sus manos¹⁰.

Rispetto alla sequenza I, il tono si fa più ricco e più sfumato, acquista valenze ironiche ed un senso di esemplarità indubbiamente legato al carattere meditativo del brano.

Neruda giunge, infatti, all'indignazione, al sarcastico invito ad uccidere l'anima umana attraverso le pratiche burocratiche e l'odio ("mátala y agonízala con papel y con odio"), ad affogarla nello squallore quotidiano ed, infine, a lacerarla con abitudini autolesive e vuote ("desgárrala entre las vestiduras hostiles del alambre").

Egli è, comunque, convinto che l'uomo non può continuare in questo modo, non può vagare per le vie del mondo spinto unicamente dall'egoismo, senza una briciola di vera passione:

No: por los corredores, aire, mar o caminos,
quién guarda sin puñal (como las encarnadas
amapolas) su sangre? La cólera ha extenuado
la triste mercancía del vendedor de seres,
y, mientras en la altura del ciruelo, el rocío
desde mil años deja su carta transparente
sobre la misma rama que lo espera, oh corazón, oh frente triturada
entre las cavidades del otoño¹¹.

La collera degli sfruttatori, degli oppressori, dei capitalisti, ha distrutto il genere umano, nonostante la natura continui a proporre gli stessi messaggi di quiete da dieci secoli. La distruzione sistematica che, dal suo sorgere ad oggi, il Capitalismo ha operato non ci può lasciare indifferenti, una volta presa coscienza delle lacerazioni profonde che il sistema è in grado di infliggere al nostro modo di vivere. La preoccupazione del poeta a riguardo conosce accenti di intenso cordoglio ("oh corazón, oh frente triturada entre las cavidades del otoño").

La decadenza borghese non è, infatti, qualcosa che egli avverta come estranea o lontana, ma è l'inferno attraverso cui è passato prima della scoperta della solidarietà comunista e delle proprie radici americane:

Cuántas veces en las calles de invierno de una ciudad o en
un autobús o un barco en el crepúsculo, o en la soledad

¹⁰ *Ibi*, p. 128.

¹¹ *Ibidem*.

más espesa, la de la noche de fiesta, bajo el sonido
de sombras y campanas, en la misma gruta del placer humano,
me quise detener a buscar la eterna veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el relámpago que el beso desprendía¹².

Ecco emergere il ricordo cocente degli stati di disperazione e solitudine provati lungo le gelide vie del mondo o durante gli interminabili tragitti per mare: momenti di incomprensione che il poeta ha dovuto subire, pur vivendo in mezzo a folle festose, allietate dal tocco delle campane, o pur godendo i velenosi frutti di amori occasionali. Eppure, anche in queste tristi situazioni, egli ha sentito il bisogno di *buscar la eterna veta insondable que antes toqué en la piedra*, cioè, collegarsi al grande flusso della vita cosmica.

L'istinto elementare, che Neruda sente a tratti scattare dentro di sé, è la stessa spinta inconscia che costringe il cereale a moltiplicarsi attraverso i semi, l'acqua a trasformarsi da pioggia in neve, da neve in onda fluviale o marina.

Il cerchio delle comparazioni, apertosi all'inizio del componimento mediante il coinvolgimento di tutte le sfere naturali, si chiude ora con la dichiarazione categorica della pericolosità della specie umana. Di essa, infatti, Neruda è riuscito a cogliere solo aspetti vuoti ("No pude asir sino un racimo de rostros o de máscaras precipitadas, como anillos de oro vacío"), tutti collegabili al clima di violenza che la decadenza borghese ha imposto al mondo nella sua varietà etnica e geografica ("como ropas dispersas hijas de un otoño rabioso que hiciera temblar el miserable árbol de las razas asustadas").

Non esiste un solo luogo sulla terra in cui si possano raccogliere i frutti del proprio operato, buoni o cattivi che siano. Ciò porta il poeta a porsi una domanda: di fronte a tanti fallimenti di genere economico, sociale, esistenziale, è possibile pensare che l'uomo custodisca ancora il germe della vita?

La sequenza III dà una risposta a tale quesito attraverso l'approfondimento dell'idea di morte e la contrapposizione tra morte occasionale, tipica delle culture moderne, e morte necessaria, propria delle culture arcaiche. È solo, infatti, accettando il suo carattere di necessità, la sua funzione basilare nell'ambito della dialettica cosmica che essa diventa significativa, come risvolto della vita, come complementare negativo di un modo di essere positivo.

Il processo di alienazione dell'*essere*, che l'Occidente con il suo classismo e tecnologismo ha introdotto nel mondo intero, ha origine nella frammentazione dell'*elementare puro*, nella dispersione della vita nei fatti molteplici e insignificanti della quotidianità, come succede, a mo' d'esempio, alla pannocchia di *maíz*, che una volta sgranata, perde identità e consistenza:

¹² *Ibidem*

El ser como el maíz se desgranaba en el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho,
y no una muerte, sino muchas muertes llegaba a cada uno¹³.

L'uomo è colpito dalla schizofrenia del *contingente*, dall'incapacità di rimontare alle sorgenti del *tutto*, sicché la sua esistenza si converte in una serie di piccole morti, tante quanti sono gli atti ch'egli compie. A questa legge inesorabile nessuno è in grado di sfuggire: il pastore come il marinaio, il capitano che ignora le attività agricole come il mercante che divora leghe su leghe.

L'attesa di una morte concepita come fatto irreversibile, come continuo logoramento dell'esistere è il veleno che corrode il tempo concessoci dalla sorte.

Alla scoperta del valore universale della morte in quanto avvenimento cosmico, Neruda è presumibilmente giunto solo dopo la visita a Machu Picchu e i contatti con la cultura incaica. Prima di tale rivelazione, ci conferma il poeta nella sequenza IV, egli ha sofferto la morte come pena quotidiana, come tributo da pagare a una visione razionale, rigorosamente occidentale, della vita:

La poderosa muerte me invitó muchas veces:
era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero¹⁴.

Seguendo, cioè, i modelli della decadenza, egli è stato costretto a sperimentare tutta la forza corrosiva di questo mostro invisibile (“era como la sal invisible en las olas”), il malore incessante, il senso di vuoto e di tempesta che l'accompagnano inesorabilmente.

Il poeta, estraniato rispetto alle radici vitali del mondo (“a la mortaja de agricultura y piedra”), era così giunto ad un vicolo cieco (“Yo al férreo filo vine”), nella zona dell'asfissia totale (“a la angostura del aire”) e, come preso nel vortice di un labirinto (“a la vertiginosa carretera espiral”), aveva sfiorato l'orlo del precipizio (“al estelar vacío en los pasos finales”). L'azione della morte non gli si è rivelata come saltuaria, o intermittente (“de ola en ola no vienes”), ma continua e progressiva, quasi l'avvicinarsi del chiarore notturno o il succedersi delle ore d'insonnia. I suoi frutti sono stati esecrabili: costrizioni, smarrimenti, lutto e pianto.

Questa esperienza per molti versi aberrante lo aveva, comunque, maturato come uomo, lo aveva spinto alla rivolta, gli aveva fatto capire che non è possi-

¹³ *Ibi*, pp. 129-130.

¹⁴ *Ibi*, p. 130.

bile venire a compromesso con un sistema che ha come fine nascosto l'avvilimento della creatura umana:

No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuesta (la muerte de mil hojas),
todas las falsas muertes y las resurrecciones
sin tierra, sin abismo¹⁵.

In conseguenza di tale rottura, egli non riuscì più ad amare gli uomini “autunnali” che, ancorati ad un terreno falso ed inconsistente, passano attraverso morti poco decisive. Egli preferì le esistenze piene (“quise nadar en la más anchas vidas”), dotate insieme del senso della libertà verso i sistemi sociali e del senso della necessità verso le leggi della natura. Gli uomini “autunnali”, infatti, sono gelosi del loro vuoto interiore, rifiutano il bisturi che le mani del poeta sono pronte ad usare come rimedio estremo.

Così, deluso del mondo occidentale, egli ha cambiato rotta, si è volto verso le zone più misere del pianeta, recando la sua maschera di dolore in mezzo ai deserti, presso i rifugi dei “dannati della terra”; è entrato in rapporto simpatetico con essi, fino a cancellare il suo io di prima (“muriendo de mi propia muerte”).

Il suo incontro con i diseredati costituisce l'oggetto privilegiato della sequenza V. Qui Neruda precisa che ad assessionarli non è tanto la *muerte grave*, quanto la frustrazione, il rammarico di non essere riusciti a dar vita alla lotta, a costruire qualcosa di duraturo con il loro sudore:

No eras tú, muerte grave, ave de plumas férreas,
la que el pobre heredero de las habitaciones
llevaba entre alimentos apresurados, bajo la piel vacía:
era algo, un pobre pétalo de cuerda exterminada:
un átomo de pecho que no vino al combate
o el áspero rocío que no cayó en la frente¹⁶.

Se i dannati del Terzo Mondo hanno rimosso per intero l'idea della morte, questo è dovuto alle lacerazioni profonde ch'essi soffrono nell'anima e nel corpo, alla delusione di non possedere un fazzoletto di terra da coltivare, né un pezzo di pane da addentare. Il poeta è riuscito a sollevare la benda del loro soffrire, ma sotto vi ha trovato il gelo assoluto, una totale indifferenza verso la vita.

* * *

¹⁵ *Ibi*, p. 131.

¹⁶ *Ibidem*.

Le prime cinque sequenze di *Alturas di Macchu Picchu* ci hanno mostrato un Neruda ampiamente motivato sia sul piano esistenziale che su quello politico-sociale, un “narratore” che non esita ad invertire il ruolo, a convertirsi in “personaggio narrato”, passando con disinvoltura dalla dimensione soggettiva a quella oggettiva e viceversa.

Nelle sette sequenze che si succedono il poeta conosce varie metamorfosi: romantico ammiratore di rovine, lirico esaltatore del loro fascino, appassionato evocatore dell’epoca incaica, fustigatore delle carenze della storia, nemico acerrimo delle società classiste, grande promotore di movimenti patriottici, profeta del futuro dell’America latina. Ciò che rimane costante è la tensione del linguaggio, una emotività che esplode senza riserve, sia nel caso del consenso che in quello del dissenso rispetto alla materia rappresentata.

Solo ora, davanti allo spettacolo grandioso di Machu Picchu, il poeta si sente gravato dall’eredità letteraria americana: “dai primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América” di Bello e Sarmiento¹⁷ alla maestria linguistica di Darío, dall’Epos classicista di Ercilla al Tellurismo dei grandi narratori regionalisti degli anni ‘30 (Güiraldes, Gallegos), dalla *Näiveté* ricercata del *Martin Fierro* allo *squisito* Virgilianismo di Lugones. Ma c’è da aggiungere soprattutto l’eredità di Whitman, la sua capacità di identificarsi “con todos y con todo”, di partecipare “como testigo, y, a veces, como actor, en la gran épica del Nuevo Mundo”¹⁸.

La città-santuario incaica si presenta, fin dalle prime battute della sequenza VI, investita da una luce simbolica che l’assolutizza, elevandola al ruolo di “ombelico del mondo”, punto d’incontro tra la terra e il cielo, l’uomo e gli dei. Il cammino che porta ad essa implica il passaggio dalla barbarie delle fosche foreste tropicali alla civiltà delle forme architettoniche luminose:

Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta tí, Macchu Picchu.
Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas¹⁹.

¹⁷ E. Rodríguez-Monegal, *op.cit.*, p. 185.

¹⁸ *Ibi*, p. 325.

¹⁹ P. Neruda, *Canto general*, *op. cit.*, pp. 131-132.

Rilevante resta il fatto che molti attributi di Machu Picchu rimandino alla sfera incaica del sacro. Aurora della civiltà andina, essa sorge ad altezze vertiginose, dove impera sovrano il condor, dove i piedi degli uomini riposano accanto ai nidi delle aquile o avanzano tra le nebbie confondendo i loro passi con i boati del tuono. Nei suoi terrazzi viene coltivato il simbolo stesso dell'*elementare puro*, il mais, che scende a valle come *granizo rojo*. Nelle sue case si lavora la lana della vigogna, per soddisfare le richieste di paramenti sacri, sudari, abiti da sposa, vestimenti regali, divise militari.

L'emozione di Neruda è al vertice, tanto da provocare il *transfert*, l'identificazione con l'abitante indio della città al di là della distanza di tempo, di lingua, di cultura:

Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad sonora,
la pared suavizada por el tacto de un rostro
que miró con mis ojos la lámparas terrestres,
que aceitó con mis manos las desaparecidas
maderas: porque todo, ropaje, piel, vasijas,
palabras, vinos, panes,
se fue, cayó en la tierra ²⁰.

Il poeta vede le vestigia, i solchi scavati dall'acqua, immagina i volti impressi sui muri, risuscita nell'impeto della visione quei morti, si mette al loro posto, compie i loro stessi gesti, accarezza i loro strumenti. Essi sono ancora là dove si trovavano mille anni prima, semplici larve appena distinguibili dalla superficie della pietra levigata, dall'aria che circonda la montagna, dai profumi che il vento vi reca:

Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de aire,
de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de pasos
lustrando el solitario recinto de la piedra ²¹.

Fa ancora parte dell'intento ontologizzante di Neruda la digressione, nella sequenza VII, sulla *morte vera* come marchio distintivo di Machu Picchu. Si tratta della morte unitaria ("una sola muerte", "un solo abismo", "una hondonada"), la morte che fa parte del vasto gioco dell'*essere* ("la profunda"): una

²⁰ *Ibi*, p. 132.

²¹ *Ibi*, pp. 132-133.

morte proporzionata alla grandezza della città, allo spirito profondo della civiltà che l'ha plasmata; una morte che non è stasi assoluta, ma fuoco empedocleo, rigenerativo ("la más abrasadora muerte"), processo cosmico in cui s'immersero gli abitanti alla fine del ciclo ("como en un otoño").

Da Machu Picchu sono ormai scomparse le tracce della permanenza umana, dell'immenso dolore delle creature, delle loro attività materiali, della loro religione: l'albero della civiltà india, che ne permise il sorgere e il crescere, *fue comido por la niebla, y cortado por la racha*.

La natura sostenne per un certo tempo lo sforzo creativo degli abitanti, delle loro mani operose come *arañas*, perché creassero forme di abbagliante bellezza (*máscaras de luz deslumbradora*"); poi, come sempre avviene nella fase oscura della metamorfosi del cerchio cosmico, essa abbandonò la città condannandola alla rovina.

Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales²².

È confortante, però, pensare che non tutto è andato perso, che resta l'eloquenza della pietra ben squadrata, il fulgore di tante superbe costruzioni tra le nevi, frutto della fatica di un intero popolo: dei morti e dei vivi, degli spiriti degli antenati che presenziarono resi forti dalla *verdadera muerte* e degli operai che costrinsero la pietra a fiorire, dando vita alla *rosa permanente, la morada*.

Quando le mani degli *indios*, sorte dalla terra, ritornarono alla terra e i morti furono sepolti tra le pareti ciclopiche, quando la comunità scomparve, rimase la perfezione di questa cinta muraria ("quedó la exactitud enarbolada"), che si pone all'alba della storia come *la más alta vasija que contuvo el silencio*, come la prova più riuscita della capacità umana di trasfondere ella pietra la propria energia vitale.

Ora, davanti alla stupefacente colossaltà di Machu Picchu, al carattere unico delle sue rovine, Neruda sente destarsi l'orgoglio dell'americano, la consapevolezza di possedere un passato glorioso. Come per i *muralisti* messicani (Rivera, Siqueiros), anche per il poeta cileno Americanismo significò soprattutto Indigenismo, esaltazione delle civiltà precolombiane contro la violenza e la miseria della *Conquista*.

²² *Ibi*, p. 133.

Solo però chi, come Neruda, aveva maturato il disgusto dei nazionalismi europei per esserne stato direttamente coinvolto (alludiamo alla guerra civile spagnola), chi, come lui, aveva assistito quale testimone ai guasti del Colonialismo del Terzo Mondo, poteva accogliere il messaggio delle culture indie con un impeto pari a quello che i poeti romantici avevano nel secolo scorso riservato alle tradizioni locali. L'amore americano sostituiva l'egocentrismo e lo snobismo della decadenza occidentale, rafforzava le basi della solidarietà umana teorizzata dal Comunismo, scommetteva sul futuro di un continente vilipeso ed abbruttito dall'invasione capitalistica.

Sorgono così le note squillanti, tirtaiche, della sequenza VIII:

Sube conmigo, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.
Vuela el vacío de la enredadera,
la planta pétrea, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón serrano²³.

L'amore americano prende l'avvio da tutto ciò che era caro agli Incas, dai fiumi, dalle montagne, dalla vegetazione. Il primo atto di venerazione è, infatti, rivolto al fiume Wilkamayu (Urubamba), che smuove il polline dei fiori lungo le sponde sì da formare una sorta di sacra aureola attorno a sé; quindi, lo stupore del poeta è rivolto ai rampicanti che si librano tra i silenzi delle gole in una suffusa atmosfera epifanica.

Sono le acque montane ad alimentare la vita sulla terra, le nevi che si sciolgono dagli alti picchi del Machu Picchu. La Notte, in questo intenso scenario di sapore naturalista e russoviano, accompagna dall'alto delle Ande il flusso del Wilkamayu fino alle terre dell'Alba. I boati delle onde tra le rocce, le effusioni di bianca spuma, intessono le note di una musica cosmica, di un canto che si leva ai cieli ridestandoli:

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
cuando rompes tus truenos lineales
en blanca espuma, como herida nieve,
cuando tu vendaval acantilado
canta y castiga despertando al cielo,
qué idioma traes a la oreja apenas
desarraigada de tu espuma andina²⁴?

²³ *Ibi*, p. 134.

²⁴ *Ibi*, pp. 134-135.

Neruda si chiede quale essere prodigioso favorisce il formarsi della neve luccicante, permette ai mille rivoli sparsi di ghiacciarsi sulle vette, di consolidarsi creando l'illusione di trovarci davanti ad un esercito armato di spade, ad una natura guerriera capace di dormire tutto l'inverno per ridestarsi violentemente a primavera:

Quién apresó el relámpago del frío
y lo dejó en la altura encadenado,
repartido en sus lágrimas glaciales,
sacudido en sus rápidas espadas,
golpeando sus estambres aguerridos,
conducido en su cama de guerrero,
sobresaltado en su final de roca ^{25?}

È evidente qui l'influenza della poesia barocca spagnola, di Góngora soprattutto, sia per quanto riguarda l'alchimia verbale che per l'effetto stupefacente che producono immagini, suoni e colori. Il poeta cileno, come il maestro del *siglo de oro* riesce a raggiungere l'esatto equilibrio tra astrazione intellettuale e sensualità fisica, tra rigore formale e fervore della fantasia. La rete fitta delle analogie fa di questo paesaggio americano una rappresentazione insieme mitica ed araldica, un'evocazione appassionata dell'Eden.

Ma la curiosità di Neruda non si limita al miracolo della neve. Egli vorrebbe scoprire il linguaggio delle acque, sapere cosa esse custodiscano degli antichi abitanti, se possano ancora costituire un tramite vivo, diretto, con la loro esistenza nonostante i mille anni trascorsi dalla scomparsa:

Qué dicen tue destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?
Quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales ^{26?}

Quale essere prodigioso, si chiede ancora il poeta, mette in comunicazione la sfera terrestre con quella acqua e successivamente questa con quella sotterranea, facendo in modo che i fiori e i frutti raccolti in racemi (da intendersi, probabilmente, nel senso più ampio di creature e prodotti della terra), attra-

²⁵ *Ibi*, p. 135.

²⁶ *Ibidem*.

verso le cascate del fiume, raggiungano gli strati più profondi della geologia (“a desgranar su noche desgranada en el carbón de la geología”)?

L'amore americano, che si alimenta del ricordo del passato incaico, deve però tenersi lontano dalle attese messianiche che hanno agitato la vita delle comunità indigene dalla *Conquista* ad oggi²⁷, deve rinunciare alla speranza di un ritorno prodigioso di Atahualpa:

Amor, amor, no toques la frontera,
ni adores la cabeza sumergida:
deja que el tiempo cumpla su estatura
en su salón de manantiales rotos,
y, entre el agua veloz y las murallas,
recoge el aire del desfiladero,
las paralelas láminas del viento,
el canal ciego de las cordilleras,
el aspero saludo del rocío,
y sube, flor a flor, por la espesura,
pisando la serpiente despeñada²⁸.

Bisogna, invece, prestar fede al tempo della storia, che secondo Neruda fa tutt'uno con il tempo della natura, attendere il destarsi delle fonti, dei venti, della vegetazione, come condizione imprescindibile per l'ascesa umana. Solo così si potrà sconfiggere il male del mondo, calpestare la testa del Grande serpente che non ha rispetto di nulla²⁹.

Basta volgere lo sguardo, nei pressi di Machu Picchu, alla pianura di Mantur per trovare la prova dell'immensa vitalità della natura. Qui i monti circostanti e i boschi di fondo valle sembrano letteralmente esplodere a causa dell'estremo rigoglio della vegetazione (“Mantur estalla como un lago vivo”)

Quest'invocazione al Wilkamayu, tanto densa di pathos, si conclude con l'asserzione del poeta che l'impero incaico è ancora vivo, così come il wamani che lo protegge, il gigantesco condor, sempre capace di allungare la sua ombra sanguinaria sulle vette delle Ande:

Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas.
El reino muerto vive todavía.

²⁷ A. Métraux, *Religioni e riti magici indiani nell'America meridionale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 15-51 e N. Wachtel, *op. cit.*, pp. 275-304.

²⁸ P. Neruda, *Canto general*, *op. cit.*, pp. 135-136.

²⁹ È evidente che Neruda collega il simbolo del serpente alla sfera cristiana, perché nell'ambito della mitologia incaica esso riveste significato positivo come dio della pioggia e della fecondità (Krickeberg, Trimborn, Muller, Zerries, *Religioni dell'America precolombiana*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp.166-168).

Y en el Reloj la sombra sanguinaria
del cóndor cruza como una nave negra³⁰.

La sequenza che segue, la IX, che molti considerano un semplice *intermezzo*, ha spiccato carattere letterario. Essa è costituita da una lunghissima enumerazione, che ha come oggetto Machu Picchu e i cui termini appaiono associati in base al principio della complementarità o dell'opposizione. La città incaica è così costretta ad entrare in un gioco stilistico che sposa le *agudezas* barocche all'automatismo surreale, mettendo in stretta relazione entità parecchio diverse fra loro perché appartenenti ad ambiti distinti della realtà o della psiche, ma tutte egualmente asservite all'arte del buon poetare. Alcuni di questi attributi sembrano focalizzare qualità reali dell'Antico Picco (traduzione letterale del quechua *Machhu Picchu*): *bastión perdido*, *escala torrencial*, *muralla por los dedos suavizada*, ecc. Altri, più numerosi, si appoggiano ampiamente al linguaggio metaforico ed hanno come scopo la creazione di un'atmosfera traslucida di grande suggestione mitica: *águila sideral*, *lámpara de granito*, *rosa de piedra*, *nave enterrada*, *caballo de la luna*, ecc.

La sequenza X si apre con un interrogativo che coinvolge Neruda, oltre che come poeta, come intellettuale impegnato politicamente, interrogativo che si sposta nello spazio e nel tempo e che è rivolto sia agli Incas di allora sia ai latino-americani di oggi: nella costruzione del gigantesco complesso architettonico di Machu Picchu, l'uomo che ruolo ha avuto?

Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?
Fuiste también el pedacito roto
de hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba³¹?

Il dubbio che tormenta il poeta è che l'uomo incaico, nonostante la luce che lo circonda esteriormente, possa essere stato vittima del negativo, della fame. A dispetto dei secoli trascorsi, egli lo sente infatti come presente, quasi fuso con la pietra e l'aria, ma, per altro verso e in modo sorprendente, lo avverte come *pedacito roto de hombre inconcluso*, come rappresentante delle migliaia di disperati che si dibattono oggi nell'agonia di una vita misera ed incolore.

³⁰ P. Neruda, *Canto general*, op. cit., p. 136.

³¹ *Ibi*, pp. 137-138.

Neruda cerca la prova concreta che i costruttori di Machu Picchu non siano morti d'inedia, pretende l'esibizione della *cuchara* come segno dell'abbondanza di cibo. Pur di raggiungere questa certezza, egli è pronto a raschiare la pietra per sapere cosa nasconda, per cogliere attraverso l'opera il tipo d'uomo che s'è impegnato in essa:

Yo te interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre³².

Ciò che non vorrebbe mai pensare è che la città-santuario fu elevata da uomini ridotti in schiavitù. Uomini prostrati dal dolore, uomini che lavoravano i beni altrui con lacrime e sangue. Se così fosse, Machu Picchu deve restituire la vita a chi l'ha tolta, fare atto di autoaccusa esibendo gli stracci, la malnutrizione, la misera dimora dello schiavo: chiarire se gli fu permesso di dormire sufficientemente, se il suo sonno fu quello dell'uomo comune o quello del morto di fatica, se il suo lavoro gli accorciò la vita.

La lunga invocazione alla città culmina in un rimprovero all'America precolombiana di cui pur si riconosce l'alta cultura e civiltà, il decoro, lo spirito guerriero, la grande laboriosità, ma che, nonostante tutto, potrebbe nascondere la radice più profonda dell'alienazione, la fame:

Antigua América, novia sumergida,
también tus dedos,
al salir de la selva hacia el alto vacío de los dioses,
bajo los estandartes nupciales de la luz y el decoro,
mezclándose al trueno de los tambores y de las lanzas,
también, también tus dedos,
los que la rosa abstracta y la línea del frío, los
que el pecho sangriento del nuevo cereal trasladaron
hasta la tela de materia radiante, hasta las duras cavidades,
también, también, América enterrada, guardaste en lo más bajo,
en el amargo intestino, como un águila, el hambre³³?

L'invocazione continua ininterrotta nella sequenza XI. Neruda intende ora affondare le mani nella pietra, dopo averla spogliata del suo fascino esterno, arrivare per suo mezzo al cuore degli antichi abitanti, onde poter sintonizzare il proprio battito con il loro:

³² *Ibi*, p. 138.

³³ *Ibi*, pp. 138-139.

A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano
y deja que en mí palpite como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado³⁴.

È tanta la felicità ch'egli prova nel percepire la bellezza della civiltà incaica da aprirsi interamente al mondo ed esaltare l'uomo nonostante i suoi difetti. Anzi, proprio attraverso la discesa nel fondo buio della sua anima, egli pensa di cogliere le sorgenti nascoste della vita:

[...] Y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas³⁵.

Ma il poeta è nello stesso tempo disposto a dimenticare la magnificenza di Machu Picchu, la sua trascendenza sul piano ideale, per occuparsi esclusivamente degli umili che l'hanno abitata. E ancora una volta il *wamani* condor, le cui ali a forma di ferro di cavallo spazzano le scalinate della città, gli rivela il risvolto oscuro del suo essere, la forza omicida del suo artiglio. Non sono, però, i poteri del sovrano inca (di cui il condor è in parte simbolo), né la potenza dei suoi eserciti, né l'inesorabilità dei suoi giudici, né l'efficienza dei suoi esattori, ad interessare Neruda, piuttosto la folla anonima dei contadini, degli artigiani, dei muratori. Considera questi i veri artefici della civiltà andina, questi, i veri progenitori dei Latino-americani di oggi, cui si rivolge nella speranza di una palingenesi per l'intero continente:

Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor furibundo
me golpea las sienes en el orden del vuelo
y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío
de las escalinatas diagonales, no veo a la bestia veloz,
no veo el ciego ciclo de sus garras,
veo el antiguo ser, servidor, el dormido
en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres,
bajo la racha negra, negros de lluvia y noche
con la piedra pesada de la estatua:
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano³⁶.

³⁴ *Ibi*, p. 139.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibi*, p. 139-140.

Per il poeta non c'è differenza tra i diseredati dell'impero incaico vessati dagli amministratori e gli attuali proletari vittime del Capitalismo. La saldatura avviene nel testo attraverso i vari Juan, che portano un comunissimo nome spagnolo, un cognome indicativo del loro disagio economico, e ai quali viene attribuito un padre o un nonno indio sotto forma di divinità di astro o di pietra preziosa. L'Americanismo del poeta raggiunge l'acme nell'ultima sequenza del poema, la XII, nel dialogo sommesso che egli intreccia con i fantasmi di Machu Picchu:

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados³⁷.

Sono dei morti, ma rivelano una fisionomia, un'essenza strettamente legata all'esperienza del dolore. Se è vero che essi non torneranno più alla luce, non si libereranno più dalla pietra, non potranno far sentire le loro voci rauche, mostrare gli occhi forati dalla fatica, Neruda è tuttavia in grado di percepirla: di chiedere al contadino, all'artigiano tessile, al pastore di guanacos, al muratore spericolato delle impalcature, all'acquiolo andino, all'orecchio dalle dita incallite, al garzone addetto alle semine, al vasaio che mette tutto se stesso nella propria arte, perché furono puniti, perché il minimo contrattempo nella loro professione comportò il versamento del loro sangue.

Questa capacità nerudiana di estendere la propria sensibilità al di là dello spazio e del tempo non ubbidisce forse ad un rigoroso senso storico, ma è un'indubbia testimonianza della grande umanità del poeta:

Mostradme vuestra sangre y vuestro surco
decidme: aquí fui castigado
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado³⁸.

³⁷ *Ibi*, p. 140.

³⁸ *Ibi*, pp. 140-141.

L'alto livello di identificazione di Neruda con gli antichi peruviani, il suo mettersi a disposizione, quasi fosse un *medium*, perché esprimessero direttamente le loro esigenze più profonde, quali la sete di giustizia e il diritto di sfamarsi, gli fecero perdere il senso della distanza temporale, non gli permisero di riconoscere che una civiltà "idraulica" come quella incaica non poteva ubbidire che a forme assolutistiche e dispotiche³⁹.

Nell'evocazione del passato di Machu Picchu il ruolo che il poeta s'impone non è, dunque, solo quello del testimone, ma pure quello dell'attore. La sua coscienza di comunista non poteva accettare che tanta crudeltà rimanesse impunita. Egli si assume quindi il compito del vendicatore, si fa erede della rabbia dei diseredati latino-americani di ogni tempo e paese:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre⁴⁰.

La compattezza di un poema come *Alturas de Macchu Picchu* non è un dato da ascrivere unicamente alla sua struttura musicale, all'accorgimento di aprire spesso una sequenza ripetendo il motivo conclusivo di quella precedente, ma riguarda soprattutto l'ispirazione poetica, l'esaltazione che il contatto con la civiltà incaica produce in Neruda. La visita alla città-santuario comportò, infatti, una sorta di folgorazione, di rivelazione di contenuti ancestrali che il poeta recava dentro di sé sicuramente da anni.

Solo ora, attraverso l'esempio del comunitarismo indio, egli riesce a dare spessore al suo senso di solidarietà umana, riesce a capire che le radici della cultura latino-americana non risiedono nell'individuo rinascimentale introdotto dagli Spagnoli, ma nello spirito collettivistico della società incaica. Ed è ancora attraverso il carattere delle comunità agrarie andine fortemente legate alla natura che egli foggia il suo ideale di *uomo autentico*, privo di forme di alienazione perché capace di vivere in modo spontaneo.

Ciò che degli *indios* peruviani filtra invece poco in Neruda è quello che costituisce l'essenza vera della poesia di Vallejo: la mestizia atavica, una sorta di *shock* etnico o esistenziale che sembra caratterizzare tutt'ora la vita negli altopiani andini⁴¹. I motivi sono evidenti: la prospettiva del poeta cileno muove,

³⁹ Sul terrore sistematico nelle società "idrauliche" cfr. K.A. Wittfogel, *Il dispotismo orientale*, Firenze, Vallecchi, I, pp. 225-261.

⁴⁰ P. Neruda, *Canto general*, op. cit., p. 141.

⁴¹ Secondo l'opinione più diffusa, l'abulia degli *indios* attuali è dovuta alla disintegrazione della cultura locale ad opera degli Spagnoli. Negli anni '30, però, L. Baudin aveva espresso parere con-

sostanzialmente, dagli aspetti esaltanti della civiltà incaica, poiché più assimilabili ad una concezione epica della realtà storica.

Il poema è, infatti, nato nel clima di riscoperta di valori perduti, di ragioni di vita alternative a quelle inflazionate dell'Occidente.

È però difficile stabilire quanto della *Weltanschauung* incaica sia divenuta filosofia personale, se la visione ciclico-naturalista del *Canto general* sia una visione esclusiva del pensiero indigeno.

Indubbiamente la maniera pacata con cui gli *indios* peruviani affrontano i problemi ritenuti scottanti dalla società moderna, come la morte, la malattia, il dolore, dovette impressionare il poeta, convincerlo che legami più stretti con il gruppo ed una più profonda coscienza della vicenda cosmica sono in grado di allentare la morsa dell'angoscia individuale, di combattere il senso di sradicamento che affligge l'uomo occidentale.

Ma la cosa più interessante nel complesso è l'apertura che Neruda mostra verso la sfera magico-sacrale della cultura incaica, il concepire i fenomeni naturali come epifanie divine, il dare al suo Tellurismo un'impronta assai vicina a quella della religione del Tahuantinsuyu, fondamentalmente basata sulla personificazione degli astri, della terra, dei monti, dei laghi, dei fiumi, delle fonti.

Il tema cosmologico, comunque, come abbiamo avuto modo di vedere precedentemente, è solo uno tra i molti che compongono il poema. Se ne possono aggiungere altri: l'epico, l'autobiografico, il realistico e l'onirico, il patriottico e l'internazionalistico, lo storico e il leggendario. Alla ricchezza tematica corrisponde la complessità dello stile, la capacità di amalgamare toni differenti, se non opposti, in una partitura di carattere sinfonico, in una costruzione armonica di acceso cromatismo. A tale effetto contribuisce soprattutto l'estrema duttilità del verso libero, capace di assecondare un ritmo molto ampio, che a momenti di estrema concitazione emotiva ne alterna altri di allucinata contemplazione, a momenti di spiccato automatismo ne fa seguire altri di elaborato formalismo.

Si è con qualche fondamento detto che *Alturas de Macchu Picchu* costituisce un ponte tra le tendenze avanguardistiche delle prime due *Residencias* e il "Realismo comunista" del *Canto general*. È tuttavia rischioso incasellare un poeta come Neruda in movimenti generazionali o correnti d'epoca, valutarlo cioè al di là di una dinamica individuale, poiché, nonostante il continuo variare delle poetiche, la sua poesia ha mantenuto uno sviluppo coerente, un'attitudine ad evolversi sulla base di alcune costanti della sua personalità creativa, come il panteismo e il vitalismo, l'onirismo e il sensualismo, il bisogno di spiegare il particolare attraverso l'universale e l'universale attraverso il particolare, il dinamismo eracleo e il demonismo.

trario, attribuendola agli Incas, che erano riusciti a "forgiare l'anima di un popolo schiavo favorevole ai loro disegni" (*Lo stato socialista degli Incas*, Milano, Garzanti, 1957, p. 115).

SILVANA SERAFIN

VIAGGIO AL CONFINE DEL CODICE LETTERARIO DONOSIANO

Addentrarsi nei meandri dell'universo tematico significa conoscere la metodologia di scrittura di José Donoso¹, in modo da individuare chiavi di lettura valide per l'intero *corpus* narrativo. Emerge, un'elaborazione apparentemente convulsa del *plot*, continuamente modificato nelle situazioni diverse che ri-scrivono la pagina. Non è sempre facile spiegare, pertanto, l'ordinata evoluzione dei fatti, considerata la serie infinita di personaggi, completamente sprovvisti di impulsi eroici di qualsiasi volontà d'azione. Lo scrittore, inoltre, costruisce una narrazione in terza persona che, come osserva Cedomil Goic "es una forma de omnisciencia relativa, sólo limitada por las lindes que se fija a sí misma la experiencia de cada personaje presentado"².

Il narratore, senza interferenze di sorta, racconta in forma distaccata quanto, in ogni caso, può sapere soltanto la prima persona, proponendo una pluralità di prospettive corrispondenti ad altrettanti personaggi che proiettano la ribellione in elementi simbolici, rappresentativi dell'io, per cui l'apparente accettazione delle norme patriarcali si scontra con sprazzi di rifiuto. Il ricorso all'arte allusiva crea una particolare tensione narrativa, data dalla compresenza di due realtà diverse che aspirano a indicarne una sola, complessa ma unica, forse indefinibile per mezzi diretti, senz'altro individuata e specifica almeno per lo scrittore. Un'allusività che non si esaurisce in se stessa e serve a mediare il rapporto emulativo nei riguardi della tradizione. Donoso allude a un passato conosciuto non solo per recuperarlo, bensì per superarlo in una serie di opposizioni e di differenziazioni.

¹ Cile 1924-1996. Tra i romanzi più importanti si ricordano: *Coronación* (1957), *El lugar sin límite* (1967), *El objeno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978), *El jardín de al lado* (1981), *La desesperanza* (1986), *Donde van a morir los elefantes* (1995), *El mocho* (postumo 1997).

² C. Goic, *La novela chilena*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1968, p. 46.

D'altra parte egli applica il principio filosofico del Divenire³ all'idea stessa di Caos – ovvero la pluralità *in fieri* ed irrequieta degli elementi tra loro contrastanti e in contraddizione, privi di qualsiasi tipo di ordinamento e di senso –, per leggere razionalmente gli avvenimenti umani, pur essendo conscio che in un mondo in divenire la realtà si riduce a una semplificazione pratica che deforma e falsifica il flusso eterno del caos. Tuttavia, interpretare significa aggiungere immaginazione al dato e al constatato; da qui l'impossibilità che una qualsiasi interpretazione del mondo possa acquisire valore e verità assoluti.

Non si tratta, certo, di razionalità scientifica, ma di ciò che potremmo definire 'scienza del cuore', captando l'intima funzione del linguaggio poetico-letterario, frutto di emozioni estremamente elaborate. L'esegesi delle relazioni individuali, del mondo sentimentale viene, pertanto, elaborata nel tentativo di offrire spiegazioni strettamente letterarie: una letteratura, quella donosiana, intesa come strumento di indagine concreta all'interno dell'immenso campo delle relazioni umane senza pretendere di raggiungere la Verità. La sua realtà, pertanto, è costituita da immagini sovrapposte, antitetiche, dotate di un'irrimediabile ambiguità. Il dolore stesso e la sofferenza indicano soltanto l'originaria non-unità del principio primordiale delle cose, la duplicità insopprimibile dell'essere.

Ambiguità delle relazioni umane

Attraverso l'indagine analitico-comparativa di alcuni brani significativi cercherò di estrapolare situazioni-tipo, ad iniziare dai racconti. Essi contengono in embrione le ossessioni dell'autore, prima tra tutte quella per la vecchiaia, intesa come universo ambiguo ed ermetico che trova nell'infanzia situazioni parallele di anarchia e di caos: realtà ed irrealtà, impulsi della coscienza e vita inconsciente occupano il medesimo spazio.

La spiegazione di detta tematica proviene da Donoso stesso, che afferma:

“Me gustaría decir que mi infancia es el recuerdo de un patio de Sevilla, como Machado, pero mi infancia es el recuerdo de tres patios de Santiago. Mi padre, doctor en medicina, con su familia, que éramos nosotros, ocupaba un lado de los tres patios y hacía de médico, casi de capellán de tres tías bisabuelas mías que ocupaban el otro lado del patio. Las tres viudas, las tres en camas, las tres con su corte de sirvientas y sólo la más

³ Il *Divenire* costituisce il problema centrale della filosofia moderna sottolineato da Hegel: l'essere e il nulla non sono concepibili fuori della loro unità che è il divenire, per l'appunto Cfr. G.W.F.Hegel, *Scienza della logica*, a cura di C. Cesa, Bari, Laterza, 1974.

jóven de ellas (que tenía setenta años) se levantaba una vez al año para hacer su anual viaje a Europa, a las termas de Vichy, para hacer una cura y regresar a Santiago para volver a meterse en cama. Mi infancia son recuerdos de infinitas decrepitudes, parientes pobretones que venían a hacer la corte a las tías para obtener la herencia, grandes piezas de adobe con olor a brasero, y ropa secándose en el secador de mimbre cuando estaba con sarampión, afuera llovía y me daban sopas de letras para comer. Todo era como muy periclitado. Esos son los recuerdos de infancia: no de niños, sino de una infinidad de gente vieja al mi alrededor. Ahora bien, no creo que sea ese el fundamento de mi interés por la vejez. Hay otros motivos: creo que esa anarquía de la vejez, ese mundo cortado de las leyes, no me interesa como problema social o sentimental, sino como separación de un juego de leyes que funciona en sí, en ese mundo cerrado que es”⁴.

Rinchiuse nel loro mondo “cerrado”, le vecchie sono per lo più misteriose e intriganti in grado di suscitare qualcosa di nuovo e di sconosciuto, di infondere forze occulte, come nel caso di Amanda Vázquez, “minúscula y oscura como una cucaracha, [...]vieja como el tiempo, con su cuerpo reducido, sus flacas y larguísimas trenzas apenas entrecanas, su rostro rugoso como una corteza”⁵, protagonista del racconto intitolato “El Güero”⁶. Le sue storie, popolate di divinità dai capelli biondi, di uccelli dalle piume d’oro, di imbarcazioni che risalgono il fiume nelle notti di tempesta, sono una sferzata di energia per Mike, il giovane in costante sfida con la corrente tumultuosa per incontrare gli dèi ed uguagliarli.

Ed ancora, in “Fiesta grande” troviamo, l’anziana madre che, dotata di poteri distruttori e demoniaci, assoggetta completamente il figlio, un quarantenne timido e insignificante. In sostanza la figura negativa verrà ripresa in *Coronación*, dove Misiá Elisa esercita una violenza verbale ed oscena, sul nipote Andrés.

La crudeltà delle donne raggiunge forse l’apice nell’episodio in cui l’anziana Misiá Elisa attende visite, che non giungono, il giorno del suo onomastico. Le due serve, Rosario e Lourdes, assecondando il delirio della padrona, la “incoronano regina” con una corona “en la que crecía un jardín de flores de plata” e con uno scettro “engalanado con cintajos y velas”⁷.

La scena, di una semplicità desolante rivela presto l’aspetto sinistro e macabro. Misiá Elisa, addormentatasi nell’attesa vana, subisce i festeggiamenti delle due inservienti come di seguito riportato:

⁴ Cfr A.M. Moix, *Prólogo a J. Donoso, Cuentos*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 18-19.

⁵ J. Donoso, *Cuentos*, op. cit., p. 43.

⁶ È uno dei racconti compresi in *Veraneo y otros cuentos* (1955); gli altri sono: “Veraneo”, “China”, “Tocayos”, “Fiesta en grande”, “Dinamarquero”, “Dos cartas”.

⁷ J. Donoso, *Coronación*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. 201.

“[...] La festejada se negaba a abrir la boca. Rosario, introduciéndole un dedo en la boca para abrirla, logró verter un buen vaso de ponce en el gaznate de la nonagenaria, que se quejaba como un niño. En vez de animarse, desfalleció por completo”⁸.

Circondata dalle sfrenate serve che cantano ritornelli allusivi, mentre danza e applaudono, essa, sopraffatta dallo sforzo, muore.

Il delirio verbale è caratteristica anche di Elba, la madre del *mocho chico*, ritenuta dal paese la responsabile del disastro minerario. A lei, che ha osato scendere in miniera infrangendo la legge dei minatori, vengono attribuiti poteri malefici, convalidati dai fatti e dall'ulteriore attacco dei pipistrelli, “animali” dell'inferno “que no pertenecen al dominio del aire”⁹, i quali si avventano tra i suoi capelli, afferrandosi con denti minuscoli ed unghie graffianti.

I poteri malefici si rivelano efficaci, anche da anziana, nei confronti di Arístides, l'unica persona che l'abbia considerata sia come donna, sia come amica. Dell'antico *mocho* non è rimasto nulla, nè l'abito, nè il genere di vita, nè tantomeno l'ammirazione per i padroni. Fa eccezione il sentimento di pietà nei confronti di Elba, da lui accolta in nome dei ricordi comuni. Da vagabonda, senza casa e senza affetti, essa ritrova il calore del focolare domestico, sia pure all'interno di un postribolo. Tuttavia gli influssi negativi che l'accompagnano sono ritenuti la causa vera della perdita delle gambe del *mocho* che, della vendetta farà l'unica ragione di vita. La strega/distruttrice che annulla la virilità maschile, secondo l'antica credenza radicata negli ambienti del popolino, è ancora una volta evidenziata e stigmatizzata da Donoso, che non perde mai di vista la vecchia Peta Ponce de *El objeno pájaro de la noche*.

Irreversibilità del destino

Nel romanzo *Este domingo*, pubblicato per la prima volta nel 1965, troviamo la seguente scena:

“[...] la Mirella avisó por teléfono que Maya había asesinado a la Violeta con una almohada [...] . No huyó. Esperó a la Mirella. Cuando llegó le mostró lo que había hecho y le rogó que llamara a la policía para que lo volvieran a meter a la Penitenciaría”¹⁰.

⁸ *Ibi*, p. 202.

⁹ J. Donoso, *El mocho*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 38.

¹⁰ J. Donoso, *Este Domingo*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981, p. 186

La vicenda si situa in due diversi piani narrativi nitidamente separati, sia pur complementari, dalla duplice prospettiva. Da una parte il mondo dell'infanzia, presentato dal punto di vista di uno dei nipoti, ormai uomo maturo, che da una posizione temporale lontana ricorda i fine settimana trascorsi, sempre uguali, in casa dei nonni. Un mondo familiare, ordinato e armonioso, in cui la nonna riceve i nipoti "en su amplio y maternal regazo, que participa de sus juegos, que es un ser a la vez cotidiano y fabuloso" ¹¹.

Dall'altra, in contrapposizione, il mondo degli adulti, raccontato da un narratore che, in terza persona, illustra la vera storia di Alvaro Vives, avvocato e notaio famoso. In *primis* la relazione, caratterizzata da incomprensioni e da incommunicabilità, tra il nonno che, sofferente di cancro, sente prossima la fine, e sua moglie, Josefina Rosas, meglio nota come la Chepa. Un matrimonio che, trascinato con rassegnazione secondo dettami borghesi, si concretizza, come osserva Vidal, nel

"[...]presentar una fachada inmutable al cambio en que el tiempo debiera ser estático, en que los actos más rutinarios – la empanadas de los domingos, las visitas de nietos e hijos los fines de semana – son ritos que dan nueva vigencia al orden establecido. Para esta imaginación conservadora y temerosa del mundo, el tiempo pasa, pero nada se desgasta, ni se corrompe, ni muere" ¹².

L'interesse di Josefina per i poveri e per i diseredati è causa di odio profondo da parte del marito che, ritenendosi ignorato, afferma:

"Y por eso me desprecia a mí. Por mi incapacidad de desesperarme y de deshacerme. Por el hecho de haber vivido toda mi vida sin pedirle perdón ni ayuda" ¹³.

Tale interesse è motivo di soddisfazione invece per la Chepa che, dopo l'incontro con Maya, un giovane "desesperado, Deshecho" ¹⁴, sente nascere dentro di lei una forza nuova all'idea di contribuire alla sua scarcerazione e all'inserimento in società. La gratificazione è completa quando Maya le manifesta un rispetto profondo e una devozione ossequiosa che diviene in breve tempo reverenza filiale: l'attrazione reciproca assume, pertanto, connotati sempre più 'incestuosi'.

¹¹ Cfr. E. Rodríguez Monegal, *El mundo de José Donoso*, "Mundo Nuevo", 12, Junio de 1967, p. 80.

¹² H. Vidal, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*, Gerona, Ediciones Aubí, 1972, pp. 91-92.

¹³ *Ibi*, p. 77.

¹⁴ *Ibi*, p. 76.

La relazione si complica maggiormente, con l'inserimento nella storia di Violeta, già inserviente di casa Vives e prima amante di don Alvaro, la quale viene uccisa da Maya, dopo un periodo di convivenza tra i due. Un crimine simbolico anche per Rodríguez Monegal¹⁵ che scorge nella morte violenta di Violeta, quella della Chepa, personificazione della madre la cui condotta snaturata non è mai stata accettata dal figlio, abbandonato in tenera età.

Ogni rapporto si completa alla luce della sola caratteristica che accomuna i due anziani coniugi: l'ambiguità. Sia Don Alvaro, sia la Chepa intrattengono relazioni con persone di età o di classe sociale alquanto lontane dalla propria, violando i sacri vincoli del matrimonio. Il lettore è inserito di forza all'interno di situazioni complesse, secondo uno schema ricorrente nella narrativa donosiana¹⁶, proprio perchè l'autore è convinto che l'unica realtà possibile sia quella in costante frizione, dove i comportamenti sono invalidati da continui atti irrazionali. La sua intenzione, non è di stabilire a tutti i costi, un ordine nella trama del romanzo, o di esonerare i personaggi dall'ambiguità, creando una realtà in cui prevale la logica dei fatti. Al contrario, sono i personaggi stessi, con la propria psicologia e con le scelte individuali, gli artefici di situazioni assurde, estremamente contraddittorie pur caratterizzate da coerenza interna. Rinchiusi nell'angoscia del proprio spazio interiore, essi, attraverso livelli di associazione, proiettano nel discontinuo una sequenza produttrice di senso.

Da ciò emerge l'idea che il destino dell'uomo sia qualcosa di prestabilito in quanto la sua condizione naturale è il disordine, dove nonostante ogni sforzo di razionalizzazione, puntualmente egli ricade. Maya, in effetti, non può salvarsi perchè già condannato e l'assassinio di Violeta lo scaraventa nella primitiva condizione di criminale, confermando l'idea che nessuno può sovvertire il proprio destino¹⁷, anche se forte è il rimpianto per la perdita del paradiso terrestre e dell'innocenza.

Una perdita quest'ultima avvertita con dolore da Pancho Vega, il camionista de *El lugar sin límite*, costantemente combattuto tra ribellione libertaria e nostalgia ammirata per l'adolescenza, fonte d'amore e di felicità. Struggenti sono i ricordi dei giochi con la Moniquita, figlia di don Alejandro, dell'affetto materno di Misiá Blanca, turbati solo dalle burla dei bambini e delle serve di casa che

¹⁵ E. Rodríguez Monegal, *El mundo de José Donoso*, "Mundo Nuevo", 12, Junio de 1967, p. 82.

¹⁶ In *Coronación* (1957), l'anziano Andrés prova una forte attrazione per Estela, la giovane servetta; ne *El obsceno pájaro de la noche* (Barcelona, Seix Barral, 1980) il Mudito prova lo stesso sentimento per Inés de Azcoitia, moglie del padrone; in *Casa de campo* (Barcelona, Seix Barral, 1981), la relazione è tra una delle figlie dei Ventura e il nativo Francisco de Asís.

¹⁷ Per quanto riguarda la predisposizione, o per lo meno ciò che assomiglia al concetto di predestinazione, dei personaggi donosiani si veda ad esempio i destini del Mudito ne *El obsceno pájaro de la noche*, di Manuela di *El lugar sin límite*, di don Andrés in *Coronación*.

si prendevano gioco di lui perchè “novio de la hija del patrón”¹⁸. Da qui la consapevolezza della divisione padroni/servi e l’odio/amore nei confronti della famiglia Cruz, modello detestabile per l’autorità esercitata e al contempo amata per il sentimento d’ammirazione che ha saputo suscitare sin dall’inizio.

La ribellione, iniziata già dai primi anni quando con il rifiuto di studiare viene allontanata l’occasione di elevarsi socialmente, è alla fine domata: nonostante riesca ad ottenere l’indipendenza economica saldando il debito con don Alejandro, suo finanziatore per l’acquisto dell’autotreno, egli non dimentica i ricordi d’infanzia continuando ad essere moralmente assoggettato al padrone. Ancora una volta il destino ha il sopravvento, confermando che lo spirito di vendetta è connaturato alle classi superiori come ricerca della responsabilità negli individui stessi, coerentemente con la disponibilità degli strumenti di punizione. Viceversa, nei deboli, negli oppressi e nei sofferenti questo stesso spirito dà luogo alla ricerca metafisica di una origine trascendente, che consoli della sottomissione agli altri uomini, facendola apparire come soggezione a forze molto più grandi, come appunto al destino.

Un ponte psicologico tra dominatori e dominati

Le relazioni tra padroni e servi, il rapporto di complicità, di amore, ma anche di odio, di ossessione sono una costante nelle opere di Donoso, ad iniziare dai *Cuentos*. Significativa è la dedica “A Teresa Vergara, que no sabe leer”. A questo proposito Donoso afferma:

“Sin saberlo, me estaba comprometiendo, estaba eligiendo una temática. Teresa Vergara era la criada de mis padres y fue quien me crió (aun ahora vive en ellos): es la madre de todas mis criadas, de todas mis viejas (está aquí el preludio de *El objeno pájaro de la noche*), es la Peta Ponce. Una mujer que no sabía leer en una familia culta, de abogados, es la presencia más misteriosa, más obsesiva, de mi vida y de mi obra. En “China”, mi primer cuento, ya aparecía”¹⁹.

In *Coronación*, il nobile don Andrés si unisce in affettuosa intimità con l’inserviente della nonna, Lourdes, in grado di ascoltarlo per ore, dandogli consigli, senza perdere “ocasión para amonestarle por no casarse, y sobre todo por la vida licenciosa que un soltero de su fortuna e independencia sin duda llevaba”²⁰.

¹⁸ J. Donoso, *El lugar sin límite*, Barcelona, Ed. Euros, 1975, p. 109.

¹⁹ *Ibí*, pp. 17-18.

²⁰ J. Donoso, *Coronación*, op. cit., 15.

Situazione simile, sia pure con alcune varianti, si ritrova nella relazione confidenziale tra don Alvaro e la Violeta, rispettivamente padrone e serva di *Este Domingo*. Da giovani, amanti insaziabili, i due con il passare degli anni sono uniti da complicità amichevole, nonostante la diversità di classe sociale. Tema questo assai spinoso all'interno delle relazioni descritte; tuttavia Donoso lo affronta analizzando singole situazioni e non sviscerando l'insieme delle contraddizioni sociali.

Sempre esplicita, però, è la condanna dell'aristocrazia, evidente più che mai in *Coronación*, dove emerge con forza la decadenza della famiglia cilena e dell'oligarchia proprio per il vincolo stretto con la classe bassa, rappresentata dalla servitù. Un esempio più che mai esplicito è fornito dal rapporto tra Josefina e la serva Violeta che condividono i due uomini, protagonisti di *Coronación*. A questo proposito afferma l'autore:

“La sirvienta es otra parte, otra encarnación, a otro nivel, de la padrona [...]. Esta relación sirvienta-padrona, señora-criada, fuera del hecho que para mí constituye el núcleo de complicidad que domina al hombre, que escondida maneja la vida del hombre, esta belleza-fealdad femenina, la amada y la madre, la hermana y la abuela, entonces, está en el fondo de mi trastienda. Están simbolizadas en esta relación, en esta unidad o desunión: padrona-sirvienta, ambas tejen y destejen la vida de los hombres”²¹.

Padrona/ serva sono unite dal potere femminile, in grado di modificare il destino dell'uomo, preda inerme della volontà delle due donne.

Ulteriore esempio di un'unione tra esponenti di classi sociali diverse è il rapporto tra Blas de Urizar discendente di una facoltosa famiglia – arricchitasi con il carbone nel secolo XIX – caposaldo nella storia del paese, dominatrice incontrastata sull'intero villaggio e María Paine Guala, proprietaria di una casa “de mal vivir”²², oltre ad essere nonna del *mocho*.

La descrizione che segue rivela la “stregoneria” della donna che in virtù dei poteri demoniaci convince il beniamino degli Urizar ad abbandonare il lavoro per vivere in casa sua, con il miraggio del buon cibo:

“El, entonces, goloso como un niño que de repente se ve con permiso para hacer su voluntad, se dedicó a comer como un cerdo, y fue engordando y poniéndose sebo, y con olor a cebolla, sedentario y olisco a ajo, y jadeante al respirar, y perdiendo en menos de un año casi todo su

²¹ Intervista a E. Rodríguez Monegal, *José Donoso: la novela como “Happening”*, “Revista Hibe-roamericana”, vol. XXXVII, n. 76-77, 1971, p. 526.

²² J. Donoso, *El mocho*, op. cit., p. 66.

pelo rubio. Permanecía sin moverse debajo del parrón, en mangas de camisa y sin corbata ni cuello duro, tomando el vino pipeño que mi abuela le encargaba del norte, porque los de aquí son ásperos y a ella le gustaba brindar lo mejor. Se pasaba todo el día tendido en su hamaca, agarrándose las piernas a las camareras que pasaban”²³.

Del lavoratore infaticabile che ha contribuito attivamente alla costruzione del *Pabellón* a fianco dei muratori dalla mattina alla sera, non rimane più nulla, catturato nella trappola tesa da Doña Paine.

Padroni e servi convivono, pertanto, in uno stato di simbiosi: due facce della medesima realtà, bene e male insieme, per confermare ancora una volta che le relazioni umane sono rette costantemente dall'ambiguità. Donoso stesso, in un'intervista a Rodríguez Monegal, giustifica la presentazione del vincolo suddetto, come la personale impossibilità di vedere le cose in bianco e in nero:

“[...] el rehusar absoluto a creer que el bien y el mal son cosas distintas, que la belleza y la fealdad son cosas distintas, que la santidad y el crimen son cosas distintas, que el servidor y el ser servido son cosas distintas, que el explotador y el explotado son distintos. La sirviente es otra parte, otra encarnación, a otro nivel, de la patrona. Es la patrona, la dueña; la víctima y victimada. Es patrona y es sirviente. Es decir, esa distancia que había entre patrona y sirviente, esa distancia, ya no existe. En la realidad ya no existen los sirvientes. Sin embargo, a mí me apasionan como síntesis de esta complejidad humana dolorosa, dolorida, interior, involucrada, de raíces que se agarran, que no se sabe dónde empieza la raíz, dónde empieza el árbol, dónde empiezan las hojas, dónde empieza la tierra [...]. Es decir, esta confusión existe [...] y yo la siento así, siento mucho no poder ver las cosas en blanco y en negro. Entonces lo veo en tonos [...] de distintas gradaciones de servidumbre [...] y vistas en espejos. [...] Esas relaciones vistas en espejos están vistas a su vez en las deformaciones de los monstruos”²⁴.

Per tale motivo vi è sempre all'interno delle opere la presenza di un “diverso”: Boy de Azcotía, figlio deforme di Jerónimo, protagonista de *El objeno pájaro de la noche* e la Bambina, la contorsionista circense – amante del *mocho*, che si trasforma in un ragno, per citare solo alcuni esempi:

“[...] vestida con una malla de lentejuelas verdes, anudaba y desanudaba sus miembros, pese a su incipiente artritis, y sacaba la cabeza por entre sus piernas, bajo el trasero, y gateaba con los pies y las manos como una tarántula de significado siniestramente mitológico. Se desanudaba y vol-

²³ *Ibi*, p. 74.

²⁴ Intervista a E. Rodríguez Monegal, *José Donoso: la novela como "Happening"*, op. cit.

vía anudarse de otra forma, doblando el tronco hacía atrás, y asomando la cabeza por entre sus piernas, en el aire, se desplazaba equilibrándose en sus manos: un monstruo enigmático, fulgurante de amezadoras centellas verdes. Repentinamente, se anudaba otra vez para convertirse en un ácaro gigante, abalanzándose contra el público con sus múltiples garras; pero justo ante de atacar, cuando el público retenía su respiración y se sentía el pasmo en el aire, saltaba desde el interior del enigma la presencia victoriosa de la Bambina[...]"²⁵.

La stessa deformazione del *mocho*, che perde le gambe sotto il treno e trascorre gli ultimi anni di vita chiedendo l'elemosina, suscita paura e ribrezzo. Immerso in un mondo di visioni egli:

"[...]Se movía apenas, impulsándose con las manos y dándole un gran movimiento de vaivén a su cuerpo. Llevaba siempre unos cuantos pesos mendigados sonándole en el bolsillo. Los transeuntes lo veían con los ojos blancos, como de pescado, mirando el cielo de vez en cuando y escudriñando el aire y el viento y se preguntaban por qué el cuhepo aquél – mágico, hechicero, brujo – tendría visiones de las que a nadie hacía partícipe...porque decía ver figuras, objetos, cosas inscritas en el cielo. Sí, era un cuhepo mágico, reflexionaban los transeuntes que lo conocían de vista. algunos lo saludaban de lejos, pero no se atrevían a acercarse porque les daba miedo; sobre todo los niños"²⁶.

Il considerare la relazione aristocrazia/servitù come vincolo funzionale, evidenzia la sottomissione psicologica tra esseri umani anche all'interno di relazioni antagonistiche: emblematico è il rapporto torturatore e vittima, legati da meccanismi perversi.

Tale mondo, volontariamente confinato, riflette un unico aspetto, quello della realtà, esplorato in forma quasi maniacale e tuttavia rapportato alla vastità del macrocosmo, in una storia infinita di soggetti sottomessi, chiusi in rapporti di dominio tali da determinare il loro modo di reagire al mondo, di comportarsi verso se stessi e verso gli altri.

Il disordine amoroso

Per dimostrare che la regola del Caos è universalmente valida, Donoso analizza un ulteriore tema: l'amore. Se in precedenza le contraddizioni si risolvono nel complementario, ora il complementario si risolve nella contraddizione. Da

²⁵ J. Donoso, *El mocho*, op. cit., p. 150.

²⁶ *Ibi*, p. 215.

qui il carattere di ambiguità delle relazioni amorose in quanto, afferma l'autore l'essenziale è

“[...] no creer en el amor. [...] No creo en el amor entre iguales, sino entre opuestos. El amor lo veo más como una forma de envidia; aquí el interés entre clases opuestas. El amor es un mito occidental decadente. Existen fases del amor. El amor entero como el de Romeo y Julieta no existe”²⁷.

Ad eccezione dell'amore tra Mario ed Estela presente in *Coronación*²⁸, il sentimento puro che può riscattare l'umanità dalla condizione mediocre, non è più descritto con tale trasporto. Sembra che l'autore, dopo avere comunicato un messaggio di speranza e di rinnovamento condensati nell'immagine finale dei giovani che, abbandonata l'intenzione di derubare Don Andrés, si allontanano abbracciati²⁹, precipiti in sfiducia amara. Da questo momento l'amore diverrà impulso sessuale tra individui agli antipodi gli uni dagli altri, sottofondo di oscuri disordini vincolati alla vita latente del corpo, alla sua repressione e oppressione. Sia per situazione sociale, sia per età o per problemi di omosessualità, la dinamica della relazione affettivo-amorosa subirà ulteriori modificazioni. Ne *El jardín de al lado* (1981) – la storia di uno scrittore che ritrova forza nel momento in cui, accettato il proprio insuccesso, continua il lavoro di professore universitario – la coppia viene presentata con maggiore accondiscendenza, come se l'autore fosse approdato a una visione più pacata dell'amore.

In ogni caso, tale condizione di ambiguità, nonostante l'amore “puro” di Mario e di Estela, è visibile nell'attrazione dell'anziano Don Andrés – personaggio portante di *Coronación* – nei riguardi della giovane servetta. Egli ben presto si rende conto che “[...]en nada de lo que pudiera existir entre ambos habría ni un gramo de poesía, porque él ya no tenía derecho a la poesía”³⁰ poiché vecchio: se fosse riuscito a sedurla si sarebbe considerato un vizioso, un “viejo verde”, secondo la definizione della nonna.

La Chepa e Maya, Alvaro e Violeta presentano, dunque, il medesimo carattere di ambiguità, che ritroviamo invariata ne *El mocho*. Il rapporto tra Blas Urizar e María Paine Gaula ne è testimonianza tangibile. Sembra che l'autore si compiaccia nell'evidenziare la meschinità della classe borghese ispano-ameri-

²⁷ Cfr. l'intervista di G.I. Castillo-Feliú a J. Donoso in “Hispania”, 54, n°4, Dic. de 1971, p. 958.

²⁸ Con quest'opera l'autore “comienza a ser reconocido en toda América Latina y obtiene, en 1962, el premio de la Fundación William Faulkner para la mejor novela chilena del último quinquenio” (Cfr. E. Rodríguez Monegal, *El mundo de José Donoso*, op. cit., p. 77).

²⁹ J. Donoso, *Coronación*, op. cit., p. 212.

³⁰ *Ibi*, p. 117.

cana, in un mondo in cui le gerarchie sociali, dissociabili nell'analisi economica, non lo sono nell'ambito più profondo delle passioni individuali. La critica alla società opulenta viene successivamente ripresa ed allargata all'America del Nord nel libro *Donde van a morir los elefantes*: la culla della modernità e del progresso è anch'essa pregna di difetti e di contraddizioni, tali da stritolare inevitabilmente gli individui.

La meschinità dei personaggi trova riscontro particolarmente in don Alejandro Cruz, fondatore e padrone del paese, teatro dell'azione de *El lugar sin límite*. Da tutti ritenuto un benefattore, dal volto di "Taititas Dios", egli, in realtà, è meschino approfittatore dei più deboli. Una volta che il progetto di rendere il villaggio particolarmente prospero è fallito, don Alejandro contribuisce al degrado definitivo, nel tentativo di recuperare quanto più possibile degli averi perduti, anche a costo di trasformare nuovamente la terra in vigneto:

"[...] tal como había creado este pueblo, tenía ahora otros designios y para llevarlos al cabo necesitaba eliminar la Estación el Olivo. Echaría abajo todas las casas, borraría las calles ásperas de barro y boñigas, volvería a unir los adobes de los paredones a la tierra de donde surgieron y araría esa tierra..."³¹.

Il "dio" maligno che ha in sé i germi del male e della distruzione, è accompagnato costantemente da quattro demoniaci cani neri: Negus, Sultán, Moro, Otelo, fedeli e feroci custodi del suo potere, alleati nel domare i ribelli alla sua volontà:

"[...] Cuatro, le gusta tener siempre cuatro. [...] Y los perros aunque sean otros, se llaman siempre igual, Negus, Sultán, Moro, Otelo, siempre igual desde que Don Alejo era chiquillo, así de alto nomás, los mismos nombres como si los perros que él matara siguieran volviendo, siempre perfectos los cuatro perros de Don Alejandro, feroces le gusta que sean, si no los mata"³².

La rivelazione di tali passioni, nascoste da un'irreprensibile condotta borghese, sottolinea ancora una volta l'eterna contraddizione in cui si agita l'umanità³³, priva di punti di riferimento. La famiglia stessa decade nel grottesco: ne *El lugar sin límite* la casa è ...una casa chiusa, dove il personaggio principale, la Manuela, è un omosessuale che non accetta la propria condizione di uomo e di padre. Ed ancora ne *El mocbo*, la famiglia, oltre a vivere in una locanda "par-

³¹ J. Donoso, *El lugar sin límite*, op. cit., p. 69.

³² *Ibi*, p. 134.

³³ A tale proposito cfr.: E. Rodríguez Monegal, *El mundo de José Donoso*, op. cit. pp. 77-79.

ticolare”, è costituita da una madre che non è genitrice, da una figlia che è figlioccia – la vera madre è l’amica di vecchia data – che sedurrà il padre, che non è nè genitore nè marito.

Tali situazioni di disordine continuano riproducendo ambiguità e camuffamenti della realtà, concretizzati nella fuga costante dei protagonisti da sentimenti e da situazioni. La metamorfosi dell’io, la moltiplicazione della personalità, le trasformazioni del tempo e dello spazio proliferano in una fantasmagoria misteriosa e concupiscente. Dal delirio all’isteria, tali personaggi traducono la ribellione in processi semantici di connotazione sessuale.

La letteratura delle maschere

Fondamentale per i personaggi è la creazione di un’individualità dai connotati ben definiti, tale da garantire dignità. Il desiderio di camuffarsi si rivela proprio nel momento in cui, tolte le maschere che ogni giorno gli obblighi impongono, l’individuo si scontra con la propria realtà³⁴; da qui sorge il problema della perdita di individualità, caratteristica principale di detti personaggi che, nell’angosciosa ricerca di identità, non riescono ad accettare l’immagine che riconoscono in se stessi, incapaci di giungere a una determinazione assoluta tra essere ed apparire. L’unica soluzione possibile è, pertanto, il travestimento, continuo e mutevole, svincolato dal dovere accettare una personalità determinata, ma rifiutata.

La maschera assume, perciò, carattere positivo, poichè il movimento di sostituzione impedisce la fossilizzazione apparentemente unica e permette la creazione di un’immagine maggiormente conforme alle aspirazioni individuali. Idea questa che trova riscontro nella maschera indossata dal gigante de *El objeno pájaro de la noche*³⁵, ma presente anche nell’ossessione del Mudito di essere importante e riconosciuto come persona di valore, di essere, in definitiva *altro da sè*. In questo caso il camuffamento diviene condizione indispensabile per la sopravvivenza: il desiderio di diversità è talmente forte da operare lo sdoppiamento di personalità e l’identificazione con l’aristocratico Jerónimo de

³⁴ Ernesto Sábato ha un’idea precisa in proposito, come risulta evidente dalle seguenti riflessioni: “Siempre [...] llevamos una máscara que nunca es la misma sino que cambia para cada uno de los papeles que tenemos asignados en la vida: la del profesor, la del amante, la del intelectual, [...], la del héroe [...]. Pero ¿qué máscara nos ponemos cuando estamos en soledad, cuando creemos que nadie, nadie, nos observa, nos controla, nos escucha, nos exige, nos suplica, nos intimida, nos ataca?” (E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 208).

³⁵ Cfr. S. Martínez Dacosta, *Dos ensayos literarios (sobre Eduardo Barrios y José Donoso)*, Miami, ED. Universal, 1976, p. 79.

Azcoitia, da lui ammirato al di sopra di ogni limite, proprio per la particolare condizione sociale. L'ammirazione per l'aristocrazia cilena inculcatagli dal padre lo spinge a cambiare ceti e anche aspetto fisico.

L'ossessione per i capelli biondi, per lo sguardo altezzoso, per il comportamento aristocratico, per i vestiti di buon taglio, fanno sognare il povero Mudito che nel delirio di mutazione parla di sé al femminile ed arriva a fingersi sordomuto e a identificarsi, una volta trasferitosi nella casa di Encarnación de la Chimba, con una delle anziane ospiti, rivelando il conflitto di un'anima torturata, in fuga costante, gonfia d'angoscia e di dolore. Tuttavia egli continua a pensare a Jeronimo, con il quale s'immagina sempre in competizione e "al no poder deshacerse de la pesadilla obsesionante que lo agobia, irrumpe en él la fiera dormida que habita en su interior, e incita a los monstruos de la Rinconada a deshacerse de Jerónimo"³⁶.

Quando la fuga si rivela impossibile, quando la sensazione di oppressione diviene soffocante, l'aggressività, manifestatasi dapprima nei cambiamenti più impensabili, sfocia in violenza. Il mascherarsi è del tutto sterile e non aiuta ad uscire dai limiti indefiniti del Caos, come avviene anche per la Manuela, protagonista de *El lugar sin límite*, simbolo esplicito del camuffamento, del rifiuto di se stesso e della propria condizione.

In effetti, il personaggio, di sesso maschile, assume il comportamento della donna; è padre e al contempo madre rivelando ambiguità e bivalenza, vivendo angosciosamente le proprie contraddizioni. Parafrasando Pesce Massa "il personaggio si propone con un'unica determinazione precisa: la molteplicità"³⁷ in quanto perde la capacità di definirsi. Solo nel momento in cui subisce la violenza fisica di Pancho Vega e di Octavio, la Manuela riesce ad ammettere l'evidenza della propria identità: steso sul fango, mentre Octavio gli sta spezzando il braccio si rende conto di essere Manuel González Astica.

A nascondere il proprio sesso non è soltanto l'omosessuale. Anche eterosessuali dalla natura ambigua, come i personaggi maschili di *Coronación* e di *Este Domingo*, prototipi mascherati della Manuela, sono allo stesso modo equivoci e angosciati: "Si Andrés Abalos y don Alvaro, – scrive E. Rodríguez Monegal –, están como castrados y sufren tentaciones homosexuales, don Alejo y Pancho Vega, o Mario y Mayta, usan su virilidad para destruir, para castigar, para matar"³⁸.

Per tutti citerò l'episodio di Pancho che per festeggiare l'indipendenza dal padrone si reca al bordello della Japonesita. Dinanzi alle contorsioni della Ma-

³⁶ *Ibi*, p. 76.

³⁷ M.G. Pesce Massa, *La disgregazione dell'io in El lugar sin límites di José Donoso*, "Annali dell'Istituto Orientale di Napoli", n. XXII, 1, 1980, p. 100.

³⁸ E. Rodríguez Monegal, *El mundo de José Donoso*, op. cit., p. 83.

nuela che danza per lui, l'uomo "grandote y bigotudo", "con cejas renegridas y cogote de toro"³⁹, incarnazione della forza bruta e del "machismo" più esasperato, non riesce a frenare l'attrazione che avverte prepotente nei confronti dell'omosessuale:

"[...] el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también estuviera anhelando. Que Octavio no sepa. No se dé cuenta. Que nadie se dé cuenta. [...] El baile de la Manuela lo soba y él quisiera agarrarla así, hasta quebrarla, ese cuerpo olisco agitándose en sus brazos y yo con la Manuela que se agita, apretando para que no se mueva tanto, para que se quede tranquila"⁴⁰.

La violenza che conduce alla morte risulta essere l'unica possibilità per evadere dal caos, una opportunità estrema di ritorno.

Il tema della maschera, pertanto, strettamente relazionato a quello dell'ambiguità, rivela un'ulteriore ossessione di Donoso che si interroga in proposito:

"[...] ¿Por qué me interesan tanto los disfraces? ¿Por qué me interesan los travestí? ¿Por qué me interesa en *Coronación* la locura de la señora? ¿Por qué en *Este Domingo* los disfraces tienen un lugar tan importante? Es porque éstas son maneras de deshacer la unidad del ser humano. Deshacer la unidad psicológica, este mito horrible que nos hemos inventado y que hoy en día ya se está viendo que no vale nisiquiera la pena, nada de nada, hablar de él. Entonces, llegar a la conclusión y llegar a la vivencia de esta no-unidad del ser humano, causa horribles angustias y horribles dolores: significa la destrucción de patterns de vida, de esquemas de comportamiento; significa la necesidad de volver a construir mil cosas"⁴¹.

Lo stesso concetto di non-unità è una costante della narrativa donosiana in cui i personaggi sono ambivalenti, ambigui, duplicati e scissi paradossalmente tra forze contrastanti. Nonostante l'affannosa ricerca di realizzare le aspirazioni più intime, essi agiscono all'interno di un mondo sempre più caotico e decadente, degradato e degradante: un inferno, un territorio senza limiti che soffoca e distrugge esseri e cose. Significativamente gli ambienti descritti sono per lo più immersi nell'oscurità della notte e nella sterilità dell'inverno.

A tale *cliché* non sfugge nemmeno il libro postumo *El mocho*, dall'atmosfera fuliginosa ("Abajo todo está negruzco, como si acabara de pasar el tren a

³⁹ J. Donoso, *El lugar sin límites*, op. cit., p. 26.

⁴⁰ *Ibi*, pp. 143-144.

⁴¹ Intervista a E. Rodríguez Monegal, *José Donoso: la novela como "Happening"*, op. cit., p. 525.

Curanilahue dejando todo teñido con humo”⁴²), in quanto l’economia del paese miserabile ruota intorno alla miniera, amata e detestata:

“Mina-hoyo, mina-hembra, mina-sexo, mina-útero, mina-diosa, mina-pu-
ta, mina-madre: mantiene doblegados a los obreros, que la temen y la
odian y no pueden alejarse de ella ni de este pueblo que los alimenta mi-
serablemente. Están anexados al sexo negro, y al cavar van dejando allí
sus vidas esos hombres desnudos, tiznados, sudados en las galerías que
se extienden diez kilómetros bajo el mar, arrodillados junto al rompi-
miento de carbón que con dinamita arrancan del interior del organismo
donde quedan sepultados”⁴³.

Centro del mondo la miniera, attraverso le scorie divenute collina, si anima ergendosi a difesa dei lavoratori contro i padroni. Nell’acquisizione di spazi verdi sempre più ridotti sta la sua vendetta:

“Es la venganza de la mina, Aristides, la venganza de los proletarios con-
tra los desclasados como tú. Sí, porque con el tiempo la combustión esp-
ontánea del deshecho del mineral que los obreros hemos ido excretan-
do para beneficio de los Urizar hará avanzar el cerro hasta que arrase tu
parque”⁴⁴.

Riaffiora l’antica relazione padroni/lavoratori, conflittivo e unilaterale nei vantaggi, ma con una variante significativamente politica: lo sfondo è quello della repressione durante la dittatura militare, denunciata sin dall’inizio, quando Toño accompagna al cimitero la bara priva della salma del padre, introvabile sotto le macerie della miniera. L’assenza del corpo riporta al problema più ampio dei *dasaparecidos* anche se la critica dell’autore, è ulteriore pretesto per denunciare l’ambiguità dei personaggi, la cui identità si perde o sfuma nella ricerca delle origini. L’ossessione del *mocho* di trovare legami di parentela – sia pure in linea non ufficiale – con la nobiltà del paese è ulteriore testimonianza in tal senso.

Per ritornare al tema della maschera, sotteso al rapporto essere ed apparire, è più che mai evidente la fusione liberatoria del travestimento, assunto per combattere paura, debolezza, insicurezza delle proprie decisioni. In questo senso la maschera riporta al concetto di finzione come arma di difesa contro gli altri o contro la natura ostile, ma anche di fuga dalla realtà “consolidata” delle gerarchie, dai tabù sociali e familiari. Il travestimento con l’assunzione di

⁴² J. Donoso, *El mocho*, op. cit., p. 37.

⁴³ *Ibi*, p. 34.

⁴⁴ *Ibi*, p. 55.

ruoli stereotipati di maschere convenzionali, irrigidite in una sola espressione, lascia intatta e anzi esalta nell'escogitazione, nell'abilità di simulare e di dissimulare, l'individualità determinata di chi lo assume.

Conclusion

Questa breve incursione nell'universo narrativo di José Donoso evidenzia le "ossessioni" di uno scrittore che sfugge a facili etichette, proprio per la complessità delle tematiche affrontate. Se l'obiettivo potrebbe sembrare quello realistico, alla fine esso si dilegua nel fantastico in quanto la realtà descritta diviene astratta sino all'estrema conseguenza di essere inintelligibile. In altre parole, l'autore ha come base di partenza situazioni concrete e come mèta ultima l'astrazione nel senso riduttivo del termine, senza per questo addentrarsi nel romanzo psicologico o nel romanzo dell'orrore, nè tanto meno offrire un quadro preciso della situazione reale dell'America Latina. È una creazione paradossalmente lirica che si allontana sistematicamente dal mondo esteriore per descrivere le devastazioni prodotte dalle forze sociali e dall'insicurezza individuale in esseri sensibili, impotenti dinanzi agli eventi e condannati proprio per questo ad essere distrutti.

Mutevoli risultano anche i parametri narrativi che si svuotano dall'oggettivo al soggettivo, dal passato al presente, in un rinvio continuo del linguaggio a se stesso, delle vicende umane alle contraddizioni interiori. Tutto ciò dà vita a una letteratura "caotica" ed ambigua in grado di esprimere le infinite possibilità del linguaggio e delle relazioni umane. Razionale ed irrazionale costituiscono una realtà indissolubile ed indispensabile per dotare l'esistenza di una caratteristica fondamentale, ovvero dell'imprevedibilità.

Nel suo viaggio attraverso percorsi letterari non tradizionali e non scontati, lo scrittore coinvolge attivamente il lettore a cui spetta il ruolo attivo di completare il significato delle storie narrate. D'altra parte, come osserva Mario Vargas Llosa "[...] ninguna novela, ni la más maníaticamente realista, se escribe *completa*. Sin una sola excepción, toda novela deja una parte de la historia sin relatar, librada a la pura deducción o fantasía del lector"⁴⁵.

Romanzo aperto, dunque, quello di Donoso, in cui la lettura è continuazione della scrittura, espressione l'una e l'altra del linguaggio; ma anche romanzo polifonico nell'accezione bachtiniana⁴⁶. Infatti, il lettore per rispondere al testo, lo fa vivere nella propria voce continuando nel discorso dell'"io" quello

⁴⁵ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 80.

⁴⁶ Cfr., M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

dell'“altro”, in una successione infinita di risposte percettive, variabili nel tempo, contribuendo a rafforzare quell'idea di caos, tanto cara all'autore. In fondo tutto ciò contribuisce a restituire gli enti al nulla originario dell'essere, poichè ogni cosa si possa ri-creare.

SUSANNA REGAZZONI

EL OTRO BORGES

Desde el principio de su carrera literaria, Borges presenta la temática del doble como elemento principal de sus escritos. Los títulos más importantes al respecto son “Las ruinas circulares”; “La muerte y la brújula”; “La forma de la espada”; “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”; “Everything y nothing”; “Borges y yo”; “El otro”; “25 de agosto de 1983”¹.

El asunto del doble tiene gran difusión en la literatura contemporánea y está relacionado con numerosas referencias psicoanalíticas y antropológicas, en las cuales se inspira, compartido como elemento cultural que pertenece al lector corriente. El mismo Borges, además, afirma la popularidad del tema en el “Epílogo” de *El libro de arena* cuando recuerda que entre los escritores más conocidos que se han ocupado del doble se encuentra Stevenson². El argumento representa una constante transcultural, llena de relaciones antropológicas y psicoanalíticas.

Según un reciente trabajo de Massimo Fusillo *L'altro e lo stesso*, las situaciones más corrientes donde se evidencia este tema son la identidad enajenada (donde el desdoblamiento se provoca por una fuerza exterior, divina o demoníaca, empezando por el famoso *Sosías* de Plauto); la similitud perturbadora (donde entre los dos que se parecen se establece una relación de identificación como pasa en *Los dos sosías* de Hoffman, *El compañero secreto* de Conrad o en *Fuego pálido* de Nabokov) y la duplicación del yo (donde el lector se hace cargo del punto de vista de uno de los personajes divididos, sumido en una locura alucinatoria; el mito de Narciso y algunos personajes de la obra de Poe son expresión moderna de este tipo de identidad enajenada)³.

¹ Jorge Luis Borges, *Prosa completa*, 2 vol., Barcelona, Brughera, 1980.

² *Ibi*, 2º v., pp. 536.

³ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

En el siglo XX todos los temas de lo fantástico sufren una transformación radical: se transforman en un tema que se repite constantemente – la cita es, en efecto, la característica de la moderna poética de lo postmoderno – y los mismos autores se insertan entre los personajes del cuento, como pasa con Jorge Luis Borges.

El doble representa, pues, uno de los motivos más presentes en la obra del escritor argentino, a veces de una forma muy visible como en “Borges y yo”, “El otro” y “25 de agosto de 1983”, otras, de forma más encubierta. Textos muy distintos entre sí y que no se refieren sino de una forma distante a la temática del doble, se acercan de alguna forma a este tema fijo y así las cosas, las situaciones, las personas más lejanas resultan idénticas; Judas resulta ser al final el Salvador (“Tres versiones de Judas”), el creador se descubre en realidad como una criatura creada (“Las ruinas circulares”), el yo narrador se confunde con el autor Shakespeare (“Everything y Nothing”) y la obsesión de lo dual es fundamental en la creación del protagonista de “La muerte y la brújula”. Si muchos de estos títulos, además, parecen indicarnos una especie de identidad generalizada (un escritor es todos los escritores, un hombre es todos los hombres, el alfabeto comprende todos los libros y sus significados), por lo que se refiere a los títulos que se relacionan más de cerca con este tipo de historia – “Borges y yo”, “El otro” y “25 de agosto de 1983” – parecen indicar exactamente lo contrario, es decir la imposibilidad de coincidir con nosotros mismos. La melancólica respuesta del escritor parece ser la propugnada por el *regressus ad infinitum*», como estructura metafísica de nuestra irrealidad: se construyen una infinidad de dobles porque el único, el importante es inasible.

Pasando más concretamente a los cuentos de Borges, se nota sobre todo la variante temporal del yo que se encuentra con su otro yo en el pasado (“El otro”) o en el futuro, a punto de morir (“25 de agosto de 1983”, fecha significativa, como se sabe, puesto que el autor nace el 24 de agosto y muere el 20 de junio de 1986) mientras la obsesión del doble aparece desde uno de sus primeros cuentos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde se lee: “Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”⁴. Al respecto es muy importante también un verso de “Arte poética” presente en su *Antología personal*⁵, pero que, originalmente, pertenece a la co-

⁴ J. L. Borges, *Prosa completa*, ob. cit., vol. I, p. 409.

⁵ Por lo que se refiere a la importancia de la *Antología personal*, cfr. S. Regazzoni, *Antología personal: el reto de la pobreza*, en A. de Toro, F. de Toro (eds.), *El siglo de Borges*, Vol. I, *Retrospectiva - Presente - Futuro*, Frankfurt, Vervuert, 1999 (En prensa).

lección *El otro, el mismo* (1967), donde se lee: “A veces una cara/ Nos mira desde el fondo de un espejo;/ El arte debe ser como ese espejo/ Que nos revela nuestra propia cara”⁶.

Los cuentos que van a ser objeto de estudio en el presente trabajo son “Borges y yo”, “El otro” y “25 agosto 1983”; el primero pertenece a la colección *El hacedor* (1960), el segundo a *El libro de arena* (1975) y el último aparece en su libro *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, publicado en 1983. Estos textos narran siempre el mismo argumento; las relaciones entre dos “yoes” que se descubren en el mismo hombre. Los matices, sin embargo, de estas relaciones cambian y hay una gradual tensión entre el yo autobiográfico y el yo literato-autor que va de una oscilación entre semejanzas y diferencias hasta una oposición emocional.

En “Borges y yo”, el autor vuelve a presentar la paradoja metafísica de la identidad imposible, producida por la diferencia radical entre los múltiples “yoes” extraviados en el tiempo

Al otro a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifique (*Prosa completa*, v. II, p. 347).

Son las frases iniciales de “Borges y yo”, texto corto que pertenece a *El hacedor* (1960). En este cuento se trata de un yo que ve en el otro – Borges – el escritor famoso, distinto de él. El hombre frente al creador, percibido como alguien que lentamente roba la realidad de la experiencia, absorbe el deseo y actúa como un actor. El yo acepta al otro puesto que de esta forma se siente justificado, aunque no salvado. En efecto el cuento continúa

Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición (Ibi).

Borges posee su “otro”, constituido, en esta ocasión, por la obra que, a pesar de todo, nadie logra salvar.

⁶ J.L. Borges, *Antología personal*, Buenos Aires, Sur, 1961, pp. 184-185.

La escritura y la identidad coinciden, no se trata de un yo humano, trans-temporal sino de un yo que se construye en la escritura y que entra en confrontación con el yo individual, pero al mismo tiempo los dos dependen el uno del otro⁷. La identidad de la escritura no logra salvarlo porque esta escritura no le pertenece. La escritura es parte de un proceso semiótico infinito que Borges llama lenguaje o tradición.

Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra (Ibi).

La disgregación psicoanalítica y el juego literario culminan en las frases finales del cuento donde se lee

Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las milongas del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo Infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es olvido, o del otro.
No sé cual de los dos escribe esta página. (Ibi).

El horror de esta obsesión se subraya por la tranquilidad con la que el yo cuenta denuncia la imposibilidad de librarse del “otro” y al mismo tiempo por la exigencia de autonomía.

Entre el otro (A, que puede corresponder al autor) y el yo privado (B) hay similitudes pero ocupan isotopias diferentes. A es vanidoso, transformador, actor, tramador, perverso, falseador, magnificador, escribe libros; B es el que camina, que mira, que gusta, que vive, que se deja vivir. Con la letra C se pueden resumir los términos comunes que son la indivisibilidad, el vivir igual al tramar, puesto que el tramar justifica el vivir y le da un sentido a su vida. Para que pueda tramar el Borges literario, el yo tiene que vivir, de otra forma no hay trama⁸.

Este pequeño texto, para mí el más humano y conmovedor, explica, una vez más, el significado de la literatura para Borges. “Lo bueno no es de nadie”, no es del “yo”, y “ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición”. La li-

⁷ Cfr. Laura Silvestri, *Borges y la pragmática de lo fantástico*, en Karl Alfred Blüer/ Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992, pp. 49-66.

⁸ Cfr. A. de Toro, *Borges y la >simulación rizomática dirigida<: Percepción y objetivación de los signos*, “Iberoamericana”, n. 1 (53), Jahrgang, 1994, pp. 5-31.

teratura es del lenguaje y de la tradición, es parte de una semiosis infinita, nómada, sin origen, y puesto que lo opuesto de nadie (la literatura no es de nadie) es alguien (el autor), se acabó el autor: la literatura no es de nadie. El existe como literatura, “un instante de mí podrá vivir en el otro”, la escritura se va comiendo el yo y el “mí”, se los traga. “Yo he de quedar en Borges no en mí”, es decir, en la literatura. Pero afirma también que “me reconozco menos en sus libros que en muchos otros”, es decir que su identidad está en la literatura de los otros, al negarse, Borges, como autor. Quien relata niega la identidad en el sentido que niega la autoría. La identidad reside en la escritura, pero no en la suya sino en la de los otros, él se reconoce mucho más en la autoría de los otros⁹.

En la tradición temática del argumento, a menudo la duplicación lleva a la destrucción física de uno o de ambos elementos, en “Borges y yo” se resuelve en el reconocimiento del otro como de alguien que ya no es necesario destruir. Esta aceptación aplaza el conflicto, puesto que lo saca a la luz y, al mismo tiempo, destruye la estructura lógica del cuento, como si la existencia de un mundo de ficción fuera posible sólo dentro de la lucha interior.

Según Juan Gelman el significado último del cuento reside en que: “(...) él es otro que Borges, el escritor de fama, el otro que él, cuando en verdad es lo más profundo de sí mismo. Eso que nadie ve, ni él mismo ve, y sólo aparece en su escritura. Dentro de lo que permite la palabra humana”¹⁰.

Esto ha sido confirmado también por María Kodama en su ponencia “El otro”, conferencia plenaria que ha abierto el congreso internacional de la Universidad de Leipzig, “El siglo de Borges. Retrospectiva-PresenteFuturo-Ciencia-Filosofía-Teoría de la Crítica-Crítica literaria”. En este estudio María Kodama subraya el re-presentar constante del argumento en la tradición occidental y su relación con la obra del escritor a través de la repetida imagen del río de Heráclito¹¹.

Además de “Borges y yo”, quisiera proponer también “El otro”, título, muy claro en su significado, de un cuento publicado en la colección *El libro de arena*. La historia se desarrolla en Cambridge, en el norte de Boston, en febrero

⁹ Cfr. A. de Toro, *Borges/ Derrida/ Foucault: Pharmakeus/ Heterotopia o más allá de la literatura ('bors-littérature'): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval y... Atlón/Tlon, Ykva/Uqbar; Hlaer; Jangr, Hrön (n)/ Hrönir/ Ur y otras cifras*, en Alfonso de Toro/Fernando de Toro (eds), *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*, Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 1999, pp. 130-164.

¹⁰ Juan Gelman, *Borges y él mismo*, “Suplemento especial de página/12”, 24 de agosto de 1999, p. 3.

¹¹ María Kodama, *El otro*, en A. de Toro, F. de Toro (eds.), *El siglo de Borges*, Frankfurt, Vervuert, 1999.

de 1969, y cuenta de Borges que, sentado en un banco de un jardín, ve acercarse a un joven que se sienta a su lado

Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. Yo hubiera preferido estar solo, pero no quise levantarme en seguida, para no mostrarme incivil. El otro, se había puesto a silbar. Fue entonces cuando ocurrió la primera de las muchas zozobras de esa mañana (*Prosa completa*, v. II, p. 457).

Se trata del encuentro entre el viejo Borges de Boston – y éste es el punto de vista de la narración – y el joven Borges de Ginebra, el encuentro resulta difícil y la resignación que se percibía en el anterior “Borges y yo” aquí desaparece para sustituirse con una actitud de rechazo fastidioso por parte del joven.

Borges en juventud, como se sabe, pasó una temporada en la ciudad suiza y además, cuando mayor, recibió muchas invitaciones por parte de la Universidad de Cambridge para dictar conferencias.

En el “Epílogo” de la misma colección, a propósito de este cuento, explica

El relato inicial retoma el viejo tema del doble, que movió tantas veces la siempre afortunada pluma de Stevenson. En Inglaterra su nombre es *fetich o*, de manera más libresca, *wraith of the living*; en Alemania, *doppelgänger*. Sospecho que uno de sus primeros apodos fue el de *alter ego*. Esta aparición espectral habrá aparecido de los espejos del metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor. Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno. ¿Valdrá la pena declarar que concebí la historia a orillas del río Charles, en New England, cuyo frío curso me recordó el lejano curso del Ródano? (*ibi*, p. 536).

El romanticismo alemán en 1776, en efecto, gracias a Jean-Paul Richter, inventa la voz *doppelgänger*, para definir el asunto del doble. En época moderna se habla de “doble psicológico” porque este asunto se ocupa del “yo”, o de “doble fantástico” porque su expresión es percibida como irregularidad en el orden de las cosas, pero las dos expresiones se confunden y se mezclan.

Por lo que se refiere a la anterior explicación de Borges, se nota cómo persiste la ambigüedad entre el comentario literario y el juego fantástico.

Volviendo al cuento propuesto, leemos cómo los dos Borges se hablan, intercambian opiniones: el anciano ya sabe qué sentirá y el joven no. El viejo le explica: “Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre” (*ibi*, p. 459).

Una confrontación semejante pasa también en el relato “25 de agosto de 1983” donde el punto de vista, esta vez, es el del joven que encuentra al otro, al Borges anciano, y éste le cuenta: “Qué puedo decirte, pobre Borges? Se repetirán las desdichas a que ya estás acostumbrado. Quedarás solo en esta casa. Tocarás los libros sin letras y el medallón de Swedenborg (...). La ceguera no es la tiniebla: es una forma de la soledad. Volverás a Islandia”¹².

La confrontación entre los dos en “El otro” es difícil y la conversación se vuelve complicada y penosa, el mayor entre los dos piensa: “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Eramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo” (*ibi*, p. 462).

Probablemente se trata del cuento, dentro de esta tipología, más rico de referencias literarias explícitas: de Heráclito a Dostoievski. El juego literario es, en esta ocasión más evidente; desde luego en el transcurrir del encuentro, los dos hablan de literatura

Ví que apretaba entre las manos un libro. Le pregunté qué era. – *Los poseídos o, según creo, Los demonios* de Fyodor Dostoievski – me replicó no sin vanidad. (...) Le pregunté qué otros volúmenes del maestro había recorrido. Enumeró dos o tres, entre ellos *El doble*. Le pregunté si al leerlos distinguía bien los personajes, como en el caso de Joseph Conrad, y si pensaba proseguir el examen de la obra completa (*ibi*, p. 460).

Sin embargo, la indagación psicológica resulta claramente partícipe de la construcción del cuento

– Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado que es el porvenir que te espera? (*ibi*, p. 459).

La relación de una situación de esquizofrenia, de una condición de desdoblamiento, resulta aquí relatada en su condición natural y al mismo tiempo fantástica

Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que yo soy (*ibi*, p. 462).

¹² J.L. Borges, *Obras completas*, 3 vol., Buenos Aires, Emecé, 1989, 3º v., pp. 378- 379.

En “25 de agosto de 1983” la confrontación entre los dos resulta insoportable: “¿Por qué parece molestarte tanto lo que digo? – Porque nos parecemos demasiado, aborrezco tu voz, que es mi remedo, aborrezco tu sintaxis patética, que es la mía. – Yo también – dijo el otro –. Por eso resolví suicidarme”¹³.

Con relación al cuento “El otro” es importante subrayar dos elementos, entrelazados entre sí. El primero se da por la referencia de la novela *Los demonios* de Dostoievski, libro importante y recordado muchas veces por Freud en su estudio sobre el parricidio. Esta noticia, sin duda, era conocida por Borges que, en varias conversaciones y entrevistas demostró conocer al médico vienés. El segundo elemento, no casual, se da por el sentimiento que el joven provoca en el Borges que relata: “Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor” (Ibi, p. 469).

A este propósito me parece interesante aludir a las posibles implicaciones psicoanalíticas relacionadas con el interés que el escritor demostraba por las teorías de Carl Gustave Jung. Este es útil para el argentino por su concepción de la actividad simbólica considerada como fuerza creadora apta para superar los problemas conectados con la neurosis.

Los biógrafos de Jung subrayan la precocidad del estudioso con respecto a la percepción de una doble personalidad connatural a todo el mundo y después articulada por Jung a través del valor de la actividad simbólica considerada como fuerza creadora¹⁴.

De la misma forma es relevante en la obra de Borges el valor literario asumido por la división entre el “yo” y “el otro”, representado en los cuentos aquí estudiados.

Es significativo, además, recordar cómo en el relato “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” se narra de una civilización superior – la de Tlön – que como fundamento de su cultura clásica tiene una sola disciplina: la psicología. Por el contrario las filosofías, en el mismo Tlön, se consideran como juegos dialécticos y la metafísica una variedad de la literatura fantástica. El mismo pensamiento se propone en el prólogo de *La rosa profunda*: “Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que la nuestra triste mitología llama lo Subconsciente”¹⁵.

El argumento del doble es, pues, adaptable a múltiples interpretaciones, fundadas en variados orígenes, empezando por el dualismo filosófico de Platón.

¹³ Ibi, p. 380.

¹⁴ Cfr. Emilia Perassi, *La passione secondo Borges. Osservazioni intorno a un tema*, in “Igitur”, anno VIII, n. 1/2, gennaio-dicembre 1996, pp. 119-130.

¹⁵ J.L. Borges, *Obras completas*, op. cit., v.º 3, p. 77.

Por lo que se refiere a la perspectiva de este estudio es importante subrayar la relación muy estrecha entre doble y escritura literaria puesto que, cada autor (y lector) debe desdoblarse en otro yo para crear (y volver a crear) una obra de ficción. Es la modalidad, diría, casi natural en que se encuentra el narrador que para serlo, tiene que multiplicarse en sus personajes.

Esta característica se marca en “25 de agosto de 1983” donde el cuento del doble se inserta en el cuento de la escritura

– No lo olvidaré y voy a escribirlo mañana.

– Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía faltan muchos años.

Dejó de hablar, comprendí que había muerto. (...) Huí de la pieza. Afuera no estaba el patio, ni las escaleras de mármol, ni la gran casa silenciosa, ni los eucaliptos, ni las estatuas, ni la glorieta, ni las fuentes, ni el portón de la verja de la quinta en el pueblo de Androgué.

Afueran me esperaban otros sueños¹⁶.

A este propósito, el escritor ha declarado, en efecto, que su escritura es esencialmente autobiográfica (“Generalmente yo soy el personaje, aunque me disfrazo de varios modos”), todos los personajes participan de su biografía y, a menudo, llevan el mismo nombre del autor: “No creo tener personajes en mi obra, creo que todos esos personajes soy yo siempre”¹⁷.

Es esencial, por lo tanto, destacar como en Borges, y primero que él en muchos otros – es imposible olvidar la famosa afirmación de Gustave Flaubert “Madama Bovary c’est moi” – se advierte la sistemática construcción del autorretrato. El mismo lo ha admitido: “como de costumbre he insertado en mis cuentos elementos autobiográficos”¹⁸. Este principio, además, se ha adoptado también en el célebre prólogo de *El hacedor* donde se lee

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincia, de reinos, de montañas, de baías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su propia cara. (*Prosa completa*, v. II, p. 465).

¹⁶ *Ibí*, p. 380.

¹⁷ Gregorio Santiago Montes, *La intrusa en la vida de Borges*, en “Proa”, *Borges: cien años*, n. 42, julio/agosto 1999, p. 93.

¹⁸ *Ibidem*.

Una vez más nos encontramos frente al autor que se desdobra y se multiplica en todas sus creaciones.

Según las ocasiones se ha querido descubrir en la obra del escritor la influencia de otras disciplinas como las ciencias matemáticas o la filosofía, y al respecto existe una extensa bibliografía. Yo, sin embargo, quisiera concluir haciendo una observación de cómo estos relatos han demostrado que la literatura no está subordinada a otras categorías de la cultura o de la historia, más bien es la literatura que incluye una actividad en la cual las problemáticas de la filosofía, de las matemáticas o de la psicología preexisten. No es fuera de la literatura que se encuentran las claves para comprender y explicar ciertas temáticas, sino en su interior donde muchos de estos interrogantes ya han sido dramatizados.

NOTE

ISABEL GALLEGO

VUELVE FRAY SERVANDO

La *Apología* de fray Servando Teresa de Mier (Monterrey 1763-México 1827) expone los antecedentes y las consecuencias de su famoso sermón sobre la tradición guadalupana, pronunciado en el Santuario de Tepeyac el día 12 de diciembre de 1794, el cual le ocasionó una persecución eclesiástica y política que lo llevó a la cárcel (1795) y posteriormente a la deportación y prisión en España (1796). En el año 1800, fray Servando huyó de la justicia española y en su peregrinaje por Europa, con vueltas esporádicas a España, conoció Francia, Italia, Portugal e Inglaterra. En 1816 regresó a América, y después de dos años de permanencia en Estados Unidos (1816-1817), volvió a México e ingresó en la cárcel (1817-1820). Tras una fuga en La Habana y una nueva estancia en Estados Unidos (1821), regresó a México, país en el que terminaron sus días.

El libro comentado, editado y anotado por la profesora de la Universidad de Málaga Guadalupe Fernández Ariza ¹, es la primera edición autónoma de esta *Apología*, escrita por fray Servando desde la cárcel de la Inquisición en México, en 1818. En ella el dominico, a pesar de la distancia temporal que lo separa del sermón, expone los antecedentes y las consecuencias del mismo, hasta la sentencia de su destierro (1794-1795).

Desde el año 1856, fecha en que se publicó por primera vez, es costumbre editorial que la *Apología* se publique conjuntamente con la *Relación [de lo que sucedió en Europa al Doctor Don Servando Teresa de Mier después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805]*. Ambas, la *Apología* y la *Relación*, en palabras de su editor A. Castro Leal, “han venido formando la autobiografía de nuestro autor” ². Así quedó establecido desde que en 1856 el escritor y político mexicano Manuel Payno (1810-1894) las publicó conjuntamente en un libro antológico de los escritos del dominico que tituló *Vida, aventuras, escritos y viajes del Doctor D. Servando Teresa de Mier* (México, Imprenta de Juan Abadiano, 1856). A esta edición princeps le siguió la obra de José Eleuterio González, *Biografía del benemérito Mexicano D. Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra* (Monterrey, Imprenta de José Sáenz, 1876), que incluye la *Apología* y la *Relación*.

¹ Fray Servando Teresa de Mier, *Apología*. Estudio, edición y notas de Guadalupe Fernández Ariza, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 191.

² A. Castro Leal (ed.), *Fray Servando Teresa de Mier, Memorias*, México, Editorial Porrúa, 1946, p. vii.

Ha sido ésta la edición en la que se han basado las ediciones posteriores aparecidas con el título de *Memorias*, denominación moderna que reciben el conjunto de la *Apología y Relación*. Así, con ese título, se han publicado ediciones como la de Alfonso Reyes (Madrid, Editorial América, 1917), Santiago Roel (Monterrey, 1946), y *Memorias*, edición de A. Castro Leal (México, Editorial Porrúa, 1946, 2 vv.). Esta edición incluye también la última parte del *Manifiesto apologético* (escrito en la prisión de San Juan de Ulúa en 1820), que es una versión sintética de la *Apología* y de la *Relación*, y la *Exposición*, cuyo título completo es *Exposición de la persecución que ha padecido desde el 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822 el Doctor Servando Teresa de Mier, Noriega y Guerra etc.* La última edición de las *Memorias* se debe a Oscar Rodríguez Ortíz (Caracas, Ayacucho, 1988).

La presente edición de la *Apología* es doblemente importante por presentarse de una forma autónoma y por ser la primera edición comentada y anotada. El texto de esta obra sigue la edición de Santiago Roel, que a su vez reproduce la de José Eleuterio González (Monterrey, 1876). Éste, en el prólogo a la *Biografía del benemérito Mexicano*, destaca la figura de Fray Servando como hombre de mérito “cuyos servicios a la independencia de la Nación y la República, y cuyo saber y azarosísima vida le han dado no poca celebridad” (p. 3). En torno a su figura como prócer de la patria y como hombre de vida aventurera, la misma vida que llevó al escritor cubano Reynaldo Arenas a recrear a fray Servando como personaje en la novela *El mundo alucinante* (Barcelona, Montesinos, 1981), giran las dos facetas de su persona que han suscitado mayor interés. Asimismo, en el propio prólogo de la edición de José Eleuterio González, éste destaca la erudición inmensa del dominico, las noticias históricas que aporta, la profundidad de sus conocimientos teológicos, y su estilo fácil y elegante (p. 4 *passim*). Por su parte, Alfonso Reyes, en el prólogo de su edición, insiste que fray Servando “en la historia de nuestras letras es tan importante como en nuestra historia política” (p. xxii).

Siguiendo la pauta de fray Servando como figura importante en el mundo de la literatura, la presente edición contempla el texto desde el punto de vista del análisis y del comentario como obra literaria. En las cuatro secciones de su introducción y en las copiosas y pertinentes notas recogidas a lo largo de la *Apología* se estudia a fray Servando como hombre de letras formado en una triple tradición: filosófica-teológica, clásica, e ilustrada, y se explica la *Apología* como producto de su variada, extensa y profunda formación y experiencia vital.

Bajo esta perspectiva de analizar la contribución de fray Servando como escritor, la introducción presenta cuatro apartados. El apartado primero: “La personalidad de Mier: el humanista, el ilustrado, el político” explica la figura de fray Servando como “hombre de letras” (Fernández Ariza, p. 17) y destaca el inmenso caudal de conocimiento que le habrían de conferir “las obras teológicas y de derecho eclesiástico, los libros de mística y ascética, junto a las historias hagiográficas y eclesiásticas” (*Ibidem*), según era propio de la educación y aprendizaje de los dominicos, orden en la que ingresó en el año 1870. A este caudal de saber se sumó, en el caso de fray Servando, el conocimiento de la literatura de los jesuitas desterrados en Italia, desde cuyo seno “se originó la renovación intelectual que marcaría el tránsito de la cultura barroca a un nuevo humanismo recuperador de los autores clásicos” (*Ibi*, p. 18). Es en esta doble vertiente de “convento y exilio” donde se sitúa la formación letrada de fray Servando (*Ibidem*).

Por consiguiente, el peculiar estilo de fray Servando va unido estrechamente a su formación eclesiástica y a las lecturas laicas realizadas tanto en su tierra natal como en sus estancias en España, Francia, Inglaterra e Italia, donde “conoció una extensa literatura de desterrados, participando en la disputa que opuso a Clavijero contra De Pauw y Buffon” (*Ibi*, p. 20). El camino tomado por Clavijero (Veracruz 1731- Bolonia 1787), que

fusióna la tradición escolástica y el pensamiento iluminista, y los proyecta en su defensa de lo americano frente a un iluminismo eurocéntrico, genuinamente representado por De Pauw (Amsterdam 1739-Xanten 1799) y Buffon (Borgoña 1707- París 1788), es el camino formativo y reivindicativo que toma el dominico. Su ilustración presenta un claro componente americano, aportado tanto por sus estudios, como por su condición de criollo y de defensor de la independencia americana.

De este triple componente deriva, según señala la editora, el profundo conocimiento de los cronistas americanos, lo cual queda firmemente probado en su libro, *Historia de la Revolución de la Nueva España* (1813) “erigiéndose con esta obra en la figura de historiador y analista político que no olvida el arte de la escritura” (*Ibidem*) y en la *Apología*. Con este caudal de conocimiento recupera “una herencia criolla [...] que el dominico convirtió en alegato político [...] al predicar su sermón en la Colegiata de Guadalupe” (*Ibi*, p. 19).

Estas son precisamente las líneas que siguen las notas de la presente edición: la recuperación de fray Servando como humanista, hombre ilustrado y hombre al servicio de una idea política. Así de la mano de fray Servando y bajo la guía de su editora, el lector recupera la Patrística, la Biblia, las crónicas y la historiografía mexicana (Las Casas, Torquemada, Sahagún, Remesal), así como las bases de los debates sobre la religión y el providencialismo, tan comunes en la América del siglo XVII y XVIII (Luis Becerra Tanco, Miguel Sánchez, Florencia). Asimismo, fray Servando, irónico y burlón, se sirve de *El Quijote*, en pasajes oportunamente comentados, para introducir la sátira y la burla. Como resultado, el tono más elevado y erudito se mezcla con la burla y la ironía, rasgo que refleja la huella de los pensadores franceses del XVIII (*Ibi*, p. 20).

El apartado segundo: “La obra de Mier: modelos genéricos (autobiografía/memorias/diario)” contempla la *Apología* desde el punto de vista de la adscripción a un género literario. La obra se presenta como “un texto híbrido y misceláneo que ensambla formas genéricas muy diversas, si bien el eje sobre las que éstas se articulan es la dimensión autobiográfica” (*Ibi*, p. 25). A partir de esta constatación, la editora realiza un deslinde entre autobiografía, memorias y diario, que le llevará a delimitar tres direcciones genéricas en la *Apología*: “autocontemplación narcisista con finalidad apologética (autobiógrafo), recuento o análisis crítico de los parámetros histórico-sociológicos (memorialista) y recopilación minuciosa de datos que pretende la autenticidad de la escritura (diarista)” (*Ibi*, p. 32).

El lado autobiográfico tiene como finalidad rescatar su vida de las acusaciones de las que fue objeto; el aspecto memorialista margina momentáneamente lo personal para centrarse en la crónica histórica, que pretende asimismo “la defensa de la dignidad de la patria” (*Ibi*, p. 29). Para armar este modelo genérico, la editora se sirve de la obra de Georges May, *La autobiografía* (México, F.C.E., 1982) [*L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979], de Jean Starobinski “El estilo de la autobiografía” (*La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974) [*La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 83-98; “Le style de l'autobiographie”, *Poétique* 3 (1970), pp. 257-265] y de Bernd Neumann *La identidad personal: autonomía y sumisión* (Buenos Aires, Editorial Sur, 1973) [*Identität und Rollen Zwang zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt/Mainz, Athenäum Verlag, 1970].

El apartado tercero: “*Apología*: el arte de escribir (del discurso oral al discurso escrito)” analiza la *Apología* como muestra de oratoria y señala el hecho de que los sermones fueron derivando durante los siglos XVII y XVIII a una “complicada forma retórica [...] donde se aunaban la erudición y los conocimientos teológicos” (*Ibi*, pp. 33-34). Dentro de estos sermones de la época, los que versaban en torno a la aparición de la Virgen de Guadalupe eran “uno de los más repetidos en las fiestas marianas” (*Ibi*, p.

34). Recuerda asimismo la presente edición que “La Virgen de Guadalupe se había convertido en un mito de identidad nacional y por eso luciría como emblema en los estándares de los primeros movimientos insurgentes en la Nueva España” (*Ibidem*). El libro de Jean Lafaye *Quetzalcoátl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México* (México, Fondo de Cultura Económica, 1977) [*Quetzacoátl et Guadalupe (La formation de la conscience nationale au Mexique)*, Paris, Editions Gallimard, 1974], ha sido extensamente usado como referencia clave para conocer la tradición guadalupana y en consecuencia el marco en el que nace la controversia creada por fray Servando, que “socavaba las bases del providencialismo que justificaba el orden colonial” (*Ibidem*).

Por otra parte, la argumentación del sermón del dominico precisaba de una base historiográfica y “buscaba en la documentación las pruebas que pudieran fundamentar los acontecimientos del pasado” (*Ibidem*). A esto se le añade la forma novedosa en la que Mier aborda la tradición guadalupana en la que sigue “los modos y actitudes de la oratoria barroca” (*Ibidem*) con un inmenso aparato erudito y haciendo uso de todo recurso propio de la retórica. Se señala también que Mier “tiene su referente y modelo en la *Summa contra gentiles* de Santo Tomás, que incide en fray Servando de dos modos: en el aspecto formal, con la aplicación del método silogístico-argumentativo, y en el plano ideológico, con la armonización tomista del binomio fe-razón” (*Ibi*, p. 37). Fray Servando elabora, según ha develado su comentarista, diversos componentes en su discurso oratorio: el de exégeta, el de adoctrinador, y el satírico y burlón. En este último aspecto, la manera en la que Mier trama sus parodias está cumplidamente indicada y comentada en las notas. Esta dimensión satírica es señalada como punto de conexión con la *Relación* y como nota característica de la *Apología* (*Ibi*, p. 42).

En el apartado cuarto: “Sobre el estilo” se caracteriza a la *Apología* por la alternancia entre lo “lo elevado y lo trivial” (*Ibi*, p. 43), lo cual está permitido por el marco biográfico en el que se encuadra la obra, que permite la alternancia de estilos. Se apuntan también, como rasgos “que llevan la marca del predicador” (*Ibi*, p. 44), la oralidad del lenguaje, característica esperable en un discurso apologético, las construcciones paralelísticas y las figuras de repetición. A su vez, otros rasgos estilísticos llevan la impronta del escritor satírico-humorista capaz de bajar el nivel de su discurso y de llegar a un público más amplio que aquel conocedor de sus citas eruditas. En este sentido los aforismos, proverbios y máximas con las que el fray Servando puebla su *Apología* actúan como elementos “que van atenuando el tono solemne y sentencioso de la exégesis, contaminándola de humorismo e ironía” (*Ibi*, p. 47).

Guadalupe Fernández Ariza ilumina con sus notas los factores presentados en la introducción, y analiza y comenta las citas eruditas y sus fuentes, los rasgos satíricos, y toda obra, personaje y circunstancia mencionada o sugerida en la *Apología*. También comenta y traduce los pasajes de la Biblia, en latín en el original; y en suma, a la erudición de fray Servando se une el saber y el cuidado de su editora que no deja ninguno de los rasgos señalados en la introducción sin comentar.

Es este un libro importante para conocer el siglo XVIII americano y el nivel en el que se formulaban las controversias eclesásticas en un contexto de relectura de la tradición historiográfica y Patristica. Todo ello hecho con la finalidad de hacer una exégesis de una vida y una exégesis de México independiente de la mano de un personaje que es a la vez, humanista, ilustrado y político.

FRANCO MEREGALLI

LA GUERRA CIVILE SPAGNOLA
NELL'OPERA DI RENZO DE FELICE

Nei nn. 55 e 67 di questa *Riber* ho recensito due importanti scritti, da me conosciuti nelle traduzioni italiane, di Paul Preston: la biografia di Franco e l'edizione rinnovata (1996) del libro sulla guerra civile spagnola. Egli utilizza un'unica opera italiana, i diari di Costanzo Ciano, che si potevano leggere dal 1948 in traduzione spagnola. Ignora perfino il nome di Renzo De Felice, che pure nel 1996 non era del tutto sconosciuto in Spagna e in Inghilterra. Già nel 1973 si era pubblicata l'*Intervista sul fascismo* di De Felice, a cura di Michael A. Ledeen, Roma-Bari, Laterza.

Qui mi propongo di esaminare in che ottica veda la guerra civile spagnola De Felice nella monumentale biografia di Mussolini, pubblicata da Einaudi a Torino. Egli, defunto nel 1996 e nato nel 1929, ha un'immensa conoscenza degli scritti di Mussolini (fra cui i 44 volumi dell'*Epistolario*) e dei fascisti che riconoscevano, o riconobbero fino alla fatale notte 24-25 luglio 1943, Mussolini come loro capo; ed è naturalmente in grado di collocare nel loro contesto i diari di Galeazzo Ciano.

Alla guerra civile spagnola De Felice si riferisce specialmente nel quinto volume, *Mussolini il duce. Lo Stato totalitario: 1936-1940*, pubblicato nel 1981: soprattutto nel capitolo (pp. 331-466) intitolato *La politica fascista nelle sabbie mobili spagnole*, al quale soltanto dedicherò qui la mia attenzione, senza escludere che implicazioni possano riscontrarsi altrove. Solo rilevo che nell'appendice allo stesso volume De Felice riproduce appunti sulle ripercussioni dello scoppio della guerra civile spagnola sulla popolazione italiana, appunti inviati dai prefetti e dall'Ovra (la polizia segreta) e rintracciati da De Felice negli archivi statali italiani. Si tratta di rapporti dell'agosto 1936. Il prefetto di Torino riferisce che molti sarebbero favorevoli a un intervento italiano, ma aggiunge che non è il caso di abbandonarsi a un eccessivo ottimismo. Meno positivo per gli insorti sembra l'umore dei genovesi; di gran lunga favorevole invece la reazione dei milanesi. A Milano "si sente avvicinarsi la fase conclusiva" della guerra civile spagnola (p. 883). A Bologna "non sono pochi, fra gli operai, quelli che preconizzano il trionfo dei rossi" (p. 884). Comunque si direbbe che per la gente (o gli autori dei rapporti) la lotta sia non tra una repubblica liberal-democratica ed alcuni generali, ma tra il comunismo e "gli insorti del generale Franco" (p. 886). Anche da Firenze si parla della lotta spagnola "tra fascismo e comunismo" (p. 887). Da Bari si riferisce particolarmente il clima dell'Arsenale di Taranto, dove i comunisti sono esaltati. Da Caltanissetta si parla della lotta del generale Franco contro "il governo". Nel complesso, le relazioni sono caratterizzate da due fatti: si considera già Franco come il capo e il comunismo come l'avversario di Franco; l'Italia risulta sostanzialmente al di fuori della lotta.

Tra le fonti d'informazione di De Felice domina il grande archivio di Dino Grandi, il quale, nato nel 1895, presso Imola, partecipò alla Marcia su Roma, fu Ministro degli Esteri dal settembre 1929 al 20 luglio 1932 e quindi ambasciatore a Londra fino al luglio 1939, mese in cui fu nominato Ministro Guardasigilli. Presidente della Camera dei Fasci e delle Corporazioni nel novembre 1939, fu determinante della caduta di Mussolini il 24-25 luglio 1943. Si stabilì a Lisbona nell'agosto 1943 e si trasferì in Brasile nel gennaio 1948. Qui accumulò "un'immensa fortuna personale" (a quanto afferma l'*Enciclopedia Europea, ad vocem*). Rientrò in Italia negli anni sessanta e morì a Bologna, dove risiedeva, nel maggio 1988.

È chiaro che De Felice ebbe personali rapporti con lui. Vede la guerra civile spagnola non poco attraverso Grandi: scrive nel 1981, pensando che quello che scrive sarà dall'ottantascienne Grandi attentamente letto. Durante la guerra civile spagnola Grandi, a Londra come ambasciatore d'Italia, era subordinato gerarchicamente a Galeazzo Ciano, ma in una posizione adeguata alla propria importanza. Mussolini cercava di accordarsi con l'Inghilterra, che non era coinvolta come la Francia nella guerra civile spagnola. Tale atteggiamento veniva fortemente condiviso anzi promosso da Grandi. Secondo De Felice (che segue in questo caso J. F. Coverdale, *I fascisti italiani nella guerra di Spagna*, Bari, Laterza, 1977: segue intenzionalmente l'edizione italiana, "che è più ricca e completa di quella americana, apparsa nel 1975", p. 358. Preston naturalmente conosce solo l'edizione in inglese) l'Italia non ebbe parte alcuna nell'ideazione e nella preparazione della sollevazione militare" (p. 359). Fu Franco a chiedere aiuti a Mussolini. Ciano si comportò "con una incredibile leggerezza" (p. 375). Molto favorevoli a Franco si dimostrarono subito gli ambienti ecclesiastici italiani, impressionati per le crudeltà commesse contro il clero spagnolo dalle masse "bolsceviche". I rappresentanti delle forze armate italiane erano assai cauti, specialmente quelli della marina; diverso era l'atteggiamento delle milizie fasciste. Comunque fino a dicembre 1936 non ci furono reparti armati italiani in Spagna. Tra dicembre 1936 e febbraio 1937 l'intervento armato italiano si realizzò fortemente. In marzo però l'attacco italiano su Guadalajara fallì: ciò che era sembrato risolutivo della guerra civile non riuscì. Mussolini e Ciano non volevano rompere coll'Inghilterra, e Grandi faceva il possibile per favorire l'atteggiamento conciliante del primo ministro Chamberlain (p. 423). Ciano nutriva un ottimismo secondo De Felice ingiustificato. Il 31 luglio 1937 scrisse a Grandi una lettera di una "superficialità più unica che rara" (p. 428). Franco chiese l'intervento italiano contro il sovietico; Mussolini non lo fece esplicitamente; ma nell'agosto 1937 avvennero siluramenti di navi repubblicane spagnole, sovietiche ed anche inglesi. Ci si rese conto che erano opera di sommergibili italiani. Nel mese di settembre si riunì a Nyon, in Svizzera, un gruppo di rappresentanze diplomatiche per trattare di tali siluramenti. Alla riunione non era invitata l'Italia. Richiestone da Ciano, Grandi riferì sullo stato d'animo prevalente in Inghilterra. Lo faceva molto cautamente, per non ferire né Ciano né Mussolini; ma affermava che gli inglesi "considerano ormai l'Italia come il nemico potenziale n. 1" (p. 439). Il tentativo di Chamberlain sembra "almeno per il momento fallito". Nel febbraio 1938 Eden, "il più aspro nemico dell'Italia" (p. 460), ha dovuto andarsene. Certo, scrive Grandi nel suo diario, Ciano se ne attribuirà il merito (p. 461). Il ritiro dei volontari italiani dalla Spagna, concordato nell'aprile 1938, avvenne solo in novembre. In realtà, Mussolini non era ancora schierato nettamente a fianco della Germania. L'intervento in Spagna tolse comunque "alla politica fascista buona parte di quella agilità e spregiudicatezza... che pure essa in teoria voleva avere" (p. 466). Nel settembre 1938 Franco fece sapere che in caso di conflitto si sarebbe dichiarato neutrale.

È grave che di tutto ciò Preston non prenda coscienza nemmeno nel 1996. Devo comunque rilevare che né lui né De Felice risultano consapevoli di un problema capitale

per capire Franco: quello delle sue origini. Franco non poteva accettare il razzismo nazionalsocialista come non poteva accettarlo la Chiesa Cattolica. Ma ci si deve chiedere se non avesse una ragione anche personalissima per questo: l'eventuale origine ebraica (cosa che spiegherebbe anche l'incontro tutt'altro che cordiale di Franco con Hitler a Hendaye nel 1940). Le attività delle famiglie Franco e Bahamonte a El Ferrol erano tipiche di famiglie "converse" d'origine ebraica. A El Ferrol non dovrebbe essere difficile risalire alquanto nella storia della famiglia Franco; ma non sembra che qualcuno abbia pensato di farlo.

Nella *Encyclopedia Judaica* troviamo una voce su "Franco English family". I Franco inglesi erano sefarditi, cioè di antica provenienza spagnola. Nulla di più naturale che dei Franco fossero restati in Spagna o tornati in Spagna, ovviamente con la imprescindibile conversione, imposta fin dai tempi dei Re Cattolici. El Ferrol era una città portuale che aveva più contatti con Nuova York, Londra e Buenos Aires che con l'interno della Spagna. A El Ferrol l'attività finanziaria, per esempio il cambio di moneta, era importante. Franco era per la libera impresa; ma non fu per l'alleanza tra Germania, Italia e Spagna. Il diplomatico italiano Sergio Romano, in un libretto che causò molte polemiche in Italia (e che recensii in queta *Riber*, 65, febr. 1999, p. 61), affermò che Franco non fu "fascista".

RECENSIONI

Bertha M. Gutiérrez Rodilla, *La ciencia empieza en la palabra. Análisis e historia del lenguaje científico*, Barcelona, Ediciones Península («Historia, Ciencia, Sociedad, 275»), 1998, pp. 381.

La editorial Península (dentro de su colección «Historia, Ciencia Sociedad»), que lleva a cabo el empeño de construir una biblioteca del humanismo del siglo XX (y XXI), ha dado a la luz recientemente una obra de título tan atractivo como es *La ciencia empieza en la palabra*, de Bertha M. Gutiérrez Rodilla, profesora de la Universidad de Salamanca; allí enseña «El lenguaje científico», asignatura que debería figurar en el plan de estudios de diferentes licenciaturas. Gutiérrez Rodilla posee una formación (y vocación) universitaria nada corriente; es doctora en Medicina y licenciada en Filología Hispánica, lo que le permite moverse con seguridad en las dos facetas del objeto de estudio, la de los contenidos científicos y la de su expresión verbal.

Como indica el subtítulo, la autora pretende tanto estudiar el funcionamiento del lenguaje científico como trazar su historia. Para ello el contenido se articula en cuatro bloques, divididos a su vez en capítulos (2 capítulos los bloques 1,3 y 4, y 3 el bloque 2). El primero, de carácter introductorio, lleva el rótulo «Acercamiento al lenguaje de la ciencia»; el segundo, versa sobre «Los tecnicismos»; el tercero, sobre «Consecuencias de la internacionalización de la ciencia», y el último sobre «La difusión de la información científica». El capítulo 2 del bloque 1, «Historia del lenguaje científico», dada su unidad e importancia, además de la extensión con que se trata, quizá hubiera merecido un bloque aparte.

El título del libro transmite de manera clara la toma de postura de la autora acerca de la relación entre lengua y pensamiento científico: la ciencia empieza en la palabra, idea que queda perfectamente glosada en la cita de Ch. S. Peirce que abre el capítulo primero: «La cadena y la trama de todo pensamiento y de toda investigación son los símbolos, y la vida del pensamiento y de la ciencia es la vida inherente a los símbolos; de forma que es erróneo decir simplemente que un buen lenguaje es importante para pensar bien, porque es la esencia misma del pensamiento».

En el capítulo primero, se aborda la distinción entre lenguaje científico y lenguaje común, tarea ciertamente dificultosa porque los dos conceptos abarcan una variedad amplia de registros. Por lo que respecta al lenguaje científico, la autora plantea lo contradictorio de considerar éste como lenguaje cuidado, cuando en realidad cualquier «tecnolecto» puede ser automatizado por sus usuarios, hasta el punto de convertirse en el uso no marcado, de modo que precisamente lo difícil sea para ellos expresar los con-

ceptos científicos en la lengua usual (el lenguaje de la divulgación se trata en el capítulo 9). Creemos, no obstante, que el grado de extrañamiento del lenguaje científico respecto del común no es el mismo en todas las disciplinas. Incluso dentro de las ciencias humanas y sociales, entre las que se esperaría una distancia menor con la lengua usual, algunas han desarrollado un lenguaje incomprensible para el profano, como es el caso de la economía, que muchos especialistas no quieren o no saben abandonar ni siquiera en la forma divulgativa.

No menor resulta la discrepancia entre los estudiosos acerca de si el lenguaje científico se diferencia del común sólo en el léxico o si la distancia también se da en otros niveles. Desde luego, habrán de tenerse en cuenta, como señala la autora, una serie de recursos empleados habitualmente en la expresión científica, sobre todo los recursos gráficos, aunque también puedan darse en otros tipos de lenguaje (p. 26), pero el componente principal es, sin duda, léxico, y así da muestra de entenderlo Gutiérrez Rodilla al dedicar buena parte de su obra a la terminología y sus problemas.

El capítulo segundo constituye un brillante repaso por la historia del lenguaje científico desde el s. V a. C. hasta la actualidad. Se presta especial atención a la ciencia árabe y a las traducciones, campos éstos en que son obligadas las referencias a los trabajos de J. Vernet, sobre todo a su *Historia de la ciencia española* (véase ahora, de este autor, *Lo que Europa debe al Islam de España*, Barcelona, El Acantilado, 1999). Necesita matizarse la idea tradicional de que fue Alfonso X quien capacitó al castellano para la exposición didáctica (ha de tenerse en cuenta la complejidad sintáctica de traducciones ajenas al escritorio alfonsí, como la de la Biblia Vulgata contenida en el códice Escorialense I.I.6, por no hablar de la tradición documental que el Rey Sabio heredó de su padre, Fernando III). Quizá lo más llamativo sean los errores de traducción, por ilustrar el ambiente cultural en que se forjaron algunos términos; es el caso de la expresión *cólico miserere*, que según G. S. Colin (citado en p. 57) no es sino asociación entre *aylawusun* (lectura de *aylawus*, que traduce el griego *eileós* 'de ileon') y la frase *Kyrie eleison* 'Señor, ten piedad'. Podría añadirse aquí también la dificultosa transmisión manuscrita de los términos; baste citar el famoso pasaje de la traducción anotada del *Dioscórides* del doctor Laguna, donde se cuenta de cómo un error de lectura había enviado al otro mundo a muchos infelices, por administrarles la raíz de la *thapsia* en lugar de *capsia* (es decir, *capsia lignea* o canela).

El bloque segundo está dedicado al asunto central de la obra: los tecnicismos. Dentro de éste, en el capítulo tercero, se intenta caracterizar la terminología científica. Un problema implícito es el de grado de objetividad del lenguaje científico (aunque así planteado el asunto se ve el sesgo de las llamadas ciencias experimentales): «Puesto que el hombre no es el centro de la creación, sino tan sólo un producto más en su conjunto, resultado del azar y la evolución, la realidad ha de tener vida con independencia de lo que el hombre sea capaz de asir de ella. Otra cosa es la forma como queramos ver el mundo a nuestro alrededor; pues esa visión está enormemente condicionada, desde luego, por los conocimientos apriorísticos de que dispongamos». (p. 88). El viejo problema de la relación entre lenguaje, pensamiento y realidad se plantea necesariamente en el establecimiento de la terminología. Ni siquiera para las ciencias más puramente empíricas parece aplicable el principio que rigió generalmente en la Edad Media según el cual «nomina sunt consequentia rerum». Y la neutralidad emocional del lenguaje científico pocas veces o ninguna es tal (empezando, desde luego por la selección de unos problemas científicos y no de otros). Consecuencias prácticas más inmediatas tiene el ocultamiento de la realidad y otras desviaciones que hacen perder claridad al lenguaje científico, y que van desde el eufemismo que el médico emplea con el paciente hasta la injustificable jerga de muchos sociólogos, psicólogos o economistas (por citar

algunos profesionales de la ciencia), a los cuales es aplicable la sentencia de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: algunos espíritus enturbian sus aguas para hacerlas parecer más profundas. La realización entre terminología y lengua común se trata sucintamente en las págs. 104-107 (aunque se vuelve sobre el asunto en el bloque cuarto, dedicado a la difusión de la información científica). Tal relación es cambiante, de una manera muy rápida, gracias a los medios de comunicación social. Hoy, una palabra como *ozono*, que la autora clasifica como léxico «especializado de tronco común» (?), no creemos que esté lejos de convertirse en una palabra de uso corriente.

Los procedimientos de creación de tecnicismos (capítulo cuarto) varían, como es natural, de acuerdo con el ambiente cultural de cada momento. Así, el recurso al griego, árabe, latín, francés o inglés tiene que ver con la preponderancia de ciertas lenguas bien como vehículo científico o bien como patrimonio de la comunidad internacional (caso del latín y del griego hasta no hace tanto). Es claro también que el recurso a una u otra lengua, o a un procedimiento de formación de términos o a otro (p. ej., léxico común, siglas, etc.), varía según la propia historia de la disciplina; de ahí el predominio absoluto de términos del inglés en informática (acaso sería preferible el nombre de *electrónica*). En cuanto a los mecanismos lingüísticos para la neología, la autora concede especial importancia a los procedimientos de prefijación y sufijación; podría señalarse el alcance que para la lengua de uso, p. ej. el español, tienen estos recursos, por habilitarlos como procedimientos habituales para la creación de palabras, científicas o no (pensamos, sobre todo, en la prefijación o la composición, que parecen haber cobrado vigor en el último siglo). Muy útiles son las tablas de prefijos y de raíces utilizadas en el lenguaje científico que la autora da en apéndice al capítulo cuarto, especialmente ahora que los estudiantes, incluso los de letras, están poco familiarizados con el griego y el latín.

Las cuestiones prácticas que plantean el préstamo neológico y la planificación son, sin duda, el aspecto más polémico de la terminología científica (capítulo 5). Numerosos científicos, no sólo lingüistas, claman contra la influencia del inglés. Otros adoptan una postura más moderada. El problema nace de un hecho incuestionable, y que es el predominio absoluto del inglés como lengua de comunicación científica (Gutiérrez Rodilla cita un cálculo según el cual el 80% de la información almacenada en todos los sistemas electrónicos del mundo está en inglés). Y es obvio que el español no tiene el peso científico que le corresponde por su número de hablantes; pero bastaría con observar la presencia en Internet de nuestra lengua para darse cuenta de que el peso de la lengua española en el mundo de la comunicación y de la ciencia es muy próximo al de lenguas con un número de hablantes muy inferior, como es el italiano. La necesidad de «traducir» (o, si se quiere, adaptar) la terminología científica anglosajona a las lenguas internacionales como el español da lugar a un problema justamente señalado por Gutiérrez Rodilla, y que es el de las diferentes soluciones en los distintos países hispánicos. Como la terminología científica crece (y cambia) a un ritmo vertiginoso, al menos en algunas parcelas del conocimiento, es obvio que unas instituciones como las academias de la lengua de España e Hispanoamérica no pueden dar respuesta a la necesidad de armonización. La planificación en neología es imprescindible (entre otras razones porque los científicos tienen la necesidad, al menos por ahora, de transmitir los conocimientos en las distintas lenguas nacionales. Para el interesado por las cuestiones terminológicas, serán muy útiles las noticias sobre los organismos internacionales que se ocupan de terminología. Destaca sobre todo la Organización Internacional de Normalización (ISO), «que proporciona directrices generales y pautas a considerar a la hora de crear nuevos términos» (p. 199). ISO está representada en España por la Asociación Española de Normalización (AENOR). Cabe citar también citar la Red Panlatina de Terminología (REALITER). Dentro del CSIC ha surgido el grupo TermEsp, que ha realizado diversos glosa-

rios y vocabularios de distintas áreas científicas. Para la traducción entre lenguas europeas interesa sobre todo EURODICATOM. De algunas de estas instituciones se proporciona la dirección de Internet.

El bloque 3 («Consecuencias de la internacionalización de la ciencia») se abre con el capítulo 6 «Las nomenclaturas científicas», capítulo que veríamos mejor en el bloque anterior, dedicado a «Los tecnicismos». La autora explica con claridad la diferencia entre terminología y nomenclatura. Mientras la terminología de una disciplina sería el conjunto de términos empleados, la nomenclatura requiere de una normalización y, por tanto, del consenso de la comunidad científica (p. 209). En el apartado 6.2. se describen algunas nomenclaturas «paradigmáticas», como son la de la química, las de los seres vivos o la muy curiosa y formalizada de la astronomía. Las estrellas se designan por una letra del alfabeto griego (de más a menos brillante dentro de una constelación), empezando por la alfa; si faltan letras para las estrellas de una constelación se utiliza un número natural en orden creciente. Este sistema, utilizado para nombrar las estrellas ya conocidas en el momento de aprobar la nomenclatura, se complementa con el uso de un código especial para las estrellas nuevas; dentro de cada constelación, se adoptan letras de la R a la Z; si no es suficiente, se usan dos letras (RR, RS, RT, etc.); al llegar a la combinación QZ se recurre a la letra V seguida de un número creciente (págs. 230-231).

El capítulo séptimo se dedica a la traducción científica. Se detiene la autora en la figura del traductor, que ha de unir a los conocimientos de las lenguas implicadas los más específicos de la materia de que se trate. Los errores y malentendidos de las traducciones son innumerables. Un ejemplo llamativo (tomado de R. Olry) es el sintagma «la corbata del suizo», para referirse a unas fibras en la curvatura gástrica; en realidad se trata de una traducción de *collare Helvetii*, pero ahí no se alude a los suizos, sino al apellido de Jean Claude Helvetius. Son para contar y no acabar los calcos desafortunados, del inglés sobre todo. Pero, como sucedió con los arabismos semánticos en la Edad Media, muchos llevan camino de aclimatarse en español (es el caso, citado por la autora, de *enfermedad severa*, por *severe illness*, por no decir nada de *evidencias* en vez de *pruebas*).

El último bloque se dedica a la difusión de la información científica. En particular el último capítulo trata del lenguaje de divulgación. Llama la atención Gutiérrez Rodilla sobre la poca importancia que se concede en España a la divulgación científica, en lo cual cree ver un influjo norteamericano. Pero en éste como en tantos otros aspectos de la vida actual los medios de comunicación tienen la última palabra; la actitud de éstos cierra el círculo vicioso (el que en prensa, radio y televisión, como justamente afirma la autora, se dedique menos tiempo a la ciencia que a los deportes, espectáculos o sucesos no contribuye a despertar el interés de la sociedad por el progreso del conocimiento).

La obra de Gutiérrez Rodilla aúna el conocimiento de las ciencias experimentales con el dominio de las teorías y métodos de la lingüística, lo que sitúa a la autora en posición inmejorable para tratar un asunto tan complejo como es el del lenguaje científico. Historiadores de la ciencia y científicos de las diversas ramas del saber (incluyendo sin duda las ciencias humanas, en particular los lingüistas ¿si es que la lingüística no es una ciencia de la naturaleza, como defienden algunos?) encontrarán planteadas de manera clara y rigurosa en esta obra numerosas cuestiones de capital importancia para el progreso del conocimiento y para la evolución misma de las lenguas.

Pedro Sánchez-Prieto Borja

F.A. Torrente Sánchez-Guisande, *Oraciones subordinadas sustantivas. Uso del indicativo, el subjuntivo y el infinitivo*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 9-124; M. Hernando de Larramendi, *Los erizos parlanchines (o cómo evitar las espinas y disfrutar haciéndolo)*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 3-80.

En la colección *Lingue d'Europa. Strumenti didattici*, se han publicado el año pasado dos volúmenes dedicados a la enseñanza del español para extranjeros. El análisis de las oraciones subordinadas sustantivas realizado por Torrente pretende "servir como libro de consulta a los estudiantes de español como lengua extranjera, especialmente a los estudiantes universitarios. Persigue, por lo tanto, fines exclusivamente didácticos" (p. 11). La autora afirma seguir un criterio de clasificación basado en el contenido semántico de los verbos de las oraciones principales (tres grupos definidos por la "veracidad", el "comentario", la "influencia", divididos en subgrupos), pero también recurre a explicaciones pragmáticas ("información planteada como nueva", "intención del hablante"), en casos resbaladizos en los que nos topamos con las consabidas excepciones a la regla general. Esta parte teórica va seguida de un apartado de ejercicios (acompañado de las claves y de un útil índice de verbos y expresiones), donde se insertan frases procedentes de novelas de reconocidos escritores españoles contemporáneos (Carmen Martín Gaité, Gonzalo Torrente Ballester, Eduardo Mendoza, Bernardo Atxaga, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero y José María Merino), y de trabajos de Agustín García Calvo y de un lingüista de la talla de Fernando Lázaro Carreter (en concreto, se utiliza *El dardo en la palabra*, excelente elección, dado el objetivo que persigue la obra). Este uso de textos "auténticos" es especialmente positivo, si tenemos en cuenta que no es del todo extraño encontrar ejemplos poco afortunados en gramáticas y métodos de español dirigidos a itálofonos. Además, en el mejor de los casos, tal vez esas frases animen después a los estudiantes a leer las obras literarias mencionadas en la *Clave de citas*.

La original obra de Larramendi se presenta como un cuento en doce capítulos, donde nos describe las aventuras de una familia de erizos bilingües. Cada apartado incluye, según los casos, ejercicios de diversa índole: comprensión, traducción, redacción, corrección, etc. A través de la narración de las vivencias de estos simpáticos animales, la autora pretende potenciar la reflexión gramatical en el estudiante italiano, de una manera amena y distendida, a partir de un enfoque contrastivo que se detiene en el uso de las preposiciones *a* y *en* con verbos de movimiento y de permanencia, las diferencias entre *ser* y *estar*, el acusativo de persona, la distribución de los tiempos de pasado, los distintos valores del *da* italiano, el uso del subjuntivo, la problemática elección entre *por* y *para*, y la insidiosa presencia de los *falsos amigos*, en un alarde de imaginación que incluye una provocación al alumno: "¿Te animas a escribir la historia de Jenaro, el erizo avaro?", donde el valeroso estudiante tendrá que vérselas con el verbo *avere* y sus primos españoles *tener* y *haber*.

Coral García

José Manuel Lucía Megías, *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa-Alcalá, Università di Pisa-Universidad de Alcalá, «Biblioteca di Studi Ispanici 2» 1999, pp. 328

La Rivoluzione Francese, anche se sul piano politico non raggiunse tutti gli obiettivi che si era proposta, ottenne grandi risultati nell'universo bibliografico. La sua non fu

un'opera di distruzione e di dispersione del patrimonio librario, ma, al contrario, fece di Parigi uno dei più ricchi centri bibliografici del mondo occidentale, continuando quel processo d'attenzione e d'amore per il libro, che caratterizzò il comportamento di nobili ed ecclesiastici francesi, che non persero mai l'occasione per ingrandire le loro biblioteche. La bibliofilia di re e governati francesi facilitò la creazione di biblioteche enciclopediche dove arrivarono, anche per macroscopici errori della biblioteconomia spagnola, esemplari unici di libri spagnoli e di libri di cavalleria castigliani.

Secondo Lucía Megías alcuni fattori fondamentali determinarono l'arricchimento delle biblioteche e la loro concentrazione a Parigi. Il primo fattore fu l'istituzione del *depósito legal*, il deposito obbligatorio, ordinato dal re Francesco I nel 1537, di una copia di ogni libro presso la Librerie Royale, "biblioteca di deposito", primo nucleo della futura biblioteca nazionale. Giocò a favore del collezionismo il prestigio sociale che il libro dava al suo possessore. Nobili ed ecclesiastici non persero occasione, lecita o meno, per ottenere libri e manoscritti, creando così veri tesori bibliografici e salvando esemplari altrimenti perduti.

Nella nascita del mito del prestigio sociale fu determinante l'influenza di Gabriel Naudé, autore del famoso *Advis pour dresser une bibliothèque* (Paris, 1627), il quale, proprio a proposito della costituzione della biblioteca del cardinale Mazzarino, insistette sul fatto che il prestigio poteva aumentare se la biblioteca era conosciuta e aperta al pubblico. Ciò implicò la necessità di offrire al lettore «deux catalogues...suivant les divers matièrès... et l'ordre alphabétique de leurs auteurs» (p. 21).

La Rivoluzione Francese esercitò un ruolo determinante nella formazione delle biblioteche pubbliche. Il 2 novembre 1789 si decretò la confisca dei beni della Chiesa con il conseguente passaggio al patrimonio nazionale delle immense collezioni delle badie parigine, a cui si aggiunsero i beni dei nobili esiliati. Una decisa tendenza alla centralizzazione riunì a Parigi un immenso patrimonio librario collettivo e di libera consultazione.

L'esigenza primaria fu una catalogazione sistematica, prima solo episodica (biblioteca del Mazzarino), e una riorganizzazione dei patrimoni bibliografici delle tre grandi biblioteche (la biblioteca del Mazzarino, di Sainte-Geneviève chiamata del Panthéon, dell'Arsenal) attorno alla Bibliothèque Nationale. In questo modo la Francia poté avere uno dei fondi più organizzati e ricchi d'Europa.

Il continuo arricchimento, anche con acquisizioni di provenienza non sempre legale, ebbe un'improvvisa e rapida ascesa all'inizio del XIX secolo grazie ai bottini napoleonici, che provocarono il collasso dell'allora chiamata Bibliothèque Imperiale. Una nuova organizzazione fu necessaria.

In questo immenso patrimonio di libri a stampa e di manoscritti numerosi erano i libri di cavalleria castigliani, appartenuti precedentemente, in maggioranza, alla biblioteca privata di Colbert, e, in minor misura, arrivati alla Bibliothèque Nationale grazie ad acquisizioni, donazioni e confische rivoluzionarie, e come bottini di campagne militari in Italia nelle cui biblioteche (Venezia, Roma) si conservavano numerosi libri di cavalleria.

Jean-Baptiste Colbert, appartenente a una ricca famiglia borghese, influente personaggio nella vita politica (ministro nel 1662) e culturale del tempo, seguendo l'esempio del suo predecessore Mazzarino, dedicò molte delle sue energie all'arricchimento della sua biblioteca personale, immagine tangibile del suo prestigio. All'origine la biblioteca doveva raccogliere documenti riguardanti la storia di Francia e i diritti del re in caso di conflitti legali. Il progetto successivamente si ampliò con l'intenzione di creare una vera biblioteca enciclopedica. Scopo raggiunto grazie all'acquisizione di libri comprati all'estero, ma soprattutto sfruttando la prestigiosa posizione dello stesso Colbert, ministro e direttore della Bibliothèque du Roi. Alla morte di Colbert la biblioteca, che contava un im-

pressionate numero di volumi a stampa e manoscritti, passò attraverso varie mani, fino allo smembramento del capitale in tutta Europa. La *Bibliothèque du Roi* comprò circa mille esemplari.

Il genere spagnolo meglio rappresentato era quello dei libri di cavalleria. Tale presenza non fu dovuta a un interesse specifico del Colbert stesso, ma all'acquisto di biblioteche di nobili e intellettuali, e agli omaggi al prestigioso uomo politico.

La *Bibliothèque Mazarine*, una delle più importanti d'Europa, destinata alla pubblica consultazione, perse, alla morte del Cardinale, gran parte dei suoi fondi, per la maggioranza di argomento religioso, passati in parte alla *Bibliothèque du Roi*. Oggi è ospitata nell'edificio voluto dal Mazzarino sulle rive della Senna, dove si conservano 26 libri di cavalleria castigliani, provenienti, quasi tutti, dalla vecchia *Bibliothèque Mazarine*. La presenza di annotazioni bibliografiche in italiano induce a supporre che fossero già presenti nella biblioteca che il Cardinale aveva raccolto nella sua residenza romana del Quirinale.

Dopo un ecclesiastico (il cardinale Mazzarino) e un borghese (Colbert), un nobile, Antoine-René de Voyer d'Argenson, marchese di Paulmy (1722-1787), appartenente a una delle famiglie più influenti di Francia, ebbe il merito di raccogliere un'importantissima biblioteca nel suo palazzo dell'Arsenal: la *Bibliothèque de l'Arsenal*. Con l'avvento della rivoluzione divenne patrimonio pubblico, ma rimase nel palazzo dell'Arsenal per non disperdere i preziosi fondi, soprattutto di argomento storico, e annullare l'utilizzo dei cataloghi. Si arricchì con i fondi di biblioteche confiscate. Ma, osserva l'autore, gran parte dei libri di cavalleria, fu direttamente acquistata dal Marchese de Paulmy.

La *Bibliothèque de Sainte-Geneviève* nacque all'inizio del XVII, sotto gli auspici del cardinale François de la Rochefoucauld. Si arricchì con la collaborazione e l'aiuto dei benedettini di Saint Germain-des-Près e grazie a importanti donazioni. Il suo patrimonio, soprattutto di tema religioso, fu confiscato durante la Rivoluzione, ma non fu smembrato; anzi, acquisì fondi di altre biblioteche religiose e prese il nome di *Bibliothèque du Panthéon*. Nei fondi, ricchi di testi ispanici, si conservano libri di cavalleria.

Il nucleo librario iniziale dell'attuale biblioteca della Sorbona fu costituito dalla donazione della propria biblioteca da parte di un rettore, Jean-Gabriel Petit de Montempuis (1762), e dai fondi delle biblioteche dei gesuiti smembrate all'atto della soppressione dell'ordine (1763).

Dopo le perdite subite durante la Rivoluzione, la Sorbona ricostruì il suo patrimonio bibliografico in cui erano presenti storie cavalleresche. L'Autore conclude la sua interessante prefazione affermando che nelle biblioteche pubbliche parigine si conserva uno dei fondi di libri di cavalleria castigliani più importanti per quantità (quasi un centinaio di esemplari) e per la rarità di alcuni di essi.

Nell'introduzione al catalogo descrittivo l'Autore espone i criteri bibliografici seguiti. L'oggetto dello studio è l'esemplare, la cui descrizione viene intesa come strumento per una migliore conoscenza della storia, della vita del libro. Cataloghi anteriori a questo (p.e. il catalogo del Devoto) sono stati utilissimi punti di partenza per uno studio più attuale di bibliografia testuale.

A una prima parte introduttiva in cui si ripercorre la storia delle grandi biblioteche parigine, segue la parte più propriamente bibliografica, chiusa alla fine da preziosi indici, condotta con perizia da José Manuel Lucía Megías, non nuovo a questo tipo di ricerche di bibliografia testuale, che propone un nuovo e affascinante approccio al testo stesso.

Donatella Ferro

John J. Reynolds-Szilvia E. Szmuk, *Spanish Golden Age Drama. An Annotated Bibliography of United States Doctoral Dissertations 1899-1992, with a Supplement of Non-United States Dissertations / El Teatro del Siglo de Oro. Bibliografía comentada de tesis doctorales estadounidenses 1899-1992 con una lista complementaria de tesis de varios otros países*, New York, The Modern Language Association of America, 1998, pp. 573.

Vorrei salutare, con questa recensione, la pubblicazione di uno strumento bibliografico che sarà di grande utilità agli studiosi di teatro spagnolo del Siglo de Oro. Il lavoro di Reynolds e Szmuk viene ad aggiungersi al novero, non numerosissimo ma di elevata qualità, dei contributi bibliografici sul teatro spagnolo del Siglo de Oro, la cui spina dorsale – al di là degli apporti dei singoli studiosi – è costituita da bibliografie annuali come quella, commentata, curata di volta in volta da diversi specialisti per l'*Years's Work in Modern Languages Studies* (e a lungo ripubblicata in versione spagnola dalla rivista *Criticón*), e quella, più completa, curata da Szilvia Szmuk per il *Bulletin of the Comediantes*.

Non è quindi un caso se l'opera che recensiamo, e della quale Szilvia Szmuk è coautrice, si modella sulla struttura della bibliografia annuale del *BCom*, con la sua suddivisione in tre grandi sezioni: opere generali che possono interessare tangenzialmente gli studiosi di teatro, opere sul teatro in generale, e lavori sui singoli drammaturghi elencati in ordine alfabetico, nonché su alcune tematiche particolari come "teatro catalano", "tema del don Juan", ecc. Ma, mentre la bibliografia pubblicata annualmente su *BCom* (grazie all'organizzazione e al lavoro certosino di Szilvia Szmuk e, più recentemente, alla collaborazione di "compilatori" in Spagna, Francia, Italia, Germania, Inghilterra, Canada) riesce a dar conto in modo praticamente completo dei contributi critici pubblicati negli Stati Uniti e in tutta l'Europa occidentale, questa bibliografia delle tesi dottorali preparata da John Reynolds e Szilvia Szmuk rimane parzialmente incompleta per quanto riguarda le tesi elaborate in Europa. In particolare, come avvertono gli stessi autori, non sono state incluse le tesi discusse per l'ottenimento del titolo italiano di dottore di ricerca.

Le motivazioni addotte dagli autori sono comprensibilissime per chiunque conosca la fatica improba che comporta il lavoro di bibliografo: la recente istituzione del titolo di dottore di ricerca (le tesi dei primi cicli sono state discusse a metà degli anni 80), la mancanza di una base di dati da cui poter attingere le necessarie informazioni (solo molto di recente l' AISPI si sta occupando di redigere un bollettino in cui si dia notizia delle tesi di dottorato e dei loro eventuali esiti in termini di pubblicazioni), la difficoltà per gli autori di ottenere notizie di prima mano e/o la visione personale delle tesi in questione... La lacuna, promettono Reynolds e Szmuk, verrà colmata in una prossima edizione aggiornata dell'opera; ce lo auguriamo, e ci auguriamo che per allora l'Italia si sia dotata di una base dati simile al *Fichier central des Thèses* francese (che peraltro, richiesto dagli autori di fornire titoli di tesi sul teatro spagnolo del Secolo d'Oro, ha sornato a pagamento duecento titoli degli argomenti più svariati, di cui solo dodici pertinenti al tema richiesto). Ma, paradossalmente, proprio per uno studioso italiano, che può avere un accesso più diretto a questo tipo di informazioni, la lacuna sulle tesi dottorali italiane risulta ben poco rilevante, e non inficia affatto l'utilità complessiva dell'opera.

Qualcuno forse obietterà: che bisogno c'era di un lavoro del genere, se, per informare delle tesi dottorali statunitensi e di altri Paesi, esiste già il *Dissertation Abstracts Internationa*? Niente di meno vero, come giustamente sostiene in un suo breve scritto prologale David J. Billick, direttore del servizio di pubblicazione tesi dell'University Mi-

crofilms Inc., l'organismo statunitense dove vengono depositate in microfilm tutte le tesi di PhD, e che le riproduce a stampa, a pagamento, per chiunque ne faccia richiesta. In primo luogo, solo a partire dal decennio 1960-1970 tutte le Università statunitensi hanno iniziato a inviare al *Dissertation Abstracts* i dati relativi alle tesi sostenute presso le loro sedi; il lavoro di Reynolds e Szmuk, al contrario, parte dalla fine del secolo precedente e deve dunque fare i conti con un vuoto informativo (relativo o totale) di circa sessant'anni. In secondo luogo, non tutte le Università straniere inviano a tutt'oggi i dati relativi alle tesi dottorali al *Dissertation Abstracts International*. In terzo luogo, ma non ultimo in ordine di importanza, un conto è doversi cercare i titoli relativi al teatro spagnolo del Siglo de Oro fra settantamila voci di tema genericamente "letterario" (tante ne includeva al 1992 il *DAI*, secondo Billick); un conto trovarli già selezionati, verificati, ordinati per noi da due bibliografi esperti nel loro lavoro e, cosa più preziosa, conoscitori del tema su cui lavorano.

A questo pregio fondamentale, l'opera di Reynolds e Szmuk aggiunge altri pregi non meno importanti per il ricercatore: di ogni tesi, oltre ovviamente a indicare l'autore, il titolo e l'anno di discussione, nonché la sede universitaria che ha rilasciato il titolo, si indica il numero di pagine al fine di dare un'idea delle dimensioni dello studio, differenziando con numerazioni diverse (romane e arabe) lo studio introduttivo dal testo, nel caso di edizioni critiche; si forniscono, se del caso, le indicazioni bibliografiche delle pubblicazioni scaturite dalla tesi; si citano le fonti da cui è stata tratta informazione su ogni titolo; si offre un breve riassunto esplicativo dell'argomento della tesi; si riporta il nome del direttore della tesi. Su nessuno di questi dati la completezza dell'informazione è stata un traguardo facile, per i nostri bibliografi: possono leggersi al riguardo le sobrie (e, almeno per noi, divertenti) note offerte da loro stessi nell'Introduzione. Ma tra tutti, proprio quest'ultimo dato (l'indicazione del direttore di tesi) li ha posti di fronte a un fenomeno di cui non avevano previsto la portata: la vasta gamma di sfumature psicologiche che può assumere il rapporto fra direttore e dottorando, e che va dalla riconoscenza espressa al rifiuto di nominare e perfino ricordare il proprio direttore di tesi. Tuttavia, lo sforzo di rintracciare per ogni tesi la "paternità" accademica è stato quasi sempre coronato dal successo, e consente di ricostruire le linee di ricerca portanti dell'insegnamento universitario statunitense nell'ambito degli studi sul teatro del Siglo de Oro.

In questo senso, in effetti, l'opera è anche un prezioso contributo alla storia degli studi sull'argomento, soprattutto in ambito nordamericano; scorrendo le voci che compongono il libro, si ha un'idea delle correnti critiche che hanno di volta in volta affascinato l'accademia statunitense nel secolo che sta per chiudersi, dei temi e degli autori preferiti e delle strade percorse. Ed è coerente con questa possibilità di lettura e fruizione del libro, il Prologo di Karen Anderson sulla storia del dottorato nordamericano e sulle sue radici nella cultura europea, soprattutto quella tedesca. Ma, al tempo stesso che indica le strade percorse, un'opera bibliografica suggerisce, a tutti, anche le strade che sono ancora da percorrere; di questo i suoi autori sono pienamente consapevoli, e lo dicono con una bella metafora che mi piace riportare in chiusura, nella versione spagnola (l'opera è rigorosamente bilingue in tutta la sua parte introduttiva):

A algunos de nosotros nos gusta viajar con mapas. Resulta agradable ver qué rutas han sido recorridas, qué áreas están densamente pobladas, dónde quedó el sendero que pudo haber borrado una tormenta. A otros les gusta salir y conquistar lo desconocido. Les ofrecemos esta bibliografía...

Fausta Antonucci

Maria Grazia Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1999, pp. 7-163.

En el décimo volumen de la colección *Secoli d'Oro*, titulado *Nell'officina di Lope*, Maria Grazia Profeti reúne una serie de trabajos que, "Pur nati da occasioni episodiche, [...] sono accomunati da una curiosità: entrare nella "bottega" di Lope, vedere come si svolge il lavoro che ha dato risultati così sbalorditivi" (p. 8).

El aspecto tal vez más innovador de este libro lo encontramos en el análisis de las *Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega*, donde la hispanista florentina ilustra el carácter excepcional del "fenómeno Lope de Vega": el Fénix construye su propio mito con atenta dedicación, mediante técnicas de promoción absolutamente conscientes, puesto que debe vivir de los frutos de su ingenio. La publicación de sus comedias, en un período en el que no era precisamente habitual imprimir este tipo de obras, se ve obstaculizada por la necesidad previa de recuperar los textos conservados en manos de los "autores", llegando incluso a los tribunales (y Profeti subraya el hecho de que nos encontramos con una reivindicación *ante litteram* de los derechos de autor). En dicha operación de promoción, Lope se presenta como personaje literario, de ahí la creación de pseudónimos, la autocitación, el comentario de sus propios textos, los copiosos preliminares (que contribuyen a subrayar su *status* social), la alusión a las polémicas literarias del momento, y, también, la inclusión de retratos, un aspecto curioso y significativo que constituye el segundo de los "capítulos" presentados en este tomo (*I ritratti del "Fénix de los ingenios"*).

En los otros cinco artículos del libro se descubre una línea de continuidad en el enfoque metodológico adoptado por Maria Grazia Profeti. En *Ambiguità e comicità: "Los donaires de Matico"*, se subraya la preponderancia de lo literario respecto de lo teatral en una obra "prelopesca" (y como tal "primitiva") dirigida a un destinatario de élite, y se comenta el uso simbólico del vestido (binomio *ser/parecer*), presente también en el artículo *I Turchi di Lope*. En efecto, a través del vestuario turco enumerado en *Lo que hay que fiar del mundo* (tomado literalmente de una obra del italiano Cesare Vecellio, de donde, además, procede la escena en la que Leandro se enamora de Blanca), se pone de manifiesto la distancia ideológica que separa al "bárbaro" Oriente de la civilización occidental. Por otra parte, en *Lope e Quevedo: uso decorativo – uso organico dell'italiano nella Spagna dei Secoli d'Oro*, se analiza el uso de la lengua italiana como pastiche, como juego, cuya inserción obedece a un evidente objetivo lúdico. A partir de los sonetos dedicados a las actrices, se puede apreciar el repertorio de cualidades que debe poseer un buen actor ("*Que vistiò de verdades la mentira*": *i sonetti alle attrici*), que remite al *Arte nuevo de hacer comedias*; mientras el último trabajo ("*Un soliloquio be de hacer o be de decir un soneto*": *declamazione lirica e straniamento comico nella commedia aurea*) se refiere a la práctica de la declamación lírica en la comedia del Siglo de Oro, cuya evolución desembocará en un acercamiento metatextual a los mecanismos propios del género, así como en un tratamiento irónico del tópico, que contaba con la complicidad previa del espectador.

Coral García

Miguel Delibes, *El hereje*, Barcellona, Destino, 1998, pp. 499.

A quanto risulta dalla *Revista de Información diplomática*, nov. 1998, p. 10, Miguel Delibes afferma che in questo libro "prima la fábula sobre la historia", e che si tratta della sua "novela" "más madura y completa".

Ricordo d'aver letto di lui *La sombra del ciprés es alargada* poco dopo che questo libro ricevette il Premio Nadal, nel 1947. Nel 1966 uscì *Cinco horas con Mario*, e fu il mio secondo rapporto essenziale con l'opera di Delibes. Avrò certo letto altro di lui, ma solo *El hereje* si aggiunge ora come il terzo.

Si differenzia essenzialmente dagli altri due perché evoca un passato, la Valladolid del Cinquecento. È, si direbbe, il più profondo contatto di Delibes con la città in cui è nato e dove ha scelto di vivere.

“Prima la fábula sobre la historia”, dunque è un'osservazione che rivela la preoccupazione per la possibile reazione del lettore. Conclude il libro una *Declaración de Minervina Capa*, datata 28 maggio 1559, che si può senz'altro prendere per la trascrizione di un reperto archivistico. Invece è, penso, un testo in cui “prima la fábula sobre la historia”. Minervina è stata la nutrice dell’“hereje” del titolo, Cipriano Salcedo. Il frontespizio del volume rappresenta una donna con un bambino in mano. È lei. Cipriano l'ha rivista dopo molti anni in cui l'ha cercata invano. Pensa che lei sia l'unica persona che lo abbia veramente amato. Ora Minervina tira l'asino che lo conduce al rogo, il giorno 21 maggio 1559, accanto alle cavalcature in cui va l'altra ventina di condannati. Si è avvicinato un gesuita, che ha cercato di convincere Cipriano a ritrattare; ma Cipriano non ha fatto dichiarazioni chiaramente contrarie al luteranesimo, accettando dunque il rogo. Minervina conclude la sua *Declaración* affermando che Nostro Signore non bada alle apparenze: va direttamente al cuore degli uomini.

Come mai Minervina è tornata all'ultimo momento? L'ha rintracciata lo zio di Cipriano, Ignacio Salcedo, presidente della Cancelleria di Castiglia, che sa che l'unica cosa che può fare per lui è fare in modo che accanto a lui, nel momento fatale, sia la sua vecchia nutrice.

Interviene tuttavia un'altra donna, questa di alta famiglia: Ana Enríquez. Aveva conosciuto Cipriano, inclinava alle sue idee pericolose, se ne era innamorata; aveva avuto con lui uno scambio di lettere, ma a un certo momento non gli aveva risposto. Era stata processata anche lei, ma era stata condannata solo a una leggera penitenza. (Lo zio Ignacio aveva commentato: “era troppo bella per bruciarla”). All'alba del 21 maggio Cipriano riceve da lei un biglietto con un'unica parola: “Valor” (“Coraggio”).

Il libro comincia con un *Preludio* (pp. 15-45). Siamo nell'ottobre 1557. Cipriano è stato in Germania. È andato per avere contatti con Melantone, l'erede del luteranesimo (Lutero è morto nel 1546). (È andato anche per vendere le sue pellicce, che risultano, spera, un'efficace copertura, oltre che un buon affare). Torna sulla nave del capitano Heinrich Berger, il quale conosce bene i luterani di Valladolid, da lui visitati otto anni prima. Con loro viaggia il taciturno Isidoro Tellería, che alla fine interviene e afferma: “Salí luterano de Sevilla y regreso calvinista” (p. 31). Lutero aveva delle “explosiones montaraces” (p. 25); Calvino era più pratico. Cipriano prende le opportune precauzioni. Ha non pochi libri con sé, tra cui alcuni di Lutero. Si fa sbarcare a Laredo, presso Santander, dove lo attende un suo servo. Di lì prosegue per Valladolid. Sa bene comunque che per l'Inquisizione è meglio essere analfabeti.

Cipriano era nato a Valladolid nel 1517, il giorno stesso in cui Lutero esponeva a Wittenberg le sue tesi. Suo padre era un ricco possidente, Bernardo Salcedo; sua madre era morta dandolo alla luce. Era stato affidato alla quindicenne Minervina, che divenne la sua nutrice. Bernardo, colpito dalla morte della moglie, non sentiva affetto per il bambino, che nascendo l'aveva causata. Finì per metterlo in un istituto di “expósitos”, di cui era benefattore. Cipriano scopre pratiche omosessuali tra i compagni, alle quali si ribella. A Valladolid si celebra una “conferencia” a cui prende parte anche Erasmo, angelo per alcuni demonio per altri, comunque protetto dal re Carlo. Si diffonde il morbillo, che fa da introduzione alla peste. Cipriano, insieme ai suoi compagni “expósitos”, aiuta

la popolazione in pericolo. Tra i morti di peste è anche suo padre Bernardo, sicché egli resta sotto la tutela di suo zio Ignazio, uno dei cancellieri di Castiglia. Vive in casa di lui e di sua moglie, donna Gabriela. Ma rimpiange Minervina, e finisce coll'averne con lei il suo primo rapporto sessuale. Scoperta da donna Gabriela, Minervina deve andarsene.

Lo zio Ignazio presiede il Colegio de los Expósitos. Per un paio d'anni vi lascia il nipote. Cipriano si confida col confessore e gli dice che odia ancora suo padre.

Divenuto maggiorenne, Cipriano fissa la sua residenza nella casa che era stata di suo padre e si "doctora". Riprende i contatti che suo padre aveva con la famiglia Maluenda di Burgos, grande esportatrice di grano, anche di quello prodotto nelle terre dei Salcedo. Ma i Maluenda dei suoi tempi non gli danno affidamento. Intensifica i contatti con Pedrosa del Rey, dove possiede terre che erano state di suo nonno, e qui raggiunge il titolo di "hidalgo". Pensa di introdurre una novità nella politica economica della famiglia. Pedrosa è al centro di una zona dove vivono molti animali. Ne userà le pelli per creare abiti maschili, zimmarre. Il "zamarro de Cipriano" si diffonde ovunque; lo esporterà fuori di Spagna. Così viene a conoscere la figlia di uno spagnolo tornato ricco dalle Indie, Segundo Centeno: si chiama Teodomira ed è abilissima nel tosare le pecore. A Pedrosa conosce il parroco, Pedro Cazalla, fratello del grande predicatore di Valladolid, il dottor Cazalla. Cipriano decide di sposare Teodomira, "Teo", benché sia molto più grossa di lui: pesa centosettanta libbre contro le sue centosette; ed ha rapporti sempre più stretti coi Cazalla. Nessuna di queste due cose piace a Ignacio e a sua moglie; ma ormai Cipriano può fare quel che vuole.

Cipriano evoca con Pedro Cazalla i suoi entusiasmi di adolescente per Erasmo, e Cazalla osserva: "Ayer Erasmo era una esperanza y hoy sus libros estàn prohibidos". Cipriano e "Teo" sono sposati; ma Teo non era incinta. In realtà, i Salcedo erano sempre stati poco prolifici. A Pedrosa Cipriano va a caccia col parroco; nei boschi parlano anche di fede. Quelli che tornano da Trento, dove ha avuto luogo il concilio, 1545-47 (noi ora sappiamo che questo sarebbe stato considerato il primo periodo di Trento; ma allora non si sapeva che ci sarebbero stati altri periodi di concilio, a Trento) trovano che non era tutto sbagliato quel che aveva detto Lutero, afferma Cazalla. E Teo continua a non essere incinta. Il medico chiamato consiglia a Cipriano una bevanda.

A Valladolid il dottor Cazalla vive con la madre, Leonor de Vivero. Siamo nel 1553. Occorre una grande prudenza. Doña Leonor organizza riunioni segrete.

Cipriano recepisce le idee dei Cazalla; ma non si sente di non andare più a messa: lo fa da molti anni. Va bene, osserva il dottor Cazalla: talora è meglio "seguir con las viejas prácticas para no despertar sospechos en el Santo Oficio" (p. 318). A Avila, a Zamora, a Aldea del Palo, che Cipriano visita, si fanno riunioni analoghe, ma con meno prudenza. Il dottor Cazalla, che ha sospeso le riunioni organizzate da sua madre, convince Cipriano ad andare in Germania, per aver contatti con Melantone, il continuatore di Lutero (morto nel 1546). Gli dà l'indirizzo del marinaio Heinrich Berger. Intanto la moglie di Cipriano, che non riesce ad avere un figlio, diventa furiosa; la portano in manicomio, dove si trasforma in una tranquilla incosciente e infine muore. Cipriano, abbiamo visto, ritorna dalla Germania con libri proibiti; crede di aver preso le opportune misure di prudenza; ma il dottor Cazalla sa che i tempi sono cambiati. Cipriano fugge verso i Pirenei; cavalca moltissimo; ma lo prendono prima che raggiunga la Francia. Siamo nel 1558. Carlo V, ritirato a Yuste, ha ordinato all'Inquisitore una forte repressione, e suo figlio Filippo II sarà non meno deciso di lui. Cipriano viene messo in cella con fray Domingo de Rojas, a Valladolid. Fray Domingo non gli piace: è troppo sicuro di sé. Il fatale II maggio 1559 è con lui e gli altri condannati, portato al rogo. Assistono Filippo II e una folla, che ha pagato il biglietto per vedere lo spettacolo e si diverte. Alcuni condannati ingiuriano, qualche altro sta zitto. Cipriano si chiede se ci sia mai stata fraternità tra di

loro. Ma non ritratta. “El pueblo, sobrecogido por su entereza, pero en el fondo decepcionado” (p. 495), dopo le grida di giubilo con cui ha visto le fiamme intorno a Cipriano, resta muto.

Che dire di questo libro? Ha un “valore” “letterario”? Cosa vuol dire? Per alcuni può voler dire: passa o non passa l’esame di Genette? Forse non so rispondere; certo non m’importa molto rispondere. Ma qui appaiono molti personaggi, che affrontano, a loro modo, la vita. Eroi o inconsapevoli; pieni di sé e talora con una dedizione candida a cause in cui credono o si sforzano di credere. Autenticità umane fatte di falsità umane, magari. Chi ha pagato il biglietto vuole vedere lo spettacolo; resta perplesso se sul rogo qualcuno sembra sicuro di sé. E qualche donna. Lo zio ha capito che per Cipriano la loro presenza può essere l’unico rifugio.

In questo libro ci sono differentissime maniere di essere uomini. Chiamate questo “valore” “letterario” o no. Non importa.

Franco Merregalli

Ángel Berenguer-Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, pp. 174.

Este estudio, que se enmarca en un proyecto más amplio, la redacción de una Historia del Teatro Español del siglo XX, parte de premisas teóricas pertenecientes a la Historia de las Mentalidades y al Teatro entendido como Espectáculo. Se trata, entonces, de la formulación de una historia del teatro representado en España durante los años de la Transición Política. Desde esta perspectiva, los autores han hecho hincapié en aspectos político-sociológicos del hecho teatral (como no podía ser de otro modo, especialmente en el período tomado en consideración, y en una línea que puede llevarnos a recordar la *Historia social de la literatura española*), y han propuesto una clasificación del material recopilado que sustituye la tradicional división por generaciones por otra que tiene en cuenta las distintas tendencias existentes en los años 1975-1982. Dichas tendencias se definen tanto por factores sociológicos como estéticos, ya que éstos no son otra cosa que la plasmación de una determinada visión del mundo propuesta por el dramaturgo, y compartida por la parcela de público a la que aquél se dirige. Así, Berenguer y Pérez señalan la coexistencia de tres mentalidades en la sociedad española de la época, que se identifican con otras tantas tendencias teatrales: *Tendencia Restauradora*, *Tendencia Innovadora* y *Tendencia Renovadora*. La primera se define por un anhelo de conservación de los valores políticos y estéticos del pasado, donde predominan los ataques al sistema democrático, en un clima de identificación ideológica entre el dramaturgo y el público asistente (formado por simpatizantes de Fuerza Nueva, y, en alguna ocasión, por Blas Piñar en persona) que es la única causa del éxito en cartelera de unas obras carentes, en general, del más mínimo valor estético.

La segunda tendencia se limita a modificar ciertos aspectos formales y/o temáticos, sin abandonar el objetivo fundamentalmente lúdico del teatro comercial. Los autores de este grupo demuestran un evidente dominio técnico, conjugado con la introducción de elementos innovadores que les permiten adaptarse a los nuevos tiempos, en ocasiones desde una óptica oportunista. Podríamos citar como ejemplo de esta posición a Antonio Gala, que representa con indudable éxito comedias como *¿Por qué corres, Ulises?* (puesta en escena en Italia en los años noventa). Al colocar al escritor andaluz en este

apartado, los autores de este ensayo pretenden dar una respuesta definitiva a la ambigüedad e indecisión con la que ha sido tratado por buena parte de la crítica.

Por último, *la Tendencia Renovadora* se caracteriza por una urgencia de cambio que tendrá distintos resultados estéticos, dando lugar a la siguiente subdivisión: *subtendencia radical*, *subtendencia reformadora* y *subtendencia de ruptura*, representadas, entre otros, por Alfonso Sastre, Buero Vallejo y Fernando Arrabal, respectivamente. La inclusión de Sastre y Buero Vallejo dentro de una misma corriente, pero en subapartados distintos, se hace eco (y, al mismo tiempo, lo resuelve) de otro “problema” mencionado, de modo más o menos explícito, en distintos estudios teatrales, y que se remonta a la vieja (y estéril, aunque comprensible en el contexto en el que se produjo) polémica entre el “posibilismo” y el “imposibilismo”. Del dramaturgo madrileño se han llevado a las tablas en territorio italiano, según los datos con los que cuento, *La Celestina*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *Historia de la muñeca abandonada* y *Ejercicios de terror*. Del autor de Guadalajara, contamos con puestas en escena de *El concierto de San Ovidio* y *El sueño de la razón*. Fernando Arrabal, por su parte, es el más representado: *Apertura Orangután*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, *El cementerio de automóviles*, *Concierto en un buevo*, *La coronación*, *Los dos verdugos*, *Fando y Lis*, *El gran ceremonial*, *Guernica*, *El laberinto*, *Oración* y *Pic-nic*.

Además, en este tercer grupo, al que los estudiosos de la Universidad de Alcalá de Henares dedican un mayor número de páginas, se da cabida a nombres del teatro español contemporáneo de gran importancia que merecen, al menos, ser citados aquí (entre paréntesis señalaré los títulos que han sido llevados a los escenarios italianos): José Martín Recuerda, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo (*Pasodoble*), Eduardo Quiles, Domingo Miras, Lauro Olmo (*El cuarto poder*), José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñoz, Juan Antonio Castro, Jesús Campos García, Josep María Benet i Jornet, Ana Diosdado, Alfredo Mañas, Hermógenes Sáinz (*La niña Piedad*), Eduardo Blanco Amor, Germán Ubillos, Horacio Ruiz de la Fuente, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Fernando Fernán Gómez, José Sanchis Sinisterra (*¡Ay, Carmela!*, *Bajo el signo de cáncer*, *Los figurantes*, *Misero próspero*), Rodolf Sirera, Rafael Herrero, Martín Ayer, Miguel Signes, Germán Bueno, Carlos Ordóñez Miranda, Adolfo Marsillach (*Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*), Juan Margallo, José Heredia, Jesús Morillo, Fernando Quiñones, Miguel Delibes, Fernando Díaz-Plaja, Luis Riaza, Luis Matilla, José Ruibal, Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*, *Noche de guerra en el Museo del Prado*), Salvador Espriu (*Antígona*, *Primera història d'Esther*, *Ronda de mort a Sinera*, *Un altra Fedra, si us plau*), Francisco Ors, Francisco Nieva, Alfonso Vallejo (*El cero transparente*), Ángel García Pintado y Manuel Gómez García. Además, no podemos olvidar a grupos como Els Comediants (*Alé*, *Anthologia*, *Dimonis*, *Festa catalana*, *Lancio del turco dal campanile*, *La nit*, *Settecento bugie tutte illuminate in allegro con moto*, *Sol solet*, *Tauromaquia* y *Verbena*), Els Joglars (*Alias Serrallonga*, *Bye, bye, Beethoven*; *El Joc*, *Laetius*, *M-7 Catalònia* y *Mary d'Ous*) y La Cuadra (*Carmen*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Nana de espinas*, *Picasso andaluz*, *La muerte del Minotauro*, *Quejío*), por citar sólo a algunos de los más representativos, que han cosechado un evidente éxito de público, llegando, en el caso que aquí nos interesa, a aparecer en diversas ciudades de la Península Itálica.

En definitiva, el esquema teórico adoptado por los autores de este trabajo está dotado de una eficacia contundente, ya que pone de manifiesto la íntima relación establecida entre el dramaturgo, la obra puesta en escena y el receptor al que va dirigida (esta identificación del autor con su público incide, indudablemente, en la modalidad estética de sus creaciones). Me parece evidente, después de lo dicho, que el principal mérito del estudio de Berenguer y Pérez consiste en recordarnos que las carteleras de los tea-

tros pueden ser utilizadas como “documentos”, a través de los cuales podemos observar y reconstruir, reconociéndonos, la historia de una nación. Sin duda, ésta es la razón fundamental por la que la lectura del libro resulta no sólo amena, sino apasionante.

Coral García

Francisco García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 327.

Questa monografia su uno dei più straordinari narratori del dopoguerra spagnolo, idolatrato da una combattiva minoranza di lettori (fra i quali mi includo) e detestato o ignorato da tutti quelli che non sono disposti ad accettare la sfida onerosa della sua scrittura, riesce a combinare virtuosamente il dato accademico e l'episodio personale. Francisco García Pérez conobbe Juan Benet negli anni Settanta, quando era uno studente universitario e andò a intervistarlo a Madrid per avere lumi sui suoi racconti. Il tema di quella ricerca è poi stato cambiato, ma da allora in poi l'autore non si è più liberato del soprannome di «Tésinando», una investitura ironica e al tempo stesso affettuosa che ben illustra come Juan Benet fosse solito trattare i critici che osavano chiedergli spiegazioni sulla sua narrativa. Questo epiteto scherzoso segnò il destino intellettuale di Francisco García Pérez, visto che egli finì per fare una tesi di dottorato sull'intera produzione di Juan Benet, da cui questo volume è stato ricavato, al duplice scopo di mantenere viva la memoria dello scrittore – nato nel 1927 e scomparso nel 1993- e di diffondere materiali inediti sulla sua opera e sulla sua persona.

In un garbato profilo biografico, illustrato da fotografie a volte toccanti, Pérez García seleziona per prima cosa alcuni degli eventi che hanno formato la personalità di uno scrittore dalle singolari competenze scientifico-tecnologiche e umanistiche: la fucilazione del padre da parte di un gruppo di anarchici agli inizi della guerra civile, quando aveva appena nove anni; le persone che in gioventù influirono sulla sua formazione; gli studi di ingegneria civile, completati mentre si appassionava a Nietzsche, Faulkner e Euclides da Cunha; i luoghi in cui realizzò nel corso degli anni strade e dighe, e scrisse allo stesso tempo le sue ben note opere di saggistica e di finzione; la morte tragica della moglie, Nuria Jordana; il sodalizio con alcuni giovani scrittori del gruppo dei *novísimos*, come per esempio Pere Gimferrer, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix e Javier Marías; la fine della dittatura e l'avvento della democrazia; una mostra di quadri e di *collages*; la perdita, negli anni della maturità, di amici carissimi; la pubblicazione ininterrotta di libri; l'ultimo articolo apparso ne *El País* e infine la morte.

Questo è solo uno scarno riepilogo della sintesi di Pérez García, che pure tralascia altri fattori decisivi per la vita di Juan Benet, come per esempio il ruolo carismatico di suo fratello Paco, morto in un incidente d'auto a poco più di trent'anni. Ma non per questo lo scrittore sarebbe meno misterioso. Come la prediletta metafora faulkneriana della tenebra resa più fitta dalla luce di un cerino, il vissuto di Juan Benet appare tanto più impenetrabile quanto più aumentano le informazioni che lo riguardano. L'insieme della sua figura, al pari del senso dei suoi libri, affiora soltanto attraverso trame smagliate.

Bisogna dunque rassegnarsi all'approccio parziale, all'interpretazione approssimativa, sacrificando gli aspetti più sofisticati del suo pensiero alla coerenza di uno sforzo espositivo mai sistematico e tutt'altro che esauriente. Il capitolo sulla sua teoria letteraria ne è un chiaro esempio: a partire dal saggio fondatore *La inspiración y el estilo*

(1966), pubblicato quando ancora non era uscito il primo celeberrimo romanzo *Volverás a Región* (1967), Pérez García considera non solo tutti gli scritti critici di Juan Benet raccolti in volume, ma include anche prologhi e interviste. Egli confronta dichiarazioni (ricorrente, per esempio, il rifiuto di ogni forma di letteratura realista o testimoniale); elenca gli autori più ammirati (fra classici e contemporanei non figurano gli spagnoli, ad eccezione di Cervantes); sottolinea la scelta espressiva di uno stile alto, magniloquente (una risorsa retorica che obnubila la consequenzialità logico-causale delle storie); isola infine una definizione di romanzo come racconto dei conflitti insolubili dell'esistenza. Per Juan Benet fare letteratura voleva dire occuparsi di tutto ciò che la pretenziosa ragione del mondo occidentale non è in grado di ridurre a spiegazione oggettiva, rappresentare cioè l'esperienza unica dell'individuo che sa comunque di dover morire. A questo proposito, è un peccato che Pérez García trascuri di esaminare la filosofia che plasmò il radicale nichilismo dell'autore, perché è da là che discende non tanto la sua teoria letteraria (che è già una forzatura razionale per uno scrittore che, attraverso un linguaggio altamente figurato e obliquo, tendeva a catturare l'assolutamente altro: il naturale indicibile nei modi del logos), quanto un'estetica basata su veti distruttivi di ogni doxa inattuale, quella cioè che ancora si affanna intorno alla questione obsoleta del vero e del verosimile nell'arte.

Ben documentati nell'esposizione comparata dei topic interpretativi più noti, con l'aggiunta di interessanti spunti personali, sono i capitoli dedicati alla vasta produzione creativa di Juan Benet, spesso arricchiti di gustose notizie riguardanti le vicissitudini imprevedibili della sua scrittura. Un articolato criterio cronologico, sempre attento a ciò che si pubblicava in Spagna da parte di altri autori, e una scrupolosa cura dei sommari di ogni opera, costituiscono, nell'insieme, un principio d'ordine che assicura almeno una mappa pragmatica delle molte opere scritte da questo autore. Ovviamente a *Volverás a Región*, giustamente definito un romanzo cruciale, Pérez García dedica tutto un capitolo; nel successivo concentra la sua attenzione sugli altri tre romanzi *Una meditación* (1970), *Un viaje de invierno* (1972) e *La otra casa de Mazón* (1973), a conferma del carattere ermetico di una narrativa che in Spagna non aveva precedenti. Dopo aver trattato a modo di inciso le forme narrative brevi e il teatro (genere, quest'ultimo, che Benet coltivò in gioventù e che quasi nessuno ricorda), l'autore dedica ancora due capitoli ai successivi romanzi *En el estado* (1977), *Saúl ante Samuel* (1980), *El aire de un crimen* (1980), *Herrumbrosas lanzas* (solo le prime tre parti, senza la quarta, allora inedita e incompleta, poi riunita con le altre in un solo volume – Madrid, Alfaguara, 1998-, con un prólogo dello stesso García Pérez e una testimonianza di Javier Marías), *En la penumbra* (1989) e *El caballero de Sajonia* (1991).

Precede la vasta sezione bibliografica il capitoletto «Una semblanza de Juan Benet», quale mosaico di testimonianze con cui prendere congedo da uno scrittore inafferrabile, dato che anche nella vita egli unì sempre l'alterigia intellettuale alla simpatia amichevole, l'inflessibilità etica alla burla giocosa. Dopo averci introdotto a un'altra divertentissima vicenda personale sulle finte vessazioni pubbliche e le autentiche cortesie private che Juan Benet gli riservò quando acconsentì a presentare a Oviedo il suo libro *Crónicas de El Bierzo*, Pérez García raccoglie ciò che possono dire numerosi altri scrittori molto diversi fra loro, da Rosa Chacel a Eduardo Mendoza, da Miguel Delibes a Antonio Martínez Sarrión. Fra giudizi letterari lusinghieri e spaccati biografici spassosi, il maggiore spazio narrativo è però concesso a Javier Marías, ed è con le sue parole che il critico si congeda, dopo aver sottolineato per l'ultima volta l'importanza letteraria dell'opera di Juan Benet e il fascino sfuggente della sua personalità: «Hace tan sólo unos días, ya muy enfermo, me cuentan que tuvo un momento en que quedó sonriendo largo rato, y quien estaba con él le preguntó: "¿En qué pensabas?". "En nada", dijo él. Y al insistir esa

persona cercana y decirle: “¿Cómo que en nada? Si has estado varios minutos embelesado”, él contestó con pudor: “Bueno, estaba viendo un río”» (p. 262).

Così si conclude un lavoro critico serio e appassionato, che unisce l'utilità didattica alla ricchezza aneddotica. Con generosa discrezione, attraverso il racconto del racconto di un altro, Pérez García fa entrare Juan Benet in un mondo leggendario analogo a quello inventato dalla sua scrittura, ostinatamente ispirata al principio dell'incertezza.

Elide Pittarello

Antonio Muñoz Molina, *Beatus ille*, Firenze, Passigli Editore, 1999, pp. 381.

Reso famoso dal romanzo *Beltenebros* (1989), una delle sue opere più mature, lo scrittore andaluso Antonio Muñoz Molina (1956), Premio Nazionale di Letteratura e Premio della Critica nel 1988, ha al suo attivo altri testi narrativi di grande rilievo, come *L'inverno a Lisbona* (1987) e *Il cavaliere polacco*, Premio Planeta nel 1991; ma certamente una delle opere di maggior significato nella storia della narrativa spagnola è il suo primo romanzo, *Beatus ille*, apparso nel 1986.

L'opera richiamò subito l'attenzione dei critici per la perfezione dello stile e la naturalezza del narrare. Muñoz Molina concepisce, infatti, il romanzo, secondo quanto egli stesso ha dichiarato, come una “macchina che racconta, fatta di parole visibili e di artifici invisibili”; ha dichiarato: “io ricorro sempre al paragone con il cinema: le migliori pellicole sono quelle che fluiscono con una naturalezza che assomiglia alla casualità della vita e quando uno le vede, se non è un ammalato, non pensa alle acrobazie di un *travelling* né alle ellissi di un montaggio, ma nella sala oscura è solo trascinato e commosso, poi legge dei libri e analizza, ma al momento della verità la sua intelligenza e il suo cuore sono soli davanti alla storia che gli raccontano”.

Così avviene in *Beatus ille*, una delle opere più attraenti della narrativa spagnola contemporanea, permeata di un lirismo misurato che sottolinea la drammaticità delle vicende, dando ad esse una dimensione interna che cattura chi legge e lo trascina, in una costante tensione, non tanto a scoprire il mistero, quanto ad assaporare la bellezza della scrittura, il fascino delle immagini, in un testo che arricchisce la propria dimensione di pagina in pagina, nell'affermata casualità della vita.

A partire dal titolo, richiamo classico suggestivo, chi legge si dispone ad entrare in un ambito raffinato e misterioso, la complessa vicenda degli uomini. Mondo segreto della storia e dei sentimenti annunciato fin dalla prima frase del libro, protagonista una donna: “Ha chiuso piano piano la porta ed è uscita senza fare rumore come chi, a mezzanotte, lascia il capezzale di un malato che si è appena addormentato”. Alla fine del romanzo, che si ricollega perfettamente al suo inizio, apprenderemo che questa donna è Ines, la quale raggiunge il protagonista, Minaya, che lascia il luogo dell'azione, la cittadina di Mágina, conclusasi la sua complessa avventura, sullo sfondo della storia di tutta una generazione, quella dei vinti, alla fine della guerra civile spagnola.

Ma *Beatus ille* non è un romanzo storico, bensì un testo che si costruisce sui sentimenti, i quali si attivano durante la ricerca, da parte del protagonista, degli elementi per la ricostruzione della vita e dell'opera di un artista, Solana, eliminato dalla repressione franchista. Il giovane Minaya si accinge all'impresa, nella casa avita, ambito prima vietato dalla sorte avversa e ora abitato dallo zio, custode della memoria di un amico repubblicano, Solana appunto, che all'uscita dal carcere ha ospitato, fino al suo ritorno alla guerriglia, dove ha trovato la morte.

Il ritrovamento di manoscritti vari sembra permettere la ricostruzione della traiettoria vitale e creativa dell'artista, ma il mitico palazzo, abitato anche da una rigida nonna custode dell'onore familiare, presenta numerosi misteri, primo tra tutti quello della morte di Mariana, uccisa da un proiettile anonimo appena andata sposa al padrone di casa, Manuel. Di essa un po' tutti gli uomini che frequentavano la casa si erano innamorati, ma le preferenze della donna andavano proprio a Solana.

Finzione e tradimento alimentano il mistero. Sul fatto tragico si afferma una storia che le vicende politiche contribuiscono a complicare e a confondere. Un esito alla fine felice avrà il difficile amore tra Minaya e Inés, che lo seguirà, dopo aver compreso che lo zio ha deciso di porre fine alla propria vita. Ma chi è questo zio misterioso? Lo stesso Solana, dato per morto e vissuto poi alla macchia. Il mitico personaggio non è più tale e la confessione è una sorpresa per il giovane ricercatore, e più la rivelazione che lui stesso ha condotto il complicato gioco dal quale Minaya si è lasciato prendere. Gioco che tuttavia ha dato vita sia alla figura di Solana che a quella del giovane studioso e consistenza reale al romanzo. Il curioso individuo non rinuncia fino all'ultimo a muovere i fili dei personaggi della cui vita si è in pratica impadronito ed è alla fine anche l'artefice della felice conclusione della storia d'amore tra Ines e Minaya: "beatus ille".

La molteplicità dei punti di vista, delle voci narranti, dei monologhi interiori, dà al romanzo piena modernità. Ravviva il testo la presenza di un paesaggio, quello lungo il Guadalquivir, reso con controllata emozione, in accordo sentimentale perfetto con lo spirito del libro.

Giuseppe Bellini

Rosa Montero, *La figlia del Cannibale*, Milano, Frassinelli, 1999, pp. 343.

Vincitore del Premio Primavera per il romanzo, questo libro di Rosa Montero ha goduto di grande successo in Spagna e non vi è dubbio che avrà molti lettori anche nella traduzione italiana, realizzata con perizia da Silvia Meucci.

La Montero è stata giornalista apprezzata de *El País* e nel 1980 ha avuto il Premio Nazionale di giornalismo, ma in seguito si è dedicata soprattutto alla creazione letteraria, dalla biografia alla narrativa per l'infanzia e infine al romanzo vero e proprio, dando nel 1997 ne *La figlia del Cannibale* la misura piena della sua arte, in un testo di perfetta struttura e di straordinario interesse.

Il libro è in realtà un intreccio di tre storie: il romanzo d'amore si mescola a quello della lotta anarchica, il testo politico a quello poliziesco, all'inseguimento della soluzione del misterioso rapimento di un dirigente ministeriale da parte di un fantomatico gruppo terrorista, "Orgoglio Operaio". L'autrice non solo riesce a mantenere vivo l'interesse del lettore fino alla fine, allorché ci si rivela lo squallido inganno studiato dal rapito, esponente di una società corrotta, per impossessarsi di una somma ingente, ma offre uno spaccato di gran parte della vicenda storica spagnola, attraverso l'intervallato racconto del vecchio anarchico Félix, che rievoca le esperienze personali di ex militante.

Personaggio di notevole dimensione il vecchio, anche dal punto di vista intellettuale e della filosofia della vita, non ancora domo, nonostante gli anni, pronto sempre all'azione e a risolvere direttamente le situazioni più difficili, non di rado con successo, ma anche con dolorose sconfitte.

La vera protagonista del romanzo è tuttavia la moglie del rapito, Lucía Romero, che in qualche occasione si apparenta alla stessa Rosa Montero, la scrittrice, in un gioco tra-

sparente d'invenzione. Donna inquieta, di mezza età, piccola e a suo modo ancora piacente, assillata da problemi che la coinvolgono direttamente nel terrore del trascorrere del tempo, essa sente il peso di piccole e grandi frustrazioni, quelle della vita a due che giunge all'estinzione del sentimento, cui l'improvvisa scomparsa del marito sembra porre per un attimo argine.

Lucía si presenta al lettore come un essere di segno problematico, e lo fa assistere allo svolgersi della sua avventura esistenziale, formazione sentimentale e lezione di vita, tra sussulti e terrori, credute certezze e cocenti delusioni, attraverso una sincerità espositiva che la stessa protagonista di tanto in tanto rende traballante, confessandosi mentitrice.

Le avventure attraverso le quali passa la triade che casualmente si forma -la donna, il vecchio, un giovane - conducono il lettore a cogliere una filosofia della vita che, se da un lato conclude sulla negatività della società, dall'altra si arricchisce dell'accettazione dell'esistere così com'è. Il che consente di umanizzare il mondo, di comprendere il prossimo, gli stessi genitori, come esseri normali, di pervenire con serenità alla coscienza che tutto, fin dalla nascita, è in cammino verso il buio, o come diceva Quevedo, la cui lezione è trasparente in questo libro, che fin dalla nascita è volto verso la fine. Neppure l'improvvisa passione della donna per il giovane Adrián sarà altro che un episodio transitorio, parte di quelle illusioni della vita circa la perenne freschezza del sentimento e della giovinezza.

La molteplicità delle storie, ognuna dalla trama avvincente, e la dimensione di una riflessività non ingombrante, fa sì che si segua con interesse questo ben congegnato romanzo, non solo per la curiosità di arrivare alla soluzione del giallo del rapimento di Ramón, il marito, ma per una filosofia dell'avventura umana, che è quanto di più valido offre il romanzo della Montero.

Giuseppe Bellini

* * *

Simón Valcárcel Martínez, *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1997, pp. 545.

Uno che si è interessato, dal punto di vista letterario, alla scoperta e alla conquista dell'America attraverso il riflesso che ne danno le cronache, si accosta con una certa diffidenza ad un libro come quello che qui si recensisce, soprattutto per via della recente esperienza del V Centenario, che in proposito ci ha riservato, accanto a contributi scientifici di gran rilievo, i resti di una retorica ormai estranea alla nostra sensibilità.

Va detto immediatamente: il libro di Simón Valcárcel Martínez dissipa ogni prevenzione e si afferma, pagina dopo pagina, come uno degli studi più seri, profondi e intelligenti che la recente storiografia ispanica sull'argomento ci abbia dato nell'ambito delle idee. Inoltre è da sottolineare la bellezza dello stile, in nessun modo ricercato, uno stile «llano», come sostenevano i migliori cronisti indiani, che rende gradevole la lettura, una lettura che solo l'estensione del testo ci obbliga nostro malgrado ad interrompere.

Elogi certamente non eccessivi, questi, da parte di chi è andato in cerca dei topici in cui si manifesta, secondo la consuetudine, la retorica ispanica, quando si tratta della scoperta e della conquista americana. Innanzi tutto la posizione dello studioso in relazione a Colombo, quest'italiano sul quale tanto si è scritto, uno straniero sempre, verso il quale, come denuncia il figlio Fernando, il re Cattolico si mostrò «algo seco», mentre la regina lo favorì e certamente lo protesse. Simón Valcárcel Martínez rimprovera giustamente al re il suo machiavellismo, nonostante il quale, e a ragione, non innalza un altare allo Scopritore, i cui errori furono molti, e al tempo stesso non lo affonda con una condanna senza assoluzione, bensì riconosce al Genovese i suoi meriti in qualità di scopritore di un mondo nuovo. Las Casas, com'è noto, lo voleva interprete dei disegni divini, ma in realtà, come afferma l'autore del libro che recensisco, Colombo è un uomo che ebbe la fortuna di imbattersi in un mondo che mai giunse a stabilire che mondo fosse, e che, proiettato verso l'avventura, cercava, come i conquistatori che sarebbero venuti in seguito, l'oro, la ricchezza.

Per questo, nonostante la straordinarietà dell'impresa colombiana e della conquista ispanica, l'autore non dimentica ciò che queste significarono per stragi, perdita della libertà e distruzione delle culture. Ciò senza tralasciare di comprendere quello che l'impresa americana ha rappresentato per la Spagna e le ragioni del suo orgoglio, sebbene giustamente osservi che non è possibile giudicare con parametri d'oggi i fatti che si svolsero in un secolo lontano, quando ben diversa era la mentalità. Erano i tempi dell'espansione europea e solo il padre Las Casas, con il suo zelo, poteva pensare che

una conquista si potesse realizzare in modo pacifico, finalizzandola all'evangelizzazione, quando la Chiesa medesima sosteneva che per convertire era legittimo impiegare la forza. Molto diversi dai nostri, almeno idealmente, se non nella realtà materiale – si vedano le molteplici guerre dei nostri giorni –, erano i tempi, quando dell'«altro» non c'era neppure il sospetto che esistesse e se esisteva rientrava nella categoria degli esseri inferiori, destinati alla schiavitù.

Molto opportunamente Simón Valcárcel Martínez mette in rilievo tutto questo, e in particolare quello che, secondo me, è il merito più grande della Spagna – la Spagna di Carlo V, s'intende – e che cambia radicalmente la visione della conquista: il processo alla liceità della stessa, la preoccupazione di stabilire se esisteva realmente per gli spagnoli un diritto alla conquista. Processo al quale nessun'altra nazione colonialista diede spazio, né all'epoca, né in epoche successive, ed al quale nel mondo ispanico si diedero varie soluzioni, ma sostanzialmente per affermare, come fece il padre Las Casas, che tutti gli uomini hanno il diritto di essere liberi, ed il padre Vitoria, che escluse tassativamente ogni diritto a conquistare popoli indipendenti.

L'autore mette in luce, in difesa degli indigeni, lo zelo degli ordini religiosi, paternalisti sí e che consideravano frequentemente gli indigeni come bambini, ma senza i quali i nativi non avrebbero avuto alcuna protezione. Basti ricordare la condotta di Motolinía, le denunce terribili del padre Las Casas, ed in Perù le preoccupazioni etiche di Cieza de León.

L'orientamento morale del padre Acosta è messo opportunamente in rilievo da Simón Valcárcel. Il frate è la grande personalità dei nuovi tempi; la sua difesa della persona dell'indigeno rappresenta chiaramente una mentalità rinascimentale e a ragione l'autore lo proclama «cima insuperable del pensamiento sobre las Indias en el Renacimiento español» (p. 340). Lo vediamo anche nella sua interpretazione della natura americana: mentre vari cronisti ne hanno sottolineato, considerata la sua esuberanza, se non addirittura la radice demoniaca, la «extrañeza», Acosta ne interpreta la novità come «providencia y riqueza del Creador» – sono le sue parole –, in virtù della cura che egli ha degli uomini, «con lo que la naturaleza de las Indias – commenta lo studioso – queda integrada mentalmente in la pauta del conocimiento cristiano occidental» (p. 339).

Riassumere il contenuto del libro è compito impossibile, tante sono le argomentazioni imprescindibili. Soltanto una lettura diretta può testimoniare l'importanza del presente lavoro, in cui appaiono, con le loro distinte sfumature, tutti i cronisti di rilievo, partendo da Colombo, Cortés, Díaz del Castillo e Gómara, per finire con Cieza de León, l'Inca Garcilaso e Acosta. La traiettoria dell'attività dei cronisti, in qualsiasi tipo di scrittura si manifesti, pone in evidenza il passaggio da una mentalità medievale ad una mentalità nuova, caratteristica del Rinascimento. Il che è documentato anche dall'uso del castigliano, avendo messo da parte, o per ignoranza – Díaz del Castillo – o per desiderio di maggiore comunicazione – Gómara – il latino. È come agisce anche l'Inca, la cui cultura umanistica non è pensabile mettere in dubbio, o Acosta. Osservazione pertinente è quella per cui all'Inca sembra interessare più il *quechua* che il castigliano, in cui peraltro si dimostra scrittore provetto.

I cronisti di formazione umanistica – pochi – mirano nelle proprie opere a nobilitare la lingua spagnola, gli altri a scrivere «spontaneamente». Del resto, la materia si prestava, dalla novità americana alle «ilustres hazañas» della conquista, sulle quali vari cronisti mettono l'accento orgogliosamente, soprattutto se ne furono attori. E aver preso parte alla conquista è una delle prove più convincenti della verità del narrato.

Capitolo interessante – sebbene tutti lo siano – è il terzo, dedicato al contrasto «¿Codicicia insaciable? ¿Ilustres hazañas?», ed altri rilevanti sono quelli dedicati, il quinto a «La etnografía indiana», il sesto a «La naturaleza americana en las crónicas de Indias», il setti-

mo a «Los modelos de comunicación escrita del Renacimiento». L'ultimo capitolo, l'ottavo, tratta de «La retórica y los cronistas de Indias» e qui l'autore sottolinea come per mancanza di cultura molti dei primi cronisti delle Indie si difendano come possono, mentre i veri umanisti, come il padre Acosta, pur dando chiara traccia della loro formazione classica, lasciano da parte le «Autoridades», dal momento che queste non ebbero nozione dell'esistenza del mondo americano.

Giuseppe Bellini

Aída Beupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama*
Lima, Liverpool, University Press, 1997, pp. 241.

Difficile è il compito di recensire questo libro della professoressa Beupied, così ricco di erudizione, di argomentazioni e suggerimenti, che si apprezzano per la loro novità, per la documentazione e per la dialettica con cui l'autrice li espone nel suo lavoro originale su due massimi esponenti della letteratura ispanoamericana, così distanti temporalmente uno dall'altro, Sor Juana e Lezama Lima ma, al tempo stesso, com'ella dimostra, così prossimi nella loro ricerca intellettuale.

Finalità dello studio, come dichiara la Beupied nell'introduzione, in cui tratta la tradizione ermetica e la sua influenza negli scrittori studiati, è quella di stabilire ciò che ha prodotto in loro la conoscenza del *Corpus hermeticum*, testo raggiunto direttamente o indirettamente, i significati che attraverso questo testo si sono prodotti nell'opera dei due autori ispanoamericani.

Nel caso della Fénix de México, non vi è prova che essa abbia letto direttamente il testo del supposto autore Ermete Trismegisto, ma è giunta alla dottrina ermetica attraverso l'*Oedipus aegyptiacus* del padre Kircher, abbondantemente alluso nella sua opera e, come afferma la Beupied, dell'*Asino d'oro* di Apuleio. L'attenzione dedicata dalla studiosa a Sor Juana s'incentra su due testi di grande rilievo, il *Primer sueño* e l'*auto sacramental Il divino Narciso*. Nel caso del primo, del quale in un capitolo intelligente l'autrice sviscera i significati simbolici alla luce della mitologia e della dottrina ermetica, l'autrice rileva come i critici abbiano sempre interpretato il poema nel senso di fallimento dell'intelligenza umana nel vano tentativo di scoprire i segreti su cui si regge la macchina dell'universo. Il trionfo della luce sulle tenebre alla fine del *Sueño* e il risvegliarsi della monaca, secondo la maggioranza degli studiosi sorjuanini, ha sempre avuto il significato di una sconfitta.

La Beupied si oppone a questa interpretazione e si fa interprete di una teoria del silenzio che nasconderebbe pensieri e convincimenti che la monaca non osò esplicitare, data la presenza minacciosa dell'Inquisizione e la sua condizione di donna. Rilevato che nell'avventura intellettuale del *Primer Sueño* nessuna figura soprannaturale accompagna l'anima, la studiosa afferma che questo fatto non esclude che nel poema esista una rivelazione che permetta di penetrare all'interno del pensiero sorjuanino.

Il sole che giunge alla fine del poema rappresenterebbe il sistema tolemaico e l'ombra che si ritira significherebbe una imminenza di silenzio e, nelle parole dell'autrice, «la sombra tiene que enmudecer porque lo que ve desde esa altura puede contradecir la fama de las vanidosas pirámides, que son las representantes de un falso sistema cosmológico. Pero si el alma ni canta ni dice lo que ve, al menos nos deja saber que su vista lo abarca todo» (p. 55). Ossia che l'anima ha il «visual atrevimiento» di vedere ciò che le piramidi tolemaiche rappresentano: un errore (p. 56).

Il fallimento dell'anima consiste nel fatto che non può manifestare chiaramente ciò che vuol dire, ma il suo trionfo è il messaggio ricchissimo nascosto nel «elaborado tapiz que ha creado el poema» (p. 65). Che vi sia pessimismo e frustrazione nel *Primer Sueño* la Beaupied non lo nega, ma solo in quanto «el saber no se puede comunicar; porque por poco que sea lo aprendido, si se revela, puede costar caro» (p. 67).

Copernico e Giordano Bruno sarebbero presenze decisive nel pensiero di Sor Juana. Con il che si riafferma la nota intensamente intellettuale e precorritrice della monaca, mentre al contempo si sottolinea la sua condizione di vittima dell'ortodossia religiosa e del Santo Ufficio. Il *Primo sogno* annuncerebbe, nell'inevitabile ritorno all'ombra, con la ripetizione dell'avventura intellettuale, che il sapere è raggiungibile (p. 70).

Del poema la studiosa mostra le connessioni profonde con *El Divino Narciso* attraverso le ripetute allusioni a ciò che si nasconde dietro i silenzi; nella parte che hanno nel *Sueño* la fonte e il fiore, la Beaupied trova le chiavi simboliche che alludono all'*auto sacramental*.

Il terzo capitolo, intitolato *Il regalo di Isis*, è tutto dedicato all'esame del *Divino Narciso* e alle sue relazioni col *Primer Sueño*. Nell'*auto* ci sarebbe un messaggio nascosto, che propone una revisione della Santissima Trinità, in cui lo Spirito Santo corrisponderebbe a una entità femminile (p. 83).

La studiosa sostiene che tale manifestazione femminile si nasconde nell'*auto* attraverso le allusioni alla Vergine Maria, alla Grazia e alla dea egiziana Iside. Essa avanza inoltre possibili motivazioni per la lettura del mistero sacro da parte della monaca e una di quelle che appare con maggior frequenza in tutta la sua opera sarebbe il bisogno di giustificare il suo diritto alla conoscenza, o meglio il concetto di una divinità androgina che garantirebbe il diritto della donna ad educarsi (pp. 83-84).

La monaca interpreterebbe il dogma sotto un'influenza esoterica. La Beaupied nota che in tutta la sua opera Sor Juana si sforza di superare i limiti che si impongono al suo diritto di cercare la conoscenza e lo fa anche, oltre che nel *Primer Sueño*, nell'*auto sacramental El divino Narciso*, operazione che la studiosa definisce veramente rivoluzionaria e rischiosa. Il riferimento nell'*auto* al «nuevo misterio» destinato a sostituire gli «antiguos» sarebbe la nuova interpretazione della Santissima Trinità, dove lo Spirito Santo è rappresentato da un personaggio femminile, la Grazia. La relazione tra il *Sueño* e l'*auto sacramental* consiste nella ricerca della conoscenza. La conseguenza delle interpretazioni sorjuanine è un fondamentale sincretismo religioso; per Sor Juana «los mitos paganos no cumplen la función de ilustrar mejor el dogma católico, sino que ilustran como también las verdades de ese dogma, ya habían sido presentadas por otras culturas, incluyendo la mexicana» (p. 111).

La monaca afferma, come ha notato Octavio Paz, che la sapienza è di essenza femminile e la Beaupied collega la sapienza «con ese espíritu que naturalmente es también el Espíritu Santo y que hace su reaparición en *El Divino Narciso*. Y es que [...] la metamorfosis de Isis en Espíritu Santo parece en el auto representada por la Gracia, la pastora que conjuntamente, en co-participación con el pastor Narciso – el Hijo – facilita la salvación de la Naturaleza Humana» (p. 115). Di conseguenza Sor Juana sarebbe in questo modo più che una ribelle di fronte alla chiesa, un'eretica, e nasconderebbe le sue idee, pericolose all'epoca, per paura delle conseguenze.

Interpretazione suggestiva certamente di quell'indomita donna che fu Sor Juana. Le tesi di Aída Beaupied offrono materia abbondante alla riflessione. Chi ha visto nella monaca messicana una donna profondamente intellettualizzata ma rispettosa del dogma e in accordo con la sua condizione religiosa, resiste naturalmente ad accettare questa nuova figura e a considerare che la dottrina ermetica fosse tanto radicata in lei, ma am-

mira lo sforzo dialettico e documentaristico che regge l'imponente lavoro qui brevemente riassunto.

Non meno interessante è la seconda parte del libro, dove la Beaupied tratta dell'opera di José Lezama Lima, dalla poesia ai romanzi *Paradiso* e *Opiano Licario* con una conoscenza profonda non solamente di questi testi ma della produzione critica dello scrittore cubano. Ricorrendo all'ermetismo e alle dottrine di teorici come Graves, Kristeva e Hauser, avvalendosi dei saggi specialmente di González Echevarría, la studiosa sottolinea la presenza del desiderio incestuoso nella poetica lezamaniana, mostra le relazioni del poeta con una entità femminile (dea, musa, madre) e la forma in cui la parte della madre determina lo sviluppo della sua opera poetica. La versione ermetica del mito di Narciso in *Muerte de Narciso* dimostra, seguendo Kristeva, come si riproduce il linguaggio dell'indifferenziazione caratteristico della poesia moderna.

Nel capitolo intitolato «Las metamorfosis de Hermes y los espacios imprecisos», la Beaupied studia l'incontro tra l'essere e la parola poetica, insistendo sull'androgino, utilizzando teorie esposte nel *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* di Fernando Ortiz, che influì fortemente sull'affermazione della cubanità di Lezama. L'ultimo capitolo è dedicato a «La poesía sonámbula y el intelecto dormido en las obras de Sor Juana y Lezama Lima», dove si ribadisce l'influenza dell'ermetismo su entrambi gli autori, e vengono precisati punti rilevanti di contatto come la mescolanza di mitico e di storico, i debiti possibili di Lezama con il *Sueño* sorjuanino, per affermare, alla fine, che «despierto o dormido», dopo tre secoli il poeta cubano riceve «toda esta herencia de símbolos a los que les da su toque hermético muy personal» (p. 205).

Che il motore principale della ricerca di Aída Beaupied sia stato Sor Juana appare evidente, malgrado le acute interpretazioni dell'opera di Lezama Lima. La presenza della straordinaria donna nella cui coscienza dei limiti del linguaggio la studiosa vede la prefigurazione della problematica del poeta moderna è dominante in tutto il libro, testo critico teso e valido al di sopra di ogni orientamento personale.

Giuseppe Bellini

Antonio Peconi, *General Luis Gbilardi. Republicano italiano, héroe mexicano*, Aguascalientes, Lithográfica Central, 1997, pp. 101.

Sull'onda della rivalutazione dell'operato dei nostri connazionali all'estero, si apprezza la fioritura di molteplici iniziative che intendono recuperare, valorizzare e diffondere quanto di positivo sia stato realizzato dagli italiani in campo culturale, politico ed economico nel corso dei secoli. Per quanto riguarda il settore americano, numerosi sono ormai i volumi che scandagliano il fenomeno migratorio, soprattutto ad opera della Fondazione Agnelli; l'Istituto Italo-Latino Americano continua a promuovere la redazione dei Dizionari storico-biografici degli italiani, suddivisi per aree geografiche di destinazione; le sedi delle nostre ambasciate, della «Dante Alighieri» e di quanti altri enti culturali sono ad esse collegati si fanno sovente carico di istituire ricerche e di appoggiare iniziative volte a dare rilievo al ruolo dell'Italia in terra straniera.

Dall'iniziativa di un benemerito ricercatore dell'Istituto Italiano di Cultura dell'Ambasciata italiana in Messico, il dottor Antonio Peconi, nasce il presente volume, dedicato al generale Ghilardi. Dal 1968, data del suo arrivo nel Nuovo Continente, Peconi dedica le proprie ricerche alle relazioni diplomatiche tra Italia e Messico, frutto delle quali sono le

raccolte di carteggi ed i relativi saggi intorno alle figure di Benito Juárez, Alessandro Malaspina, Luis León de Román, Cesare Cantú. «Con los pocos datos que me proporciona en la Biblioteca Nacional me puse a buscar consultando libros y documentos del periodo colonial para localizar a los compatriotas que escapando de su tierra habían llegado como clandestinos a Nueva España», dichiara (p. 13): ma i risultati intorno ai primi arrivi scarseggiano, giacché la maggior parte di loro ispanizza il cognome per allontanare il pericolo di espulsione da parte del Consiglio delle Indie. Più fruttuose si rivelano le ricerche sulle presenze intorno alla prima metà dell'Ottocento, quando patrioti come Filisola, Avezzana, Stavoli, rifiutano i principi del Congresso di Vienna e preferiscono andare a battersi per il riconoscimento di altre nazioni, considerate terre promesse e patrie adottive. Tra costoro il Peconi, viene attratto dalla personalità di Luigi Ghilardi, veterano delle guerre liberali, che sceglie di immolarsi alla causa dell'indipendenza messicana.

Ghilardi nasce a Lucca nel 1805 e si forma nel clima repressivo determinato dalla restaurazione politica; presto abbraccia le idee liberali, che lo vedono impegnato a combattere sui fronti francese, portoghese, belga e spagnolo. In Spagna si distingue per il coraggio delle azioni nei combattimenti e nel 1840 sposa Francisca Anguera; nel 1848 ottiene una licenza semestrale per tornare in Italia a prender parte alla prima guerra d'indipendenza. Contro gli austriaci si batte fino alla resa di Milano del 25 luglio, quindi, scoraggiato dagli avvenimenti, attraverso la Toscana passa ad aiutare i patrioti siciliani insorti contro il dominio dei Borboni. Ma il suo tentativo di far giungere un aiuto dai mercenari svizzeri viene vanificato da francesi e piemontesi, così Ghilardi l'anno successivo si trova accanto a Giuseppe Garibaldi nella difesa della Repubblica Romana contro i francesi.

Scaduta la licenza concessa dalla Spagna, nel 1853 Ghilardi parte alla volta del Messico, dove si mette al servizio di Antonio López de Santa Anna: gli dedica il volume *Curso de Arte y Ciencia Militar*, che il governo messicano pubblica nel 1854, e alla caduta del presidente si unisce alle truppe del generale Santos Degollado fino alla sconfitta di Tizayuca del 1855. In occasione del primo censimento degli italiani in Messico, promosso da Raffaele Benzi, Ghilardi figura con il grado di generale al servizio dell'esercito messicano, conferitogli da Juan Álvarez e confermato da Comonfort. Partecipa alla campagna di Sierra Gorda e l'anno successivo, nel corso dell'assalto di Puebla, viene ferito gravemente e torna a curarsi in Europa; nel 1857 non ha ancora recuperato la salute e si ritira in Italia. La notizia della caduta di Comonfort lo spinge poi a trasferirsi in Perù, dove viene coinvolto in una cospirazione che lo priva di tutti i suoi averi e lo porta in carcere per due anni.

Le vicissitudini politiche che conducono alla costituzione del Regno d'Italia lo esortano a tornare in patria con la speranza di essere riammesso nell'esercito, ma nonostante i duecento documenti presentati come riconoscimento dei servigi alla causa della libertà in Italia e nel mondo, viene escluso dalla legge speciale, che consentiva in tempi di guerra di riammettere ufficiali non appartenenti all'esercito attivo, ed è costretto a tornare in America. Con le lettere di presentazione di varie personalità italiane, tra cui Garibaldi, il generale viene accolto negli Stati Uniti, ma presto il Messico di Juárez, per il quale chiedeva aiuti economici, reclama la sua presenza contro le truppe francesi.

In compagnia di altri cinque ufficiali, Ghilardi viene ricevuto nel 1862 ad Acapulco e nominato comandante militare per la costruzione del porto. Le sue condizioni di salute non sono stabili, tant'è che è presto costretto a ritirarsi dall'incarico. Nel 1863, su sua espressa richiesta, viene destinato all'Ejército de Oriente e quindi alla strenua difesa di Puebla: quando Ortega consegna la città ai francesi, Ghilardi riesce a fuggire, si presenta a ricevere nuovi ordini dal governo e viene nominato secondo comandante a Jalisco. Dopo la resa di Puebla, però, si possono riorganizzare solo pochi corpi e Ghilardi sembra

dedicarsi ad azioni di *guerrilla* negli stati di Jalisco e Zacatecas. Nel gennaio del 1864 a Colotlán viene fatto prigioniero insieme alla sua squadra dalle forze del comandante Le-page e portato ad Aguascalientes, dove nel giro di poche settimane è fucilato, nonostante sostenesse di essere ormai fuori servizio. Scrive alla famiglia, rimasta a Lima:

dentro de dos horas bajaré al sepulcro. No tengo nada de que reprochar-me, solamente vuestra situación me llena de dolor, pero Dios mío, no somos eternos en este mundo, se necesita pues una virtud suficiente para morir como cristianos; vosotras conocéis además desde tiempo mis ideas políticas que me llevan a la tumba y no ignoráis tampoco mis principios cristianos que siempre profesé. Creo que Dios recibirá mi alma perdonándome todas las faltas cometidas en este mundo; las cometí por una idea que he creído justa; por esto no me importa como me juzguen. Te agradezco con toda el alma mi querida esposa todo el cariño y la devoción que me tuviste, admiraré siempre tu virtud y este cariño, que te ruego, lo transmitas y lo compartan nuestra hija y todos aquellos parientes que nos quieren. [...] Que Dios misericordioso proteja vuestras vidas, os pido perdón por las faltas que cometí involuntariamente en este mundo, confié en los hombres y los hombres me engañaron (pp. 41-42).

Se i quattro capitoli biografici ed i nove annessi erano già stati pubblicati nel 1995, la nuova opera di Peconi si arricchisce di documenti epistolari inediti che contribuiscono a tracciare un profilo più preciso della personalità di Ghilardi attraverso i suoi rapporti professionali e familiari. Troviamo per esempio la documentazione che esclude la sua riammissione nell'esercito italiano o il frammento di una affettuosissima lettera della figlia che lo assolve da ogni responsabilità morale per la penosa situazione familiare: «Es muy triste, querido papá, que después de una serie tan prolongada de vicisitudes y de-gradacias a la edad de U. se vea en la penosa necesidad de conducirse de un punto a otro y emprender viajes demasiado penosos» (p. 52). Vi sono inoltre i consigli, gli auguri, i ringraziamenti e le manifestazioni di stima degli eserciti italiano e spagnolo, l'atto di morte, ricevute di denaro elargite dal generale ai suoi secondini o per il funerale al sacerdote, lettere di cordoglio e di solidarietà alla moglie da parte di amici e colleghi. Chiudono il volume un repertorio fotografico relativo ad una cerimonia ufficiale sulla nuova tomba del generale e la bibliografia raccolta da Antonio Peconi intorno all'illustre compatriota, il cui nome sembra effettivamente «estar grabado en el corazón de todo buen mexicano» (p. 84). Scrive l'autore: «Ghilardi nos dejó un ejemplo imborrable de quien consecuente con sus ideales de libertad supo luchar contra todas las adversidades teniendo siempre en lo más alto su palabra de honor hasta entregar su vida por el bien supremo de esta patria mexicana» (p. 14).

Patrizia Spinato

Oscar Cabello Sarubbi, *Storia del Paraguay*, Manziiana (Roma), Vecchiarelli Editore, 1999, pp. 169.

Una storia del Paraguay oggi, richiama immediatamente l'attenzione per due motivi principali: la scarsa conoscenza che si ha generalmente del paese, incastrato come nel

cuore del continente americano del Cono Sud, e la fama invece raggiunta dalle malefatte di regimi duramente dittatoriali, partendo da quello del dottor Francia, nel secolo XIX, per arrivare a quello di Stroessner, liquidato solo in tempi dei quali è ancora fresca la memoria. Dopo di che nuovamente il silenzio.

Il libro di Cabello Sarubbi colma queste lacune, soddisfa la curiosità del lettore, attraverso un racconto agile, approfondito e avvincente, che ripercorre la storia del suo paese, dalle origini indigene alla conquista spagnola, alle note vicende che videro, ai tempi della prima scoperta e conquista, protagonisti Irala e Cabeza de Vaca, tra gli altri ardentissimi che si avventurarono nella immensa regione – tra le Ande, il Chaco, le pianure e i pantani percorsi da fiumi abbondanti, tra cui il Paraná e il Paraguay –, fino al raggiungimento dell'indipendenza, della quale fu geloso custode, con metodi dittatoriali, il dottor Francia, alle guerre contro la Triplice, al governo dei López e di Stroessner e infine al raggiungimento ancora recente della democrazia. Un libro che si legge come un romanzo per l'interesse dei fatti, ma che approfondisce situazioni politiche, vicende militari e fatti economici permettendo di diradare le nebbie che ancora avvolgono la vicenda storico-economico-politica del paese.

Chi ha qualche conoscenza del Paraguay è subito tentato di chiarire quale sia l'atteggiamento dell'autore nei confronti soprattutto delle forme "forti" di governo succedutesi nel paese e di pervenire al giudizio che su personaggi come Francia, i López e Stroessner formula chi, come ambasciatore in Italia del suo paese, è un politico in attività di servizio. Fa certamente piacere constatare come l'atteggiamento del Cabello Sarubbi sia equilibrato nei confronti di personaggi che, in fin dei conti, hanno fatto la storia del Paraguay: positivo nei confronti di Francia per quanto attiene al rafforzamento dell'indipendenza e alla difesa della nazione; critico circa l'accentuarsi progressivo di un potere personale alla fine cieco, che portò alla persecuzione di individui e a un pericoloso isolamento del Paraguay, tale da avere conseguenze negative sulla sua vicenda storica successiva.

La storia dei López si diluisce inevitabilmente nella tragedia ricorrente delle guerre, prima contro la Triplice Alleanza (Argentina, Brasile, Uruguay), per il possesso del Chaco, poi contro la Bolivia per la medesima regione. In queste contese sanguinose il Paraguay perse gran parte della sua popolazione maschile, impegnata in conflitti che videro centinaia di migliaia di morti e di feriti. I López divennero il simbolo della difesa della patria e Francisco Solano López addirittura un eroe, dopo essersi immolato a Cerro Corá con il resto del suo esercito, gli ultimi cinquecento uomini contro i 4.500 del generale brasiliano Correia da Camara.

Sul personaggio di Francisco Solano il giudizio dello storico è attento alla parte positiva del suo operato, come si conviene agli eroi consacrati del panteon nazionale. Ciò che più interessa l'autore è porre in rilievo la categoria di vittima del suo paese, preda delle ambizioni territoriali dei vicini, soprattutto dell'Argentina e del Brasile, la condotta indegna di personaggi di rilevanza storica come gli argentini Urquiza e Mitre, oltre che del governo imperiale brasiliano, che inaugurò la politica delle cannoniere. Sullo sfondo, con un ruolo negativamente attivo, le grandi potenze europee, tese a mettere la mano sulle ricchezze del suolo paraguayano.

Terminata la guerra nel febbraio 1870, seguirono anni di faticosa ricostruzione, con una popolazione che se nel 1864 contava 1.300.000 abitanti era ormai scesa a soli 200.000. Senonché una nuova guerra per il Chaco scoppia alla fine del 1928 con la Bolivia. I paraguayani affermano la loro forza di resistenza e contano diverse vittorie che portano all'invasione anche di parte del territorio boliviano. La contesa si protrae, tra tentativi di mediazione e fallimenti, fino al 1935. Il Paraguay è solo, mentre la Bolivia è sempre sostenuta dalle potenze interessate al Chaco, ricco di risorse petrolifere. Spa-

ventose sono le cifre delle perdite da ambe le parti: decine di migliaia di morti, 30.000.000 paraguayani e 60.000.000 boliviani.

Quanto al governo sanguinario di Stroessner, il giudizio di Oscar Cabello Sarubbi è apertamente negativo: egli denuncia la repressione, la corruzione e la violenza che lo caratterizzarono, mentre nei governi che seguirono alla sua eliminazione afferma, nonostante le molte contraddizioni, le discordie e le rivalità politiche, la certezza che il paese sia incamminato fermamente verso l'avvento, "una volta per tutte", della democrazia.

Un testo valido, questo sul Paraguay, che permette di approfondire la realtà di un paese il quale per la sua posizione parrebbe ai margini della storia, ma che ne è invece parte viva. L'autore profonde nel suo lavoro serio impegno di storico, ma anche una legittima e controllata partecipazione.

Giuseppe Bellini

José Donoso, *El mocho*, Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 222.

Il libro, apparso postumo nel 1997, riassume il legato letterario dello scrittore. In effetti, sia le tematiche, sia la presentazione dei personaggi, sia le tecniche di scrittura si presentano comuni, se non rafforzate, rispetto alle opere precedenti, chiudendo in una spirale il percorso narrativo.

Vite parallele, spesso sovrapposte, di "soliti" personaggi si snodano in un susseguirsi di disavventure, sullo sfondo di un paese, lugubre e annerito dalla miniera che condiziona vita e morte degli abitanti. Gli interni descritti sono altrettanto cupi e tristi, ad iniziare dalle abitazioni, dal postribolo, dalle locande, dal circo, sino a giungere alla miniera, centro dell'universo paesano. Unica eccezione alla miseria e alla tristezza è costituita da descrizioni, improntate alla liricità del ricordo, della vita collettiva, della natura con la bellezza del parco – costruito dalla facoltosa famiglia, padrona della miniera – e con la variabilità del cielo.

Il riferimento alla realtà concreta – la zona mineraria di Lota, nel sud del Cile, i soprusi della dittatura militare, la tragedia dei *desaparecidos*, la conflittualità dei rapporti aristocrazia/popolo, lo strapotere non solo economico della "Compañía" – è solo un pretesto per presentare le frustrazioni dei personaggi, vittime più delle proprie ossessioni che della realtà circostante.

L'incapacità di reagire li costringe al travestimento, all'assunzione di ruoli stereotipati, irrigiditi in maschere dall'espressione fissa. Una forma di difesa contro l'ostilità del mondo esterno, ma anche interno, indebolito dalla mancanza assoluta di fiducia in se stessi.

Nella pluralità di voci, di punti di vista, di sentimenti, di frustrazioni, di aspirazioni negate, essi risultano perdenti, ad iniziare dal *mocho* Don Arístides, convinto di essere imparentato con la nobiltà del paese, grazie alla relazione "clandestina" della nonna María Paine Gaula. Rinchiuso in convento per volontà della donna – ormai vecchia e devota essa vuole espiare i peccati di giovinezza dedicando la vita del nipote a Dio –, diviene in breve tempo una persona completamente diversa.

Innamoratosi della Bambina, la contorsionista padrona del circo che movimenta per un certo periodo la vita paesana, abbandona l'abito religioso e scappa con lei, assumendo il ruolo di impresario, poi di buttafuori del postribolo ed infine di guardiano del parco in sostituzione del padre morto. Da posizioni strategiche, con il cannocchiale costantemente puntato su tutto e su tutti, egli carpisce le intimità e i segreti della gente – in

modo particolare di Elba – tanto da meritare l'appellativo sprezzante di spia dei padroni. Sia pure disprezzato per i natali e per la condotta Aristίδes rimarrà sempre legato al paese, in cui si sente protetto in quanto conosciuto, "alguien preciso" (p. 163), e non un fantasma transitorio, privo di identità.

Anche i personaggi femminili rientrano nei ruoli classici donosiani rappresentando la negatività assoluta, trascinando gli uomini in un vortice di dolore e di angoscia, in virtù di poteri malefici. Come giustificare altrimenti il disastro minerario successo proprio dopo la discesa nelle viscere della terra di Elba, che sfidando ogni credenza popolare si precipita alla ricerca del marito? La conferma arriverà verso la fine del libro proprio quando il *mocho* perderà le gambe – tranciate dal treno – per colpa della donna, ritrovata dopo tanto tempo.

Ed ancora María Paine sarà la causa indiretta della morte di don Urizar, ucciso dalla gelosia del *cabo* Olea, il "marito", che ritornato a casa, scopre la relazione fedifega della "moglie".

Se il presente è lugubre e triste, il passato, attraverso la dolcezza del ricordo assume connotazioni mitiche. Il registro stesso della scrittura muta conferendo agli aspetti desolanti della quotidianità, un fascino particolare, accresciuto da profumi antichi, da musiche e da canti durante feste gioiose, tripudio di arpe e di chitarre, di vino e di leccornie (p. 78).

Ambigue, sia pure in forme diverse, continuano ad essere le relazioni di coppia in cui l'attività sessuale è svincolata dal sentimento amoroso, salvo poche eccezioni. In quest'ultime rientrano l'unione trentennale dei genitori di Aristίδes, il matrimonio tra la Magaly, figlioccia della Bambina e il *mocho chico*, figlio di Elba: quest'ultimi, dopo una serie di disavventure, riusciranno a costruirsi un'esistenza "normale", con figli e con il lavoro onesto di gestori della modesta trattoria di cui è proprietaria la Bambina.

La pluralità di situazioni e di personaggi viene ampliata e deformata dal vetro del "catalajo", l'oggetto magico, inseparabile amuleto nella mani del *mocho* (quando lo smarrisce, perderà le gambe e la "tranquillità" conquistata a fatica), il "terzo" occhio della Magaly, che riesce a vedere distintamente quel mondo conosciuto solo attraverso i racconti di Aristίδes. Il salto spazio-temporale tra le pinete del Sud, il palazzo, la miniera, le permette di conoscere María Paine Gaula, la Canarito e tutti i personaggi della storia.

Una storia improntata, ancora una volta, sulla disillusione della vita, sulle mille aspettative frustrate, sul sorriso vietato, sulla solitudine dell'uomo la cui esistenza è segnata dal destino, dal caos e dalla profonda incapacità di vivere.

Silvana Serafin

Mario Benedetti, *Buzón de tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 210.

Buzón de tiempo raccoglie, come ben annunzia il titolo della miscellanea, composizioni in prosa ed in verso che ruotano attorno alla tematica del tempo, nelle sue molteplici sfaccettature. La tipica umanità benedettiana, da sempre incline all'autoanalisi, riversa pensieri e contraddizioni, giudizi e rimorsi, in cerca della catarsi liberatoria.

I personaggi sono quelli di sempre, gli antieroi tormentati che nel tempo hanno popolato racconti e poesie, romanzi e *pièce* teatrali dell'autore uruguayano. Sembra che nessuno esca indenne dal processo del tempo, che in modo più o meno significativo ha segnato le esistenze di tutti. Ma ciò che qui emerge è la presa di coscienza di cui non tutti possono beneficiare: i personaggi di Benedetti, direttamente o a posteriori, si di-

stinguono per saper condurre sapienti analisi, delucidatorie per sé e di sicuro stimolo per il destinatario virtuale e reale della comunicazione : «¿No se te ocurre que de pronto te vienen ganas de hacer balance contigo mismo?» (p. 43). Sono piccole storie, brevi bozzetti, efficaci estrapolazioni di esistenze a volte ordinarie, a volte straordinarie, ma tutte cariche di un'umanità sofferta e palpitante, protesa verso un futuro che, nonostante gli sforzi, difficilmente può essere migliore del presente.

Le comunicazioni prendono le mosse da esilî generalmente volontari – o volontariamente indotti – in cui il beneficio della distanza spaziale e temporale consente una lucida obiettività retrospettiva. Volti e cose, azioni e sentimenti vengono pian piano recuperati ed aiutano a comporre il mosaico, le cui tessere sono generalmente costituite dalla borghesia uruguayana delle piú diverse età. Nel microcosmo benedettiano è tempo di bilanci: emerge prepotente il bisogno di analizzare il passato alla luce dell'esperienza presente, per poi cambiare radicalmente il corso della propria esistenza o di quella del destinatario della comunicazione. C'è chi si rivela attraverso la terza persona di un racconto, chi si confessa ad un medico o ad un giornalista, chi lascia un dettagliato testamento, chi riversa la propria intimità in un'estrema comunicazione epistolare, chi approfitta anche della *tabula rasa* offerta da una segreteria telefonica; tutti vogliono rendere palesi i segni del passaggio del tempo nel loro cuore dolente:

de todo quedan huellas / pistas / trazas
muescas / indicios / signos / apariencias
pero no te preocupes / todo es nada
son señales de humo / [...] pero el humo
lleva consigo un corazón de fuego (pp. 15-16)

Nella prima sezione, intitolata appunto «Señales de humo», il piccolo Fernando è costretto a crescere per le insicurezze e per gli infantilismi dei genitori, da cui lentamente prende le distanze; nell'esistenza borghese del capitano Farias fanno capolino i fantasmi della sua cattiva coscienza; a Renato rimane uno specchio come unico interlocutore della memoria familiare: «Es por eso, Renato Valenzuela, que tal vez haya llegado el momento de ajustar vuestras cuentas. Con el tiempo, con el pasado, con las heridas, con las promesas, contigo/connmigo. Todas» (p. 55). Fabián e Carmela, senza dimenticare, colmano il vuoto della scomparsa di Juliana; «Para ambos fue un alivio desenfundar la memoria sin entrelíneas ni cortapisas» (p. 105): ma sembra quasi impossibile non indulgere nella nostalgia di un'assenza.

La seconda parte è meno varia dal punto di vista delle tematiche e piú drammatica sul piano psicologico: nel «Buzón de tiempo» ci sono

un llamador de dudas y candores
un legajo de angustia / una libranza
con todos sus valores declarados (p. 127)

Epistole improbabili, messaggi telefonici ultraterreni, testamenti intimi consegnano il quadro delle «verruche spirituali» (p. 150) di un'umanità passata al setaccio del dolore, che patisce e partecipa le sofferenze del mondo. Paulina sogna di ricongiungersi ai suoi veri genitori, Natalia ritrova nell'isolamento il senso dei propri affetti. La distanza permette di percepire la precarietà di valori apparentemente primari: ad un esame lento e disincantato tutto può apparire «caduco, inexpresivo, callado, inconexo, precario» (p. 141). Sono invece i sentimenti genuini, come l'amicizia fraterna, l'affetto filiale o l'amore «coniugale», a meritare valori di permanenza e di insostituibilità: il ricordo del

primo amore, la certezza di poter contare sulla comprensione solidale di un amico o di un maestro conducono ad una resa dei conti intima, che l'atto comunicativo rende pubblica.

La terza sezione è intitolata a «Las estaciones» interpretate come *coincidentia oppositorum*, sintesi di alba e tramonto, sole e pioggia, vita e morte. Miguel e Alejo scelgono l'isolamento dal mondo per portare a termine uno scavo interiore che sfocia per entrambi nella riscoperta dell'amore e del sentimento in tutte le possibili sfaccettature, mentre Aníbal trova pace solo nella segregazione della biblioteca, che è al tempo stesso famiglia e propria storia personale (pp. 200-201).

Il «Colofón» è un inno al nuovo millennio, all'incertezza del futuro che come sempre ci coglie impreparati e che per questo ci fa sentire inadeguati, estranei, clandestini:

tengo los pies desnudos para entrar en el siglo
y el corazón desnudo y la suerte sin alas
vamos a no estrenarlo con quimeras exangües
sino con el dolor de la alegría (p. 210)

Quest'augurio sintetizza la poetica di Benedetti, che anche in quest'ultima raccolta afferma l'importanza dell'impegno personale, del coinvolgimento sentimentale, che anche attraverso esperienze tragiche possono donare la serenità interiore, nonché il mantenimento della propria dignità. Sebbene la finzione narrativa ci proponga confessioni sovente improbabili tra persone distanti nel tempo e nello spazio, nutrite di sentimentalismi esacerbati, si afferma l'idea di isolamento come necessaria fuga dal mondo, alla ricerca di sé, e che sfocia in una coscienza esasperata della propria interiorità. *Buzón de tiempo*, nonostante qualche dislivello stilistico, offre un interessante spaccato della società di fine secolo, società in crisi di valori che ambisce alla pace attraverso l'esperienza purificatrice del dolore.

Patrizia Spinato

Rosario Ferré, *La casa della laguna*, Roma, Fazi Editore, 1999, pp. 399.

Finalmente un autore portoricano. Nella ormai lunga serie degli autori ispanoamericani tradotti in Italia mancava una adeguata rappresentanza di questo paese caraibico, del quale ha avuto successo da noi Maira Montero, peraltro cubanoportoricana. Imperversano infatti i Taíbo, I o II che siano, narratori e narratrici messicani, scrittrici e scrittori cileni, come il sempre osannato Sepúlveda, il cui ultimo libro *Jacaré* non fa che confermare la debolezza della sua narrativa, anche se non ne intacca il successo.

La Ferré era più nota come poetessa, ma in seguito ha dato alla narrativa due romanzi rilevanti: *Maldito amor* e *La casa de la laguna*, oggi tradotto da Ursula Bedogni. Quest'ultimo libro si presenta come una saga familiare, gli Arrigoitia, Mendizábal, Monfort e Avilés, dalle avventurose vicende del primo arrivo nell'isola, alle fortune di un commercio per nulla chiaro nelle sue fasi iniziali, fino all'opulenza e al radicamento nel paese, quindi al tracollo. La vicenda si snoda lungo il corso di un secolo, sullo sfondo delle vicende politiche più determinanti di Portorico, dalla sconfitta spagnola del 1898 nella guerra mossa alla Spagna dagli Stati Uniti, all'unione al grande paese del nord in qualità di Stato Associato.

La Ferré pubblica il suo romanzo nel 1995 in inglese e nel 1996 in spagnolo, ma non è difficile individuare la fonte ispiratrice, pur nell'autonomia della scrittura: *Cien años de soledad*, di García Márquez, lo scrittore che più ha influito sulla recente narrativa ispanoamericana volta all'invenzione magica. E tuttavia altri scrittori fanno sentire la loro voce nel libro della narratrice portoricana, tra essi in particolare Pío Baroja, maestro già di narratori come i Premi Nobel Cela e Asturias.

L'autonomia della Ferré si afferma, oltre che nel mezzo linguistico, anche nella struttura del suo libro, fondato sull'alternarsi delle voci narranti. La prosa è densa, a volte poetica, efficace nelle descrizioni di personaggi e di ambienti. Il paesaggio portoricano ha una sua parte importante nel romanzo, in particolare la laguna mitica, e l'immersione in una realtà composita, nella quale hanno rilevanza anche il vodú e le pratiche spiritualiste negre è riuscito. Inoltre, la partecipazione della scrittrice al travaglio politico del suo paese è trasparente, anche se mantenuta abilmente in una sorta di sottofondo.

Nel romanzo ai conflitti razziali si mescolano quelli dello spirito. La ricchezza non vale a mantenere la coesione tra i membri numerosi della singolare schiatta. Elemento profondamente corrosivo è l'inautenticità del vivere, lo sradicamento dal paese, l'aridità del cuore. Si dissolve così una casata che non si riconosce più come un tempo nella storia di Portorico, non ne sente i problemi, e ha annullato anche i residui vincoli un tempo forti della parentela.

Il romanzo della Ferré si pone inequivocabilmente tra i testi che vanno alla ricerca dell'identità nazionale, ancora viva in buona parte dell'America ispana.

Giuseppe Bellini

Homero Aridjis, *A chi pensi quando fai l'amore?*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 256.

Narrativa apocalittica, questa di Homero Aridjis, uno dei maggiori poeti e romanzieri messicani del presente, attualmente presidente internazionale del PEN.Club.

Nato nel 1940, Aridjis si è affermato attraverso una nutrita serie di libri poetici, da *La musa roja*, del 1958, alla raccolta più recente, *Ojos de otro mirar* (1998), dove l'uomo è contemplato in un tempo irreparabilmente perduto, nella prospettiva negativa del nuovo millennio.

Alla narrativa lo scrittore ha dato libri di particolare rilievo, tra essi, oltre a quel capolavoro che è il romanzo *1492. Vida de Juan Cabezón de Castilla* (1985) – nella traduzione italiana ha avuto il premio Grinzane-Cavour –, ricreazione felicissima dell'ambiente ispanico alla vigilia della scoperta dell'America, tutta una serie di romanzi che riscrivono originalmente non solo la storia del continente americano, ma quella dell'uomo del nostro tempo, nella prospettiva inquietante di un futuro di distruzione e di morte.

Completano la visione, o revisione, della storia americana, partendo da quella europea, *El Señor de los últimos días* (1994) e *Memorias del Nuovo Mundo* (1988), mentre *La leyenda de los Soles* (1993), *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (1996) e il breve romanzo *El último Adán*, incluso in *Playa nudista* (1982), svolgono il tema della distruzione ultima del mondo, presentano la prospettiva di un futuro in cui ormai l'umanità agonizza, esemplificato nel micro-macrocosmo della capitale messicana. Di fronte alla trilogia euro-americana, sta quindi una più attuale e drammatica trilogia, che ben si può definire del disastro.

Le apocalittiche previsioni di Nostradamus appaiono piccola cosa al confronto di quanto prospetta Homero Aridjis nei suoi romanzi più drammatici, tra i quali di rilievo particolare è proprio il testo ora pubblicato da Bompiani. Le inquietudini dello scrittore, quali si manifestano nella *Leyenda de los Soles*, prendono ulteriormente corpo in *A chi pensi quando fai l'amore*. Il romanzo trasporta il lettore all'anno 2027, a Ciudad Moctezuma, antica Città del Messico, capitale del paese all'epoca del Quinto Sole. Lo scenario è quello del disastro ecologico, del quale è responsabile unico l'uomo.

Nel romanzo dominano i temi dell'amore e del disamore, in un clima di tragedia; non manca neppure un certo umore macabro, finalizzato a rappresentare la problematica sopravvivenza dell'individuo nel morto ambiente dell'immensa e caotica capitale, allorché le risorse naturali stanno esaurendosi e le scosse telluriche si succedono sempre più frequenti, causando continui crolli di edifici. La città è percorsa da bande giovanili dedite al crimine; non esiste sicurezza per nessuno; tutto appare scardinato, mentre il governo è retto da un dittatore e da una cricca moralmente corrotta.

La voce narrante è quella di una donna, ossessionata dalla sua alta statura; altre donne ruotano intorno a una vecchia artista, celebre all'inizio del secolo per una irripetibile rappresentazione della *Celestina*; le fiancheggiano un marito infedele, debole mentalmente, e due nani malvagi, che nel romanzo hanno la parte di macchiette maligne. Le donne si muovono in un tessuto umano corrotto, animale e violento.

Ciò che si impone nel romanzo è il proposito critico dell'autore nei riguardi della società messicana e del suo governo, non tanto del futuro, quanto del presente. È agevole, infatti, individuare nel "Partito Unico della Corruzione" il PRI – "Partito Rivoluzionario Istituzionale" –, da cinquant'anni al potere in Messico. La "Circe della Comunicazione" è la televisione, che per lo scrittore trasforma gli uomini in "porci mentali", poiché è unicamente al servizio del potere. Si tratta insomma di un mondo del tutto negativo, che attende solo, e giustifcatamente, di scomparire; un mondo nel quale non esistono sentimenti puri.

Com'è possibile allora l'amore in un ambiente simile? Il titolo del romanzo è dato da questo interrogativo che da solo sottolinea la precarietà del vivere, la paura che lo accompagna ovunque, nella prospettiva cieca del futuro. Mai come in questo caso l'amore è unito alla morte; ma l'amore è in sé più forte della morte. L'incomunicabilità e l'incomprensione sono sconfitti, quindi, sia pure per un momento, dall'unione dei corpi. Benché alla fine tutto venga distrutto, poiché nulla è cambiato fondamentalmente negli uomini, il mondo prosegue nella sua rovina e si trasforma in un immenso cumulo di macerie.

Una grande accusa, questa di Homero Aridjis, alla società dissennata e violenta, incitamento a recuperare, con il rispetto per la natura, i valori perduti, senza la restaurazione dei quali per il mondo non esiste salvezza. Un testo di grande attualità nel quale il lettore trova presenti i grandi problemi del nostro tempo insieme alla straziante nota del sentimento.

Giuseppe Bellini

* * *

Miguel Torga, *Poesie*, a cura di Luigi Panarese, Firenze-Antella, Passigli Editori (Poesia/Testi scelti da Mario Luzi), 1997, pp. 270.

De Miguel Torga-poeta apenas se conheciam em Itália alguns poemas que M.H. Almeida Esteves havia incluído no volume *Novelle* (Roma, Ed. Magma, 1974, pp. 167-190) e os que Giuseppe Tavani tinha inserido na ampla e excelente antologia *Da Pessoa a Oliveira. La moderna poesia portoghese* (Milano, Ed. Accademia, 1973, pp. 190-201). E todavia o poeta português é, em absoluto, uma das vozes mais importantes do nosso século, criador de uma poética singularíssima através de uma experiência pessoal, liberta de “escolas” e da imediata influência dos movimentos que animaram a cena literária portuguesa depois da grande aventura poética de *Orpheu* e dos ecos cintilantes produzidos pela genial “construção” de Fernando Pessoa. É também por isso que se explica o interesse de Luigi Panarese por uma figura tão fascinante como a de Torga. Depois de se ter assinalado como o primeiro grande tradutor italiano de Pessoa com a antologia *Poesie/ Cronistoria della vita e delle opere, versione, bibliografia e note*, Milano, Lerici, 1967, pp. 830, a seguir publicada em 2a. ed. por Ed. Accademia em 1972 com nova e reduzida introdução mas alargada em relação aos poemas, versão esta reeditada, por sua vez, por Passigli Editori na bela colecção “Poesia/ Testi scelti da Mario Luzi” (Fernando Pessoa, *Poesie*, 3a. ed. 1993; 4a. ed. 1996, pp. 336).

A antologia de L. Panarese, à espera de publicação pelo menos desde 1986 mas de certo pronta alguns anos antes daquela data, é seguramente anterior à selecção organizada pelo Autor e que, com o título de *Antologia Poética* se publicou em 1981 (4a. ed. aumentada, Coimbra, 1994), se considerarmos que do primeiro livro (*Ansiedade*, 1928) o tradutor selecciona quatro poemas enquanto M. Torga “salva” apenas o poema “Ignoto”, além do mais composto por um só verso: “Sinto o medo do avesso”. Isto significa que cabe a Luigi Panarese a total responsabilidade pela escolha operada, sem qualquer sugestão e muito menos imposição do Autor, o que representa uma leitura crítica por parte do antologista italiano que procura reunir um núcleo suficientemente amplo da poética torquiana, ilustrador do cânone do poeta: “la ricchezza e proprietà ‘casistica’ del lessico, l’accordo mirabile metrico-sintattico senza il minimo artificio classicistico o sperimentale, la concretezza delle immagini reali e metaforiche che risultano costantemente attinte agli oggetti e fenomeni naturali osservati con paziente e amorosa attenzione” (p. 15). Deste modo foram seleccionados poemas de quase todos os livros, sem esquecer os que foi publicando ao longo dos 14 vols. do *Diário* (1941-1987), a testemunhar o profundo conhecimento da obra do autor de *Orfeu rebelde*, título só por si paradigmático da colocação do poeta no contexto do mundo, não apenas circunstante,

numa dimensão que se alarga até tocar as raízes do Homem nas suas relações com a divindade (o universo do sagrado). A este respeito não surge por acaso o título *A criação do mundo* (5 vols., 1937-1981) escolhido pelo Autor para o seu romance autobiográfico, ainda sob o signo da rebelião e de um “eu” que usa a palavra poética como afirmação de liberdade mas onde nunca é legível qualquer manifestação de narcisismo. Basta ver o poema “Biografia”, inserido precisamente em *Orfeu rebelde*: “Sonho, mas não parece./ Nem quero que pareça./ É por dentro que eu gosto que aconteça/ A minha vida./ Íntima, funda, como um sentimento/ De que se tem pudor” (*Antologia Poética*, cit., p. 210).

A tradução de Luigi Panarese nunca é banal e nem escolhe a via fácil de transferir o primeiro e óbvio sentido da palavra. Consciente, pelo contrário, da sua função primordial na construção poética, o tradutor procura trazer à superfície a memória nela depositada após sucessivas transformações que lhe alargam as fronteiras semânticas e lhe conferem agora o valor de indício ou sinal destinado a influir, por sua vez, na memória do leitor. Por isso a operação que aqui se apresenta é o produto de uma lenta reflexão sobre as virtualidades da palavra, sem transcurar o poema na sua geometria global (a sequência rítmica ou os fenómenos prosódicos), o que equivale a dizer que Panarese, neste como noutros trabalhos, considera a versão como género literário poético. De resto, também neste caso se pode aplicar quanto foi dito por Oreste Macri a propósito da antologia pessoana do mesmo tradutor e pelo que diz respeito à qualidade da tradução: “la schiettezza della lettera testuale interpretata e resa ritmica con impasto linguistico del nostro migliore Novecento poetico corrispondente” (“Quaderni Ibero-Americani”, 76, 1994, p. 117).

Manuel G. Simões

Miguel Barbosa, *Il giardino dello spirito*, trad. dal portoghese e organizzazione dei testi a cura di Sebastiana Fadda in collaborazione con Domenico Corradini Broussard, con una postfazione di Donato Loscalzo, Pisa, Edizioni ETS, 1999, pp. 58.

Primeiro volume da colecção “Iberistica” dirigida por Urbano Távares Rodrigues, conhecido romancista e crítico literário português, o texto de Miguel Barbosa é proposto ao leitor italiano a seguir ao contacto que eventualmente já havia estabelecido com o poeta depois da tradução e publicação de *Prima del Verbo* (Roma 1995), *Mare di illusioni naufragate* (Roma 1995), *Il poema ha ritrovato il suo poeta* (Roma 1998), o que talvez represente uma divulgação de certo modo excessiva, se considerarmos que a dimensão artística do Autor reúne maior consenso crítico como dramaturgo e como pintor.

De qualquer modo é de saudar com entusiasmo o aparecimento em Itália de uma colecção que se propõe apresentar “autentici gioielli bibliografici”, obras de grandes escritores de ontem e de hoje, e ainda estudos sobre as histórias e as culturas que germi-naram de um tronco comum: a península ibérica (cfr. apresentação, p. 3). A este propósito, este primeiro vol. insere já uma lista de mais doze autores em que se salientam textos dos portugueses Teixeira de Pascoaes, Miguel Torga, Vergílio Ferreira, Raul Brandão e Almada Negreiros; dos espanhóis Luis de Góngora e Ramón de Valle-Inclán; e do peruano José Carlos Mariátegui. É claro que se poderia discutir quanto às prioridades dos nomes seleccionados (à parte a circunstância de os autores aqui evidenciados se-

rem todos de ontem) e quanto à escolha dos textos, todos aliás explicitamente declarados “em preparação”; e ainda quanto à estranheza sentida por quem escreve ao ver o nome de Urbano Távares Rodrigues – escritor que me merece o maior respeito – como director de uma colecção programada por um editor italiano. Mas tudo isto não quer significar menor apreço por uma operação cultural deveras importante (são bem-vindas todas as oportunidades para divulgar os autores portugueses) mas tão só lembrar o sentido das proporções e a honestidade devidos ao leitor italiano, o que envolve um discurso que passa pela atenção do crítico e pelo conhecimento profundo da cultura que se pretende dar a conhecer.

Contrariamente ao que acontecia com os outros três livros de poesia traduzidos para italiano e publicados em edição bilingue, o texto de *Il giardino dello spirito* é apresentado apenas em língua italiana, o que condiciona qualquer discurso sobre a tradução. Mas a poesia de Miguel Barbosa não levanta, em geral, sérios problemas de transposição linguística até porque se trata, como muito bem sintetiza Sebastiana Fadda, de uma construção literária caracterizada pela “parola semplice e diretta, epurata e incisiva, scevra di preziosismi nella forma e di compiacenze nella sostanza (...) in cerca di un linguaggio personale, tradizionale ma non conservatore, libero da condizionamenti come chi lo ha concepito” (p. 10). De facto, observando os poemas de *Il giardino dello spirito* obtém-se de imediato a confirmação deste juízo, embora me pareça que o carácter pessoal não reside tanto na linguagem como na arquitectura textual, construída a partir de uma sequência de versos brevíssimos, alguns postos graficamente em evidência, alinhados pelo primeiro, enquanto a maior parte do corpo do poema se alinha verticalmente sobre a parte direita da composição, como no poema “Il nulla II” (“Dalla brace/ della parola/ ecu/ gocciolano lettere/ di sangue/ e di fame/ nell’euro/ vocabolario/ che parla/ tanto di tutto/ e un poco meno/ del nulla”), em que os vv. 1, 4, 8 e 11 se inserem no primeiro caso e os restantes no segundo. Este poema, aliás, é paradigmático de uma das isotopias da poesia de Miguel Barbosa, isto é, a quotidianidade e seu impacto na consciência ética do sujeito poético, o que, neste caso específico, passa por eventos concretos como a Intifada, o apartheid ou de âmbito mais geral: o racismo, as injustiças sociais, a liberdade, em suma. Patentes também neste volume as isotopias do amor/erotismo e do sagrado, quer dizer, as relações que se estabelecem entre o eu poetante e a divindade, isotopias, de resto, que percorrem a obra poética do autor.

Manuel G. Simões

Germano Almeida, *O Meu Poeta*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, pp. 345.

Iniziato a scrivere nel 1984 e parzialmente già edito in patria (per estratti, sulla rivista *Ponto e Vírgula*, secondo quanto riferisce puntualmente, nella prefazione, Ana Cordeiro), questo romanzo è forse il più riuscito tra quelli finora prodotti dallo scrittore capoverdiano, all’esordio nel 1989 con il fortunato *O Testamento do Sr. Napomuceno da Silva Araújo* ed ormai entrato di diritto nel panorama della letteratura contemporanea di espressione portoghese. Pur senza infrangere, infatti, quell’ossessione memorialistica non di rado camuffata da espediente affabulativo (qui una biografia, come in precedenza lo era stato, appunto, un libello testamentario o più tardi lo sarà il dibattito processuale de *Os Dois Irmãos*, 1995), *O Meu Poeta* riesce, peraltro, a darle un più ampio respiro, sottraendola alla claustrofobica dimensione cantastoriale, per es., de *A Ilha Fantástica* (1994) o alle antiquate atmosfere da saga tardottocentesca, per es., de

A *Família Trago* (1998) grazie ad una narrazione strutturalmente complessa, dove varie direttrici si dipartono dal suo nucleo diegetico: l'ascesa politica e sociale di un mediocre poetastro, nell'ambiente fluido e incerto della Capo Verde affrancata dalla secolare dominazione lusitana. A rievocare episodi della vita del personaggio, in uno stile apparentemente dimesso e scanzonato, è il suo segretario personale, un giovane nullafacente che, assunto con consapevole opportunismo a tale incarico, ha accettato l'invito fattogli da una locale casa editrice di scrivere un profilo biografico del proprio datore di lavoro (autonomasticamente, "il Poeta"), per inaugurare una collana dedicata a connazionali illustri. Così, in diciassette capitoli redatti in prima persona e preceduti da un corsivo che ne anticipa il contenuto, l'Io narrante, rivolgendosi direttamente all'editore – un'ex-rivoluzionaria da lui perdutamente amata, non ricambiato –, ci accompagna per mano in una singolare galleria di figure, che rappresentano uno spaccato significativo della coeva società capoverdiana, faticosamente protesa a reinventarsi un'identità autonoma. La repentina parabola dell'artista impegnato ma di scarso talento, che, tuttavia, si vede elevare al rango di ambasciatore del Paese quale suo esponente di primo piano, finisce, insomma, per diventare pretesto di un grande affresco nazionale, tragiuardato secondo l'ottica particolare di quella classe media su cui ricadono, quasi per intero, gli oneri e gli onori del dopo indipendenza. L'occasione per misurarne ambizioni e capacità è offerta da un fatto assolutamente irrilevante che, nondimeno, in quel contesto, pare assumere una valenza ideologica aggiunta come banco di prova collettivo: la chiusura improvvisa del miglior bar di Mindelo, il famoso – *nomen omen* – "Retiro Fechado". Ciò che altrove lascerebbe indifferenti, diventa, infatti, per Capo Verde una battaglia di libertà, capitanata da un gruppetto di irriducibili sostenitori della causa anti-colonialistica, la quale, dopo il 5 luglio 1975, era sfociata nell'unico partito di governo, il PAICV, di orientamento socialista. Tra questi vigili paladini della nazione c'è, naturalmente, anche il Poeta, cui toccherà addirittura la guida della neonata Commissione del Lutto, tesa a proclamare, appunto, l'ufficiale cordoglio della municipalità, con bandiera a mezz'asta, per commemorare degnamente la ferale notizia del "Retiro Fechado". Ma se un luogo di ritrovo, trasformato in autentica istituzione patria, è capace di innalzare i suoi difensori a eroi nazionali, può altresì scatenare tra di loro una serie di piccole meschinerie e inconfessabili rivalità, che, insieme alla superficialità e all'ignoranza, costituiscono il limite principale di quest'azione politica ridicolmente solenne. Solennità che stona rispetto alla pochezza della posta in palio e che, comunque, s'incarna soprattutto nell'eroe eponimo, quel Poeta, tronfio cantore della Rivoluzione e del Partito, il quale deve fama e rispetto proprio al suo ruolo di intellettuale *engagé*, organico al potere, anziché alla sua modesta vena letteraria. Ed è proprio il segretario-narratore a fornircene un ritratto scevro di ogni patina mitizzante, presentandoci nelle vesti dimesse di maschio sterile o di adulatore opportunista, in quelle di incallito bevitore facile alla depressione nonché di pavido sognatore pronò al disimpegno. Non stupisce, dunque, che tra una *trance* poetica e una diarrea da gozzoviglia, sia proprio la moglie Isba, con il concorso di circostanze favorevoli, a costruire la carriera di questo "típico parasita de revoluções" (p. 8), segnandone le tappe decisive, dalla proclamazione del lutto cittadino all'intervento finale a fianco dei giovani che manifesteranno per la libertà e la democrazia.

In mezzo, ad intervallare il tortuoso cammino di questa Commissione del Lutto – che finirà in un nulla di fatto, con il "Retiro Fechado" riaperto sotto una nuova gestione e completamente indifferente agli avvenimenti esterni –, il ritratto multiforme di un'intera generazione, nella quale si riflettono i dubbi e le contraddizioni di un'epoca, poi superate dalla Storia recente eppure ancora nient'affatto rimosse, per non dire drammaticamente attuali. Dubbi e contraddizioni che costellano l'individuale, differenziale

percorso di un'ex-colonia, il suo faticoso emanciparsi dall'ingombrante retaggio del passato in cerca di un proprio autonomo destino, ma che, al di là di ogni contingenza geografica, assumono anche una dimensione di universalità, nella comune appartenenza ad ogni popolo (e ad ogni uomo) còlto nel suo divenire storico, tra speranze e frustrazioni, tra le melliflue blandizie del possibile e la mortificante imprescindibilità del reale.

Roberto Mulinacci

Luís Cardoso, *Crónica de uma travessia. A Época do Ai-Dik-Funam*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 154.

Come in una spaventosa notte di tregenda, questo lugubre giro di boa del millennio sembra aver chiamato a raccolta i suoi demoni di morte nelle plaghe più sperdute e disastrose del pianeta, dal Ruanda alla Somalia, dal Kosovo a Timor, ultime vittime (in ordine di tempo) di quel sonno della ragione che evidentemente non conosce interruzioni. Così, mentre il dramma massmediatico si consuma in fretta, lasciando sul campo, insieme al macabro corteo di becchini della geopolitica, la nostra assuefatta coscienza, quelle sventurate genti paiono non trovare modi, non parole per testimoniare il loro disagio dello stare nella Storia senza essere Storia, che significa raccontarsi invece di farsi raccontare, unici depositari della propria irrinunciabile verità, al di là della retorica etnocentrica e delle mistificazioni *ad usum Delphini*.

Appare significativo, perciò, anche alla luce della stretta attualità, leggere adesso questo libro di Luís Cardoso, pubblicato in Portogallo due anni or sono e assurto, *a posteriori*, a profetico rantolo di una tragedia annunciata, non solo sommesso grido di denuncia contro l'indifferenza complice della comunità internazionale, ma altresì atto di resistenza contro l'annientamento dell'oblio. Considerato, dal prefatore José Eduardo Agualusa, primo romanzo su Timor – ancorché, forse, mai come stavolta la definizione di genere mostri la sua intrinseca inadeguatezza, soprattutto quando le si voglia attribuire, sia pure in via ipotetica, una suggestiva quanto improbabile ascendenza dal realismo magico latino-americano (p. 10) – di un autore timorese trapiantato da anni nell'ex-metropoli, *Crónica de uma Travessia* è piuttosto un'opera di memorie autobiografiche, la cui rievocazione coincide con la memoria storica di un luogo e di un popolo a lungo dimenticati. E il riscatto di questa memoria negletta si affida alla pregnante metafora della *travessia*, che non è solo lo spostamento fisico compiuto più volte dal protagonista-narratore nel corso della diegesi – da Dili all'isola di Ataúro, da Timor a Lisbona –, ma è anche, e in ispecie, quel percorso esistenziale concretizzatosi emblematicamente nella figura del padre e a cui dà risalto una struttura narrativa circolare, che si apre e si chiude nel segno della sua morte. È tra questi due estremi, infatti, che scorre il flusso dei ricordi, dove l'immagine paterna – quella dell'infermiere formatosi nei collegi religiosi e fedele al Portogallo – accompagna la difficile traversata di Timor nelle agitate acque del secolo, dall'invasione giapponese, durante il secondo conflitto mondiale, fino all'aggressione indonesiana. Ricordi popolati di personaggi, compagni di strada o facce occasionali, che si susseguono lungo l'arco temporale dall'infanzia alla prima giovinezza, tra la coatta catechesi fascista e gli sforzi di assimilazione ai regnicoli, in un ambiente esotico dove non mancano tinte più familiari, come quelle dei capelli lunghi e dei pantaloni a campana, delle letture proibite e delle canzoni di protesta, secondo la moda giovanile degli anni Settanta. Finché arriva poi, finalmente, il 25 aprile 1974, la primavera dei ga-

rofani che cancella *d'emblée* il quasi cinquantennale inverno della dittatura e il cui inebriante olezzo ispira, in quella remota terra dell'Oceano Indiano, oltre a timidi sentimenti di libertà e di autonomia, anche il deleterio settarismo avventuristico, foriero di sciagura, dei nuovi capi-fazione (sebbene francamente ingenerose mi paiano le parole usate dall'autore nei confronti del leader del FRETILIN – nonché premio Nobel per la pace 1996 –, Xanana Gusmão).

Prima che le armi, però, riducano al silenzio le diverse lingue di Timor, una borsa di studio ha già portato l'io narrante a Lisbona, facendogli sperimentare l'alienazione dei *retornados*, gli esuli delle colonie condannati a un destino di solitudine ed emarginazione nella capitale dell'antico impero. Ed è qui che lo raggiungerà per un'ultima, definitiva *travessia* quel padre-eroe, passato indenne attraverso le annose vicissitudini dell'isola natale e sopravvissuto nella foresta tanto alla guerra civile quanto all'occupazione indonesiana. Un viaggio nato sotto l'insegna della speranza (per fargli recuperare la memoria dopo un incidente vascolare) e della ricompensa (per la sua vita di zelante servitore del Portogallo), ma che, invece, servirà soltanto ad accentuare una condizione di ontologico sradicamento: trovato, infatti, dalla polizia a vagare per le strade di Seixal, in cerca di un parente australiano conosciuto durante la guerra, quest'individuo dall'idioma incomprensibile che credeva di stare a Timor diventa il simbolo della doppia estraneità degli ex-coloni, perduti nell'eterna *travessia* tra due mondi rispetto ai quali sono e si sentono perennemente "fuori posto". In questo senso, la conclusione di tale inconcluso transitare, riannodando l'inizio e la fine del testo, ne sancisce il suo risvolto metaforico, dove il trapasso assume, quasi alla maniera di Guimarães Rosa, anche il significato di una estrema "terceira margem do rio" altrimenti impossibile: come se in quel non-luogo per antonomasia si riassumesse l'essenza di una naturale indifferenziazione, l'altrove a lungo inseguito che ci liberi dalla schiavitù del dover scegliere, pronti, finalmente – come il padre di Cardoso – per tornare a casa.

Roberto Mulinacci

* * *

Jordi Casassas (coordinador), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya. Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani (1808-1975)*, Barcelona, Pòrtic, 1999, pp. 462.

Pere Anguera, *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals i la nació*, Vic, Eumo Editorial 1999, pp. 182.

Due saggi, composti e strutturati secondo i principi della storia culturale, che affrontano un tema comune: il ruolo degli intellettuali nella vicenda politica della Catalogna contemporanea, nella percezione e determinazione della sua specificità nazionale come soggetto politico. Pur nella condivisione della prospettiva e dell'approccio, i due volumi presentano tuttavia un'organizzazione e, certamente, degli obiettivi editoriali affatto differenti. L'opera diretta da Jordi Casassas (a cui hanno collaborato Emili Bayón, Joaquim Coll, Òscar Costa, Agustí G. Larios, Albert Ghanime, Antoni Guirao, Santiago Izquierdo, Jordi Llorens, Manuel Pérez, Josep Pich, Xavier Pujadas e Carles Santacana), ponendosi su un piano di storiografia di sintesi, intende colmare la lacuna determinata dall'"oblit sistemàtic ... en el que es refereix a l'àrea catalana dins els llibres que pensen abastar la perspectiva hispànica o la general europea" (p. 29) sulla questione proposta. L'introduzione di Casassas a proposito dei criteri e degli obiettivi del libro è chiarissima. Dopo aver individuato alcuni fattori che hanno determinato, dalla fine degli anni settanta, l'auge della storia culturale (vale a dire tutti i concetti legati alla crisi delle ideologie, alla nozione di postmodernità, fino all'evento altamente simbolico del crollo del muro berlinese del 1989, in cui l'intellettuale si pone, in modo talora autoreferenziale, come oggetto e soggetto di riflessione storiografica), vengono enucleati i tre elementi principali che costituiscono l' "estudi centrat en el protagonisme dels intel·lectuals professionals i en l'anàlisi de les seves relacions amb les formes de poder que determinen el procés de modernització d'una àrea com la catalana" (p. 29). La triade è costituita innanzitutto dalla scansione cronologica articolata in base alla dinamica politica ed istituzionale, poi dal riconoscimento degli elementi costitutivi del settore "des de la formació i les diferents formes d'agrupament i exercici professional fins a les principals manifestacions i actuacions en el camp polític" (p. 29), infine dall'evoluzione della produzione culturale, dalle polemiche e dalle mode che essa avvia, dalle correnti che fa nascere ecc. La combinazione di questi ingredienti è condotta su una delimitazione, sempre adeguatamente ragionata, sia dell'ambito cronologico (dall'invasione napoleonica alla morte di Franco) che di quello territoriale (l'area catalana, appunto). Il soggetto è il settore intel-

lettuale professionale (figura individuata nelle pp. 26-28), l'oggetto è l'indagine sul rapporto tra potere e modernizzazione politica. Potremmo definire l'area d'interesse del volume attraverso il titolo di due altri libri: il primo, *Letteratura e politica* (così in italiano) di Paul Nizan; il secondo, evocatore di una celeberrima opera gramsciana, *Letteratura e identità nazionale* di Ezio Raimondi. Ovviamente i volumi appena ricordati afferiscono a interessi diversi e tuttavia si muovono nell'area dell'impegno (Nizan) e di una estetica identitaria (Raimondi) di cui molti protagonisti e molti movimenti illustrati nel testo di Casassas sono imbevuti. Sia chiaro che le situazioni analizzate, che hanno come estremi due momenti di uguale difficoltà, ma di contenuto assai diverso per la cultura catalana (la presenza delle truppe di Napoleone e la fine del Franchismo), presentano differenti gradi di coinvolgimento dell'intellettuale. Dagli esordi prevalentemente letterari, agli albori della Renaixença, all'impegno politico che si verifica nel Sessennio democratico (cioè tra la rivoluzione democratica del 1868 e lo scioglimento delle Cortes da parte del generale Pavía) "el període en què el catalanisme de matriu literària comença a polititzar-se i a modernitzar-se doctrinalment, a partir de l'impuls d'alguns joves federals com Almirall, Roca i Farreras o Roca i Roca" (pp. 113-114), con una progressione vieppiù maggiore. L'idea è che la figura dell'intellettuale ad ampio spettro, non solo dunque l'umanista (il letterato, il filosofo, il teologo, il giurista ecc), ma lo scienziato (l'ingegnere, il medico, l'architetto, ecc.) si sovrapponga ad una concezione sempre più precisa della cultura e dell'identità politica catalane. Dal catalanismo romantico, sotto l'egida dichiarata del felibrismo, della rivista "La Renaxensa", alle elaborazioni dottrinali di Prat de la Riba, al rigenerazionismo noucentista, al volontarismo rivoluzionario di Alomar (p. 199), fino alle più recenti interpretazioni storiografiche di J. Solé-Tura (p. 384), sussiste un'estesa gamma di sfumature ideologiche, di realizzazioni estetiche (sia in letteratura che nelle arti figurative, nonché nei progetti architettonici e urbanistici) e di opzioni politiche che il libro curato da Casassas illustra con dovizia d'informazioni e rigorosità di metodo, avvalendosi di un nutrito apparato bibliografico opportunamente richiamato alla fine di ciascun paragrafo. Il libro si pone dunque anche come opera di consultazione che, nel contempo, fornisce chiavi di lettura e possibili percorsi di approfondimento. L'indice analitico, assai ben curato, e la bibliografia presentano, per ciascun autore citato, gli studi fondamentali da cui procedere successivamente verso quell'"ipertesto critico" che ci consente di leggere i dettagli morfologici della geografia studiata. Il volume di Pere Anguera si colloca esattamente su questo cammino. Pur nella dichiarata eterogenità di provenienza dei contributi raccolti in *Literatura, pàtria i societat*, s'intravede con nitidezza il pensiero dei cinque autori studiati (Antoni de Bofarull, Josep Pin i Soler, Narcís Oller, Angel Guimerà e Josep Aladern). Anche in questo caso l'approccio è quello dello storico che ritiene "que la lectura...intel·ligent de la literatura pot subministrar i subministra molts elements informatius d'interès per als historiadors, unes informacions que difícilment es poden obtenir a partir d'altres fonts més atentes als fets que abans i ara es tenen per transcendents" (p. 8). Sotto la lente dello storico passano dunque, al di là naturalmente dei numerosi studi letterari già presenti sugli autori considerati, i quadri sociali tracciati da Oller in opere note come *L'escanyapobres* o *La febre d'or* (pp. 100-105), le contraddizioni o, quanto meno, le ambiguità della duplice fedeltà nazionale, vale a dire il catalanismo culturale associato allo "spagnolismo" politico, di J. Pin i Soler (p. 82), capostipite di tutta una tradizione (poco studiata) in questo senso. Si analizza la volontà di recupero, su basi prevalentemente affettive e letterarie, delle peculiarità catalane da parte di Antoni de Bofarull. Lo storico e scrittore di Reus, pur fondando la propria idea di nazione su articolate teorizzazioni tedesche (Fichte) e italiane (P.S. Mancini), non dà seguito ad alcuna proposta politica concreta (pp. 17-35). Si illustra "l'etèria reivindicació de la independència i una ambigua exigència

d'autonomia plena" di Guimerà, che diventa umbratile politico a causa, oltre che delle limitazioni poste dal potere legislativo, della retorica magniloquente, che inficia, dietro l'efficacia del modo, la precisione del concetto. Anche Josep Aladern, quale esce dalle pagine dedicategli da Anguera, non brilla per coerenza di progetto (pur affiorando a momenti proposte più radicali, sembra aspirare sostanzialmente a un futuro federalista in cui la Catalogna assuma un ruolo di rigenerazione per l'intera Spagna), ma piuttosto per disinteresse personale e generosità umana (in genere doti non primarie in un politico), che si concretizza in un repertorio d'idee che Miquel Ventura nel 1920 così sintetizzava: "en philosophia erem scéptics; en litteratura, modernistes; en art, futuristes; en cathalanisme, ultra-radicals; i en sociologia, àcrates" (p. 158). Oltre all'abbondante materiale critico che accompagna le note a piè pagina di ciascuno studio, va sottolineata la presenza di una gustosissima appendice (pp. 84-97) che contiene degli icastici e talora irriverenti ritratti, redatti da Pin i Soler, di alcuni illustri contemporanei, profili pubblicati a Tarragona nel 1947 in un volume che ebbe una circolazione verosimilmente assai modesta. Il che, oltre ad arricchire la documentazione, conferisce una gradevole leggibilità. Tale attenzione formale rende ancora più fruibile il rigore scientifico che informa ampiamente tanto la realizzazione dello studio di Anguera quanto il volume curato da Casassas.

Patrizio Rigobon

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 13 (1999) serie monográfica n° 3
- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 24 (1999)
- Annali*, Sezione Romanza, IUON, 40-2° (1998)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C., 56-I° (1999)
- Anuario Mariateguiano*, 10 (1998)
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 247-248 (1998)
- Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, 4 (1998)
- Boletín editorial*, Colegio de México, 81 (1999)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 36, (1999)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia / Università di Bergamo, 28 (1997)
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 75 (1999)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Seminario "Menéndez Pelayo" de la Fundación Universitaria Española (Madrid), 24 (1999)
- Dispositio/n*, The University of Michigan, 48 (1996, pub. 1999)
- Estudios*, ITAM, 53 (1998), 54 (1998)
- Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 25-I° (1999)
- Explicación de textos literarios*, California State University Sacramento, 27-I° (1998-99)
- Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, 8-I° (1998)
- Iberoamericana*, 71-72 (1998)
- Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 37 (1998)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 83 (1999), 84 (1999)
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 116 (1999)

Mester, University of California, Los Angeles, 27 (1998)
L' Ordinaire Latino-Américain, Université de Toulouse-Le Mirail, 176 (1999)
Palabra y Persona, Centro Argentino P.E.N. Club Internacional, 5 (1999)
Quaderns, Universitat Autònoma de Barcelona, 4 (1999)
Remate de Males, UNICAMP/IEL, 1999 (número especial)
Review of Culture, Instituto Cultural de Macau, 33
Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, 54 (1999)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, C.S.I.C., 54-Iº (1999)
Revista de Filología Románica, Universidad Complutense, 15 (1998)
Strumenti critici, 90 (1999)

Libri:

- M. Bordonaba-R. Rodríguez-B. Romero-M. Sánchez, *Escribir y algo más*, Torino, Paravia, 1999, pp. 341
 P. Botta (a cura di), *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 349
 H. Castillo, *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1999, pp. 311
 J. Corbatta, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Venezuela, Puig)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1999, pp. 174
 J. de la Cruz, *Declaración de las Canciones que tratan del Ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo Cristo*. Edición crítica de Paola Elia, L' Aquila, Edizioni Textus, 1999, pp. 406
 J. M. Lucía Megías, *Libros de caballerías, castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo Descriptivo*, Universidad de Alcalá de Henares - Università di Pisa, 1999, pp. 325
 Y. F. Orquera, *Los castillos decrepitos, o la «Historia Verdadera» de Bernal Díaz del Castillo*, Universidad Nacional de Tucumán, 1996
 J. C. Rovira (ed.), *Escrituras de la Ciudad*, Madrid, Palas Atenea Ediciones, 1999, pp.282
 J. C. Rovira, *Tre referenti italiani nella tradizione ispano-americana*, Macerata, Pubblicazioni dell'Università di Macerata, 1999, pp. 110
 T. Running (dir.), *José Isaacson, poeta crítico*, Buenos Aires, Nuevohacer, 1999, pp. 169
 M.C. Tacconi, *Ficción y Discurso*, Universidad Nacional de Tucumán, 1998, pp. 154
 H. Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Naciendo el hombre nuevo...*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 1999, pp. 297

PUBBLICAZIONI

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

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

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1998)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 63 (giugno 1998)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 64 (novembre 1998)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 65 (febbraio 1999)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000	n. 66 (giugno 1999)	L. 20.000
n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000	n. 67 (novembre 1999)	L. 20.000
n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000		

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

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

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

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

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

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

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

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in*

memoria di Alberto Boscolo , a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuatl* ; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle "Cartas" de la Conquista*; **7** - P. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV., *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV., *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le "cosas" della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV., "Por amor de las letras". *Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviedes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV., *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV., *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV., *Del Tradurre - 3*, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano.

"Memorie Viaggi e scoperte":

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

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardin P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, pp. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.
- 53 - Rovira J.C., *Varia de persecuciones en el XVIII novohispáno*, 1999, pp. 129.

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

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

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

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

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

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

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

•••••

CENTROAMERICANA

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

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI
Condirettore: Giuliano SORIA

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

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

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones

MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U\$S 65.00
Socio Protector	U\$S 90.00
Institución	U\$S 100.00
Institución Protectora	U\$S 120.00
Estudiante	U\$S 30.00
Profesor Jubilado	U\$S 40.00
Socio Latinoamérica	U\$S 40.00
Institución Latinoamérica	U\$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829

iili+@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~iili>



