

# RASSEGNA IBERISTICA

78

Settembre 2003

Giuseppe Bellini <i>Il Barocco in Messico: Sor Juana Inés de la Cruz</i> .....	p. 3
Susanna Regazzoni <i>La narrativa (biográfica) de Dulce María Loynaz</i> .....	p. 25
Silvana Serafin <i>Syria Poletti: biografia di una passione</i> .....	p. 37
Roberto Mulinacci <i>Un'opportuna felicità: le "Memorias de um Sargento de Milicias" e il romanzo di formazione</i> .....	p. 51
Stefania Pizzamiglio <i>Gli spazi della memoria in "A costa dos murmúrios" di Lúdia Jorge</i> .....	p. 69
Vincenzo Arsillo <i>La voce prospettica: note per una interpretazione aperta di "A fuga para o Egpto" di Mário Cláudio</i> .....	p. 79
<b>NOTE:</b> Eugenia Sainz, <i>Marcador discursivo e interferencia en la enseñanza del E/LE</i> (p. 91); Andrea Zinato, <i>27 gennaio: giorno della memoria. La voce dei sefarditi di Salonico: Mordo Nabum, "il greco"</i> (p. 97); Ana María González Luna, <i>El viaje a México de Fray Ilarione</i> (p. 101); Veronica Lavenia, <i>El teatro de Mario Vargas Llosa: "El loco de los balcones"</i> (p. 105); Ambrogio Raso, <i>Le traduzioni italiane de "I Lusjadi"</i> (p. 113).	
<b>RECENSIONI:</b> P.M. Cátedra, <i>Poesía de Pasión en la Edad Media: el Cancionero de Pedro Gómez Ferrol</i> (A. Zinato) p. 117; R. Navarro Durán, <i>"Lazarillo de Tormes" de Alfonso de Valdés</i> (D. Ferro) p. 120; E. García Santo Tomás, <i>La creación del Fénix</i> (S. Favaretto) p. 121; L. Landero, <i>El guitarrista</i> (S. Ballarín) p. 123; E.A. Lozada, <i>Sueños anónimos - Anonymous Dreams</i> (A. Gallo) p. 125;	
F. Surdich, <i>Verso il Nuovo Mondo. L'immaginario europeo e la scoperta dell'America</i> (D. Ferro) p. 129; R. Marrero-Fente, <i>Ética, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: "Espejo de paciencia" de Silvestre de Balboa</i> (J.J. Martínez Martín) p. 132; AA.VV., <i>La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia</i> (J.J. Martínez Martín) p. 135; G. Andreotti, <i>Un gesuita in Cina 1552-1610. Matteo Ricci dall'Italia a Pechino</i> (C. Camplani) p. 138; P. Aubert-J.M. Desvois (eds.), <i>Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine des Lumières à la seconde guerre mondiale</i> (F. Fiorani) p. 139; J.L. Borges, <i>L'altro, lo stesso</i> (G. Meo Zilio) p. 141; H. Vázquez-Rial, <i>El enigma argentino (descifrado para españoles)</i> (F. Rocco) p. 143; I. Allende, <i>La ciudad de las Bestias</i> (S. Serafin) p. 145; D. Manera (ed.), <i>I cactus non temono il vento. Racconti di Santo Domingo</i> (P. Spinato Bruschi) p. 147; M. Aguinis, <i>Asalto al Paraíso</i> (F. Rocco) p. 148;	
L.F. Barreto, <i>Damião de Goes - Os caminhos de um humanista</i> (S. Castro) p. 151; M. Castelo Branco de Sequeira, <i>A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós</i> (G. Miraglia) p. 152; J.P. de Andrade, <i>Ambições e limites do neorealismo português</i> (M.G. Simões) p. 154; Manuel Alegre, <i>Cão como nós</i> , p. 156; G. Lanciani (ed.), <i>Inchiostro nero che danza sulla carta. Antologia di poesia portoghese contemporanea</i> (S. Masin) p. 158; AA.VV., <i>Brasiliana da Biblioteca Nacional. Guia das fontes sobre o Brasil</i> (S. Castro) p. 161; Euclides da Cunha, <i>Os Sertões</i> (S. Bagno), p. 163.	
PUBBLICAZIONI RICEVUTE .....	p. 165

BULZONI EDITORE



GIUSEPPE BELLINI

IL BAROCCO IN MESSICO:  
SUOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Uno dei momenti più alti della cultura che si sviluppò in Messico appartiene al Barocco. All'inizio della diffusione della nuova cultura, la Nueva España, come fu chiamato il vicereame messicano durante tutta l'epoca della dominazione spagnola, aveva visto il diffondersi nella poesia dell'italianismo. Il noto poeta Gutierre de Cetina era stato l'esportatore nella capitale messicana della tendenza che già, in Spagna, aveva dato in Garcilaso il grande lirico. Né il raffinato madrigalista degli "ojos claros y serenos", l'abilissimo utilizzatore degli "encontrados efectos" sul tema dell'amore, gli era di molto inferiore e, per la nascente poesia novo-ispana, era divenuto autorevole punto di riferimento onde pervenire al Petrarca e allo stesso Garcilaso.

Presto, tuttavia, anche per il contatto naturale con un mondo indigeno di accentuati segni barocchi, soprattutto nell'architettura e nell'ornato, per il formarsi di una società alta opulenta, che si compiaceva di palazzi sontuosi, di interni ricchi di stucchi, di chiese dove si rendeva culto a Dio e ai santi attraverso uno straripare d'oro, pure l'espressione letteraria ne fu contagiata, in particolare la poesia, per l'avvento di un nuovo astro ispanico, don Luis de Góngora. I poeti novo-ispani si orientarono, quindi, verso il preziosismo gongorista, cui presto si mescolò il concettismo, sulla scia di Quevedo, il prestigioso autore dei *Sueños*, de *La vida del Buscón* e di un capitale lirico straordinario, che va dal tema amoroso a quello satirico, dall'argomento filosofico e politico a quello sacro.

In Messico italianismo e barocco non entrarono in contrasto. Tanto furono fonte d'ispirazione la poesia di Petrarca, di Garcilaso, *L'Arcadia* del Sannazaro, come la poesia di Herrera, del Góngora delle *Soledades*, la concettosità e la filosofia "desengañada" di Quevedo, autore che nel Perù, paese nel quale meno poeti di valore fiorirono nei primi secoli coloniali, fu lettura proficua di Juan del Valle y Caviedes, grande satirico, nemico acerrimo della superstizione, dell'ignoranza e soprattutto dei medici, contro i quali riunì nel *Diente del Parnaso* satire che potremmo dire al vetriolo.

Come fiorivano di composito barocco-indio i palazzi e le chiese, così nella Nueva España, estremamente legata alla madrepatria, fiorì nella poesia la nuova tendenza barocca. Vi furono grandi poeti, come il vescovo Bernardo de Balbuena, cantore della meraviglia della capitale e della sua società nella *Grandeza Mexicana*, e soprattutto vi fu un grande poeta-prosatore-drammaturgo, Juana de Asbaje, che dominò con il suo ingegno la seconda metà del secolo XVII, tanto da far dire alla critica che il Siglo de Oro non si chiude con Calderón de la Barca, ma con colei che passò alla storia letteraria come Sor Juana Inés de la Cruz.

Desumiamo notizie intorno alla sua vita della suora dalla biografia che il gesuita Diego Calleja antepose al volume *Fama y Obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz, Religiosa Professa en el Convento de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México* e da quanto Sor Juana consegna nella *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Era nata il 12 novembre 1648 nella località di Nepantla, ai piedi dei vulcani Popocatepetl e Iztaccihuatl, e aveva trascorso la prima infanzia presso il nonno paterno, in una dimora fornita di una consistente biblioteca, i cui testi furono nutrimento per questo singolare ingegno.

Della madre poco sappiamo: solo che aveva avuto figli da altri uomini, ma che non si era mai sposata, anche se i vari padri avevano riconosciuto i frutti della loro relazione. Juana era, naturalmente, all'oscuro di tutto. Dominata dalla sete di sapere, a tre anni, seguendo la sorella alla scuola della "Maestra", aveva imparato a leggere correntemente e far di conto; componeva anche poesia e, secondo il Calleja, già colpiva "la felicidad con que salían a su boca o su pluma los consonantes y los números", poiché "así los producía, como si no los buscara en su cuidado, sino es que se los hallase de balde en su memoria".

Nella *Respuesta* la suora consegna alcuni particolari della sua condotta dominata dalla sete di conoscenza, particolari che nel passato diedero luogo a interpretazioni di segno psicanalitico; ad esempio, che non mangiava formaggio, perché aveva inteso dire che "hacía rudos", o che si tagliava i capelli ad una certa lunghezza perché nel tempo della loro ricrescita si proponeva di apprendere determinate cose, e li tornava a tagliare se non vi riusciva, in quanto non le sembrava giusto "que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno".

Nel 1656 Juana Inés va a vivere nella capitale, presso gli zii María Ramírez de Santillana e Juan de Mata, bene introdotti a corte. Qui studia il latino con il baccelliere Martín de Olivas, poi cattedratico all'Università di México, e in venti lezioni, se stiamo al biografo, la fanciulla dominava perfettamente la lingua.

Passano alcuni anni e nel 1664 la giovane, della cui bellezza e intelligenza correva la fama, è introdotta a corte come dama della viceregina, donna Leonor Carreto, marchesa di Mancera, colei che canterà in poesia con il nome di

Laura. Le arride il successo, forse è corteggiata, ma il 14 agosto 1667 decide di entrare nel convento della Carmelitane Scalze, uscendone, tuttavia, il 18 novembre, per la rigidità della regola e la malferma salute.

Torna a corte, e nel 1668 il vicerè la sottopone a una “científica lid”, di fronte a quaranta tra eruditi e professori universitari: un successo, tanto che a distanza di anni, ormai in Spagna, il marchese confessava al Calleja che la fanciulla si era difesa in quell’occasione come un galeone reale di fronte a “unas cuantas chalupas”. Ma nel 1669 Juana Inés entra in contatto con un personaggio che inciderà profondamente nella sua vita: il gesuita Antonio Núñez de Miranda, potente confessore dei viceré, il quale “a fuer de luz le quitó el miedo”, così che il 15 febbraio 1669 la giovane torna in convento, ora in quello di San Gerolamo, una vera cittadella nella capitale, con molteplici fabbricati e giardini. Vi rimarrà per il resto della sua vita, divenendo anche proprietaria di un bilocale, come oggi lo chiameremmo, e di una schiava, regalatale dalla madre, come si apprende dal testamento di costei. Contagiata dalla peste diffusasi nella città e nel convento, muore alle quattro di mattina del 17 aprile 1695, senza che la malattia causasse in lei, scrive il Calleja, “la turbación más leve en el entendimiento”.

È, in breve, quanto sappiamo intorno alla vita di Juana Inés. Nella *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, tuttavia, documento di grande interesse, primo testo femminista della letteratura, la suora fornisce notizie intorno alla sua prima fanciullezza, salta a piè pari il periodo a corte e passa a trattare della sua vicenda conventuale: la decisione di entrare in convento perché non propensa alle “licencias del matrimonio”, l’attrazione irresistibile per lo studio, l’affetto delle consorelle, che spesso la distoglievano dalla sua passione, le persecuzioni. La *Respuesta*, del primo marzo 1691, è una fiera autodifesa della suora dall’accusa di essersi dedicata troppo alle cose mondane. Tale accusa le veniva da una tal Sor Filotea de la Cruz, proprio nella prefazione che faceva alla *Carta Athenagórica* di Sor Juana, testo dove discuteva il *Sermón del Mandato* del gesuita Antonio Vieyra – per anni potentissimo confessore dei re del Portogallo –, risalente a una quarantina d’anni prima, a proposito delle prove d’amore di Dio verso gli uomini. Aveva indotto Sor Juana a pubblicare l’opera il vescovo di Puebla de los Angeles, don Manuel Fernández de Santa Cruz, e sembra che lui stesso avesse assunto la veste di Sor Filotea. È un mistero, ma forse entrava nella strategia del porporato contro il rivale don Francisco de Aguiar y Seijas, arcivescovo di México, sede alla quale aveva invano aspirato. Il fatto si è che la critica, proprio quando Sor Juana più si dedicava a temi religiosi, anche attraverso gli *autos sacramentales*, determinò in lei una profonda crisi, dalla quale non valse a farla riprendere neppure l’autodifesa nella *Respuesta*, e quindi cessò praticamente di scrivere.

Altre disavventure aveva avuto in convento: la proibizione per tre mesi di toccare libro, da parte di una superiora “muy santa y muy cándida”, che te-

meva fossero cose da Inquisizione, ma lei studiava in tutto ciò che la circondava, anche nel movimento di una padella sul fuoco. Finché era durato il governo del vicerè conte di Paredes la suora aveva goduto della protezione sua e della moglie, divenuti la sua famiglia ideale; spesso le rendevano visita in convento, dove pure si recavano alte autorità religiose e chiari ingegni, tanto che la sua cella divenne in breve il frequentato salotto culturale della capitale, benché il convento fosse di clausura.

Certamente furono molte le invidie sollevate dal favore e dall'intelligenza di Sor Juana, se lei stessa nella *Respuesta* scrive:

¿Quién no creará, viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así: porque entre las flores de esas mismas aclamaciones, se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar; [...].

E un'amara e al tempo stesso orgogliosa considerazione, richiamando le statue irte di punte, poste sulle cime delle chiese: "no puede estar sin púas que la puncen quien está en alto: allí está la ojeriza del aire, allí es el rigor de los elementos, allí despica la cólera los rayos, allí es el blanco de piedras y flechas", perché "cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia, padece esta pensión", in quanto nessuno ammetterà mai che l'altro sia più intelligente di lui.

Ad un certo punto il suo rigido confessore le ritirò l'assistenza spirituale, e lei sembra reagisse con una durissima lettera, della quale ci è giunta solo copia non autografa, ma alla fine tornò a sostenerla e anzi a moderarla nella penitenza, perché correva pericolo la sua salute. La poveretta ebbe a che fare, purtroppo, con personaggi curiosi: non solo il confessore, ma l'arcivescovo di México, nemico del teatro e delle donne, del quale il suo biografo riferisce che, se avesse saputo che una donna aveva calpestato una delle piastrelle della sua dimora, le avrebbe sradicate tutte. Cionondimeno Sor Juana gli affidò ad un certo momento tutta la sua biblioteca, quattromila volumi, se siamo al Calleja, gli oggetti scientifici, gli strumenti musicali e i gioielli perché li vendesse e destinasse il ricavato ai poveri. Si privava così di tutti gli oggetti della sua passione e della sua ricchezza; infatti, la suora non era povera, riceveva parecchie ricompense e regali preziosi per le opere che le commissionavano; fu anche scrupolosa amministratrice dell'immenso e ricco convento. Alla sua morte doveva avere nella sua cella ancora molti gioielli, di cui si appropriò l'arcivescovo: lo apprendiamo dalla causa che il convento aprì, per questo motivo, nei suoi confronti.

Ma veniamo all'opera della suora, anzitutto alla poesia, sulla quale si fonda in gran parte la sua fama, anche se pure di merito è il teatro, profano e sacro.

Delle sue prose, la *Carta Atenagórica* resta oggetto di studio per specialisti interessati al dibattito teologico, mentre la *Respuesta a Sor Filotea* è un documento vivo, indispensabile per chi voglia conoscere la vita e la psicologia della suora.

In più di un'occasione Sor Juana ha sostenuto la validità della sua poesia, pur dichiarando di avere composto secondo il suo pieno piacere solo un "papelillo que llaman *Sueño*", opera in realtà di grande rilievo, dove, "imitando a Góngora", come dichiara espressamente, costruisce il suo capolavoro letterario; un testo accolto con favore e celebrato ai suoi tempi, dimenticato poi nel periodo di ripudio del Barocco, anzi considerato dal Menéndez y Pelayo dimostrazione efficace della perversione del gusto, e ciò fino a che l'arte barocca fu riscattata e nuovamente valorizzata nel ventesimo secolo.

In vita della suora le sue poesie circolavano manoscritte. Sor Juana divenne in breve un personaggio famoso e dal convento intratteneva una fitta rete di contatti con l'esterno. La sua cella fu presto una sorta di Accademia letteraria, dove lei dominava, prodotto meraviglioso delle Indie, "oro racional", come la definisce la Glantz, della terra americana, ricca di favolosi tesori, che la stessa suora esaltava, denunciando la cupidigia degli spagnoli. Non solo le rendevano visita personaggi illustri, ma le giungevano con frequenza richieste di opere da parte di enti religiosi e politici; i Capitoli delle cattedrali di México e di Oajaca le commissionarono, infatti, numerosi *villancicos*, da cantare, o rappresentare, in chiesa in occasioni festive; era sollecitata a intervenire nei Certami in onore dell'Immacolata; nel 1680 la chiesa metropolitana di México le commise l'arco trionfale per l'ingresso del nuovo vicerè, conte di Paredes, che succedeva al Mancera, e la suora progettò il *Neptuno Alegórico*, capolavoro di riferimenti mitologici, la cui esecuzione sembra fosse demandata a Carlos de Sigüenza y Góngora, cattedratico ed erudito famoso, estimatore e amico della suora. *Autos sacramentales* e opere di teatro profano furono pure composte su commissione, eccellendo tra i primi *El Divino Narciso*, tra le commedie *Los empeños de una casa*.

In convento Sor Juana svolse una intensa attività creativa, le cui note dominanti, soprattutto nella poesia, sono l'affettività e l'impegno morale, sia nella lirica d'occasione che in quella filosofico-religiosa, e anche nella preziosa serie di sonetti amorosi in cui svolge, all'uso del tempo, la retorica del contrasto: amore e negata corrispondenza, gelosia, delusione, dolore. Sono questi sonetti ad aver dato adito per molto tempo a interpretazioni che attengono alla sua biografia, dimenticando che la tematica era propria dell'epoca barocca, svolta pure, in Spagna, da poeti di condizione religiosa. Da parte sua Sor Juana immetteva nel tema, entro il nitore del verso, una vibrante sensibilità, come nel sonetto in cui "satisface un recelo con la retórica del llanto":

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,  
como en tu rostro y tus acciones vía  
que con palabras no te persuadía,  
que el corazón me vieses deseaba;  
y Amor, que mis intentos ayudaba,  
venció lo que imposible parecía:  
pues entre el llanto, que el dolor vertía,  
el corazón deshecho destilaba.  
Baste ya de rigores, mi bien, baste;  
no te atormenten más celos tiranos,  
ni el vil recelo tu quietud contraste  
con sombras necias, con indicios vanos,  
pues ya en líquido humor viste y tocaste  
mi corazón deshecho entre tus manos.

Più convincente, forse, per cogliere la retoricità dell'esercitazione poetica, è la serie di sonetti definiti di "encontradas correspondencias", dove l'amore è presentato nella donna capriccioso, indeciso e alla fine arrende verso colui che non amato ama:

Al que ingrato me deja, busco amante;  
al que amante me sigue, dejo ingrata;  
constante adoro a quien mi amor maltrata;  
maltrato a quien mi amor busca constante.  
Al que trato de amor, hallo diamante;  
y soy diamante al que de amor me trata;  
triumfante quiero ver al que me mata  
y mato al que me quiere ver triunfante.  
Si a éste pago, padece mi deseo;  
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:  
de entrambos modos infeliz me veo.  
Pero yo, por mejor partido, escojo  
de quien no quiero, ser violento empleo,  
que, de quien no me quiere, vil despojo.

Numerosi sono i poeti ai quali, per questa tematica, si può fare riferimento, da Lope a Calderón, da Góngora a Quevedo. E tuttavia, qualche composizione poteva indurre a interpretazioni biografiche, come il sonetto in cui la suora tratta "De amor, puesto ante un sujeto indigno", dove "es enmienda blasonar del arrepentimiento":

Cuando mi error y tu vileza veo,  
contemplo, Silvio, de mi amor errado,  
cuán grave es la malicia del pecado,  
cuán violenta la fuerza del deseo.  
A mi misma memoria apenas creo  
que pudiese caber en mi cuidado



la última línea de lo despreciado,  
el término final de un mal empleo.  
Yo bien quisiera, cuando llego a verte,  
viendo mi infame amor, poder negarlo,  
mas luego la razón justa me advierte  
que sólo se remedia en publicarlo,  
porque del gran delito de quererte  
sólo es bastante pena confesarlo.

Ciò che si coglie nella poesia amorosa di Sor Juana, al disopra della retorica d'uso, è la raffinata sensibilità, che si avvale di un vocabolario scelto, di alta qualità estetica, capace di trasmettere vita al tema più corrente e trito. Il che avviene anche nella poesia d'occasione, dove non di rado una *décima* presenta la stessa raffinatezza di un'elaborata composizione.

Intimamente legata alla nuova famiglia vicereale dei Paredes, Sor Juana partecipa alla loro vita, ne segue le vicende, dimostrando affetto con piccoli regali: babbucce ricamate, un dolce, alcune castagne, un girello per il neonato erede. Ogni omaggio è accompagnato da una breve composizione di singolare bellezza, spesso veicolo per una piana filosofia morale: per tal modo, ad esempio, il regalo del girello è perché il figlio dei Paredes cresca "diritto" anche moralmente. In altre occasioni il regalo è motivo per esaltanti celebrazioni, ricche di cromatismi, come nella *décima* con cui accompagna una rosa all'amica viceregina:

Este concepto florido  
del vergel más oloroso,  
que dejó el jardín glorioso  
por haberla producido,  
ésa, que feliz ha unido  
a lo fragante lo bella,  
doy a tu mano: que en ella  
campará de más hermosa,  
pues en tu boca se roza  
cuando en tus ojos se estrella.

In altre occasioni, i versi sono all'uso cortigiano, come protesta di umile sottomissione. È il caso dell'invio di alcune castagne, dono umile, come umile si professa la suora:

Lysi: a tus manos divinas  
doy castañas espinosas,  
porque donde sobran rosas  
no pueden faltar espinas.  
Si a su aspereza te inclinas  
y con eso el gusto engañas,  
perdona las malas mañas

de quien tal regalo te hizo;  
perdona, pues, si un erizo  
sólo puede dar castañas.

La poesia di Sor Juana non si limita a queste manifestazioni; grande artista padroneggiava completo il complesso armamentario della poesia barocca. È agevole osservarlo nel *romance* decasillabo in cui, “con cuidados, elegantes esdrújulos”, descrive la “proporción hermosa” dell’amica, contessa di Paredes, ormai in Spagna, e che le invia dal Messico. Un’amicizia molto stretta, alla quale Sor Juana dovrà la pubblicazione a Madrid delle sue opere, ma che ai cercatori di situazioni pruriginose ha dato modo, fondandosi sul *romance* citato, di avanzare sospetti di relazioni particolari. La stessa Dacia Maraini imbastì sull’equivoco un suo breve e sconcertante dramma, *Sor Juana*, trattando di un fantasioso rapporto tra la suora e la sua schiava.

Il *romance* in cui Sor Juana descrive la contessa di Paredes è considerato il gioiello della poesia barocca novo-ispana e come tale fu inserito nel 1927 da Gerardo Diego nell’ *Antología en honor de Góngora*, in occasione del terzo centenario della morte del poeta cordovese e del rinascere della poesia spagnola. Il testo è ricco di allusioni mitologiche, di immagini metaforiche, ritmato dal verso sdrucchiolo, nella descrizione pudica della bellezza dell’amica, iniziando dai capelli, “madeja” di “caracoles”, “dédalo” di “dorados Ofires”, proseguendo con la fronte, “Hécate, no triforme, mas llena”, gli occhi, “áspides que por flechas” sparano “víboras de halagüeña ponzoña”, lampade “Febeas” che “súbitos resplandores arrojan; / pólvora que a las almas que llega / Tórridas abrasadas transforma”. E così procedendo: il naso, arbitro tra due confinanti luci pure; le guance, “Cátedras del abril” che, “clásicas, dan a mayo, estudiosas, / método a jazmines nevados, / fórmula rubicunda a las rosas”; la bocca è “búcaro de fragancia”, che congela “Lágrimas del aurora”, “rúbrica con jazmines escrita, / cláusola de coral y de aljófar”; il mento è “pórfido en que las almas reposan”, illuminato da una volta di “luceros”.

Ma Sor Juana non si ferma qui, prosegue descrivendo il resto del corpo femminile, ed è questa parte che ha fomentato i sospetti di alcuni critici. Si veda, tuttavia, come castamente la suora supera ogni ostacolo: la descrizione prosegue con la gola, “órgano” di “marfil”, fonte di “canora música”, che “en dulces / éxtasis aun el viento aprisiona”, transito ai “jardines de Venus”; le braccia sono “Pámpanos de cristal y de nieve” che provocano “Tántalos”; le dita, “dátiles de alabastro”, ecc. Per il resto Sor Juana procede con controllato pudore, dalla gola e dalle braccia passa alla “cintura”, ma la figura è rigorosamente vestita e quelle che occulta sono meraviglie che, se ammettono riferimenti, sono solo alla scultura e all’architettura per affermare, in realtà, solo l’unicità dell’esemplare umano:

Bósforo de estrechez, tu cintura,  
cíngulo ciñe breve por Zona;  
rígida (si de seda) clausura,  
músculos nos oculta ambiciosa.

Cúmulo de primores tu talle,  
dóricas esculturas asombra,  
jónicos lineamientos desprecia,  
émula su labor de sí propia.

Ogni difficoltà è superata nella cristallinità del verso e l'autrice può proseguire diffondendo bellezza, agilità, profumo, fino a confessare retoricamente la sostanziale inadeguatezza del suo canto:

Móviles pequeñeces tus plantas,  
sólidos pavimentos ignoran;  
mágicos, que a los vientos que pisan  
tósigos de beldad inficionan.

Pátano, tu gentil estatura,  
flámula es que a los aires trémola;  
ágiles movimientos que esparcen  
bálsamo de fragantes aromas.

Índice de tu rara hermosura,  
rústicas estas líneas son cortas;  
cítara solamente de Apolo,  
méritos cante tuyos, sonora.

Pezzo senza dubbio di bravura, il *romance*; ma Sor Juana aveva altri problemi più pressanti. Qui si tratta di un omaggio, sincero e sentito, efficace dal punto di vista dell'arte, nell'ambito di un barocco pienamente assunto e reso originale dalla scelta personale di vocaboli e di immagini, su un tema che afferma originalità anche nella rappresentazione della donna "de cuerpo entero", quando il barocco amava la sezione, il particolare.

Altri pensieri albergavano nell'intimo della suora, pur se non è possibile parlare di alta filosofia, ma solo di personale coscienza della vita, che procede da una solida concezione morale e dalla diuturna esperienza, origine di un profondo disincanto nei confronti del mondo. È passata alla storia la *redondilla* in cui la suora riprende la stoltezza degli uomini, che "en las mujeres acusan lo que causan":

Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis;  
.....  
¿por qué queréis que obren bien,  
si las incitáis al mal?

Combatís su resistencia,  
y luego, con gravedad,  
decís que fue liviandad  
lo que hizo la diligencia.

.....

Una delusione che Sor Juana non esita a riflettere su se stessa, di fronte alla bellezza con cui un pittore ha voluto rappresentarla in un ritratto. La tela non ci è giunta, ma il sonetto che ha originato è di grande valore per comprendere l'atteggiamento della suora di fronte alle vanità dell'illusione. La relazione tra la poesia e la pittura si afferma nell'opera della suora con questo prezioso esempio. Sor Juana è ben cosciente del passo del tempo, del suo inarrestabile lavoro; perciò considera il quadro "un vano artificio del cuidado", una rappresentazione falsa, incapace di far tacere la coscienza della realtà di un corpo destinato fatalmente a essere, processo di srealizzazione efficace, "cadáver, polvo, sombra, nada". Non è più un "tópico", come quello rappresentato, alla maniera di Góngora e di quant'altri poeti barocchi, dalla rosa, destinata ad appassire e morire, denuncia dell'incoscienza umana che si lascia conquistare dall'apparenza, ma diviene propria esperienza e disincanto di fronte al tempo e alla morte. Non senza un evidente legame con la poesia *náhuatl*, così ricca di problematica, tutto viene coinvolto, anche la sete intellettuale, di fronte alla brevità della vita: "Si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto?". Con alla fine un recupero alto in un *romance*:

Quien vive por vivir sólo  
sin buscar más altos fines,  
de lo viviente se precia,  
de lo racional se exime;  
y aun de la vida no goza:  
pues si bien llega a advertirse,  
el que vive lo que sabe  
*solo sabe lo que vive.*

Saggezza del disinganno, non rinuncia. La vita è quello che è, ci dice Sor Juana, ma occorre nobilitarla immettendola in un circuito virtuoso che porti a Dio, ristabilito nel suo assoluto potere su quanto creato. Anche l'intelletto, non solo la vita materiale, gli è sottoposto. L'uomo può fare tentativi in direzione della conoscenza assoluta, ma vana è la speranza di raggiungerla. In questo sta il significato del *Primer Sueño*, una *silva* di 975 versi, attenta, ma originalmente, al magistero stilistico gongorino delle *Soledades*. Sbagliava il Menéndez Pelayo quando diceva il poema "más inaccesible que su modelo" e tanto che il Méndez Plancarte, grande editore moderno dell'opera sorjuanina, lo ha avvicinato, al contrario, al *Cimetière marin*, di Paul Valéry e a *Muerte sin fin* di José Gorostiza.

La sintesi del poema la diede già il padre Calleja prologando il volume *Fama y obras póstumas* della Fénix:

*“Siendo de noche, me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone; no pude ni aun divisar por sus categorías ni aun sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté”.*

Ed è lo stesso biografo della suora il primo esaltatore del poema; egli afferma che se Góngora nelle *Soledades* ornò con tanto copiosa eleganza di perifrasi e di fantasia temi così poco “extendidos” di avvenimenti quali vi compaiono, Sor Juana

A este angostísimo cauce redujo grande golfo de erudiciones, de sutilezas y de elegancias, con que hubo, por fuerza, de salir profundo; y, por consecuencia, difícil de entender de los que pasan la hondura por oscuridad; pero los que saben los puntos de las facultades, historias y fábulas que toca, y entienden en sus traslaciones los términos alegorizados y alegorizantes con el que resulta el careo de ambos, están bien ciertos de que no escribió nuestra poetisa otro papel, que con claridad semejante nos dejase ver la grandeza de tan sutil espíritu.

Nella poesia barocca il *Sueño* sorjuanino è il solo poema scientifico-filosofico. In esso, prendendo le mosse dal diffondersi del silenzio notturno e del sonno nelle creature, originato dagli umori che il processo digestivo diffonde nel corpo umano, seguiamo il tentativo dell'intelletto di penetrare la macchina misteriosa che regola il mondo, con la conferma ultima dell'invalidabilità del limite: a nessuno è permesso di penetrare i segreti di Dio e l'umano rimane vinto di fronte al mistero. Sopraggiunge, infatti, l'alba; il sole sbaraglia le tenebre, effimeramente vincitrici nelle ore notturne, restituendo alle cose i loro colori; cessano gli effetti della “científica oficina” e sul fallimento della conoscenza, ai sensi viene ridata operatività.

L'estesa composizione si dipana tra un cumulo di riferimenti eruditi e mitologici, espressi in originale sintassi e vocabolario inconfondibile, pur nell'ambito del modello gongorino. La suggestione delle novità asiatiche portate a Roma dal padre Kicher contagia felicemente anche Sor Juana; nel poema è stato pure sottolineato il rapporto con la scienza ermetica. Efficacemente il contrasto luce-ombra accentua i termini del problema come dramma. La natura si presenta, in apertura del poema, come un vasto scenario sottoposto all'assalto delle tenebre:

Piramidal, funesta, de la tierra  
nacida sombra, al Cielo encaminaba  
de vanos obeliscos punta altiva,

escalar pretendiendo las Estrellas;  
si bien sus luce bellas  
– exentas siempre, siempre rutilantes –  
la tenebrosa guerra  
que con negros vapores le intimaba  
la pavorosa sombra fugitiva  
burlaban tan distantes,  
que con su atezado ceño  
al superior convexo aun no llegaba  
del orbe de la Diosa  
que tres veces hermosa  
con tres hermosos rostros ser ostentas,  
quedando sólo dueño  
del aire que empañaba  
con el aliento denso que exhalaba.

Un mondo cupo, presto iluminato, tuttavia, dalla sensibilità dell'interprete, descrittrice abile di cose, di animali e di silenzi:

El viento sosegado, el can dormido,  
éste yace, aquél quedo  
los átomos no mueve,  
con el susurro hacer temiendo leve,  
aunque poco, sacrílego rüido,  
violador del silencio sosegado.  
El mar, no ya alterado,  
ni aun la instable mecía  
cerúlea cuna donde el Sol dormía;  
y los dormidos, siempre mudos, peces,  
en los lechos lamosos  
de sus oscuros senos cavernosos,  
mudos eran dos veces;

.....  
En los del monte senos escondidos,  
cóncavos de peñascos mal formados  
– de su aspereza menos defendidos  
que de su obscuridad asegurados –,  
cuya mansión sombría  
ser puede noche en la mitad del día,  
incógnita aún al cierto  
montaraz pie del cazador experto  
– depuesta la fiereza  
de unos, y de otros el temor depuesto –  
yacía el vulgo bruto,  
a la Naturaleza  
el de su potestad pagando impuesto,  
universal tributo;  
y el Rey, que vigilancias afectaba,  
aun con abiertos ojos no velaba.

Asia, America, Europa apportano, in misura diversa, elementi delle loro culture ai raggiungimenti artistici del *Sueño* e in esso si fa largo la coscienza del limite. La repentina immissione di sé, da parte dell'autrice, in chiusura del poema, come protagonista diretta della fallita avventura di conoscenza, apporta note rilevanti di tormentata autobiografia. Avanza l'alba, le tenebre raccolgono i loro "negros escuadrones", e giunge il Sole, "cerrando el giro"

que esculpí de oro sobre azul zafiro:  
de mil multiplicados  
mil veces puntos, flujos mil dorados  
– líneas, digo, de luz clara – salían  
de su circunferencia luminosa,  
pautando al Cielo la cerúlea plana.

Finalmente le tenebre giungono in vista dell'ocaso, ma di nuovo dall'altra parte del mondo, lasciata dal Sole senza protezione, ripetono il tentativo ribelle di dominio,

mientras nuestro Hemisferio la dorada  
ilustraba del Sol madeja hermosa,  
que con luz judiciosa  
de orden distributivo, repartiendo  
a las cosas visibles sus colores  
iba, y restituyendo  
entera a los sentidos exteriores  
su operación, quedando a luz más cierta  
el Mundo iluminado, y yo despierta.

Risalta la luminosità dei cromatismi. Nella solitudine Sor Juana elabora la sua costruzione e conferma desolate certezze, anche se la solitudine è, in sostanza, suo rifugio. Se pensiamo all'anno in cui il *Sueño* fu composto, 1690, possiamo cogliere in esso, oltre al riflesso del traumatico impatto con le inquietanti vicende della capitale messicana, l'annuncio di una rinuncia intellettuale alla quale la suora darà concretezza, in buona sostanza, dopo la stesura della *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Del 25 novembre 1690 è la repressione alla Fénix per essersi troppo dedicata a "ciencias curiosas", e ciò avveniva quando più Sor Juana aveva prodotto nel campo artistico-religioso. Del resto, la *Carta Athenagorica*, alla quale Sor Filotea premetteva la sua lettera, trattava non di cose profane, ma della maggior prova dell'amore di Dio per gli uomini: se il padre Vieyra aveva sostenuto che la maggior prova dell'amore divino era stata di non volere la corrispondenza per sé, ma perché gli uomini tra loro si amassero, Sor Juana affermava che tale prova consisteva invece nella corrispondenza d'amore, che si rifletteva sugli uomini, e che il maggior bene-

ficio di Dio consisteva nel non fare benefici, perché “el castigo es también benéfico, pues mira a nuestra enmienda y Dios castiga a quien ama”.

In realtà la grande artista aveva osato discutere di argomenti che non le erano riservati e le autorità religiose ne temevano i risultati, quanto ad ortodossia, da parte di una donna di così spiccata intelligenza e di tanto carattere.

Per quanto attiene al teatro, nella produzione artistica di Sor Juana Inés de la Cruz questo ha un posto realmente rilevante, che si tratti di teatro profano o di *autos sacramentales*. Due sono, in sostanza, le commedie composte dalla suora messicana: di argomento mitologico *Amor es más laberinto*, di cappa e spada *Los empeños de una casa*. La prima fu rappresentata a Palazzo l'11 gennaio 1689 per il compleanno del vicerè conte di Galve, da poco succeduto al conte della Monclova; la seconda fu portata sulla scena il 4 ottobre 1683 a México, in casa del “Contador” don Fernando Deza, quale omaggio del viceré Paredes in occasione dell'ingresso del nuovo arcivescovo, don Francisco de Aguiar y Seijas.

Trattando del teatro profano della suora, il Salceda afferma che le due commedie altro non sono che capitoli di quel trattato d'amore che l'autrice andò sviluppando attraverso tutta la sua creazione artistica, pretesto per continuare la sua opera di “filósofa del amor”. Giudizio viziato dall'entusiasmo, anche se effettivamente le due commedie trattano con grande sensibilità il tema amoroso. In realtà, il segno sotto il quale il teatro sorjuanino si svolge è quello della protesta. Nella commedia mitologica, della quale Sor Juana è autrice del primo e del terzo atto, il conflitto d'amore è un puro pretesto per porre in rilievo la mutevolezza non solo delle donne, ma degli eventi: il prigioniero, Teseo, denuncia in Minosse la violenza del potere e dà voce a una protesta sociale quando proclama l'uguaglianza di tutti gli uomini, che solo possono distinguersi per la nobiltà delle imprese; ciò che conta è il valore, l'impegno di ogni singolo individuo, seguendo in questo il Quevedo del *Sueño del Infierno*, dove i diavoli moralisti esprimono gli stessi concetti, demolendo l'alterigia della nobiltà:

[...] el que en el mundo es virtuoso, ése es el hidalgo; y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque uno descienda de hombres viles y bajos, cómo él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a sí y hace linaje para otros.

Gran figura quella di Teseo, cui si contrappone un Minosse offeso e vendicativo, ma non soddisfatto della sua lunga vendetta su vittime innocenti. La figura del principe acquista dimensione mano a mano che si avvicina la tragedia: la rivolta degli ateniesi, il loro sbarco a Creta per liberare il loro concittadino. Rapidamente la situazione cambia: ora è Teseo a dominare, ma, come



avviene ne *La vida es sueño* di Calderón, che Sor Juana aveva ben presente, l'eroe non iniferisce, perdona, tanto più che, innamorato di Fedra, lei sarà il premio. In Teseo opera soprattutto una filosofia della vita che ha la sua origine non solo nella sua dirittura morale, ma nell'esperienza: le cose della Fortuna sono sempre instabili, mutano da un momento all'altro, e Sor Juana, se riandiamo la sua vita e la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, sentiva nel profondo il tema.

Ne *Los empeños de una casa* abbiamo il documento integro di un "festejo" barocco della Colonia: infatti, non solo ci è pervenuta completa la commedia in tre giornate, ma anche la *loa* introduttiva, i due *entremeses* e il *sarao* finale. Quanto ai riferimenti, Sor Juana ha presente certamente il teatro di Lope e di Calderón e tanto che alcuni critici hanno avvicinato la commedia a *La discreta enamorada* del primo, e a *Los empeños de un acaso* del secondo. In realtà, sulla lezione dei due grandi drammaturghi spagnoli, la suora afferma appieno la sua originalità e più esattamente il Chávez parlò di fluidità, di grazia, di sincerità di certe scene che richiamano altre di pari bellezza di Lope de Vega. Ma la suora manifesta nell'opera la propria sensibilità, immette una nota personale di protesta e di malinconia, non tanto per le disavventure d'amore, quanto per il ruolo assegnato d'ordinario nella vita alla donna, considerata semplice oggetto, e quando più del desiderio. L'inconformità di Sor Juana nei riguardi della condizione femminile traspare evidente non solo dalla *Respuesta*, ma da tutta la sua opera, legittimando ne *Los empeños de una casa* la battaglia che conduce in favore del suo sesso, ricorrendo ad armi che la critica ha spesso trascurato: l'umorismo, il ridicolo, proiettati sul sesso maschile.

L'intreccio complicato della commedia, centrata sull'amore di don Carlos per Leonor, dalla quale è ricambiato, fonda la sua drammaticità sull'intervento insidioso di doña Ana, anche lei innamorata di don Carlos, e su quello di don Pedro, fratello di Ana, che ama Leonor. Il rapimento della donna da parte di quest'ultimo riunisce all'insaputa l'uno dell'altro tutti i personaggi nella medesima casa, quella del rapitore. Numerosi sono gli equivoci che ne vengono, ma alla fine l'amore trionfa e coloro che lo hanno insidiato ricevono punizione.

Nell'azione di questi personaggi si rivela l'originalità dell'autrice; gli uomini appaiono, in sostanza, attori secondari; chi dirige la vicenda è la doña Ana, che alla fine, vedendo sconfitto il suo piano, si affretta a ripiegare sullo spasimante prima disprezzato, don Juan. Giustamente don Pedro, ottuso innamorato e violento, rimane burlato e solo. Due coppie, una felice, l'altra a metà, sono il risultato della vicenda. Sullo sfondo un padre, come sempre anziano, quello di Leonor, preoccupato di custodire, un po' storditamente, il buon nome della famiglia, il famoso *pundonor*, delle cui aberrazioni il teatro spagnolo

trabocca: fonte di infelicità, di tragedia, di truculenze non di rado orripilanti, in particolare nel teatro calderoniano.

Ne *Los empeños de una casa* il padre è presentato senza alcuna simpatia, denunciato nella superficiale disposizione ad accettare qualsiasi accomodamento, un marito qualsiasi per la figlia, purché sia salvo l'onore della famiglia. Gli uomini non fanno bella figura nella commedia di Sor Juana: don Pedro appare focoso e violento; don Juan poco sveglio, votato a dure delusioni in balia di doña Ana; don Carlos è amante inesperto, indeciso nelle difficoltà. Dominano i personaggi femminili: Leonor, vittima tenera di entrambi i sessi, innamorata, resa infelice dalle contrarietà che le si frappongono, umiliata nella sua intimità da doña Ana, dominatrice astuta, questa, una sorta di genio dell'intrigo, abile, opportunista, ingannatrice, un personaggio giustificatamente poco simpatico che fa dell'amore un capriccio, incurante delle ferite che provoca, e tuttavia attraente perché vivace e bella.

In Leonor si è voluto da sempre vedere il riflesso di Sor Juana e delle sue disgrazie, la conferma di una vicenda che ostinatamente è stata intesa come d'amore infelice. Il personaggio è certamente attraente, conquista il pubblico, allorché confessa a doña Ana le sue sventure, determinando in tal modo un contrasto efficace con la sua ingannatrice, carente di sentimenti, spigliata, ricca e potente, quanto Leonor è timida, modesta per sostanze, priva di forza che non sia quella dell'onestà e dell'amore. Con pudore confessa di essere nobile e celebrata per la sua bellezza, di avere avuto fin dai primissimi anni inclinazione per gli studi, che la Fama "parlera" ne diffuse il nome e la sua autorità crebbe tanto che nessuno osava contraddire le sue opinioni; infine,

Entre tantos aplausos yo,  
con la atención zozobrando  
entre tanta muchedumbre,  
sin hallar seguro blanco,  
no acertaba a amar a alguno,  
viéndome amada de tantos.

Finché comparve don Carlos, del quale si innamorò perdutamente. Dettagli che certo incoraggiano chi interpreta la poesia amorosa della suora come documento di un'esperienza sentimentale.

Sulla scena della commedia, a rendere più respirabile l'atmosfera, intervengono le inevitabili macchiette: una serva, come sempre confidente, ma anche traditrice della sua padrona per danaro, e un più onesto *gracioso*, personaggio che muove al riso con battute equivoche, preda spesso della paura, ma sveglio e inventivo, sostanzialmente fedele al padrone. Sor Juana ne fa il mezzo per distruggere la falsa personalità del maschio, dominante in una società sfarzosa e vuota di valori. Per ingannare don Pedro, il *gracioso* si traveste da

donna e la scena acquista grande valore umoristico, poiché l'ottuso gentiluomo cade nell'inganno, iniziando un corteggiamento spasmodico, aggressivo, tanto che, per toglierselo di torno, il corteggiato ricorre a espressioni sempre più volgari, che certamente stupiscono in una dama, ma non fanno rinsavire il poco intelligente corteggiatore.

La scena persegue una finalità evidente: la critica a una società superficiale, quella stessa davanti alla quale la commedia veniva rappresentata. Che cosa avrebbero capito le belle dame e gli agghindati cavalieri delle intenzioni riposte dell'autrice? Attraverso l'azione del servo Sor Juana invadeva un territorio rigorosamente protetto, si ribellava, attraverso un momento carnevalesco appagante, contro le convenzioni, realizzava la distruzione di un ordine statico, in cui la personalità della donna non aveva spazio. Armata delle sue convinzioni e della forza della sua intelligenza, la suora combatteva una battaglia che era sempre la sua, ma ora con la prudenza che l'esperienza le aveva insegnato, ricorrendo a mezzi depistanti.

Non è un caso che il *gracioso*, un uomo, raggiunga piena positività solo quando agisce camuffato da donna; non appartiene alla categoria delle dame, ma si salva, unico tra i personaggi maschili, proprio perché si prende gioco di essi, assume il ruolo femminile. Per Sor Juana le donne, anche le più negative, come doña Ana, rappresentano un mondo incompreso, di raffinata intelligenza e bellezza, che il sentimento ravviva. La suora conosceva bene il carattere degli uomini e una volta ancora, attraverso il ridicolo, li confinava nel numero dei "necios", ora non con ragionamenti filosofici, ma con armi improprie, terribilmente distruttrici: l'umorismo, il ridicolo.

Quanto alle "ragioni d'amore" la suora svolge con maestria il suo compito. La società di Palazzo ne era entusiasta e nella commedia, partendo dalla *loa* iniziale, essa dà prova di sottigliezza, costruendo al contempo un momento di raffinata poesia, che si fonda sul canto e sulla musica. La disputa intorno a quale sia la pena d'amore più grave è posta nel bel mezzo del secondo atto, dove, dopo l'enunciazione del tema, sul contrappunto tra una negazione e un'affermazione, intervengono due cori a cinque voci, cui si uniscono i personaggi principali della commedia, per concludere che la maggior pena d'amore consiste, se corrisposti, nel non godere di chi ci ama.

Musica e canto sono pregi indubbi delle festa drammatica e la qualificano per bellezza e armonia.

Al teatro di tema sacro Sor Juana Inés si dedica negli ultimi anni della sua attività artistica e in queste tematiche doveva sentirsi a suo agio. È in questo settore della sua creazione dove la suora si collega con originalità al filone fiorentino della drammaturgia sacra ispanica, ma vincolandola, attraverso le *loas*, direttamente al mondo americano. Il riferimento primo per l'*auto sacramental* era Calderón, ma la suora messicana proseguiva nel teatro sacro l'impegno

evangelizzatore e al contempo il riscatto del mondo indigeno, nelle cui divinità principali, attraverso un ardito sincretismo, identificava preannunci delle divinità cristiane. Un notevole fervore religioso si era comunicato agli indigeni convertiti; il “Dio delle sementi”, ad esempio, Huitzilopochtli, era dalla suora accomunato al Dio cattolico e allegorizzato nella santa Eucaristia, come si può constatare nel più alto degli *autos* della suora, *El Divino Narciso*, rappresentato, sembra, alla corte spagnola il 9 giugno 1689. Senza dubbio la suora ne concepì la scenografia avendo presenti non tanto i complicati scenari del teatro sacro ispanico, quanto quelli naturali indigeni, cui fecero subito ricorso nella Nueva España i frati evangelizzatori, come documenta fra’ Toribio de Benavente.

Dei tre *autos sacramentales* sorjuanini il più rilevante artisticamente è *El Divino Narciso*, dove la suora attingendo alla Bibbia fonde il simbolismo dei testi sacri e l’ardore religioso in una liricità che trae dal *Cantico dei Cantici*. Parafrasando i testi sacri, canti e Salmi, piegando la parabola evangelica a fini drammatici, Sor Juana crea un’efficace atmosfera religiosa. L’*auto* si apre con un verso del Salmo 116, “¡Alabad al Señor, todos los hombres!”, più volte ripetuto in canto per tutta la parte iniziale della prima scena, creando un’atmosfera di valenze spirituali intense, nella rappresentazione di un mondo, umano e naturale, che nelle lodi al Creatore manifesta la sua sottomissione. Atmosfera che si ripete a conclusione dell’*auto*, quando la Natura Umana e la Grazia intonano il canto di gloria, il “Pange Lingua”, in una splendida traduzione libera.

Nel *Divino Narciso* la mitologia è piegata “a lo divino”. La diffusione della favola di Narciso, partendo da Ovidio, conta esempi numerosi nella letteratura ispanica e in quella della Colonia, ma Sor Juana aveva certamente presente come modello immediato e prestigioso la commedia mitologica di Calderón, *Eco y Narciso*, della quale, anzi, immette nell’*auto* parecchi versi. Lo attesta, tra l’altro, la scena V del Primo Quadro, dove il *romance* eptasillabo “Bellísimo Narciso”, riprendendo il racconto evangelico della terza tentazione di Gesù sulla montagna, presenta alcuni vocaboli e tutta una strofa tratti letteralmente da Calderón. Artificio lecito, all’epoca, che contribuiva a impreziosire il testo.

Un esempio efficace del valore poetico dell’*auto* è dato dalla canzone “De buscar a Narciso fatigada”, in *liras* di sei versi, dove Eco, o la natura angelica réproba, narra il suo lungo errare in cerca di Narciso-Cristo, lo tenta e ne è cacciata. Poesia di trasporto mistico che parrebbe scritta da San Juan de la Cruz, ma originalmente sorjuanina per delicatezza d’accenti e di tinte, quali si osservano nella descrizione delle bellezze naturali offerte dalla tentatrice Eco. Del resto, i momenti alti nell’opera sono numerosi, costruiti con una sensibilità finissima, un vocabolario scelto; tutto trasforma il verso in miracolo di armonia e di luce: verdi pini, alberi giganteschi, “que intentan / del Cielo ser Gi-

gantes”, armonia delle “canoras aves / que en coros diferentes / forman dulces discantes”, e la suggestione del mare, assunto non direttamente, ma dalla frequentazione dei classici, *in primis* di Góngora, un mare che la sensibilità della suora impreziosisce di “perlas orientales”, di “conchas” in cui si congela “el llanto de la Aurora”.

La musica inonda da ogni angolo l'*auto*, ottenuta non di rado ricorrendo all'iterazione di sequenze ritmiche, imitatrici dello scorrere delle acque, come nella scena VII del Terzo Quadro, dove la Grazia e la Natura Umana celebrano l'Immacolata: l'avvio richiama la fonte cristallina “que mana y corre” di San Juan, nel *Cantar del Alma*, e per la fede ingenua i *Milagros de Nuestra Señora*, di Gonzalo de Berceo. Canta la Grazia:

¡Oh, siempre cristalina,  
clara y hermosa Fuente:  
tente, tente;  
reparen mi rüina  
tus ondas presurosas,  
claras, limpias, vivíficas, lustrosas!

E la Natura Umana:

No vayas tan ligera  
en tu corriente clara,  
pára, pára,  
mis lágrimas espera:  
vayan con tu corriente  
santa, pura, clarísima, luciente.

Uno dei passaggi più delicati del *Divino Narciso* è rappresentato dalla scena III del Terzo Quadro, dove la suora rivive con intensa poesia la parabola evangelica della pecorella smarrita. La canzone, in *liras* di quattro versi eptasillabi e un endecasillabo cantato, mostra ancora il fine senso musicale dell'artista.

Nella raffinata atmosfera di accenti, colori e musica si compie il trionfo del Bene sul Male: con l'aiuto della Grazia la Natura Umana ritrova la sua origine nel corpo mistico di Cristo, convertito nel candido fiore dell'Eucaristia.

I rimanenti due *autos*, hanno pure rilevanti meriti artistici, anche se non raggiungono le vette del *Divino Narciso*. Per *El Mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*, Sor Juana si rifà alla *Historia de España* del padre Mariana, per tessere la storia del santo, che regna sulla Spagna associato al padre Leogivildo e al fratello Recaredo. Convertitosi al cristianesimo, Ermenegildo finisce per entrare in conflitto con il padre, difensore della religione ariana, religione dello stato. Alla fine Leogivildo è vincitore e il figlio viene sacrificato. La schematicità del riassunto non può dar ragione del valore dell'opera. Ermene-

gildo segue, non senza umani dubbi e sofferenza la via che lo porterà al martirio e alla santità, accettando pienamente la volontà divina, considerando che “Todo es de Dios, nada es mío”.

È lecito vedere riflesso, in parte, nel personaggio, lo stato d'animo della suora, che rende tenero il dramma, lo abbellisce con il frutto della sua cultura, l'eco dei suoi poeti preferiti, da Garcilaso a Calderón, il cui dramma *La vida es sueño* è presente come sostrato filosofico, come lo è anche il ciclo di *romances* dedicato al re don Rodrigo y alla perdita della Spagna con l'invasione araba, e pure la *Canción famosa a la vista de un desengaño*, del padre Matías de Bocanegra, poeta e drammaturgo.

Quanto a *El Cetro de José*, l'auto segue fedelmente il racconto biblico, ma più interessa la *loa* che lo precede, dove Sor Juana tratta il tema dei sacrifici umani presso gli aztechi. Il dibattito doveva essere ancora vivo ai tempi della suora e lei entra direttamente nella discussione: seguendo il padre Las Casas dell'*Apologética Historia de las Indias*, Sor Juana individua nell'antropofagia rituale una remota prefigurazione del sacrificio di Cristo e dell'Eucarestia, motivi che poi sviluppa nell'*auto sacramental*.

Il Méndez Plancarte ha celebrato *El Cetro de José* giudicandolo superiore artisticamente al calderoniano *La primer flor del Carmelo*. In realtà, la grande artista messicana è qui ben lontana del risuscitare il senso profondamente drammatico del racconto sacro, anche se nel suo *auto* non mancano momenti felici. Ma nell'insieme la sua opera attesta una altissima qualità di artista e illumina tutto il secolo XVII ispano-americano<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Consegno qui essenziali riferimenti bibliografici:

1) *Biografía*: Diego Calleja S. J., “Aprobación”, in *Fama y obras póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz...*, Madrid, M. Ruiz Murga, 1700; Guillermo Ramírez España, *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos*, México, Imprenta Universitaria, 1947; Lota M. Spell, *Cuatro documentos relativos a Sor Juana*, México, Imprenta Universitaria, 1947; Giuseppe Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri*, Milano, C.N.R.-Cisalpino Goliardica, 1987.

2) *Opere di Sor Juana: Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, I-III; Idem, a cura di Alberto G. Salceda, vol. IV, ivi, 1957; Sor J. I. de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, in G. Bellini, *Sopr Juana e i suoi misteri*, op. cit.; Aurelio Tapía Méndez, *Autodefensa espiritual de Sor Juana*, Monterrey, Impresora Monterrey, 1981; Sor Juana I. de la Cruz, *Imundación Castálida*, ed. de Georgina Sabat Rivers, Madrid, Editorial Castalia, 1982; *Poemas de la Única Poetisa Americana, Musa Décima, Sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, Joseph Llopis, 3a. ed. “corregida y añadida por su autora”, ed. facsimile, Madrid, Cultura Hispánica, 1993, con un *Ensayo de restitución* di Octavio Paz (cap. tratto da *Sor Juana o las trampas de la fe*).

3) *Studi critici e interpretativi*:

a) *d'insieme e sulla poesia e la prosa*: Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928; Ezequiel A. Chávez, *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de la estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de*

México, Barcelona, Araluce, 1931; Karl Vossler, *La "Décima Musa de México"*, *Sor Juana Inés de la Cruz*, in *Escritores y poetas de España*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1947; Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, C.S.I.C., 1948, I (1a. ed. 1911); Alfonso Reyes, *Letras de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948; Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima Musa de México. Su vida, su poesía, su psique*, México, UNAM, 1963; G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milano, Cisalpino, 1964; Marie-Cecile Bénassy-Berling, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII siècle*, Paris, Editions Hispaniques, 1982; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (3a. ed.); Andrés Sánchez Robayna, *Para leer "Primero Sueño de la Cruz"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991; Margó Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo-Unam, 1995; Dario Puccini, *Una donna in solitudine*, Bologna, Cosmopoli, 1996; Georgina Sabat de Rivers, *En busca de Sor Juana*, México, UNED, 1998.

b) *sul teatro*: Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, México, Centro de Estudios Literarios, Imprenta Universitaria, 1958; A. De María y Campos, *Representaciones teatrales en la Nueva España: siglos XVI al XVIII*, México, Costa-Amic, 1959; Pedro Henríquez Ureña, *El teatro de la América española en la época colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960; G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, op. cit.; A. G. Salceda, "Introducción" a *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. IV cit.; G. Bellini, "L'umorismo, arma femminista nel teatro di Sor Juana", in *Studi di Letteratura francese*, 177, X, 1983; M. Glantz, "De Narciso a Narciso, o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en Palacio* y *Los empeños de una casa*", in *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, op. cit.; Aida Beaupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, Liverpool, University Press, 1997; Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*, México, El Colegio de México, 1999.





SUSANNA REGAZZONI

LA NARRATIVA (BIOGRÁFICA)  
DE DULCE MARÍA LOYNAZ

Deseo que este, mi último libro – pudiéramos llamarlo póstumo –, sea lo más sencillo posible, escrito como hablo. Será pues, el último, la antítesis del primero, de *Jardín*.

Dulce María Loynaz, *Fe de vida* <sup>1</sup>

Dulce María Loynaz (1902-1997), máxima poetisa cubana, premio Cervantes de 1992, entre sus escritos más importantes en prosa, además de varios ensayos mayormente de tipo literario, publica la novela *Jardín* escrita en 1935 y editada en 1951 <sup>2</sup>, un libro de viaje sobre las Islas Canarias titulado *Un verano en Tenerife* (1958), *Yo fui (feliz) en Cuba. Los días cubanos de la Infanta Eulalia* (1993) y *Fe de vida* (1995), su último libro.

En este trabajo deseo destacar el elemento biográfico que caracteriza la narrativa de Dulce María Loynaz, en particular por lo que se refiere a su primera novela y a su último libro. Estas obras son, por supuesto, muy distintas, pero de cierta forma representan dos momentos de la trayectoria vital y artística de la autora, además de mostrar como su existencia permanga siempre detrás de su escritura.

*Jardín* es su libro más famoso y original. Conocido en un primer momento a través de la lectura de algunos capítulos manuscritos que la misma autora leía a sus amigos (1935), *Jardín* se publica en 1951, aunque su escritura se remonta a 1928 <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Dulce María Loynaz, *Fe de vida. Memorias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, p. 109.

<sup>2</sup> Cfr. S. Regazzoni, *Jardín de Dulce María Loynaz: novela biográfica*, en AA VV, "Actas del Congreso Internacional Mujeres latinoamericanas", La Habana, 19-23/3/2001, (en imprenta).

<sup>3</sup> Cfr. Antón Arrufat, "Dulce María Loynaz: una mitad en la sombra", en "Unión", n. 26, 1997, p. 27, donde se explica que la autora leía ella misma a sus visitantes de los jueves, capítulos manuscritos de la novela y se comenta que la novela no se terminó el 21 de junio de 1935 como se lee en el preludio.

Haciendo hincapié en la definición del libro que la misma Loynaz da en el subtítulo “novela lírica” y que repite en el preludio, la crítica que se ha ocupado de la obra – desde luego, muy escasa hasta hace pocos años <sup>4</sup> – ha subrayado su dimensión poética como, por ejemplo, lo ha hecho José María Chacón y Calvo en “Una novela lírica” de 1952, uno de los primeros artículos escritos sobre el tema <sup>5</sup>.

En el libro de Susana Montero *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, el último capítulo “La poética de la novela *Jardín* de Dulce María Loynaz”, presenta un extenso estudio sobre esta obra. El trabajo de Susana Montero destaca el carácter renovador del libro, modernidad que se concentra especialmente en el manejo del tiempo y en la presencia de lo mágico en medio de lo cotidiano. Susana Montero, además, inserta *Jardín* en la línea de la literatura feminista, puesto que la considera como un homenaje a la mujer, representada en la protagonista Bárbara en su eterno femenino, en la encarnación de diferentes rasgos de su psicología <sup>6</sup>.

Nara Araújo en 1995 publica en la revista “Unión” un estudio sobre algunas obras de Dulce María Loynaz “El alfiler y la mariposa”, enfocando especialmente la perspectiva feminista de la autora <sup>7</sup>. La investigadora, por un lado, relaciona la temática de la novela – una mujer y un jardín – con la fábula bíblica y por el otro, hace referencia a la tradicional pareja civilización/naturaleza de la literatura hispanoamericana que justamente presenta en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos el ejemplo clásico. En el estudio de Nara Araújo, me parece importante el fermento polémico que se destaca con respecto al discurso de la naturaleza (mujer/jardín) frente al discurso de la civilización (hombre/ciudad), donde la primera rehúsa a la segunda en un intento de libertad para los dos.

En 1996 Alberto Garrandés publica *Silencio y destino. Anatomía de una novela lírica*, que es el estudio más extenso y exhaustivo que se ha dedicado hasta ahora a *Jardín*, donde se analizan los sentidos mítico y místico de la obra <sup>8</sup>.

Hay también una cuantas críticas de lengua inglesa como Catherine Davies, que en un libro dedicado a las escritoras cubanas *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth Century Cuba*, reserva un capítulo a la novela de Dulce María Loynaz “Dulce María Loynaz: Horror of House and Home” donde se la

<sup>4</sup> La primera recolección de artículos sobre la obra de Dulce María Loynaz se debe a Pedro Simón, *Dulce María Loynaz. Valoración múltiple*, La Habana, Casa de Las Américas, 1991.

<sup>5</sup> José María Chacón y Calvo “Una novela lírica”, en *Ibid.*, pp. 433-446.

<sup>6</sup> Susana Montero, *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, La Habana, Ed. Academia, 1989.

<sup>7</sup> Nara Araújo, *El alfiler y la mariposa*, “Unión”, n. 20, 1995, pp. 15-25.

<sup>8</sup> Alberto Garrandés, *Silencio y destino. Anatomía de una novela lírica*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.

enfoca desde una perspectiva de narración gótica, de terror y misterio con la presencia de Drácula, encarnado por el anónimo amante de las cartas encontradas por Bárbara<sup>9</sup>. La crítica define el libro como “a feminist novel. It critiques – añade – everyday modern life as we know it from the point of view of a woman. [...] The horror of this novel is that in the midst of beauty, despite the presence of the sea (infinite horizons) and love (transcendence of self) for woman there is only objetification, putrefaction and death”<sup>10</sup>.

Todas estas distintas lecturas enriquecen el texto y nos introducen en la aventura del conocimiento

Una de las opciones para enfocar el libro es la destacar la escritura femenina de la novela de como la biografía de una mujer escrita por una mujer, apoyando esta hipótesis en el alto valor simbólico del libro, destacando la importancia del estudio de una modalidad simbólica de la escritura biográfica como aportación al estudio en general de dicho género. El valor del símbolo es por su naturaleza ambiguo, ambivalente y se relaciona con lo inconsciente, corresponde a la lógica del pensamiento disyuntivo, en contraposición a la idea de unidad sobre la que se ha construido nuestra civilización. Lo inconsciente es lo que no ha tenido posibilidad de ser por la acción del lenguaje del occidente que ha nombrado cada cosa según una lógica de división por lo que el uno no puede ser el dos. Pero la parte inconsciente ha continuado su trabajo juntando lo que la cultura oficial dividía<sup>11</sup>.

La novela se construye alrededor de la historia de una vida, se trata más que nada de pensamientos, sensaciones, emociones, pocos acontecimientos y escasas acciones y por esto a menudo es posible relacionar lo narrado con la vida de la autora.

A este propósito es la misma Dulce María quien declara, con respecto a *Jardín*, en una larga conversacion con Aldo Martínez Malo, rasgos autobiográficos

Como en el “Canto a la mujer estéril”, pueden registrarse analogías en *Jardín*, que se tiene por libro autobiográfico, y sin embargo, las más de ellas corresponden a sucesos ocurridos después. Es natural que al escribir vayan “filtrándose” al papel [...] escenarios circundantes, vivencias, emociones, sentimientos de quien escribe, eso no puede evitarse pues nada sale a la nada. Realmente la historia de mi “heroína” es aburrida, aunque bien escrita. Bárbara, sin dejar de ser ella misma, es siempre diferente. Este es un libro que hay que leer con mucha paciencia, nunca

<sup>9</sup> Catherine Davies, *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, London, Zed Books Ltd, 1997.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>11</sup> Cfr. Umberto Galimberti, *Psiche e techne*, Milano, Feltrinelli, 2000, en particular pp. 33-86.

de un “tirón”. Recordemos que Bárbara es más que nada una criatura escurridiza a la que no podemos sujetar nunca: ni definir que es una forma de sujetar. Hay algunas cuestiones, detalles ya físicos del libro que por primera vez voy a exponer: el empapelamiento del pabellón responde a un remoto recuerdo de mi infancia, que es tal como allí lo cuento, ocurrido en mi casa de niña, naturalmente. No hubiera recordado suceso tan baladí a no ser por la circunstancia estraña de que, como en la novela, descubrí muchos años después que los pedazos de periódicos que aún colgaban de las paredes, llevaban una fecha muy anterior a la fecha de mi nacimiento. [...] Aunque a veces juego con lo sobrenatural – en *Jardín* he jugado bastante – nunca he sido inclinada a su cultivo en la vida diaria y, por otra parte, lo que no comprendo trato de olvidarlo pronto porque no tengo carácter de investigadora [...]. Sobre el pabellón del jardín no hay que suponerlo “enterrado” ni “ocultado”, hay una hipótesis más sencilla: los muchos avatares del tiempo. Debe recordarse que transcurre más de un siglo, que existe el paso de las lluvias [...] elementos más que suficientes para justificar la invasión vegetal. Recuérdese que el jardín es, por sí solo, un elemento invasor. Todo esto bastaría, creo yo, para mantener esa pequeña construcción medio envuelta en la espesura, que es lo que se dice. Medio oculto, si pero no “ocultado”. Las palabras tienen muchos matices... También obedece este paraje a otro experimento en uno de mis viajes a Italia. [...] cuando vislumbré unos muros medio devorados por la ramazón circundante. [...] La cuestión de la circunferencia de hojalata, es algo hecho por mí con toda intención, con el deliberado propósito de traer el lector al punto de partida: todo cuanto hay de fatal en la vida de Bárbara. No se dejan cabos sueltos y el principio tenía que unirse con el final, como se unen la cabeza y la cola de la serpiente en el signo de Infinito. Bárbara enterró la luna en el jardín. Es la luna en ese momento, ella y yo estábamos seguras de eso; porque todavía no se había inventado lo de los “platillos voladores” y, por tanto no podía ser otra cosa. Si luego en el tiempo la luna se ha convertido en un pedazo de hojalata, yo no tengo la culpa de eso. Naturalmente Bárbara vuelve a quedarse como se la ve, aprisionada por los barrotes de hierro. Pero, en realidad, ¿estuvo libre alguna vez? Desde luego, es una terrible forma de eternidad<sup>12</sup>.

Cfr. también S. Regazzoni, *El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares*, “Actas del Congreso sobre Adolfo Bioy Casares”, Frankfurt, Vervuert, 2002.

<sup>12</sup> Aldo Martínez Malo, *Confesiones de Dulce María Loynaz*, Pinar del Río, Ediciones “Hermandad de Loynaz”, 1993 pp. 46-49. También en una larga entrevista con Vicente Gonzalo Castro, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*, La Habana, Pablo de la Torriente Cop., 1944, p.192, la autora, a propósito de *Jardín*, afirma: “Cuando uno escribe no puede evitar que las cosas propias del alma o de la vida se filtren al papel, voluntaria o involuntariamente. No se puede escribir en el vacío. El vacío absoluto, al menos en Literatura, no existe. No puede el escritor ponerse a escribir bajo una campana neumática para narrar lo que pasa en el mundo”. Más adelante (p. 202) siempre en el mismo libro, Dulce María Loynaz expresa su juicio sobre la novela: “*Jardín* no es mala obra, pero lo mejor que yo he escrito es *Un verano en Tenerife*, aunque nadie le de crédito a esto. Por lo menos, es la que está mejor escrita. Este libro mío no se conoce en Cuba, como usted sabe, y eso explica la indiferencia de las personas puesto que lo han leído muy pocos”.

También Emilio Ballagas, en 1952, al publicar una reseña “Biografía simbólica”, destaca las distintas modalidades con que la mujer o el hombre se acerca y conoce el jardín y afirma que *Jardín* es “una biografía simbólica de la mujer, de una mujer, pero no un símbolo abstracto sino jugosamente humanado. No es biografía de la autora, aunque con sangre de ella se ha alimentado. Es simplemente el proceso del madurar de una mujer prodigiosamente vista y ricamente concebida”<sup>13</sup>. La misma Dulce María Loynaz refuerza esta hipótesis cuando en el “Preludio” afirma que el símbolo es la única escuela que todavía la inquieta y quizá la única “a que podría aspirar”<sup>14</sup>.

Alberto Garrandés presenta, de alguna manera, la misma opinión al resaltar el valor simbólico de la novela y a este propósito escribe: “Hay un triángulo mágico cuyas puntas son la casa, el mar y el jardín. En el centro del triángulo vive una mujer rodeada de superficies especulares que le devuelven imágenes diversas de su yo. Junto al triángulo, que es un símbolo de la soledad, la perfección y el equilibrio, se alza un muro mimético y estilizado, símbolo a su vez de aquellas simetrías que no son congruentes con el ideal de naturaleza. La mujer sale del triángulo, penetra en lo asimétrico y regresa al triángulo. En él encuentra a la Muerte, entidad que ocupará el sitio original de la mujer hasta que ella vuelva de su sueño, en la resurrección”<sup>15</sup>.

La trama, que casi siempre se desarrolla en la forma tradicional lineal progresiva, narra la historia de una mujer, Bárbara, desde su niñez hasta su muerte. Criada en soledad, con una madre loca, muerta en el jardín, aplastada por un árbol, y un hermanito fallecido, la existencia de la mujer transcurre entre su casa y el jardín, con una mirada anhelante hacia el mar, hasta el encuentro con un marino, que va a ser el hombre con quien se casa, padre de sus hijos, que la lleva fuera del jardín a la ciudad, trasladándola a la civilización. La historia acaba cuando Bárbara decide volver a su mundo, a su casa, a su jardín con todo el recuerdo del tiempo de su infancia. Al bajar del barco que la ha llevado de regreso, abandonando al marido, en la playa encuentra un pescador “con (sus) ojos rasgados (ya) de muerte” que la lleva de vuelta al jardín, al final de su existencia, que acaba bajo un paredón que se derrumba, sumergida por las piedras<sup>16</sup>.

A propósito de la ambigua muerte de la protagonista, la misma autora la pone en duda y afirma:

<sup>13</sup> Emilio Ballagas, “Biografía simbólica”, en Pedro Simón, *Dulce María Loynaz. Valoración múltiple*, cit., pp. 429-432.

<sup>14</sup> Dulce María Loynaz, *Jardín*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 10.

<sup>15</sup> A. Garrandés, *Silencio y Destino*, cit., p. 133.

<sup>16</sup> D.M. Loynaz, *Jardín*, cit., p. 314.

Durante todos estos años se me ha preguntado si por fin Bárbara moría en la novela. Y he confesado sinceramente, no lo sé; aunque me parece que ella está condenada a vivir por los siglos de los siglos, tal vez porque en ella se fundan todas las mujeres del mundo, las que están vivas y las que están muertas y las que no han nacido todavía. No en vano su pecado ha sido el mismo, el primero: la curiosidad<sup>17</sup>.

El esquema estructural de la novela y la nomenclatura de los capítulos, las formas de elocución utilizadas y la posición de la escritora con relación a la obra o punto de vista de la narración, son rasgos que pertenecen a su época y que se relacionan con la escritura de moda, la del postmodernismo de las primeras décadas del siglo XIX<sup>18</sup>, a pesar de que hay que tener en cuenta el tiempo muy largo de la escritura de esta novela. La superposición de estilos es evidente si se observa la unión de la relación en tercera persona con la tercera parte de la novela, donde se inserta una serie de cartas – parte que se escribe en cursiva –, cuyos capítulos se titulan “La primera carta”; “La carta más triste”; “Algunas cartas”; “Pedazos de cartas rotas”; “Después del baile”; “Carta oscura”; “Las cartas de la enfermedad”; “Después del amor”; “Las últimas cartas” –. Este procedimiento favorece los monólogos interiores de otra voz narradora que ocupa la forma epistolar. Hay que recordar, junto a la relación en tercera persona y la forma epistolar de las cartas, también la de los artículos de los diarios de 1840 con que están empapeladas las paredes del pabellón. En esta mezcla de diferentes gustos literarios es importante también la primera parte dedicada a la observación de los retratos como retrospectiva de la existencia de Bárbara, de su infancia y adolescencia junto a los familiares. Este mecanismo participa de una forma específicamente femenina de mirarse al espejo para reconocerse y conocerse. Los retratos de la niña son un primer anuncio de que se trata de una biografía: “De pronto, la mano le tropieza con un hacecillo de postales atadas con una cinta azul. [...] Son todas de una misma Niña que vive, crece y se conforma a través de ellas. [...] El otro retrato es la misma Niña crecida; son seis años escasos [...] Y ésta es la misma Niña de las trenzas claras, de los ojos húmedos; pero han pasado años...”<sup>19</sup>.

Una tercera persona narradora, casi siempre desde la perspectiva de Bárbara pero a veces también desde el punto de vista del hombre que se une con ella, rige toda la narración que presenta escasos diálogos, variadas descripciones que apuntan a un discurso lírico como ya han destacado muchos críticos.

Importantes resultan las dos páginas sueltas fuera de la temporalidad de la narración, relacionadas entre sí y colocadas al principio y al final de la narra-

<sup>17</sup> Aldo Martínez Malo, *Confesiones de Dulce María Loynaz*, cit., p. 49.

<sup>18</sup> Cfr. S. Montero, *La narrativa femenina cubana 1923-1958*, cit., pp 58-79.

<sup>19</sup> D. M. Loynaz, *Jardín*, cit. pp. 21, 24, 25.

ción, como introducción y épilogo de la novela, que se explican con el final de Bárbara que se diluye en la naturaleza relacionándose con la mujer primordial que se confunde con los animales y las plantas.

Como ya han apuntado Susana Montero<sup>20</sup> y Alberto Garrandés<sup>21</sup> la novela se cierra sobre sí misma y vuelve al punto de partida, por lo que adquiere una estructura cíclica, espiraloidea con un fuerte significado simbólico apoyado por la figura del pescador y acentuado por el lenguaje oblicuo.

La trama, de todas formas no es el elemento fundamental de la novela cuya conexión no se funda en acontecimientos sino en emociones<sup>22</sup>. La historia presenta un enfoque en la narración de las sensaciones interiores, de los afectos, de los recuerdos, llena de interrupciones con respecto a la acción principal<sup>23</sup>. El autor, además, como narrador de hechos objetivos, pasa desapercibido casi completamente puesto que aproximadamente todo lo dicho es un irradiar de la consciencia del personaje, que ayuda a reflejar, un vagabundear y vacilar de la consciencia, movido por el cambio de las impresiones; no hay una verdad objetiva. Se trata de los clásicos monólogos interiores relatados por una voz narradora, que contribuyen a la sensación del desaparecer de una realidad concreta, exterior y de la voz autoral del narrador, apoyados por la técnica del múltiple reflejarse de la consciencia. La realidad exterior, objetiva, que se presenta como un hecho seguro, no es más que un motivo intencional para provocar una serie de reflexiones – digresiones. El tiempo de la narración se emplea no para la relación de la misma acción sino más bien para interrupciones – digresiones que surgen en la consciencia de Bárbara y ofrecen una síntesis de su vida. Las características de semejante mecanismo, que resultan empleadas a menudo en la novela contemporánea, justamente a partir de los años de escritura de *Jardín*, son debidas a un momento o hecho ocasional que provoca divagaciones que participan de la acción de la novela, libres y no limitadas por ninguna intencionalidad. Estas digresiones, muy importantes en el libro, resultan tentativas de lograr el sentido de la realidad, a pesar de que se trata de una verdad relacionada con la consciencia. La acción particular, individual adquiere un valor por sí misma presentando la plenitud y la profundidad del momento, al que uno se abandona libremente. La historia de esta mujer presenta los pequeños hechos insignificantes por amor de

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>21</sup> A. Garrandés, *Silencio y destino. Anatomía de una novela lírica*, cit., p. 25.

<sup>22</sup> Desde luego se trata, como ya ha apuntado la crítica, de una novela lírica que “al revertir no poco a la condición poética, subordina lo narrativo a la presentación simbólica de una entidad interior”, en Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 33. Cfr. también Antón Arrufat, “Dulce María Loynaz: una mitad en la sombra”, en “Unión”, n. 26, 1997.

<sup>23</sup> Erich Auerbach, *Il calzerotto marrone*, in Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 305-338.

los hechos mismos o más bien como razón de penetración en un ambiente o en una consciencia.

El análisis de la coordenada espacial vinculada con otros elementos constituyentes de la narración, como el tiempo y el personaje, contribuye a una lectura simbólica. El espacio clausurado de una casa, símbolo de una regulación social se opone al espacio exterior, campo abierto de la libertad y precisamente el sentido profundo del libro se funda en su riqueza simbólica y el interés por el espacio es uno de los elementos de esta riqueza. Para poder pensar y vivir la diferencia entre los sexos es preciso volver a considerar la problemática del espacio y del tiempo; el tiempo que corresponde a la interioridad del sujeto mientras el espacio corresponde a su exterioridad<sup>24</sup>.

Lo que llama la atención es el enfoque del relato hacia la relación que el personaje femenino mantiene con el mundo material que la circunda, relación ambigua y vital a la vez, en efecto el jardín se va configurando a medida que nos adentramos en el relato, contituyendo así la base estructural del cuento.

El innegable valor simbólico que continuamente se apunta, se acompaña con la manera femenina de relatar una vida, pero se trata de una vida distinta – sobre todo si se piensa en los roles así como se los consideraba en la época de la escritura del libro –, donde se quiere apuntar algo: la historia de una mujer no igual a las demás, que sale de su jardín de un modo y a su vuelta de la ciudad, después de esta experiencia de vida ya no es la de antes.

*Fe de vida* es el último libro escrito por Dulce María Loynaz, lleva como subtítulo *Memorias. Evocación de Pablo Álvarez de Cañas y el mundo en que vivió*, el texto se termina de escribir en 1978, después de la muerte del marido de la escritora y por voluntad de la misma autora se publica por primera vez, sólo en 1995. Pocos críticos se han ocupado de este libro, casi desconocido fuera del país<sup>25</sup>.

El carácter de memoria y el rasgo biográfico que de alguna forma se perciben en *Jardín*, se hacen patentes y logran importancia en *Fe de vida* que precisamente lleva el subtítulo de *Memorias*. El tono lírico que caracteriza la primera novela se transforma en la elegía que preside el último libro donde se presentan a dos protagonistas: el esposo y la escritora, además de muchos

<sup>24</sup> Cfr. Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, ed. de Minuit, 1984.

<sup>25</sup> Aldo Martínez Malo es quien convenció a Dulce María Loynaz a escribir este libro; cfr. Aldo Martínez Malo, *Cartas que no se extraviaron*, Pinar del Río, Fundación Jorge Guillén-Fundación "Hermanos Loynaz", 1997. Para el estudio de *Fe de vida* es también útil Virgilio López Lemus, "... como una Eva soberbia", en Virgilio López Lemus, *Dulce María Loynaz. Estudios de la obra de una cubana universal*, Tenerife, Centro de la cultura popular canaria, 2000, pp. 63-73.



otros personajes como los hermanos Loynaz, el padre, la madre, un esposo anterior, la prima Nena, varios familiares, amigos de familia.

*Fe de vida* se estructura en dos partes presentadas por una introducción y divididas por un “Intermezzo”, cada parte presenta seis capítulos, la primera, la que más se refiere a la vida de Pablo Álvarez de Cañas, comprende “Pablo nace en una isla”; “Pablo vuelve a nacer en otra isla”; “Desgraciado en el amor y afortunado en el juego de la vida”; “Estampas o policronías”; “Fotos de cumpleaños”; “Aguafuertes”; esta primera parte acaba con la muerte del protagonista, sigue un “Intermezzo (Una pausa que pudo ser epílogo)”; la segunda parte relacionada con la historia entre Pablo Álvarez de Cañas y la misma autora, comprende igualmente seis capítulos, cuyos títulos son los siguientes: “La época azul”; “La época rosa”; “La Belinda”; “El viaje”; “El retorno”; “El minuto decisivo”.

El porqué de la escritura del libro lo explica la misma Loynaz al final de la obra cuando se dirige directamente al marido con estas palabras: “[...] ésta es, la última ofrenda de mi amor. Creo que te la debía, y bien me pesa, mientras con hartos esfuerzos la voy deletreando [...]. Porque yo he escrito sobre muchas cosas, sólo veladamente he escrito sobre tí. Y tú mereces este descubierto homenaje de mi palabra, de esa palabra que por ti alcanzó un día ámbito y eco”<sup>26</sup>. La primera explicación de estas páginas son evidentemente relacionadas con un acto de amor, un homenaje a la memoria de su esposo y por supuesto a través de él, el recuerdo de pasajes de su propia existencia; la segunda es para explicar quién era Pablo Álvarez de Cañas que en vida provocó muchas críticas, justificar su postura y subrayar “la honradez de sus sentimientos” (p. 192), su importancia en la promoción de la obra de la escritora que continúa: “Bien está que la diga [la palabra], alguna vez, para que los que no te conocieron te conozcan, y los que te conocieron, te conozcan mejor” (p. 197).

En la escritura de la biografía del marido resulta patente este deseo y la razón que mueve la autora a esta labor; inaltar la figura del marido, reputado en la época, un hombre frívolo, un advenidizo, social e intelectualmente inferior a Dulce María Loynaz. Se sigue la secuencia cronológica de su vida, sin embargo no se trata de meros datos sino de la voluntad de la autora de explicar a los demás y entender ella misma el porqué, las causas, las reacciones de sus posturas, elecciones, etc..

Pablo Álvarez de Cañas nace en Santa Cruz de Tenerife en 1893, de clase media pero arruinada, graduado de bachiller, por su simpatía frecuente la flor y nata de la sociedad de la isla, emigra a Cuba en 1918.

<sup>26</sup> Dulce María Loynaz, *Fe de vida. Memorias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, p. 196. Todas las sucesivas citas de este libro son sacadas de esta edición y llevan el número de la página entre paréntesis en el texto.

Junto con la explicación de su historia con Pablo Álvarez de Cañas, Dulce María Loynaz evoca en estas memorias el mundo de la alta burguesía habanera de la época de la república cubana o de la pseudo república como se la llama hoy.

En esta primera parte es interesante el retrato que la autora presenta de la La Habana y de su sociedad como cuando escribe: “El que no la vio, no podrá nunca imaginar lo que era La Habana en aquel momento: una pequeña Viena, una París en miniatura, un extracto de Buenos Aires, sin la sosera ni tanta calle ancha y descolorida” (p. 35). La nostalgia de una época que ya no existe resulta clara “el cuerpo no difería del que nos muestra en nuestros días, sólo que relucía de puro limpio. [...] contaba con El Vedado, no el que vemos ahora, sino el otro, el que pereció aplastado por catapultas de pedruscos, sobre él arrojados a voleo” (*Ibidem*). La amargura y crítica del presente se manifiesta cuando afirma: “Mientras escribo me doy cuenta de que estoy escribiendo en el vacío. ¡Cómo hacer creer a los que vendrían luego que aquel Vedado era un lujo que podía permitirse la ciudad y con la ciudad un pequeño país donde no existían éxodos en masa, ni asaltos a embajadas, ni gente perseguida ni perseguidores!” (*Ibidem*) y más adelante la escritora añade: “[...] que esta no es y tal vez ni siquiera sea historia, sino más bien la evocación entre nostálgica y sonriente de una época que vivimos, de una actitud ante la vida, que entonces se creía buena y ahora se cree mala, de todos modos perdida para siempre” (p. 37). En esta afirmación se puede destacar asimismo la indeterminación de un género al que pertenece este libro que la misma Dulce María Loynaz subraya cuando escribe: “lo que he llamado *Fe de vi*” (p. 110).

Se trata de una escritura irrequieta y visionaria que alimenta un género literario híbrido donde se entreteteje la experiencia personal tanto de biógrafo, en este caso biógrafa, como del sujeto biografado, y donde resulta clara la poética de una biografía escrita por una mujer, donde no se trata de presentar datos, fechas y respetar siempre un orden cronológico, sino más bien evocar sensaciones y emociones.

A este propósito me parecen interesantes las observaciones de Magdalena Maiz con respecto a la biografía de Antonieta de Bradu cuando observa que: “El texto biográfico femenino engendra en su propia naturaleza paradójica que clama objetividad al mismo tiempo que despliega la subjetividad del proceso de lectura, interpretación y ficcionalización inherente al proceso creativo - un registro textual particular que se vuelve aún más complejo al conformarse como práctica cultural desde una óptica de género y desde un determinado momento histórico”<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Magdalena Maiz, “Entre biografía y mitografía femenina”, en *Feminaria*, número especial, 1974-1994, pp. 139-146.

“El que quiera escribir una biografía corre el riesgo de mezclar su trabajo con mentiras, halagos, hipocrisías y encubrir su capacidad de entendimiento, puesto que la verdad de la biografía no existe, y si existiera, nosotros no podríamos alcanzarla. La verdad es inalcanzable, la humanidad no la merece”<sup>28</sup>. Son palabras escritas por Sigmund Freud, en 1936 a Arnold Zweig, quien en aquel entonces quería escribir una biografía sobre el gran maestro, que no estaba de acuerdo con el proyecto, justamente porque sabía cómo se podía manipular el relato biográfico.

La impresión individual, subjetiva, a menudo excéntrica de la realidad aparentemente no busca, y parece no ser capaz de averiguar, algo de la realidad de valor universal y objetivo.

Desde una perspectiva puramente literaria, la biografía resulta un elemento insoslayable, el centro de toda novela. La verdad narrativa muchas veces se sustituye a la falta de sentido que a menudo caracteriza la realidad del mundo circunstante, logrando ofrecer razones de comprensión para lo que resulta incomprensible.

A este propósito Javier Marías en su discurso por la entrega del Premio Rómulo Gallegos, en Caracas, el 2 de agosto de 1995, afirma

La más completa biografía no está hecha sino de fragmentos irregulares y descoloridos retazos, hasta la propia. Creemos poder contar nuestras vidas de manera más o menos razonada y cabal, y en cuanto empezamos nos damos cuenta de que están pobladas de zonas de sombra, de episodios inexplicables y quizá inexplicables, de opciones no tomadas, de oportunidades desaprovechadas, de elementos que ignoramos porque atañen a los otros. El engaño y su descubrimiento nos hacen ver que también el pasado es inestable y movedizo, que ni siquiera lo que parece ya firme y a salvo en él es de una vez ni es para siempre, que lo que fue está también integrado por lo que no fue, y que lo que no fue aún puede ser. [...] Quizá ocurra más bien que las novelas suceden por el hecho de existir y ser leídas, y, bien mirado, al cabo del tiempo tiene(n) más realidad [...] Una novela no sólo cuenta, sino que nos permite asistir a una historia o a unos conocimientos o a un pensamiento, y al asistir comprendemos<sup>29</sup>.

Si la literatura conserva el ser vivo del lenguaje es porque se opone al pensamiento disyuntivo de la historia y de la ciencia. De ahí que – como escribe Laura Silvestri – la literatura haga posible la recuperación de la parte desconocida de uno mismo. Fundada en el terreno resbaladizo del símbolo, la ver-

<sup>28</sup> Tommaso Pincio, “Come ti sfondo l’autobiografia” in “Alias-Manifesto” 13 gennaio 2001, p. 22.

<sup>29</sup> Javier Marías, “Epílogo: Lo que no sucede y sucede”, en J. Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 454-456.

dad de la literatura no tiene nada que ver con la verdad lógica ni tampoco con la verdad factual. Se trata más bien de una verdad poética, humana, psicológica, que se abandona a la oscilación de los significados, a la contradicción y a la paradoja, a la ambivalencia<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. Laura Silvestri, *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, Roma, Bulzoni, 2000.

SILVANA SERAFIN

## SYRIA POLETTI: BIOGRAFIA DI UNA PASSIONE

### *L'autrice*

“Escribir y vivir es lo mismo. Escribir es hacer sentir y pensar. Y luego tratar de comunicarlo. Es la vida la que determina cómo y por qué se escribe. Escribir está en relación directa con la visión del mundo que fue plasmando a lo largo de mis experiencias. El día que me convenza de que no vale la pena de vivir, dejaré de escribir”<sup>1</sup>.

In questo brano è condensato il pensiero di Syria Poletti che travasa l'esperienza personale nella scrittura, in un'osmosi indistruttibile e feconda, particolarmente felice per la costante fusione di vita e di poetica. L'elaborazione artistica che comprende anche quella linguistico-stilistica, non si fonda, pertanto, sul puro tecnicismo, bensì sull'abilità narrativa capace di combinare valori sensibili, modalità etiche ed invenzioni fantastiche. D'altra parte, l'opera d'arte è sempre situata nell'universo reale dove ideali artistici vanno di pari passo con programmi e tecniche. Se, come afferma Hauser “ogni arte è socialmente condizionata, ma non tutto dell'arte è sociologicamente definibile”<sup>2</sup>, è evidente che la qualità artistica si stacca dal “tutto”: per valutarla, è necessario ricorrere a strumenti poetico-ermeneutico simbolici.

Per questo le protagoniste dei romanzi considerati, rappresentano il doppio della scrittrice, non però esclusivamente nel senso di estrinsecazione lirica, ma quali proiezioni della sua conoscenza del mondo, del suo collocarsi in esso, alla ricerca di un sé che si offre come mediazione riflessiva. Il sé e l'altro costituiscono, pertanto, un *unicum* totalizzante, in cui sguardi molteplici e frammentari s'intersecano, si confrontano, si spiegano dialetticamente sino a

<sup>1</sup> S. Poletti, “Reportajes a los cuatro vientos”, in *...y llegarán buenos aires*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1989, p. 71.

<sup>2</sup> A. Hauser, *Le teorie dell'arte*, Torino, Einaudi, 1974, p. 19.

tracciare i contorni ontologici di un essere in situazione. Un essere che, per usare le parole di Ricoeur, è costantemente *compromesso*, cioè promesso insieme all'altro a tessere le fila del suo essere-nel-mondo<sup>3</sup>. Da qui la ricerca di una chiave universale, in grado di aprire continuamente nuovi sentieri alla conoscenza e all'immaginazione, instaurando un rapporto poetico dell'uomo con la natura.

È necessario, pertanto tracciare, sia pure sinteticamente, le tappe fondamentali del suo percorso esistenziale, per scoprire le tematiche fondanti una narrativa di grande impatto emotivo, intrisa di storia e di ricordi nostalgici, trasfigurati dall'elaborazione artistica che immette nell'universo della *poiesis*, dove convivono l'esistenza e l'essenza, la storia e la trascendenza, la legge e l'assurdo. L'impresa è relativamente semplice, perché l'autrice non perde occasione per raccontare le proprie esperienze, le costruzioni logiche e l'elaborazione di mondi immaginari. Innumerevoli sono le conferenze, i dibattiti cui essa ha partecipato, le interviste rilasciate a fiume, ammalianti per scioltezza, per solidità retorica, per creatività verbale, affascinanti per i mondi reali/fantastici presentati.

Un'autentica conversatrice, come la definisce Pablo Medina, "inagotabile, ispirada, fluida"<sup>4</sup>, convinta del potere inesauribile della parola. Una fabulatrice che s'inserisce a pieno titolo nella linea della Sherazade ispano-americana<sup>5</sup>, proprio per l'innata abilità di narrare storie in una corsa contro il tempo che conduce inesorabilmente alla morte, sia come perdita d'identità, sia come condanna di solitudine.

Una solitudine, tuttavia, spesso ricercata dall'autrice, ma altrettanto sovente alternata da un piacere singolare di conversazione e di socievolezza. In fondo, è proprio questa dualità, il complesso di anomalie, che le permette di scavare nell'interiorità delle coscienze, rilevando drammi, ideali, essenziali contrasti morali e sentimentali, passando attraverso un accostamento più concreto e circostanziato dell'individuo all'interno della propria condizione sociale.

Dalla fertile ricchezza di aspetti diversi, emerge il mondo poetico-tragico dell'emigrante che, nell'essere protagonista di un groviglio consistente di accidenti, di affetti, di azioni, mostra al lettore le condizioni nelle quali "cresce" l'individuo, la possibile sapienza che deriva non *dall'*esperienza ma *da un'*esperienza, l'utilità e la morale che si può trarre dalla stessa.

Nata a Pieve di Cadore nel 1922, all'età di sei anni, dopo la partenza del padre per l'America, Syria Poletti si trasferisce a Sacile, dove rimane ospite del-

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Sé come altro*, a cura di D. Jannotta, Milano, Jaca Book, 1993, p. 41.

<sup>4</sup> P. Medina, *Últimas conversaciones con Syria Poletti*, "Clarín - Cultura y Nación", jueves 18 de abril de 1991, p. 8.

<sup>5</sup> Cfr. H. Araujo, *Narrativa femenina latinoamericana*, "Hispanérica. Revista de Literatura", 15/32 (1987), pp. 23-34.

la nonna materna per tutto il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza. Mentre più avanti la famiglia (madre, due sorelle e un fratello) si ricongiungerà in Argentina, nella provincia di Entre Ríos, la ragazzina è costretta a rimanere in Italia per curare una malformazione ossea congenita. Ottenuto il diploma magistrale a Venezia, in seguito alla morte della nonna essa decide d'imbarcarsi per l'Argentina, dove arriva nel 1946 dopo un avventuroso viaggio in "un barco atestado de inmigrantes". A Buenos Aires, spiega l'autrice

me estaban esperando la mayoría de mis personajes, los que luego aparecieron en mis cuentos y novelas, y otros más, muchos otros que, en el trasiego de los días, se fueron perdiendo, como hijos que no nacen<sup>6</sup>.

Si fa strada un sentimento delle passioni individuali e della condizione umana, attraverso una visione vibrante di gente disposta a muoversi, lasciandosi alle spalle affetti e tradizioni, per acquisire in terre lontane, spesso ostili, la possibilità di vivere, la libertà di concretare aspirazioni e desideri. Un viaggio della speranza, inteso come vero e proprio momento d'iniziazione, ossia di passaggio da un tipo di vita ad un altro, un morire per rinascere. Il gioco della morte simbolica non interessa solo i riti di pubertà, o quelli per accedere a società segrete, bensì coinvolge, come nel caso specifico, intere popolazioni che, per passare da uno stato culturalmente definito ad un altro, devono superare particolari prove di dolore e di sofferenza. Le stesse prove che l'autrice ha sperimentato sulla propria pelle.

Ancora un'intera giornata di treno e, finalmente, essa arriva a Gualeguay, con lo spirito di

[...] quien llega a otro planeta – comenta la escritora –. Allí conocí o reconocí, a mi familia. Me deslumbré con los árboles, con la variedad de la flora, con la amplitud de horizonte y el esplendor del cielo nocturno. Me sorprendí con la lentitud de la gente, los interminables guitarreos, los hermosos piropos que nos soltaban los jóvenes que pasaban a caballo por las calles polvorientas<sup>7</sup>.

L'impatto con la terra ricca di promesse e di speranze è segnato da una duplicità di sentimenti: curiosità e fascino nei confronti di una natura che disorienta ed ammalia per quantità di piante, di fiori, di stelle, per vastità di spazi senza confini. Perplessità nei riguardi dei suoi abitanti, privi di inibizioni, lenti nei movimenti perché il clima, perennemente polveroso e asfissiante, non permette comportamenti diversi.

<sup>6</sup> S. Poletti, "Reportajes a los cuatro vientos", in *...y llegarán buenos aires*, op. cit., p. 64.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

Trovato lavoro come insegnante di lingua italiana, essa si trasferisce a Rosario; contemporaneamente si iscrive alla facoltà di Lettere, presso l'Università di Córdoba. L'anno successivo, ottenuto il diploma di laurea, si stabilisce a Buenos Aires, dove inizia a collaborare, con interventi di carattere letterario, educativo e artistico, a vari giornali, tra cui "La Nación", diretta da Eduardo Mallea, "Clarín", "La Prensa", a riviste quali "Historium", "El Hogar", "Vea y lea", "Sur", "Para Ti".

L'intensa attività giornalistica/saggistica è orientata alla diffusione della letteratura ispano-americana e italiana<sup>8</sup> – in particolar modo l'autrice evidenzia le condizioni degli emigranti italiani, soprattutto friulani, in Argentina – anche attraverso trasmissioni radiofoniche. È redattrice bilingue in SIRA (Servicio Internacional de Radiodifusión Argentina al Exterior (1950-1955); capo redattore a RAE (Radiodifusión Argentina all'Estero (1955-1965); a partire dal 1960 è responsabile di numerosi cicli didattici presso LRA (Radio Nacional) e LS1 (Radio Municipal).

I legami della scrittrice con il suo tempo sono fitti, ad iniziare dall'essere espressione sintetica di un'esperienza di mutamento e di rinnovamento, come quella vissuta dall'emigrante. Essa, inoltre è accanita sostenitrice di una condizione femminile rinnovata che trae forza da una letteratura basata sul rigore, sul riscatto dell'individualismo culturale e intellettuale della donna la quale,

<sup>8</sup> Tale attività le è stata riconosciuta dallo Stato Italiano che, oltre a premiarla con una decorazione ufficiale, l'ha sempre sostenuta nei momenti difficili del suo inserimento in Argentina. Per non parlare delle comunità friulane che hanno mantenuti vivi i contatti con la scrittrice, diffondendo la sua opera in incontri mensili, assegnandole nel 1989 un premio speciale, riservato a personalità di spicco della cultura Argentino-friulana. Alla sua morte si sono succedute commemorazioni ufficiali: emblematica dell'affetto della gente friulana è la seguente poesia, scritta da Anna Grazia Bin Cavani Turi, presidente delle Associazioni Dante Alighieri in Argentina: A SYRIA: Portavi la fierezza delle genti/della tua terra,/in quel tuo viso angoloso e sofferto/che sfumava/in singolare curva di dolcezza/nelle pallide gote:/come vette aspre e valli serene/ del tuo Friuli,/come rocce e pianure verdeggianti./Scintillio/d'azzurro e oro era negli occhi tuoi/quale acqua pura,/placida e cristallina di quei laghi,/come gemme/racchiusi fra le Alpi e sol sfumati/del verde cupo/di tremolanti e lievi alghe sommerse/percorse da correnti/arcane che scuotevano impietose/la tua profondità./ E parole infinite ed incessanti,/figure delineate/in trasparente filigrana d'argento. Mille voci/raccolte nelle valli e fra i dirupi,/come voce lontana, unica e sola, del respirar della natura/immensa/in un silenzio pieno di armonia, /in un sussurro/che solo al cuor tuo si palesava. / Di storie antiche/ ti dicean quelle voci, e di giuncheti/ e ancora di betulle,/di ruscelli, di prati eterni e abeti/ e improvvisa carezza/ di giovanil fulgore ti avvolgeva/ e un intimo chiarore/ illuminava la figura triste. / Quei fremiti sottili/ di eterna gioventù che conservavi/ nelle pieghe del cuor/ ferito e leso dal male della vita, erano forza e linfa/ che alimentava il tuo pensiero alato. Al di là del dolore,/ dominando l'angoscia esistenziale,/ davano a te/ la freschezza dell'acqua della fonte,/ il profumo/ del giorno e della notte, in un perenne/avvicinarsi, come onda lieve e chiara fra le sponde/ di quel tuo lago alpino./ Ma viene un giorno in cui la luce smuore. Ecco la nebbia/ e quelle mille voci che davi a noi/ non hanno più parole. ("Boletín del Centro de cultura argentino friulano, Año XIII, n.85, junio de 1991).



per essere una buona scrittrice, deve dimostrare di dominare, oltre alle tematiche sociali ed erotiche, la parola. Da qui, l'impegno di Syria Poletti, nel rimodellare forme letterarie abusate e nel forgiare una lingua poetica che, per pura capziosità non è considerata innovatrice.

Infine, l'obiettivo didattico che sottende gli incontri con le scolaresche, ma soprattutto la sua produzione di racconti per bambini, incentrata sulla conquista della libertà individuale, attraverso l'autonomia di coscienza sono ulteriore testimonianza del suo impegno civile. Preparare gli individui del domani è impresa difficile, e richiede grande consapevolezza della vita contemporanea oltre a una visione chiara del futuro. Certo la letteratura ha anche efficacia e funzione etica, perché in essa convergono ragioni sociali, atte ad incidere sulla società, senza violare per questo il principio dell'autonomia dell'arte. Parafrasando Baratono, possiamo affermare, infatti, che l'autonomia dell'arte va intesa nel senso che "[...] mentre le altre attività corrono dalla forma sensibile o presenza, divenuta un mezzo pratico o rappresentativo, ai contenuti reali e morali, indotti e provocati da essa, l'arte si arrovescia in senso inverso, traducendo i contenuti nella forma e chiarendoci in tal modo l'essenza del rapporto di forma e contenuto"<sup>9</sup>.

Le reciproche interpolazioni della cultura italiana e di quella argentina, sono testimonianza di un'acculturazione che ha saputo coniugare proficuamente le singole specificità culturali. Alla solida formazione di base – suoi maestri indiscussi, oltre i classici latini e italiani, sono Pirandello, Pavese, Pratolini, Vittorini – si aggiungono elementi propri del sentire e del folklore argentino. Essa stessa conforta tale tesi:

Fui llegando así a una visión cada vez más completa de todo lo que el italiano me había dejado a mí como autora que escribe en español y de todo lo que había dejado al idioma y la cultura argentina<sup>10</sup>.

La determinazione di un'ottica autobiografica all'interno della sua scrittura, è fondamentale per comprendere il cosciente rapporto fra passato e presente, dove l'immigrazione funge da cerniera della sua esistenza, e mette in giusta posizione temi profondi come la malinconia, la solitudine, la disperazione, la morte. La formazione di tale prospettiva è particolarmente importante, perché in essa è implicita la coscienza critica del ricordo, sempre condizionato dal momento attuale. Tuttavia, l'arte, per sua natura, reintroducendo nella vita la libertà perduta quando le idee s'incarnano nella realtà, trasporta il lettore in un tempo analogo al futuro, qualunque sia il momento, passato o presente, scelto come oggetto dell'opera.

<sup>9</sup> A. Baratono, *Arte e poesia*, Milano, Il Saggiatore, 1945, p. 58.

<sup>10</sup> P. Medina, *Últimas conversaciones con Syria Poletti*, op. cit..

L'invenzione è totale, poi, nella determinazione delle strutture, siano esse il ritmo narrativo lungo del romanzo o quello più agile e conciso del racconto. Ciò è frutto del superamento della prova: l'iniziata ha raggiunto la piena maturità creativa, ha colto il momento di massima tensione emotiva ed intellettuale, trasformando situazioni reali in avvenimenti senza tempo, realizzando un mondo autosufficiente, regolato da leggi proprie.

La dolorosa scelta di scrivere nella lingua spagnola, se pur dettata dalla necessità di comunicare<sup>11</sup>, è in fondo un atto d'amore nei confronti del paese che l'ha accolta.

Cambiar de idioma – scrive l'autrice – fue como... cambiar de alma. Creo que fue lo más difícil; lo más doloroso y, quizá, lo más hermoso. Al radicarme en la Argentina y al pretender escribir para los argentinos, quise asumir toda la realidad del país y me preparé para escribir como el mejor de los escritores. Y quise ahondar en la historia y en la cultura de América para tener el derecho a opinar, es decir, a crear<sup>12</sup>.

Un diritto conquistato con volontà e con passione: il "suo" romanzo è davvero come direbbe Lukács<sup>13</sup>, la storia di un'anima che impara a conoscersi e a verificare, attraverso le avventure, la propria essenzialità.

Il risultato è certamente positivo: lo spagnolo " [...] a pesar de que en su habla conservó la dureza del extranjero"<sup>14</sup>, è estremamente raffinato, ricco di vocaboli, "assimilato nelle più sottili sfumature colloquiali, nella peculiare variante rioplatense"<sup>15</sup>, anche se afferma la scrittrice

[...] en el substrato profundo del ser, sigue operante una adhesión casi mecánica a las estructuras etimológicas y emocionales de mi idioma materno, el friulano, de origen latino el que me permitió una relación más consanguínea, más directa con el castellano. El friulano fue siempre

<sup>11</sup> Quando la scrittrice si accorge che l'uso dell'italiano non le permette di dedicarsi con assoluta dedizione allo spagnolo, non esita ad abbandonarlo, come essa stessa dichiara all'amico Vasco Pratolini (cfr. M. Ricciardelli, *Italiani in Argentina*, "L'Italia che scrive", luglio 1964, p.102). In effetti l'assimilazione linguistica è stata, all'inizio, piuttosto faticosa, proprio per il continuo passare da una lingua all'altra e per la diversità di clima culturale – educativo. Tuttavia, la straordinaria padronanza della seconda lingua non le ha impedito, di conservare intatto un buon italiano riservato alla corrispondenza privata, come evidenzia Giuseppe Carlo Rossi (*Gente conmigo*, "L'Italia che scrive", n. 1-3 gennaio-marzo, 1976, p. 2).

<sup>12</sup> S. Poletti, "Reportajes a los cuatro vientos", in ...y llegarán buenos aires, op. cit., p. 65.

<sup>13</sup> Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, introduzione di A. Asor Rosa, Roma, Newton Compton editori, 1972.

<sup>14</sup> Cfr. l'editoriale scritto per la morte dell'autrice, intitolato, *Falleció ayer en esta ciudad Syria Poletti*, "Clarín, Educación y Cultura", 13/4/1991, p. 5.

<sup>15</sup> R. Londero, *La scrittura della marginalità*: Extraño Oficio di Syria Poletti, "Studi di Letteratura Hispano-americana", 24, 1993, p. 47.

idioma de frontera, crisol de elementos étnicos y lingüísticos distintos. Y yo heredé una suerte de predisposición a la cohesión idiomática; quizá heredé el hábito de buscar coherencia entre idioma e imagen para reflejarla en palabras. Es verdad que yo trato de reflejar el habla de los argentinos, inclusive en el aspecto coloquial; pero mi mayor preocupación es la de ser fiel al sentir y al pensar de mis personajes. Y fiel a mis ideas, a mi ritmo interior<sup>16</sup>.

Ancora una volta, l'Autrice rivendica la propria autonomia artistica, frutto di un'elaborazione culturale, di quella *paideia* ormai sedimentata, attraverso diverse esperienze di vita che hanno contribuito, ciascuna in misura determinante, alla creazione di una donna matura, capace di realizzare anche il sogno più ambizioso: divenire scrittore, creare mondi fittizi, un ordine artificiale tanto efficace da sembrare naturale, un linguaggio che pur emulando quello reale è esso stesso finzione, artificio.

Ciò le ha permesso di forgiare, utilizzando le parole di Eugenio Castelli, uno stile "seguro, macizo, espontáneamente logrado en una prosa densa, rica en expresividad, donde la comunicación se hace directa y rotunda, superando por fuerza interior, por su capacidad de sugerencia, los escollos que algunas veces podía presentarle a la autora el dominio de adopción"<sup>17</sup>.

Un idioletto proprio, altamente poetico e di gran suggestione, basato sulla spinta di due esigenze contrastanti: l'adeguazione alla norma e lo scarto da essa, paragonabili al duplice livello, connotativo e denotativo, della lingua. La validità di tale realizzazione sta nella capacità di soddisfare una funzione e di fissarsi in un sistema retorico in grado di autodeterminarsi continuamente.

Con caparbieta e tenacia, l'autrice attraverso un umile apprendistato linguistico perviene a un dominio singolare degli strumenti letterari e linguistici che le permettono di attuare la concreta fedeltà verso se stessa, di cercare la propria identità mescolando ricordi autobiografici e istanze di ordine tendenzialmente memorialistico, come ricostruzione di un tempo, di una civiltà, o anche di semplici elementi di diverso rilievo. Tale identità viene trovata nella combinazione di letteratura, nella sensibilità poetica, nel camuffamento di sé dentro ai personaggi, frutto di una lunga e faticosa ricerca di sdoppiamento. Per questo è importante considerare il linguaggio come risultato riassuntivo e diverso della sua storia espressiva, fitto di un intrico di elementi,

<sup>16</sup> Intervista raccolta da Dora Fornaciari, "Reportajes periodísticos a Syria Poletti", in S. Poletti, *Taller de imaginaria*, Buenos Aires, Losada, 1987, p. 154.

<sup>17</sup> E. Castelli, *Para una evaluación crítica de la novelística de Syria Poletti. Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica - Siglo XX*, Actas del Simposio Internacional de Literatura, San José de Costa Rica (9-13 julio de 1984) EDUCA, 1985, p. 245. Lo stesso articolo è stato pubblicato anche in "Káñina - revista de Artes y Letras", Universidad de Costa Rica (9, 2, julio-diciembre de 1985, pp. 51-56).

connotativi e denotativi, di varietà di toni, secondo la varietà dello stile “visitato”.

Syria Poletti non si è mai pentita di avere scelto lo spagnolo come lingua di espressione artistica, in quanto essa si considera scrittrice argentina:

soy argentina, no solamente porque aquí gesté, escribí y publiqué mis libros, sino porque uno, como escritor, pertenece al área en cuyo idioma se expresa. El instrumento con que yo me expreso es el idioma de los argentinos, con todo el substratum cultural que ello implica, por lo tanto soy hija del país, porque el idioma es como la sangre de un país. Los otros idiomas que me habitan – italiano y friulano – son herencias que me dejaron mis mayores. Y las herencias sirven si se hace buen uso de ellas<sup>18</sup>.

La tradizione italiana si configura, pertanto, come passato, come sostrato culturale cui attingere per una completezza di espressione. Per creare qualcosa di nuovo, è necessario superare la resistenza di quanto è tradizionalmente reale, sfoderare un carattere combattivo, indomito, capace d'infrangere le norme di comportamento, di oltrepassare un confine presidiato da forze sociali stabilizzate la cui lotta richiede notevole tensione. L'arte sposta il conflitto, sempre risolto all'interno di un mondo artistico convenzionale: ciò amplia in modo considerevole gli intrecci possibili, proprio perché l'artista torna al punto di partenza, riflette sui comportamenti e si rivolge mentalmente al passato, individuato come presente/futuro all'atto della scelta. Il futuro nel passato, riattualizzato dal ricordo, è, tuttavia, come osserva Lotman<sup>19</sup>, modificato nella coscienza, tanto da fare apparire l'occasione come unica soluzione reale.

A posteriori, amareggiata nei confronti della sua terra che in un certo senso la ignora, essa ammette di avere commesso un grave errore nell'abbandonare l'idioma originario; un errore che l'ha destinata al silenzio proprio tra le persone che sono state fonte d'ispirazione costante della sua opera. A ragione, Renata Londero attribuisce tale silenzio all'extraterritorialità linguistico-culturale che situa l'autrice “in una sorta di terra di nessuno, sempre in bilico fra il rimpianto per la perdita del paese natale e l'adozione entusiastica della nuova patria americana”<sup>20</sup>.

Molteplici sono i riconoscimenti ottenuti per la sua opera, tradotta in tutte le lingue, orientata su due precisi filoni narrativi: racconti e romanzi per adulti e opere per ragazzi. Si segnalano: il Premio Internacional Losada (1962), il Pre-

<sup>18</sup> *Ivi*.

<sup>19</sup> J.M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 9.

<sup>20</sup> R. Londero, *La scrittura della marginalità*: Extraño Oficio di Syria Poletti, op. cit., p. 47.

mio Kraft de Cuentos Infantiles (1954) e il Premio KONEX de Platino (1984), assegnatole come migliore scrittore nazionale per la letteratura infantile.

Nel 1991 muore a Buenos Aires<sup>21</sup> con un rimpianto: non essere sufficientemente considerata dalla critica italiana. In effetti, esistono alcune riflessioni di Giuseppe di Ragogna<sup>22</sup>, di Michele Ricciardelli<sup>23</sup> e di Giuseppe Carlo Rossi<sup>24</sup>. Più completo ed articolato, è lo studio recente, condotto a termine da Renata Londero<sup>25</sup>, cui fa seguito una sua recensione sulla traduzione italiana di *Gente conmigo*, libro recensito anche da Patrizia Spinato<sup>26</sup>.

## Opere

La produzione narrativa, in bilico fra passato e presente poggia sui contrasti dovuti all'incontro/scontro con atteggiamenti e sentimenti di vita diversa, determinati da fattori sociali e ambientali. Ciò mette in rapporto dialettico due immagini lontane, ma ugualmente segnate dalla sofferenza e dalla solitudine: una italiana l'altra argentina, efficacemente presentate nella drammaticità di personaggi e di situazioni, vissute anche dalla stessa autrice non solo lungo l'arco del suo svolgimento, ma in ogni momento del suo narrare, in ogni creatura poetica. Il contrasto, la lacerazione, il tormento, sono, tuttavia, trasfigurati dall'elaborazione artistica che, nello sfumare i contorni tra realtà e fantasia, crea atmosfere magiche, poetiche, proprio per il loro proiettare contenuti emozionali intimi in simboli, per istituire associazioni, per fissarle in trame.

<sup>21</sup> Testimonianza della considerazione goduta in ambito argentino è evidente dallo spazio che i giornali hanno riservato alla notizia della scomparsa: "La Nación-Educación-Cultura" (13 de abril de 1991) apre la p. 5 con il seguente titolo *Falleció ayer en esta ciudad Syria Poletti*; Walter Gardini scrive *Ricordo de Syria Poletti*, "La Tribuna Italiana" del 18/4/1991 e Pablo Medina, *Ultimas conversaciones con Syria Poletti*, op. cit.. Seguono tributi e riconoscimenti molteplici anche nei mesi successivi non solo dalle associazioni friulane, ma anche argentine. Nella ricorrenza del primo anniversario della morte, in occasione della diciottesima edizione della "Feria Internacional del Libro de Buenos Aires - El libro del autor al lector", è stato organizzato il 20 aprile 1992 un "Homenaje a Syria Poletti", cui sono intervenuti: Angela Dellepiane, José Horacio Gaglianone, María Granata, Eduardo Gudiño Kieffer.

<sup>22</sup> G. Di Ragogna, *Siria Poletti è alfiere d'italianità in Argentina*, "Messaggero Veneto" del 11/11/1968.

<sup>23</sup> M. Ricciardelli, *Italiani in Argentina*, "L'Italia che scrive", luglio 1964, p. 102.

<sup>24</sup> G. C. Rossi, *Gente conmigo*, "L'Italia che scrive", n. 1-3, gennaio-marzo, 1976; *Fra le Dolomiti e Buenos Aires*, "Il Tempo", sabato 31 luglio 1976, p. 18.

<sup>25</sup> R. Londero, *La scrittura della marginalità: Extraño Oficio di Syria Poletti*, op. cit., pp. 47-65; recensione a S. Poletti, *Gente con me*, ed. di Claudia Razza (Marsilio 1998), pubblicata in "Il confronto letterario" anno XVI, n. 31, Maggio 1999, pp. 256-258. Colgo l'occasione per ringraziare Renata Londero, che mi ha fornito materiale prezioso per il presente studio.

<sup>26</sup> P. Spinato, *Recensione a Syria Poletti, Gente con me*, "Rassegna Iberistica", 66 (1999), pp. 76-78.

Prima di procedere ad una prima analisi dell'opera, è necessario presentarla, secondo la suddivisione utilizzata dall'autrice stessa che individua opere per adulti, opere per tutte le età, opere per ragazzi.

### 1 – Opere per adulti:

1962 – *Gente conmigo*, romanzo imperniato sulla drammatica condizione dell'emigrante italiano in Argentina e sulla solitudine dell'artista. Più volte ristampato e ridotto a versioni cinematografica e televisiva, ha vinto il Premio Internacional Losada.

1964 – *Línea de fuego*, comprende tredici racconti altamente poetici, sempre incentrati sul problema/emigrazione e sulla solitudine dell'artista. Più volte ristampato, ridotto a versioni televisive, il libro ha vinto il Premio Municipal.

1969 – *Historias en rojo*, sette racconti polizieschi, sempre imperniati sul dramma dell'emigrazione; diverse ristampe ed adattamenti televisivi.

1972 – *Extraño Oficio*, romanzo metanarrativo che analizza l'alienazione dell'artista e della donna, costretti alla solitudine; varie edizioni.

1977 – *Taller de imaginaria*, comprende tre racconti, alcuni componimenti tratti da *Línea de fuego* e da *Extraño Oficio*, oltre ad una serie di interviste rilasciate dall'autrice, fondamentali per determinare le linee tematiche della sua narrativa.

### 2 – Opere per tutte le età:

1981 – *Amor de alas*, racconto allegorico, filosofico-poetico che amplia le tematiche della narrativa anteriore (emigrazione, immaginazione, missione dello scrittore, uguaglianza dei sessi, infanzia, vecchiaia, paesaggio alpino...); illustrato da Raúl Soldi; varie edizioni anche in cassette con la voce dell'autrice; ha ottenuto il premio Cámara Argentina de Publicaciones.

1984 – *La gente*, antologia e studio preliminare; varie edizioni.

1989 – *... y llegarán buenos aires*, una raccolta di racconti, di fiabe e di scritti vari, in cui emerge la visione poetica dell'America e, in particolare, dell'Argentina.

### 3 – Opere per ragazzi:

1972 – *Reportajes supersónicos*, collezione di quattro racconti; numerose ristampe. Il racconto "La historia del chocolate" è stato adattato da Azul Quirós in commedia musicale intitolata *Chocolate por la noticia*.

1977 – *El juguete misterioso*, racconto poliziesco, illustrato; varie edizioni.

1978 – *El misterio de las valijas verdes*, racconto umoristico-poliziesco, illustrato da GUSI; numerose ristampe.

- 1980 – *Marionetas de aserrín*, racconto e autobiografia, illustrati da Clara Urquijo; varie edizioni; ha ottenuto la “Faja de honor” dalla SADE e il premio AMNYP, concesso dalla Asociación de mujeres profesionales y de negocios; è stato ridotto a commedia per il teatro.
- 1982 – *El rey que prohibió los globos*, racconto allegorico illustrato da Carlos Manso; varie edizioni; ha ottenuto il Premio Cámara Argentina de Publicaciones ed è stato ridotto a versione teatrale.
- 1983 – *Inambú busca novio*, racconti di carattere regionale, illustrati; varie edizioni; ha ottenuto il Premio AAL (libri raccomandati dall’ Asociación Argentina de Lectura). È stato ridotto a versione teatrale da Talo Maciel.
- 1984 – *Enanito Siete*, racconti e poesie, illustrati; varie edizioni.
- 1985 – *El monito bambin*, racconto illustrato da Clara Urquijo; varie edizioni; ha ottenuto il premio da “Los niños de Quiles”;
- *Aleli y el payaso Bum Bum*, racconti illustrati da Clara Urquijo; varie edizioni; ha ottenuto il premio IBBY (Biblioteca Internacional Infantil de UNESCO), il Premio Cámara Argentina de Publicaciones (1985) come miglior libro dell’anno; è stato tradotto in inglese;
- 1987 – *iBuen Día, Salud!*, racconto picaresco illustrato dai bambini, scritto in occasione della lotta contro la droga;
- *Las siete hermanas*, racconto e canzone musicata da Emi Bel;
- *100 Cuentos de Syria Poletti*, raccolta di 90 racconti e 10 poesie, illustrati;
- 1988 – *Las badas hacen dedos*, racconto illustrato da Clara Urquijo;
- 1989 – *Por el arcoiris en zapatillas*, racconti illustrati da Claudia Legnazzi, in cui l’autrice ripercorre le tematiche centrali della sua narrativa per l’infanzia;
- 1991 – Due raccolte di favole incentrate sulla cultura india precolombiana, le quali, oltre a testimoniare l’amore dell’autrice per la nuova patria, sono un omaggio all’opera di Quiroga, uno degli autori a lei più cari:
- *Viaje en el tiempo*;
- *El terror de la selva*.

### Conclusiones

Opere tutte di approssimazione a una sostanza umana complessa e pertanto più aperta alla realizzazione di un mondo poetico che ha una maturazione parallela all’approfondimento della concezione di vita e della meditazione artistica. Parallela, fino al punto da confluire in effettivi risultati poetici, sostenuti sia dall’intuizione di un personaggio, sia dalla tessitura di una situazione drammatica.

Attraverso l’emigrazione, mondi lontani entrano in contatto, individualità marginali ed emarginate (emigranti, donne, bambine...) conducono lotte di

sopravvivenza, contrastando soprusi con una forza insospettata. L'obiettivo è sempre il medesimo: la conquista della libertà, materiale e spirituale, meta cui tende con ostinazione ogni percorso esistenziale. Da qui il concetto di coscienza etica della vita, vissuta con passione, con coraggio e con tenacia, si riversa nella letteratura – soprattutto narrativa sia essa per adulti, per ragazzi o per tutte le età – intesa come lotta etica ed estetica. Tale ottica governa non solo l'istanza di veridicità, ma proprio quella franchezza nel rivelare il proprio mondo che ha i suoi immediati effetti nell'uso linguistico e che configura la narrazione autobiografica come storia di vita morale, come denuncia dei propri errori e dei propri limiti e come evoluzione di un proprio giudizio sul mondo. Implicita è l'ideologia che interpreta la letteratura come azione, attribuendo alla *doxa* valore educativo.

Per quanto riguarda la definizione di opera autobiografica, riferita alla sua produzione, Syria Poletti fa un distinguo sottile:

[...] depende de lo que se entiende por autobiográfico. Si se entiende una mera crónica de hechos personales, de memorias y experiencias realmente vividas, se hace difícil responder con objetividad. Hay experiencias verdícas y otras totalmente inventadas. Y hay otras que son verdad y fantasía a la vez: como una suerte de memoria encantada. En cambio si por autobiográfico se entiende una manera de narrar, un estilo que nace de lo íntimo, que convierte las vivencias personales en símbolos válidos para todos, entonces, sí, toda mi obra es autobiográfica. Autobiografía en función de arte. Y el arte para mí es la única posibilidad de rescate con que cuenta el hombre<sup>27</sup>.

La funzione dell'arte, dunque, base del suo percorso biografico, evolutivo, è quella di creare una realtà ben più libera, completa rispetto a quella del mondo materiale. Immagini analitiche trasformano il consueto in straordinario, il simile nel diverso, ma allo stesso tempo esse possono operare esattamente il contrario, rovesciando termini e valori. Lo spazio in cui si muove l'artista è, pertanto vasto, ricco di infinite potenzialità che soddisfano esigenze contrastanti e presentano l'unica possibilità di riscatto alla condizione del vivere.

Racconti poetici, anche quelli più propriamente drammatici, proprio perché elevano a dimensione mitica il viaggio – compreso quello forzato dalle necessità contingenti –, nella sua accezione di ricerca di un qualcosa di appagante, che ha come punto di riferimento l'infanzia. Nell'altrove, lontano nello spazio e nel tempo, ma sempre ravvivato dal ricordo, trovano consistenza archetipi rassicuranti, come le antiche tradizioni, la natura, le cose semplici, che danno significato all'esistenza. La coscienza collettiva, in accordo con il mon-

<sup>27</sup> S. Poletti, "Reportajes a los cuatro vientos", in *...y llegarán buenos aires*, op. cit., p. 67-68.



do della natura, sottomette a sé tensioni individualistiche garantendo armonia tra individuo e società, tra uomo e natura.

Elementi presenti anche nei racconti polizieschi, che rivelano un approccio nuovo, quasi parodistico del genere, prova ulteriore dello spirito ribelle e curioso di un'autrice, protesa alla ricerca della verità e della bellezza. Non è importante la tecnica che viene utilizzata: qualsiasi mezzo è valido, purché in grado di commuovere e di comunicare:

[...] me interesan todas la nuevas formas narrativas – dichiara, infatti, la scrittrice –: me interesa el cuento policial, fantástico, de ciencia ficción, la alegoría, el cuento infantil. Es decir toda técnica me parece interesante siempre y cuando respete ese cimiento fundamental de dar una verdad, de iluminar, de ser una chispa que ilumine una verdad humana<sup>28</sup>.

Aperta alla sperimentazione anche formale, essa esclude categoricamente la ricerca tecnica finalizzata a se stessa perché pericolosa, in quanto ciò conduce all'automatizzazione dell'arte, ad una narrativa sperimentale-pubblicitaria che corrompe lo spirito. Al contrario, l'autrice considera il fine dell'arte non l'opera in sé, ma l'essenza poetica che da essa s'irradia. Per essere reale espressione artistica, il romanzo deve ricorrere

[...] al sentimento lírico de la vida, – chiarisce Syria Poletti –; lirismo que no excluye lo heróico, el rigor crítico, la causticidad, el humor, el testimonio, sino que por lo contrario, lo afina y lo potencializa<sup>29</sup>.

I diversi registri narrativi, toccati in profondità, concorrono ad acuire la sua abilità inventiva, l'innata capacità di ridere *nonostante tutto*, di creare immagini argute attraverso il legame difficile tra simile e diverso, di dare vita ad imprese epiche ed eroiche, di testimoniare disagi sociali, permeati sempre da un alone poetico che evidenzia il lirismo della vita. In fondo già Benedetto Croce<sup>30</sup>, nel trasportare il termine *lirica* dalla classificazione empirica alla sintesi estetica, coglie il motivo da cui sorge la poesia, la passionalità, il sentimento, la personalità che si trovano in ogni arte. Il connubio felice tra immaginazione e realtà è rafforzato proprio dalla linea metaforica che procede verso il teorico e l'astratto e da quella metonimica che affonda maggiormente nel pragmatico e nell'esperienza.

Indiretta è, pertanto, la risposta di Syria Poletti alla moda letteraria del tempo, interessante solo per l'aspetto promozionale della letteratura ispano-ame-

<sup>28</sup> Intervista a Julio Ardiles Gray, *El cuento y su técnica*, "La Opinión", 1977.

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

<sup>30</sup> Cfr. B. Croce, *Estetica*, Bari, Laterza, 1922, pp. 490-504.

ricana e non per la reale incisività delle opere e dei loro apporti innovativi nel campo delle idee, nonostante l'abbondante ricorso ai miti facili. La critica è articolata con forza nella seguente affermazione dell'autrice:

[...] La novela es esencialmente una operación de la libre condición creadora del espíritu. Y cualquier operación innovadora de restauración de valores éticos y de galvanización de conciencia que intente la novelística, tendrá que armarse de poesía – arcoiris tendido de hombre a hombre – o renunciar. Eso no entienden quienes sólo buscan en la novelística la sumisa adhesión a los avatares de las contingencias, de las modas, el entretenimiento o el pretexto para falsas audacias intelectuales<sup>31</sup>.

Per tale motivo, la Poletti non ha goduto dell'onda lunga del *boom*, che ha diffuso con prepotenza un certo tipo di letteratura ispano-americana, in tutto il mondo, relegando nell'oblio chi, apparentemente ha seguito l'integrazione letteraria, piuttosto che la protesta formale. Sia pure, con tutto il bagaglio di elementi che l'autrice raccoglie dalla tradizione della letteratura e in particolare di generi letterari, con la rigorosa severità con cui si è imposta una disciplina, con la ricerca di riforme dentro il sistema, la sua scrittura ha certamente una carica innovativa.

Una presenza marginale la sua, però, se consideriamo che in Italia, la terra d'origine, è pressoché sconosciuta, ma non certo meno incisiva in ambito argentino, dove essa ha sempre lottato con passione per la difesa delle proprie idee, espresse sovente in prosa poetica, ed ha rivendicato l'autonomia dell'arte, allo stesso modo di Borges, Mujica Lainez, Arlt, Quiroga, Denevi, Juan José Hernández, a lei affini. La funzione del suo prodotto artistico lontano dall'essere puro tecnicismo, disegna i territori stessi della poetica intrecciando ad un io lirico un io narrativo, immerso nel flusso temporale dell'esperienza. Superati i limiti della realtà costituita, trascesa la determinazione sociale, il mondo fittizio di Syria Poletti ha ri-definito il reale come manifestazione della propria essenza più profonda.

<sup>31</sup> *Ivi*.

ROBERTO MULINACCI

## UN'OPPORTUNA FELICITÀ

Le *Memórias de um Sargento de Milícias*  
e il romanzo di formazione

– Quale sia il valore d'un regno, non so, – rispose Guglielmo, – ma so di aver raggiunto una felicità che non merito e che non vorrei cambiare con nessun'altra al mondo.

(J.W. Goethe, *Wilhelm Meister*, VIII, 10)

### 1. “*Ideias fora de lugar*”?

“Quando si esce da quel mondo, il *Bildungsroman* diventa difficile da scrivere, perché diventa difficile da immaginare”<sup>1</sup>. Il mondo a cui si riferisce Moretti è, ovviamente, quello dello stato-nazione europeo a cavallo tra Sette e Ottocento: borghese, colto, libero e dotato di una discreta mobilità sociale. L'esatto opposto del Brasile coevo: un universo coloniale immoto, che gravita attorno a posizioni stabili, cristallizzate per antonomasia nella dicotomia padroni-schiavi. Già, difficile immaginarvi una forma simbolica così geograficamente identificata. Difficile, ma forse non impossibile, a detta dello stesso autore<sup>2</sup>. E non solo perché un romanzo di formazione<sup>3</sup> non si deve negare a

<sup>1</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. XV.

<sup>2</sup> Cfr. *ibidem*, nota n. 9: “Quanto poi allo spazio non europeo, certe storie di metamorfosi magica (*Macunaima* di Mário de Andrade, *La mia vita nel bosco degli spiriti*, di Amos Tutuola) sembrano collocarsi al punto d'incontro tra rito di passaggio, racconto mitico, e appunto romanzo di formazione”.

<sup>3</sup> Visto il carattere generico ed elastico con cui questa categoria compare nel presente studio, non ho ritenuto opportuno adottare la distinzione terminologica di Moretti tra *Bildungsroman* e romanzo di formazione – l'uno riferito al “modello narrativo costruito da Goethe e Jane Austen”, l'altro, invece, al “nuovo genere letterario nella sua totalità” (*ibid.*, p. 3) – utilizzando dunque i due vocaboli come sinonimi.

nessuno, quanto piuttosto perché certi principi organizzativi<sup>4</sup> di quel modello, e, in special modo, i valori che esso sottende, appaiono traslabili anche in altri contesti, pur con tutte le cautele del caso. Ovvero: non si tratta di affermare improvvidi parallelismi tra situazioni socio-culturali non omologabili, in nome semplicemente dell'uniformità di un codice letterario, bensì, al contrario, di evidenziare come realtà diverse (sotto molteplici aspetti: storico, economico, politico, ecc.) producano modalità peculiari di formazione dell'individuo – e, di conseguenza, distinte rappresentazioni estetiche della medesima. Magari, camuffate da allotropi simbolicamente equivalenti oppure vere e proprie varianti, rese addirittura quasi irriconoscibili rispetto agli archetipi del genere, alla maniera, per esempio, del “*Bildungsroman* ‘proletario’”<sup>5</sup>. Il rischio, naturalmente, è quello di trasformare una complessa struttura di significati in comoda etichetta applicabile a prodotti disomogenei, tenuti insieme appena dall'idea del dinamismo metamorfico della gioventù. Un rischio, però, che, a volte, vale la pena di correre. Soprattutto se, come nella fattispecie, quell'etichetta, nonostante i limiti della sua approssimazione, non diventa una camicia di forza, imbrigliando il discorso critico in una rete di relazioni genologiche e parametri tipologici tesa a dimostrare improbabili filiazioni, ma serve, invece, da mera chiave d'accesso – *faute de mieux* – ad un orizzonte concettuale in linea di massima non troppo dissimile da quello d'origine.

## 2. “*Pecca fortiter, sed crede fortius*”.

Lo spunto è offerto dalla *Dialética da Malandragem*<sup>6</sup>. In quel fondamentale saggio, oramai “classico”, dedicato alle *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-55)<sup>7</sup>, infatti, Antonio Candido, contrapponendo il *malandro* di ascendenza folclorica al picaro<sup>8</sup> quale modello del protagonista Leonardo, in-

<sup>4</sup> Per esempio, il “principio di classificazione” e quello “di trasformazione”, che riflettono una concezione antitetica della gioventù, contenuta, nel primo caso, in una dimensione teleologica, “tale cioè da istituire una classificazione diversa da quella iniziale, ma assolutamente chiara e stabile” (*ibid.*, p. 8) – e di cui il matrimonio è spesso il suo metaforico suggello – oppure, radicalizzata come processo aperto e in continuo divenire, in quanto espressione di una condizione irriducibile alle esigenze del vivere civile.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. XVI.

<sup>6</sup> Antonio Candido, “Dialética da Malandragem” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, 1970, pp. 67-89.

<sup>7</sup> La data indicata tra parentesi è relativa alla pubblicazione del romanzo in due volumi. In realtà, le *Memórias* uscirono inizialmente a puntate su *A Pacotilha*, il supplemento domenicale del *Correio Mercantil* di Rio de Janeiro, dal 27.6.1852 al 31.7.1853.

<sup>8</sup> La caratterizzazione di Leonardo come picaro risale a Mário de Andrade, “*Memórias de um Sargento de Milícias* (1940)” in *Aspectos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 5<sup>a</sup> ed., 1974, pp. 125-139.

dividua, nel testo di Manuel Antônio de Almeida, una polarità tra ordine e disordine, che egli interpreta come riflesso di una dinamica sociale profonda del Brasile ottocentesco.

Un'intuizione geniale, che ha fatto giustamente scuola tra gli interpreti del romanzo, fino ad istituzionalizzarsi in vulgata canonica di quello specifico filone esegetico. Così, come tutti i testi "sacri", la *Dialética* è una sorta di tabù critico, un oggetto di culto, prima che un argomento di confronto: qualcosa a cui accostarsi con deferenza, perpetuandone fideisticamente i "dogmi". Intendiamo: l'aver unificato sociologia ed estetica, legando la forma narrativa al processo storico, è uno dei meriti maggiori, e non l'unico, dell'analisi di Candido. Eppure, a rileggerla con animo meno devoto, si ha talora l'impressione che l'intento dimostrativo di quella sintesi tra realtà e letteratura tenda a prevalere sul dato testuale, trascendendolo, si direbbe, in funzione degli interessi preminenti di una sua riconfigurazione ideologica. Legittima, per carità, a patto di non considerarla autoreferenziale: ossia, se il senso è identificare nella dialettica di ordine e disordine una modalità rappresentativa dell'essere popolare e brasiliano<sup>9</sup>, di cui il *malandro* diventa l'ipostasi paradigmatica, tutto questo merita, a parer mio, perlomeno una verifica. Non per sfiducia, ci mancherebbe; solo per ragionare concretamente su alcuni elementi del problema che, di fatto, spostano il baricentro della discussione. Non tanto riguardo alla connotazione della *malandragem*<sup>10</sup> in rapporto a colui che ne sarebbe il prototipo letterario, cioè Leonardo, quanto principalmente a proposito di quella magmatica *coincidentia oppositorum*, la quale, contro ogni evidenza, sembrerebbe consumarsi in quel "moto continuo"<sup>11</sup> segnato da una circolarità senza sbocco. Un'estremizzazione di comodo, può darsi, che però, appunto, così formulata – Candido *docet* – assomiglia un po' ad una petizione di principio, quantunque corrisponda all'effettivo retroterra storico-culturale delle *Memórias*. Ma, si sa, la letteratura ha i suoi diritti... In realtà, traguadata dall'ottica particolare del protagonista, quell'alternanza tra ordine e disordine si presenta sotto una luce diversa: una polarizzazione con andamento nel complesso rettilineo (dal disordine all'ordine), incorniciato da un ideale pun-

<sup>9</sup> Cfr. Roberto Schwarz, "Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da Malandragem*" in *Que Horas São? Ensaio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 150.

<sup>10</sup> Cfr., per es., Roberto da Matta, "Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem" in *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Guanabara, 5<sup>a</sup> ed., 1990, pp. 205-248, dove l'identificazione del malandro con il personaggio astuto e diabolico della tradizione (nella scia del Pedro Malasartes) mal si presta all'equivalenza con l'ingenuo Leonardo delle *Memórias*.

<sup>11</sup> Riprendo qui il sintagma usato da A. Candido nel titolo del suo saggio "Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto continuo" in *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, Belo Horizonte, Itatiaia, 6<sup>a</sup> ed., 1981, vol. II (1836-1880), pp. 215-220.

to di partenza e da un significativo, ancorché paradossale, punto d'arrivo. Naturalmente, non penso di risolvere la questione rovesciandola, con l'ontologica *impasse* di quell'antitesi che si converte *d'emblée* nella tesi di un suo lineare sviluppo. A guardar bene, comunque, c'è qualcosa di simile al percorso in stile romanzo di formazione: nella Rio coloniale di D. João VI, Leonardo, figlio illegittimo di immigrati portoghesi, esperisce una *Bildung*, seppur non proprio esemplare, che lo trasforma dall'inquieto e randagio perdigiorno dei suoi anni giovanili a uomo finalmente integrato, attraverso il matrimonio con Luisinha e l'inattesa promozione a sergente miliziano.

Questa *reductio* della trama ai suoi termini minimi, benché arbitraria e semplificativa, consente, tuttavia, di recuperarne il carattere progressivo, quel senso *in fieri* che si era perduto nell'oscillazione pendolare di una dialettica aliena da ogni concetto di sintesi hegelianamente inteso. Nella sua proposta di lettura, infatti, Candido sottrae l'impianto delle *Memórias* a qualunque concezione evolutiva, limitandosi ad osservare che “a dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo”<sup>12</sup>. In altre parole, lo studioso brasiliano rinuncia consapevolmente a quell'idea di superamento degli opposti, intrinseca alla nozione di dialettica, per sottolinearne, invece, l'impraticabilità a cui essa è condannata in un tale contesto, tanto che il finale approdo di Leonardo nell'emisfero dell'ordine viene, appunto, da lui pressoché desemantizzato, ridotto a risultante casuale, e in fondo trascurabile, dell'intreccio. Non è qui in discussione, ovvio, l'andirivieni dell'*eroe* tra i due campi semantici dell'ordine e del disordine, né il fatto che quel movimento sia metonimicamente consustanziale e coestensivo al sostrato storico-sociale in cui si iscrive, quanto piuttosto la possibilità di conciliare questo scenario collettivo con il tragitto individuale del personaggio, che pare seguire le tappe di una rocambolesca teleologia.

Ciò da cui vorrei partire, allora, è proprio l'importanza della conclusione, la sua centralità nell'economia dell'analisi qui prospettata, visto che da essa dipende molto la plausibilità di quest'ultima. Laddove, insomma, a Candido interessa mettere in rilievo l'aspetto mimetico del testo come “formalização estética das circunstâncias sociais”<sup>13</sup> e, quindi, il suo radicato dualismo scevro di implicazioni morali, a me, per contro, preme soprattutto sottolinearne la funzione simbolica, basata sul ripensamento dell'intelaiatura macrostrutturale secondo la concatenazione consequenziale delle sue microstrutture.

<sup>12</sup> A. Candido, “Dialética da Malandragem”, cit., p. 77.

<sup>13</sup> R. Schwarz, *op. cit.*, p. 142.

### 3. *Dialettica dell'outsider.*

Comincerò, pertanto, dalla fine. Nell'ultimo segmento testuale delle *Memórias*<sup>14</sup>, infatti, si assommano gli elementi narrativi a cui si affida la mia ipotesi ermeneutica:

“Passado o tempo indispensável do luto, o Leonardo, em uniforme de Sargento de Milícias, recebeu-se na Sé com Luisinha, assistindo à cerimônia a família em peso.

Daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de D. Maria, a do Leonardo Pataca, e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, fazendo aqui ponto final”. [p. 116]

Come nella migliore tradizione del *Bildungsroman*, dunque, la fine del libro coincide con l'emblematico compimento della parabola diegetica<sup>15</sup>. Attraverso una classificazione stabile e definitiva quale il matrimonio, infatti, viene ripristinato quell'ordine<sup>16</sup> infranto dalla cacciata di casa del protagonista:

“Quando, esmorecida a raiva, o Leonardo pôde ver alguma cousa mais do que o seu ciúme, reparou então na obra meritória em que se ocupava o pequeno. Enfureceu-se de novo: suspendeu o menino pelas orelhas, fê-lo dar no ar uma meia volta, ergue o pé direito, assenta-lhe em cheio sobre os glúteos, atirando-o sentado a quatro braços de distância”. [p. 12]

Il calcione assestatogli dal padre, fungendo da vera e propria iniziazione alla vita, segna l'ingresso di Leonardo nella sfera del disordine, da intendersi in questa sede etimologicamente come “cattivo ordine”, perché diverso e precario, piuttosto che come mancanza d'ordine. In effetti, nelle *Memórias*, l'abbandono della casa paterna non si tramuta, al pari della narrativa picaresca, in una raminga solitudine dell'eroe, sprovvisto di ogni sostentamento e conforto esterno, bensì trova una soluzione più che dignitosa nella scelta del padrino-

<sup>14</sup> Per le citazioni, seguite sempre dal relativo numero di pagina tra parentesi quadre, faccio riferimento, in questa sede, all'edizione della Livraria Francisco Alves, a cura di Samira Nahid de Mesquita e pubblicata a Rio de Janeiro nel 1976.

<sup>15</sup> Cfr. F. Moretti, *op. cit.*, p. 61: “A differenza di quel che avverrà di norma nel romanzo ottocentesco, nel *Bildungsroman* ‘la’ fine e ‘il’ fine della narrazione coincidono”.

<sup>16</sup> Non mi nascondo, certo, la precarietà dell'ordine raggiunto, evidente nella locuzione “reverso da medalha” usata da Manuel Antônio ad introdurre, in forma compendiata, un improbabile seguito del romanzo. D'altra parte, però, la dialettica è un processo continuamente *in progress* ed è, quindi, normale che ogni punto d'arrivo coincida con un nuovo punto di partenza, espressione di quella “circolarità” che pertiene al reale e al suo movimento. Ciò non esclude, tuttavia, che sia comunque possibile individuare la meta di volta in volta raggiunta, come appunto nel caso, qui prospettato, delle *Memórias*.

barbiere di adottare il figlioccio. Così che l'erranza infantile e adolescenziale di Leonardo dentro e fuori dai territori della legalità riconosciuta, lungi dall'essere una necessità materiale – quel “voyage à la recherche d'un moyen d'existence”<sup>17</sup> di cui parla Todorov – ha il sapore di un cammino esperienziale, vissuto con animo curioso e disincantato:

“O menino, como já dissemos, estremeceira de prazer ao ver aproximar-se a procissão. Desceu sorrateiramente a soleira e, sem ser visto pelo padrinho, colocou-se unido à parede entre as duas portas da loja levantando-se na ponta dos pés para ver mais a seu gosto.

Vinha aproximando-se o acompanhamento, e o menino palpitava de prazer. Chegou mesmo de frente da porta; teve ele então um pensamento que o fez estremecer; tornou-se a lembrar das palavras do padrinho: “farte-se de travessuras”; espiou para dentro da loja, viu-o entretido, deu um salto do lugar onde estava, misturou-se com a multidão, e lá foi concorrendo com suas gargalhadas e seus gritos para aumentar a vozeria. Era um prazer febril que ele sentia; esqueceu-se de tudo, pulou, saltou, gritou, rezou, cantou, e só não fez daquilo que não estava em suas forças”. [p. 17]

Questo apprendistato del protagonista, attraverso il caleidoscopico sottobosco urbano delle *Memórias* non rappresenta, però, soltanto un tipo di conoscenza diverso, l'altra faccia di una realtà molteplice e variegata, ma ne è, al contempo, l'antidoto che si fa viatico di redenzione, la condizione necessaria al reinserimento nell'ordine. Sarà, infatti, proprio pensando ai rischi insiti in quella sua vita oziosa e sconclusionata – le cui negative conseguenze egli ha già più volte sperimentato sulla propria pelle – che Leonardo, prima così pervicacemente riottoso al lavoro, nonostante i buoni consigli del padrino e della madrina, deciderà, alla fine, di mettere la testa a partito.

Si vedano, al riguardo, i due brani seguenti, che testimoniano di questa evoluzione del personaggio:

“Por este motivo muitas vezes [o padrinho] instava com o afilhado para que ensaiasse na cara de algum freguês tolo entrar no ofício; porém este recusava-se obstinadamente. A comadre, quando alguma vez aparecia por casa do barbeiro, não cessava de insistir no seu antigo projecto de fazer o rapaz entrar para a Conceição. Uma ocasião em que nisso falou diante dele, custou-lhe a história uma forte sarabanda: o rapaz tomara gosto à vida de vadio, e por princípio algum queria deixá-la”. [pp. 56-57]

<sup>17</sup> *Théorie de la Littérature*, a cura e con presentazione di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Paris, 1965, p. 20.



Tuttavia, tale ostinato rifiuto di integrarsi socialmente si trasformerà, in seguito, in un atteggiamento più ragionevole e conciliante:

“A comadre, segundo seu costume, aproveitou o ensejo, e depois que se aborreceu de falar no major desenrolou um sermão ao Leonardo, no qual, algumas exagerações de parte, havia grande fundo de justiça; e tanto que até a própria Vidinha chegou a dar-lhe inteira razão quanto a alguns trechos. O tema do sermão foi a necessidade de buscar o Leonardo uma ocupação, de abandonar a vida que levava, gostosa sim, porém sujeita a emergências tais como a que acabava de dar-se. A sanção de todas as leis que a pregadora impunha ao seu ouvinte eram as garras do Vidigal.

– Haveis de afinal cair-lhe nas unhas – dizia ela no fim de cada período –; e então o côvado e meio te cairá também nas costas.

– Esta ideia do côvado e meio fez brecha no espírito de Leonardo: ser soldado era naquele tempo, e ainda hoje talvez, a pior coisa que podia suceder a um homem. Prometeu pois sinceramente emendar-se e tratar de ver um arranjo em que estivesse ao abrigo de qualquer capricho policial do terrível major”. [p. 91-92]

Vero è che l’evocazione minacciosa dell’onnipresente maggiore – l’unica figura storica del romanzo –, associata al ricordo ancora vivo dello scampato pericolo, può in Leonardo più della sua scarsa propensione al ravvedimento. Rimane, però, il fatto che un sia pur timido progresso è avvenuto nel personaggio e noi non possiamo non tenerne conto, soprattutto per rettificare, almeno in parte, certi giudizi categorici che ce lo descrivono, invece, come assolutamente impermeabile a qualsiasi insegnamento gli giunga dall’esperienza<sup>18</sup> e, per ciò stesso, maschera statica in un universo che è, al contrario, il trionfo del dinamismo e della mutevolezza<sup>19</sup>.

D’altra parte, quella marginalità deliberatamente assunta da Leonardo quasi in dispregio del mondo e delle sue leggi appariva, più che autolesionistica rinuncia, espressione di una naturale irriducibilità ad un sistema di valori per lui incomprensibile. Infatti, in una “sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo”<sup>20</sup>, il lavoro non può considerarsi un valore, almeno finché non lo si confronti con gli svantaggi dell’esserne privi. Ecco che, allora, le deviazioni del nostro eroe da quel destino preconfezionato che altri vorrebbero assegnargli e che egli, in

<sup>18</sup> Cfr. A. Candido, “Dialética da Malandragem”, cit., p. 69: “Como os pícaros, êle vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; mas ao contrário dêles nada aprende com a experiência”.

<sup>19</sup> Cfr. A. Candido, “Manuel Antônio de Almeida: o romance em moto contínuo”, cit.

<sup>20</sup> A. Candido, “Dialética da Malandragem”, cit., p. 82.

un primo tempo, si ostina caparbiamente a disattendere – fino a vederlo materializzarsi, sotto forme diverse, nell'imprevisto finale – assumono connotati di funzionalità, nella misura in cui si rivelano propedeutiche all' accettazione di un ordine che, da ultimo, è sentito non come imposizione ma come conquista. A questo proposito, le parole pronunciate da Leonardo, ormai elevato al rango di sergente, al cospetto dell'incredula D. Maria, sono, secondo me, emblematiche della maturazione che si è prodotta in lui:

“Como havia prometido a comadre, alguém chegou quase ao anoitecer. Era o Leonardo. Quando ele entrou na sala, D. Maria não pôde conter um grito de surpresa.  
Vinha em completo uniforme de sargento da companhia de granadeiros!  
– Como? olhem o major. E então?!  
– É verdade, senhora dona – respondeu o Leonardo –; a ele tudo devo”. [p. 112]

In quella sincera riconoscenza nei confronti del maggiore Vidigal (“a ele tudo devo”), artefice materiale della sua metamorfosi sociale, c'è tutta la consapevolezza del personaggio che ha introiettato, non passivamente, le norme dell'“anticampo semantico”<sup>21</sup> – secondo la ben nota definizione lotmaniana – e le ha fatte proprie.

E così il discorso scivola su quel concetto di “plasmabilità” che è un altro dei principi fondanti del modello assunto a sfondo teorico, laddove la libertà del singolo – si veda, ad es., il *Wilhelm Meister* – consiste nel conformarsi all'altrui volontà, scegliere cioè di fare quello che comunque si sarebbe dovuto fare. Al pari dell'eroe goethiano, infatti, anche Leonardo “subisce” il proprio destino invece di costruirlo: ma se lì ciò avveniva tramite le sottili trame della filantropica Società della Torre, qui, più prosaicamente, è il frutto delle strane macchinazioni di uno zelante capo di polizia. In entrambi i casi, tuttavia, al diretto interessato non resta che prendere atto della nuova situazione venutasi a creare, limitandosi a riconoscere, con gratitudine, l'utilità personale che gliene deriva<sup>22</sup>.

Per questo il *Bildungsroman* non ha bisogno di cavalieri senza macchia e senza paura, eroi forti e incrollabili, ma vive di piccoli uomini, figure medie pronte a rimettersi in discussione e a lasciarsi “formare” in nome di esigenze

<sup>21</sup> Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, p. 284.

<sup>22</sup> Senza spingermi troppo oltre in parallelismi che so essere infidi, vorrei soltanto far notare la singolare affinità esistente tra la suddetta espressione di Leonardo – “a ele tudo devo” – e quella di Wilhelm, con la quale si chiude il *Meister*: “Ho raggiunto una felicità che non merito” (citazione tratta da Johann Wolfgang Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni Editore, 1970, p. 890).

e di ideali più grandi di loro. Il protagonista delle *Memórias* ne è un prototipo: sintesi di tragico e di comico, egli incarna alla perfezione quel *mixed character* sempre in bilico tra due mondi contrapposti e tradizionalmente incompatibili: quello dei ricchi e quello dei poveri<sup>23</sup>. In questa zona di frontiera, che è anche lo scenario d'elezione del romanzo di Manuel Antônio, – circoscritto socialmente, tranne poche eccezioni, a quella che Candido chiama “gente livre e modesta”<sup>24</sup> – la medietà del personaggio è un mezzo che consente di valicare le barriere tra le classi, proprio perché negazione di ogni logica di classe e di ogni rigido settarismo.

A Leonardo è dato, dunque, di fare combriccola con gli zingari nonché di frequentare la casa dell' altolocata D. Maria, ravvicinando, così, gli estremi – senza, però, farli mai incontrare –, attraverso il prisma di una condizione di *outsider*, che indica il suo stare altrove rispetto agli equilibri consolidati, la sua estraneità al gioco delle parti di quella galassia duale, di cui, anzi, costituisce un potenziale elemento di disturbo, emblema dell'imprevedibile e minaccioso vortice della mobilità sociale.

#### 4. Ogni cosa a suo tempo.

Ma non è soltanto la sfera sociale dell'individuo ad essere interessata, nelle *Memórias*, dal processo di formazione. Anche l'amore, infatti, soggiace alle sue regole, dimostrando, attraverso il differimento dell'unione tra Leonardo e Luisinha, l'implicita cogenza di una fase preparatoria che conduca, per antifrasi, al finale assestamento. Così, naufragato nella sua inconsistenza il primitivo invaghimento dell'eroe per la nipote di D. Maria, i due giovani si ritroveranno, alla fine del libro, per convolare a giuste nozze, dopo aver attraversato esperienze assai diverse ma ugualmente formative: lui, quella di una convivenza senza impegno con la bella mulatta Vidinha; lei, quella di un matrimonio sbagliato – con l'astuto e ciarlifero José Manuel – che l'ha lasciata improvvisamente vedova.

Dei due, però, è Leonardo ad avere imparato di più (forse perché più aveva da imparare): già quella sua dichiarazione di adolescente, piena di impacci e timidezze, aveva acquisito significato nel prosieguo della sua vita galante, prodotto, certo, anche di quella prima prova fallimentare:

<sup>23</sup> Cfr. Silvano Santiago, “Imagens do remediado”, in *Os Pobres na Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1983, p. 31: “*Memórias* trapaceia maravilhosamente com a oposição entre pobre e rico (fidalgos e escravos), colocando-a como discretíssimo pano de fundo para a ação do romance”.

<sup>24</sup> A. Candido, “Dialética da Malandragem”, cit., p. 74.

“Portanto não foram de modo algum mal recebidas as primeiras finezas de Leonardo, que desta vez se tornou muito mais desembaraçado, quer porque já o negócio com Luisinha o tivesse desasnado, quer porque agora fosse a paixão mais forte, embora esta última hipótese vá de encontro à opinião dos ultra-românticos, que põem todos os bofes pela boca, pelo tal primeiro amor: no exemplo que nos dá o Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro”. [p. 82]

È proprio questo, del resto, il senso della “prova” nel *Bildungsroman*: “non un ostacolo da superare restandone intatti, ma qualcosa che va *incorporato*, ché, solo inanellando esperienze si costruisce una personalità”<sup>25</sup>. E, probabilmente, niente riassume questo cambiamento meglio delle parole usate da Manuel Antônio per descrivere il rincontro dei due ex innamorati, durante l’(in)fausta circostanza del funerale di José Manuel:

“O Leonardo começou a procurar com os olhos alguma coisa ou alguém que tinha curiosidade de ver; deu com o que procurava: era Luisinha. Há muito que os dois se não viam; não puderam pois ocultar o embaraço de que se acharam tomados. E foi tanto maior essa emoção, que ambos ficaram surpreendidos um do outro. Luisinha achou Leonardo um guapo rapagão de bigodes e suíças; elegante até onde pode sê-lo um soldado de granadeiros, com o seu uniforme de sargento bem assente. Leonardo achou Luisinha uma moça espigada, airosa mesmo, olhos e cabelos pretos, tendo perdido todo aquele acanhamento físico de outrora. Além disso seus olhos, avermelhados pelas lágrimas, seu rosto empalidecido, se não verdadeiramente pelos desgostos daquele dia, seguramente pelos antecedentes, tinham nessa ocasião um toque de beleza melancólica, que em regra geral não devia prender muito a atenção de um sargento de granadeiros, mas que enterneceu ao sargento Leonardo, que, apesar de tudo, não era um sargento como qualquer. E tanto assim, que durante a cena muda que se passou, quando os dois deram com os olhos um no outro, passaram rapidamente pelo pensamento do Leonardo os lances de sua vida de outrora, e remontando de facto em facto chegou àquela ridícula mas ingénua cena da sua declaração de amor a Luisinha. Pareceu-lhe que tinha então escolhido mal a ocasião, e que agora isso teria um lugar muito mais acertado” [p. 113]

Qui, dietro la sorpresa e l'imbarazzo del momento, trova espressione quella logica dell'“ogni cosa a suo tempo” che potrebbe essere posta in epigrafe al testo, alla cui struttura essa inerisce profondamente. Adesso, la storia di Leonardo e Luisinha è pronta per essere rivissuta da adulti maturi e consapevoli, senza più tentennamenti (Leonardo) né costrizioni (Luisinha), destinata al suo inevitabile coronamento davanti all'altare: in quell'*explicit* – simmetrico, ma di

<sup>25</sup> F. Moretti, *op. cit.*, pp. 53-54.

segno opposto, alla conclusione della prima parte (capítulo XXIII: “Declaração”) –, la *Bildung* del protagonista ha raggiunto il suo punto culminale e definitivo.

Un nuovo ordine si è creato sulle ceneri del disordine, un uomo nuovo ha preso il posto del ragazzo di prima. La parabola è terminata. Ora può iniziare la sua interpretazione.

##### 5. “Anni di analisi per una giornata di sintesi”.

Come abbiamo visto, una *Bildung* ben riuscita richiede un periodo di apprendistato più o meno lungo. Questo deve consentire al singolo il libero sfogo della propria individualità prima dell’integrazione nel sistema: esso è, perciò, una specie di viaggio iniziatico, strumentale al passaggio dalla gioventù all’età adulta, da una posizione sociale ad un’altra.

Eppure, non si potrà comprendere appieno, nelle *Memórias*, la consequenzialità logica e cronologica di quelle due fasi – etichettabili, per comodità, come disordine e ordine rispettivamente – finché si continui a considerarle contestualmente equivalenti, nella scia, appunto, della lettura di *Candido*<sup>26</sup>. Per il quale, infatti, il romanzo di Manuel Antônio costituisce il regno dell’indifferenziato per antonomasia, spazio anomico dove brulica un’umanità caotica e indistinta, incapace non solo di scegliere ma anche di sceverare il bene dal male, ormai ridotti entrambi a concetti vuoti e privi di senso, quasi un’endiadi in quella terra di nessuno dove tutto accade e tutto può ancora accadere.

Seguendo un procedimento induttivo, la *Dialética da Malandragem* pare, allora, innalzarsi, poco a poco, a voce di certa retorica nativista, in quell’esaltazione dell’“universo sem culpa”<sup>27</sup> e delle virtù congenite alla sua “neutralidade moral”<sup>28</sup>, che non ha mancato di fare proseliti, secondo quanto testimoniano taluni convinti assertori di un “erasmismo brasileiro”<sup>29</sup> suggestivo quanto problematico – almeno assumendo come fonte le *Memórias*. Qui, in effetti, quell’“óptica da tolerância”<sup>30</sup> che si vorrebbe a fondamento del libro si

<sup>26</sup> Cfr. A. Candido, “Dialética da Malandragem”, cit., pp. 78-9: “O cunho especial do livro consiste em certa ausência de juízo e na aceitação risonha do ‘homem como êle é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal”.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Antônio Lázaro de Almeida Prado, “Sob o Signo da Tolerância: – Notas de Releitura das *Memórias de um Sargento de Milícias*”, in *Revista de Letras*, Assis, vol. 15, 1973, p. 41.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

scontra con una normatività invasiva ed invadente che, parimenti, domina la sua atmosfera spirituale, manifestandosi, perlopiù, sotto le sembianze del maggiore Vidigal, rappresentante e ipostasi del potere in questo microcosmo inquieto dove, tra regnicoli “remediados”<sup>31</sup> e una comunità lusitana ipertrofica<sup>32</sup>, la vita sembra essere scandita dalla liturgia delle processioni pubbliche e delle feste private. A costui, vero *deus ex machina* dell'intreccio, è affidato un compito di normalizzazione che, in quanto riduzione coatta ad una norma prestabilita, è l'esatto contrario di ogni etica erasmiana della tolleranza, configurandosi piuttosto come misura repressiva tipica “de uma sociedade jovem, que procura disciplinar as suas irregularidades”<sup>33</sup>. Ed è, dunque, significativo che l'autore mostri nei confronti dell'alacre gendarme una qualche simpatia, evidente fin dalla sua prima descrizione nel capitoletto a lui intitolato e che troverà, poi, altre conferme nel corso della narrazione<sup>34</sup>:

“O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões nem processo; ele resumia tudo em si; a sua *justiça* era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. Exercia enfim uma espécie de inquisição policial. Entretanto, façamos-lhe justiça, dados os descontos necessários às ideias do tempo, em verdade não abusava ele muito de seu poder, e o empregava em certos casos muito bem empregado” [p. 19]

Ciò sembra provare con sufficiente chiarezza che, agli occhi di Manuel Antônio, Vidigal non è solo una minaccia perennemente incombente sull'universo umano delle *Memórias*, ma anche una presenza necessaria ed emblematica, il simbolo di un ordine precario, costretto, suo malgrado, a convivere col disordine e a scendere a patti con esso, pur di non soccombere e, anzi, di poter sancire, alfine, la propria provvisoria affermazione. Non credo, difatti,

<sup>31</sup> Cfr. S. Santiago, *op. cit.*

<sup>32</sup> L'improvviso afflusso a Rio, nel gennaio 1808, di almeno 15.000 portoghesi (cfr. A. L. de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 45) è probabilmente il primo responsabile di quell'atteggiamento lusofobo che si può cogliere nel romanzo attraverso la caratterizzazione satirica di certi personaggi metropolitani, come, ad es., i genitori di Leonardo, il tenente-colonnello, il *mestre-de-cerimónias* e lo speciale, ai quali il testo deve alcuni dei suoi momenti di maggiore *vis comica*. Sull'argomento cfr. anche Nelson H. Vieira, *Brasil e Portugal: A Imagem Reciproca*, Lisboa, ICALP, 1991, pp. 109-110.

<sup>33</sup> R. Schwarz, *op. cit.*, p. 144.

<sup>34</sup> Si veda, per esempio, anche p. 140: “Acrescia ainda em seu favor que o major guardava na sua velhice doces recordações da mocidade, e apenas se via cercado por mulheres, se não era em lugar público e em circunstâncias em que a disciplina pudesse ficar lesada, tornava-se um babão, como só se poderia encontrar segundo no velho Leonardo”.

che l'accordo del maggiore con la sua vecchia "fiamma", Maria Regalada – dal quale scaturirà la subitanea scarcerazione di Leonardo e, addirittura, la sua promozione a sergente – possa essere unicamente interpretato, *a posteriori*, come un'abdicazione della legge da quella funzione contenitiva, di argine rispetto al disordine sormontante, che essa svolge nel romanzo, soprattutto tenendo conto della conclusione di questo, che indica, se non certo il trionfo della legge, perlomeno quello di un ordine simbolicamente compensatorio.

Appare, perciò, verosimile postulare in quella soluzione di compromesso – emblema altresì di una condizione endemica raffigurata metaforicamente proprio da Vidigal, con la sua ridicola commistione tra vesti ufficiali e *deshabillé* domestico<sup>35</sup> – la prefigurazione di una strategia *politica* non più votata esclusivamente all'eliminazione del diverso, bensì alla sua metabolizzazione, che è anche un modo per neutralizzarlo inglobandolo e riportarlo, così, ad una tranquillizzante normalità entro schemi prefissati. Questo sì che è tipicamente brasiliano<sup>36</sup>, forse più di quella "áurea mediania humana"<sup>37</sup> che rischia di sclerotizzare la naturale polimorfia sociale, culturale e antropologica del Brasile in un piatto livellamento di valori, in un disinvolto annullamento delle differenze all'insegna di un relativismo elevato a struttura di coscienza<sup>38</sup>.

Anche perché, d'altronde, posta la mera convenzionalità dell'antinomia ordine/disordine nelle *Memórias* – il che significa, in pratica, riconoscere possibile e legittima l'intercambiabilità dei suoi membri costituenti – non si capirebbe come mai l'approdo della diegesi sia tutto al di qua di questa cesura simbolica, senza alcuna concessione all'altra parte: nel finale, infatti, ogni cosa si aggiusta, con la "provvidenziale" morte di José Manuel, la conversione di Leonardo da sergente dell'esercito a sergente di polizia e, addirittura, l'improvvisa ricomparsa di quella eredità del padrino, che si credeva dilapidata dal

<sup>35</sup> "O major recebeu-as de rodaque de chita e tamancos, não tendo a princípio suposto o quilate da visita; apenas porém reconheceu as três, correu apressado à camarinha vizinha, e envervou o mais depressa que pôde a farda; como o tempo urgia, e era uma incivildade deixar sós as senhoras, não completou o uniforme, e voltou de novo à sala de farda, calças de enfiar, tamancos, e um lenço de Alcobaça sobre o ombro, segundo seu uso" [p. 140].

<sup>36</sup> Cfr. Ettore Finazzi Agrò, "Il neutro e il molteplice. Figure d'identità nel modernismo brasiliano", in *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milano, nn. 7/8, 1988, pp. 103-8.

<sup>37</sup> A. Lázaro de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 48.

<sup>38</sup> Cfr. Flávio R. Kothe, "Da Brasilidade Picaresca" in *O Cânone Imperial*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 423: "A hipótese, segundo a qual o sargento Leonardo – marginal, carente, barulhento, irresponsável – representa o povo brasileiro e, portanto, a sua história constitui uma autêntica síntese do afloramento da nação, reduz grosseiramente a leitura do texto, a diversidade demográfica do país, os estados de ânimo e os gêneros artísticos que poderiam expressar tal 'nação'. De modo especial, ela quer provocar a identificação de todos com o atraso e o baixo nível do desgraçado, ao reduzir o povo a um eterno perdedor e ao sacramentar pelo riso o *status quo*".

suo custode, Leonardo Pataca, e che, invece, viene riconsegnata, intatta, alla giovane coppia.

Del resto, anche ammettendo il carattere “aperto” di quella conclusione, risulta, nondimeno, difficile, alla luce del testo, sostenere una considerazione paritetica, da parte dell’autore, degli antonimi sopra citati, tanto più che alcune espressioni, disseminate qua e là, sembrano tradire la sua chiara propensione per una parte piuttosto che per l’altra, per l’ordine piuttosto che per il disordine, una presa di posizione, dunque, che forse induce a ripensare in termini meno perentori quella sorta di *epochè*, cioè, di sospensione del giudizio, assunta dall’esegesi tradizionale a sostegno del presunto amoralismo del romanzo<sup>39</sup>.

Si veda, in proposito, la descrizione della comunità zigana *carioca*, dalla quale traspare tutta la riprovazione di Manuel Antônio per un *modus vivendi* che esula dai canoni sanciti dalla norma:

“Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só troxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e senão, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noites sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares e viviam em plena liberdade.” [p. 21]

Norma che quindi, paradossalmente, in un mondo dominato tutt’al più da quelle *formas de mercantilismo* di cui ci parla Silvano Santiago<sup>40</sup> – una delle poche possibilità di sopravvivenza per gli “uomini liberi” del tempo – sembra coincidere con una concezione strumentale del lavoro, non solo, cioè, nella sua declinazione comune e degradata dell’*arranjar-se*<sup>41</sup> come pure in quella

<sup>39</sup> D’altra parte, ciò non implica necessariamente una supina approvazione dell’ordine costituito nella sua totalità, poiché certo il narratore non si esime dal ritrarre con efficace sarcasmo alcune figure-simbolo di quel microcosmo, come i *meirinhos* o il *mestre-de-reza*, le quali testimoniano dell’afa spirituale che emana da quel “rigorismo formal” (cfr. A. L. de Almeida Prado, *op. cit.*, p. 39), pervasivo ad ogni livello del quotidiano, dalla scuola alla famiglia. Solo che il sarcasmo di Manuel Antônio non era diretto verso l’autorità *tout court*, ma semplicemente contro certi aspetti violenti ed egocentrici di questa, contro la bacchetta dei vari “pedagoghi”, insomma, e non contro lo stagnante dispotismo di Vidigal.

<sup>40</sup> S. Santiago, *op. cit.*, p. 33.

<sup>41</sup> Cfr. Luiz Roncari, “Comentário e análise do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*” in *Literatura Brasileira: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*, São Paulo, EDUSP, 1995, p. 548.



astratta e definitiva dell' inquadramento sociale. Non dimentichiamo, infatti, che le "vittime" predestinate di Vidigal non sono tanto i criminali o i malfattori, quanto, in special modo, *patuscos* e *suciantes*, gente allegra e festaiola che non ha colpe particolari tranne quella di non avere un' occupazione fissa:

"Vidinha fez logo cara de choro. Leonardo levantou-se sem saber como e disse todo trémulo:

– Sou eu...

– Ora veja – respondeu o Vidigal em tom de mofa-, eu não sabia!... Pois, meus amigos, não se assustem que o caso não foi para tanto: um súcio de menos numa patuscada não faz falta nenhuma. Este amigo vai conosco. Se ele puder, voltará em breve... mas creio que já não chegará a tempo para acabar a patuscada.

– Qual, meu Deus! mas porque é então isto? que mal é que ele fez?

– Ele não fez nem faz *nada*; mas é mesmo por não fazer nada que isto lhe sucede. Leva, granadeiro." [p. 85]

Può darsi che su questo uso della repressione come strumento di contenimento dell'intrinseca anomia del sistema influiscano anche le pressioni del pubblico lettore dei ceti superiori, desideroso di vedere sanzionate nel testo quelle condotte "trasgressive" alle quali esso stesso non si sottraeva nella realtà<sup>42</sup>. Ciò che più importa, tuttavia, è che, a dispetto delle apparenze, l'autore dia l'impressione di condividere una qualche visione normativa dell'esistenza, almeno a quanto pare di intendere dalle notazioni di biasimo con cui, per esempio, egli stigmatizza l'inoperosità di Leonardo (il corsivo è mio):

"Como sempre acontece a quem tem muito onde escolher, o pequeno, a quem o padrinho queria fazer clérigo mandando-o a Coimbra, a quem a madrinha queria fazer artista metendo-o na Conceição, a quem D. Maria queria fazer rábula arranjando-o em algum cartório, e a quem enfim cada conhecido ou amigo queria dar um destino que julgava mais conveniente às inclinações que nele descobria, o pequeno, dizemos, *tendo tantas coisas boas, escolheu a pior possível*: nem foi para Coimbra, nem para a Conceição, nem para cartorio algum; não fez nenhuma destas coisas, nem também qualquer outra: constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo." [p. 49]

o dai toni approvativi che, per contro, accompagnano l'atteggiamento critico degli adulti nei riguardi di quello stato di cose:

<sup>42</sup> Cfr. Cecília de Lara, "Memórias de um Sargento de Milícias: memórias de um repórter do Correio Mercantil?" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 21, 1970, p. 78.

“Verdade é que se lembrava de que D. Maria podia, *com muito justa razão*, se as coisas continuassem do mesmo modo, quando chegasse o momento do desfecho das coisas, recusar sua sobrinha a um rapaz que não se ocupava em coisa alguma, e que não tinha futuro” [p. 56]

Ecco perché non sono convinto che l’orizzonte delle *Memórias* sia proprio ideologicamente neutro e, di conseguenza, che il libro sia soltanto un “romance rappresentativo”<sup>43</sup>. Se, infatti, certo non gli si addice il ruolo di portavoce delle classi dominanti, non sembra, però, nemmeno del tutto indifferente a quelle preoccupazioni di ordine sociale che la *malandragem* cancellava sotto la dimensione feerica di una brasilianità orgogliosamente irredimibile. Come dire, insomma, che l’aver scelto di raffigurare quella realtà quale doveva apparire al suo autore, incardinata su una feconda mescolanza degli opposti che Candido avrebbe sussunto in processualità dialettica, non trasforma automaticamente il romanzo in una adesione incondizionata e acritica all’esistente, di cui il finale costituisce, anzi, una palese smentita.

In effetti, lo scioglimento del *plot* in un punto estremamente convenzionale quale quello prescelto – in cui alla completezza cronologica e vitale della *fabula* viene preposta l’implicita esemplarità dell’intreccio – si presta anche qui ad una risemantizzazione che lo faccia uscire dagli angusti confini dell’ “ironico *happy end*”<sup>44</sup> di maniera per proiettarlo in quello specifico contesto storico-sociale, dove la *mésalliance* tra il “borghese” Leonardo e l’aristocratica Luisinha, transcendendo il piano interpersonale del matrimonio *sub specie aeternitatis*, assurge idealmente a simbolo di una superiore concordia interclassista quale garante della stabilità e dell’armonia del vivere civile. Ed è su questo terreno, dunque, che, nonostante tutto, la mia lettura e la *Dialética da Malandragem* possono convergere, allorché il paradigma storico, lì proposto, di costanti strutturali bloccate in un antagonismo irresolubile si lascia riscattare dall’utopia letteraria di una sintesi possibile e financo auspicabile. La quale, tuttavia, lungi dall’escludere l’intima contraddizione del reale, riesce piuttosto a sublimarla nella vocazione al compromesso tipica proprio del *Bildungsroman*, facendo coesistere, su livelli distinti di forma e contenuto, la storia e la letteratura, la libertà e il limite, il principio di trasformazione e quello di classificazione.

Detto altrimenti: oltre a rispecchiare nella forma la disordinata tettonica di una società in costruzione, le *Memórias* la esorcizzano favolisticamente, veicolando nel contenuto l’immagine rassicurante di un ordine capace di fronteggiare con successo le tensioni che si agitano al suo interno e dimostrando,

<sup>43</sup> A. Candido, “Dialética da Malandragem”, cit., p. 76.

<sup>44</sup> Luciana Stegagno Picchio, *Storia della letteratura brasiliana*, Torino, Einaudi, 1997, p. 156.

così, non solo come l'ordine finisca sempre con l'imporsi sul disordine, ma anche come l'ordine non possa che scaturire, in fin dei conti, dall'integrazione del suo contrario. Ne discende, perciò, un concetto di *formazione* che certo non partecipa della costellazione assiologica congenita all'eponima categoria romanzesca, ma ne è nondimeno un' emblematica risultante: niente a che vedere, insomma, con le possibilità di elevazione sociale connesse al grado di perfettibilità del singolo, né con la felicità intesa quale progressivo adeguamento alle istanze di un universo regolamentato, quanto piuttosto con l'opportunistica accettazione di un ordine minore, impuro e osmotico, a somiglianza del mondo di cui è espressione. In tal senso, benché non organico alla struttura di potere della società brasiliana dell'epoca e anzi sembrandone il comico e popolareesco contrappunto, il romanzo di Manuel Antônio finisce per contribuire, indirettamente (e, chissà, involontariamente), alla legittimazione di quel sistema di valori, teso a contenere entro una stratificazione sociale stabile le pulsioni destabilizzanti delle sue componenti costitutive.



STEFANIA PIZZAMIGLIO

GLI SPAZI DELLA MEMORIA  
IN *A COSTA DOS MURMÚRIOS* DI LÍDIA JORGE

*Dalla memoria, come un peso vano,  
dileguò l'ombra di canti e passioni.*

Anna Achmatova

Uno sguardo sul passato, attraverso i ricordi e i racconti di una donna, questo è il romanzo di Lidia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, del 1988. I ricordi, la protagonista, li raccoglie nella sua memoria<sup>1</sup>. Questo sguardo nella memoria permette all'autrice del romanzo di ricordare avvenimenti importanti della sua vita personale e della vita sociale e politica del suo paese. "Il ricordo è la libertà del passato"<sup>2</sup> scrive Blanchot e così fa Lidia Jorge attraverso la voce di Eva Lopo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> "Non è tanto, quindi, si noti, il vagheggiamento consolatorio del passato e di se stessi nel passato l'elemento di rilevanza, o la contemplazione di ciò che è stato come perfezione perduta e mai ritrovata, quanto, piuttosto, ancora una volta, il dialogo continuo tra *ora* e *allora*, la inesausta riflessione – qui torna, etimologicamente, l'immagine dello specchio – tra passato e presente, la coscienza della fine che diviene poetico sentimento dell'origine. Il passato perduto può farsi, così, storia, poiché il soggetto ritrova la continua rivelazione della verità dell'inizio non al di fuori di sé, ma all'interno del proprio divenire *attraverso* il tempo" (Vincenzo Arsillo, *La fantasia della memoria*, Roma, Sallustiana, 2000, p. 84).

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 15.

<sup>3</sup> "Non avrei potuto scrivere *La costa dei sussurri*, se non basandomi su una esperienza diretta da me vissuta. Anzi, penso che proprio la forte esperienza vissuta in Africa abbia finito per crearmi una sorta di obbligo morale, il quale a un certo punto si è imposto: come se l'esperienza che avevo fatto in un momento particolare del mio Paese e di quella terra, l'Africa, fosse divenuta così intensa da non permettermi di lasciar passare gli anni senza fissarne almeno un eco" (Rita Desti, a cura di, "Intervista a Lidia Jorge: dai sussurri al silenzio", in Lidia Jorge, *La costa dei sussurri*, Firenze, Giunti, 1992, p. 243. Questa edizione verrà indicata nelle note, d'ora in avanti, con la sigla CS).

Tra spazi aperti e chiusi, tra il limite e l'infinito si sviluppa questo romanzo composto da due parti<sup>4</sup>. La prima è un semplice racconto scritto in terza persona, ha un titolo, *Os Gafanbotos*, l'autore è anonimo. La seconda parte è un racconto più lungo, il romanzo, è senza titolo ed è diviso in nove capitoli. In questa seconda parte è la voce di una donna a raccontare, o meglio analizzare e giudicare gli avvenimenti narrati in *Os Gafanbotos*, districandosi in un labirinto di ricordi. I particolari e le descrizioni sono puntuali, un giornalista ascolta silenzioso e il lettore intuisce che è questi l'autore del racconto iniziale. Al giornalista Eva Lopo racconta la sua storia, che è anche la storia di Evita, la protagonista di *Os Gafanbotos*, ed allo stesso tempo è la storia della guerra per l'indipendenza del Mozambico dal Portogallo. Eva Lopo è una donna che racconta ad un uomo la storia della guerra: attraverso le sue parole rivela la visione di una donna, su un argomento, da sempre, di dominio maschile. È la visione di una persona che non è mai stata e non sarà mai una protagonista diretta, ma sempre sarà una spettatrice<sup>5</sup>. Quello che ne risulta è il suo sguardo sugli eventi da spettatrice, non innocente<sup>6</sup>, una voce narrante che cerca di descrivere un mondo. Il racconto iniziale è un "relato encantador. Li-o com cuidado e concluí que nele tudo é exacto e verdadeiro, sobretudo em matéria de cheiro e de som – disse Eva Lopo"<sup>7</sup>, grazie a queste parole che aprono il romanzo il lettore capisce che durante la lettura di *Os Gafanbotos* qualcuno lo ha accompagnato silenziosamente. Questo qualcuno è Eva Lopo che discute, durante tutto il romanzo, con il giornalista riguardo all'interpretazione che lui ha dato dei

<sup>4</sup> "Ci sono molte cose reali, per esempio gli spazi. E sono reali certi avvenimenti. Ma ho lasciato libertà al ricordo, ho lasciato che l'immaginazione trasfigurasse la realtà e che il tempo trascorso da quegli eventi colmasse di "non-verità" tutto ciò che la mia memoria non poteva più serbare. Le cavallette, per esempio, sono uno dei motivi principali del romanzo: lo attraversano dal principio alla fine e conferiscono alle notti quello splendore colore verde. Ebbene le cavallette hanno avuto davvero un'importanza reale» (CS, p. 273).

<sup>5</sup> "In *A Costa dos Murmúrios* (1988) Lídia Jorge offre un punto di vista mai glossato, fino a quel momento, nelle lettere portoghesi: la guerra così come la visse o avrebbe potuto viverla un personaggio femminile, indirettamente ma profondamente implicato nell'esperienza della repressione militare colonialista" (Arlindo Castanho, "Os cus de judas di António Lobo Antunes: memorie di una guerra assurda", in Manuel G. Simões – Roberto Vecchi (a cura di), *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 29).

<sup>6</sup> "La pratica della letteratura come anamnesi nazionale – nel senso proprio di "ricordo", ma anche nella specializzazione medica del significato – sgorga copiosa dalle stagioni di riapertura, di ripristino delle libertà civili, con l'esplosione della soggettività del ricordo, il bisogno stringente di rileggere il passato immediato, non tanto – o non solo – per ricercare informazioni inedite, dato che direttamente o indirettamente gli accadimenti erano in qualche modo noti, ma per riacquisire il protagonismo di scrivere o leggere in prima persona la storia interdetta, riscattare il diritto a comunicare la memoria e l'esperienza, anche singolare" (Roberto Vecchi, "Letteratura della guerra coloniale: la malinconia come genere", in *ibidem* p. 14).

<sup>7</sup> Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 41. Questa edizione verrà indicata nelle note, d'ora in avanti, con la sigla CM.

fatti. Eva Lopo commenta, analizza, riformula, arricchisce i fatti narrati dal giornalista. Così il lettore scopre che Eva Lopo e Evita sono una lo specchio dell'altra. "Evita era eu", "Naquele tempo Evita era eu" frasi che ricorrono frequentemente durante tutto il romanzo testimoniale, portano l'attenzione del lettore alla distanza temporale che intercorre tra i racconti e gli avvenimenti. Eva Lopo grazie a questi racconti intraprende un viaggio nella memoria. Questo viaggio nella memoria avviene attraverso un dialogo e non un monologo.

In questo romanzo, che in realtà è una testimonianza fittizia, c'è un continuo gioco tra due punti di vista: la realtà e la fantasia. I personaggi sono soggettivamente raccontati dall'autrice, ma i luoghi sono reali, come è reale la crudeltà della guerra e i tipi che i personaggi rappresentano. I nomi sono molto importanti perché rappresentano i modelli di uomini e donne che ciascun personaggio rappresenta e riassume in sé. È una testimonianza fittizia perché Lídia Jorge racconta episodi che ha vissuto da protagonista attraverso un personaggio inventato: Eva Lopo. Eva Lopo diviene così attrice e personaggio della storia<sup>8</sup>. Attrice perché racconta la sua storia, personaggio perché interpreta il ruolo di Evita. È possibile dire che Evita è lo specchio di Eva Lopo: lo specchio permette di vedersi, di vedere se stessi, di creare una realtà e una illusione. Il processo di sdoppiamento che si sviluppa con la scrittura permette all'Autrice di inserire la sua storia personale in quella del suo tempo e dare così una visione particolare del mondo.

Si può affermare che l'opera di Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, è molto più complessa di quello che può sembrare a una prima lettura, in particolare perché la voce narrante passa continuamente tra la prima e la terza persona, tra l'io e il lei<sup>9</sup>. Oltretutto, saltuariamente, interviene anche il giornalista

<sup>8</sup> "L'opera esige dallo scrittore che egli perda ogni «natura», ogni carattere, e che, cessando di riferirsi agli altri e a se stesso con la decisione che lo fa io, diventi il luogo vuoto dove si formula l'affermazione impersonale. Esigenza che non è tale, perché non esige niente, è senza contenuto, non obbliga, è soltanto l'aria che bisogna respirare, il vuoto sul quale ci si trattiene, l'usura del giorno in cui diventano invisibili i volti che preferiamo [...]. Ed è vero che se l'artista non si abbandonasse all'esperienza originale che lo mette in disparte, che in questo allontanamento lo priva di se stesso, se non si abbandonasse all'eccesso dell'errore e alla migrazione del ricominciare infinito, la parola cominciamento si perderebbe" (M. Blanchot, *op. cit.*, p. 41).

<sup>9</sup> "Con la terza persona, il riferimento allo scrivente può essere una perifrasi («chi scrive», «lo scrivente...»), oppure saranno la prefazione e il contesto a fissare l'identità di autore e personaggio. Non è poi raro il ricorso al nome proprio che, quando è sostituito da un soprannome, porta l'autobiografia alla periferia del racconto fittizio. Un'altra variabile è l'estensione della terza persona (che può essere o sistematica, o alterna con la prima persona, o eccezionale), impiegata tutte le volte che l'io scrivente intende prendere le distanze dall'io passato, vuoi per modestia, vuoi per ragioni di sdoppiamento [...]. Tuttavia l'elasticità della terza persona che, consentendo lo sdoppiamento dell'io, è da Lejeune equiparata argutamente al trucco del ventriloquo, non è così indiscriminata come nel romanzo, non essendo possibile parlare di sé esattamente come se si fosse un altro. Pertanto gli espedienti attinti dal genere romanzesco – è il caso dei molteplici "punti di

e la descrizione della guerra fatta dall'Autrice non è diretta, ma viene codificata attraverso allusioni, frasi dal doppio senso e, per concludere, la descrizione della guerra si sviluppa attraverso le voci delle donne, attraverso le informazioni che si scambiano. Questo romanzo è un insieme di esperienza personale e di invenzione. L'allegoria, la satira e l'ironia danno forma ad esso, ma tutto è in relazione al racconto, alle immagini e ai miti che fanno parte del ricordo. Tutta la produzione letteraria di Lúcia Jorge è centrata sulle realtà sociali del suo paese, nella storia, nella memoria e nell'identità, nella lotta contro l'oppressione, con la convinzione dell'importante funzione sociale che ha lo scrittore come testimone. L'Autrice sostiene che la letteratura è: "L'unica maniera in cui si possano ricostruire i sentimenti umani"<sup>10</sup>.

La struttura narrativa del romanzo consiste, quindi, in un'alternanza tra aperto e chiuso, nel tentativo di svelare l'essenza dell'ipotetico reale in questo viaggio labirintico tra i ricordi. La voce narrante cerca di descrivere il mondo, ma quello che ne risulta non è una visione unitaria e unidirezionale degli accadimenti, piuttosto una moltiplicazione delle interpretazioni e delle realtà, dei punti di vista in questo processo di ri-creazione degli avvenimenti. Pare quasi che l'enigma della reale successione degli eventi sia indefinibile.

Il racconto iniziale, *Os Gafanbotos*, si sviluppa quasi esclusivamente sulla terrazza dello *Stella Maris*. Il terrazzo si trova all'ultimo piano dello *Stella Maris*, l'undicesimo: è un luogo aperto all'interno di uno spazio chiuso<sup>11</sup>. Dall'alto del terrazzo le persone possono osservare quello che accade in basso, sotto di loro<sup>12</sup>. Come dall'alto delle mura della città di Troia, Elena osservava lo svolgersi dei combattimenti tra Greci e Troiani, il terrazzo offre una visione panoramica della guerra d'indipendenza del Mozambico. La vista che i protagonisti del romanzo hanno guardando dal terrazzo dell'hotel impedisce loro di

vista" o del dialogo tra io presente e io passato – sono definiti «finzioni fittizie» [...]. L'«io» di ieri diventa un «egli»: la scrittura, nella sua fissità, non riesce a seguire le fluttuazioni del passato [...]. Lo scrittore, nel rendere di pubblico dominio l'immagine di sé attraverso l'atto dello scrivere, sacrifica alla tendenza di universalizzarsi l'autorappresentazione effettiva, dapprima tollerata, ma poi inibita dall'impossibilità di convertirsi nel presente promessogli dal linguaggio. Pertanto la risposta al consueto quesito sulla natura dell'autobiografia è che è operazione né immaginaria né non immaginaria, né mistura delle due cose, ma modo esclusivo di un'espressione autoreferenziale, non equiparabile ad alcun altro" (Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e Biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 145-147).

<sup>10</sup> CS, p. 273.

<sup>11</sup> "No terraço do *Stella Maris* cujas janelas abriam ao Índico. No terraço, obviamente, não havia janelas, apenas pilares sobre os quais se estendia uma cobertura suave mas suficientemente protectora para se poder receber um cortejo daquela importância e quantidade" (CM, p. 9).

<sup>12</sup> "Subiram então de novo até o último piso, agora em roupas normais para aquele excessivo Verão, a fim de poderem observar a estupidez sob a forma de mortos cor de azeite. Como o conhecimento tinha dado origem à frieza e ao distanciamento, aquela parecia-lhe uma cena de caça" (CM, p. 24).



percepire la realtà, impedisce loro la corretta visione del reale. Esso rappresenta *un limite*: con la sua altezza, il suo perimetro, ma è un limite protettore, un luogo protetto grazie al suo limite. Che il racconto iniziale sia tutto centrato nel terrazzo non è senza significato: questo racconto ci dà solo una visione parziale della storia, questa è una storia raccontata non da uno spettatore diretto e protagonista degli avvenimenti, cosa che invece accade nel romanzo; ma tutto viene raccontato da una persona estranea ai fatti, qualcuno che non vi ha partecipato. Così la visione appare limitata, come lo è la visione della realtà che il terrazzo permette: da undici piani di altezza non è possibile percepire nitidamente la realtà.

Subiram então de novo até ao último piso, agora em roupas normais para aquele excessivo Verão, a fim de poderem observar a estupidez sob a forma de mortos cor de azeite. Como o conhecimento tinha dado origem à frieza e ao distanciamento, aquela parecia-lhes ser uma cena de caça.<sup>13</sup>

Inoltre dal terrazzo si può raggiungere visivamente l'oceano, i fuochi, e osservare l'arrivo delle cavallette che portano con sé distruzione e, contemporaneamente, cibo:

Vejam, é uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do *Stella*. Como o nevoeiro nas falésias da Europa. Reparem como as luzes os ofuscam, reparem como cheira a quitina quebrada, reparem como eles volitam, afochinam e caem! Reparem, meus senhores, minhas senhoras, no movimento contínuo dos gafanhotos! Ouvem o barulho das asas?<sup>14</sup>

Sul terrazzo stanno i portoghesi, i militari e le loro mogli: il terrazzo si presenta così come una piccola isola di Portogallo nel cuore dell'Africa, il paese colonizzatore che domina con la sua altezza, "todos os outros edificios da cidade são muito mais baixos"<sup>15</sup>, il Mozambico. La necessità dell'autore di trasportare tutta la storia sul terrazzo rivela la necessità di includere in un unico luogo la dimensione aperta e la dimensione chiusa degli spazi che, poi, nel romanzo *Eva Lopo/Évita* spiegherà. Questo spazio circoscritto vuol anche significare<sup>16</sup> e unire in un unico luogo le idee dei portoghesi sulla guerra. Idee che

<sup>13</sup> *CM*, p. 24.

<sup>14</sup> *CM*, p. 32.

<sup>15</sup> "Sentiam-se libertos pelas estradas da cidade da Beira que eram planas, como se traçadas sobre a recta duma superfície palustre" (*CM*, pp. 14-15).

<sup>16</sup> Importante è non dimenticare che l'Autrice non vuole dare una interpretazione unica della storia, ma vuole dare visione della molteplicità della verità e dei fatti: "Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gémeos, e n'Os *Gafanhotos* só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alfares com a faca na boca e o sangue abrir e alastrar como uma

non sono oggettive, ma vincolate all'idea del dominio: "África Austral? Que África Austral? Moçambique está para a África Austral como a Península Ibérica está para a Europa – estão ambas como a bainha está para as calças"<sup>17</sup>. Insensibili alla tragedia che si sta consumando vicino a loro, le coppie danzano volteggiando sul terrazzo, disegnano cerchi immaginari nell'aria, nelle pause tra un ballo e l'altro si baciano con gioia. È una visione idilliaca quella che viene trasmessa da questo luogo nel primo racconto.

Il Portogallo è lo spazio interno, lo spazio conosciuto, l'intimità e l'hotel lo rappresenta. Tutto ciò che sta fuori è Africa, Mozambico, rappresentanti della paura, dell'esterno, dello sconosciuto, dell'alterità. La distanza tra i due viene definita dalla spazialità del terrazzo nel racconto iniziale. Le finestre e le porte<sup>18</sup> sono luoghi di passaggio, possibilità di passaggio<sup>19</sup>. Ma allo stesso tempo sono limiti. Lo sposo, ogni volta che vuole parlare con Evita, apre le finestre e guarda attraverso esse, perché: "il limite ci tiene, ci trattiene, ci respinge verso ciò che siamo, ci volge verso di noi, ci distrae dall'altro, fa di noi degli esseri distratti. Accedere all'altro versante vorrebbe dire dunque entrare nella libertà di ciò che è immune da limiti"<sup>20</sup>.

La hall è uno spazio chiuso, un recinto, un ring, senza alcuna relazione con l'esterno, così l'hotel appare quasi come una fortezza:

estranha flor, no alto do terraço onde as figuras dançaram com um frenesi tão autêntico. [...] As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à demonstração da verdade deslumbrante d'Os *Gafanhotos*, serão tão inúteis como era o vaguer do alfares, irrequieto, pelo quarto fora. A verdade deve estar unida e infrangentada, enquanto o real pode ser – tem de ser senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum" (CM, p. 85).

<sup>17</sup> CM, p. 28.

<sup>18</sup> "La porta è tutto un cosmo del Socchiuso. È almeno una immagine *princeps*, l'origine stessa di una *rêverie* in cui si accumulano desideri e tentazioni, la tentazione di aprire l'essere nel suo intimo, il desiderio di conquistare tutti gli esseri reticenti. La porta schematizza due possibilità notevoli, che classificano nettamente due tipi di *rêveries*. A volte, eccola ben chiusa, sbarrata con il paletto o con il catenaccio; a volte, eccola aperta, cioè spalancata" (Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari Dedalo, 1999, p. 243).

<sup>19</sup> "Il paesaggio è dunque una soglia tra la luce e l'ombra, tra il sì e il no, tra il bene e il male. Essere su questa soglia significa sporgersi al di fuori delle nostre abitudini consuete. Significa mettere in gioco la nostra identità mentre cerchiamo di capire chi siamo e cosa vogliamo" (Franco Rella, *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma della rappresentazione*, Bologna, Pendragon, 1996, pp. 25-26).

<sup>20</sup> E così continua: "A questo punto si può dire che ciò che ci esclude dall'illimitato è ciò che fa di noi degli esseri privi di limiti. Noi ci crediamo, a causa di ogni cosa finita, esclusi dall'infinito di tutte le cose; ma siamo altrettanto esclusi da quella cosa a causa del modo in cui la cogliamo per farla nostra rappresentandocela, per farne un oggetto, una realtà oggettiva, per fissarla nel nostro mondo usuale sottraendola alla purezza dello spazio. "L'altro versante" è là dove noi cesseremmo di essere, in una sola cosa, esclusi da essi per il nostro modo di guardarla, esclusi da essa per effetto del nostro sguardo" (M. Blanchot, *op. cit.*, p. 113).

<sup>21</sup> CM, p. 44.

Era aí, no hall, largo como um recinto de atracagem, e filtrado pelos panos brancos das janelas, que os homens abastados que desciam pelos Trans-Zambezián Railways, vinham espalhar até à década de cinquenta, as inumeráveis malas, os longos dentes de elefante. Antes de tomarem os paquetes e partirem a negociar, em lingua inglesa. O sussurro dum tempo colonial doirado vinha ali aportar, e por isso ainda se falava do modo como as banheiras primitivas eram assentes no chão por pés em forma de garra.<sup>21</sup>

La hall è luogo di incontro e separazione<sup>22</sup>. Nella hall si riuniscono i militari prima della partenza per la guerra, si incontrano le donne per scambiare e commentare le informazioni che hanno ricevuto su ciò che accade là fuori, all'esterno. Più di ogni altro luogo la hall appartiene al Generale:

está no hall, e aí ficará sempre. É escusado deambular por outros lugares da Terra. Está aí, ficou aí, há vinte anos que não sai daí, dando a conferência de Imprensa rodeado por altas patentes militares. Mas as outras patentes desapareceram do hall, à medida que esse recinto foi rachando e morrendo. Só o General persiste de pé, falando, dizendo coisas como estas que neste momento recordo.<sup>23</sup>

Nella hall ci sono i bambini con le loro mamme: i bambini, simbolo della nuova vita, la speranza, la continuità, la nuova energia soprattutto, l'energia del Portogallo e di tutta l'Europa. I bambini rappresentano anche la speranza della vittoria. Con l'indipendenza del Mozambico, il Portogallo e l'Europa intera hanno perso l'ultima colonia in Africa, l'ultima estensione africana. Lo *Stella Maris* racchiude in sé tutta l'Europa<sup>24</sup>, come il Mozambico racchiude in sé l'Africa intera.

Invece l'Africa è il luogo dove muoiono i *blacks* perché bevono alcool etilico, l'Africa è il paese dei colori, del giallo, rosso, verde, bianco e nero. Sono colori caldi, focosi, sono colori di distruzione, di morte e di vita, di morte e di rivoluzione, ma sono anche i colori della bandiera del Portogallo. L'Africa è lo spazio aperto per eccellenza, illimitato: lo spazio chiuso è limitato, conosciuto

<sup>22</sup> “O hall prepara-se. As crianças correm com uma excitação enorme porque elas – até elas – sabem que os pais vão partir e que a guerra vai terminar” (CM, p. 75).

<sup>23</sup> CM, p. 232.

<sup>24</sup> “Esta é a última vez que vejo o hotel *Stella Maris*. Se ninguém mais voltar a mostrar-me uma narrativa sobre esse tempo, se nunca mais evocar esta lembrança à luz duma lâmpada ocasional como a sua, o *Stella* inteiro, iluminado à beira do Índico, que foi de vidro, areia e cal, acará aqui. [...] E assim, o *Stella*, que não é outra coisa mais do que esse breve fulgor que estoira de ano a ano, de biénio em biénio, a propósito dum cheiro ou duma carta, será enterrado pouco a pouco, aos pedaços, à medida que a geração que o viu suspire e acabe. E pronto – mas hoje, pela força dessa evocação verdadeira, ainda brilha, ainda está todo iluminado, ao cair de noite, morna como o dia” (CM, p. 209).

e conoscibile, lo spazio aperto<sup>25</sup> e senza limiti, sconosciuto, ignoto, terra di conquista.

Tra l'Africa e il Portogallo c'è la spiaggia, con i suoi uccelli immobili e rossi come il fuoco. In *Os Gafanhotos* la scena degli uccelli rossi è traboccante di vitalità, gli uccelli volano continuamente, trasmettendo un'idea di vita e di libertà<sup>26</sup>, al contrario, nel romanzo, danno idea di morte e staticità. Nel romanzo gli uccelli hanno gli occhi rivolti verso il mare, sono immobili, indifferenti alla morte dei compagni che lentamente spariscono sommersi dal fango. Lasciano che gli avvenimenti accadano, non gli importa di quello che gli succede attorno, una metafora del comportamento dei cafri.

Diante, imóvel, estava uma colónia de pássaros pousados no lodo como dias antes, mas enquanto na tarde do casamento eles voavam e corriam, batiam as asas com ligeireza, à aproximação do noivo, agora as aves pareciam resistir unidariamente ao vento, ou dormir com as cabeças sob as asas, sustentadas numa pata só. Vistas sobre o lodo e o mar, constituíam uma toalha de penas que flutuava [...]. Estou a ver o noivo diante das aves cor de fogo intensamente unidas. Estou a ver porque à medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e iam tombar longe, esperando, e é difícil esquecer. As não atingidas, porém, permaneciam na mesma posição, com o pescoço enrolado no papo e a perna única, direita como um pau.<sup>27</sup>

In questa visione, l'orizzonte della spiaggia è luogo di morte. Sulla spiaggia gli uccelli muoiono, alla spiaggia arrivano, trasportati dall'acqua, i corpi dei *blacks* uccisi dall'alcool etilico; sulla spiaggia Evita trova il corpo senza vita di Luís Alex, con una pallottola in testa. La spiaggia è spazio di confine, uno spazio tra la terra e il mare. È un luogo senza storia, il limite tra lo spazio chiuso e lo spazio aperto. La spiaggia è soprattutto il primo luogo dove i portoghesi misero piede all'arrivo in Mozambico. È il luogo della scoperta dell'altro e dell'altrove. La spiaggia viene bagnata dal mare, simbolo del movimento e del-

<sup>25</sup> “Si potrebbe dunque dire che l'Aperto è assoluta incertezza e che mai, su alcun viso e in alcuno sguardo, ne abbiamo scorto il riflesso, perché ogni rispecchiamento già viene da una realtà figurata. [...] avvicinarci all'Aperto come qualche cosa di sicuro, vorrebbe dire essere sicuri di non cogliere l'Aperto. [...] anche quel pensiero dell'Aperto che, talvolta, tende a diventare una regione esistente e non l'esigenza dell'esistenza o l'intimità eccessiva, senza limite, di tale esigenza” (M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 116-117).

<sup>26</sup> “O noivo estava ansioso de planura e quis sentar-se num bar de pau e caniço que sobraçava a mangal. Quando apareceu um bando de aves voando rente ao lado do mangal – e foi assim que se sentaram – o noivo quis que ela ficasse quieta, mas ela deslaçou-se e entrou pelo bando de aves que eram cor de fogo, pernalças, e pareciam deslocar-se ainda sob o instinto formidável do Génesis. Evita ficou a ver como de facto tudo era laranja e amarelo, mesmo o noivo” (CM, p. 15).

<sup>27</sup> CM, p. 52.

la rigenerazione della vita, della dinamicità della vita. Il mare, muovendosi lentamente, diviene pronostico del mutamento:

Só o mar, mas mesmo esse com pouca espuma, pouco ruído, pouca onda. Um chichichi ténue que sobe, se encrespa, e logo morre, cadenciando, mudo, presto e sem energia. Esse silêncio absurdo da manhã de domingo leva as pessoas a subirem ao terraço, e a interpretarem-no como o sucedâneo do luto. É natural que tenha sido o funeral intenso, a tristeza de se ter perdido esse homem de quem se fala, mas que quase ninguém viu. Então de repente, de toda aquela placidez de domingo, irrompem as buzinas.<sup>28</sup>

Il mare come immagine della continuità della vita, dell'azione dinamica della vita è in stretta relazione con il carattere ciclico della storia. Queste immagini fanno parte del progetto dell'Autrice di trasmettere i fatti accaduti attraverso immagini mitiche.

Per chiudere il cerchio del discorso, ma anche quello della narrazione del romanzo, l'aspetto spaziale descritto come funzione di filtro tra il dentro e il fuori, tra il mondo familiare e l'estraneità riguardo all'hotel *Stella Maris* incontra il suo antagonista nella casa di Elena. Questo è luogo chiuso, fortezza; Elena vive dentro di essa e attende suo marito Jaime Força Leal.

Só que a casa dela, tanto quanto o morro e a portada não eram abstração. Nem a casa, nem as plantas que enchem o acesso à casa, nem o portão, nem os mainatos. Fazia um calor intenso, não se movia um passo, a tensão arterial batia frouxa como o sangue azul do lagarto. [...] Olhando pelo gradeamento, de costas para a praia, a casa de Helena era tão real que se parecia com a vivenda do sono, a casa onde alguém se tivesse deixado adormecer para uma sesta de longos anos, enquanto as árvores ganhavam ramos e frutos – e silêncio. O silêncio seria total se não ouvesse o mar tão perto, miando. Aliás, esse mesmo miado acrescia a imagem de sono que enchia a casa dormente.<sup>29</sup>

La casa di Elena è un rifugio e allo stesso tempo una prigioniera, è fuori dal tempo e dallo spazio. Il mare è l'unico elemento che si relaziona con la casa fortezza di Elena. Il suo continuo infrangersi di onde riesce a filtrare tra le alte mura della solitudine di Elena. Questa presenza diviene il monito del tempo, della vita che scorre via. Questa idea della casa di Elena come un nido, riporta alla memoria l'idea del primitivo, del principio, "spesso la dialettica del dentro e del fuori acquista tutta la sua forza proprio attraverso la stessa con-

<sup>28</sup> *CM*, pp. 189-190.

<sup>29</sup> *CM*, pp. 90-91.

centrazione nello spazio intimo più ridotto”<sup>30</sup>. È la stessa Eva Lopo che ricepisce la casa di Elena come una prigioniera:

não se vêem ali, do fundo da mastaba onde estamos, mas eu imagino, as ondas indo e vindo, e voltando, as ondas que não consistem em nada além da própria água, e contudo se agitam como se fossem independentes, e tivessem existência própria. Apetecia trocar das ondas que se não viam, mas se imaginavam. Involuntárias, fugazes, esplendorosas. Fui vê-las – disse Eva Lopo. Helena quer ir mas não foi porque se trançou por Forza Leal.<sup>31</sup>

Elena si chiude in casa e con il passare dei giorni lo spazio vitale che si concede è sempre più ristretto: prima passeggia in tutta la casa, poi solo nella camera, infine rimane solo sul letto. Il letto si trasforma nel suo rifugio, nella sua casa, nel luogo dove lei rimane in attesa del marito. Tutto il resto rimane fuori, Elena non partecipa alla vita comune, rimane concentrata in se stessa e sulla sua condizione di prigioniera. Dalla prigionia Elena può scappare solo con la fantasia e la memoria, entrambe stimolate dalle fotografie della guerra. Insieme a Evita, Elena compie un altro viaggio, quello del ricordo. Le fotografie che trovano nella cassa sono la finestra sull’Africa, una finestra che permette di recuperare il significato storico della guerra.

L’immagine di un altrove riesce a far diventare l’altrove più reale. Ed è così che l’autore di *Os Gafanhotos* ha cercato di darci una visione dei fatti, della storia e della realtà, ma la voce narrante del romanzo mette in discussione ogni parola, non permette al lettore di tracciare un percorso univoco: è come se, piuttosto, Eva Lopo volesse farci capire che l’enigma non è risolvibile, che la verità rimane sulla terza sponda e che al lettore sta il compito di raggiungerla.

<sup>30</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 250.

<sup>31</sup> *CM*, p. 103.

VINCENZO ARSILLO

LA VOCE PROSPETTICA:

note per una interpretazione aperta di  
*A fuga para o Egipto* di Mário Cláudio

Il romanzo è composto di una scena, che si scompone (e si ricomponde) nella voce delle singole *figure* rappresentate: l'immagine originaria, lo spazio estetico da cui si origina, da cui sgorga la narrazione, è quella di un famoso dipinto di Giambattista Tiepolo, "La fuga in Egitto". In questo quadro la fuga avviene in barca e non a piedi, o meglio, viene colto un momento, un attimo di quella fuga, che diviene *exemplum* e si accresce di drammaticità metaforica: in esso, infatti, nella instabilità del passaggio del fiume, nel pericolo del guado, risiede una doppia insicurezza, quella dello sgretolarsi del cammino, del suo farsi più difficile proprio attraverso la perdita di consistenza materiale (l'acqua *versus* la terra); e quello della valenza simbolica del fiume come limite, come impedimento, ostacolo in cui ci si perde (si noti, che la logica teologica cristiana rovescerà proprio questi simboli, prendendone l'elemento positivo: l'acqua sarà, allora, l'elemento della rigenerazione e della purificazione ed il fiume, il luogo naturale di questa rinascita, come ci mostra la figura e la simbologia di Giovanni Battista). In questo paradigma logico-epistemologico e iconologico-figurale, gli elementi della rappresentazione classica dell'opera sono due, tra loro complementari e antitetici: la staticità, la permanenza e la variabilità continua.

\* \* \*

La scena originaria è tratta dal Vangelo di Matteo, 2, 13-23, passo che unisce la fuga in Egitto, la strage degli innocenti, il ritorno dall'Egitto e la dimora a Nazaret; ai versetti 17-18, leggiamo:

Allora si adempì quello che era stato per mezzo del profeta Geremia:  
*Un grido è stato udito in Rama,  
un pianto e un lamento grande;*

*Rachele piange i suoi figli  
E non vuole essere consolata, perché non ci sono più*<sup>1</sup>.

Nel testo biblico, tanto nel Vecchio quanto nel Nuovo Testamento, è frequente incontrare esempi di grida o lamentazioni, che si *dispiegano* e si *spiegano* nella luminosa comprensibilità della voce, di ciò che viene testualmente e teologicamente definito “verbo”.

La Bibbia come luogo di storie, che fa parte del nostro immaginario culturale e personale, è una sorta di grande universo semantico e semiotico. La narrazione di Mário Cláudio si innesta nella rilettura di questa tradizione come una meta-narrazione di secondo grado (narrazione verbale di una narrazione pittorica), accrescendo di forza espressiva questa ricerca nell’unire due diverse forme di espressione artistica. Potremmo dire che, se il quadro di Tiepolo è un processo che parte dalla narrazione biblica per giungere all’immagine pittorica, il testo claudio giunge alla infinita letterarietà della visione narrativa, partendo da una immagine pittorica.

\* \* \*

Richiamando la tradizione letteraria portoghese, è possibile leggere *A fuga para o Egipto* come un *auto*, rappresentazione in cui il sacro viene teatralizzato, viene reso tangibile nella sua essenza più diretta, quella della visibilità, viene messo in scena, dando voce ad ogni singolo personaggio: invenzione narrativa è l’introduzione della dimensione temporale della fuga, dell’instaurare una divisione-soglia tra un prima ed un poi.

\* \* \*

La forza espressiva della composizione sta nella assolutizzazione delle voci, nel rivelare la solitudine di una forza vocale, di ciascuna forza vocale, di una istanza narrativa, attraverso la sua più nascosta possibilità, quella che sta nella soglia di relazione tra ciò che i teorici barocchi definirebbero la parola scritta e la parola “dipinta”. Dove il senso fragile e inventivo della voce letteraria, qui davvero al suo grado più alto e profondo ad un tempo, si tramuta (o viene generato, a seconda della prospettiva) in *figura testuale*, delicata epifania della capacità metamorfica dello spazio narrativo: la tela, la rappresentazione bidimensionale dell’immagine pittorica si amplia, si amplifica, si rifrange nella apertura di senso e di prospettiva che la *voce*, come terza dimensione (la profondità), ed il *tempo* come quarta (la consequenzialità) creano nella loro unione,

<sup>1</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, EDB, 1993<sup>12</sup>, p. 2088. Si noti che il “grido” è una voce.



acquistando una forza espressiva che, in certo modo, svela e ri-vela, allo stesso tempo, l'improvviso e silenzioso mistero dell'attesa di un evento, che sta al di qua e al di là della scena rappresentata, come se la dimensione vocale fosse la vera e segreta profondità prospettica della scena e della rappresentazione.

La voce narrativa si materializza come un universo che è, in certo modo, il prima e il dopo di ogni rappresentazione, la condizione della dicibilità del passaggio tra segno e senso e, allo stesso tempo, la tangibile evidenza della infinita ineffabilità del mondo, del mondo come rappresentazione della volontà e come rappresentazione del desiderio. La voce narrativa è un *presente continuo*, che rivela, cioè, la sua inafferrabile e infinita continuità, e un *presente improvviso*, che apre una doppia prospettiva di senso, di ciò che va al di là della voce, la sua infinità futura, e ciò che sta al di qua di essa, la sua infinità passata. Tra queste due prospettive infinite, ripetiamo nel passato e nel futuro, sta il soggetto della voce (e, paradossalmente, di quella voce interiore, metafisica e individuale, che è la lettura, l'atto del leggere), la sua materiale e carnalissima forza e la sua rischiosa peribilità: la voce è, così, ciò a cui è possibile giungere, la salvezza della terra promessa nella speranza e nella incerta trepidazione della fuga e dell'attesa, ed è ciò che rimane, quello che resta dopo che ogni segno materiale si è perduto, la continuità di un'assenza che si fa viva, la memoria di qualcosa che è sempre sul punto di accadere. La voce è un desiderio e una minaccia, una possibilità e una condanna, una strada e un abisso.

\* \* \*

La divisione in monologhi come una forma di prospettiva vocale, la voce come prospettiva e punto di fuga. E l'intrecciarsi di queste voci come una viva polifonia. La voce è l'introduzione dello scorrere del tempo, del divenire della narrazione *dentro* l'immagine.

\* \* \*

Il "Monologo di Giuseppe", primo dei sette monologhi che compongono il testo (gli altri sono, a seguire, quelli dell'Arcangelo Nero, dell'Asino, del Pittore, di Maria, dell'Arcangelo Bianco e del Bambino: essi, nella loro disposizione e nella loro successione, formano una struttura che potremmo definire speculare-dialettica), si apre con la frase "Me ne ricordo bene"<sup>2</sup>, connotando il testo di una cifra stilistica che sarà uno dei motivi centrali della costruzione narrativa: la costante compresenza, la originale corrispondenza tra un elemento-

<sup>2</sup> Mário Cláudio, *La fuga in Egitto*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 11. D'ora in avanti, questa edizione verrà indicata con la sigla FE.

stile colloquiale ed uno gnomico-rappresentativo. L'unione, la sovrapposizione di questi due registri crea, continuamente, un effetto di contemporanea immersione nella narrazione e di calcolato, impercettibile straniamento. È come se ci trovassimo sempre dentro e fuori della narrazione, all'interno e all'esterno del flusso affabulativo. Questa dimensione di colloquiale spirito memoriale, che apre la narrazione è, in realtà, funzionale al sentimento, al senso estetico della scena pittorica in procinto di aprirsi al racconto. Fondamentale è creare un effetto di improvviso sradicamento e dolorosa meraviglia, perché, come dice Giuseppe,

all'accomiatarmi dalle palme che tanto amavo... non riuscii a trattenere due lacrime. La prima dedicata al Paese da cui fuggivamo, stretto negli artigli della crudelissima tirannia. L'altra era per Colui che io ignoravo se comprendesse il Mondo o se, nulla comprendendo, al Mondo si sacrificasse<sup>3</sup>.

Il dissidio, il mistero del dissidio inestricabile tra luogo e individuo, sia esso il semplice e ancestrale "Paese" di Giuseppe o il "Mondo" della vastità e della complessità, si pone fin dalla soglia del testo come una condizione interiore di ogni voce narrante, la loro attrazione verso un universo di improvvise rivelazioni e interiori attese, che forma, probabilmente, il tessuto connettivo, la più profonda struttura logica della costruzione testuale.

E così, l'approdo "a questo rigagnolo che stiamo guadagnando"<sup>4</sup> si apre ad una dimensione liminare di incertezza ed apertura, di senso e di materialità del mondo e delle azioni che lo formano, da cui discende la *condizione interrogativa* dei personaggi, la continua, seppure timorosa, nel suo essere forma della speranza, domanda sul destino del viaggio. Il senso del viaggio, cioè, l'interrogarsi dei personaggi su di esso, e l'interrogazione costante che pongono a chi legge, sono, in certo modo, uno strumento narrativo, il tentativo di trasfondere esteticamente la diffrazione della molteplicità percettiva dei singoli in una unità e continuità di racconto: "Che significato potrà assumere, quindi, alle Sue orecchie, lo sciabordare dei remi che dividono la corrente?"<sup>5</sup>.

La condizione interrogante è legata, indissolubilmente, a quella dell'erranza, di coloro che "avevano ricevuto da Dio l'ordine di errare"<sup>6</sup>, a quella condizione nella quale attesa e speranza si rifrangono continuamente e reciprocamente nel loro contrario e che non sono, forse, nient'altro che una possibilità speculare della interminabile dialettica tra senso e significato.

<sup>3</sup> FE, pp. 18-19.

<sup>4</sup> FE, p. 19.

<sup>5</sup> FE, p. 21.

<sup>6</sup> FE, p. 23.

\* \* \*

La corrispondenza tra elementi antitetici percorre l'intero testo e le figure narrative si costruiscono come una sorta di coppie antinomiche, ipostasi di una *concordia discors* su cui la narrazione si apre e va continuamente alla ricerca di sé, alla definizione della sua essenza. Così, ad esempio, l'esemplarità della figura dell'Arcangelo Nero si rivela nel sentimento della perdita e della fisicità commovente di ciò che è stato:

Arcangelo Nero, ottenni il privilegio, nel pentimento, di trovare ospitalità accanto a quello Bianco, il timoniere di questa imbarcazione. [...] Dal profondo della mia infamia, allora, a poco a poco, mi risollevai, e tanto intensa era la luce di quel Bambino che ruppi in pianto, con la nostalgia di ciò che lassù avevo conosciuto<sup>7</sup>.

Oppure come nel caso del monologo dell'Asino ("Emblema della pazienza e del coraggio, molti ci amano e pochi ci rispettano"<sup>8</sup>), la cui voce e la cui coscienza della propria voce ben rappresentano quel rovesciamento prospettico, che la narrazione testuale tenta di compiere. La voce, il monologare, rende ogni singola figura "umana", non perché la spoglia della sua essenza per renderla assimilabile a quella umana (quindi, non un processo di antropomorfizzazione), ma poiché tenta di far diventare, attraverso la parola, se non comprensibile, almeno prossimo e tangibile, pur nella sua impenetrabilità, il mistero. Per questo, è la lunga purezza dell'animale che descrive, nella visione esterna, ciò che, all'apparenza, costituisce il vero *altro da sé*:

Osservo i due Arcangeli che ci accompagnano, ciascuno qui a rappresentare il proprio emisfero dell'esistenza. Quello Bianco tiene ben salda la barra del timone, e ci spinge con abilità, come se, con il suo vigore, oltrepassassimo gli orizzonti del Paradiso. Quanto al Nero, egli digrigna i denti, nella disperazione della sua sventura, ora attratto dalle abiette penombre, ora ebbro dell'ansia di remissione. Così mi perdo nell'irridimibile conflitto che li accomuna, entrambi originati dallo stesso atto, ed entrambi da quello stesso atto, inesorabilmente annientati per sempre<sup>9</sup>.

\* \* \*

Ed infatti, l'Arcangelo Bianco mette in risalto, nelle sue parole, proprio la purezza concreta che lo connota: "osservate la luce di cui sono fatto, il modo

<sup>7</sup> FE, pp. 27-28.

<sup>8</sup> FE, p. 40.

<sup>9</sup> FE, pp. 48-49.

in cui invia alle cose la sua straordinaria realtà”<sup>10</sup>. Ed ancora: “Sarò il barcaio-  
lo del passato e del futuro, il precursore dei pescatori di anime”<sup>11</sup>, la figura  
classica (qui, quasi una prolessi) dell’evangelico pescatore, salvatore di anime,  
la voce del presente, il presente come voce. Il presente è quello dell’opera,  
della *tela*, della immagine e della sua narrazione, ed ogni voce è una qualità,  
un carattere, una possibilità.

\* \* \*

La figura ed il monologo del Pittore sono il perno stilistico e epistemologi-  
co del testo. A questa coscienza, che è nelle parole stesse dell’artista, al senso  
da attribuire a questa “ermetica traversata”<sup>12</sup>, al suo valore di incontro tra  
*praxis* e *poiesis*, potremmo dire che è totalmente dedicato l’intento consoci-  
tivo dell’artista come creatore, come demiurgo: “Il pittore perde i suoi anni a  
penetrare tali segreti, e ogni volta torna alla tavolozza, come se fosse la prima  
volta. E nello stesso mortaio si frantumano quelle conchiglie, fino a renderle  
polvere, e che mai sono uguali, perché diverso è il mese, diversi i luoghi, di-  
versa la mano di colui che sente, Giambattista Tiepolo”<sup>13</sup>. A questo senso del-  
la creazione materiale, alla sua inventiva estemporaneità e temporalità, non  
sfugge ciò che potremmo definire come la *misura del limite*, la coscienza che  
ogni espressione deve essere, se non circoscritta, almeno *inscritta* nello spa-  
zio sensibile, nell’orizzonte aperto e finito della tela:

Quindi non navigano più verso l’Egitto, né nelle confuse origini della  
mia immaginazione, ma appena nel poligono da incorniciare, immobili  
e abbandonati a se stessi per l’eternità. E mi chiedo quale sarà il loro de-  
stino, inconsapevoli di quanto significhino, con il loro affamato asinello,  
che non si degna di mostrare neppure il muso, e il loro esiguo sacchet-  
to di stoppa rigata dove hanno riunito quanto gli rimaneva dei beni di  
questo Mondo<sup>14</sup>.

\* \* \*

La divisione in monologhi agisce sulla struttura narrativa come una forma  
di *prospettiva vocale*, la voce diviene una materiale, seppure intangibile, *pro-  
spettiva* o *punto di fuga*. E l’intrecciarsi di queste voci, la loro molteplicità e

<sup>10</sup> FE, p. 84.

<sup>11</sup> FE, p. 89.

<sup>12</sup> FE, p. 57.

<sup>13</sup> FE, p. 61.

<sup>14</sup> FE, p. 66.

unitarietà, si costruiscono come una *visiva polifonia*, facendo venire alla luce la intimità essenziale della rappresentazione, del quadro come opera-oggetto, sia esso tela o libro, come una vivissima e incessante polifonia visiva.

La voce, allora, è, forse, l'introduzione dello *scorrere del tempo* nell'opera, forma tangibile e aperta della continuità, dello scorrere come un fiume, il fiume della narrazione, del divenire della narrazione *dentro* l'immagine.

Questo processo resterebbe, però, artificio o semplice occasione stilistica, se ad esso non venisse legato – questo sì il vero nodo d'invenzione del testo – il paradossale, ossimorico effetto della “assolutizzazione relativa” della voce dei personaggi, che, dando forza alla coscienza creativa di ogni singola istanza (rivelando, cioè, l'artificio retorico di ogni singola voce), la trasforma in una condizione assoluta, in una ipostasi che può vivere, dare vita, cioè senso, alla creazione artistica solo attraverso la continua relazione con il proprio contrario o l'*altro da sé*. In questo dialogo, nella dialettica scommessa tra senso e negazione, tra orizzonte e perdita, sta, probabilmente, il segreto della *pietas*, della *humana pietas* di quelle voci.

\* \* \*

Dare voce ad una immagine: la voce è il segreto e la paura. E paura che è speranza, poiché, nelle parole di Giuseppe,

in questi pensieri trovo l'esempio per la mia debolezza, l'energia perché la fuga prosegua, la speranza nell'orizzonte che si schiuderà dinanzi a noi. Davide, figlio di Iesse, cercherà insieme a noi asilo nell'impero dei faraoni, custode della Legge che il Bambino dettò, o che Suo Padre profetò, sciarada impenetrabile condivisa da una colomba<sup>15</sup>.

\* \* \*

Ognuno dei personaggi subisce una rivelazione, uno *choc* benjaminiano, che mette ciascuno di fronte alla propria essenza, come uno specchio che rivela la propria identità e, al tempo stesso, l'*essere altro nella figura del guardarsi*. Il segreto della voce come specchio di sé è una scoperta, sia nel senso di invenzione drammatica, sia nel senso della coscienza finzionale della narrazione.

\* \* \*

Il testo di Mário Cláudio si organizza attorno ad un sentimento bivalente e paradossale: il senso della perdita come un cammino, una peregrinazione di

<sup>15</sup> FE, p. 20.

significati e significanti, la quale si sostanzia narrativamente nella coscienza del futuro come coscienza di un'attesa, che si muove e che va in avanti e all'indietro rispetto al tempo centrale, convenzionale dell'intreccio narrativo. La plurivocalità dell'immaginazione romanzesca apre il tempo interno dell'opera ad un infinito anteriore o primigenio e ad uno successivo e "postero", facendo, così, schiudere fisicamente l'opera verso un possibile orizzonte di senso, che non è mai confinabile in una sola espressione, in una sola voce, in un'unica possibilità.

\* \* \*

Ogni personaggio del racconto ha la funzione di guida per qualche altro personaggio, per qualcun altro: la strada comune che viene costruita da questo senso di comunione, di partecipazione di ciascuno, attraverso la propria singolarità, al comune destino della fuga, mette in rilievo la continua precarietà della sopravvivenza (e parliamo di sopravvivenza fisica e simbolica, del mondo e del *logos*). Così, come ogni discorso si costruisce attraverso un cammino logico-retorico, così la possibile strada della salvezza, della salute, si costruisce in un orizzonte mai predeterminato o predefinito nella unicità delle sue parti, ma sempre e soltanto nella visione unitaria delle sue differenze. Per questo, potremmo affermare che tutti i personaggi hanno una funzione *strumentale*.

\* \* \*

I primi tre personaggi/figure (Giuseppe, l'Arcangelo Nero, l'Asino) appartengono al lato materico/oscuo della storia, a coloro che sono strumento della *oggettività*, della concretezza formale e mondana della rappresentazione come occasione estetico-epistemologica; gli ultimi tre (Maria, l'Arcangelo Bianco, il Bambino), al lato spirituale/illuminativo e sono strumenti della *soggettività*.

Il personaggio centrale, quello del Pittore, costituisce il punto d'equilibrio (o di quella spezzatura e disequilibrio, che possiamo chiamare invenzione o creazione letteraria) tra queste due istanze, tra queste due possibilità. La "ragione poetica" è, forse, lo sguardo mediano, l'occhio che artisticamente *sta nel mezzo e media*, il prisma che si fa attraversare dalla luce e che, a sua volta, genera un raggio della visione narrativa. In questo modo, l'universo diegetico di questo testo, e forse della narrativa di Mário Cláudio, sta proprio in quel sottilissimo, ma inevitabile crinale che divide e unisce, ad un tempo, storia e invenzione letteraria, immagine interiore e tradizione iconologica.

\* \* \*

La tecnica della prolessi, la profezia di ciò che già conosciamo, e che sta nella *voce*, che risiede nelle pieghe nascoste tra senso e significato, tra simbolo ed allegoria, tra aspirazione e perdita.

\* \* \*

Ogni personaggio narra il *prima* e il *dopo*, cioè fa divenire l'immagine *narrazione*, fa passare dalla drammatica fissità della scena, alla infinita e intimissima drammaticità della narrazione, del *mythos*: dalla perfezione della scena rappresentata alla perfettibilità della scena narrata.

\* \* \*

La condizione dell'*erranza*, dell'essere *nomade*: ancora una volta, la relazione tra essere dell'errare (si noti, che potremmo dare quasi un senso di appartenenza a questa categoria, sottolineando il lato di pertinenza quasi "sentimentale", rispetto a quello logico-mentale) ed essere nomadico si configura, nella tradizione iconologica occidentale, come un pericolo, una minaccia che, h lderlinianamente,   il luogo dove potenzialmente   la salvezza. Allora, la narrazione di *A fuga para o Egipto*, tra pericolo e continuit , tra dispersione e creazione, pu  trovare il proprio cammino, la propria strada, esattamente nel raccontare questo attraversamento, nel fare della strada e della sua minaccia, la sua pi  radicale e interiore occasione di senso.

\* \* \*

Tre gli "elementi", le dimensioni della narrazione letteraria: alle due reali e fisiche della scena pittorica, quella orizzontale e quella verticale, cio  le due dimensioni ortogonali di base, se ne aggiunge una interna alla raffigurazione, illusoria, ma fisica, la profondit , la prospettiva; ed una, ulteriore (quarta dimensione o unica che contenga le altre tre?) e fittizia, o meglio *finzionale*, la narrazione di questa profondit , cio  il *tempo*, ognuno, ogni singolo personaggio-voce visto nel *proprio* tempo.

Ogni personaggio-voce si costruisce nel dialogo continuo tra *tempo relativo* e *tempo assoluto*.

\* \* \*

La *polifonia dell'attimo*, dell'*istante*.

\* \* \*

Il valore *metamorfico*, di cambiamento del cammino: attraverso il cammino fisico (e, potremmo aggiungere, metafisico e iper-fisico) ci si trasforma, si diviene se stessi, passando attraverso ciò che è diverso da noi, ciò che è *altro* da noi.

\* \* \*

Elemento costante nella narrazione è l'attenzione verso il lato materiale, di costruzione dei materiali, che fanno il testo/quadro, il testo come immagine definita in uno spazio riconoscibile. Questa attenzione all'aspetto fisico della pratica artistica è, forse, il senso più moderno della coscienza poetica dell'atto di creazione artistica, la coscienza, cioè, di spezzare l'assoluto della visione attraverso la temporalità dell'ispirazione.

\* \* \*

Il testo si struttura attraverso una corrispondenza speculare tra i personaggi: sette monologhi, divisi in tre sezioni logiche: la prima e l'ultima, composte ciascuna da tre monologhi, e la sezione mediana, rappresentata dal monologo del Pittore. Le relazioni di corrispondenza possono essere anche estese ad una ulteriore simmetria incrociata: al monologo di Giuseppe corrisponde quello del Bambino; a quello dell'Arcangelo Nero, l'Arcangelo Bianco; a quello dell'Asino, il monologo Maria (è possibile, inoltre, definire anche una corrispondenza parallela, che, lasciando intatta la corrispondenza tra le figure dei due Arcangeli, lega la figura di Giuseppe a quella di Maria ed il Bambino alla figura dell'Asino. Ovviamente, le due strutture si integrano e si riflettono vicendevolmente).

Si noti che, nella semantica iconologica, le figure dell'Asino e di Maria incarnano la virtù massima della figura del Cristo: Maria rappresenta l'umiltà e la purezza, l'asino è immagine della pazienza e del coraggio (e non sfuggirà, certamente, anche la valenza simbolica della tradizione pagana legata a questo animale, rovesciata poi nella simbologia cristiana, seppure a volte associato alle immagini diaboliche).

\* \* \*

La parola narrativa, in quest'opera di Mário Cláudio, si basa sul binomio timbro/linguaggio, così come, parallelamente, gli elementi pittorici corrispondenti sono tono del colore/linea. Il problema è, nella lezione barthesiana, quale sia, quale possa essere il rapporto tra scrittura e immagine: in che modo, cioè, la scrittura può dare il senso granulare, cioè il corpo, a ciò che dice.



Legata all'immagine, infatti, c'è la facoltà dell'immaginazione: Mário Cláudio ha usato ciò che è immaginario, finzionale e ha dato, attraverso la voce, corpo a questi personaggi. Rendere un universo mitico attraverso la sua possibile essenzializzazione nella peribilità, nel pericolo della dispersione, nella ricerca della voce. Così, se come afferma Blumenberg, il mito è "qualcosa a cui il tempo viene sottratto", poiché "l'orizzonte del mito è il margine del mondo", la loro verità o il loro senso sta proprio, come in questo testo claudiano, nella infinità della domanda, dal momento che "i miti non rispondono a domande; le rendono in domandabili"<sup>16</sup>.

\* \* \*

La fuga avviene nel silenzio. La voce sembra restituirci il silenzio della visione, sembra essere la forma tangibile del pensiero: per questo, forse, la voce della mente e dell'anima è fatta di silenzio.

\* \* \*

Opera come *palinsesto* (il testo, come la tela, è un palinsesto): che cos'è un quadro, immagine che si rivela solo attraverso lo sguardo, se non un palinsesto continuo, in cui la riscrittura, la sedimentazione della scrittura nasce proprio dall'accumulo, dalla stratificazione degli sguardi e dalla loro successione, dal loro succedersi nel tempo? E allora, dare voce a questa successione, fare storia di questa infinità è, può essere, una meta-riflessione ed una ricerca estetica allo stesso tempo, la narrazione che tenta di "riappropriarsi" della narritività di una immagine. La scrittura può introdurre il tempo in una immagine, nel presente immobile dell'immagine pittorica introdurre il presente mobile della invenzione narrativa, della voce narrativa come invenzione e come ricerca, come classica e modernissima *quête*. E come, materialmente, attraverso quale strumento stilistico-poetico (cioè di una poetica implicita) Mário Cláudio realizza questa possibilità: se la scrittura può introdurre il tempo nella immagine pittorica, condizione di questa possibilità è proprio l'attribuire una voce ad ogni elemento della rappresentazione, facendo, cioè, narrare la storia da parte di ciascun personaggio e, ad un tempo, creando una prospettiva di continuità attraverso la contemporaneità delle voci, che solo la dimensione paradossalmente consecutiva della narrazione può sciogliere. Introdurre la dimensione temporale nella trama e nell'ordito narrativo della scena vorrà dire, allora, assolutizzare per un istante *una* istanza locutoria (ciascun perso-

<sup>16</sup> Cfr. Hans Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991.

naggio) per immergerla, intrecciarla poi nella infinita combinazione delle voci, delle *differenti* istanze narrative.

Tra l'effetto di assolutizzazione e quello di relativizzazione delle singole voci si inserisce, allora, quella che potremmo definire, paradossalmente, la voce ineffabile, la silenziosa, eppure chiarissima, sonorità del *senso narrativo*.

## NOTE

EUGENIA SAINZ

### MARCADOR DISCURSIVO E INTERFERENCIA EN LA ENSEÑANZA DEL E/LE

La interferencia está lejos de ser la única causa de error en el aprendizaje de una lengua extranjera; no es menos cierto, sin embargo, que en el caso concreto de dos lenguas emparentadas como el italiano y el español, su incidencia es altísima, hasta el punto de convertirse en uno de los motivos más frecuentes de fosilización en niveles avanzados. Esto es así, en parte, porque las diferencias, a veces sutiles, pasan desapercibidas y no paralizan, en cualquier caso, la dinámica comunicativa; en parte, porque la menor conciencia de distancia, de lejanía, entre la L1 y la L2 favorece en el estudiante la predisposición a la transferencia, con resultados tanto positivos como negativos.

La interferencia afecta, como sabemos, a todos los niveles: ortográfico, fonético-fonológico, léxico-semántico y morfosintáctico. Incide también, y de forma muy profunda y duradera, en el plano pragmático y, más concretamente, en el desarrollo de la competencia discursiva del alumno, es decir, en el uso y aprendizaje de los marcadores discursivos de la L2.

En este sentido, resulta a mi juicio significativo el modo en que va cambiando la relación del alumno italiano con la gestión de su discurso en español. De la abundancia de errores por interferencia que observamos en los niveles inicial e intermedio pasamos a una llamativa escasez en el nivel avanzado. Dicha ausencia no se debe, sin embargo, a que el alumno haya aprendido a usar con propiedad los marcadores, sino a la decisión consciente de utilizarlos lo menos posible. El deseo de experimentación y de riesgo de las primeras fases del aprendizaje se transforma en una actitud de precaución. El alumno se conforma con una aparente corrección por omisión y, como consecuencia, el desarrollo de la competencia discursiva se detiene.

Esta evolución, o mejor, involución en el empleo de los marcadores, remite, en mi opinión, a tres causas principales. La primera es de índole interlingüística: la falsa semejanza que une y separa las dos lenguas; la segunda está relacionada con la naturaleza misma del objeto de análisis: con sus características morfosintácticas y semánticas; la tercera nos enfrenta a las limitaciones de una metodología didáctica que propicia únicamente un aprendizaje inductivo. A esta problemática, hasta ahora escasamente estudiada, quisiera dedicar – si bien brevemente – las siguientes páginas.

Iniciemos con la interferencia de origen interlingüístico. Son abundantes las coincidencias léxico-formales que conducen a hipótesis de interpretación equivocadas: *io-davía* en lugar de *sin embargo* por interferencia de *tuttavia* (“Mi experiencia es diferente en mi grupo de amigos: soy la más joven y #*todavía* la única que vive sola”); *por cierto* en lugar de *sin duda* por interferencia de *per certo* (“Vivir en pareja no está

bien visto pero, #*por cierto*, se puede hacer.”); *por fin* en lugar de *incluso* por equiparación a *perfino* (Yo también estoy muy cansado últimamente. Olvido #*por fin* el día de la semana.”); *seguro* en lugar de *claro*, por influjo de *certo* (– ¿Puedes mostrármelo en el plano? – #*Seguro*... Mira, está aquí.”).

En ocasiones, la semejanza formal impide percibir valores expresivos-modales asociados a la forma de la L2 e inexistentes en la L1. Veamos un ejemplo. Tanto en italiano como en español, *infine* y *en fin* son marcadores de cierre: se ponen al servicio de la estructuración informativa del discurso indicando el final de una enumeración. Tienen un función ordenadora, como *in primo luogo*, *in secondo luogo*; *da un lato*, *dall'altro*; *en primer lugar*, *en segundo lugar*; *por una parte*, *por otra*. Ahora bien, a diferencia de *infine*, que se usa indistintamente en el discurso escrito y oral, culto o coloquial, el empleo de *en fin* como marcador de cierre ha quedado circunscrito al discurso escrito y ceñido al registro culto; de ahí, en parte, la extrañeza que producen enunciados como los siguientes: (1) “El lunes hablan sobre el partido del domingo; el martes y el miércoles está la *Champion League* o la *Copa UEFA*; el jueves y el viernes hay pausas y #*todavía* siguen hablando sobre el mismo \*argumento; #*en fin*... el sábado pueden ver los partidos anticipados del domingo, y el domingo está el campeonato nacional.” (2). “... al final volví a casa muy enfadado y por eso, después del café del desayuno me tomé una manzanilla... #*En fin*, me acosté otra vez.”

Por otro lado, como señala el profesor Portolés, la función más habitual de *en fin*, sobre todo en el discurso oral, no es la de ordenador, sino la de reformulador-recapitulativo: “presenta su miembro del discurso como una conclusión o recapitulación a partir de un miembro anterior o de una serie de ellos”. En contraste con *infine*, que debe aparecer necesariamente tras una enumeración, *en fin* puede seguir a uno o a varios miembros e introducir un enunciado coorientado o antiorientado (“Pero, en fin,...”). Puede funcionar, incluso, como operador, es decir, con el miembro anterior implícito, y puede cerrar la exposición sin la formulación expresa de una conclusión. Este último empleo produce un efecto expresivo de resignación, que es lo que parece desprenderse, sin pretenderlo –dado que el alumno no es consciente de estar provocándolo– de los enunciados arriba citados. Con este mismo sentido puede aparecer autónomamente en turno de palabra.

Pues bien, todas estas características distancian el *en fin* español del *infine* italiano (que está más próximo al español *finalmente*, *al final*), al tiempo que lo acercan a otro marcador: *insomma*. Es evidente, sin embargo, que el alumno italiano no sospechará fácilmente la equivalencia de *en fin* – *insomma* en la función de reformulación, en primer lugar, porque existe “en suma”; en segundo lugar, porque las entradas léxicas de los diccionarios bilingües parecen confirmar las apariencias: “*insomma*: en suma.” Lo que lamentablemente no señalan los diccionarios es que se trata nuevamente de una semejanza semántica solo parcial. Tanto *en suma* como *insomma* son reformuladores-recapitulativos, pero la forma española, a diferencia de la italiana, pertenece a un registro culto, aparece –necesariamente– tras una enumeración e introduce –necesariamente– una conclusión recapituladora coorientada con lo anteriormente dicho (el miembro introducido se presenta como el “resultado de una suma”). El empleo de *en suma* será pragmáticamente adecuado sólo en el caso de que se respeten dichas condiciones. Resultará, por tanto, inapropiado cuando el alumno lo utilice como un mero reformulador conclusivo en el relato oral-conversacional, condiciones que van a favorecer en español el empleo de *en fin* o *total*. Es el caso que plantea el siguiente ejemplo: “¿Quieres saber lo que me ha pasado? Pues mira, esta mañana tenía una cita con una amiga y estaba yendo para \*encuentrarla, pero, claro, iba corriendo porque llegaba tarde y tenía mucha prisa. Pero había llovido y el suelo estaba húmedo

y resbaladizo. #*En suma*, he resbalado y ime he caído!” Como vemos, las equivalencias no son nunca completas: las formas se entrecruzan negando sistemáticamente la existencia de una identidad total.

Ahora bien, más allá de estas coincidencias formales desorientadoras, es evidente que utilizar los marcadores de una lengua extranjera es, en sí mismo, difícil. Dicha dificultad reside en la naturaleza misma del marcador discursivo, por motivos de índole gramatical y de índole semántica. Detengámonos, en primer lugar, en la interferencia de origen morfosintáctico.

Los marcadores discursivos no constituyen una clase gramatical, sino pragmática. Son todas aquellas unidades que poseen un significado común de procesamiento, independientemente de la categoría gramatical a la que pertenezcan. Las categorías gramaticales son, de hecho, distintas (conjunciones, adverbios, interjecciones, formas léxicas y verbales) y no han de coincidir necesariamente con las de otra lengua. Es más, un marcador podrá funcionar bajo más de una categoría gramatical, en ambas lenguas o sólo en una de ellas. Así, por ejemplo, *però*, *addirittura* e *insomma* pueden funcionar como interjecciones y aparecer solos en turno de palabra. Gozan, por tanto, de una versatilidad y de un grado de autonomía mayor que las correspondientes formas españolas (*pero*, *incluso*, *en suma*). Esta diversidad es uno de los primeros escollos y provoca interferencias propias del nivel inicial, con resultados que no sólo son pragmáticamente inadecuados, sino también agramaticales. Veamos algunos ejemplos.

En los siguientes enunciados, la conjunción adversativa española asume unas características morfosintácticas y prosódicas que le son ajenas (forma tónica, movilidad sintáctica y aislamiento entre pausas) a imagen y semejanza del adverbio-conjunción *però*, que puede aparecer al principio, al final y en el interior de la oración: (1) “A las siete de la mañana el despertador \*ha sonido y yo me he levantado. #Pues me he levantado, #\*però antes de levantarme, me he estirado y he bostezado.” (2) “Por lo tanto, podemos concluir que los tópicos son lugares comunes que \*tal vez \*contan hechos verdaderos, que #\*pero no valen para todos.” (3) “Otro tópico sobre los italianos es que somos un poco mafiosos: sí, hay gente mafiosa en Italia, sobre todo al sur de la península, pero no somos todos así; la mayor parte somos gente honesta que trabaja para vivir. Sobre el deporte, #\*pero, tengo que decir que es verdad que los hombres italianos hablan mucho de fútbol: desde el lunes hasta el domingo.”

En italiano los marcadores consecutivos *quindi*, *dunque*, *perciò* funcionan como adverbios, admiten una colocación variable y reciben siempre un tratamiento tónico entre pausas. En los siguientes enunciados *pues* es equiparado a *quindi* no sólo desde un punto de vista semántico, sino también morfosintáctico; como consecuencia, aparece al inicio de enunciado y no en posición interior: (1) “Creo que (las gafas) no están perdidas \*por siempre, pero el \*facto es que cuando te sirven, nunca logras encontrarlas! #Pues, te aconsejo que empieces a poner las cosas en orden...” (2) “Fue un mes muy difícil, y ahora estoy tan cansada que no sé, así que he decidido pasar una semana de completas vacaciones sin hacer nada. Pero tengo un problema: no me gusta para nada ir sola. #Pues, te hago una propuesta: ¿Por qué no vienes conmigo?”

Obsérvese que desplazando el *pues* consecutivo al centro del enunciado, subsanamos un error gramatical pero provocamos otro de registro. A diferencia de los marcadores italianos, que pueden emplearse indistintamente tanto en una conversación coloquial como en una exposición académica, el *pues* consecutivo español pertenece preferentemente al registro culto.

En ocasiones la interferencia no sólo incide en el registro, sino también en la frecuencia de uso de un marcador. La omnipresencia del marcador de evidencia *en efecto* en los textos escritos y en las intervenciones orales del estudiante italiano remite a

la elevada presencia de *infatti* en el discurso coloquial nativo. Veamos algunos ejemplos: (1) “La TV es un medio que la gente tiene que usar sabiamente; *en efecto*, no hay sólo televisión informativa y educativa; hay también \*la televisión basura.” (2) Hay también “Buona Domenica” y “Domenica in” que son una distracción para los solitarios domingos. #*En efecto*, el verdadero motivo \*por todo es la soledad y también la incapacidad de relacionarse con la gente”.

Ante enunciados incorrectos como el siguiente: “Niños y jóvenes – esto lo sé #*por cierto* – leen muy poco y en cambio \*veen mucho la televisión.” el profesor avisará de que en español *por cierto* no puede tener función de aditamento dentro de la predicción y explicará que lo utilizamos en la conversación para introducir una digresión. A fin de evitar ulteriores interferencias, será necesario añadir que no puede recibir complementos preposicionales; de lo contrario, la identificación mental con *a proposito* legitimará un enunciado como: – “\**Por cierto de* vacaciones, he oído que no sabes a dónde ir este verano.” Un origen semejante tiene el error del siguiente enunciado: la equivalencia *invece* = *en cambio* legitima la hipótesis y el empleo de *en cambio de*, *en cambio que*: “Según mi opinión es cosas muy aburrida que \*hay un spot cada diez minutos y por lo tanto la gente pasa mucho tiempo viendo la publicidad \**en cambio que* la película o el programa.” “Los jóvenes fuman más cuando están estresados, por ejemplo cuando tienen que hacer muchos exámenes y no han estudiado mucho o cuando están deprimidos *en cambio de* comer chocolate.” Los ejemplos anteriores ponen de manifiesto que los marcadores discursivos, aun constituyendo una clase pragmática, están sujetos a restricciones morfosintácticas características de cada lengua y no necesariamente equivalentes en la L2.

La comparación de las características formales y morfosintácticas revela sistemáticamente la existencia de una semejanza sólo parcial entre los marcadores discursivos del español y del italiano. Dicha parcialidad, que es condición ideal para la interferencia, afecta igualmente al plano semántico. Es ésta, sin duda, la dificultad mayor, tanto para el alumno que intenta aprehender el significado del marcador – de procesamiento, no representacional – y acertar en el uso, como para el profesor que duda sobre el modo más eficaz y el momento más adecuado para explicarlo.

Como sabemos, toda enunciación se inserta en un contexto y obedece a una intención comunicativa. El enunciado del hablante informa sobre un estado de cosas, transmite un punto de vista y guía – o pretende guiar – al interlocutor hacia una conclusión determinada. Por tanto, para comprender (y no sólo entender) dicho enunciado no basta descodificarlo, sino que es necesario ponerlo en relación con el contexto, “inferir” su pertinencia en dicha situación comunicativa y aprehender la intención con la que ha sido emitido. La función del marcador es precisamente la de hacer más fácil la labor inferencial del interlocutor a través de una serie de instrucciones semánticas inscritas en su significado de lengua. Dichas instrucciones ayudan a descartar ciertas inferencias y apoyan, en cambio, la realización de aquellas que resultan más útiles para llegar a la interpretación adecuada. Como ha señalado el profesor Portolés, las instrucciones que constituyen el significado procedimental del marcador son, al menos, de tres tipos: conectivas, informativas y argumentativas; es decir, instrucciones sobre el significado (de adición, de oposición, de consecuencia) de la conexión (entre enunciados, entre partes del discurso, entre el discurso y su contexto), sobre la estructura informativa del discurso (tópico/comentario) y finalmente, sobre la orientación, fuerza y suficiencia argumentativa del enunciado.

Pues bien, lo que pone de relieve el análisis semántico-contrastivo y lo que delata, en última instancia, el análisis de errores es la radical subjetividad de las lenguas: no existe una idea neutra, universal, de adición, oposición o consecuencia, sino modos

lingüísticos de interpretar dichos conceptos, modos lingüísticos de interpretar el proceso mismo del pensamiento y de ponerlo al servicio de la intención argumentativa y expresiva del hablante. La dificultad aumenta cuando la L2 cuenta con formas inexistentes en la L1 (pensemos, por ejemplo, en la neutralización de *pero/sino* en *pero* en la interlengua inicial del estudiante) o bien, con formas sólo parcialmente coincidentes y, además, marcadas con una instrucción más de procesamiento. En estos casos, según la Hipótesis del Mercado Diferencial, el alumno tiende a transferir a la L2 sobre todo los elementos no marcados de su propia lengua, es decir, aquellos que presupone más polivalentes y plurifuncionales.

Veamos un ejemplo. Si retomamos los enunciados inapropiados con *pero*, observamos que, desde un punto de vista semántico, *#però* puede traducirse respectivamente por *pero* (1), *sin embargo* (2-3) y *en cambio* (4). Es decir, en estos enunciados el alumno ha optado por la forma que cree menos marcada, presuponiendo en el “pero” español una polivalencia funcional de la que carece. Resulta evidente, por tanto, la insuficiencia de las clasificaciones contrastivas basadas sobre criterios puramente lógicos. No existen sinónimos absolutos entre los marcadores de una misma lengua – mucho menos entre los de dos lenguas distintas –. Una misma instrucción básica de oposición, adición o consecuencia puede concretarse argumentativa e informativamente de un modo distinto.

Para terminar, reflexionemos sobre el modo en que incide el aprendizaje en la acción de la interferencia. El alumno italiano que aprende español, sea en un país de habla española o a través de un aprendizaje guiado, está en contacto única y exclusivamente con sentidos contextualizados, procedentes en su mayor parte de la conversación coloquial. En el intento de ofrecer muestras de lengua lo más parecidas posibles a la lengua real, los manuales más recientes no omiten en los diálogos marcadores como *pues*, *entonces*, *bueno*, *pues claro*, *por supuesto*, *vamos...* Aun así, el aprendizaje se produce siempre y únicamente de un modo inductivo. A partir de un sentido ilocutivo hallado en el discurso o intuido a través del ejemplo del diccionario, el estudiante reconstruye inductivamente el significado del marcador de la L2 tomando como modelo el supuestamente equivalente en su lengua nativa. Dicha equiparación, que presupone ingenuamente significados de lengua sinónimos, da lugar a un tipo particular de interferencia (derivado de la polifuncionalidad de los marcadores) que podríamos denominar *en cadena*: al marcador de la L2 se le atribuye, no sólo la capacidad de expresar dicho sentido y de funcionar en dicho contexto concreto, sino también la misma plurivalencia significativa del marcador de la L1. Así, la posible equivalencia de *dunque / entonces* cuando ambos expresan consecuencia no se agota en sí misma, sino que legitima en el estudiante la hipótesis – incorrecta – de un *entonces* de inicio de turno en el diálogo, como revela la siguiente conversación representada en clase por dos estudiantes: “– Buenas tardes. – Buenas tardes. ¿Qué desea? – *#Entonces...* una camiseta de marca y elegante”.

Un caso de interferencia múltiple es el que surge, por ejemplo, de la equiparación de *poi* con *pues* (en una interlengua muy primeriza) o con *después*. La forma italiana *poi* (que deriva, como el *pues* español, de la forma adverbial-preposicional latina POST) puede funcionar como adverbio temporal (equivalente a “después”), como marcador de continuidad o como conector aditivo (equivalente a “además”). Ahora bien, a diferencia de “además”, *poi* es indiferente a la orientación del enunciado que introduce, el cual puede ser coorientado o antiorientado con respecto al anterior. Como consecuencia de un proceso de desgramaticalización (en cierto modo semejante al experimentado por *pues*) *poi* ha llegado a convertirse en el discurso oral italiano en una mera marca de continuidad. Los siguientes enunciados ponen de manifiesto las

consecuencias de la interferencia de *poi* en el discurso en español: *pues* con valor de adverbio temporal en lugar de *después* en (1) “Desde la Plaza Mayor toma la calle Infanta Isabel, sigues todo recto hasta el final de la calle, giras a la derecha, #*pues* a la izquierda. Estás en la Plaza San Martín.”; #*pues*/#*después* en lugar de *además* en (2) “En Italia los jóvenes de aproximadamente treinta años viven todavía en casa con sus padres; las razones son semejantes a las de los españoles (...) Pienso que los jóvenes italianos están viciados desde niños y por eso son también perezosos y no logran enfrentarse con los problemas sin la ayuda de la familia. #*Pues* creo que en Italia la educación es demasiado permisiva y por eso no enseña a ser independiente.”, (3) “En la tercera mesa se sentarán la señora Marina Toledo y el señor Manuel Gálvez porque la mujer está soltera y el hombre separado; #*después*, tienen \*cerca la misma edad y hablan español.” y (4) “Estoy segura de que nos divertiremos mucho juntas, #*pues*, si decides aceptar mi propuesta.”. Obsérvese en (4) que *pues* es colocado al final de enunciado en una posición característica del *poi* marcador aditivo conversacional (–... *e queste cose non si fanno poi.*); en (5) *pues* funciona como conector contraargumentativo y contrasta, como podría hacer *en cambio*, los dos miembros que relaciona: “Hay también gente que piensa que todos los italianos sabemos tocar la guitarra: esto no es verdad, algunos saben, #*pues* otros no”.

Cuando el alumno comience a utilizar *además* como marcador aditivo en lugar de *pues* y *después*, éste será igualmente indiferente a la orientación del enunciado en el que aparece, como sucede en (6), y podrá preceder, como si de una mera marca de continuidad se tratase, a *sin embargo*: (6) “Me gusta vivir aquí porque es una ventaja habitar a 5’ de la playa y cerca de Iesolo, una localidad turística con muchos locales nocturnos, restaurantes, cines... que ofrece a los jóvenes muchas posibilidades de \*divertimiento. #*Además* hay algunos inconvenientes también, como por ejemplo para ir a la universidad tengo un viaje muy aburrido en motonave.” (7) “Los italianos son muy deportivos y \*quieren mucho hacer deporte: fútbol, esquiar en invierno, ir a la playa... #*Además*, *sin embargo*, el hobby más importante es la televisión: los italianos ven la televisión horas y horas...”

Bastan estos últimos ejemplos para comprender la facilidad con que el alumno de nivel inicial, en solitario ante las muestras de lenguas y a través de hipótesis inductivamente construidas, llega a diseñar una desorientadora red de relaciones. Resulta evidente la necesidad de enriquecer el ya tradicional método comunicativo (fundado, en definitiva, sobre el concepto también pragmático de *acto de habla*) con ejercicios y actividades que pongan de relieve, con rigor y contrastivamente, el significado de procesamiento de los marcadores discursivos de la L2.



ANDREA ZINATO

27 GENNAIO GIORNO DELLA MEMORIA.  
LA VOCE DEI SEFARDITI DI SALONICCO:  
MORDO NAHUM, *IL GRECO* \*

A Salonico nel 1940 risiedevano 56.000 ebrei per la maggior parte sefarditi discendenti degli ebrei iberici che cinque secoli prima, dopo l'espulsione dalla Spagna e dal Portogallo, si erano insediati nella città macedone assimilandone l'originaria comunità romanota. Nonostante i rigurgiti antisemiti del 1922, del 1927 e del 1931 che avevano già dimezzato i 90.000 ebrei censiti nel 1917 e costretto a chiudere numerose delle 32 sinagoghe, in città si svolgeva un'intensa attività intellettuale e culturale, dovuta al relativo benessere che ne aveva caratterizzato, tra alti e bassi, la secolare storia. Si pensi, ad esempio, che tra la fine dell'800 e la fine degli anni 30 si stamparono almeno una decina di pubblicazioni in giudeo-spagnolo. Nel 1940 l'Italia fascista attaccò la Grecia, che nella primavera del 1941 venne invasa dalle truppe tedesche. Nel luglio del 1942 vennero avviati ai lavori forzati gli uomini compresi tra i diciotto e i quaranta anni, nel 1943 si iniziò la deportazione ad Auschwitz. Secondo i registri tedeschi la maggior parte dei 48.997 ebrei deportati vennero assassinati nelle camere a gas. In tal modo la popolazione della più importante città sefardita del mondo venne annientata e la sua tradizione mutilata in modo devastante.

L'incontro tra Primo Levi e Mordo Nahum, ebreo sefardita di Salonico e a cagione di questa provenienza soprannominato dall'autore il Greco, capitolo terzo de *la Tregua*, ci permette alcune brevi riflessioni sulla sorte delle comunità sefardite della diaspora, sulla dialettica tra memoria e rimozione, sul personaggio letterario di Mordo Nahum, sul sodalizio che si instaura tra Primo e Mordo.

La personalità di Mordo costringe Primo Levi a delineare un profilo che in qualche modo fuoriesce dalle aspettative del lettore: l'apparente anomalia ci consegna uno dei ritratti più incisivi, ma anche più problematici del libro e, credo, una delle molteplici cause che motivarono la sua scrittura sull'esperienza della deportazione.

Primo Levi e Mordo Nahum si contrappongono per la reazione rispetto all'infamia del Lager. Al primo tenace e risoluto nel registrare e documentare quanto necessario per costruire una memoria di monito dell'offesa ed a ritrovare una dimensione umana nel corso del lungo viaggio che lo ricondurrà fisicamente a Torino e simbolicamente alla vita, si contrappone il secondo, che non esprime alcun giudizio sui due anni passati

\* La nota è una rielaborazione dell'intervento letto al convegno "Primo Levi: la memoria dell'offesa", Venezia, Ateneo Veneto, 1997.

ad Auschwitz. Il ricordo di Salonico, inoltre, traspare come mensurazione di un passato altro, collocato nel tempo, raramente ed eccezionalmente nostalgico.

Tale polarità risulta assai significativa sia per una presa d'atto della completezza e della forza della scrittura di Primo Levi sia per la precisa registrazione della reazione opposta, vale a dire il silenzio, la rimozione, l'interiorizzazione e l'assoluto annullamento dell'esperienza subita, considerandola eventualità possibile, "triste conferma di cose notorie" citando lo stesso Levi. "Guerra è sempre". Le parole, assolute, perentorie gelide con le quali Mordo Nahum apostrofa Primo Levi, desideroso di riacquistare il sodalizio umano e definite memorabili da quest'ultimo, segnano un terribile contrappasso alle convinzioni di Primo Levi che la guerra sia finita e cancellata. La scelta del silenzio è allusa ed implicita nella laconicità della frase.

Memoria e memorabile: il ricordo in atto e ciò che è possibile ricordare: la pena, la pazienza, l'ondata di morte che segue la liberazione, il gelo, la fame, la malattia, la miseria di Katowice, il disprezzo e la fiera compagnia del Greco.

Persone e protagonisti di un incontro e di una relazione assolutamente umana avvenuta alla fine di una esperienza disumanizzante e non personaggi dell'invenzione, Primo Levi e Mordo Nahum dopo la primaria agnizione sono destinati a creare un sodalizio temporalmente definito e caratterizzato da una accentuata contrapposizione, che lo rende in un certo senso funzionante.

Il primo particolare di Mordo Nahum che colpisce Levi sono le scarpe, "un portento dato il luogo", seguono poi il pesante sacco che porta al collo e le sue capacità comunicative. Oltre al giudeospagnolo, voce colta usata dagli studiosi per indicare la lingua parlata, quotidiana<sup>1</sup>, che i sefarditi denominano *judezmo o yidió* (identificandola con la condizione di ebrei), o *espanyol, francoespañol* (identificandola con l'origine romanza) o *sefardi, sefaradi* (identificandola con la provenienza geografica), Mordo parla il greco, il francese, l'italiano, il turco, il bulgaro e l'albanese. Solo alla fine Primo Levi ci descrive i tratti somatici: rosso di pelo e di pelle, occhi scialbi ed acquosi, il naso grande e ricurvo.

I tratti comuni, ossia la lingua e il fatto di essere gli unici due mediterranei di un gruppo di sopravvissuti finiscono per accomunare Primo Levi e Mordo Nahum. Ancora una volta una appartenenza, ovvero la reazione al processo di annullamento e di omogenizzazione perseguito nel lager stabilisce un rapporto tra due sopravvissuti ritornati individui, ma indelebilmemente segnati dall'esperienza subita.

Il rovesciamento del processo conoscitivo e descrittivo che comincia dagli oggetti, nella fattispecie le scarpe, alle capacità e infine alla persona non è casuale, ma corrisponde all'aberrante organizzazione della vita del lager e all'elemento discriminante che suddivide i prigionieri in sommersi e salvati, nonostante il comune destino di morte: possedere qualcosa e saper fare sono l'unico modo per entrare nel meccanismo del sistema e per sperare di sopravvivere fino all'avvento di un inaspettato rovesciamento della situazione, annunciato da un lontano rombo di cannone.

Mordo eccelle nel saper fare ed ostenta le sue capacità mediante il possesso di beni di consumo in un contesto di aberrante e generale privazione sicchè facilmente riuscirà, una volta liberi, ad imporsi come maestro a Primo Levi, con la consapevolezza da

<sup>1</sup> È ormai generalmente accettato l'uso del termine *ladino* per indicare la lingua liturgica utilizzata per *enladinar* i testi sacri, ovvero tradurli letteralmente dallo spagnolo ma scrivendo in caratteri ebraici. Ciò nonostante i sefarditi utilizzano il termine in modo onnicomprensivo per indicare generalmente la loro lingua e per distinguerla dall'ebraico e dallo *yiddish*.

parte di quest'ultimo che anche per Mordo Nahum "l'universo morale [...], opportunamente interpretato, viene a identificarsi con la somma delle sue esperienze precedenti".

Il rapporto che si instaura tra loro è difficile, sbilanciato verso una sudditanza di Primo Levi. Tuttavia come egli stesso dice non senza ironia "la simpatia, bilaterale, e la stima, unilaterale, vennero dopo". La loro intesa a seconda delle circostanze è tra padrone e servitore a mezzogiorno, diventa titolare-salariato all'una, maestro discepolo alle due, fratello maggiore - fratello minore alle tre, ma sempre per decisione del Greco.

Il loro sodalizio è delineato fin dal principio: il Greco insegna a Primo Levi e lo esamina nella circostanze più disparate: l'esperienza appartiene al presente. Guerra è sempre, l'assioma non poteva non affascinare Levi, oggetto e soggetto di un momento narrativo in cui osserva e racconta se stesso quasi succube di una personalità prominente e unica.

Non sono le parole che aprono le porte, almeno non nella Polonia di fine guerra, nè la concittadinanza o la solidarietà del ritorno alla vita. Questo si aspetterebbe Primo, che ha pur sempre fiducia nella comprensione universale dell'offesa subita, nonostante la verificata consapevolezza della sostanziale indifferenza che lo circonda. Mordo, ex-combattente del fronte greco, interrompendo un lamentoso Primo che vuol far leva sull'origine comune, sui buoni sentimenti e sulla pietà, ottiene l'accesso al ricovero italiano barattandolo con una scatola di carne e conquista la simpatia dei reduci italiani dal fronte greco parlando, in ordine rigoroso, di ragazze, di tagliatelle, di Juventus, di musica lirica, di guerra, di blenorragia, di borsa nera di motociclette e di espedienti. Non è importante saper parlare molte lingue, Primo Levi a tale riguardo in effetti non è da meno, ma sapere di cosa parlare in queste lingue. Ogni gesto, ogni azione e soprattutto ogni parola di Mordo Nahum rientrano in una precisa strategia atta a tradurre le situazioni in continui modelli di azione-reazione, dove non è prevista l'improvvisazione.

Ancora il gelido *guerra è sempre*: in un articolo pubblicato nella rivista veneziana *Nexus* (3/1997) Amos Luzzato scrive: "Dobbiamo ammettere che la maggior parte di noi ha avuto un'altra reazione alla Shoà. Dire mai più poteva forse avere il valore di un esorcismo che mascherava la nostra paura; ma non era sufficiente. Leggere in questa chiave Primo Levi poteva significare apprezzarne le doti di scrittore, mostrare comprensione per le passate sofferenze personali, riconoscergli se vogliamo un premio letterario, ma non immedesimarsi nella sua domanda-titolo: "Se questo è un uomo..." che implica la deduzione "allora può succedere ancora".

Ciò che Primo Levi ipotizza, per Mordo Nahum è postulato: "l'uomo è lupo all'uomo" vecchia storia, chiosa Primo Levi. Con la memorabile frase Mordo nega la straordinarietà, e sancisce una voluta rimozione anche etica dell'esperienza del lager. Il silenzio sui due anni trascorsi ad Auschwitz si carica così di un grandissimo significato per Primo Levi. La convinzione che l'oblio e la rimozione possano cadere sul crimine dei lager lo induce alla scrittura: è *l'epoché* di Mordo Nahum che, escludendo l'auto-commiserazione e la presunzione che altri si faccia carico della propria abiezione, dà ancor maggior forza alla memoria di Levi, portandolo a raccontare a eterno monito la inquietante quotidianità della deportazione, lo sbandamento nella riacquistata libertà e poi l'odissea del ritorno. Primo Levi si separa da Mordo Nahum mentre questi, bandiera greca alla mano e fiducioso, forse per la prima volta nella sua vita, nelle capacità organizzative altrui, nella fattispecie dei comandi dell'Armata Rossa, guida un gruppo di reduci greci sulla via del ritorno. Tuttavia pochi mesi dopo Primo Levi lo incontrerà nuovamente, "irricognoscibile per la sontuosa pinguidine", con prevedibile stupore e con grande piacere, in un villaggio della Bielorussia, dove il Greco ha organizzato un

bordello da campo fornendo ai soldati sovietici in smobilitazione prostitute della Bes-sarabia, bianche e spesse come piacciono ai Russi. "Ci separammo dopo un cordiale colloquio, e dopo di allora, essendosi posato il turbine che aveva sconvolto questa vecchia Europa, trascinandola in una contraddanza selvaggia di separazioni e di incontri, non ho più rivisto il mio maestro greco, né ho più sentito parlare di lui".

Di molti sefarditi tessalonicensi non si è più sentito nulla. Ne sopravvissero alcune migliaia e fra questi Mordo Nahum: a tutti costoro Primo Levi ha dato la voce.

Oggi a Salonicco vivono circa 1300 sefarditi, che con tenacia conservano il ricordo della passata grandezza.

*En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

ANA MARÍA GONZÁLEZ LUNA

## EL VIAJE A MÉXICO DE FRAY ILARIONE

La edición de un texto del siglo XVIII escrito por un bergamasco, capuchino, contando su viaje a México<sup>1</sup>, a donde fue enviado por *De Propaganda Fide*, para recoger limosna destinada a las misiones del Tíbet, es de gran interés no sólo desde el punto de vista literario, sino también histórico y lingüístico.

No se trata de la primera edición, pero sí seguramente de la edición – en italiano – más completa. Tanto la introducción como las notas de Beatriz Hernán Gómez son fruto de un trabajo riguroso de investigación histórica en archivos tanto eclesiásticos como municipales, y de un atento estudio lingüístico del español peninsular y del español de México.

Si, por un lado, la introducción nos acerca al autor y al texto, las notas nos ofrecen abundante información lingüística; una contextualización histórica, con referencias constantes a textos de la época, como la *Historia de México de Clavijero*<sup>2</sup> y el *Diario del viaje* del capuchino español Francisco de Ajofrín<sup>3</sup>, así como el acceso a los textos citados por el mismo Ilarione, a los cuales acude cuando quiere evitar ser demasiado prolijo: el *Giro del Mondo*, di Gemelli Careri (1719) y la *Historia de la conquista de México*, de Antonio de Solís (1704).

Todos estos elementos permiten al lector una contextualización sin la cual sería limitado su acercamiento al texto. Los veinticinco documentos de diferentes archivos históricos que al final del libro añade la profesora Hernán Gómez, completan la información histórica sobre el viaje de Ilarione, muestra de parte de las fuentes de primera mano que le permitieron reconstruir la vida del autor.

El acceso a la abundante información se facilita con la división que la estudiosa hace del: tres partes, cada una de las cuales se divide en diferentes párrafos, que cuentan con un título claramente indicativo de su contenido.

<sup>1</sup> Ilarione da Bergamo, *Viaggio al Messico*, edizione, introduzione e note di Beatriz Hernán Gómez Prieto, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 308.

<sup>2</sup> Francesco Saverio Clavigero, *Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnoli, e da manoscritti, e dalle pitture antiche degl'indiani: divisa in dieci libri, e corredata di carte geografiche, e di varte figure e dissertazioni*, Cesena, Gregorio Biasimi, MDCCCLXXX.

<sup>3</sup> Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje por orden de la Sagrada Congregación de Propaganda Fide bizo a la América Septentrional en le siglo XVIII el P. Fray F. de A., capuchino*, edición y prólogo de Vicente de Castañeda y Alcover, Madrid, RAH, 1958, 2 voll.

Ilarione da Bergamo da testimonio de algunas de las polémicas y conflictos que dominaron sobre todo en campo religioso el siglo XVIII en Nueva España, como en gran parte de la América hispana. Su salida de México tuvo que ver con el conflicto interno entre los capuchinos españoles y los italianos, pero también, y sobre todo, con el conflicto de intereses que había entre la Corona y la Santa Sede, que llevó al Decreto Real de 17 de octubre de 1767, con el que el rey expulsaba de sus reinos a los religiosos extranjeros.

En gran medida, de esta voluntad de control centralizado del estado absolutista español, que entra en conflicto con una instancia de vocación universal como es la Sede apostólica, se derivó la expulsión de los jesuitas en 1767. En su relato, Ilarione lamenta con gran sensibilidad la expulsión reflejando con ello, probablemente, una experiencia personal – su propia expulsión –, y, sobre todo, describe con gran lucidez el agravio que los novohispanos recibieron de esta iniciativa del soberano. Vale la pena citar directamente algunas frases del texto:

Il giorno 28 sudetto, stando solo nella casa che abitavamo nella strada dell'Orologio, udii gran rumore, mi affacciai alla finestra che corrisponde alla pubblica strada e viddi grandissima moltitudine di gente d'ogni età, sesso e grado, che tutti piangevano e ad alte voci gridavano. Viddi in seguito quattro forloni o chochii, in ciascheduno de' quali stavano quattro padri della compagnia del colegio di S. Gregorio scortati da una compagnia di soldati a cavallo e d'altra a piedi, con bajonetta in canna, la quale, pero sopprimere alquanto le grida ed il pianto della gente che si affacciava alle porte ed alle fenestre, menavano di mano a chi che sia e non la perdonavano a età, grado, sesso e condizione che fosse (tanto erano inviperiti). [...]

Solo dirò che il giorno che seguì il bando di detti padre comandò l'Arcivescovo che si serassero tutte le chiese, e per due giorni no si celebrarono i divini offizii pubblicamente, ecetto nella Catedrale, e non si sonarono le campane, come se fosse stato il Venerdì Santo<sup>4</sup>.

Hay que tener en cuenta que Ilarione da Bergamo escribe su texto a su regreso de México, en un momento en el que estaba prohibido ir a este país para los religiosos extranjeros, así el texto habla de una realidad que en ese momento no era accesible para todos.

Por otro lado, resulta significativo que precisamente diez años después de que el capuchino bergamasco escribiera su *Viaggio al Messico*, se publicara en Italia la famosa *Storia Antica del Messico* de Francisco Xavier Clavigero, jesuita mexicano, que con la expulsión de 1767 llegó a Boloña con otros compañeros. No en vano, en sus notas, Beatriz Hernán Gómez hace con frecuencia referencia a esta obra, para completar, acarrar o proponer la información dada por Ilarione.

No deja de ser enriquecedor el punto de vista de un italiano, un lombardo, sobre una realidad representada muchas veces y de formas distintas sobre todo por españoles y, más tarde, por algunos mexicanos. Su visión en general es positiva, aunque no excluye críticas y censuras fuertes a algunas costumbres o realidades que encontró como era la contrastante realidad de ciudad de México:

<sup>4</sup> Ilarione da Bergamo, *Viaggio al Messico*, op. cit., p. 166.

In somma questa città è un composto meraviglioso di ricchezze e povertà, abbondanza e penuria, lealtà e furbería, fedeltà poca, ladroncecci ed inganni molti, molte chiese, però anche molte case di publico giuoco, molta onestà esteriore, ma anche moltissime meretrici, benché non publiche<sup>5</sup>.

Entre españoles y mexicanos, sin duda alguna manifiesta una neta preferencia por éstos últimos, y entre ellos habla mejor de los indios que de los criollos<sup>6</sup>. Al final de su experiencia reconoce que México, con todas sus contradicciones, le gusta, lo siente de alguna manera suyo y dejarlo es como un castigo intolerable:

Confesso il vero, che un malfattore condannato alla galera o ad un presidio non va con tanto rincrescimento e pena al luogo del suo supplizio come io allora partiva dal Messico per non rivederlo mai più. Il clima, i cibi, l'impiego, l'amorevolezza di quegl'abitatori, ed in fine ogn'altra cosa mi si era fatto il tutto come omogeneo e connaturale<sup>7</sup>.

Hernán Gómez nos hace notar que Ilarione da Bergamo no es exhaustivo en su descripción de todo aquello que encontraba y veía, que en realidad ignoró algunas cosas; sin embargo no se puede negar lo detallado y amplio de sus explicaciones. Seguramente las condiciones de su viaje determinaron en parte la elección o selección de realidades descritas. Por ejemplo el mundo de las minas y de los mineros, con un léxico más específico, fueron fruto de su experiencia en las minas de Real del Monte.

Las cuarenta y cuatro láminas que están incluidas en el texto, y que en la edición se nos presentan al final del mismo, encierran no sólo un valor histórico testimonial, sino que traducen el espíritu de una época.

Como bien sabemos, el interés por la Historia Natural ultramarina se remonta al siglo XVI, como puede observarse en las obras de Fray Bernardino de Sahagún, Gonzalo Fernández de Oviedo, López de Gómara, Pedro José de Acosta. Sin embargo, hasta el siglo XVIII esta rama de las ciencias adquiere su máximo protagonismo, dando lugar a la organización de distintas comisiones y expediciones cuyo objetivo primordial era la recolección y estudio de nuevas especies y su posible comercialización. En estas expediciones el dibujo se constituye en instrumento indispensable para el desarrollo de los estudios botánicos. En el caso de Ilarione, según Hernán Gómez, el dibujo, que quiere facilitar y completar la comprensión del texto, reproduciendo detalladamente la fruta a la que se refiere, en algunos casos llega incluso a sustituir las palabras<sup>8</sup>.

Otro de los aspectos que es preciso señalar es el lingüístico. En el texto, escrito en italiano, es posible identificar la influencia, asimilación e interferencia del español. Se pueden identificar términos del español que al no encontrar Ilarione da Bergamo su correspondiente en italiano, los asimila y luego los explica. En otros casos los anota y pone inmediatamente después su correspondiente italiano. El autor hace lo mismo con aquellos vocablos de la "lengua mexicana", como llama él al náhuatl, de los que

<sup>5</sup> *Ibi*, p. 169.

<sup>6</sup> Cfr. *ibi*, p. 133.

<sup>7</sup> *Ibi*, p. 189.

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 18.

suele hacer una adaptación gráfica – aunque no siempre constante –, de manera que al leer se pronuncie de la misma manera en que el fraile lo escuchó de boca de los mexicanos. Por ejemplo, escribe *Cilacaiote* (chilacayote), *cili* (chiles), *tepacchie* (tepache), *tamali* (tamales). Asimismo, a través de elementos como el seseo, reflejados en la morfofonética, es posible notar que el español de Ilarione es el de México.

La serie de préstamos integrales, de lujo, con o sin adaptación gráfica, que hace de los vocablos mexicanos y españoles son, pues, un claro ejemplo de cómo el nuevo mundo fue enriqueciendo necesariamente el léxico de objetos y/o seres desconocidos para el europeo.

Beatriz Hernán Gómez señala con notas a pie de página los hispanismos presentes en el texto, haciendo distinción entre las palabras de origen castellano y las de origen náhuatl; en algunos casos éstas últimas han llegado a formar parte del español.

También las palabras dialectales del bergamasco se indican y se traducen al italiano; en ocasiones, la estudiosa añade en la nota la palabra mexicana o española a la que corresponde la descripción hecha por Ilarione, como es el caso de las chinampas, que describe como *giardini nuotanti*<sup>9</sup>.

La manera en que Ilarione va incluyendo la explicación y el uso de distintas palabras hace que el relato no pierda ni su ritmo ni su interés. Cuando describe la preferencia de las mujeres mexicanas por el europeo introduce el término “gachupines”. El registro da pues idea de cómo ha ido cambiando su significado en el curso de la historia. Sin dejar de tener una connotación negativa de extranjero, antes se refería en general a los europeos que vivían en México, mientras que en el siglo XIX indicaba en forma no sólo despectiva sino también ofensiva al español que vivía en México. Recordemos aquella expresión tan usada en las fiestas patrias: “¡Viva México, mueran los gachupines!”

Encontramos también una serie de palabras que se siguen usando en México, pero que en el español peninsular se dicen de manera distinta, y que muestran la riqueza del idioma español. Un ejemplo claro de ello es el de la planta del *nopal* y de su fruto la *tuna*: la planta del higo chumbo y de su fruto. El frayle describe, además, un uso de la planta poco conocido en otros lugares: “In genaro e febraro, quando germogliano i nopali, si mangiano le loro foglie tenere, che quelle donne cucinano e chiamano nopalitos e mi piaciono assai”<sup>10</sup>.

Al poner en nuestras manos el *Viaggio al Messico* de Ilarione da Bergamo, Beatriz Hernán Gómez nos permite y facilita un acercamiento a México, al México del siglo XVIII, a través de la historia y la lengua.

<sup>9</sup> *Ibi*, p. 117.

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 118.



VERONICA LAVENIA  
(Università di Catania)

EL TEATRO DE MARIO VARGAS LLOSA:  
“EL LOCO DE LOS BALCONES”

*No somos sólo nuestra verdad,  
lo que cuenta la historia,  
sino que también somos nuestras  
mentiras. Somos lo que hemos hecho  
y lo que nos ha ocurrido, pero también  
lo que soñamos y deseamos pero  
que nunca ocurrió.*

Mario Vargas Llosa

En la prolífica producción literaria de Mario Vargas Llosa, las obras teatrales ocupan un lugar cuantitativamente secundario pero técnicamente interesante.

Los estudios críticos sobre el teatro del autor peruano son, sin embargo, todavía escasos o casi ausentes por lo que respecta a los últimos trabajos *El loco de los balcones* (1993) y *Ojos bonitos, cuadros feos* (1996). Este desinterés quizás sea debido a que los críticos hacen, a menudo, una división entre el Vargas Llosa novelista y el autor teatral. En todas sus obras se percibe un rasgo común: el afán por introducir los demonios que empujan al narrador a escribir bajo una estructura articulada por el empleo de técnicas narrativas especiales (cajas chinas, vasos comunicantes, datos escondidos, mudas o salto cualitativo...).

Por lo que se refiere al ámbito más estrictamente temático, por el contrario, el teatro de Vargas Llosa tiene como objeto subrayar la división que existe entre la ficción y la realidad y cómo ésta última, gracias a las “mentiras verdaderas”, puede incluso mejorar.

En el prólogo a *La señorita de Tacna* (1981), Vargas Llosa hace hincapié sobre “cómo y por qué nacen las historias”, llegando a la conclusión de que:

El cuento, la ficción, gozan de aquello de que la vida vivida – en su vertiginosa complejidad e imprevisibilidad – siempre carece: un orden, una coherencia, una perspectiva, un tiempo cerrado que permite determi-

nar la jerarquía de las cosas y de los hechos [...]. La ficción es el hombre “completo”, en su verdad y en su mentira confundidas<sup>1</sup>.

El escritor recuerda, evoca los demonios de su pasado y, luego, inventa historias, añadiendo algo a la ficción; así, se convierte en un “mentiroso” para satisfacer su fantasía, sus deseos. A este respecto, Vargas Llosa en el prólogo a *Kathie y el hipopótamo* (1983) afirma que:

El abismo inevitable entre la realidad concreta de una existencia humana y los deseos que la soliviantan [...] no es sólo el origen de la infelicidad, la insatisfacción y la rebeldía del hombre. Es también la razón de ser de la ficción, mentira gracias a la cual podemos tramposamente completar las insuficiencias de la vida, ensanchar las fronteras asfixiantes de nuestra condición y acceder a mundos más ricos más sórdidos o más intensos, en todo caso distintos del que nos ha deparado la suerte<sup>2</sup>.

Se escribe, entonces, para llenar el vacío de la vida, y el teatro, tal vez más que las novelas, permite imaginar otra existencia, olvidando, provisionalmente, este mundo, el nuestro.

Tanto esta concepción literaria, como el empleo de las técnicas narrativas, se desarrollan magistralmente en las obras dramáticas de Vargas Llosa. Destacan, por ejemplo, los cambios temporales y espaciales; la ambigüedad en la manera de presentar las historias; los temas y los personajes siempre variables, y representando a todas las clases sociales. No faltan, además, el análisis, a veces irónico pero siempre punzante, de la injusticia social.

Con *La huida del Inca*, representada por primera y única vez el 7 de julio de 1952, Vargas Llosa se aproxima al teatro:

fue mi primer amor, desde que todavía de pantalón corto, vi en el Teatro Segura una representación de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller<sup>3</sup>.

En 1981, Vargas Llosa publica su primera obra teatral, *La señorita de Tacna*<sup>4</sup>; dos años más tarde *Kathie y el hipopótamo*<sup>5</sup> y, en 1986, *La Chunga*<sup>6</sup>. Después de una pausa de siete años, en 1993 aparece *El loco de los balcones*<sup>7</sup> y, en 1996, su última labor teatral, *Ojos bonitos, cuadros feos*<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, “Las mentiras verdaderas”, prólogo a *La señorita de Tacna*, en *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 15-16.

<sup>2</sup> M. Vargas Llosa, “El teatro como ficción”, prólogo a *Kathie y el hipopótamo*, ibi, pp. 131-132.

<sup>3</sup> M. Vargas Llosa, prólogo al volumen *Obra reunida. Teatro*, cit., np.

<sup>4</sup> M. Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

<sup>5</sup> M. Vargas Llosa, *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

<sup>6</sup> M. Vargas Llosa, *La Chunga*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

<sup>7</sup> M. Vargas Llosa, *El loco de los balcones*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

<sup>8</sup> M. Vargas Llosa, *Ojos bonitos, Cuadros feos*, Lima, Peisa, 1996.

En *La señorita de Tacna*, los demonios personales remontan al período feliz de la niñez en Cochabamba:

Tenía un tema que me daba vueltas, en torno a una imagen familiar, la de una pariente, la de una viejecita tía abuela mía, a la que yo había conocido en los últimos años de su vida. Ella vivió muchos años, llegó al siglo, y en los últimos años de su vida esta mujer se aisló completamente en un mundo imaginario, en un mundo mental. Vivía inmovilizada en un sillón [...]. Todas las cosas que decía eran referencias a un pasado remotísimo, a su infancia. Era de una ciudad del sur del Perú, la ciudad de Tacna. A mí me fascinaba realmente escucharla porque hablaba de sus padres, de sus abuelos, como de algo vivo y presente [...]. Entonces quería escribir algo en torno a esta imagen que me acompañó durante mucho tiempo, una imagen estimulante para el que fantasea. Sólo conseguí hacerlo cuando tuve la suficiente convicción para hacerlo [...]. Lo que hace un escritor que está inventando ficciones es justamente lo que hacía esta viejecita en la vida real: crear un mundo ilusorio<sup>9</sup>.

Con la publicación de *Kathie y le hipopótamo*, Vargas Llosa confirma su exigencia de crear otros mundos para soportar el nuestro, el deseo de cada ser humano. La obra está inspirada a una mujer que verdaderamente existió:

*Kathie y el hipopótamo* es la historia de una señora que yo conocí, a la que yo serví como escritor negro en una época menesterosa de mi vida y a mí siempre en la memoria me quedó el recuerdo de esta señora que buscaba de una manera muy conmovedora llenar un vacío a través de historias, a través de ficciones. Y de pronto me di cuenta que allí había un personaje, un personaje teatral, un personaje que no era novelesco, no era para una narración, que ese personaje era un personaje de teatro<sup>10</sup>.

*La Chunga*, como afirma el mismo Vargas Llosa, es una historia sencilla:

Cuatro amigos, cuatro bohemios [...] van todas las noches a un pequeño prostíbulo en donde juegan a las cartas [...]. En este prostíbulo hay una mujer marimacho, es la que regenta [...] esta casa pecaminosa y con la que estos cuatro personajes tienen una relación un poco cómica, un poco pícaro<sup>11</sup>.

Es también la historia de una mujer, Chunga, muy fuerte, que goza del respeto de los hombres, y que por esta razón tiene que renunciar a su femineidad, a tener una familia.

<sup>9</sup> M. Vargas Llosa, *Semana de autor*; Madrid, Ed. Cultura hispánica, 1985, pp. 99-100.

<sup>10</sup> M. Vargas Llosa, entrevista televisiva por Luis Peirano, *Mario Vargas Llosa habla de teatro*, transmitida por la televisión peruana en mayo de 2001, [www.geocities.com/awcampos/vista32.html](http://www.geocities.com/awcampos/vista32.html).

<sup>11</sup> M. Vargas Llosa, *Semana de autor*; cit., p. 102.

En *Ojos bonitos, cuadros feos*, el protagonista, Eduardo Zanelli, es un crítico de arte frustrado porque tiene que reprimir su homosexualidad y el amor por un joven, Rubén, el cual no corresponde a su insinuaciones.

Rasgo común de las obras teatrales parece ser la insatisfacción de los personajes, que nace de la imposibilidad de vivir vidas distintas de las que viven: Brunelli, *el loco de los balcones*, rechaza la idea de vivir en una realidad en la que las prioridades son distintas de sus ideales; Zanelli está insatisfecho ya que no ha llegado a ser un artista famoso y Rubén rechaza su amor. Además, en *La señorita de Tacna*, afirma Sara Castro Klarén,

Vargas Llosa focuses the action of the text in characters who [...] are writers or want to be writers. In *La señorita de Tacna* Belisario writes, possessed by the belief that writing is the only operation capable of rescuing the past [...]. In *Kathie y el hipopótamo* Kathie becomes convinced that the reality of her memory/desire would become more believable and tangible if it acquired the flesh and bones of a written text<sup>12</sup>.

Si desde el punto de vista técnico *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo* son las obras cumbre del teatro de Vargas Llosa<sup>13</sup>, *El loco de los balcones*, (tragicomedia en la que se desarrollan numerosos conceptos de carácter no sólo social sino también existencial) por el contrario, representa la pieza más lograda por lo que respecta a crítica de cierto tipo de sociedad y sus contradicciones.

En la obra, el protagonista es Aldo Brunelli, un profesor anciano italiano, que ha abandonado su patria para empezar una nueva vida en el Perú. En el país andino se casa y, al morir su esposa, se queda con su única hija, Ileana, tratando de rescatar los balcones de las casas coloniales en demolición. Recuperar la historia, salvar el rico pasado de Lima frente al delirante progreso, éste es el sueño de Brunelli, un “Quijote” del siglo XX.

La obra, subraya Vargas Llosa, está inspirada

en un personaje muy conmovedor que yo conocí [...] Bruno Rosselli. Un italiano, profesor de historia del arte. Parecía un títere, era un hombre muy delgadito, [...] se movía como un títere [...] intentó en los años cincuenta, hacia fines de los cincuenta, una campaña para salvar los balcones de Lima que caían bajo la picota de las nuevas construcciones y fue realmente una batalla muy delicada [...] una batalla perdida donde era realmente atacar molinos. Pero se convirtió en un personaje popular, hacía manifestaciones delante de los balcones que iban a derribar, y entonces es una obra de teatro inspirada en él<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Sara Castro Klarén, *Understanding Mario Vargas Llosa*, Columbia, University of South Carolina Press, 1990, pp. 190-191.

<sup>13</sup> Sobre las técnicas utilizadas en *La señorita de Tacna* y *Kathie y el hipopótamo*, ver: la lectura de: Domenico A. Cusato, “La señorita de Tacna, ovvero la vocazione narrativa di Mario Vargas Llosa”, en *Cultura Latinoamericana*, Annali, 1999-2000, n. 1-2, pp. 115-127, y “Scarti temporali e intrusioni metalettiche” in *Kathie y el hipopótamo di Mario Vargas Llosa*”, en *Atti del secondo convegno su Testo, metodo, elaborazione elettronica*, Messina-Milazzo, 2002, c.d.s.

<sup>14</sup> *Mario Vargas Llosa habla de teatro*, entrevista televisiva, cit. Sobre la figura de Bruno Rosselli cfr. el artículo publicado en “Caretas”, n. 260, febrero de 1965.

El profesor de italiano y de historia del arte viven en el Rímac, un barrio popular de Lima, en donde se desarrollan importantes tradiciones, el antiguo “corazón de la vida virreinal”<sup>15</sup> convertido, ahora, en un lugar “mosquiento” y “promiscuo”<sup>16</sup>, sumamente marginal.

Brunelli define su lucha como una “cruzada” y los cruzados son los personajes (en general, mujeres ancianas y chicos), que comparten con él la idea extravagante de rescatar balcones. Los enemigos, por el contrario, son los atilas (el ingeniero Cánepa y el doctor Asdrúbal Quijano) quienes, lejos de convertirse en cruzados, consideran a Brunelli un pobre loco, el loco de los balcones.

Otro tema que sale a flote es el del idilio romántico entre Ileana y Diego, hijo de Cánepa, también arquitecto. La historia de Brunelli conmueve a Diego, quien decide formar parte de la cruzada, traicionando así a su padre. Ileana y Diego deciden casarse y trasladarse a Italia. El momento quizás más intenso de la obra es precisamente el diálogo-confesión entre Ileana y el viejo profesor. La hija le expresa a su padre todo su dolor y su frustración. Ella se casa con Diego no por amor, sino para empezar a vivir y le reprocha a su padre haber condicionado su historia de amor con Teófilo Huamani.

La obra posee, también, algunos aspectos irónicos. La primera acotación, por ejemplo, nos informa de que:

Mal alumbrado por el farol de la esquina, dando prestancia a un muro encanallado de inscripciones, hay un balcón. En él entregado a extrañas manipulaciones se divisa a un viejecillo enteco y ágil, vestido a la manera de otros tiempos. Al fondo de la calle [...], andando despacio para no perder el equilibrio, aparece la silueta de un borracho<sup>17</sup>.

El hombre agarrado al balcón es Brunelli, que ha decidido suicidarse después de haber reconocido su fracaso como padre y como “cruzado”. Así, “al pie de un balcón mudéjar”, empieza la historia. El profesor trata de ponerse la soga al cuello pero un borracho que pasa por la calle lo distrae y, viendo a Brunelli, piensa tratarse de uno de los “diablos azules”.

El suicidio simboliza aquí el rescate del hombre Brunelli. La figura del borracho en su sencillez juega un papel importante ya que hace reflexionar sobre el valor de la vida que “a pesar de todo, [...] vale la pena”<sup>18</sup>. Quizás, paradójicamente, que el borracho no conozca la historia de su patria, le permite vivir mejor: la ignorancia es su salvación.

Al final de la conversación Brunelli empieza a fantasear, dialogando con Lima. En su recuerdo adquieren vida los personajes de la historia en un proceso de analepsis, y este proceso se representa en la escena porque el personaje llena el papel de “narrador-generador”. La obra se desarrolla entre dualidades: realidad y ficción, presente y pasado, y tiene la característica de la circularidad, o sea que termina como empezó: Brunelli trepando en el balcón e intentando suicidarse después de haber quemado su colección de balcones; el borracho, pidiéndole al viejo que no se suicide.

La acotación nos informa del “milagro” que va a ocurrir dentro de poco:

<sup>15</sup> *El loco de los balcones*, cit. p. 369.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibi*, p. 370.

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 380.

Lo interrumpe el estrépito con que se vienen abajo el balcón y el hombre colgado en él. Es un sonido aparatoso, monumental, de tablas y tablillas que se desparraman por todo el derredor entre una gran nube de polvo [...]<sup>19</sup>.

Pero no acontece lo que todos creen. Brunelli no muere, porque ha sido salvado, “rescatado” por el balcón, por sus balcones: “Yo quería terminar de una manera dramática, con un gesto simbólico [...] Y todo ha terminado en una payasada”<sup>20</sup>. El balcón y el borracho salvan a Brunelli, quien decide “recomenzar desde cero”<sup>21</sup> una nueva cruzada, junto a su nuevo amigo, el borracho.

La obra quiere comunicar un mensaje positivo: el valor de la vida no se discute, ni los ideales. Brunelli es un hombre que tiene que ser apreciado porque cree en algo; a pesar de no ser joven, defiende su ideales y sólo vive si puede continuar luchando por sus ideas, contra los “molinos de viento”, representados por los atilas y los burócratas como el doctor Qujano.

Temas como la soledad de la muerte, el suicidio, giran en torno a Brunelli. Pero hay también otros: el de lo antiguo frente a lo moderno, el arte frente a la tecnología. Éstos son temas tratados por Vargas Llosa, tanto en su actividad de escritor como en la de periodista. En realidad, los balcones sólo son una metáfora que representa un debate todavía abierto en los países latinoamericanos, es decir si es necesario, y hasta qué punto, salvar el pasado sacrificando el futuro.

*El loco de los balcones*, a diferencia de las tres piezas anteriores, puede, por lo tanto, considerarse una obra política ya que, si bien la trama se ubica en 1950, expone elementos de actualidad. En la pieza Vargas Llosa equilibra con habilidad el pensamiento materialista de Cánepa, el marxista de Huamani y el idealista de Brunelli, fiel a la idea flaubertiana según la cual son los personajes los que deben hablar y no el escritor. Sin embargo, Cánepa, a veces, parece el alter ego de Vargas Llosa, ya que sus opiniones recuerdan mucho las declaraciones periodísticas del autor peruano. Si Cánepa subraya que gracias a sus intervenciones Lima cambiará de imagen porque “Estamos dotándola de electricidad, de agua potable, de desagües, de viviendas”<sup>22</sup>, Brunelli, por el contrario, afirma que no se puede destruir la historia de Lima y acusa al ingeniero de estar “matando su magia, su misterio”<sup>23</sup>.

Las ideas de Teófilo Huamani son todavía más duras ya que se apoyan en la tesis de que, en nombre del pasado, la gente no puede vivir en la miseria ni morir de hambre:

¿No se dará cuenta [...] de lo absurdo que es dedicar la vida a rescatar balcones viejos en un país donde la gente se muere de hambre, de falta de trabajo, de falta de salud, de falta de educación, de falta de todo?<sup>24</sup>.

En *El loco de los balcones*, Vargas Llosa hace una clara referencia a la situación que padecen las clases inferiores de la sociedad peruana. Los pobres del Perú han tenido

<sup>19</sup> *Ibi*, pp. 477-478.

<sup>20</sup> *Ibi*, p. 478.

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 482.

<sup>22</sup> *Ibi*, p. 388.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibi*, p. 455.

que inventarse un trabajo y viven al margen de la legalidad, porque la legalidad en el Perú es un privilegio de los que poseen el poder económico suficiente o la influencia para obtenerla.

Huámani resucita también un antiguo problema: la herencia colonial. Él representa a los indios, es decir una cultura lamentablemente marginada que considera los balcones como símbolo de los dueños. Brunelli, por el contrario, trata de aplacar la polémica afirmando que “en la ejecución, en los adornos, las víctimas volcaron su propio mundo [...] esos balcones son mestizos, es decir, peruanísimos”<sup>25</sup>. Quemar los balcones para Huámani significa “sacudirnos de encima ese pasado”<sup>26</sup>, mientras que para Brunelli rescatarlos quiere decir preservar las obras de arte”, porque “un país debe avanzar apoyándose en todo lo bueno que produjo. Así, se da contenido a la vida, sustento a la civilización y eso es la cultura”<sup>27</sup>.

En este debate se inserta la figura de Ileana quien, por su parte, es quizás el personaje más verdadero de la obra; ella, más que la hija, parece la mujer (o incluso la madre) del profesor. Ileana nunca ha vivido su vida, ha renunciando a todos sus deseos en nombre del amor por su padre.

Diego, por lo tanto, representa la única manera de escapar de un destino sin salida. Ileana es un personaje fuerte que sufre en silencio y sólo cuando anuncia su boda con Diego expresa su amargura reprochando a su padre su situación:

Haberme hecho vivir en este cementerio. Haberme hecho creer que estos balcones iban a resucitar. Los dos sabíamos que era una quimera, y, sin embargo, hemos vivido como pobres diablos, gastando todo lo que ganabas en estos cadáveres. No sólo invertiste en ellos tus suelditos de profesor. También, la niñez que no tuve. La carrera que no pude estudiar [...] El trabajo que me hubiera hecho independiente<sup>28</sup>.

Cuando Brunelli comprende su error es demasiado tarde. Él descubre con horror el precio de sus aspiraciones, distintas de las de su hija. Así, Brunelli se queda solo con sus sueños, sus culpas, sus ideales fracasados; de ahí, que el suicidio parezca ser la única salvación.

En la pieza el autor denuncia la decadencia del país y centra su atención sobre los ideales que no pueden mantenerse. Desde el teatro, Vargas Llosa intenta salvar, recuperar el pasado y la historia de todo el Perú, dejando una imagen positiva que, lamentablemente, no tiene mucho que ver con la realidad.

En *El loco de los balcones* se aprecia una vez más la capacidad del escritor para convertir a sus demonios en “obra de arte” y también, la habilidad de su técnica que, aunque en esta pieza no llega a ser tan atrevida como en las otras, confiere a la obra el rigor narrativo característico del autor peruano.

<sup>25</sup> *Ibi*, p. 449.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibi*, p. 465.





AMBROGIO RASO

LE TRADUZIONI ITALIANE DE "I LUSIADI"

A trent'anni dalla prima uscita per i tipi della Mursia<sup>1</sup>, sugli scaffali delle nostre librerie, è nuovamente presente la traduzione de *I Lusjadi* di Luís Vaz de Camões (1525?-1580) nella versione integrale italiana di Riccardo Averini<sup>2</sup>, grazie allo zelo che l'editore Rizzoli mostra per i classici della letteratura portoghese. L'occasione ci sembra propizia per tracciare un brevissimo bilancio della ricezione del poema camoniano nel nostro paese, a partire dalla prima e vetusta traduzione del 1658 a cura del genovese Carlo Antonio Paggi, cui segue nel 1772 l'unica versione completa, sempre in ottave, del secolo diciottesimo per le cure dell'avvocato Antonio Gazzano. Quest'ultima edizione cede il passo all'opera di Antonio Nervi del 1814, che il secolo XIX divide con le versioni di Briccolani e Bellotti in ottava rima, e di Bonaretti in versi sciolti. Per una analisi esaustiva dei testi prodotti sino a tutto il secolo XIX, ci sembra utile rimandare al lavoro intrapreso da Joaquim de Araújo<sup>3</sup> sulle traduzioni italiane de *I Lusjadi*. Il secolo appena trascorso, invece, registra alcune versioni parziali e in prosa, insieme alle traduzioni integrali di Mercedes La Valle, Enzo di Poppa Vòlture e Riccardo Averini. Utile per uno sguardo d'insieme risulta inoltre la consultazione della magistrale opera di Giacinto Manuppella<sup>4</sup>, che proprio insieme alla versione del poema camoniano del 1972 segna in modo indelebile le celebrazioni italiane del quadricentenario della prima pubblicazione dei *Lusjadi*.

Ben lungi, però, dal voler celebrare centenari – nel nostro paese, è bene ricordarlo, soprattutto gli studi camoniani hanno sempre funzionato come cartine di tornasole a svelare i rapporti tra le due culture, se non a chiarire i nodi problematici di tale rapporto – e lontani da ogni eco commemorativa, questa nuova operazione BUR<sup>5</sup> non ci riporta un rinnovato entusiasmo per le traduzioni camoniane, bensì offre "gli strumenti per un avvicinamento consapevole a questo lavoro della letteratura portoghese. L'in-

<sup>1</sup> Luís de Camões, *I Lusjadi*, Milano, Mursia, 1972.

<sup>2</sup> Su questo eclettico uomo di cultura si veda Giampaolo Tonini, *Ricordo di Riccardo Averini*, in "Rassegna Iberistica", 10, marzo 1981.

<sup>3</sup> Joaquim de Araújo, *As traduções italianas dos "Lusiadas"*, Livorno, Tipografia di Raffaello Giusti, 1897, pp. 1-7.

<sup>4</sup> Giacinto Manuppella, *Camoniana Italica*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Italianos, 1972.

<sup>5</sup> Luís Vaz de Camões, *I Lusjadi*, Milano, BUR, 2002, 2 voll., pp. 1054.

tenzione è quella di sottrarre il poema alla venerazione degli specialisti, e a certa esgesi nazionalistica che continua a ravvedervi nel bene e nel male il monumento letterario patrio piuttosto che l'opera d'arte di straordinario livello".

Proprio in questo senso ci aspetteremmo un discorso diverso, ma i responsabili della nuova edizione del poema, Giuseppe Mazzocchi e Valeria Tocco, iberisti presso le università, rispettivamente, di Ferrara e di Pisa, non sono andati oltre a quello che già l'Averini s'era proposto. Ciò premesso, la seconda di copertina ci avverte che "questa edizione, offre il testo portoghese originale (da due secoli non lo si stampava in Italia integralmente)", e ci fa ben sperare per una buona divulgazione presso un pubblico più ampio, che vede, nella traduzione di Averini, un interprete sensibile e attento a fornire una trasposizione del linguaggio poetico che rispetta le strutture prosodiche dell'originale. Nella versione che qui presentiamo, infatti, nessuna variante è stata introdotta allo scrupoloso lavoro del traduttore: praticamente immutata, questa traduzione d'autore si presenta oggi "godibilissima", ché il tempo non ha ingiallito né velato il discorso camoniano.

A decretare l'esito positivo della traduzione di Averini presso il pubblico e gli studiosi erano nel frattempo intervenuti anche alcuni contributi critici e interpretativi della critica italiana del novecento e fatti propri dall'Averini. E rimandando proprio alla sua traduzione, l'italianista lusitano José da Costa Miranda così si esprime: "Na metade do nosso século, publicaram-se umas três novas versões, em língua italiana, de *Os Lusíadas*. Mas nem todas se identificariam com objetivos que a crítica italiana andava defendendo. Nem tomaram todas em conta os graus já excelentes a que, antes, se chegara, na tradução da epopeia camoniana. Certos pecados seriam de atribuir-se, portanto, às modernas versões de Mercedes La Valle e de Enzo di Poppa Vòlture: a primeira desligada, aparentemente, de uma qualquer data festiva portuguesa; a segunda contemporânea das celebrações do IV centenário da publicação da primeira edição do poema. Porém a versão de *Os Lusíadas* que, por esse tempo, Riccardo Averini apresenta, há-de considerar-se construída de um modo bem diverso. Olhando à medida, à cadencia do verso camoniano; à linguagem do poeta; às achegas críticas que souberam esclarecer passos menos explícitos das páginas de Camões. E atendendo, constantemente, ao vastíssimo mundo de relações literárias de que *Os Lusíadas* dão conta. A versão de Averini revela mão culta e experiente, da qual há a esperar novos e importantes contributos para a difusão e presença de Camões em Itália"<sup>6</sup>. Il giudizio espresso da Costa Miranda trova piena legittimità scorrendo anche una sola ottava:

Udite: non sarà fingendo astruse  
fatiche, vane, false, fantasiose,  
che i vostri loderò, come le Muse  
straniere fanno, d'inventar smaniose.  
Vere sono le grandi imprese luse,  
ed eccedono quelle favolose  
di Rodamonte re, del van Ruggero  
e pur d'Orlando, ammesso che sia vero. (I, 11)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> J. da Costa Miranda, *Presença de Camões em Itália*, in Luís de Camões, *Rime*, scelte tradotte e commentate da Riccardo Averini, Lisboa, Estudos italianos em Portugal, 1979, p. 271.

<sup>7</sup> "Ouví, que não vereis com vãs façanhas,/ Fantásticas, fingidas, mentirosas,/ Louvar os vossos, como nas estranhas/ Musas, de engrandecer-se desejosas:/ As verdadeiras vossas são tamanhas/

L'Averini, quindi, oltre a dimostrare ottime capacità traduttive, si è rivelato attento ed esperto, e finanche preparato, nell'allestire l'edizione per i tipi della Mursia che correda con un commento a pie' di pagina e un quadro di presentazione seguito da una nota bio-bibliografica esaustiva. Si è trattato, nel complesso, di uno studio che, pur agile, non trascurava nulla della scientificità propria delle pubblicazioni accademiche. Per converso, i due volumi BUR della "nuova" traduzione si presentano solo apparentemente più ricchi: "l'introduzione, l'antologia della critica, la sinossi, il cappello a ciascun canto, e la scheda sulla questione testuale del poema" sono di pertinenza di Giuseppe Mazzocchi; "a Valeria Tocco si devono il commento a pie' di pagina, l'indice dei nomi, la nota bibliografica sulle traduzioni italiane". Anche supponendoli esaurienti, questi interventi, nel loro insieme, non aggiungono nulla di nuovo allo stato degli studi intorno al poema camoniano, non aprono nuove piste di ricerca e non esperiscono strade già battute. D'altronde, ciò è comprensibile, poiché il curatore non sembra essere proprio a suo agio nell'area lusofona. Ci permettiamo di far notare, infatti, – e non si tratta di una omissione di poco conto –, che nella scheda relativa alla questione testuale si tralascia di registrare una edizione del poema, tutt'oggi viva nell'ambito editoriale portoghese, che uno studioso del calibro di Jorge de Sena considera come la migliore e la più attendibile, curata da Emanuel Paulo Ramos e che ha conosciuto numerose edizioni, successivamente riviste dall'autore. Il testo in portoghese ora riprodotto è l'edizione fissata da Álvaro Júlio da Costa Pimpão<sup>8</sup>; mentre l'Averini aveva preferito "l'edizione condotta con sicuri criteri di critica testuale dal prof. Hernâni Cidade, per la collezione dei Classici della Libreria Sá da Costa".

Inoltre, l'odierna edizione BUR si fa molto notare anche per il nutrito apparato di note, che risultano generalmente esaurienti nell'individuare fonti e modelli letterari della ispirazione camoniana, ma che troppo spesso lasciano presupporre un esercizio di mera erudizione da parte della responsabile. Anche qui, l'Averini aveva concentrato la sua attenzione di studioso sulle implicazioni di carattere storico-letterario, distillandovi essenzialità come pure rigore scientifico, evitando quelle "cadute" che invece qui notiamo: è il caso, ad esempio, del celebre verso camoniano *Vi, claramente visto*, dove stando a quanto afferma la curatrice "s'insinua prepotentemente l'elemento soggettivo delle esperienze camoniane" (nota 18 al canto V p. 550). Non ci sembra che il fenomeno dei fuochi di Sant'Elmo al quale Camões allude sia una esperienza soggettiva; semmai è l'io lirico e poetico di Vasco da Gama ad insinuarsi nelle pieghe del discorso e a descrivere, sul modello rinascimentale, l'osservazione della realtà attraverso l'esperienza (oggettiva). Qualche pagina più avanti (nota 44 al canto V p. 566), la responsabile ignora o omette di registrare, a proposito delle avventure ultramarine portoghesi, studi fondamentali che la conosciuta studiosa Giulia Lanciani ha dedicato alla questione, in patria e fuori; studi capitali che per altri autori, in diversi luoghi testuali, per contro, stante la notevole erudizione profusa, non manca di annotare. Rileviamo in ultima istanza, nella sezione dedicata ai Riferimenti Bibliografici, – non senza una punta di perplessità –, i riferimenti a studi bibliografici personali, che non ci paiono essere pertinenti all'argomento di cui si tratta. Infine, sempre nella stessa se-

que excedem as sonhadas, fabulosas./ Que excedem Rodamonte e o vâo Rugeiro/ E Orlando, in da que fora verdadeiro" (I, 11).

<sup>8</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. di Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Instituto Camões, 1992.

zione, l'omissione degli studi che Maria de Lourdes Saraiva ha così proficuamente dedicato al tema camoniano.

Nonostante queste osservazioni, l'edizione BUR ora riproposta si rivela utile perché può attirare un numero vasto di lettori e, ancora di più, perché riprende una traduzione che ancora oggi ci dimostra la validità di un metodo: una traduzione d'autore fondata su una spiccata sensibilità poetica che si coniuga a una vasta tradizione di studi.

## RECENSIONI

Pedro M. Cátedra, *Poesía de Pasión en la Edad media el «Cancionero» de Pedro Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001, pp. 499.

A Pero Gómez de Ferrol, autore del XV secolo altrimenti sconosciuto, vengono attribuite nel manoscritto miscelaneo 2139 della Biblioteca Universitaria di Salamanca [SA4 *iuxta* Dutton], una *santa pasión* [ff. 38r-67v], una *Glosa del Ave Maria* [ff. 67v-69v], una *Glosa del Pater Noster* [69r-70<sup>bis</sup>v.] e sei ottave di “arte menor” *sobre los angeles* [f. 70<sup>b</sup>r-v].

I testi sono sufficienti, secondo Cátedra, per dare corpo a un piccolo canzoniere di materia religiosa, opera di un autore il cui nome deduciamo dai versi della *Pasión: Loçifer, sobervio fol/ fue vencido en la batalla./ Mas non quiere dezir e calla/ Pero Gómes de Ferrol* (vv. 1453-1456) e dell'*Ave Maria: amen sea de mí,/ Pero Gómes de Ferrol,/ Señora, de las flores flor;/ te acuerdes que nascí* (vv. 101-104).

Le poesie di Gómez del Ferrol si collocano rispettivamente: nel *corpus* della poesia narrativa devota dedicata alla passione di Gesù Cristo, antico e ricco genere di poesia comune a tutta la Romania; in una forma poetica priva di normativa metrico-retorica, vale a dire la glossa poetica, in questo caso dei singoli versetti dell'*Ave Maria* e del *Pater noster* e, infine in un tema, nella fattispecie l'*alabanza* o *loor*, epifania gloriosa, nella fattispecie quella degli ordini angelici.

L'edizione di Cátedra si suddivide in due parti: la prima, intitolata *el «Cancionero» de Gómez de Ferrol* (pp. 15-187) contiene la presentazione dell'autore, del materiale poetico e l'edizione dei quattro testi che costituiscono il canzoniere, mentre la seconda è dedicata ad uno studio preciso e puntuale sulla *poesía pasional de la Edad Media* (pp. 191-499), suddiviso in un duplice percorso storico-letterario diacronico particolarmente utile per apprezzare le connessioni letterarie, teologiche, devozionali e finanche filosofiche della poesia dell'alta e bassa Età Media dedicata alla Passione e alle sue potenzialità drammatiche: *antecedentes, lecturas, recepción y temas pasionales* (pp. 191-298), *la Santa Pasión de Gómez de Ferrol y las pasiones castellanias* (pp. 299-444).

Cátedra pubblica i testi, giuntici in un unico testimone, optando per una edizione sinottica “en la que conste una transcripción semi-paleográfica y una edición que doy en llamar interpretativa (p. 25)”. Chiarisce, tuttavia, l'utilizzo del termine semipaleografico, assai rischioso nell'ambito ecdotico, considerando, sulle orme di Contini (*Ricordo di Joseph Bédier*, 1942), Brambilla Ageno (*L'edizione critica dei testi volgari*, 1975), Roncaglia *Principi e applicazioni di critica testuale*, 1975) che “cualquier transcrip-

ción constituye ahora una reconstrucción textual, hasta la más puramente paleográfica” dato che, inoltre, anche le stesse riproduzioni in fac-simile a volte non sono completamente affidabili (si pensi, in effetti, alle due riproduzioni in fac-simile del *Cancionero de Baena* pubblicate dalla Hispanic Society of America nel 1926 e nel 1970, quest’ultima peggiore forse della precedente). Non è questa la sede per entrare nel merito di tali controverse questioni, tuttavia la domanda che sorge spontanea è quella relativa all’utilità di accostare il testo trascritto semipaleograficamente, ovvero con criteri prescelti, al medesimo testo che viene proposto ‘criticamente’.

La prima risulterebbe pertanto essere una “transcripción bien ajustada a la grafía y a la disposición de las manos que copian el *Cancionero*” (p. 27), anche se “he dejado de señalar algunas particularidades gráficas que podríamos calificar de automáticas (*ibidem*)”, e dunque, a conti fatti, sforzo antieconomico, che poteva essere ben più agevolmente rappresentato da un apparato.

Per quanto riguarda la natura degli interventi emendativi sul testo l’editore ci segnala opportunamente che ha prescelto il criterio arbitrario e discrezionale *ope ingenii*, dato che né il criterio metrico, inaffidabile per le fluttuazioni dell’ottonario all’epoca, né quello linguistico, per la pluralità di copisti intervenuti nella vari fasi di trasmissione e aggregazione dei materiali che costituiscono il manoscritto, rappresentavano criteri affidabili e applicabili.

L’annotazione che dà ragione di questi interventi è posta a piè pagina sicché il lettore è assai agevolato nel valutare e considerare la spiegazione dell’intervento attuato.

Nel testo della *Pasión*, in effetti, si nota una ricorrente ipermetria, anche se forse alcuni versi ipermetri a causa della terminazione ossitona possono essere sottoposti alla legge di Mussafia: per esempio il v. 157 della *Pasión: e pora Christo defender* che Cátedra propone di correggere elidendo la /e/, risulta ottosillabico secondo tale legge, che potrebbe essere applicata anche al successivo v. 160 *enpeçó de reprehender*, per la quale viene proposta la lettura sincopata *reprender*, o il verso 166 *mas, como dixé, se conplirá*, nel quale la duplice eccedenza sillabica si giustifica applicando la legge e una sola delle due morfologie arcaiche proposte: *mas com dixé’s conplirá*, e propenderei per *como dixé’s*, benché eccessivamente arcaizzante, per evitare la cacofonia *com dixé’s*.

In effetti ho notato che i versi di ritmo trocaico e privi di anacrusi che si sottraggono alla legge di Mussafia, cominciano a volte con un elemento proparossitono che compensa, per così dire, l’allungamento virtuale della sillaba: si vedano per esempio il verso 166: *ángeles me enbiará* e il verso 142 *díxoles: El que yo bessar*.

Più che convincente risulta comunque il testo proposto da Cátedra alla luce dei problemi legati alla trasmissione delle quattro composizioni, ma soprattutto del testo più lungo e complesso: “la lectura de la Santa Pasión de Gómez de Ferrol da, precisamente, una sensación de desequilibrio no sólo por lo referido a la métrica, sino también si atendemos a la lengua. Hay una alternancia lingüística entre el arcaísmo o cultismo que no siempre se halla en la poesía narrativa del siglo XV” (p. 436-7).

D’altro canto non bisogna nemmeno dimenticare che la *Pasión* era stata composto per essere rappresentato con una lettura personale o pubblica e dunque con una prevalenza dell’aspetto prosodico, esecutivo, la cui metrica dipende assai più dall’oralità che non dalla scrittura e dalle sue implicazioni formali.

Gli stessi movimenti narrativi che costituiscono il testo assumono un ritmo recitativo che piegano al crescente *climax* drammatico la successione e la sequenza dei momenti della passione, le stazioni, frutto di un’aggregazione di materiali e tradizioni che risalgono all’eredità medio-latina (*plantus, adoratio crucis, lamentatio Mariae, compassio Mariae* e via dicendo) e che vennero inglobate lentamente ma organicamente alle funzioni del Venerdì Santo.

Abbiamo un concreto riscontro di queste aggregazioni nella successione delle sequenze della *Pasión: prólogo sobre la Santa Pasión* (vv. 1-40); *Introducción a la Santa Pasión* (vv. 41-200) suddivisa in: *Última Cena* (vv. 41-87), *Huerto de Getsemaní* (vv. 89-200); *Pasión y muerte de Cristo* (vv. 201-816) suddivisa in: *Invitación a contemplar la Pasión* (vv. 201-8), *Proceso ante Pilatos* (369-688), *Cómo nuestro Señor (...) fue puesto en poder de los judíos* (vv. 689-816); *Compassio Mariae* (vv. 817-1456), suddivisa in: *Cómo san Juan vino a nuestra Señora* (vv. 817-920), *Cómo fizo planto nuestra Señora* (vv. 921-52); *la Virgen transita al Calvario* (vv. 953-92), *Cómo nuestra Señora se llegó a la cruz* (vv. 993-1144); *Cómo vido nuestra Señora al su Fijo estar en la cruz* (vv. 1145-1312); *Del planto e lloro que deven fazer los christianos...* (vv. 1313-1376); *Cómo san Longino llagó en el costado de nuestro Señor e de cómo el sol escureció* (vv. 1377-1456).

L'altro fattore che concorse alla diffusione della devozione della Passione è legato alla predicazione che comportò l'incorporazione "de modalidades psicológicas más o menos colectivizadas, merced a esa técnica de la predicación popular de los siglos XIV y XV que se ha dado en llamar dramatización alegórica-mental" (p. 220).

Pertanto nel corso degli anni si giungerà, a seguito di questa letterarietà intrinseca del rito pasquale, alla composizione di numerosi testi di poesia devozionale dedicati alla passione, tra i quali la *Pasión trobada* (ca. 1480) di Diego de San Pedro (sec. XV) e le *Coplas de la Pasión con la Resurrección* (ca. 1482) del *Comendador* Román (sec. XV), che l'editore accosta alla *Santa Pasión* di Gómez del Ferrol per i comuni aspetti formali e la scrittura poetico-narrativa indirizzata alla declamazione orale, oppure a testi più spiccatamente paraliturgici o teatrali, come il ciclo di opere dedicate alla Pasqua (pubblicate nel 1496) da Juan del Encina (1468?-1529), scritte per una rappresentazione e 'messa in scena' nel palazzo dei duchi d'Alba, l'*Auto de la Pasión* (tra il 1486 e il 1499) di Alonso de Campo (seconda metà del XV secolo), l'omonimo *Auto de la Pasión* (pubblicato nel 1514) di Lucas Fernández (1474-1542), la cui struttura drammaticata articolata si discosta di molto dal teatro liturgico primitivo, e le più circoscritte *Lamentaciones hechas para la Semana Santa* di Gómez Manrique (1412?-1490), versione volgare del *planctus Mariae*.

Come detto Cátedra si sofferma soprattutto sui rapporti tra la *Pasión* di Gómez del Ferrol, e i testi coevi di Diego de San Pedro e del *Comendador* Román, che costituiscono i migliori seppur tardivi risultati della poesia castigliana dedicata alla Passione, studiati rispettivamente, tra altri, da Whinnom [1960, 1963, 1973, 1974] e Mazzocchi [1985, 1990].

L'editore richiama l'attenzione sull'esistenza di "una narración formada, aunque fija en variedad textual, una *pasión castellana* equivalente-no equiparable- por ejemplo, a la *pasión umbra*, en tanto que entramado narrativo y agrupación de temas y estilemas" (p. 323), e giunge all'importante conclusione che "este conglomerado pasional en verso habría surtido elementos varios y sufrido a finales del siglo XV un cierto ajuste y una normalización, una vez que pasara a desplazarse desde usos devotos y litúrgicos para llegar a convertirse en texto privilegiado en el ámbito de la lectura de ambientes laicos, primeros cortesanos y luego más amplios, merced al aumento del público lector" (*ibidem*).

In conclusione la coincidenza di questi fattori e di elementi letterari ed extra-letterari giustifica "la necesidad de mantener la existencia de un género poético pasional que los poetas de la generación de lo Reyes Católicos renuevan y sacan de un determinado ámbito de la devoción pública, género que retomaba todo tipo de modalidades literarias de la Pasión, incluso las teatrales" (p. 444).

L'impeccabile edizione del *Cancionero* di Pero Gómez del Ferrol, tra altro di ottima qualità tipografica ed editoriale, propone un testo filologicamente convincente, corre-

dato da uno studio di genere esauriente ed esemplare, da una annotazione chiara e puntuale e completato da una bibliografia aggiornata.

Andrea Zinato

Rosa Navarro Durán, «*Lazarillo de Tormes*» de Alfonso de Valdés, Salamanca, SAMYR, 2002, pp. 79

Alla luce delle varianti presenti nei manoscritti di *El Buscón*, Rosa Navarro Durán vede nel *Lazarillo de Tormes* elementi della sua struttura prima occulti. Parte dal presupposto che il prologo del *Lazarillo* è formato da due parti, da «dos discursos distintos fundidos: el del protagonista (y editor) y el del “autor” del relato, Lázaro» (p. 15). Afferma che con le famose parole «Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio» comincia già il racconto di Lázaro, cioè la vera opera. Quevedo nella *carta dedicatoria* dà riscontro di ciò.

Per avvalorare la sua ipotesi l'autrice passa allo studio dei testi de *La vida de Lazarillo de Tormes* che ci sono pervenuti. In primo luogo affronta il problema dell'epigrafe “casi oculto”: nell'edizione di Burgos e di Medina non c'è spazio bianco tra il prologo e l'epigrafe del primo trattato, mentre nelle edizioni di Anversa e Alcalá sono decisamente separati.

Nell'edizione di Burgos si legge la lezione «desta nonada q~ eñste grosero estilo *escruiuo*» che la studiosa considera *lectio difficilior*; il soggetto della terza persona, contro la prima delle altre edizioni, è l'«hombre que ha vivido con tantas fortunas, peligros y adversidades» (p. 18). Nel cambio brusco del soggetto si vedrebbe l'ambiguità di colui che si presenta solo come editore e sa di essere anche l'autore. L'epigrafe “casi oculto” e questa variante sono spiegabili ipotizzando che «falta algo», probabilmente un foglio strappato dal ms. originale o dal primo stampato, che serviva da passaggio tra il prologo e il primo trattato. La divisione che presentano i mss. di Anversa e Alcalá è la correzione posteriore. Lo stampatore dell'archetipo di Burgos e Medina inventò un'epigrafe del primo trattato («Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue») di fattura diversa dalle altre, che collocò dove volle. Il comportamento dello stampatore, secondo la Navarro Durán, confermerebbe la sua idea: si vedeva obbligato a riempire un vuoto. Accettando questa ipotesi si può spiegare, secondo la studiosa, il brusco cambiamento di stile presente nel prologo e acquista valore la *lectio difficilior* di Burgos.

Nel foglio scomparso probabilmente si chiariva l'identità di «Vuestra Merced», forse una dama, e la specie del caso.

Il secondo capitolo tratta della data e dell'autore del *Lazarillo*. Sempre a proposito del supposto foglio strappato la studiosa ricorda che nel *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés sono strappate due pagine esattamente quando il personaggio Valdés comincia a raccontare un aneddoto del Conde de Ureña. Sottolinea inoltre l'ironia verso la confessione: l'autore del *Lazarillo* mette in relazione il «confesor» con il «pregonero» attraverso la donna che condividevano. Un altro elemento che fa pensare a un autore «alumbado» è l'uso del verbo «alumbrar» in riferimento agli ammaestramenti del cieco.

L'autore del *Lazarillo*, che deve all'*Asino d'oro* di Apuleio la struttura «en sarta» del racconto a cui dà forma di lettera, non battezza i suoi personaggi, escluso Lázaro, forse in ricordo di una tradizione orale, di racconti folclorici. Ma sono senza nome anche le anime del *Diálogo de Mercurio y Carón* di Alfonso de Valdés, condannate per il comportamento opposto al pensiero erasmista, come sarebbero condannati da un punto di



vista erasmista i personaggi del *Lazarillo*, esclusi il «maestro de pintar» e l'«alguacil» estranei al mondo religioso e cortigiano e assenti nel *Diálogo*. Anche il cieco è strettamente legato al mondo religioso dal momento che la sua sopravvivenza dipende dalle preghiere che interpreta magistralmente.

Secondo la studiosa non si possono tacere, anche se poco significative, le concordanze lessicali tra il *Lazarillo* e i *Diálogos* di Alfonso de Valdés, che dimostrano una volta di più la conoscenza da parte dell'autore del *Lazarillo* del *Diálogo de Mercurio y Carón* che Alfonso de Valdés avrebbe scritto tra il 1528 e il 1530 e che sarebbe circolato manoscritto nei primi anni.

Le concordanze evidenziate da Alberto Blecua tra il *Baldus* (Siviglia 1542) e il *Lazarillo* e quelle rivendicate da Francisco Rico che indica come in una collezione di *Dichos graciosos de españoles* stampata nel 1540 figura «una *maña* que comparte con el *Lazarillo* rasgos todavía más llamativos» (p. 47) fanno pensare a una data *ad quem* che sarebbe quella dello stampato, 1540, e pertanto dovremmo circoscrivere il romanzo agli anni trenta.

Rosa Navarro Durán, attraverso un minuzioso esame intertestuale, individua altre concordanze tra la *Propalladia*, il *Lazarillo* e l'opera di Alfonso de Valdés; si sofferma particolarmente sull'anticlericalismo burlone di Torres Naharro e l'erasmismo di Alfonso de Valdés il quale trasformò la lettura di Torres Naharro «en invisible punto de partida de elementos de su espléndida novela» (p. 60). La studiosa giunge alla conclusione che «Alfonso de Valdés escribió *La vida de Lazarillo de Tormes* y lo hizo seguramente después de crear el *Diálogo de Mercurio y Carón* » (p. 61), in un periodo che va dal 1530 al settembre del 1532. Forse si stampò in Italia negli anni trenta per poi scomparire.

Lo stampatore dell'archetipo da cui derivano Burgos e Medina del Campo non si rese conto che mancava qualcosa all'inizio e che stava fondendo il prologo con l'inizio del racconto di Lázaro, per cui cambiava la lettura e il senso del *Lazarillo*.

Il lavoro di Rosa Navarro Tomás è condotto con severissimo rigore scientifico e arriva a una conclusione non nuova, ma fortemente documentata.

Donatella Ferro

Enrique García Santo Tomás, *La creación del Fénix*, Gredos, Madrid, 2000, pp. 250.

Enrique García Santo Tomás è ricercatore all'Università del Michigan ed ha al suo attivo varie pubblicazioni pertinenti al teatro barocco come il suo recente *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, edito da Iberoamericana (Madrid, 2002) e alla poesia, su riviste specialistiche e in volume. Il saggio oggetto del nostro interesse è una rielaborazione della sua tesi di dottorato discussa presso la Brown University ed edita nel 1999 dalla Ann Arbor. In questo testo egli affronta la formazione del canone di Lope de Vega e la sua ricezione critica prendendo in considerazione aspetti che trasbordano dal campo letterario per sfociare in quello sociologico e antropologico. In particolare, l'autore de *La creación del Fénix* segue i dettami critici della Scuola di Costanza, partendo per la sua analisi dalla considerazione che la ricezione estetica e critica delle opere di Lope è «un fenómeno conflictivo, influido por numerosos intereses en juego y siempre cambiante según el momento de la representación o lectura de la obra [...] La historia de una recepción es la historia de una respuesta: los textos se reciben y se contestan». Il saggio è diviso in sei capitoli, uno introduttivo, uno

conclusivo e quattro associati ognuno ad un secolo dal Seicento al Novecento. L'autore si sofferma in particolare sull'analisi di quattro opere rappresentative di ciascuna epoca: *l'Arte nuevo de hacer comedias*, *El perro del hortelano*, *El mejor alcalde, el Rey*, e *Fuenteovejuna*.

La prima tappa dell'*excursus* attraverso la ricezione critica di Lope in cui ci accompagna lo studioso spagnolo, ha il suo inizio nella decade del 1580 e si estende fino al 1690, anni in cui si dipanarono le prime polemiche mosse contro il nuovo teatro, diatribe che avevano a che vedere principalmente con la moralità dello stesso. L'autore ci ricorda, rimandando agli studi sul *Debate sobre la licitud* di Cotarelo, come il primo orizzonte delle attese degli spettatori contemporanei a Lope venisse investito in primo luogo dall'audacia di invenzioni sceniche che prevedevano, tra gli altri artifici, dame travestite da uomini. L'altra fonte di scandalo, per l'epoca, fu la mescolanza di sessi e la presenza di nobili e popolani in uno stesso scenario.

Nei capitoli a seguire lo studioso si sofferma a considerare l'incompatibilità tra il secolo dei lumi e i dettami del teatro lopesco, considerati dai critici settecenteschi poco edificanti. Non si tratta tuttavia di una vera e propria condanna unanime: in questo, come nei seguenti capitoli, García Santo-Tomás cerca di sfatare alcuni falsi assiomi come la considerazione che il Settecento sia stato un secolo che rinnegò completamente il teatro del Siglo de Oro. Di certo, afferma l'autore, lo spettacolo per gli uomini del XVIII secolo doveva essere specchio dei tempi, senza anacronismi nocivi che pregiudicassero l'ordine stabilito. Da qui le spaccature critiche mosse ad un'opera come *El perro del hortelano*, i cui detrattori di punta saranno Luzán e Alberto Lista.

Seguendo la traiettoria che ci propone García Santo Tomás, la prima decade del XIX secolo appare positiva per il recupero del teatro barocco e di Lope. Infatti, a suo dire, in questi anni, immediatamente precedenti al fervore romantico, convivono tendenze e gusti diversi: Leandro Fernández de Moratín, ad esempio, contrariamente al padre, aprì un varco per la rivalutazione della figura di Lope e della sua opera. Questo lieve mutamento di prospettiva è il prologo al romanticismo che recupererà il teatro di Lope inserendolo in un programma nazionalista che esaltò il passato per ritrovare l'essenza dell'ispanicità. Lope divenne nell'ottica ottocentesca un autore senza alcuna barriera, un vero eroe romantico anche per la sua vita, intensa e passionale. L'autore di *La creación del Fénix* ci ricorda come l'originalità e il concetto romantico di "sublime" saranno le caratteristiche che maggiormente i critici ottocenteschi ricercheranno in Lope oltre ai tratti distintivi dell'amore cortese, la cavalleria e la religiosità. Il concetto di "refundición" è un elemento chiave su cui García Santo Tomás si sofferma a ragione: si tratta di rivisitazioni delle opere di Lope, le quali subiscono modifiche morfologiche nel testo, trasformazioni scenografiche e altre alterazioni per adattare l'opera barocca al nuovo gusto romantico. Alcuni tratti tipici della *comedia* del Siglo de Oro furono perciò "purgati" dai *refundidores* con l'eliminazione di passaggi ritenuti poco consoni all'epoca.

I primi secoli del Novecento si aprono tra drastici cambiamenti politici a livello mondiale e con un nuovo desiderio di avvicinare il teatro alle masse. Le pagine migliori di *La creación del Fénix* sono forse proprio quelle che l'autore dedica alla ricostruzione dell'opera di diffusione del teatro del siglo de Oro intrapresa da García Lorca con la sua Barraca. Come opera per illustrare la ricezione critica del XX° secolo, García Santo-Tomás sceglie *Fuenteovejuna*, testo universalmente accettato come allegoria della voce degli oppressi e che fu quindi, come l'autore ben sottolinea, censurato o esaltato in base all'ideologia dei fruitori e alle contingenze socio-politiche.

Giungendo alle ultime pagine di questa estesa monografia pubblicata da Gredos, notiamo, accompagnati dall'equilibrato giudizio di García Santo Tomás, come con la morte di Franco e la caduta della dittatura e della censura negli anni '80 lo Stato tornò

ad appoggiare la messa in scena dei classici, facendo perciò sbocciare una sorta di “primavera di fine secolo” per Lope, che prosegue tutt’oggi, con trasposizioni cinematografiche dei testi del *Fénix* come nel caso del recente *El Perro del hortelano* di Pilar Miró, più volte citato dallo studioso.

Una delle idee cardine su cui insiste l’autore lungo tutto il libro è il valore estetico di un’opera d’arte inteso come un parametro in costante movimento: egli ci invita così a rimettere in discussione l’autenticità delle considerazioni critiche che abbiamo ereditato. Nelle sue conclusioni García Santo-Tomás puntualizza il fatto che la scena attuale ha reso Lope una “reliquia intocable”, un “anacronismo placentero para una sociedad que lo acepta bien en cualquier formato” e l’autore di *La creación del Fénix* suggerisce invece di allontanarsi da questo tipo di beatificazioni critiche, che posizionano Lope su un piedistallo inarrivabile. Sfatare questa sterile glorificazione è l’importante lavoro che García Santo-Tomás affida alle mani dell’istituzione scolastica e soprattutto della ricerca scientifica, affinché si ponga termine alla mancanza di edizioni critiche delle opere teatrali di Lope de Vega: un proficuo lavoro di critica si deve appoggiare su solide basi che non possono essere altro che le opere del *Fénix de los ingenios*.

Un testo nel suo complesso estremamente pregevole perciò, pur ammettendo la presenza di alcune imperfezioni che non ne compromettono un globale giudizio positivo. Tra gli aspetti meno convincenti spicca l’utilizzo, in maniera forse troppo sistematica, degli schemi prefissati da una determinata corrente come quella della scuola di Costanza. Si rischia, in questo modo, di restare invischiati in un’applicazione sterile di teorie che limitano invece che ampliare la visuale del problema oggetto di studio. Un’ulteriore restrizione potrebbe essere, a mio avviso, la scelta di approfondire la ricezione critica di un’unica opera per secolo: evidente è il pericolo di assumere come globale un indizio che può essere invece estremamente parziale. Ciononostante *La creación del Fénix* può essere considerato un prezioso punto di partenza per una visione critica più ampia, europea, un nuovo passo verso la riapertura del dibattito sul teatro del Siglo de oro e la sua ricezione, poiché essi possono riservarci ancora innumerevoli interessanti sviluppi.

Silvia Favaretto

Luis Landero, *El guitarrista*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 322.

“Hace mucho tiempo (cuando yo ni siquiera sospechaba que algún día llegaría a ser escritor) fui guitarrista [...]” (p. 13): Emilio, el protagonista de la última novela de Luis Landero así empieza a contar algo que le “ocurrió hace unos treinta y cinco años”, aventuras envueltas desde el principio en aromas de fábulas, como parecen siempre las que se remontan al tiempo más poroso de la adolescencia. El paso por el filtro del recuerdo es fundamental en su reconstrucción o reinención fabulosa.

*El guitarrista* es una agri dulce novela del formación e iniciación a la vida adulta. Emilio vive en Madrid con su madre, viuda, la cual tiene huéspedes para redondear sus entradas de costurera. El protagonista divide su tiempo entre el insatisfactorio trabajo de aprendiz en un lóbreo y sucio taller mecánico, y la asistencia desgana da a las clases de una academia nocturna, donde el profesor de filosofía le contagia con el pesimismo de Schopenhauer. Esta rutina se rompe una primera vez con la llegada de Raimundo, un primo suyo que vuelve de París. Éste le cuenta sus presuntos éxitos, en la capital francesa, como guitarrista de flamenco – y, por supuesto, como seductor – y así le anima a aprender a tocar. El segundo y más importante cambio de dirección acontece en

la historia cuando don Osorio, el ambiguo jefe del taller, enterándose de que Emilio sabe tocar la guitarra, le propone dar unas clases a su mujer, Adriana, mucho más joven que él. Inicia entonces el inesperado desarrollo de lo que parece ser un clásico triángulo amoroso, pero que, de manera mucho más insospechada, se revelará sólo un juego. Es ésta una palabra clave en la poética de Landero, cuyo primero y más famoso libro se llamó *Juegos de la edad tardía*. En este caso, el juego se lleva a cabo a expensas del ingenuo protagonista: una maquinación de don Osorio y Adriana, para poner a prueba la fidelidad de la mujer misma.

Con *El guitarrista*, el autor sigue profundizando, con matices, algunos temas ya abordados en las novelas precedentes: (la dificultad de) la búsqueda de una identidad, la relación arte-vida (con el corolario: ficción-realidad), los laberintos del amor, la pérdida de la ingenuidad, el *carpe diem* (“¡Date prisa, que ya vas con retraso!”), es la reiterada amonestación de la madre de Emilio), el *afán* (que en Landero es el *conatus* de Spinoza, ansia de plenitud vital y lucha contra la muerte).

Tampoco faltan, como en las demás novelas, las reflexiones metaliterarias, que el autor pone en boca de uno de sus personajes más logrados, el señor Gustavo Rodó, uno de los huéspedes huidizos en la habitación que la madre de Emilio alquila. Landero no abandona su concepción de la escritura como re-escritura, y del mundo como enorme biblioteca, enorme texto, donde los libros remiten alusivamente los unos a los otros, tendiendo entre sí puentes invisibles que atraviesan sincrónica y diacrónicamente el espacio y el tiempo. No por azar, Gustavo trabaja en la Biblioteca Nacional y ha consagrado su vida – a costa de la soledad – al proyecto de composición de una magnífica novela. Esa escritura, sin embargo, se aplaza una y otra vez porque, dice el que quería ser novelista, “lo que yo escribía no era ni la sombra de lo que sentía y vislumbraba en mis ensueños, y de lo que los demás acaso esperaban de mí” (p. 239). Al igual que el Bécquer de la *Introducción sinfónica*, él también siente “cómo su mundo interior se agita y crecía, un mundo todavía en brumas, algo informe pero lleno de vida que latía en las tinieblas [...]” (p. 237).

El señor Rodó guarda los eternos preparativos de su novela en una maleta, la cual se convierte en un codiciado objeto para el curioso Emilio. Esta maleta – que algo tiene también del baúl pessoano, como pessoana suena una de sus explicaciones a Emilio: “Poseemos varios yoes, y cada yo tiene su historia y su manera de contarla” (p. 233) – me permite aludir a lo que es quizás el hipotexto más evidente de la novela. En efecto es en una maleta donde – en el *Quijote* – se guarda la novela corta *El curioso impertinente*, la historia análoga de un triángulo amoroso, con un hombre celoso e inseguro que quiere probar la fidelidad de su mujer a través de la posible seducción de otro hombre.

El primo Raimundo (él tiene una novia, Hortensia, que sigue esperando su vuelta al pueblo con el dinero suficiente para casarse, al igual que Isabel espera a don Diego en *Los amantes de Teruel*) logra convencer a Emilio a que se junte en una gira de varios artistas. “Si hubiera leído a Kafka por entonces” – Emilio se refiere a la novela *América*, pensando posteriormente en la contemplación de ese conjunto de rara humanidad – “habría sabido que aquélla era una variante menor del Teatro Integral de Oklahoma” (p. 191).

En *El guitarrista* son numerosas las alusiones intertextuales más o menos evidentes, todas sometidas a un procedimiento paródico, y abunda, como en las anteriores novelas del mismo autor, el uso irónico de los *clichés* tomados de los más distintos “almacenes” discursivos.

La pérdida de la ingenuidad, el precio que debe pagar Emilio para emprender una nueva etapa de su vida, parece involucrar primero la propia literatura como forma de comunicación. El distanciamiento irónico se configura como la solución más frecuente para

evitar que la repetición – “Es que, en realidad, ya todo está contado.” (p. 299), le dice Rodó a Emilio durante su último encuentro – llegue a carecer de sentido. En una ocasión el texto nos ofrece, casi un calco, el conocido ejemplo de Umberto Eco (léase el *apéndice* del autor italiano a su *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani, 1984) sobre el peligro de anacronismo que acecha a quienes rechazan la postmoderna muerte de la ingenuidad. Al emprender la desastrosa y cómica gira con Los Nuevos Ídolos por España – aunque no irán más lejos de Sigüenza –, Emilio se despide momentáneamente de Adriana, que lo mira con pasión y le dice: “¡Te amo!”. El hombre, que aún es inocente, se creará esas palabras, aunque no puede evitar la sensación de que “esa expresión no se usaba en la vida real y que era sólo de las novelas rosas y de las canciones populares de amor” (p. 262).

Dentro de cierta continuidad temática, *El guitarrista* representa un cambio en el arte narrativo de Luis Landero. En las otras novelas el autor cierra siempre el círculo y restablece, al final, un cierto orden, una situación de calma después de un momentáneo caos emotivo de sus personajes, tan dados a las fantasías: Gregorio y Gil, bucólicamente sosegados en el campo, en *Juegos de la edad tardía*; los testimonios supervivientes que reanudan su tarea de observadores, en el banco de la plaza de Gévora, en *Caballeros de fortuna*; los empleados que vuelven en sus empleos, tras la aventura empresarial, en *El mágico aprendiz*. Pero esta última ficción, *El guitarrista*, tiene una estructura progresiva y un final abierto: una ascensión dantesca desde las tinieblas – por la rampa que llega al oscuro taller, dejándose atrás incluso el pesimismo de Schopenhauer – hasta la luz diurna de un verano lleno de promesas y esperanzas. El desencanto, que antes constituía la llegada, ahora es un punto de partida.

El comienzo, citado antes, presenta enseguida la novedad estilística más evidente: la narración en primera persona. Ese *yo*, que normalmente no implica, de por sí, ninguna coincidencia referencial entre el narrador empírico y los autores implícitos de sus novelas, en este caso cambia radicalmente su función. La biografía del escritor y las peripecias del protagonista-narrador coinciden en más de un aspecto: es conocido el hecho de que Landero fue, durante su juventud, y con cierto renombre, guitarrista flamenco en giras nacionales e internacionales. Añadimos, además, el trabajo en el taller, la madre costurera, la existencia del Café Barcelona. Sin embargo, el referente autobiográfico que tal vez modifique el estilo del autor en un sentido más intimista y serio, no por eso vuelve la historia menos *ficción*. Tal es el efecto de sentido que produce la manera de contarla de Luis Landero. Dado que también el discurso de la verdad es fruto de prácticas discursivas convenidas, si su propósito hubiera sido diferente, habría cambiado la cifra de su arte literario.

Como oyentes de un músico – un guitarrista, quizás – que ha intentado una arriesgada renovación a partir de motivos conocidos, diríamos que los momentos mejores de la novela siguen siendo aquellos donde se perciben los viejos acordes, es decir la lección cervantina – mejor aún, quijotesca – y ese abandono al placer lúdico que discretamente quita toda esperanza acerca de la escritura como posible huella de la vida.

Stefano Ballarin

Edwin Agustín Lozada, *Sueños anónimos – Anonymous Dreams*, San Francisco, Carayan Press, 2001, pp. 207.

Edwin Agustín Lozada è filippino di nascita e come molti connazionali. statunitense d'adozione. È nato nel 1958 a San Fernando (La Unión) ma all'età di dieci anni si è tra-

sferito con la famiglia a San Francisco in California, stato nel quale tuttora vive e lavora. Ha studiato lingue (spagnolo, francese e greco moderno) alla prestigiosa *Lowell High School* di San Francisco e si è laureato alla *San Francisco State University* in spagnolo e musica (pianoforte) dove ha pure ottenuto l'abilitazione per l'insegnamento. Nel 1980-81 ha frequentato l'università *Complutense* di Madrid. L'interesse per l'arte, nelle più diverse forme, e l'amore per le tradizioni del suo paese lo hanno spinto anche ad occuparsi di danza e folklore: dal 1988 al 1993 è stato ballerino nel gruppo *Rosa Montoya Bailes Flamencos* di San Francisco, e dal 1995 al 2000 è stato condirettore e coreografo del *Bayaniban Cultural Organization*, organizzazione che ha lo scopo di promuovere la cultura filippina nell'area della baia di San Francisco, non solo attraverso spettacoli ma anche con l'insegnamento delle danze tradizionali dell'arcipelago. Nell'estate 2000 è stato scelto, assieme ad altri colleghi professori di spagnolo, per partecipare ad un programma (*Fulbright-Hayes*) in Cile, in quest'occasione ha composto la raccolta *Copibue* inclusa nel volume che qui si presenta. Attualmente insegna lingua e letteratura spagnola alla *Woodside High School* in California.

*Sueños anónimos* è stato pubblicato grazie ad una borsa di studio concessa dalla *San Francisco Arts Commission* all'autore nel marzo 2001: questo libro infatti, prima pubblicazione di Lozada, raccoglie poesie composte tra il 1980 e il 2000. Il libro si compone di cinque sezioni *Vuelos*, *Suite*, *Dos canciones*, *Revelaciones* e *Copibue*, più un'appendice che consiste nella ripubblicazione di *Mi último adios*, testamento spirituale in versi del poeta nazionale filippino José Rizal, il cui testo è introdotto e tradotto in inglese da Lozada. Il libro è stato presentato all'Istituto Cervantes di Manila lo scorso 19 marzo.

Vario nei metri *Suenos anónimos* vede la prevalenza del verso libero con qualche concessione alla tradizione del sonetto (*El manton*, p. 145), alle quartine (*Versos*, p. 61) e alle rime. Diverse le influenze, le citazioni, i rimandi, talora espliciti a Neruda, alla Mistral, ai classici ispanofilippini, in *primis* Rizal; talora non diretti ma pure evidenti nelle suggestioni lorchiane di notturni illuminati dalla luna, nei richiami a Machado, nel sentimento d'amore ispirato a Juan Ramón Jiménez, sino a qualche lontana eco bequeriana.

Tuttavia, com'è tipico di questa cultura, geneticamente ispanica, ma di un ispanismo sincretico, di frontiera, questi versi sono ancora una volta un esempio evidente di come l'influsso letterario spagnolo e ispano-americano sia, negli autori filippini del '900, un qualcosa di appreso e giustapposto alla poderosa influenza della civiltà anglosassone, che, in seguito alla colonizzazione statunitense, costituisce la base dell'educazione scolastica dell'arcipelago da oltre un secolo.

Scritto prevalentemente in «seconda persona», *Sueños anónimos* è un canzoniere «dell'amor perduto», che a tratti sarebbe più corretto definire «dell'amor mancato», un amore discreto fatto di delicati sguardi, di carezze non date. L'io del poeta si rivolge ad un inafferrabile Tu dalla imprecisa caratterizzazione, un Tu che a tratti si confonde con l'io poetante del quale rappresenta l'*alter ego* destinatario di un monologo interiore, di un'autoriflessione sulla psicologia amorosa, sugli effetti dell'amore nell'anima, sul senso dei sentimenti e della vita. L'amore cantato da Lozada è un ritorno della memoria ai giorni felici, giorni di gioia inconsapevole; giorni la cui pienezza si raggiunge soltanto *a posteriori*, con l'assenza della persona amata, assenza che rivela il valore del bene perduto, «*ahora entiendo/ ahora que es tarde/ ahora veo*» (*Monologo*, p. 13). Del resto l'amore è qualcosa di irraggiungibile, «*eres intocable eres deseo prohibido*» (*Fuga*, p. 47), è fuga da una sospirata felicità che non ha compiutezza neppure nel sogno, «*temo que no sientas lo que sientes por mí en sueños*» (*Muros*, p. 67), perché l'amore, così come l'oggetto d'amore, è e rimane «*un enigma*» il cui nome inconoscibile fluttua «*en la nada de mi sombra*» (*Equívocación*, p. 65). Questa impossibilità di «sapere» limita la conoscenza di sé, «*nadie sabe donde estoy*» (*Adivinanza*, p. 63): non ci si conosce, non c'è rimedio

all'ignoranza di sé; e onirica, oltre che melanconica e nostalgica, pare essere tutta l'esperienza amorosa perché la vita è un «barco» carico di «sueños anónimos» del quale s'ignorano la rotta e quel «tú», meta sospirata, che mai si rivelerà poiché «escondido entre las sombras», così tutto «se escapa» e l'unico rifugio resta il passato, il ricordo dell'infanzia (*Visiones*, p. 45). Il peccato d'amore è l'eccessivo, irrefrenabile desiderio che scatena la cupidigia, la volontà di possesso dell'altro; ciascuno invece, come isola separata dal resto del mondo, appartiene soltanto al suo destino, alle sue *ilusiones*, ai suoi *sueños*, ed il vero amore è il semplice dono del sorriso dell'amata (*Solitario*, p. 77).

Alcune immagini ricorrono frequentemente nei versi di Lozada: la notte *misteriosa* (*El hechizo*, p. 53) luogo del sogno, la luna ora shakespeareianamente «traicionera» (*Demasiado pronto*, p. 131), ora placida regina del cielo, testimone assente della delusione d'amore e muta vestale degli eventi della storia, «y de súbito/ vuelve a aparecer la luna/ y con su luz serena/ te sentimos cerca...», luna che diventa anche personificazione del poeta martire Rizal, faro e guida del suo popolo «te fuiste/ para ser luna en la noche» (*Demasiado pronto*, p. 133).

Nella poesia di Lozada domina talvolta una concisione, un gusto per il frammento, per la figurazione di notturni che riecheggia le atmosfere della lirica di Saffo e quella descrizione della fisiologia d'amore a cui la poetessa greca per prima ha dato voce: «yo te miré/ y sentí/ una inundación/ de temblores placenteros/ dentro de/ mi corazón sacudido» (*Secreto*, p. 87).

Un secondo *topos* è la pioggia, *implacable* nella sua *arrogancia* monsonica (*Preludio*, p. 23), o sensuale «perla de cálida lluvia tropical» che «cae en tus labios» (*A la deriva*, p. 93), pioggia che, unitamente alla vegetazione rigogliosa dei tropici, è simbolo della Madre Terra: su tutto regna la sensualità prepotente della natura che s'intreccia col desiderio d'amore e la ricerca del senso della vita.

Anche se il tema d'amore prevale altri, che ad esso s'alternano, trovano spazio in questi versi: la personale esperienza quotidiana, la fede religiosa, che qua e là emerge, e la storia nazionale filippina cantata in particolare nella quarta sezione *Revelaciones* (*30 de diciembre de 1896 [a José Rizal]*, *Demasiado pronto*, *El mantón*). Incarna l'amore per il proprio paese la storica figura del poeta nazionale José Rizal padre della patria e monumento della letteratura spagnola delle isole. Rizal infatti è un modello letterario e civile ineludibile per tutti i filippini, ed a lui come scrittore fa riferimento «l'ispanografo» Lozada, non tanto per celebrarne la figura, quanto con la precisa intenzione di rinsaldare un legame con l'eredità spagnola che in un passato non troppo lontano ha fondato l'identità del popolo filippino e che la storia recente ha vergognosamente tentato di cancellare. Al tema della storia si lega anche quello della fede cristiana che, se da un lato rappresenta una sincera esigenza interiore del singolo, dall'altro è fondamento di quel «hecho diferencial» che il filippinista Luis Mariñas Otero riconosce come elemento «formador, diferenciador e incorporado a una comunidad como parte consustancial con la misma» e che ha creato l'identità nazionale.

Magistrale è pure la traduzione inglese tanto delle poesie così come di *Mi último adios* di José Rizal.

Senza dubbio questo libro, che Javier Galván, direttore dell'Istituto Cervantes di Manila, definisce di «calidad indiscutible» per «su sensibilidad, y dominio del lenguaje», merita una lettura attenta, al pari d'altri rari frutti di questa letteratura senza voce, che faticano a trovare spazio nei grandi circuiti.

L'autore sta lavorando ad una seconda raccolta bilingue, dal titolo «*Bosquejos*», di essa è già possibile leggere qualche poesia al sito [www.carayanpress.com/bosquejos.html](http://www.carayanpress.com/bosquejos.html).

Andrea Gallo





\* \* \*

Francesco Surdich, *Verso il Nuovo Mondo. L'immaginario europeo e la scoperta dell'America*, Firenze, Giunti, 2002, pp. 240.

Esce ora in versione aggiornata e aumentata quest'ottimo libro di Francesco Surdich sulle problematiche che caratterizzano la scoperta. Il lavoro inizia con l'analisi dei presupposti delle grandi scoperte geografiche tra cui si evidenziano le ragioni economiche e commerciali che spinsero, prima di tutti, i portoghesi e successivamente gli spagnoli ad affrontare mari sconosciuti. Un'altra esigenza molto impellente fu la diffusione della fede cristiana per la quale fu elaborato dalla civiltà iberica un apparato giuridico e teologico già al tempo della *Reconquista*. Si ampliò il concetto di 'guerra santa' per cui i nemici di Cristo potevano essere espropriati dei loro beni offerti a chi si incaricava di convertirli.

Le spinte espansionistiche non avrebbero avuto successo senza un adeguato progresso del sapere scientifico e tecnologico che permise di dominare nuove cognizioni matematiche, grazie al contributo della scienza arabo-giudaica-cristiana. Si poterono così compilare un nuovo tipo di carte geografiche, le carte-portolani, molto più precise delle tradizionali *mappaemundi*, che permisero l'evoluzione dell'arte nautica.

Il secondo capitolo è dedicato ai viaggi di esplorazione, primi tra tutti quelli destinati ad aprire nuove vie d'accesso al continente asiatico. A partire dalla metà del Trecento il complesso processo di ristrutturazione e di assestamento che coinvolse il mondo politico ed economico portoghese favorì l'esplorazione delle coste africane, luoghi importantissimi per i futuri viaggi verso le Indie Orientali. Una spedizione organizzata per sfruttare i territori raggiunti da Vasco de Gama deviò dalla rotta e arrivò il 22 aprile 1500 sulla costa brasiliana, di cui forse si aveva già conoscenza.

Il 1° ottobre 1492 Cristoforo Colombo al comando di una piccola flotta approdò a un isolotto corallino delle Bahamas, che il genovese chiamò San Salvador, convinto di essere arrivato all'isola di Cipango, il Giappone descritto da Marco Polo. Morì in disgrazia a Valladolid nel 1506 sicuro di aver scoperto un arcipelago asiatico (in realtà le Antille), una provincia della Cina meridionale (in realtà Cuba) e un lembo di Asia non descritto dai geografi (Sud America).

La certezza che si trattasse di un nuovo continente fu il risultato delle spedizioni compiute da Amerigo Vespucci, figura assai discussa dagli studiosi anche a proposito della sua reale partecipazione a tutti i viaggi da lui descritti in relazioni a stampa attribuitegli di cui si mette in dubbio l'autenticità.

Dopo la terza spedizione di Colombo gli spagnoli programmarono una serie di ini-

ziative per verificare l'entità delle scoperte. I finanziatori erano armatori e mercanti di Siviglia, associati in *compañía*, che si dividevano gli aleatori guadagni proporzionalmente al capitale impegnato o ai servizi resi.

Le spedizioni si susseguirono in modo incalzante e si trasformarono sempre più in iniziative di conquista chiamate *entradas* (incursioni), con episodi straordinari come quelli narrati da Alvar Núñez Cabeza de Vaca nei suoi *Naufragios* (un metaforico naufragio dalla civiltà alla barbarie).

Anche inglesi e francesi furono interessati ai viaggi oceanici: la prima iniziativa francese fu affidata al fiorentino Giovanni da Verrazzano che arrivò anche alle foci dell'Hudson dove ora sorge New York.

L'idea di attivare scambi commerciali regolari con l'America Settentrionale cominciò ad affacciarsi in Inghilterra solo nella seconda metà del cinquecento, ma si concretizzò solo nei primi anni del seicento.

Giovanni Caboto, al servizio del re inglese Enrico VII, nel 1497, esplorò probabilmente la costa meridionale di Terranova, sicuro di essere arrivato nella costa più orientale dell'Asia, nel paese del Gran Can. Alcuni studiosi ipotizzano che anche Sebastiano Caboto abbia comandato sotto il patrocinio di Enrico VII (1508-1509) una spedizione che si suppone abbia raggiunto le coste meridionali del Labrador e l'odierna baia di Hudson scambiata probabilmente con il "mare Indico" che avrebbe dovuto bagnare le coste del Catai. Ma l'interesse dell'Inghilterra per l'America prese nuovo vigore in epoca elisabettiana. «La presenza inglese – afferma Surdich – restò collegata episodicamente solo alla gestione della tratta dei negri dalle coste africane» (p. 45).

Una presenza molto importante nel Nuovo Mondo fu quella dei missionari che contribuirono in modo determinante alla conoscenza di quelle culture (lingue indigene) e civiltà con le quali vennero in contatto proprio per l'espletamento dei loro compiti. È il caso, per esempio, di Diego Durán profondo conoscitore del culto degli aztechi, di Bernardino de Sahagún che studiò le religioni messicane, di Diego de Landa e Bartolomé de las Casas «molto più interessato a denunciare il comportamento dei coloni e a difendere gli indios che a conoscerli e farli conoscere» (p. 52). Delle sue idee si impadronì ben presto la propaganda antispannola creando la *leyenda negra*.

Il terzo capitolo è dedicato alle fonti documentarie in cui vengono analizzate in un primo paragrafo le testimonianze sui viaggi che ebbero un grande successo grazie anche alla diffusione della stampa. Le prime notizie furono fornite da Colombo al ritorno dal suo primo viaggio. Sempre di Colombo circolò una lettera inviata ai sovrani spagnoli dalla Giamaica il 7 luglio 1503 che tradotta in italiano e pubblicata a Venezia nel 1505 diventò una rarità bibliografica conosciuta appunto come *Lettera rarissima*. Molta fortuna e diffusione ebbe l'esplorazione del Brasile fatta da Pedro Alvares Cabral nel 1500; le relazioni che ci sono giunte contribuirono a creare «quelle immagini oscillanti tra gli stereotipi dell'Eden e dell'Eldorado che accompagneranno lungo i secoli la storia della presenza europea in Brasile» (p. 66).

Ancora maggior fortuna ebbero le notizie relative ai viaggi di Amerigo Vespucci, autore della famosa *Lettera al Soderini* che alterna la relazione di viaggio alla trattazione scientifica.

Ebbero rapida e felice divulgazione le relazioni dei *conquistadores* e dei cronisti al loro seguito: ne sono esempio le *Cartas de relación* di Hernán Cortés. Ma la riflessione più completa sulla scoperta del Nuovo Mondo è opera di Gonzalo Fernández de Oviedo, a cui si affianca, soprattutto per l'interesse antropologico, l'opera di Acosta.

Un secondo paragrafo è dedicato alle raccolte di relazioni di viaggio, prima fra tutte il *Libretto di tutta la navigazione de Re de Spagna* di Angelo Trevisan segretario dell'ambasciatore veneziano presso la corte spagnola Domenico Malipiero, seguita da *Paesi no-*

*vamente ritrovati* opera curata dal vicentino Fracanzio da Montalboddo, il cui nome ora è messo in discussione da alcuni studiosi che attribuiscono l'opera all'erudito veneziano Alessandro Zorzi, e dalla importantissima raccolta redatta da Giovanni Battista Ramusio *Delle navigationi et viaggi* pubblicata a Venezia, il principale centro italiano di diffusione della produzione editoriale relativa alle scoperte: in questo modo testimoniava il suo interesse su vicende che avrebbero potuto influenzare fortemente le sue sorti future.

Un terzo paragrafo è dedicato alla funzione, tipologia e struttura delle relazioni in cui si riconoscono esigenze strategiche, economiche, scientifiche e teologiche nella richiesta di un'informazione che doveva soddisfare la curiosità dei lettori, appagati anche da una iconografia che cambiava nella rappresentazione positiva o negativa dell'indio.

Alla voce dei vincitori si contrappose la voce dei vinti che sopravvisse «prima in maniera marginale per riemergere poi gradualmente in codici ritrascritti da religiosi sulla base di approssimativi memoriali indigeni in lingua nahuatl, quiché o cakchiquel o in uno spagnolo più o meno frammisto al quechua» (p. 105).

Il quarto capitolo tratta della percezione del Nuovo Mondo da parte di uomini del Vecchio Mondo che ricondussero le nuove realtà sconosciute ai loro modelli culturali con il pericolo di pregiudizi e di una conoscenza equivoca ed ambigua ben lontana da un riscontro oggettivo.

L'elemento tipico di rappresentazione del Nuovo Mondo fu la meraviglia che meglio esprimeva da un punto di vista verbale e visivo, intellettuale ed emotivo ciò che era sconosciuto.

Anche l'ambiente geografico non sfuggì a schemi interpretativi ricchi di pregiudizi ed equivoci. Per poter rendere comprensibile il nuovo si ricorse all'omologazione che rese familiare lo sconosciuto: le descrizioni analogiche trasformarono il Nuovo Mondo in rappresentazioni del vecchio conosciuto.

All'inizio la natura si confuse in fantasie antiche ed esotismi di maniera in una rappresentazione generica senza differenziare le caratteristiche specifiche. Solo più tardi, con Oviedo, convinti di trovarsi di fronte a una realtà totalmente nuova, si realizzarono descrizioni più precise.

Francesco Surdich, dopo aver analizzato gli stereotipi di un'alterità non compresa, passa ad esaminare la negazione dell'"altro" identificato con la mancanza di valori civili e morali, con il cannibalismo, con alcuni riti sacrificali denunciati dai missionari, con la nudità spesso ritenuta causa di comportamenti licenziosi, con le pratiche sessuali, fattori messi in relazione con l'azione corruttrice del demonio.

Il quinto capitolo è intitolato *Uno spazio per l'immaginario, l'utopia e l'allegoria* in cui l'autore sottolinea come la percezione del Nuovo Mondo fu il risultato di ciò che il Vecchio Mondo pensava di trovare, e perciò cercava, seguendo antiche leggende medievali. «La scoperta dell'America fu perciò accompagnata da una sorta di allucinazione collettiva che popolò i confini del mondo di mostruosi cinocefali, di amazzoni e di uomini con la coda, posti accanto alle miniere di re Salomone e alla fonte dell'eterna giovinezza, tutte cose di cui si era favoleggiato per secoli» (p. 154): *monstrua e mirabilia*.

Alle rappresentazioni utopiche dell'America elaborate dai filosofi si aggiungono le immagini allegoriche che gli artisti fornirono dopo la seconda metà del cinquecento «mescolando elementi simbolici e mitici di derivazione pagana e cristiana in una prospettiva pittorica e grafica di impronta umanistica» (p. 171). Queste immagini ebbero un'eco anche nel campo poetico e letterario: già nel 1493 il fiorentino Giuliano Domenico Dati parafrasava liberamente la traduzione latina della lettera in spagnolo indirizzata da Colombo a Gabriel Sánchez e a Luis Santángel, in un poemetto intitolato *La lettera dell'isole nuove che ha trovato nuovamente il re di Spagna*. Nella Penisola Iberica il Nuovo Mondo diviene in breve tempo tema letterario e oggetto di orgoglio patriottico:

ogni forma letteraria serve per celebrare l'America. Tuttavia ha ispirato solo opere minori e gli autori non hanno saputo sempre adeguare lo stile e il vocabolario all'argomento. È una splendida eccezione Luis de Camões con le sue *Lusiadas*.

Il sesto e ultimo capitolo intitolato *I riflessi delle scoperte sulla realtà europea* in cui l'autore evidenzia come la scoperta del Nuovo Mondo abbia dato origine a un complesso di conseguenze «trasformando le dimensioni e le prospettive dell'orbe terraqueo, sconvolgendo secolari teorie scientifiche, modificando gli equilibri politici ed economici, mettendo in discussione consolidate e indiscusse concezioni religiose e alimentando nuove teorie sullo sviluppo della società» (p. 176).

Le tradizionali teorie geografiche e cosmografiche vengono messe in discussione dalla necessità di comprendere e spiegare nuovi concetti scientifici. Si arriva così all'idea, elaborata da Oviedo, della completa autonomia del nuovo continente rispetto all'Asia, idea contrastata dalla Chiesa che non ammetteva il concetto di umanità poligenetica e sostenuta da Acosta alla fine del XVI secolo, e alla realizzazione del primo vero atlante moderno (*Theatrum Orbis Terrarum*) redatto da Abraham Ortelius, pubblicato ad Anversa nel 1570.

Il paragrafo dedicato alle ripercussioni sulle concezioni religiose e l'ambito giuridico e culturale mette in risalto le difficoltà d'incontro dei due mondi: il vecchio si considerava legittimato a ogni tipo di sopruso non riconoscendo nelle popolazioni del nuovo caratteristiche di umanità e civiltà. L'atteggiamento assunto dagli spagnoli nei confronti degli indigeni aprì una polemica destinata a durare a lungo, soprattutto dopo gli aspri interventi di Bartolomé de las Casas che considerava la conquista una guerra «ingiustissima, tirannica, diabolica» (p. 193).

La scoperta del Nuovo Mondo ebbe conseguenze sul sistema politico, economico, finanziario e sociale dell'Europa. L'ingente afflusso nel nostro continente di metalli preziosi provocò importanti effetti sia sul sistema monetario europeo sia sulla natura dei rapporti economici tra il vecchio e il nuovo continente. La forte inflazione che provocò un aumento indiscriminato dei prezzi causò la rovina dei ceti sociali che vivevano di rendita, la piccola nobiltà e i salariati, mentre prosperavano le nuove imprese fondate sul credito e di tipo commerciale che favorivano gli scambi internazionali in aumento per la nuova richiesta dovuta all'elevarsi del tenore di vita.

La fortuna economica spagnola provocò la reazione di altre potenze europee (Francia, Inghilterra, Paesi Bassi) che combatterono la Spagna sia per mare con incursioni piratesche, sia sul piano della denigrazione creando la *leyenda negra*.

Il volume si chiude con un'utile cronologia di viaggi, una documentazione cartografica e un'aggiornata bibliografia.

Surdich ci propone una finissima analisi della complessa serie di problemi che avvolgono la scoperta del Nuovo Mondo, spaziando tra i vari argomenti con totale padronanza e dominio, riprendendo e riferendo opere e denotando una vastissima conoscenza della produzione riguardante i vari temi trattati.

Donatella Ferro

Raúl Marrero-Fente, *Ética, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: "Espejo de paciencia" de Silvestre de Balboa*, Salamanca, CEIAS, 2002, pp. 235.

*Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa está considerada como la primera obra literaria de peso de la literatura cubana. A pesar de que se ha considerado siem-

pre como un ejemplo menor en el conjunto de la épica colonial, ha generado un importante núcleo de estudios que han discutido históricamente sobre su autoría, su fecha de composición, ideología, etc. En este sentido, el volumen que nos ocupa supone un momento muy importante en esta línea por cuanto si por una parte nos ofrece una revisión de la evolución de los estudios sobre este texto desde sus orígenes hasta hoy día, por otro aporta interesantes novedades que esclarecen muchos aspectos hasta ahora poco claros u olvidados por la crítica.

El profesor Marrero-Fente en el capítulo I sitúa la obra en su contexto literario partiendo de la novedosa teoría del fantasma que han desarrollado críticos como Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Jaan-Claude Schmitt, Jean-Michel Rabaté, etc. Según él, la épica es uno de los fantasmas más persistentes de la historia de la literatura en cuanto a pesar de haber sido excluido durante mucho tiempo de los debates críticos, de haber desaparecido de los programas universitarios, de que muchos de sus títulos más representativos carecen aún de ediciones fiables y accesibles al público, sin embargo permanece y se hace presente a través de otros géneros más “populares”, como las crónicas o la novela, por ejemplo. Así, en el primer capítulo, aprovecha esta línea de investigación para repasar la teoría crítica sobre la épica desde Aristóteles hasta Bajtin, para llegar a continuación a los más modernos y representativos estudiosos del tema por lo que se refiere al ámbito de la épica hispánica.

A finales del anteriormente citado capítulo I y, sobre todo, en el II, el autor sitúa a la obra de Balboa en su serie histórica, es decir, lo relaciona con los ejemplos más representativos e influyentes del género en el Nuevo Mundo. A partir de los grandes ejemplos clásicos e italianos: Homero, Virgilio, Boiardo, Ariosto, Tasso, etc. los escritores del Siglo de Oro recuperaron para sus obras toda una serie de tópicos, temas, fórmulas, etc. que se repitieron de manera más o menos novedosa en casi todas las obras posteriores. De esta manera, el autor logra ofrecer una visión profunda y sistemática de los textos más representativos anteriores al *Espejo de paciencia* y de sus semejanzas y diferencias con él. Merece la pena destacar la importancia que el autor otorga a dos textos, el *Templo militante* de Bartolomé Cairasco de Figueroa y *La conquista de Tenerife* de Antonio de Viana, por cuanto ponen en evidencia las relaciones de Balboa con autores y textos de las Canarias, de donde él era nativo.

El capítulo III, sin duda uno de los más interesantes, nos ofrece un minucioso repaso por los momentos más importantes de los acercamientos críticos que ha tenido la obra de Balboa desde que en 1837 Ramón de Palma publica un relato titulado “Un episodio de la historia de Cuba, 1604”, en el que cuenta el secuestro del obispo Cabezas Altamirano. Palma, que sigue de cerca documentos históricos de la época, afirma no tener en su poder el original de Balboa a pesar de seguir un discurso muy parecido al del poema y de haber consultado la obra en la que se encontraba recogido. Al año siguiente, Esteban Echeverría publica un ensayo historiográfico en el que reseña la *Historia de la isla y catedral de Cuba* del obispo Agustín Morell de Santa Cruz, dentro de la cual se encuentra la obra de Balboa, texto que reproduce en su integridad a causa de su rareza.

La pérdida posterior del manuscrito y las circunstancias que rodearon a su aparición después de siglos de olvido, explican que durante mucho tiempo se haya puesto en duda la autenticidad del texto. En efecto, al ser Echeverría un destacado miembro del círculo literario del Domingo del Monte, que se esforzaba por encontrar unos orígenes casi míticos a la literatura cubana, hizo pensar a algunos que se trataba de una invención. La importancia de la actuación en los hechos cantados del esclavo Salvador, además coincidía con su ideología abolicionista, lo que aumentaba las dudas acerca de su origen.

Lo cierto es que, a partir de ese momento, el análisis literario del poema, influido a menudo por intereses políticos, irá insistiendo en una serie de ideas que se irán acep-

tando y repitiendo casi sistemáticamente: la cubanidad del *Especulo de paciencia*, su importancia histórica por ser la obra fundadora de esta tradición literaria, su pobreza literaria, reflejo de la mediocridad cultural que vivía la isla a principios del siglo XVII, etc. Incluso de estos primeros años data el gran interés que despierta el canto primero frente al aparente olvido del segundo, que será objeto de un estudio riguroso por primera vez en el texto que estamos comentando.

Sólo a medida que los investigadores han ido aportando datos documentales sobre los hechos que dan pie al poema y sobre el personaje histórico de Silvestre de Balboa y su relación con los mismos, así como sobre algunos de los personajes principales que aparecen citados en el poema, se han ido disipando las dudas sobre la legitimidad histórica del texto y sobre su historicidad. El reconocimiento de la falsedad de su origen espurio ha favorecido, ya en años recientes, un reconocimiento de sus méritos artísticos, tan negados por la crítica tradicional.

El capítulo IV presenta el más completo y documentado perfil biográfico que existe hasta el momento de la figura histórica de Silvestre de Balboa, basado en un uso sistemático de las aportaciones que en se han venido haciendo y de la documentación conservada en archivos. Asimismo, ofrece una visión esclarecedora del contexto histórico en el que nace el poema y de la figura de su protagonista, el obispo Cabezas Altamirano. En especial pone de manifiesto las malas relaciones que éste tenía con las autoridades coloniales, quienes sospechaban que apoyaba el contrabando.

En este sentido, reproduce el autor fragmentos de la documentación de la época en la que se observan las quejas que las autoridades coloniales hacían ante el Rey de los habitantes de Bayamo y sus zonas limítrofes por favorecer el contrabando; actividad esta que estaba tan extendida que los mismos encargados de ponerlas coto recomendaron el perdón para los pobladores con el fin de evitar males mayores. De esta manera, el poema adquiere una significación históricamente muy precisa por cuanto se encuadra en las pugnas que la población local mantenía con los representantes del poder central a causa de una actividad prohibida y por sus contactos con los corsarios. De esta coincidencia de intereses y de las disputas con el poder central se deduce un espíritu de comunidad que se trasluce a lo largo de todo el poema y que constituye uno de sus aspectos más destacados.

Como ya he señalado anteriormente, los dos últimos capítulos se centran en un interesante análisis de los dos cantos que componen el poema, así como del prólogo y la carta dedicatoria que los preceden. Rechazando como prejuicios las opiniones generalmente negativas que sobre las cualidades artísticas del texto se han escrito habitualmente, insiste el autor en poner de manifiesto su peculiaridades. Así, su carácter ejemplar, al ofrecer una imagen del obispo como santo varón que soporta con resignación cristiana su secuestro. En este sentido, destaca los retratos opuestos de los corsarios, dibujados casi como demonios, y del obispo secuestrado, presentado casi como un nuevo Job. Es precisamente el hecho de que el héroe del poema es un hombre de religión lo que determinará muchos de los rasgos ideológicos que subyacen en el texto, como la renuncia al amor como tema, que será sustituido por el amor a Dios, el hecho de que el héroe no tome las armas en defensa de la justicia y contra los piratas, la presencia limitada de la tradición clásica paganizante tan habitual en otras obras de este estilo, etc.

Otro aspecto interesante, en realidad uno de los más destacados por los estudiosos, es el de la presencia de la naturaleza americana en el poema, que sustituye a la que el autor podía encontrar en sus fuentes clásicas o españolas. De esta manera, el autor pone de relieve la dignidad poética de la naturaleza del Nuevo Mundo.

Marrero-Fente pone mucho énfasis en destacar un aspecto poco señalado por la crítica hasta ahora al que ya he hecho referencia: la exaltación de la colectividad de Baya-

no y de los otros pueblos cercanos que participan en la gesta de la liberación del prisionero. Con este acto heroico, los vecinos de alguna manera cumplen con el proceso habitual del género marcado por Tasso al dotar de un sentido simbólico-cristiano de caída en el pecado y posterior arrepentimiento y expiación de las culpas del protagonista, en este caso, de los protagonistas puesto que se trata de una comunidad. Por otra parte, el mensaje religioso característico de la épica contrarreformista se ve reforzado por la descripción de los piratas con el término “luteranos”, es decir, como herejes enemigos de la fe católica.

Este hecho se destaca en especial modo en el canto II en el que se relata la liberación del obispo, pese a lo cual es la parte que menos interés ha despertado en la crítica. Como era habitual en los modelos, Balboa intenta individualizar a los componentes del grupo ofreciendo datos precisos de algunos de ellos: nombre, oficio, nacionalidad, etc. La descripción de los combates singulares entre los cubanos y los piratas, con la victoria de los primeros y la muerte de los segundos, así como la escena del descuartizamiento de su caudillo enemigo, significan la reinstauración del orden social y moral rotos con la incursión pirata inicial y el secuestro del obispo. De esta manera, Balboa se convierte en el garante de la fama ante la posteridad de los que intervinieron en los hechos, todos ellos miembros de una comunidad de la que él mismo formaba parte.

En definitiva, un texto que al tiempo que supone una puesta al día de los estudios sobre una de las obras fundadoras de la literatura cubana, ofrece una nueva y original visión de un texto ya clásico de las letras hispanoamericanas.

Jaime J. Martínez Martín

AA.VV., *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia*, coord. Mariana Maserá, Barcelona, Azul, 2002, pp. 268.

Desde hace tiempo el Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM desarrolla un proyecto sobre “Poesía y cultura popular novohispanas” que ha dado ya excelentes resultados. Ahora se nos ofrecen las actas de un Coloquio Internacional que sobre este tema se celebró en el Colegio de México en junio de 1999.

El principio básico que mueve los estudios reunidos es un interés por rescatar una parte de la cultura, y en particular de la literatura, que tradicionalmente ha quedado al margen del análisis de los estudiosos. En efecto, habitualmente la crítica ha centrado sus esfuerzos en aquéllas que responden a unos cánones establecidos por el tiempo y que han gozado, y gozan, del prestigio de la forma de transmisión culta por antonomasia, la imprenta.

Sin embargo, existieron durante el Siglo de Oro otras manifestaciones culturales que, a pesar de que a menudo entraban en contacto con la literatura, ya en su época quedaron excluidas de los cauces tradicionales que garantizaban el éxito, la difusión y, sobre todo, la supervivencia de lo que se consideraba obra de arte. Las causas de esta marginalización son varias pero pueden resumirse fundamentalmente a dos: o se consideraban indignas de permanecer en la memoria por ser ajenas a la tradición más respetada o por considerarse meros juegos carentes de mayor relevancia, o eran reprimidas, censuradas o prohibidas por suponer un peligro para el régimen moral o sociopolítico imperantes.

En este sentido los distintos estudiosos han tenido que rastrear en archivos y bibliotecas en los que se pudiesen conservar los escasos y olvidados rastros de unas manifes-

taciones culturales que la cultura oficial intentó silenciar condenando a un olvido que, en muchas ocasiones, sobrevive hasta nuestros días. No es de extrañar, por tanto, que, en no pocos casos, la fuente de información principal hayan sido los documentos inquisitoriales que se conservan en el Archivo General de la Nación de México, por cuanto fue esta institución la encargada, en un gran número de casos, de erradicar todas aquellas formas culturales, especialmente las escritas, pero no sólo, que se consideraban peligrosas.

El volumen se articula en tres secciones: la palabra cantada, la palabra al margen y la palabra indígena. La primera se ocupa de aquella parte de la poesía que no nació explícitamente para ser transmitida a través de la imprenta, sino la que lo hacía oralmente. En este sentido, Margit Frenk traza un interesante cuadro de las relaciones entre "Poesía y música en el primer siglo de la colonia". Señala la autora el gran número de poetas que existían en México en la segunda mitad del siglo XVI, lo que permitió a Fernán González de Eslava decir que "hay más poetas que estiércol", pese a lo cual se conservan pocos manuscritos colectivos o individuales que recojan toda esta producción, culta y popular. Menos aún son aquellos que conservan, junto a los textos literarios, la música con la que a menudo se cantaban. Lo sorprendente de verdad es el poco interés mostrado hasta hace poco tiempo por la crítica moderna a la hora de editar y estudiar dichos cancioneros. En este sentido, la autora dedica las últimas páginas de su estudio a describir y comentar el *Cancionero de Gaspar Fernández*, que ella prefiere denominar *Cancionero musical de Puebla-Oaxaca*, de la segunda década del XVII. Dicha obra, que permaneció desconocida hasta 1970, es posiblemente el más importante documento de su especie, ya que incluye además del texto de las canciones, la música con la que se cantaban. Muestra de la velocidad con la que se producían los intercambios culturales entre ambas orillas del Atlántico, incluye poemas de autores españoles (la autora ha identificado entre ellos a Lope de Vega, José de Valdivielso, Alonso de Ledesma y Góngora, entre otros), así como otros que posiblemente son novohispanos. Todos ellos, más de trescientos, fueron musicados por el maestro de capilla de la catedral de Puebla, Gaspar Fernández, de origen portugués. Posteriormente, el manuscrito fue llevado a Oaxaca por algún discípulo suyo.

En la misma línea de investigación de la lírica popular, Glen Swiadon, en su estudio "África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII", trata de un subgénero que sólo ha sido estudiado marginalmente en cuanto tuvo breves apariciones entre autores cultos: los villancicos de negro. Es sabido que el teatro breve del Siglo de Oro, ya desde sus orígenes, dio entrada a diversos tipos humanos que se caracterizaron por un uso vulgar de la lengua, entre ellos el negro fue uno de los más destacados. Este personaje cargaba con la comicidad gracias a su manera de expresarse y a los equívocos que provocaba su escaso conocimiento de la lengua, además, sus ínfulas de gran señor provocaban las risas del pueblo y sus cantos y bailes amenizaban las funciones. El autor ofrece seis ejemplos y los analiza buscando las raíces africanas de algunas de sus expresiones, lo que le permite darles un sentido sin tener que recurrir al simple recurso a una interpretación eufónica, como se ha hecho frecuentemente.

Antonio García de León, en "La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe", y José Manel Pedrosa, en "El son mexicano del pampirulo y el tópico literario de los tres estamentos", tratan dos aspectos ya señalados pero desde perspectivas distintas: las constantes influencias entre lo culto y lo popular en la cultura del Siglo de Oro y las intensas relaciones entre España y América. En el primer ensayo se nos muestran ejemplos concretos de la presencia de elementos de la literatura culta aurisecular que han permanecido en la poesía popular caribeña, favorecidas por la existencia de una "provincia folklórica del Gran Caribe" que, en aquella época,



abarcaba también gran parte de la Nueva España. El segundo, en cambio, ofrece una muestra de cómo es posible interpretar un ejemplo de un son popular prohibido por la inquisición por “indecente y obsceno”, y del cual se conserva por este motivo sólo una estrofa de significado incierto, gracias a las diversas versiones que sobreviven en la península ibérica.

La segunda parte del volumen responde al epígrafe “La palabra al margen” y se centra fundamentalmente en aquella parte de la literatura, o de textos que lindan con ella, que sufrieron la persecución y la censura inquisitorial. Inicia con un estudio de Aurelio González, “Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto”, en el que intenta diferenciar claramente entre literatura tradicional y popular y pone en evidencia los problemas que plantea este último término debido a la gran variedad de “géneros” distintos entre sí que incluye. Además, señala la importancia de distinguir aquellos escritos que tienen una clara naturaleza literaria de los que se pueden definir como “textos con ambición literaria”.

María Águeda Méndez en “Inquisición novohispana: ambición e intolerancia” ofrece una visión general de la actuación en México del Santo Oficio poniendo de relieve cómo según la época el tribunal cambiaba de objeto de sospecha. Así, si en un primer momento fueron el judaísmo o la herejía lo que perseguía fundamentalmente, posteriormente fueron otro tipo de manifestaciones más populares, como los curanderos, ensalmadores, ilusas, etc. Por su parte en “Ideas inquisitoriales sobre la literatura: el buen sentido, la ortodoxia y la recepción”, Alma Mejía González analiza las precauciones que tenían los inquisidores hacia los textos para evitar no ya que se apartasen de la doctrina, sino que pudiesen confundir, inducir a interpretaciones equivocadas, etc., lo que les hacía analizar en profundidad los textos en busca de dobles sentidos o posibles ambigüedades.

Los tres últimos artículos de esta sección se centran en casos paradigmáticos: el primero es “Escritura, marginalidad y resistencia: el caso de Matías Ángel”, de Rodrigo García de la Siembra, quien ofrece un detallado estudio de las actas inquisitoriales sobre una denuncia contra un comerciante alemán por herejía debido a los sueños y visiones que decía tener. El segundo, de Margarita Peña, “Hernando Ruiz de Alarcón: ortodoxia, superstición y judaísmo”, ofrece datos muy interesantes sobre la vida y la personalidad de uno de los hermanos del famoso dramaturgo, perseguidor implacable de supersticiones, según la tesis de la autora, en un intento desesperado por ocultar sus propias raíces hebreas. El tercero, “Literatura y canción popular en los cantares de presos en las cárceles de la inquisición”, de Mariana Maserá, trata la figura de Gaspar Alfar, encarcelado por decir misas y otorgar sacramentos sin estar consagrado y que, ya en prisión, se convirtió en delator de compañeros de celda, entre ellos de un tal Gonzalo Váez, que se comunicaba con su hermana y una amiga mediante canciones en clave en las que inserta versos de romances, canciones tradicionales, etc.

Para terminar con esta sección, Araceli Campos Moreno, en “Ensalmos novohispanos, palabras mágicas para curar”, ofrece y analiza una serie de ejemplos de oraciones populares que tenían como finalidad práctica la de sanar a los enfermos

La última sección, “La palabra indígena”, presenta tres artículos. El primero, de Martín Lienhard, “Los indios novohispanos y la primera inquisición: el juicio contra don Carlos Chichimecateuhli, principal de Tezcoco (1539)”, estudia el caso real de este cacique que ha pasado a la historia como símbolo de la resistencia indígena a los españoles por unas afirmaciones que probablemente nunca dijo. En realidad, dice Lienhard, el suyo puede explicarse mejor como un ejemplo de cómo las rivalidades entre los indios subsistieron, incluso después de la conquista, y de cómo en función de esas luchas los españoles fueron usados en beneficio de un bando u otro, al tiempo que se pone en evidencia el proceder retorcido y manipulador de la inquisición.

Por su parte Patrick Johansson, en “Los coloquios de los doce: explotación y transfuncionalización de la palabra indígena”, analiza el famoso texto de fray Bernardino de Sahagún y el proceso de recreación y reinterpretación al que sometió al hecho histórico en el que se basa, en un claro ejemplo de lo que fue la conquista espiritual de América.

Para terminar, en “Patricio López, poeta e intérprete”, Enrique Flores, ofrece una imagen de esta figura indígena del siglo XVIII, autor de romances de ajusticiados, de bandoleros y de ciego que circulaban en pliegos de cordel al margen de la cultura oficial. En alguno de ellos, es posible ver una cierta reivindicación del indígena delincuente al que convierte en una especie de antihéroe. También se analiza su labor como intérprete y sus relaciones con Boturini.

En definitiva, un excelente ejemplo de análisis, realizados desde puntos de vista interdisciplinarios, de unas manifestaciones culturales que no por marginales y olvidadas dejan de ser representativas de lo que fue la cultura y la vida diaria en la Nueva España.

Jaime José Martínez Martín

Giulio Andreotti, *Un gesuita in Cina. 1552-1610. Matteo Ricci dall'Italia a Pechino*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 125.

Il quarto centenario dell'ingresso di Matteo Ricci, a Pechino induce lo statista a elaborare un piccolo ricordo del padre gesuita e una riflessione sulla sua eredità. Il missionario marchigiano si era imbarcato per Goa in Portogallo con la benevola approvazione del re Sebastiano nel 1577, da dove aveva avuto inizio la sua avventura che di lì a poco lo avrebbe condotto in Cina. Nel libretto viene evidenziato il metodo con il quale il gesuita marchigiano intese condurre l'opera di evangelizzazione, conquistando innanzitutto il rispetto e la fiducia del paese ospitante al quale intendeva presentare la propria religione. Resosi conto dell'importanza degli uomini di lettere e scienza nella gestione del potere in Cina, procurò innanzitutto di conquistarne la stima attraverso un atteggiamento di scambio di conoscenze scientifiche e filosofiche, evitando il conflitto con la tradizione culturale cinese. Consapevole della diffidenza dei suoi ospiti – convinti non esistessero che barbari al di fuori dei cinesi – nei confronti di qualsiasi straniero, adottò abiti e nome cinese, Li Madou, imparò perfettamente la lingua, tanto da poter conversare e corrispondere con i più dotti mandarini, e svolse un'opera di mediazione culturale tale per cui ancora nel 1947 il programma degli esami di Stato dei magistrati comprendeva una domanda sul ruolo del Ricci in riferimento alla storia dei rapporti culturali della Cina con l'estero.

Una delle prime conoscenze che gli valsero apprezzamenti incondizionati fu la stesura di mappe geografiche e mappamondi, grazie alle quali per la prima volta i cinesi vennero a conoscenza della relatività dell'estensione del proprio impero e dell'esistenza, assolutamente ignorata prima, dell'America.

Ed è questo il motivo per cui segnalo il libretto, che si distingue per la chiarezza ma anche la prudenza con cui l'autore segnala i meriti del Ricci, tenuto conto delle grandi ostilità incontrate dal gesuita sia da parte della curia, sia di altri ordini, quali i domenicani e i francescani, che gli rimproverarono una eccessiva mimetizzazione nei confronti dell'ambiente culturale cinese, mentre, di contro, è oggi in corso la causa per la beatificazione del gesuita, ad opera della diocesi maceratese.

Clara Camplani

*Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine des Lumières à la seconde guerre mondiale*, a cura di Paul Aubert e Jean-Michel Desvois, Madrid-Bordeaux-Aix-en-Provence, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques-Université de Provence-UMR Telemme, 2001, pp. 324.

Il volume riunisce gli atti del convegno promosso dalla Casa de Velázquez, dall'Università di Bordeaux III e dall'Università di Provençe nel novembre 1997 ed è il pregevole risultato del lavoro di ricerca condotto dal gruppo PILAR di Rennes (Presse Ibérique et Latino-Americaine Recherche) sulla stampa come fattore di autoidentificazione e di coesione delle élites e sulla diffusione, i contenuti e le pratiche di lettura nel mondo ibero-americano tra 800 e 900.

Nell'introduzione i curatori tracciano una definizione della categoria di élites nel mondo della carta stampata: si tratta di dirigenti o personalità di potere o di prestigio o di quanti esercitano una pressione e un'influenza decisive nel monopolio del discorso sociale o di coloro che enunciano, in base al loro status, quel che Bourdieu chiama il "discours autorisé". Elites (e non classe dominante o *bloque de poder*, perché queste nozioni presuppongono una convergenza di interessi troppo netta tra quanti appartengono a nobiltà, clero, intellettuali, militari di carriera) che fondano giornali o riviste anche per egemonizzare altri settori dello stesso strato sociale. Ad esempio nella Spagna dalla Restaurazione alle soglie del XX secolo il panorama della stampa cattolica include almeno tre settori rivali (carlisti, catalani e conservatori). Ma anche i militari non disdegnano di far sentire la loro voce con organi di informazione che rispecchiano correnti ideologiche e gradi di politicizzazione propri di un attore che esercita un forte potere di condizionamento sulle vicende della politica spagnola. Giornali e riviste sono inoltre lo strumento con cui il pubblico sviluppa un sentimento di appartenenza e, al contempo, offrono un'immagine del mondo e promuovono il senso di identificazione con una città, una regione, una società. Giornali e carta stampata costituiscono la base portante del "campo culturale" (nell'introduzione è dichiarato il debito metodologico e scientifico che i curatori riconoscono alle teorie di Pierre Bourdieu) all'interno del quale gli intellettuali acquisiscono legittimità e autorità.

Per definizione uno dei luoghi del potere, la stampa gioca un ruolo di primo piano sia nei processi di formazione e ridefinizione delle élites politiche, sia nella creazione di un'opinione pubblica collettiva (ma con un pubblico ancora molto segmentato) da cui però resta escluso (in tutta la realtà ibero-americana) un cospicuo segmento della popolazione non alfabetizzata. Nell'arco di tempo preso in esame dai saggi che compongono il volume (dalle soglie del secolo XIX agli anni 30 del XX) la stampa registra un processo di crescente espansione e diversificazione che finirà per mutarne anche il ruolo sociale: si passerà cioè da un pubblico ristretto e interessato agli sviluppi del dibattito politico e ideologico (non si dimentichi che il giornalismo è esso stesso vivaio e canale di accesso all'élite politica) all'esplosione delle tirature degli anni 20. Sistemi di valori e gerarchie culturali irradiati attraverso la stampa (insostituibile vettore di idee e di miti collettivi) determinano la rottura di canoni tradizionali e consolidati. Nella penisola come oltreoceano, la stampa assurge a luogo essenziale del dibattito sociale e diviene strumento di diffusione di nuove norme di comportamento e di nuove mentalità in un più ampio processo di modernizzazione. L'impianto comparatistico del volume (non privo di un'efficace uniformità che lo distingue da iniziative analoghe e che scaturisce da un coordinato lavoro di ricerca) consente inoltre, in una prospettiva diacronica e interdisciplinare, di stabilire momenti e snodi significativi dell'evoluzione della stampa come industria, oltre che come vettore di pratiche sociali e politiche. Per numero di

contributi, la struttura del volume privilegia la realtà iberica a scapito di quella latinoamericana.

“Entiendo que un partido sin Prensa es poca cosa ó nada, como no sería nada el cerebro humano sin órganos de manifestación” proclama Enrique Pérez de Guzmán, personalità antimonarchica e proprietario del giornale “La República” nel 1889. Nella Spagna della Restaurazione (presa in esame nel bel saggio di Manuel Suárez Cortina, “Élites republicanas y periodismo en la España de fines del siglo XIX”) il punto di svolta è fissato nella restrizione della libertà di stampa: la Restaurazione comprime le aperture del *sexenio* e l’istituzionalizzazione della libertà di pensiero e la sua espressione orale e scritta sancita dalla Costituzione del 1869. Nella creazione di valori collettivi, la stampa repubblicana spagnola si assume il compito di diffondere un’immagine mitica e taumaturgica circa le capacità della Repubblica (contrapposta all’oscurantismo monarchico-clericale) di realizzare un’autentica emancipazione del popolo.

Emancipazione che tale stampa (vettore di diffusione della ragione laica) intende realizzare con una miscela di mistica repubblicana, secolarizzazione delle idee e razionalismo illuministico. Essa si connota per un attivo anticlericalismo, coniugato con la diffusione di credenze proprie di un moderno senso della cittadinanza, che non disdegna il ricorso a un’immagine del popolo idealizzata (da offrire al lettore-spettatore nutrito di valori positivi). A tal fine, sostiene Pérez de Guzmán, “la proyección de una sensibilidad populista transmitida por los *folletones* románticos, cuya doble línea de exaltación de los valores del pueblo y las críticas a la Iglesia, en todas sus manifestaciones, alcanzó toda la producción cultural del ideario republicano. Simplismo sociológico y moralismo rudimentario nutrieron con repetición constante los mensajes que ya desde un editorial, desde un poema o pacotilla, y sobre todo, desde el grabado o la litografía habrían de penetrar en unas clases populares especialmente sensibles a la representación gráfica”. (p. 85).

Sull’altro versante dell’Atlantico due saggi (Pablo Berchenko, “Las élites alternativas en la prensa chilena a comienzos del siglo XX. Eliodoro Yáñez, un editor de prensa, y *La Nación*” e Michèle Guicharnaud-Tollis, “Les revues littéraires à Cuba au XIXe siècle”) prendono in esame la stampa cilena e i periodici femminili e di intrattenimento cubani.

Nel primo contributo la figura di Eliodoro Yáñez (proprietario di due quotidiani di Santiago e di uno di Valdivia) assurge a emblema del tentativo riuscito di trovare una forma di legittimazione pubblica attraverso l’acquisizione di un giornale che rivaleggia con “El Mercurio”. Membro dell’élite non per diritto di nascita ma per ricchezza acquisita, Yáñez spicca il balzo che lo porta dalla classe media all’élite politica grazie a un organo di stampa come “La Nación” che a metà degli anni 20 tira 75.000 copie e consolida nella repubblica oligarchica cilena “un nuevo género: el diario [...] celoso de las formas cultas, revestido de un lenguaje sereno y adornado con una presentación tipográfica de primer orden”. Il quotidiano cileno svolge dunque la funzione che l’élite si attribuisce come gruppo depositario di una missione speciale nella creazione e diffusione di saperi e modelli sociali. “La Nación” cerca però da un’ottica liberale di integrare il suo pubblico (ceti medi urbani) nella società politica compiendo una ridefinizione dei valori collettivi e di appartenenza (anche con la singolare e inedita attenzione alle cronaca sportiva) che si discostano sia da quelli oligarchici sia da quelli dell’emergente proletariato cileno. In questa rassegna sul profilo delle élites del mondo di lingua spagnola, Yáñez è presentato come un imprenditore-modello che compie la sua ascesa grazie a un’iniziativa che gli consente l’integrazione nei gruppi sociali tradizionali pur offrendo ai suoi lettori modelli alternativi a quelli dominanti.

Quello di Cuba è un caso diverso rispetto agli altri presi in esame. Se da un lato le riviste letterarie rispecchiano i valori dell’élite *criolla* nel suo intento di “réformer sans

révolutionner” come sostiene l’Autrice del saggio in questione, dall’altro i periodici di intrattenimento – fulcro della sua indagine sono riviste e pubblicazioni dai nomi emblematici quali *El Álbum*, *La Siempreviva*, *Recreo Literario*, *La Mariposa*, *El Colibrí*, *La Guirnalda*, *Flores del Siglo*, *El Artista*, *Floresta Cubana* – svolgono un ruolo essenziale su un aspetto non meno decisivo nell’ultimo periodo della storia coloniale di Cuba. Pur escludendo intenzionalmente il trattamento di tematiche politiche, religiose, ideologiche, tali pubblicazioni non cessano con periodicità settimanale, mensile e bimestrale di dar corpo a quel complesso di valori e meccanismi di autorappresentazione con cui l’élite *criolla* dà sostanza al *costumbrismo* dell’isola nel secolo XIX. Il loro proposito è di riempire di contenuti – tratti dagli aspetti anche più banali della vita quotidiana – quella nuova *cubanidad* che dovrebbe scaturire dalla capacità di adattare influenze e valori esterni alle peculiarità del contesto dell’isola. Operazione condotta da quel settore dell’élite che rifugge ogni apparentamento con la *sacarocracia* e che, conciliando estetismo e pragmatismo, bello e utile, si propone di *enseñar deleitando*. Certo, argomenti e taglio degli articoli dell’*Álbum Cubano de lo Bueno y de lo Bello* fondato e diretto da Gertrudis Gómez de Avellaneda nel 1860 spesso si risolvono in operazione mimetica che aspira a colmare il vuoto che separa Cuba dal faro della civiltà europea (la Francia) con la semplice offerta dei canoni estetici del buon gusto. Ma per quanto il suo pubblico sia la “société del bon ton”, la fioritura dei periodici cubani di costume e di intrattenimento a metà del secolo XIX testimonia di uno sforzo per acquisire uno spazio proprio, distinto da quello della stampa politica e da quella commerciale.

A dispetto di quel che potrebbe sembrare, la scelta di eludere le pressanti questioni politiche e razziali – che come un magma incandescente scorre nelle viscere di una società alle prese con aneliti di emancipazione e arroccamento su valori coloniali – è comunque da intendersi come uno sforzo per far sentire una voce dissonante rispetto alla madrepatria. Se è pur vero che rivolgersi esclusivamente al *beau sexe* implica eludere questioni sostanziali, esprime altresì il desiderio di conquistarsi spazi di autonomia in quel farraginoso processo di costruzione di un’identità nazionale cubana che ruota intorno all’incerta definizione del *criollismo*. Protagonista di quest’impresa è un’élite bianca che cerca di precisare i tratti di una nuova *cubanidad*, che aspira cioè a definire i contorni di un “campo culturale” ancora in gestazione.

Flavio Fiorani

Jorge Luis Borges, *L'altro, lo stesso*, Edizione con testo a fronte, A cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, pp. 263

Non è la prima volta che commento una traduzione di Borges fatta da Tommaso Scarano (cfr. G. Meo Zilio, *Una nuova traduzione di Borges all'italiano*, “Rassegna Iberistica”, 71, febbraio 2001, pp. 41 ss.). In altra occasione ne ho segnalato le luci e le ombre (“ma non c’è dubbio che sulle ombre ampiamente prevalgono le luci”, ib., p. 44). Non manca, qua e là, qualche *qui pro quo* però, in questo campo, chi è senza peccato lanci la prima pietra:

p. 33: “Tampoco” [ ‘nemmeno’ ] tradotto “E né”, che non è dell’uso italiano;

p. 40: “...una playa que el *bochorno* [ ‘calura’ ] *lácera*” tradotto “una spiaggia battuta dal *favonio*” (*favonio* in ital. è ‘vento mite di primavera, zefiro’: Devoto);

- p. 52: “un cuerpo humano para *andar* [‘camminare’] por la tierra” tradotto “... per *andare* sulla terra”; idem a p. 94;
- p. 94: “sale...a recorrer *los arrabales* [‘per i sobborghi’]” tradotto “ed in segreto va *per sobborghi*” (con la soppressione dell’articolo manca una sillaba: dell’endecasillabo il che fa supporre un mero errore di stampa);
- p. 98: “la brusca sangre y el abierto *foso* [‘fossa’] tradotto “... lo scavato *foso*”. Che si tratti di fossa cimiteriale è confermato dal verso precedente “si están aquí *los siete pies de tierra*”.
- p. 112: “...el infinito/*campo*...” tradotto “l’infinito *campo*” invece di “l’infinita *campagna*” o, forse meglio, “l’infinita *pampa*” (si noti come nel verso seguente si parla di “el indio”, “el lazo, el potro” che appunto sono immagini usuali nella pampa).

Vediamo ora qualche caso di deviazione semantica in cui il traduttore si allontana dal testo letterale ma rimanendo sempre nella stessa sfera semantica o in una sfera semantica affine: non sempre ne è chiara la motivazione (se non quella metrica) e comunque c’è sempre un certo grado di *arbitrarietà*:

- p. 42: “*numerosas* [‘numerose’] palabras” diventa “*armoniose* parole”;
- p. 56: “esta *agonía* [‘agonia’]” diventa “questa *pena*” (attenuazione semantica);
- p. 58: “fuego *temerario* [‘temerario’]” diventa “fuoco *audace*” (idem);
- p. 60: “un *rumor* [‘rumore’] de remotos ruiseñores” diventa “un *canto* di remoti usignuoli” (anche in spagnolo il poeta disponeva, se avesse voluto usarla, della parola “cantos”, ma non lo ha fatto);
- p. 84: “los *perdieron* [‘perdettero’] en el fango” diventa “li *dissolsero* nel fango”;
- p. 100: “*íntimos* [‘intimi’] campos” diventa “*amati* campi”;
- p. 112: “el pájaro... canta para una *tarde* [‘sera’]” diventa “...canta per una *notte*”;
- p. 156: “mitiga el *espanto* [‘spavento’]” diventa “mitiga il *timore*”.

Vediamo infine una serie di casi (i più) in cui la traduzione di Scarano mi sembra non solo legittima ma del tutto convincente se non addirittura felice:

- p. 62: “... el ancho/campo en que dura un resplandor de cobre”; pur traducendolo liberamente, Scarano riesce a rendere l’endecasillabo con particolare musicalità ricomponendo, in altro modo, gli stessi materiali verbali e le stesse immagini usati dall’autore: “... il vasto/riverbero di rame sulla piana”; si noti l’efficacia di quella “piana” (‘pianura’) che trasfigura letterariamente la quotidianità dell’immagine del “campo”. Egli riesce a contenere detti materiali nell’endecasillabo anche mediante un’inversione sintattica delle immagini senza alterarne il senso;
- p. 64: “quién nos dirá de quién, en esta casa,/ sin saberlo nos hemos despedido?”; tra-

dotto “chi potrà dirci a chi, in questa casa / senza saperlo abbiamo detto addio?”, dove “quién nos dirá” diventa “chi potrà dirci” evidenziandosi l’immagine dell’impossibilità; e “nos hemos despedido” (letteralm. ‘ci siamo congedati’) viene reso con l’irreversibile “abbiamo detto addio”;

- p. 72: “sobre él se abovedaba como el día / el destino...”, dove “se abovedaba” (‘si incurvava a forma di volta’) viene tradotto “piegava la sua volta”, mantenendosi così l’immagine etimologica della *volta* (sp. *bóveda*);
- p. 94: “el escarnio, los clavos y el madero” tradotto “lo scherno, i chiodi e il legno della croce” dove, trattandosi di Cristo, “el madero” (‘il tronco, la trave’) trova la sua adeguata corrispondenza semantica nella suggestiva immagine “il legno della croce”;
- p. 102: “a despecho de un diós y de los grises/vientos y del estrépito de Ares.”; tradotto efficacemente “a dispetto di un dio e dei cinerei/turbini, e dello strepito di Ares”, dove l’immagine “los grises vientos” (‘i grigi venti’) viene (legittimamente?) intensificata (“turbini” invece di venti) e letterarizzata (“cinerei” invece di grigi).
- p. 126: “...tanto querías a tu Inglaterra / y no la nombraste”; dove “no la nombraste” (‘non l’hai nominata’) diventa suggestivamente “e non ne facesti il nome” (l’utilizzo dell’ital. *nominare* sarebbe stato sentito come più burocratico e quindi più freddo);
- p. 162: “Tú que a Chatterton diste la muerte en la bohardilla / entre los falsos códigos y la luna amarilla” dove la connotazione cromatica della luna “amarilla” si sostantiva e si concretizza in “il giallo della luna” rendendo più corporea l’immagine della morte di Chatterton;
- p. 176: “Un hombre trabajado por el tiempo” dove “trabajado (letteralm. [‘lavorato’]) por el tiempo” trova il suo appropriato equivalente semantico in “segnato dal tempo”;

Se volessimo trarre qualche conclusione da queste riflessioni semantiche ed estetiche potremmo ribadire quanto detto in “Rassegna Iberistica” cit., p. 44, e cioè che ci troviamo (ancora una volta) di fronte a “un lavoro esemplare” tanto a livello estetico quanto a livello metodologico. Potremmo concludere con quanto già anticipato più sopra e cioè che si tratta di un traduttore che fa onore alla tanto (non sempre a torto) bistrattata categoria soprattutto per la sua straordinaria capacità di mantenere al meglio la fedeltà al testo utilizzando per lo più lo stesso materiale lessicale e iconico dell’autore e giocando, da par suo, sulle diverse possibilità sintattiche.

Giovanni Meo Zilio

Horacio Vázquez-Rial, *El enigma argentino (descifrado para españoles)*, Barcelona, Ediciones B, 2002, pp. 277.

Horacio Vázquez-Rial (Buenos Aires 1947) è uno scrittore argentino che vive e lavora a Barcellona, città nella quale ha pubblicato tutte le sue opere. Romanziere, poeta, saggista e giornalista – collabora con *El País* e *l’ABC* – Vázquez-Rial ha al suo attivo numerosi romanzi, tra i quali: *Segunda persona* (1983); *El viaje español* (1985); *Historia*

*del Triste* (1987); *La libertad de Italia* (1988); *Los últimos tiempos* (1991); *La isla inútil* (1991); *Frontera sur* (1994); *Las dos muertes de Gardel* (1998); *El soldado de porcelana* (2000).

Nel “Prólogo innecesario” (pp. 9-14), redatto da Eduardo Sotillo, leggiamo che “el auténtico prólogo de este ensayo lo escribió Vázquez-Rial, en forma de reportaje, inusualmente extenso, en *ABC*, y tuvo una gran repercusión en Argentina. Cuando lo leí, sabía que ahí estaba el germen de un libro” (p. 9). *El enigma argentino (descifrado para españoles)* (2002) è, infatti, un saggio in forma di *reportage* che affronta uno dei misteri politici del XX secolo: l’insuccesso dell’Argentina come nazione. Vázquez-Rial spiega al lettore spagnolo e, per estensione, europeo, le origini di un sistema partitico di stampo quasi mafioso che sforna governi il cui denominatore comune è la corruzione (come, ad esempio, quelli di Carlos Menem). Lo scrittore analizza, inoltre, la smisurata crescita del debito estero argentino, prodotto dai governi militari fino ad oggi, mettendo in evidenza il ruolo svolto dalle grandi banche e dalle imprese spagnole nella crisi finanziaria che ha condotto l’Argentina sull’orlo della bancarotta (nel 1950 il reddito *pro-capite* argentino era il doppio di quello spagnolo).

L’Argentina è un paese periferico nel quale la generazione politica del futuro avrà una tremenda responsabilità storica: “la de construir una nación desde la inteligencia, el realismo y la ética, tres cosas aparentemente perdidas en la Argentina de hoy” (p. 16). *L’excursus* sulla traiettoria politica, che va dal *Peronismo* al *Menemismo* includendo i governi De la Rúa e Duhalde (pp. 81-171), è preceduto da una storiella che circolava in Argentina dopo il tragico attentato alle *Twin Towers* del settembre 2001. In essa si ipotizza che la sede dell’attentato terroristico fosse Buenos Aires ma i due terroristi islamici, inviati nella capitale argentina per metterlo in atto, si scontrano con una realtà fatta di scioperi, truffe, furti, botte e intossicazioni alimentari. Dopo tre giorni: “ninguno de los dos sabe si destruir Buenos Aires es un acto terrorista o una obra de caridad” (p. 21). La tragica verosimiglianza di questa finzione permette a Vázquez-Rial di ripercorrere la storia argentina più recente a partire dal 20 dicembre 2001, giorno in cui il paese dalle belle speranze mai soddisfatte, scende in piazza per protestare contro il governo. È il *cacerolazo*, la protesta ritmata dalle pentole con cui gli argentini rivendicano giustizia e che, repressa dalla polizia, termina con una trentina di morti. La maggior parte degli argentini protesta perché truffata dalla fittizia parità tra *peso* e dollaro statunitense che permetteva di depositare *pesos* e prelevare dollari. Questa beffa bancaria provoca il “corralito”, “la suspensión de los reintegros, como medida imprescindible para detener la quiebra de la totalidad del sistema bancario” (p. 54), che schiaccia la classe media argentina al di sotto della soglia di povertà.

La chiarezza espositiva di Vázquez-Rial nel raccontare i fatti basandosi su dati e documenti, conduce il lettore lungo un secolo di ambiguità e di errori sociali, economici e politici mediante i quali l’Argentina vede crollare gli sforzi e le speranze anche di coloro che hanno creduto nella possibilità di “hacer la América”.

Le immigrazioni europee della fine del XIX e degli inizi del XX secolo hanno, infatti, ridisegnato la società argentina riempiendola di “gallegos” (spagnoli); “tanos” (italiani), “rusos” (provenienti dall’impero russo – dagli Urali alla Polonia – ed ebrei in genere) e di “turcos” (sudditi dell’impero ottomano, dal Medio Oriente al Nord Africa). A questi si sono aggiunte la comunità tedesca che accoglie i nazisti in fuga (e che nutre la germanofilia dei militari argentini da Uruburu in poi) e la comunità musulmana – il 10% della popolazione argentina è di religione islamica (p. 76) – divenuta imprescindibile durante il *Menemismo*.

L’Argentina si definisce nella fuga dei suoi abitanti, spesso illustri. Ma, a differenza degli esiliati spagnoli i quali “nunca dejaron de ser España, por mucho que, como Cer-



nuda, la cuestionaran. [...] Los exiliados argentinos, tan pronto como pasan la frontera, se internan al olvido, dejan de existir” (p. 34). All’emigrazione attuale e all’esilio prodotto dall’ultima dittatura (1976-1983) si aggiungono i fuoriusciti del *golpe* del 1930, del primo periodo peronista (1945-1955), e dell’esilio “scientifico” o “fuga dei cervelli” (1966-1973) che porta all’estero – U.S.A., Francia, Inghilterra, Germania e Italia nell’ordine – gran parte dei docenti universitari e dei professionisti argentini.

Marchiata dalle due culture “más maternoflicas, o edípicas, del mundo: la italiana y la judía. La *mamma y la mame*” (p. 39), l’Argentina è anche il paese delle madri e dei figli di quelle madri: i morti e gli scomparsi, i 30.000 *desaparecidos* dell’ultima dittatura. Anche nell’opinione di Vázquez-Rial l’Argentina “no tendrá solución política ni moral hasta que se cierre realmente el período de la dictadura, con la devolución de los cadáveres a sus familias y el entierro piadoso de los que ya no la tengan, por una parte, con la localización de los hijos nacidos en cautiverio y entregados a padres adoptivos, de modo que puedan elegir con conciencia su origen, por otra, y con la condena efectiva de los responsables de largos años de sangre, por otra. Pero para esto es necesaria, en primer lugar, una limpieza profunda de la clase política” (p. 43). E la corruzione della classe politica si esprime, durante il *Menemismo*, anche con la svendita delle imprese pubbliche. Per spiegare l’intervento delle imprese straniere, che peggiora una situazione di per sé già instabile, Vázquez-Rial ripercorre gli ultimi 15 anni di investimenti spagnoli nel paese: dalle banche a *Repsol*, *Telefónica*, *Endesa*, *Aguas de Barcelona* e *Iberia* (pp. 173 e ss.).

La tradizione ispano-americana “que hace indisoluble la carrera literaria y la periodística, no se rompe en la biografía del autor de este libro. La técnica del gran reportaje, el que no muere con la instantaneidad de su publicación, encuentra en estas páginas un ejemplo de la mejor escuela” (Eduardo Sotillo, “Prólogo innecesario”, p. 12). Ma il credo giornalistico a cui sembra ispirarsi Vázquez-Rial è indicato dalla seconda delle tre appendici documentarie aggiunte alla fine del *reportage*: la “Carta abierta a la Junta Militar” di Rodolfo Walsh (pp. 247-256). L’eredità testamentaria del giornalista e scrittore argentino “scomparso” implica la riflessione e la denuncia dei mali della società nonché il dovere di scrivere “sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles” (p. 256).

Federica Rocco

Isabel Allende, *La ciudad de las Bestias*, Barcelona, Montena, 2002, pp. 315.

Il viaggio all’interno della selva, continua ad essere tematica caratterizzante la letteratura ispano-americana, da sempre sensibile al fascino della natura, anche quando quest’ultima si manifesta negli aspetti più inquietanti. D’altra parte è proprio l’elemento naturale ad imprimere fisionomia e originalità alle terre d’Oltreoceano, rendendo magici i luoghi e i paesaggi. Gli stessi abitanti, perfettamente in sintonia con l’ambiente tanto da esserne parte integrante, sono dotati di poteri straordinari, di capacità perdute nel tempo. Il dono dell’invisibilità, il dialogo con le voci della natura, l’integrazione nel proprio animale totemico, il “sentire” con il cuore, si ottengono solo se l’individuo, libero dalle pastoie della società “civile”, ritorna allo stato di natura, alla semplicità delle relazioni, ad usi e costumi antichi.

È quanto accade in *La ciudad de las Bestias* al protagonista, Alexander Cold, il ragazzo quindicenne che accompagna la nonna newyorkese, Kate Cold, di professione

giornalista, all'interno della selva amazzonica. La rivista "International Geographic", ha, infatti, finanziato una spedizione nella zona situata tra il Brasile e il Venezuela, per ricercare una creatura gigantesca – la Bestia, molto simile allo yeti dell'Himalaya –, della quale si hanno testimonianze più o meno attendibili. Sembra trattarsi di un umanoide, più alto di un orso, completamente ricoperto di peli neri e in grado di emettere un odore tremendo e penetrante a tal punto da rendere la vittima completamente inerme, incapace di scappare a morte sicura.

Tra mille peripezie e prove di iniziazione, il ragazzo californiano dal "rostro delgado, con lentes redondos y el cabello oscuro" (p. 27) – una specie di gemello del più famoso Harry Potter –, con il flauto del nonno al posto della bacchetta magica, si trasforma nell'impavido difensore della "gente de la neblina", salvandoli da un genocidio terribile, escogitato dalla malvagità e dalla cupidigia dei bianchi. Un cambiamento reso possibile solo dall'amicizia di Nadia, che vive in simbiosi con Borobà, una scimmietta nera costantemente avvvinghiata al suo corpo. La tredicenne, figlia della guida brasiliana César Santos, rimasta orfana della madre in tenera età, è nata e cresciuta all'interno della selva. Essa conosce i segreti delle piante, comunica con rettili ed uccelli, dialoga con gli *indios*, in lingue diverse, ed è in grado di evocare lo sciamano. Il vecchio Walimai, dall'età indecifrabile, è il messaggero degli dei, colui che può accedere al mondo degli immortali, al mitico regno di El Dorado, dove si trova la fonte dell'eterna giovinezza.

Nadia accetta il meraviglioso, senza fare domande a differenza di Alex che cerca spiegazioni razionali, di fronte ad eventi straordinari come l'incontro con lo strano uccello, un rettile alato e dalle pupille rosse, simile al drago delle leggende europee, che volteggia nell'aria, elegante e leggero, o con gli uccelli dalle quattro ali ricoperte di piume rosse, i quali grugniscono come cani, o con l'aggressivo gatto bianco, orbo di entrambi gli occhi, o con i pesci dalle ali d'oro... Tutto ciò è parte integrante del mondo di Nadia, o meglio del mondo mitico degli *indios*, di cui essa è inviata speciale. Lo sciamano, infatti, è convinto che la "niña color de miel", sia la prescelta degli spiriti: per questo "le dio permiso para llamarlo por su nombre cuando estaban solos, le contó los mitos y leyendas de los indios, le regaló su talismán y la condujo a la ciudad sagrada de los dioses" (p. 253). Una città d'oro, abitata dalle Bestie, tre maschi e otto femmine, la cui funzione è conservare la memoria storica – ad iniziare dalla prima epoca, ventimila anni addietro – della "gente de la neblina", priva di scrittura, la quale a sua volta, custodisce gelosamente l'ubicazione della città, inutilmente cercata nel corso dei secoli. Una memoria mantenuta viva ed aggiornata da sciamani come Walimai, che comunicano con gli dei mediante i poemi epici, testimonianze de "la historia pasada y presente" (p. 216).

Alla fine, saranno proprio Nadia/*Aguila blanca* e Alex/*Jaguar negro* a salvare le tribù della selva dalla crudeltà dei *nabab*, dell'uomo bianco, che non esita a sterminare esseri innocenti per puro tornaconto personale: invece del vaccino, viene iniettato il micidiale virus del morbillo. In questo modo, anche il territorio del *Ojo del mundo*, mai esplorato prima, può essere sfruttato da avidi avventurieri, protetti da ufficiali dell'esercito, corrotti.

Il filo conduttore del libro, ossia la magia collegata al mito, alla selva, alla musica ricorda un altro viaggio, quello effettuato dall'anonimo personaggio de *Los pasos perdidos*, il quale con il ritrovamento degli strumenti musicali primitivi, recupera la facoltà di creare. Se diverso è lo spessore narrativo di Alejo Carpentier, maestro del realismo magico, non dobbiamo dimenticare che Isabel Allende ha scritto un libro per ragazzi, prima opera di una trilogia pensata per diffondere le tradizioni popolari ispano-americane ai giovani di tutto il mondo. L'inevitabile messaggio ideologico/didattico, pertanto, va a scapito della capacità di emozionare intellettualmente anche un pubblico di lettori meno giovani. Pur utilizzando in maniera sapiente il *plot* e delineando con incisività i per-

sonaggi, grazie all'abile manipolazione di tecniche d'effetto, come quelle più "tradizionali" del realismo magico o quelle più "ardite" della *new age*, il libro non soddisfa completamente. Da un' affabulatrice come Isabel Allende, il suo affezionato lettore si sarebbe aspettato qualcosa di più coinvolgente e di più *sentito*, anche se la vera magia sta nelle descrizioni paesaggistiche, spesso vibranti e poetiche. Ciò testimonia, ancora una volta l'importanza della natura, asse portante dell'inesauribile filone del *romanzo della selva*.

Silvana Serafin

*I cactus non temono il vento. Racconti da Santo Domingo*, a cura di Danilo Manera, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 252.

Giudicare un'antologia è tutt'altro che impresa facile per l'inevitabile discontinuità del materiale presente, e questo volume non fa eccezione. A Danilo Manera va il merito di raccogliere, come recita il risvolto di copertina, la prima antologia di racconti dominicani contemporanei: per ognuno degli otto scrittori vengono proposti tre testi che – si suppone – ne rappresentano stile e tematiche. La scelta non deve essere stata semplice, all'interno di una narrativa pressoché sconosciuta: individuare non solo gli autori più promettenti, ma anche i racconti maggiormente consoni ai gusti del pubblico italiano.

Marcio Veloz Maggiolo costituisce senza dubbio la punta di diamante tra i nomi presenti: i tre racconti che lo rappresentano sono costruiti con grande accuratezza e mettono in risalto la maturità artistica di uno scrittore già noto e apprezzato in ambito internazionale. Lo stile di Veloz Maggiolo è pulito, essenziale, ma al tempo stesso riesce a caricarsi di molteplici valenze che coinvolgono il lettore nella trama del testo. Partendo da situazioni apparentemente banali, quotidiane, lo scrittore sviluppa un tessuto intrigante, basato sullo studio introspettivo dei protagonisti. Il lento accumularsi di elementi sfocia in un finale se non esattamente a sorpresa, comunque originale e di indubbio effetto artistico. L'essenza dominicana emerge dalle luci, dai paesaggi o, più esplicitamente, dalla costante presenza dell'esercito, del Partito, del Dittatore con cui si identifica la nazione. La toponomastica stessa invita a collocare le vicende in uno spazio ben delimitato e, come l'onomastica scelta per i personaggi, aiuta l'autore a suggerire sviluppi, contraddizioni, paradossi. Marcio Veloz Maggiolo allude, insinua, ma l'espressione è sempre ben calibrata, misurata, mai troppo esplicita o violenta: il destinatario del testo non resta pertanto un semplice spettatore, ma si sente intimamente partecipe delle vicende narrate.

Ottimo autore è pure José Alcántara Almánzar, caratterizzato da uno stile scorrevole e garbato, in grado di delineare paesaggi interiori ed esteriori con grande abilità. Dai racconti presenti nell'antologia emerge uno scrittore maturo, intelligente, innamorato della propria patria ma deluso dalla società e dalla debolezza delle istituzioni. Gradevole l'episodio de *L'insolita Irene*, in cui un marito molto controllato e calcolatore assiste impotente alla fuga della moglie (ricorda il pignolo torinese di *Bianco, rosso e Verdone*): Irene, evidentemente prigioniera di rigidi schemi coniugali, approfitta della gita fuori porta per trasformarsi in farfalla. Le descrizioni, puntuali anche se non oberanti, permettono di partecipare dal punto di vista sensoriale alle gioie della gita: cromatismi, odori, sonorità, sensazioni tattili, sembrano giungere al lettore in modo talmente reale da coinvolgerlo pienamente nell'allegria della donna, mentre incomprensibilmente escluso ne riesce il marito, vero semplice spettatore della vicenda. Muto, sor-

do, ignaro, cieco, totalmente insensibile, insomma: è solo lui che non partecipa ai cambiamenti che gli stravolgono l'esistenza. Anche *In alto mare e Lulú o la metamorfosi* offrono precisi spaccati della società dominicana: povera, violenta, corrotta, priva di riferimenti, un po' alla deriva come i naufraghi che cercano rifugio su «un'isola vicina», ossia senza allontanarsi troppo dai propri modelli, dalle proprie abitudini, ma consci di aspirare a qualcosa di diverso e di migliore.

La delicatezza e l'originalità dei testi di Veloz Maggiolo, di Alcántara Almánzar ma anche di Armando Almánzar Rodríguez, rappresentano però una minoranza nell'economia dell'antologia, giacché la quasi totalità dei restanti cinque autori si muove su un terreno ben diverso. Infatti, il filo conduttore dei racconti presenti sembra essere quello di una sperimentazione più dura, brutale nei confronti del lettore. Valgano, come esempio, i primi tre racconti che aprono la raccolta, di Pedro Peix: nei suoi testi, egli pare voler rispecchiare integralmente, senza alcuna mediazione, tutte le bruttezze, le storture, la negatività di una società intimamente malata, priva di principi etici, di punti di riferimento. Ognuno dei suoi personaggi cerca il proprio profitto ciecamente, riconoscendo solo la legge dell'aggressività e della sopraffazione. Non emergono garanti di alcun tipo: vige il caos illimitato, cui dà il proprio apporto anche il *jefe máximo*.

Questa è l'immagine di Santo Domingo che risulta nel complesso: quella di una società moralmente povera, guasta, inferma, frustrata, viziosa, popolata da bulli, prostitute, ladri e fannulloni, ma soprattutto morbosamente assetata di sesso, come il Tomás dipinto da Luis Martín Gómez. L'arte non riesce a sublimare le bassezze che evidentemente assillano gli scrittori dell'isola e la lettura, per quanto interessante, a volte non dà maggior piacere di una pagina di cronaca nera, per la crudezza del lessico e delle descrizioni. A meno che la scelta sia fatta ad uso e consumo di quella fetta di mercato turistico che guarda ai tropici come a facili terreni di conquista, specchio per le allodole con tanto di giustificazione (im)morale. Ma mi piace pensare che l'eredità del Bosch sia «altra».

Patrizia Spinato Bruschi

Marcos Aguinis, *Asalto al paraíso*, Barelona, Planeta, 2003, pp. 334.

Marcos Aguinis (Córdoba, 1935) è uno degli scrittori di spicco del panorama argentino contemporaneo. Il suo esordio narrativo risale al 1963, anno in cui Aguinis pubblica *Maimónides (un sabio avanzado)*, una biografia a cui fanno seguito romanzi, saggi, racconti e altre biografie, come quella dell'ammiraglio Guillermo Brown di *El combate perpetuo* (1981) o la agiografia storico-fittizia di Francisco Maldonado da Silva in *La gesta del marrano* (1991). Tra le numerose pubblicazioni ricordiamo i romanzi: *Refugiados: crónica de un palestino* (1969); *La cruz invertida* (1970), vincitore del Premio Planeta; *Cantata de los diablos* (1972); *La conspiración de los idiotas* (1978) e i saggi: *Carta esperanzada a un General (puente sobre el abismo)* (1983); *El valor de escribir* (1985); *Un país de novela (viaje hacia la mentalidad de los argentinos)* (1988); *Elogio de la culpa* (1993); *El atroz encanto de ser argentino* (1999).

La narrativa di Aguinis si muove in un contesto in cui le tematiche e gli avvenimenti storici servono spesso ad evidenziare le crisi della società che scatenano l'intolleranza. La storia e il discorso storico nelle sue varie forme – dalla biografia al giornalismo – e l'interesse per le evoluzioni ed involuzioni, sia collettive che individuali, caratterizzano le scelte letterarie e saggistiche di Aguinis. Inoltre, in quanto medico e psicoanalista,

l'approfondimento psicologico dello scrittore argentino raggiunge le motivazioni più recondite dell'animo umano svelandone i meccanismi e le perversioni. Anche l'ultimo romanzo, *Asalto al paraíso* (2003), mette in risalto le contraddizioni della società argentina presentata attraverso la corruzione, le crisi istituzionali, le catastrofiche politiche nazionali ed internazionali, i giochi di potere ambigui e mortiferi, le collusioni tra i vertici del potere e dell'economia.

In una Buenos Aires dei primi anni '90 si intrecciano le vite di Cristina Tíbori, un'intraprendente giornalista televisiva e di Dawud Habbif, un palestinese pronto a immolarsi per la causa islamica. La narrazione inizia il 17 marzo del 1992, con l'attentato all'Ambasciata Israeliana di Buenos Aires: "el peor asesinato en masa realizado contra un objetivo judío desde que terminó la segunda guerra mundial. Y era el primero de esta magnitud en toda la historia de la República Argentina" (p. 15). A due anni dalla strage le indagini della polizia e dei servizi segreti sono misteriosamente bloccate e Cristina Tíbori, colpita personalmente dall'attentato, sembra essere l'unica ancora interessata a scoprirne le cause e i mandanti. Il programma televisivo condotto da Tíbori è un *talk show* il cui *format* ricorda programmi quali *Primo piano*, *Report*, *Chi l'ha visto?* Il successo di «Palabras cruzadas» si basa su delle indagini, realizzate mediante l'uso di telecamere nascoste, che riguardano temi scottanti della realtà argentina. L'idea della trasmissione "se inspiraba en un programa de la televisión italiana. La sociedad reclamaba algo parecido a la *mani pulite* que en Italia enjuició a ocho primeros ministros y más de cinco mil funcionarios y empresarios corruptos" (p. 39). Gli espliciti rimandi alla corruzione e all'ambiguità sociale, politica ed economica che dominano l'Argentina degli anni '90 insinuano l'inquietante ipotesi che "la salida de la dictadura no trajo la automática superación de sus vicios. Los antiguos torturadores e ideólogos permanecen como mano de obra desocupada, lista para infiltrarse en cualquier resquicio. La Justicia incorporó nuevos nombres, pero no se cepilló la patología. Continúan los negocios turbios, la corrupción, la degradación del Estado" (p. 108).

Il romanzo, diviso in tre parti, è un *thriller* ma anche una *spy-story* il cui ritmo rimanda alla narrativa di Tom Clancy più che a quella di Michael Crichton. L'indagine, condotta da una narrazione di tipo giornalistico, ritma e intreccia avvenimenti di una realtà extra-letteraria in cui i personaggi lottano, per volontà o per fatalità, in un'atmosfera di passione e di violenza che lascia senza respiro. I trentasette capitoli che compongono il romanzo sono narrati da una terza persona onnisciente che scava negli interstizi della realtà argentina più recente ampliando il raggio d'azione della riflessione per includervi l'analisi di una mente umana in cui l'abisso è alimentato da un ideale distruttivo. La narrazione principale è, infatti, inframmezzata da alcuni interventi in corsivo a carico di Dawud: il flusso di coscienza dello *shabid*, il martire disposto ad immolarsi pur di guadagnare il paradiso, ripercorre la vita del palestinese, dalla Beirut devastata dalla guerra civile in cui, bambino, assiste impotente all'eccidio perpetrato ai danni dei suoi famigliari, all'addestramento come martire della Jihad.

La consapevolezza della missione e del premio ad essa legato – il paradiso – scaglia il lettore nel territorio della lucida follia che dirige il terrorismo. Dawud "aún no conocía la fecha de su sagrada inmolación, [...] El martirio que consumiría su existencia en un futuro cercano era el gesto supremo del sometimiento a Alá y borraría hasta el menor de los pecados. Una alta dosis de pecados, paradójicamente, brinda al martirio la ocasión de reafirmar su energía purificadora." (p. 23). Ma gli attentati terroristici non hanno giustificazioni: Zacarías Najaf, l'*imam* che predica l'Islam tollerante, afferma infatti che "hubiera sido justificable un accidente, porque en ese caso lo atribuimos a la voluntad de Dios. Aquí no hubo voluntad de Dios sino de los hombres. Dios no ordena matar inocentes" (p. 17).

Il clima ricorda quello delle indagini statunitensi che seguono l'attentato alle *Twin Towers* del settembre 2001 e che rivelano all'Occidente, e al mondo intero, i meccanismi e le perversioni di chi partecipa agli attacchi terroristici. Dawud appartiene a un commando di terroristi ingaggiati per compiere un attentato a Buenos Aires. Tra le ragioni della scelta del bersaglio: l'appoggio dell'Argentina agli Stati Uniti durante la Guerra del Golfo del 1991 e la presenza nel paese della più grande comunità ebraica latinoamericana. Questi due elementi sono sufficienti a nutrire l'intolleranza fino a trasformarla in delirio di onnipotenza: per i sostenitori di un'interpretazione deviata del Corano, l'Islam rivoluzionario, gli attentati sono infatti "golpes que hieren profundo el flanco de Satán en sus dos versiones: Israel y los Estados Unidos." (p. 275).

Il proseguo delle indagini della giornalista evidenzia i rapporti non sempre chiari tra il governo Menem e alcuni paesi arabi – la famiglia Menem è musulmana – che si insinuano tra le cause del ritardo nelle indagini sull'attentato del 1992. I preparativi del commando islamico, organizzati con la collaborazione del delegato culturale dell'ambasciata siriana, delineano, attraverso gli incessanti sopralluoghi effettuati nella capitale argentina, l'obiettivo del nuovo attentato: l'Hebraica, un centro ricreativo e culturale dotato di clubs, piscina, palestra, cinema, teatro, salone degli atti e delle feste, biblioteca, ristorante. Se nell'attentato del 1992 perdono la vita una trentina di persone e si producono centinaia di feriti, la "voladura de Hebraica, [...] multiplicaría la cifra por diez o por quince: morirían alrededor de quinientas personas y serían heridas no menos de dos mil." (p. 225). Scelto l'obiettivo si profila anche la data della strage: il 15 luglio 1994, un sabato (giorno di maggior affluenza per l'Hebraica). In un crescendo mozzafiato gli ultimi capitoli del romanzo ricongiungono le fila della trama, dipanando gli avvenimenti fino all'esito finale a sorpresa. Il messaggio del romanzo rimanda all'unica speranza sia per i protagonisti che per il lettore: l'idea che la conquista del paradiso, per quanto difficile, si fonda sul rispetto della vita umana, bene supremo caro ad ogni Dio.

Federica Rocco

\* \* \*

Luís Filipe Barreto, *Damião de Goes – Os caminhos de um humanista*, Lisboa, Edição CTT Correios, 2002, pp. 220.

Este livro de grande qualidade gráfica, rico de ilustrações e documentos, com um texto de qualificada dimensão informativa e analítica devido a Luís Filipe Barreto, ensaísta e especialista na história das idéias, representa um alto momento das comemorações do V centenário de nascimento de Damião de Góis. Essas comemorações tiveram o grande mérito de finalmente mostrar a dimensão europeia do humanista, em geral descurado pelos estudiosos do humanismo e do renascimento portugueses, ou deploravelmente colocado pelos mesmos em plano obscuro no quadro da cultura do século XVI. A significativa conclusão do evento goisiano se fez em Braga (Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia), com o Congresso Internacional “Damião de Góis na Europa do Renascimento”, de 29 a 31 de janeiro de 2003, organizado por um dos maiores especialistas da obra do cronista de D. Manuel I, Amadeus Torres.

A vida de Damião de Góis (1502-1574) é ao mesmo tempo quadro demonstrativo das diversas fases vividas por Portugal do século XVI, com suas grandezas e devoradoras crises, e exemplo do intelectual humanista representante de uma cultura naturalmente universal, mas obscurecida por numerosos episódios contrários ao espírito dessa mesma cultura. Jovem fidalgo de província, filho de uma nobreza mais ligada à prática comercial que às grandes raízes históricas, nascido naquela que então era a pequena vila de Alenquer, cedo se integra na vida da Corte e na amizade dos príncipes. Assim, ao par com os reinantes, constrói uma educação que logo o faz distinto entre os talentos emergentes da Corte portuguesa do início do século XVI. Por todas essas razões, o jovem fidalgo logo é mandado pelo Rei a representá-lo nos lugares europeus centralizadores dos interesses internacionais do comércio português. É o difícil momento da afirmação dos mercados das drogas e especiarias – em particular a partir da sede de Antuérpia –, agora em mãos de Portugal depois da revolução provocada pela viagem de Vasco da Gama, confirmada pelas outras que lhe sucederam. O jovem Damião de Góis vem mandado pelo seu Rei para alargar a presença portuguesa no mercado, principalmente naquele da Europa do norte. Ele o faz em maneira convincente, tanto de receber de D. João III claros reconhecimentos. Porém, Damião de Góis é principalmente um estudioso; por isso, ao lado da atividade comercial, ele aproveita do perambular pelas diversas terras para desenvolver sua cultura humanista, em particular no que se refere a aprendizagem do latim. Para isso procura sempre novos mestres, colocando-se objetivamente e ativamente no espaço dos grandes humanistas europeus. A maturidade chega com o

encontro com Erasmo e consequente período de estudos regulares na Universidade de Pádua, de 1534 a 1538, completado com aquele posterior em Lovaina, de 1538 a 1554. O retorno em Portugal do humanista de dimensão europeia, capaz de criar, ao mesmo tempo, a beleza de suas composições musicais, a metodologia inovadora de suas crônicas e livros de história contemporânea, bem como de demonstrar uma erudição inusual nos ensaios e traduções do latim, esse retorno modifica a vida de Damião de Góis. Perdida a proteção de D. João III, com a morte do monarca, ele se vê exilado e perseguido na própria terra. Contra a violência da Inquisição ele opõe a sua dimensão intelectual, mantendo uma posição de absoluta coerência com a dimensão de intelectual católico, mas de inderrogável natureza não-ortodoxa, mas ecumênica, construída em anos de estudos e reflexões. Sua morte, em 1572, pode ser lida – de certa forma – como um preanúncio político-cultural da profunda crise que Portugal começará a viver dali até a restauração de 1640.

No seu livro, Luís Filipe Barreto dá ênfase ao particular significado da vida e obra de Damião de Góis para a história e a cultura portuguesas. E o faz em modo claro e convincente. Daí, o retrato de um humanista integrado no espírito literário – lição de raiz erasmiana – com a força de assumi-lo e afirmá-lo mesmo nos momentos mais trágicos. Como acontece com a escritura de seu *Memorial*, em resposta aos inquisidores (Lisboa, 1572), no qual afirma em defesa de sua verdade: “Os homens em nenhuma coisa mostram mais o intrínseco de seus pensamentos que no que escrevem”.

Silvio Castro

Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp.

Negli ultimi tempi la casa editrice *Campo das Letras*, di Porto, si è segnalata grazie ad una serie di interessanti pubblicazioni, sia di narrativa contemporanea portoghese e brasiliana, sia di critica letteraria. Il volume di Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira è il più recente della collana *Campo da Literatura/Ensaio*. Si tratta di una tesi di Dottoramento difesa presso l'Università del Minho nel 2000. Come è naturale e lecito attendersi da un lavoro accademico di questo genere, ci troviamo dinanzi al risultato di una ricerca articolata, approfondita e meticolosa su un aspetto dell'opera di Eça de Queirós sino ad oggi sostanzialmente trascurato. I primi due capitoli, che costituiscono la prima parte del volume, *Para uma poética queirosiana*, intitolati *Sob o signo da ambiguidade* e *O retrato do autor* hanno come finalità delimitare il campo più specifico dell'analisi che viene sviluppata nella seconda parte del libro dal titolo *Dimensão fantástica e construção narrativa*. Lungo circa duecento pagine, attraverso l'esame dettagliato prima di 'paratextes' dello scrittore e poi di riflessioni critiche di scrittori contemporanei sull'opera queirosiana, l'autrice pazientemente raccoglie elementi che le permettono di concludere, in apertura della seconda parte del volume che: “como fomos verificando, ao longo da primeira parte, a obra de Eça, mesmo quando só perspectivada através de outros olhares, configura-se como um espaço movediço onde o escritor se debate entre o “real” e uma móbil imaginação. [...] É nessa base conflitual, irónica, que é possível encontrar uma vereda estreita, resultante, da tensão entre a objectividade e o desejo da fantasia. Quando se cruzam (e cruzam-se muitas vezes), surge aquilo que podemos considerar como as variantes do fantástico (p. 209)”. Seguono a questo punto una ventina di pagine teoriche sul fantastico. Un'occhiata alla bibliografia sull'argomento



utilizzata dall'autrice dimostra, da un lato, la preoccupazione di non limitarsi ai contributi della critica francese o anglosassone accogliendo anche le interessanti proposte della critica italiana e spagnola e sudamericana, dall'altro una inattesa mancanza di aggiornamento che lascia perplessi. Si veda il caso di Antonio Risco del quale si cita *Literatura y fantasia*, del 1982, ma non *Literatura fantástica de lengua española*, del 1987, che integra lo studio precedente, correggendo fra l'altro profondamente la classificazione dei testi letterari proposta nel primo saggio. Stesso discorso per quel che riguarda Remo Ceserani; nella bibliografia figura l'articolo "Le radici storiche di un modo narrativo", tratto dal volume *La narrazione fantástica* (1982), ma non v'è traccia del successivo *Il Fantastico* (1996) che compendia le riflessioni del critico italiano su questo modo narrativo. Caso ancor più singolare quello di Jean Fabre, di cui si riferisce soltanto una comunicazione al Colloque de Ceresy (*La littérature fantastique*, 1991), "Pour um sociocritique du genre fantastique en littérature" e non *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique* (José Corti, 1992), volume ricco e articolato di circa 500 pagine e uno dei testi teorici più stimolanti sul tema. Le lacune della bibliografia, che ovviamente si ripercuotono sull'argomentazione critica, non riguardano solo testi recenti, che non ci interessa in questo momento elencare per ragioni di spazio, ma tocca anche opere fondamentali del passato come è il caso del saggio di Freud *Das Unheimliche*, e naturalmente di tutta la abbondante bibliografia sul Perturbante nella letteratura. In realtà, per essere precisi, un brevissimo riferimento, di seconda mano, a Freud lo si trova *en passant* in nota (p. 217) nel commento ad un saggio di H.Belevan. Ad ogni modo, la spiegazione delle lacune ravvisate va, credo, compresa nell'ottica dello studio dell'autrice, per cui a poco sarebbero serviti i testi sopra menzionati, o piuttosto, avrebbero potuto addirittura essere controproducenti. In effetti, le pagine teoriche sul fantastico si chiudono con le seguenti affermazioni: "Falar de "dimensão fantástica" significa portanto (e quando falamos da obra de Eça de Queirós), equacionar a sua escrita como uma caminhada difusa entre um sentido de regularidade e de estabilidade estéticas, tendo como horizonte o naturalismo, e uma singular forma de reencontro com a irregularidade e imaginação românticas, através de uma forma estilizada [...] o fantástico, em Eça, descobre-se numa categoria artística cujas propriedades emergentes são diversificadas e se desdobram em malhas onde cabe tudo o que não é representação realista, mas que, tendo-a, todavia, presente, com ela trava um absurdo conflito de dominância textual, criando um novo signo estético" (p. 233). Si noterà la prudenza dell'autrice nel riferirsi al fantastico sempre come fenomeno specifico in Eça de Queirós e non come modo narrativo *tout court*, il che potrebbe anche essere ammissibile, ma richiederebbe una argomentazione e fondamenti critici ben più robusti di quelli presentati. Di conseguenza, la seconda parte del volume passa in rassegna tutti quei testi che non rientrano nell'ambito della narrativa realista e naturalista, come mostrano i titoli dei vari sottocapitoli: "*Os folhetins*" da *gazeta de Portugal* – *entre o fantástico, o alegórico e o lírico*; *Nos limites do romance gótico, do romance negro e do romance histórico*; *As zonas do maravilhoso*; *A experiência do policial*; *Entre a magia, a comicidade e a ficção científica*. L'ultimo capitolo è poi dedicato ad una analisi più approfondita del racconto *O Mandarin*. Giungiamo infine alla conclusione di questo lungo viaggio testuale, da cui citiamo un brano significativo: "A dimensão fantástica surge na sua obra, interessantemente, como uma categoria que deriva e é também reconstrução da aproximação e fragmentação de géneros variados, tornados solidários com as marcas de uma imaginação emergente que estabelece e força travessias genológicas e estéticas. A existir, o *Fantástico* (enquanto género) funciona como base arquitectural (temática, modal, formal), não para manter o ritmo e a coerência do discurso literário e sua leitura, mas para destruir sistematicamente esse ritmo e essa coerência em textos específicos. Daí a dificuldade que sentimos em prender

aquilo a que chamamos (apenas) dimensão fantástica (e que emana e transcende a narrativa de Eça de Queirós) em fórmulas preestabelecidas e anunciadas teoricamente. E, no entanto, foi essa dimensão fluida que impregna o seu discurso que procurámos reter sistematicamente neste trabalho” (p. 447). Va detto subito che le analisi puntuali dei testi presi in esame sono spesso acute e illuminanti, e il volume si propone sin d’ora come una ottima guida alla produzione meno nota di Eça de Queirós, il problema, tuttavia, è un altro; il fantastico inteso come sinonimo di immaginario o non-mimetico non solo risulta una categoria nebulosa, incerta (certo non sarà così agevole definirlo, ma per ricordare il Jean Fabre che l’autrice ignora: “de toute façon à ces nouveaux et trop subtils Eléates qui refusent tout mouvement, la meilleure réponse est de mettre en marche non sans piétiner au départ d’autres sophismes, tel celui qui prétend que l’existence des textes ambigus ou inclassables (entre Fantastique et Merveilleux, par exemple) rendrait caduques toute différenciation des deux catégories et toute tentative de définition bi-polaire”, ma finisce per essere poco utile per la comprensione della produzione letteraria del secolo XIX<sup>o</sup>. Curiosamente nella quarta di copertina del volume si legge: “o ensaio de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira... proporciona ao leitor um contributo valioso para o conhecimento de um universo imaginário, que, mesmo sob o signo das poéticas realista e naturalista, acolhe fascinadamente esse espectro que, desde a segunda metade do século XVIII, assombra a literatura ocidental – o fantástico”. È proprio questo “espectro” che non ritroviamo, e che presuppone per l’appunto un approccio storico al problema, arricchito dal contributo freudiano, capace di evidenziare come il fantastico sia un modo letterario nuovo, moderno, che sorge e si afferma per dare voce a esperienze anch’esse nuove, come scrive Lugugnani, “per lunghissimo tempo, il meraviglioso ed il realistico sono stati sufficienti a raccontare tutto. Lo strano, il fantastico, il surrealistico sono modi narrativi moderni” (*La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 60). Naturalmente per seguire questo approccio, che a mio avviso è, poi, sicuramente più stimolante e produttivo per la critica, sarebbe stato necessario inquadrare la produzione narrativa queirosiana nel contesto più ampio di quella fantastica europea, il che vuol dire conoscerla bene nei suoi vari aspetti, dalla linea Scott a quella hoffmaniana, assimilata e trasformata nell’esperienza francese, al magistero di E.A.Poe, senza dimenticare anche la ricezione portoghese del fantastico, per poter definirla con maggior rigore. L’analisi dell’autrice, invece, non esce dai confini dell’opera di Eça de Queirós. Per concludere bisogna dire che, paradossalmente, l’impostazione, pur discutibile, dell’autrice avrebbe potuto approdare a risultati ben più interessanti se la scelta dei testi da analizzare fosse ricaduta su narrative che palesano una oscillazione fra poetica realista e altre poetiche particolarmente vive all’epoca, come è il caso del grottesco, o dell’eccentrico, così da mettere in luce una certa resistenza della critica queirosiana nel rimetterne in questione la classificazione di genere, esempio ovvio il racconto *Singularidades de uma rapariga loira*.

Gianluca Miraglia

João Pedro de Andrade, *Ambições e limites do neo-realismo português*, introd. de Ernesto Rodrigues, ed. de Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, 2002, pp. 325.

Publicação comemorativa do centenário do nascimento de João Pedro de Andrade (1902-1974), o volume faz parte de um projecto de edição das “Obras Completas” e re-

úne os escritos de um crítico que tem sido injustamente esquecido do panorama da crítica das ideias literárias do século XX português, em particular quando se trata do movimento neo-realista, de que foi um atento observador e porventura o que mais acompanhou, em termos críticos, a evolução do grupo desde o seu nascimento oficial (1940 com o romance *Gaibéus*, de Alves Redol) até aos anos 50, isto é, o período que viria a ser designado como o do “primeiro neo-realismo”. Mas João Pedro de Andrade cultivou outros interesses, com a mesma paixão e competência, como testemunham os ensaios *A Poesia da Moderníssima Geração – Génese duma Atitude Poética* (1943) e *O Problema do Romance Português Contemporâneo* (1942), para além da sua actividade de dramaturgo e de crítico de teatro (*Momentos da Nossa Dramaturgia*) e da atenção dedicada ao papel dos presencistas na cultura portuguesa de Novecentos, de que são exemplo os trabalhos reunidos em *Intenções e realizações de “Presença” na prosa de ficção*. E o balanço não ficaria completo se não se referisse o seu estudo biográfico-antológico sobre o autor de *Húmum* (*Raul Brandão: a Obra e o Homem*), na altura considerado o estudo mais completo e que se pode ainda hoje consultar com interesse: a prová-lo aí está a recente reedição e a leitura que lhe consagrou Vítor Viçoso, grande estudioso da obra de Raul Brandão.

O volume, aqui em análise, agrupa, como se disse e como o próprio título deixa perceber, os textos de J.P. de Andrade relacionados com o neo-realismo, textos de diversa amplitude que vão desde algumas sínteses notáveis, como as que elaborou para o *Dicionário de Literatura* (1960) dirigido por Jacinto do Prado Coelho: os verbetes sobre o “Neo-Realismo” (pp. 41-49) e sobre “Novo Cancioneiro” (pp. 51-53); a que organizou sobre o conflito de gerações Presença/Neo-Realismo (“Diabo”, 1938), ampliada mais tarde na pertinente análise das posições do presencista Adolfo Casais Monteiro relativamente ao Neo-Realismo (“Diário de Lisboa”, 1966); e as muitas recensões que dedicou às obras de autores explícita ou implicitamente neo-realistas ou na altura conotados com a estética do movimento mas posteriormente excluídos de acordo com a evolução estilística desses autores: é o caso de Vergílio Ferreira da primeira fase, o dos romances *Vagão J* ou de *Mambã Submersa*, que mais tarde se auto-identificou com o existencialismo; ou de Miguel Torga, o autor do romance *Vindima*, com uma atmosfera e situações conflituais do romance neo-realista e que o próprio J.P. de Andrade considera romance demasiado filosófico para romance social (p. 310) mas, na verdade, o Autor, rompendo, como se sabe, com o grupo de “Presença”, nunca seguiu um modelo específico, embora esta obra deixe entrever “notações realistas dum mundo em decadência” (p. 312).

No extenso corpus preenchido pelas muitas recensões (pp. 89-321), alguns autores não são ainda analisados na sua verdadeira dimensão, até porque a exegese crítica incide sobre as suas primeiras obras (casos de José Cardoso Pires ou de Carlos de Oliveira, por exemplo). Sobre o segundo é curioso, porém, que o crítico não tenha sublinhado, sem reticências, uma obra que oferecia, desde o início, a novidade de recusar os estereótipos dum modelo. E todavia a sua análise estende-se aos romances *Casa na Duna* (1943) e *Uma Abelha na Chuva* (e, de passagem, a *Pequenos Burgueses*). Deste modo pode até aceitar-se a cautelosa afirmação, feita em 1943, de que Carlos de Oliveira, com o seu primeiro romance, era um romancista “confuso e vago nos intuitos” (p. 190) e esquemático na efabulação da narrativa. Menos aceitáveis os reparos feitos em 1953 a *Uma Abelha na Chuva*, livro de “páginas admiráveis, personagens ricas de seiva, episódios de recorte rigoroso, que se diria necessitarem de outra arrumação” (p. 199), obra que revela “o estofa de um grande romance”, faltando-lhe “a concatenação dos episódios numa ordem” (p. 203), talvez porque o crítico preferiria a expressão linear e isenta

de retórica, qualidades que põe em evidência no início da recensão a *Casa na Duna* (p. 189).

Maior clarividência parece ter demonstrado em relação a Manuel da Fonseca, apostando na grandeza do poeta já desde *Rosa dos Ventos* (1940) e do prosador que se revelou com o livro de contos *Aldeia Nova* (1942) e com o romance *Cerromaior* (1944). Dissecando a urdidura do romance acodem-lhe fragilidades e restrições que, porém, como confessa, “são só aquelas que as suas invulgares qualidades justificam” (p. 158). Pressente-se que o seu juízo mais do que positivo provém da empatia que se estabeleceu entre o crítico e o romancista, aspecto que o crítico parece justificar quando afirma no exórdio da recensão a *Cerromaior* que, se não se pode confiar no entusiasmo “que leva a proclamar como o escritor mais representativo o recém-vindo que traz na sua bagagem um livro e infinitas esperanças”, deve ter-se em conta a situação contextual, isto é, “a atitude anterior, que se esgotava em teorias e predicções entre o horizonte quase deserto de obras de verdadeiro interesse” (p. 149). É evidente que os elementos inovativos da obra de Manuel da Fonseca merecem a confiança e o entusiasmo de J.P. de Andrade, intuição que inicialmente não se manifesta em relação a Fernando Namora (veja-se a recensão a *As Sete Partidas do Mundo*, pp. 173-177) mas o discurso sobre este último autor altera-se substancialmente dez anos mais tarde, quer dizer, com outra perspectiva sobre a evolução do grupo, julgando então *Retalhos da Vida de um Médico* um livro ímpar na literatura portuguesa, e *A Noite e a Madrugada* ou *O Trigo e o Joio* obras definitivas no corpus narrativo do autor (p. 182).

Como evidencia Ernesto Rodrigues na sua excelente “Apresentação” ao volume (pp. 11-20), “temos aqui o melhor balanço da ficção de 40, ou da fase heróica do neo-realismo, em seus expoentes de influência estrangeira e nos autores e títulos nacionais” (p. 19), destacando-se talvez o estudo que empresta o título a esta colectânea: “Ambições e Limites do Neo-Realismo Português”, de 1955. E aqui, às ambiguidades detectadas por Ernesto Rodrigues, sem dúvida caracterizantes da fragilidade de uma metodologia por vezes demasiado identificada com o que se poderia designar como “crítica do gosto”, acrescentaria a perspectiva reticente de J.P. de Andrade em relação ao “recrudescimento duma ofensiva teorética” com António José Saraiva e Óscar Lopes (pp. 38-39), não vislumbrando no trabalho dos dois eminentes renovadores da crítica, mesmo na óptica da história literária, o alargamento e a afinação dos instrumentos de análise, limitando-se a julgá-los como algo que não contribuía “para uma visão serena e objectiva do fenómeno literário” (p. 39), o que me parece no mínimo controverso.

Manuel G. Simões

Manuel Alegre, *Cão como nós*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 2002, pp. 117.

*Cão Como Nós* é um livro que Manuel Alegre diz ter nascido espontaneamente, fora dos programas de trabalho, apresentando-se-lhe de forma autónoma. A novela, como o próprio autor a classifica, partindo do episódio da morte do cão de família, conta a singular relação que o ligava aos seus donos. Em particular revela-se desde o início a especial atenção que para com ele tinha o narrador, que a ele se dirige directamente. De facto, a narração procede em dois planos. O primeiro é o plano da narração factual, que relata episódios de vida vivida; o segundo é um plano “dialógico” em que o narrador não fala, dirigindo os seus pensamentos ao cão, protagonista da história.

Este segundo plano é evidenciado pela inclusão destes pensamentos entre parêntesis. E não é uma novidade na escrita de Manuel Alegre, se considerarmos que o Autor já usou este recurso nos seus anteriores livros em prosa (*Alma*, Lisboa, Dom Quixote, 1995; *A Terceira Rosa*, Lisboa, Dom Quixote, 1998).

Dentro destes parêntesis parecem ter lugar as íntimas confissões do narrador, que sente a necessidade de afastar-se do plano mais decididamente prosaico, já não para falar, mas sim sussurrar à personagem a que se refere em segunda pessoa, o que não pode pertencer a uma narração tradicional. Neste caso o cão Kurika revela-se mais um camarada do que animal doméstico. As suas atitudes quase humanas conferem um estatuto quase humano a ele também, faltando-lhe somente a fala. Mas de facto a sua maneira de falar sem palavras é compreensível a todos; nomeadamente, os seus comportamentos mais singulares demonstram uma sensibilidade que parece ir além dos cinco normais sentidos.

No referido segundo plano de narração, a figura do cão emerge em toda a sua singularidade revelando-se uma presença complementar na vida do dono, capaz de participar dos momentos mais íntimos da vida dele. Assim a novela que é uma reflexão sobre a vida, sobre os afectos, sobre a morte, torna-se uma reflexão sobre a comunicação, sobre a escrita. E, portanto, acaba por ser uma reflexão sobre a literatura também.

O homem, o caçador, o poeta, descobre no cão qualidades que são às vezes especulares, às vezes complementares às suas próprias, e que, se bem que às vezes em amigável conflito na conquista das atenções dos familiares, não raro o ajudam a compreender os mistérios que ele pressente.

De facto, é em direcção do inexplicável e do mistério que a presença do cão se faz sempre mais significativa, e é reconhecendo as suas capacidades de sentir, e, ainda mais, de pressentir, que ele se torna uma figura chave, capaz de ser intermediário entre o mundo real e normal, e esse inexplicável “além” que o narrador adivinha em vários momentos da sua vida. O cão manifesta a sua sensibilidade que vai além do plano normal das coisas, por exemplo, uivando de maneira esquisita ao ouvir uma música (“Asturias” de Albeniz), ou arrebitando as orelhas ao ouvir: “Só incessante um som de flauta chora”, “fabuloso” verso de Camilo Pessanha, que o seu dono às vezes lhe dizia. “Tenho a certeza de que ele estava a ouvir a flauta” (p. 104), diz Alegre.

E é aqui que a novela se debruça sobre um aspecto em que vale a pena demorar a nossa atenção, sendo este um dos indícios que revelam a importância que o cão teve, e tem, no imaginário do seu dono, escritor e poeta. Ao cão o escritor reconhece um ouvido particular, capaz de captar não o sentido das palavras, mas o sentido do som delas, o sentido primordial. É esta capacidade de reconhecer a linguagem anterior à fala, de ouvir na música “o coração da terra (...) o primeiro latido do primeiro homem, o primeiro uivo, o som primordial” (p. 96), de reconhecer a música “da poesia, da alquimia do verso, da litania e da celebração mágica que todo o poema é” (p. 104), que faz do cão o intermediário entre o mundo e a *anima mundi*. Ele sabe decifrar a magia que não se vê e que a Beleza traz consigo.

“– Será que o cão tem espírito?”, pergunta um dos filhos ao narrador que responde: “– Não sei sequer se nós próprios temos espírito ou se é o espírito que nos tem e está em nós”. Enquanto isso: “o cão estava parado frente ao mar, o pêlo muito luzidio, a cabeça levantada, narinas abertas, sorvendo o ar. – Ele está a cheirar o espírito. O espírito da terra, o espírito do vento, o espírito das águas” (p. 53). O cão responde com o seu instinto e com os seus sentidos aos estímulos do mundo e do espírito do mundo frente ao qual o homem só tem aporias. Da mesma forma o cão demonstra pressentir esse espírito inexplicável das coisas nos momentos mais difíceis da vida. Ele pressente a morte das pessoas de família, mas também sente a presença deles depois da morte. Agita-se

antes da notícia da morte do pai do narrador chegar, mas também continua a enroscar-se em frente à cadeira dele, que todos vêm vazia.

O cão conhece o inexplicável, o “além” da existência, a outra forma da vida, e é nesta dimensão que ele é sempre mais companheiro, sempre mais camarada para o narrador que, finalmente, no livro, lhe dá a voz que ele nunca conseguiu enquanto vivo. O cão mostra que o inexplicável, embora não tenha explicação, pode ser entendido, e por isso ele torna-se um guia para quem só presente; a sua figura ganha um valor apotropaico preciosíssimo: “(Podes correr comigo pela praia fora, aqui ninguém nos vê, somos só nós e o mar, saltas a meu lado como se fosses um pedaço de areia e vento, uma estátua movente, cão de água, anda daí comigo por esta noite dentro)” (p. 67). É a noite da magia, do inexplicável, de um além de presença-ausência: “(Há momentos em que parto para não sei onde. Navegação espiritual. Ou dispersão na terra abstracta, a única que se vê quando não se vê. São as grandes caçadas dentro de mim mesmo, a busca da magia perdida, uma palavra cintilante, uma perdiz imaginária, um sopro, um ritmo, uma espécie de bafo. Como o teu. Às vezes sinto-o, outras não. Mas sei que estás aí, algures, enroscado na minha própria solidão)” (p. 57).

*Caçadas na terra abstracta*, com o cão que já morreu, e que não obstante isso continua companheiro fiel (até no momento da sua morte, olhando para os donos ele parece “entregar-se a nós [...] mais do que à morte”, p. 112). *Caçadas na terra abstracta*, para as quais não são precisas armas, mas palavras e música; e poesia. *Caçadas na terra abstracta*, para as quais o homem, finalmente, vai compor um poema, dedicado ao seu cão, escrito no verso de uma conta de cartuchos. É o fecho do livro: “Como nós eras altivo/ fiel mas como nós/ desobediente./ Gostavas de estar connosco a sós/ mas não cativo/ e sempre presente-ausente/ como nós./ Cão que não querias/ ser cão/ e não lambias/ a mão/ e não respondias/ à voz./ Cão/ Como nós” (*Cão como nós*, p. 117).

Federico Bertolazzi

Giulia Lanciani (a cura di), *Inchiostro nero che danza sulla carta – Antologia di poesia portoghese contemporanea*, Milano, Ed. Oscar Mondadori, 2002, pp. 416.

La recente pubblicazione del libro *Inchiostro nero che danza sulla carta – Antologia di poesia portoghese contemporanea*, curato da Giulia Lanciani e edito da Oscar Mondadori, (dicembre, 2002) evidenzia ancora una volta il crescente interesse a stampare antologie, o raccolte, di poesie dedicate alla poesia moderna e contemporanea portoghese. Solo da pochi anni, infatti, sono cominciate ad apparire sul mercato editoriale italiano varie opere antologiche, diverse le une dalle altre soprattutto per il perseguire impostazioni e criteri metodologici differenti ma che tuttavia convergono nel loro voler essere configurazioni di canti polifonici. Ricordo alcune, tra le quali: la raccolta curata da Giuseppe Tavani, dal titolo *Da Pessoa a Oliveira – La moderna poesia portoghese – Modernismo, Surrealismo, Neorealismo* e l'antologia *Poeti Portoghesi Contemporanei*, a cura di Manuel G. Simões con traduzione di Giampaolo Tonini.

*Inchiostro nero che danza sulla carta – Antologia di poesia portoghese contemporanea* colpisce non solo per la bellezza della rappresentazione grafica ma anche e, soprattutto, per il primo titolo *Inchiostro nero che danza sulla carta* poiché preannuncia la singolare selezione operata dalla curatrice, Giulia Lanciani, per la presentazione della sua Antologia. Solo un lettore non ingenuo potrà percepire che il tipo di scelta at-

tuato dall'antologista si fonda sul gusto personale, sulla base puramente elettiva di esperienze liriche diverse che qui si attraversano e si intersecano a dar voce ad una complessa realtà multifforme. Proprio nella "Premessa" Giulia Lanciani precisa le ragioni soggiacenti al processo selettivo da lei adottato e asserisce con vigore le intenzioni che la portarono alla consegna dell'opera. Dice la curatrice: «la mia vuole (o vorrebbe) essere una proposta – una delle tante possibili – per la definizione di un canone di valori poetici costruito su base puramente elettiva [...] nel corso e attraverso la traduzione [...] il materiale da privilegiare si è andato via via affermando con una propria forza intrinseca».

Precede la selezione dei testi poetici un breve scritto del fine critico portoghese Manuel Gusmão dal titolo «Cinque partiture, cinque voci. Differenze erranti» in cui l'autore espone le diversità non soltanto di natura stilistica ma anche dell'appartenere a un mondo lirico e a un universo fatto di esperienze poetiche differenti. Pertanto, sono cinque voci lontane le une dalle altre e che rifuggono dall'essere individuate all'interno di qualsiasi logica di appartenenza a un gruppo o generazione poetica; ciò nonostante, secondo il critico portoghese, le opere di questi poeti vengono ad integrarsi in altri spazi temporali nei quali la loro scrittura si avvia procedendo «attorno a tre diverse occorrenze o a tre nodi temporali significativi». Completa lo scritto introduttivo di Manuel Gusmão una sezione dedicata a ciascuno dei cinque poeti, qui proposti, e costituita da alcune informazioni biobibliografiche e da brevi annotazioni critiche.

Come già anticipato la scelta contempla cinque voci di poeti contemporanei – e con un'opera ancora in *progress* –: Pedro Tamen, Gastão Cruz, Vasco Graça Moura, Manuel Alegre e Nuno Júdice. Ad ognuno di loro Giulia Lanciani dedica una sezione che accoglie una presentazione biobibliografica e un'introduzione in cui espone le linee predominanti della poetica dell'autore trattato, consegnando così al lettore uno strumento indispensabile alla sua interpretazione e analisi dei testi. Ed infine, la selezione dei testi poetici si inaugura con una dichiarazione di poetica in cui ciascun poeta dà una formulazione teorica del significato di poesia e dell'atto di scrivere poesia.

Il libro così strutturato illustra non solo uno ma vari momenti della poesia portoghese contemporanea in cui l'universo polifonico della parola diviene il centro unificatore di soggettività così diverse le une dalle altre. Inoltre provoca al lettore italiano il piacere della lettura di poeti vivi, la cui impalpabile sostanza della poesia viene resa qui nell'ottima traduzione di Giulia Lanciani.

La prima sezione si apre con il poeta Pedro Tamen ai cui versi il lettore è già stato iniziato dal titolo dell'Antologia, giacché in esso riecheggia la traduzione del titolo – che corrisponde anche al 1° verso – della bella poesia di Tamen: «A tinta preta que baila no papel» (p. 76), e inclusa nell'opera più recente del poeta dal titolo *Memória indescritível* (2000). Il componimento è tradotto da Giulia Lanciani con «L'inchiostro nero che danza sulla carta»; tuttavia a intitolare la sua Antologia il sostantivo («inchiostro») appare privo dell'articolo determinativo quasi a voler alludere a un inchiostro appartenente a più voci poetiche, a registrare infiniti tragitti di un continuo viaggio nel viaggio, oltre che ad affermare la natura rivoluzionaria della poesia.

La poesia è espressione dell'essenza del mondo in cui l'io è un viaggiatore, ricercatore, errante e, come dice Manuel Alegre ricordando le parole di Teixeira de Pascoaes, «la poesia è nata dalla danza e il ritmo è la sostanza delle cose» e ancora, come lui, crede che «la parola libera e crea» giacché «è la terra stessa dell'Altro Mondo».

È un mondo che nel suo rivelarsi ne crea un altro; come nei versi della poesia «Non parlo di parole, né di viole» (p. 39), di Pedro Tamen per il quale la «... Vera poesia è l'esercizi promessi:/ saper toglier la pelle ed il nocciolo/ al grido tra la morte ed altra morte/ che ci mantenga estenuati e svegli/ finché non venga il taglio a separarci /.../ Per questo,

amore mio, quel che ti do, /.../ è più che il verso che ti dicono,.../ Saldato a tutto, pur se contro voglia,/ il fiume inventa il verso, e non si come/ se allo specchio vedesse il proprio volto,/ ma te oltre-parola, accanto a me.»

O ancora il forte lirismo di Vasco Graça Moura si fa espressione di un'interiorizzazione del mondo rivisitato e manipolato per mezzo della parola poetica. «La poesia – dice Vasco Graça Moura – può essere espressione del terribile luogo dove la solitudine e passione, allegria e sconforto, amore e morte, pieno e vuoto si scontrano nell'esperienza folgorante della parola». Tutto ciò trova conferma nei versi della poesia «3. Rose per nessuno» (pp. 231-233), dove il potere violento di quella luce verbale illumina non solo l'amarezza, o l'opacità dell'esistenza umana, ma lascia anche presentire una riconciliazione dell'uomo col mondo. «...come chi intravede fotografie/ e una frazione di tempo in bianco e nero/ che illude la realtà implacabile/ perché fu vista così, manipolata/ nella camera oscura dell'anima: risonanze e luce/ in una gamma di grigi, nei suoi/ neri più fondi, nei suoi primi piani/ nitidi, nei suoi sfuocati campi lunghi.»

La poesia è anche erranza, conoscenza; è il penetrare incessante della lingua alla ricerca e scoperta della sua musica segreta. È la poesia di Manuel Alegre, quella – per esempio – di «Il primo sonetto del portoghese errante» (p. 259), di viaggio nel viaggio, «Io sono il solitario l'infestierato /.../ Sono l'assente anche se presente/ il sedentario che è partito in viaggio /.../ Io sono questo partire e questo restare.»

E ancora la poesia di Gastão Cruz evidenzia una continua ricerca di un linguaggio poetico in cui spesso il poeta registra il difficile rapporto tra l'arte e la volontà di vivere il reale e il vitale a dispetto della perdita, della morte, della cecità. Da ciò la tensione espressa, per esempio, nei versi di «Il Pianista» (p. 103): «Si siede imita/ l'autore.../ Intorno a lui il suono è come/ un laccio/ Sta seduto sul bordo della/ tastiera frenando con le braccia/ la forza minacciosa delle acque». E ancora in «Verweile doch!» (p. 125): «Potrà la poesia/ trattener questa serpe/ che si sveglia nel triste/ mattino del mondo/».

Infine, l'ultima sezione dell'Antologia è dedicata alla poesia di Nuno Júdice che, secondo Manuel Gusmão, può essere definita come «una poesia della poesia» perché in essa si trovano citati, ossequiati e riconfigurati «innumerevoli altri poeti». Tuttavia anche la poesia di Nuno Júdice si iscrive in quel viaggio nel viaggio di cui il testo poetico rappresenta una parte, un frammento di una totalità che il poeta deve perseguire. E afferma: «è nella ricerca della vita, nell'universo del linguaggio [...] che la poesia troverà la sua giustificazione».

Si leggano i versi della poesia «Sotto il penoso gioco» (p. 337) della quale ne citiamo qui alcuni: «Basterebbe un'ombra per avvolgere in mistero/ la sua esistenza. Nella rinnovata lotta contro il luogo comune/ e la quotidiana banalità.../ Le parole ostinate si succedono le une alle altre,/ e ogni volta che il mio corpo si attraversa nel loro cammino/ ricado in me, e in me ricade il tuo antico sguardo.»

Sebbene in modo diverso dagli altri poeti qui contemplati, anche la poesia di Nuno Júdice dichiara l'esistenza di uno stretto rapporto tra vita e testo poetico in cui il soggetto rimane celato per continuare a essere «la chiave dell'enigma». Si consideri, per esempio, la poesia «Un disegno» (p. 335), «Oggi è un'ombra. Eppure,/ si mantiene reale e presente, e la sua figura/ corrisponde in tutti i dettagli/ all'abbozzo (scritto) che di se stesso/ lasciò andandosene: “fantasma/ di innumerevoli anime. Anche in questo/ era stato prodigio: nella cura posta/ nel definirsi, nel sommare “autoritratti”, interpretazioni di un supposto/ personaggio, monologhi o, infine, “introspezioni”.... “»

E molto potremmo ancora dire citando poeta dopo poeta, verso dopo verso, ma desideriamo lasciare al lettore il piacere della scoperta di questi poeti e della lettura delle loro poesie qui selezionate e rese nella traduzione di Giulia Lanciani che non trascura nessun tipo di ricerca sia essa riferita alla parola, al ritmo o al tono.



Per concludere, pensiamo che l'importante di un'antologia non sia tanto quello che dice di fare o vuol fare quanto piuttosto ciò che effettivamente riesce a fare. Crediamo che, sebbene circoscritta a cinque poeti, questa proposta di Giulia Lanciani rappresenti un utile strumento, oltre che essere un prezioso stimolo ad approfondire lo studio di quella realtà poliedrica di cui si fa espressione la poesia portoghese contemporanea.

Simonetta Masin

AA.VV., *Brasiliama da Biblioteca Nacional – Guia das fontes sobre o Brasil*, organização de Paulo Roberto Pereira, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001, pp. 565.

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, uma das dez maiores do mundo pelo acervo, além da riqueza das obras que possui, representa uma das fontes maiores para o conhecimento do Brasil e da sua história cultural. Justamente desses pressupostos, nasceu o projeto da presente *Brasiliama da Biblioteca Nacional*, programado pelo então presidente da Fundação Biblioteca Nacional, o ensaísta e acadêmico Eduardo Portella, que escolheu como organizador do mesmo Paulo Roberto Pereira, professor titular de Literatura brasileira da Universidade Federal Fluminense. O organizador soube elaborar um amplo plano de trabalho e integrar especialistas dos vários setores para a realização do projeto.

A *Brasiliama* da Biblioteca Nacional está dividida em cinco grandes grupos, o mais possível abrangentes da história cultural brasileira, por sua vez subdivididos em capítulos setoriais: **I – Sob o signo do Eden Tropical/** 1. *Brasil dos viajantes*: “Viajantes do século XVI”, por Paulo Roberto Pereira; “Viagens e história natural dos séculos XVII e XVIII”, Ronald Raminelli; “Viajantes e naturalistas do século XIX”, Lorelai Kuri; “Estranhamento e artifício: Imagens do Brasil na arte dos visitantes do século XIX”, Vera Beatriz Siqueira; “Retratos do Brasil: Viajantes estrangeiros do século XX”, Guilherme Giucci, Beatriz Jaguaribe e Karl Erik Schollhammer. 2. *A Igreja no Brasil colonial*: “A Companhia de Jesus”, por Luis Felipe Baêta Neves e Maria Cristina Gioseffi; “As ordens religiosas na sociedade colonial”, Rolando Azzi; “A Inquisição e o Cristão Novo no Brasil colonial”, Ronaldo Vainfas. 3. *A presença estrangeira no Brasil colonial*: “A França Antártica, a França Equinocial e os corsários franceses do século XVIII”, Paulo Knauss; “Brasil e Espanha: do Tratado de Tordesilhas ao Governo dos Felipes, rumo às novas fronteiras sul-americanas”, Roseli Santella Stella; “O Brasil dos holandeses”, Heloisa Meireles Gesteira. **II – Unidade nacional e Abolição/** 4. *A transição da Colônia a Corte*: “D. João VI no Brasil”, por Ismênia de Lima Martins; “Documentação política, 1808-1840”, José Maria de Carvalho, Lúcia Maria Bastos P. das Neves e Marcello Otávio Basile; “Da Real Biblioteca à Biblioteca Nacional”. 5. *O Brasil Imperial: D. Pedro II e o século XIX*, por Lília Moritz Schwarcz. 6. *O negro no Brasil escravista*: “A construção do universo da escravidão no Acervo da Biblioteca Nacional”, por Mariza de Carvalho Soares. **III – A Utopia Republicana/** 7. *Primeira República: os Estados Unidos do Brasil*, por Américo Freire e Lincoln Penna. 8. *Modernização da Arte e Cultura na Primeira República*, por Beatriz Resende. 9. *A Era Vargas dos anos 30 aos anos 50*, por Maria Celina D’Araújo. 10. *Brasil Contemporâneo*: “Os anos JK no Acervo da Biblioteca Nacional”, por Marieta de Moraes Ferreira e Cláudia Cristina de Mesquita G. Dias; “Dos anos de chumbo à globalização”, Carlos Fico. 11. *As Mulheres e os livros: Vidas que se contam*, por Mary del Priore. **IV – Retratos da Invenção do Brasil/**

12. “A tipografia, o livro, o jornal, a revista, a charge”, por Cybelle de Ipanema. 13. *A construção da imagem do País*. “500 anos de Brasil na Biblioteca Nacional e a cartografia”, por Max Justo Guedes; “Do nascimento da fotografia ao livro fotográfico: um retrato da formação do Brasil”, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade e Késiah Pinheiro Viana. **V – O Saber e o Sabor do Brasil/ 14. Letras e Artes no Brasil**: “500 anos de poesia brasileira”, por Alexei Bueno; “500 anos de ficção”, Ivo Barbieri, Dau Bastos e Marcus Vinicius Nogueira Soares; “Os Explicadores do Brasil”, Sérgio Paulo Rouanet; “A Historiografia brasileira e o acervo da Biblioteca Nacional”, Arno Wehling; “A música clássica no Brasil”, Vasco Mariz. 15. “*A Ciência no Brasil*”, por Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. 16. *A Paixão do brasileiro*: “A música popular no Brasil”, por Ricardo Cravo Albin; “A imagem do carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias”, Fred Góes; “O Brasil do futebol: a produção de milhões de reis em um século de paixão”, Simoni Lahud Guedes. 17. “*Olhares sobre o Rio: a imagem da cidade do século XVI ao XX*”, por Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha.

Como se pode constatar, trata-se de uma proposta de pesquisa e de realização editorial de grandes proporções. O volume, além dos textos analíticos, é de impressionante impacto icônico, com ilustrações de todo tipo e épocas retiradas do magnífico setor de Iconografia da Nacional. Os muitos prêmios conquistados nos anos 2001 e 2002, principalmente o Jabuti pelo mais belo livro do ano, estão ligados não somente ao valor intrínseco da Obra, mas igualmente a excepcional qualidade gráfica.

A imensidade da mina que é a Biblioteca Nacional se faz sentir no projeto, tanto nas qualidades expressas (muitas), quanto nas carências (algumas). Estas últimas se demonstram na obrigada limitação de espaço fornecida aos colaboradores que têm de lutar na busca de uma síntese expressiva, claramente apoiadas em pequena parte do material recolhido pelo pesquisador. Na verdade, invés do magnífico volume produzido o leitor ávido sonharia com uma verdadeira enciclopédia composta não tanto dos 17 setores analisados, mas pelo menos de 5, correspondentes aos grandes grupos em que a Obra é dividida. Tudo isso não deixando de frisar a ausência de alguns setores, como por exemplo: “A filosofia no Brasil”, “Os estudos jurídicos”, “Rádio e Televisão”, etc. etc., bem como daquela outra relacionada com o importante período de D. Pedro I. Para lastimar-se mais fortemente, os casos das poucas 23 páginas dedicadas a um tema como “A ciência no Brasil”, ou do caso de alguns títulos setoriais grafados referências diretas a Biblioteca Nacional, Acervo, etc., quando a metodologia do projeto obrigou a todos os pesquisadores à realização dos respectivos textos justamente das fontes presentes na grande Biblioteca brasileira. Isso acontece nos capítulos 10/I, 13/I, 14/IV. Naturalmente, trata-se de avidez intelectual diante dos resultados positivos presentes no volume organizado por Paolo Roberto Pereira.

Todos esses elementos compõem uma Obra de grande importância, alta e digna comemoração do V Centenário da Descoberta do Brasil e dos 90 anos da Biblioteca Nacional da qual muito justamente dizia Afrânio Coutinho, quando escrevia: “O Brasil tem orgulho da Biblioteca Nacional. Ela é sem dúvida, uma das mais importantes instituições culturais do país. Seu esplêndido acervo [...] é uma inestimável concentração de livros, jornais, revistas, manuscritos, precioso documentário de nossa história e de nossa cultura. Quem a conhece por dentro sabe avaliar a grandeza da instituição [...], um órgão público brasileiro dos mais prestantes e respeitáveis, por isso gozando de posto alto no juízo dos estudiosos e pesquisadores.”

Silvio Castro

Euclides da Cunha, *Os Sertões*, (Edição, Prefácio, Cronologia, Notas e Índices de Leopoldo M. Bernucci), São Paulo, Ateliê Editorial, 2001, pp. 1018.

Con l'approssimarsi del I Centenario della pubblicazione del capolavoro di Euclides da Cunha, è stata riproposta nel 2001 una nuova edizione de *Os Sertões* da Leopoldo M. Bernucci, corredata di «Prefácio, Cronologia, Notas e Índices», oltre che di una «Iconografia» con alcuni espressivi documenti sulla complessa materia dell'opera e del suo Autore.

Due sono le sue novità più rilevanti rispetto alle acquisizioni finora raggiunte dai curatori delle precedenti edizioni. Dal 1902 esse si sono ripetute spesso con finalità prevalentemente didattiche, come quella di Alfredo Bosi (São Paulo, 1973), la quale però, prevedendo anche un "cotejo e estabelecimento de texto por Hércilo Ângelo", cerca di dare una soluzione ai problemi di autenticità che il moltiplicarsi delle edizioni del testo euclideo inevitabilmente venivano ponendo.

Dodici anni più tardi Walnice Nogueira Galvão (São Paulo, 1985), peraltro citata da Leopoldo M. Bernucci nella sua «Bibliografia» (p. 862), rivolgendosi forse implicitamente anche ad un pubblico specialistico, affronta il testo dal punto di vista filologico nella propria «Edição Crítica», con cui si propone di «prepar e comentar o texto crítico» e di fare «uma análise comparativa das edições em vida do Autor e das modificações por ele introduzidas em seus próprios textos» (p. 11).

Dal confronto fra la prima, la seconda, la terza edizione stampate e, un altro esemplare della terza edizione oggi custodito nell'Academia Brasileira de Letras e siglato AP, risulta questa sua «Edição Crítica» che «restaura e reproduz o exemplar da 3ª edição com as emendas apógrafas de Fernando Nery trasladadas das emendas autógrafas de Euclides num exemplar ora desaparecido» (p. 11).

Anche per Leopoldo M. Bernucci il riferimento «para o presente texto de *Os Sertões* é um exemplar da terceira edição (AP), corrigido por Euclides da Cunha, do qual há cópia na Academia Brasileira de Letras» (p. 12).

Tuttavia, pur con questo comune punto di partenza, fra i due testi esiste una prima sostanziale differenza.

Nel ricostruire il quadro delle edizioni de *Os Sertões*, Walnice Nogueira Galvão aveva già sottolineato come proprio Fernando Nery nel 1933 nella dodicesima edizione «acrescentou, e as edições desde a 12ª. até a 27ª. repetem, subtítulos que recortam os longos capítulos do livro» (p. 23).

Ma, continua la studiosa, se tali sottotitoli «temos que reconhecer, aliviam a leitura e orientam o leitor», e anzi sono «retirados de expressões constantes do próprio texto de Euclides, não desrespeitando, portanto, o estilo do Autor», ciò non di meno, «nossa edição crítica, que tem por dever restaurar a última vontade do Autor, preferiu eliminá-los» (p. 23).

Dunque, a fronte della cancellazione dei sottotitoli in una edizione critica che mirando a «restaurar a última vontade do Autor» restituisce alla narrazione col flusso del suo ritmo il disegno originario dell'opera, la scelta in senso opposto di Leopoldo M. Bernucci.

La prima novità è pertanto questo ritorno a ripartizioni, a una segmentazione che sembrava non corrispondere proprio all'impianto ideato dall'Autore. «Os sumários originais para cada um dos oitos capítulos de *Os Sertões*», specifica il curatore, «foram modificados para refletir a disposição que demos aos subcapítulos no corpo do livro» (p. 12). E ancora: «Todos os nossos acréscimos aparecem entre colchetes, porém a maioria daqueles já tinha sido introduzida no texto por Fernando Nery, em 1933, na 12ª. edição. Outros foram criados por nós e alguns, ainda, corrigidos para coincidir literalmente com os subtítulos dos sumários» (p. 12).

Quale la ragione di questo recupero di sottotitoli a interrompere la narrazione, anzi addirittura di «acréscimos» rispetto a quelli dell'edizione del 1933 di Fernando Nery – peraltro indicati «entre colchetes» e quindi a ben guardare riconoscibili –, quale la ragione, dicevamo, è presto detta dal curatore: «a edição que ora apresentamos de *Os Sertões* destina-se essencialmente ao leitor menos familiarizado com o universo do livro» (p. 11).

Se l'interlocutore è il lettore meno informato, ecco di conseguenza la seconda novità: un apparato di più di tremila note che offre un immediato chiarimento alle obiettive difficoltà poste, nel corso della lettura, dal testo euclideo. «Por isso», precisa il curatore, «concentramos nossos esforços nas notas explicativas ao difícil texto de Euclides da Cunha, com o propósito de organizar uma edição realmente prática e que fosse auto-suficiente, no sentido de aliviar ao máximo o trabalho do leitor, evitando o exaustivo recurso a dicionários e enciclopédias» (p. 11).

Ma se è vero che le note rendono didatticamente più «prática» – ma forse non del tutto «auto-suficiente» – un'edizione che si propone immediatamente fruibile anche dal lettore più sprovvisto, c'è da domandarsi se sia altrettanto pratico, per comprendere con l'opera anche la figura di Euclides da Cunha, ritornare alla soluzione di sottotitoli che nelle edizioni in vita dell'Autore non c'erano. Se non valesse cioè la pena, per non rinunciare al legittimo ed apprezzabile obiettivo di agevolare la comprensione, di ricorrere ad altre soluzioni editoriali e grafiche e, previa un'introduzione delucidativa, trasformare quei sottotitoli sia vecchi che nuovi in voci o richiami al margine, magari in altra tinta d'inchiostro, così da differenziarli nettamente dal testo, evitando ambigue commistioni tra la voce del curatore e quella dell'Autore.

Perché è doveroso supporre che Euclides da Cunha, «dotado – come sottolinea Walnice Nogueira Galvão – de extraordinário *animus corrigendi*, patente nas exaustivas emendas que efetuou em todas as edições de sua obra», così sollecito a correggere non soltanto «erros gráficos, embora numerosos não muito graves por sua própria natureza», ma soprattutto «questões de estilo e algumas poucas falhas de informação» (pp. 18-19), non abbia inserito ciò che non ritenesse di inserire, come quei sottotitoli che inevitabilmente alterano nello stile l'originaria architettura dell'opera.

Tanto più che non è corretto «aliviar» oltre misura. Non è mai buona pratica didattica, mentre da una parte lo si inizia alla complessità di un testo schiudendogli i vasti orizzonti del suo Autore, ipotecare dall'altra le potenzialità del lettore e la sua capacità – giacché in teoria è solo temporaneamente «menos familiarizado com o universo do livro» – di poter arrivare a recepire anche meno facili valenze artistico-stilistiche di un capolavoro letterario.

Ciò non di meno questa nuova edizione – grazie al suo «trabalho de organização de informações», che però lo stesso curatore reputa «infelizmente ainda incompleto» – segna un ulteriore passo in avanti, per il valido sforzo del suo apparato critico di dare una prima spiegazione in forma più comprensibile ai profani, della ricca materia narrata, del lessico così tecnico e così classico, e della pluralità dei temi trattati da Euclides da Cunha (p. 11).

Integrati alle note si rivelano in particolare utili strumenti l'«Índice Onomástico» e l'«Índice Remissivo» che consentono sia di delineare, e di intersecare fra loro, le mappe propriamente geografiche dello scenario naturalistico e antropico *sertanejo*, che di censire, aprendo la strada ad ulteriori approfondimenti, i molti nomi citati, dai protagonisti della guerra di entrambe le parti, a quanti fra uomini di scienza, politici, storici, letterati, filosofi, etc. di ogni epoca sono stati oggetto della riflessione e dell'elaborazione artistica di Euclides da Cunha.

Sandra Bagno

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### **Riviste:**

- Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 15 (2002)  
*Anales de literatura española contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 27-3° (2002)  
*Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 31 (2002)  
*Anuario de estudios americanos*, C.S.I.C. Sevilla, 59-1° (2002), 59-2° (2002)  
*Bollettino del C.I.R.VI.*, 42 (2000)  
*Cadernos de Estudos lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 40 (2001), 42 (2002)  
*Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 10 (2002)  
*Il confronto letterario*, Università di Pavia, 37 (2002)  
*Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 86 (2002)  
*Cultura latinoamericana*, I.S.L.A. Pagani, 4 (2002)  
*Dicenda*, Universidad Complutense, 19 (2001), 20 (2002)  
*Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 28-2° (2002)  
*Explicación de textos literarios*, California State University Sacramento, 29-2° (2000-2001)  
*Incipit*, SECRIT Buenos Aires, 22 (2002)  
*Iris*, Université Montpellier III, 2001  
*Leituras*, Biblioteca Nacional de Lisboa, 9-10 (2001-2002), 11 (2002)  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 96 (2002), 97 (2002)  
*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 130 (2002)  
*L'Ordinaire latino americain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 187 (2002) 188 (2002), 189 (2002), 190 (2002)  
*Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 8 (2002)  
*Remate de Males*, UNICAMP, 21 (2001)  
*Revista complutense de historia de América*, Universidad Complutense de Madrid, 28 (2002)

*Revista de dialectología y tradiciones populares*, C.S.I.C. Madrid, 57-2º (2002)  
*Revista de filología románica*, Universidad Complutense de Madrid, 18 (2001)  
*Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, 201 (2002)  
*Strumenti Critici*, 100 (2002), 101 (2003)  
*Studi di letteratura ispano-americana*, 36 (2002)

**Libri:**

- AA.VV., *500 anni di Brasile. La scoperta, le scoperte*, a cura di P. Ceccucci, Roma, Bulzoni, 2202, pp.185
- AA.VV., *Postillae in «Corpus» Margit Frenk. Homenaje del SEMYR*, Salamanca, SEMYR, 2001-2002, pp. 145
- J. R. Alderetes, *El quichua de Santiago del Estero. Gramática y vocabulario*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2001, pp. 327
- J. Alvarez Barrientos (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, C.S.I.C., 2002, pp. 228
- E. Asensio, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, Salamanca, SEMYR, 2000, pp. 129
- A. Bigliani, *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Braidense. Opere di argomento non religioso (1601-1650)*, Milano, LED, 2002, pp. 192
- P. Botta (et alii eds.), *Tras los pasos de «La Celestina»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 366
- F. Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, SEMYR, 1999, pp. 148
- E. B. Carro Carbajal-L. Puerto Moro-M. Sánchez Pérez (eds.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 376
- P. M. Cátedra, *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca, SEMYR, 2001, pp. 377
- P. M. Cátedra, *Poesía de pasión en la edad media. El «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, SEMYR, 2001 pp. 499
- P. M. Cátedra, *Los sermones en romance de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 256
- P. M. Cátedra (ed.), *«Tratado que hizo Alarcón» alquimista del Arzobispo Alonso Carrillo*, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 65
- P.M. Cátedra-J.D. Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín» (Burgos, 1498)*, Salamanca, SEMYR, 2000, pp. 99
- E. Crenzel, *Memorias enfrentadas: el voto a Bussi en Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional, 2001, pp. 302
- J.F. de Saint-Lambert, *Colección de cuentos morales (Los da a la luz Francisco de Tójar)*. Edición, introducción y notas de J. Alvarez Barrientos, Salamanca, Universidad de Salamanca, Universidad de Cádiz, 2002, pp. 115

- P. Elia, *El "Pequeño Cancionero" (Ms. 3788 BNM)*. Notas críticas y edición, A Coruña, Editorial, Toxosoutos, 2002, pp. 157
- K. M. Glenn,-L. Rolón Collazo, *Carmen Martín Gaité: cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 262
- L. T. González del Valle, *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, pp. 342
- C. Hsu, *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 301
- R. Londero (a cura di), *I mondi di Luis Cernuda*. Atti del Congresso Internazionale nel I centenario della nascita. Università degli Studi di Udine. Udine, Forum, 2002, pp. 172
- A. Mira de Amesca, *La hija de Carlos Quinto*. K. L. Selig ed., Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 132
- R. Navarro Durán, «Lazarillo de Tormes» de Alfonso Valdés, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 77
- C. Padilla de Zerdán, *El texto expositivo: modos de comprensión y producción escrita*, Tucumán, Universidad Nacional, 2001, pp. 138
- E. Popeanga-B. Fraticelli (eds.). *Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, pp. 326 «Revista de Filología Románica, Anejo III-2002»
- M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 408
- M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp.458
- A. Rossich (coord.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 512
- B. J. Ruiz de Alarcón, *El acomodado don Domingo de Don Blas*. G. Vega García-Luengos ed., Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 199
- M. A. Sánchez Sánchez, *La primitiva predicación hispánica medieval*, Salamanca, SEMYR, 2000, pp. 232
- A. R. Selimov, *De la ilustración al modernismo: la poética de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 132
- L. de Vega, *Quien más no puede*, L. Naldini ed., Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 244
- C. Ynduráin, *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, SEMYR, 2001, pp. 160





## 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* ..... € 18,08
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) .... € 3,10
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) ..... € 2,58
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) .... € 1,65
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) ..... € 7,75
6. *Annuario degli Iberisti italiani* ..... esaurito

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	€ 2,58	n. 39 (maggio 1991)	€ 10,33
n. 2 (giugno 1978)	€ 2,58	n. 40 (settembre 1991)	€ 10,33
n. 3 (dicembre 1978)	€ 2,58	n. 41 (dicembre 1991)	€ 10,33
n. 4 (aprile 1979)	€ 2,58	n. 42 (febbraio 1992)	€ 10,33
n. 5 (settembre 1979)	€ 2,58	n. 43 (maggio 1992)	€ 10,33
n. 6 (dicembre 1979)	€ 2,58	n. 44 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 7 (maggio 1980)	€ 3,62	n. 45 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 8 (settembre 1980)	€ 3,62	n. 46 (marzo 1993)	€ 12,91
n. 9 (dicembre 1980)	€ 3,62	n. 47 (maggio 1993)	€ 10,33
n. 10 (marzo 1981)	€ 4,13	n. 48 (dicembre 1993)	€ 10,33
n. 11 (ottobre 1981)	€ 4,13	n. 49 (aprile 1994)	€ 10,33
n. 12 (dicembre 1981)	€ 4,13	n. 50 (agosto 1994)	€ 10,33
n. 13 (aprile 1982)	€ 4,65	n. 51 (dicembre 1994)	€ 10,33
n. 14 (ottobre 1982)	€ 4,65	n. 52 (febbraio 1995)	€ 10,33
n. 15 (dicembre 1982)	€ 4,65	n. 53 (giugno 1995)	€ 10,33
n. 16 (marzo 1983)	€ 5,16	n. 54 (novembre 1995)	€ 10,33
n. 17 (settembre 1983)	€ 5,16	n. 55 (febbraio 1996)	€ 10,33
n. 18 (dicembre 1983)	€ 5,16	n. 56 (febbraio 1996)	€ 15,49
n. 19 (febbraio 1984)	€ 5,16	n. 57 (giugno 1996)	€ 10,33
n. 20 (settembre 1984)	€ 5,16	n. 58 (novembre 1996)	€ 10,33
n. 21 (dicembre 1984)	€ 6,20	n. 59 (febbraio 1997)	€ 10,33
n. 22 (maggio 1985)	€ 6,20	n. 60 (giugno 1997)	€ 10,33
n. 23 (settembre 1985)	€ 6,20	n. 61 (novembre 1997)	€ 10,33
n. 24 (dicembre 1985)	€ 6,20	n. 62 (febbraio 1998)	€ 10,33
n. 25 (maggio 1986)	€ 6,20	n. 63 (giugno 1998)	€ 10,33
n. 26 (settembre 1986)	€ 6,20	n. 64 (novembre 1998)	€ 10,33
n. 27 (dicembre 1986)	€ 6,20	n. 65 (febbraio 1999)	€ 10,33
n. 28 (maggio 1987)	€ 6,20	n. 66 (giugno 1999)	€ 10,33
n. 29 (settembre 1987)	€ 6,20	n. 67 (novembre 1999)	€ 10,33
n. 30 (dicembre 1987)	€ 6,20	n. 68 (febbraio 2000)	€ 10,33
n. 31 (maggio 1988)	€ 6,71	n. 69 (giugno 2000)	€ 10,33
n. 32 (settembre 1988)	€ 6,71	n. 70 (novembre 2000)	€ 10,33
n. 33 (dicembre 1988)	€ 6,71	n. 71 (febbraio 2001)	€ 10,33
n. 34 (maggio 1989)	€ 7,23	n. 72 (giugno 2001)	€ 11,00
n. 35 (settembre 1989)	€ 7,23	n. 73 (novembre 2001)	€ 11,00
n. 36 (dicembre 1989)	€ 7,23	n. 74 (febbraio 2002)	€ 11,00
n. 37 (maggio 1990)	€ 7,23	n. 75-76 (settembre 2002)	€ 11,00
n. 38 (settembre 1990)	€ 7,23		

## 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, *Inmigrantes 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; **9** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*; **10** - *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli Amici offrono a Manuel G. Simões*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **11** - D. Ruggiu, *Tra autobiografia e memorie. Espressioni di un genere controverso in Ispano-America*; **12** - F. Montesinos, *Memorie e tradizioni storiche dell'Antico Perù*, a cura di F. G. Marmocchi, edizione e introduzione di S. Serafin.

---

---

## STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	€ 6,20	Vol. XIX (1987)	€ 6,20
Vol. II (1969)	€ 6,20	Vol. XX (1988)	€ 15,49
Vol. III (1971)	€ 5,16	Vol. XXI (1990)	€ 10,33
Vol. IV (1973)	€ 5,16	Vol. XXII (1991)	€ 7,75
Vol. V (1974)	€ 6,20	Vol. XXIII (1992)	€ 7,75
Vol. VI (1975)	€ 5,16	Vol. XXIV (1993)	€ 7,75
Vol. VII (1976)	€ 5,16	Vol. XXV (1994)	€ 8,26
Vol. VIII (1978)	€ 7,75	Vol. XXVI (1995)	€ 8,26
Vol. IX (1979)	€ 7,75	Vol. XXVII (1996)	€ 10,33
Vol. X (1980)	€ 7,75	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	€ 12,91
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXX (1998)	€ 10,33
Vol. XII (1982)	€ 7,75	Vol. XXXI (1998)	€ 10,33
Vol. XIII-XIV (1983)	€ 12,91	Vol. XXXII (1999)	€ 10,33
Vol. XV-XVI (1984)	€ 16,53	Vol. XXXIII (2001)	€ 12,91
Vol. XVII (1985)	€ 7,75	Vol. XXXIV-XXXV (2002)	€ 13,00
Vol. XVIII (1986)	€ 9,30		

---

---

## 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 biografía italiana*.

Atti:

**1** - *L'America tra reale e meraviglioso : scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; **2** - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo 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, *Naufregios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca* ; **10** - G. Lanciani, *Naufregi e peregrinazioni americane di C. Afonso* ; **11** - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù* ; **12** - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà* ; **13** - L. Laurencich-Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara* ; **14** - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi* ; **15** - M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

Nuova Serie.

“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, *Poesía 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; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza; **34** - P. Spinato Bruschi - C. Camplani (a cura di), *Le anime del Barocco. La narrativa latino-americana contemporanea e Miguel Angel Asturias*. Atti del Convegno di Milano: 22-23 ottobre 1999; **35** - D. Meyran ed., *Italie, Amérique Latine, influences réciproques*, Colloque International 15 et 16 mai 1998; **36** - L. Méndez de Penedo, *Memorie controcorrente. “El río, novelas de caballería”, di Luis Cardoza y Aragón*; **37** - G. Bellini - C. Camplani - P. Spinato Bruschi ed., *Aldo Albònico: l'uomo e l'opera*; **38** - V. Lavou Zoungbo, *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de “Balún Canán” de Rosario Castellanos*; **39** - M. González de Sande, *La cultura española en*

Papini, Prezzolini, Puccini, Boine; **40** - Ilarione da Bèrgamo, *Viaggio al Messico*, ed., introduzione e note di B. Hernán-Gómez Prieto.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

**1** - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; **2** - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; **3** - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; **4** - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; **5** - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; **6** - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; **7** - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; **8** - J. Rodríguez 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 becho 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., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17** - Serafin S., *La natura del Perù 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 Mexia*, 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 - Albónico 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., *Infatunios*. 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 - Ballardín 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 novohispano*, 1999, pp. 129.
- 53bis - Alvarado Tezozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
- 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.
- 55 - Barrera T., *De fantasías y galanteos*, 2001, pp. 131.

**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 Gargilaso, 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.
- 13** - Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 150.
- 15** - Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 174.
- 17** - Patrizia Spinato Bruschi, *Arturo Uslar Pietri. Tra politica e letteratura*, 2001, pp. 178.
- 19** - Clara Camplani, *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, 2001, pp. 140.
- 20** - Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, 2001, pp. 346.
- 21** - Patrizia Spinato Bruschi, *Costanti tematiche nell'opera di Arturo Uslar Pietri*, 2003, pp. 160.

"Serie Mayor"

- 1** - J. J. Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*

Collana CNR del "Gruppo di Studio delle Culture Letterarie dei Paesi anglofoni, francofoni, iberofoni"

- 1** - A. Aimi, *La "vera" visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche*.





# **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 Maria Teresa Cattaneo  
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, Giuseppe Bellini, Carlos Romero  
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

## **ANALECTA MALACITANA**

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



# 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>





Finito di stampare nel mese di ottobre 2003  
Tipolitografia CSR - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma  
Tel. 06/4182113 r.a. - Fax 06/4506671





# RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI

**IL BAROCCO IN MESSICO: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

SUSANNA REGAZZONI

**LA NARRATIVA (BIOGRÁFICA) DE DULCE MARÍA LOYNAZ**

SILVANA SERAFIN

**SYRIA POLETTI: BIOGRAFIA DI UNA PASSIONE**

ROBERTO MULINACCI

**UN'OPPORTUNA FELICITÀ: LE "MEMORIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS"  
E IL ROMANZO DI FORMAZIONE**

STEFANIA PIZZAMIGLIO

**GLI SPAZI DELLA MEMORIA IN "A COSTA DOS MURMÚRIOS" DI LÍDIA JORGE**

VINCENZO ARSILLO

**LA VOCE PROSPETTICA: NOTE PER UNA INTERPRETAZIONE APERTA  
DI "A FUGA PARA O EGIPTO" DI MÁRIO CLÁUDIO**

*NOTE:* Eugenia Sainz, *Marcador discursivo e interferencia en la enseñanza del E/LE*; Andrea Zinato, *27 gennaio: giorno della memoria. La voce dei sefarditi di Salonico: Mordo Nahum, "il greco"*; Ana María González Luna, *El viaje a México de Fray Ilarione*; Veronica Lavenia, *El teatro de Mario Vargas Llosa: "El loco de los balcones"*; Ambrogio Raso, *Le traduzioni italiane de "I Lusitadi"*.

*RECENSIONI:* P.M. Cátedra, *Poesía de Pasión en la Edad Media: el Cancionero de Pero Gómez Ferrol* (A. Zinato); R. Navarro Durán, *"Lazarillo de Tormes" de Alfonso de Valdés* (D. Ferro); E. García Santo Tomás, *La creación del Fénix* (S. Favaretto); L. Landero, *El guitarrista* (S. Ballarin); E.A. Lozada, *Sueños anónimos - Anonymous Dreams* (A. Gallo);

F. Surdich, *Verso il Nuovo Mondo. L'immaginario europeo e la scoperta dell'America* (D. Ferro); R. Marrero-Fente, *Ética, imperio y comunidad en el Nuevo Mundo: "Espejo de paciencia" de Silvestre de Balboa* (J.J. Martínez Martín); AA.VV., *La otra Nueva España. La palabra marginada en la colonia* (J.J. Martínez Martín); G. Andreotti, *Un gesuita in Cina 1552-1610. Matteo Ricci dall'Italia a Pechino* (C. Camplani); P. Aubert-J.M. Desvois (eds.), *Les élites et la presse en Espagne et en Amérique latine des Lumières à la seconde guerre mondiale* (F. Fiorani); J.L. Borges, *L'altro, lo stesso* (G. Meo Zilio); H. Vázquez-Rial, *El enigma argentino (descifrado para españoles)* (F. Rocco); I. Allende, *La ciudad de las Bestias* (S. Serafin); D. Manera (ed.), *I cactus non temono il vento. Racconti di Santo Domingo* (P. Spinato Bruschi); M. Aguinis, *Asalto al Paraíso* (F. Rocco);

L.F. Barreto, *Damião de Goes - Os caminhos de um humanista* (S. Castro); M. Castelo Branco de Sequeira, *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós* (G. Miraglia); J.P. de Andrade, *Ambições e limites do neorealismo português* (M.G. Simões); Manuel Alegre, *Cão como nós*; G. Lanciani (ed.), *Inchiostro nero che danza sulla caria. Antologia di poesia portoghese contemporanea* (S. Masin); AA.VV., *Brasiliana da Biblioteca Nacional. Guia das fontes sobre o Brasil* (S. Castro); Euclides da Cunha, *Os Sertões* (S. Bagno).

BULZONI EDITORE

78

## RASSEGNA IBERISTICA

La *Rassegna Iberistica*, semestrale, 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*.

### *Fondatore*

FRANCO MEREGALLI

### *Direttori*

FRANCO MEREGALLI  
GIUSEPPE BELLINI  
ELIDE PITTARELLO  
CARLOS ROMERO

### *Coordinatrice*

DONATELLA FERRO

### *Comitato di redazione*

Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Donatella Ferro,  
Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello,  
Marco Presotto, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Carlos Romero,  
Silvana Serafin, Manuel Simões.

### *Segreteria di Redazione*

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione*: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani – Sezione Ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2349476 – Tel. 041-2349427

ISBN 88-8319-850-6  
Copyright © 2003 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355