

RASSEGNA IBERISTICA

83

Aprile 2006

Giuseppe Bellini <i>La condición femenina en dos novelas de Manuel Gálvez</i>	p. 3
Silvana Serafin <i>«Canaima»: un percorso tra le forze di natura</i>	p. 11
Susanna Regazzoni <i>America Latina: storia di un'invenzione</i>	p. 25
Giulia Crescentini Anderlini <i>Pintar o Império. O contágio da imagem nas primeiras cartas orientais da Companhia de Jesus</i>	p. 37
Ambrogio Raso <i>Camilo Castelo Branco traduttore</i>	p. 55
Vincenzo Arsillo <i>Lo specchio del silenzio. La storia come «essai» in José Cardoso Pires</i>	p. 71
<i>NOTE:</i> G. Bellini, <i>Sem Tob consigliere inascoltato</i> (p. 83); E. C. Vian, <i>Volver a escribir el «Don Quijote»: un microrrelato de Mario Levrero</i> (p. 87); M. Gallina, <i>Uno sguardo alla generazione del «Crack»</i> (p. 93); G. Meo Zilio, <i>Uno stilema grafico in José Saramago</i> (p. 97); M. G. Simões, <i>O sagrado, o profano e o fascínio do mar na poesia de Júlio Conrado</i> (p. 101); Alessandro Mistrorigo, <i>A través de la prosa de Claudio Rodríguez: la voz de la palabra poética</i> (p. 105).	
<i>RECENSIONI:</i> M. J. Díez Garretas, J. M. Fradejas Rueda, I. Acero Durántez, <i>Los manuscritos de la versión castellana del «De Regimine Principum» de Gil de Roma</i> (D. Ferro) p. 111; B. de Las Casas, <i>Brevísima relación de la destrucción de las Indias</i> (G. Bellini) p. 112; A. Argelli, <i>Francisco de Figueroa. Il poeta delle due culture</i> (G. Bellini) p. 114; M. V. Calvi, L. Chierichetti, J. Santos López (a cura di), <i>Percorsi di lingua e cultura spagnola. In ricordo di Donatella Cessi Montalto</i> (P. Spinato B.) p. 115; K. Benson, <i>Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista</i> (S. Ballarin) p. 117.	
J. G. Maestro (ed.), <i>Theatralia</i> , 6 (S. Serafin) p. 121; R. Darío, <i>Cantos de vida y esperanza</i> (G. Bellini) p. 124; M. Ojeda, <i>Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú</i> (G. Bellini) p. 125; A. Fernández Ferrer, <i>La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos</i> (I. Bajini) p. 126; P. A. Cuadra, <i>Poesía</i> (G. Bellini) p. 127; I. Allende, <i>El Zorro. Comienza la leyenda</i> (S. Serafin) p. 129; L. Padura Fuentes, <i>Il romanzo della mia vita</i> (G. Bellini) p. 132; J. Villoro, <i>El testigo</i> (M. Gallina) p. 134; J. Volpi, <i>La guerra y las palabras</i> (M. Gallina) p. 135; V. Colosio, <i>Tango para vivir</i> (P. Spinato B.) p. 136.	
U. Tavares Rodrigues, <i>O Mito de D. Juan e outros ensaios de escrever</i> (M. G. Simões) p. 139.	
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p. 141

BULZONI EDITORE

GIUSEPPE BELLINI

LA CONDICIÓN FEMENINA
EN DOS NOVELAS DE MANUEL GÁLVEZ

Con la narrativa del argentino Manuel Gálvez la visión de la mujer cambia de manera radical respecto a lo que en su tiempo ilustré en mi ensayo “De *Amalia* a *Santa*. Una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica y real-naturalista hispanoamericana”¹. Expresión de reales preocupaciones sociales, el escritor argentino se pone como finalidad primaria en *La maestra normal* y en *Nacha Regules* la denuncia de las lacras de la sociedad y lo hace suscitando escándalo en la Buenos Aires “bien” de la época, los años 20 del Novecientos. En prólogos a algunas ediciones de sus obras el novelista lo denuncia abiertamente, entre resentido y orgulloso.

La maestra normal se publica en 1914, y *Nacha Regules* en 1918, época en cierto modo todavía inicial para el gran siglo de la narrativa hispanoamericana, pero que ya empieza a presentar desde el comienzo obras vigorosas, influidas, por entonces, y es evidente, por la narrativa europea, sobre todo francesa, lo que bien se explica en una ciudad como Buenos Aires, tan inclinada hacia Europa, especialmente hacia Francia, y donde había gozado de notable éxito un novelista como Eugenio Cambaceres, con sus discutibles *clichés* naturalistas².

Manuel Gálvez, a pesar de denunciar abiertamente su deuda con los Goncourt y otros escritores franceses de la época, demuestra un conocimiento más amplio de la narrativa europea y confiesa una adhesión generalizada a narradores de distintos países, no solamente rusos, como Dostojevski, sino españoles, destacando entre otras cosas la lección fundamental de Galdós y sobre todo de don Pío Baroja, el novelista que ha renovado toda la narrativa

¹ Cfr. el ensayo citado en *Rassegna Iberistica*, 64, 1998.

² Cfr. a este propósito mi ensayo “Eugenio Cambaceres o el naturalismo como pretexto”, en AA.VV., *La Insula sin nombre*. Homenaje a Nilita Vientós Gastón, José Luis Cano y Enrique Canito, Madrid, Editorial Orígenes, 1991.

española de las primeras décadas del siglo XX, mucho enseñando también a grandes autores hispanoamericanos, como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel en 1967.

La maestra normal no es, en sí, una novela extraordinaria. El autor la define “naturalista” por la técnica, puntualizando que es “sólo por su técnica, pues tiene un fondo espiritualista y aun católico”³. Queda evidente, a través de sus escritos, que Gálvez tiene un aprecio distinto por la otra novela, *Nacha Regules*, y considera *La maestra normal* obra primeriza, sin renunciar, se entiende, a defender sus méritos, como se hace con toda criatura propia.

Es interesante observar el contraste entre *La maestra normal* y *Santa* de Gamboa⁴. El ámbito es distinto; Gálvez cuenta una historia de provincia; Gamboa la ambienta en la capital, México. Por consiguiente los personaje son otros: su dimensión en *La maestra normal* es provinciana, rica en prejuicios; en la novela de Gamboa los actores pertenecen a la sociedad rica y, a su manera, “ilustrada”, pero con escasas preocupaciones morales de parte masculina: la mujer pobre es la destinada al vicio, a perderse por tendencia natural, sostenida por la ignorancia y la atractiva del lujo.

En *La maestra normal*, al contrario, Gálvez denuncia la moralidad hipócrita; hay amantes disfrazadas de honestas, como la secretaria del director de la escuela normal, jóvenes que parecen representar una sociedad nueva, sana, pero que al final se hunden en lo de siempre: amores falsos, abuso sexual, abandono. La consecuencia debería ser, como siempre en la novela naturalista más de superficie, la caída de la mujer en la ciénaga del vicio y al final su muerte, olvidada y abandonada de todos. En *La maestra normal* esto no ocurre, porque las instancias morales del escritor son genuinas y su personaje, Raselda, la maestra, no es una muchacha cualquiera, sino una mujer, aunque pobre, con cultura, que ejerce, a través de dificultades numerosas, una profesión positiva.

Debido a que ha dado escándalo con su amor por un colega, que la abandona al momento de dar a luz un hijo, las autoridades ministeriales la marginan trasladándola a un pueblecito sin futuro, pero continúa en su profesión. La posición de Gálvez no es la de quien acepta el *cliché* que presenta al ser femenino destinado a perderse, sino que denuncia en la protagonista la víctima injustamente vejada y traicionada, mientras el culpable, totalmente indiferente al destino de la mujer que ha seducido, progresa en su carrera en Buenos Aires.

³ Manuel Gálvez, “Prólogo” a *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 11-12.

⁴ Estudié esta novela en varias ocasiones, principalmente en “*Santa*, un romanzo libertino del naturalismo messicano”, *Annali di Ca' Foscari*, XI, 1, 1972.

A distancia de tiempo los que estuvieron al tanto de los hechos, ahora más viejos, establecidos ellos también en la capital, sin preocupaciones económicas ni sociales, sólo conservan de todo lo ocurrido una memoria desteñida, más bien un recuerdo romántico del paisaje riojano:

– Yo siempre me acuerdo con cariño de aquella tierra... – dijo Solís con aire soñador.

Y pensando en Raselda, cuyo recuerdo le turbaba a menudo, habló de la tristeza poética de La Rioja. Evocó las cálidas, las voluptuosas noches de verano, cuando el cielo se empolvaba de estrellas; las canciones de los ciegos; las serenatas que ahondaban el misterio de las calles dormidas; los ojos de las mujeres...⁵

Luego, otro momento de reflexión acerca de la pobre mujer, una lágrima furtiva, y la conclusión:

– En fin, no vale la pena...

Y sin concluir la frase, pidió otro *whisky*⁶.

*

Comparada con *La maestra normal*, *Nacha Regules* es una novela madura y mejor construida. Cambia el ambiente: pasamos de la provincia a la megalópolis, Buenos Aires. El escritor no presenta escenas de vida pueblerina, pequeñas intrigas, retratos de familias de la pequeña burguesía, sino que se sumerge en aspectos fundamentales de una gran ciudad: la superficie resplandeciente de la vida social y el mundo miserable y perdido de los conventillos, de la capa pobre de la población, que vegeta en los barrios periféricos, mezcla de razas inmigrantes, reino, como denunciaba Zola refiriéndose a París, de abyección, de la que atribuye la responsabilidad a las injusticias y los desequilibrios de una sociedad que divide el mundo en ricos, muy ricos, y pobres, muy pobres.

Es en *Nacha Regules* donde más dominan las ideas sociales de Gálvez. La fecha de publicación de la novela da razón de la ideología que la rige y que, según declara el autor, prologando la reedición de 1950, le procuró, con un éxito extraordinario, una serie de duras críticas y el cierre de muchas puertas; por eso, a distancia de tiempo, él considera la publicación de este libro “un acto de coraje”, porque inmediatamente le cayeron encima las acusaciones de anarquismo y hasta le tacharon de “bolchevique”⁷. En realidad, escribe Gálvez, esta novela, acaso como ninguna otra, le salió “de muy adentro”:

⁵ M. Gálvez, *La maestra normal*, en *Obras escogidas*, cit., p. 390.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. Gálvez, “Prólogo” a *Nacha Regules*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, p. 8.

[...] desde los quince años y medio – aclara –, cuando vine a vivir a Buenos Aires, me preocupé, y hasta me hacía sufrir, el espectáculo permanente de la injusticia social. Deseaba con fervor que no hubiese hombres demasiado pobres ni demasiado ricos; que se acortase la distancia entre las clases; que innumerables mujeres no debiesen venderse para poder vivir⁸.

El tema de la prostitución fue objeto, a los veintiún años, de su tesis, *La trata de las blancas*, y *Nacha Regules* es una novela fundamentalmente dedicada a este tema, un libro de generosa protesta social.

El lector moderno puede sonreír frente a este texto, donde dominan sentimientos que a estas alturas corren el riesgo de parecer ingenuos. No cabe duda de que, como toda obra de marcada tesis ideológica y técnica superada, la novela revela el paso del tiempo. La historia tiene un comienzo, un desarrollo cronológico, y un punto final que la concluye. Pero estamos al comienzo del siglo XX, cuando las experiencias de la técnica narrativa eran las de la novela burguesa europea y las diferencias sociales otras, y particularmente dramáticas, en el mundo hispanoamericano, sobre todo en un ámbito como la gran Buenos Aires, adonde llegaban desde toda Europa, y no sólo de ella, inmigrantes sin recurso alguno, ni profesión. Socialmente, dos mundos se oponían de manera estridente: el de los que tenían dinero y el de los miserables que no tenían nada; dominaba la generalizada indiferencia de las clases ricas, de los capitalistas y una pequeña burguesía dedicada a negocios, cuya característica era la explotación del trabajo de los muchos necesitados.

Hay que juzgar la novela situándola dentro de su época. La sensibilidad social de Manuel Gálvez reacciona frente a tanto atropello. Se explica en el libro la denuncia contra el capitalismo, en particular extranjero: cuando Nacha, decidida a rescatarse definitivamente, le cuenta a Monsalvat su situación de trabajo, la invectiva del escritor es contra la explotación capitalista: “Era preciso que aquella muchacha desgraciada, aquella hija de la tierra argentina, sufriese para que los accionistas de Londres recibieran magníficos dividendos”⁹.

Denuncia ingenua, si queremos, hasta con un acento protestatario en defensa de la gente de su país; pero no tan ingenuo Gálvez cuando denuncia como la ignorancia de la clase pobre se opone a toda redención. La predicación de Monsalvat a sus discípulos obreros, hecha con un entusiasmo idealista, no sirve para nada, si no existe un proyecto de lucha, y grande es su desilusión cuando ve la oposición violenta de sus inquilinos a las mejoras que pretende dar a sus viviendas: es el miedo a la novedad, la sospecha hacia quien posee la riqueza. El novelista describe la decepción del personaje:

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibi*, p. 137.

Monsalvat, ya en su cuarto, pensó en aquella humanidad. ¡Ah, ahora comprendía lo inútil de sus ideales! Nada podía hacerse, desesperadamente nada, mientras los hombres fuesen malos: ¿Pero quién tenía la culpa? La tenía la sociedad, los bienhallados – pensaba Monsalvat con su criterio ingenuo y simplista –, que dejaban a las pobres gentes en la ignominia de su maldad natural, y de su maldad adquirida: esa maldad que provenía del hambre, de la pobreza, de la desigualdad, de la falta de higiene, de las enfermedades. Monsalvat pensaba en aquellos que le ofendieron, que todavía seguían riéndose bajo su ventana, y considerándolos como simples víctimas, les absolvía¹⁰.

Es éste el hombre de quien se enamora Nacha y bien se comprende como el resultado sea negativo, adolezca de irrealismo, sea por parte de ella que de él.

Hay que tener en cuenta que Monsalvat es hijo ilegítimo; su padre, rico y poderoso, le ha dejado muriendo una pequeña renta; antes lo ha mantenido en los estudios y el joven ha podido ir al extranjero, distinguirse, emprender una carrera diplomática; tiene amigos, es apreciado por su inteligencia, pero siente como un peso su condición: la famosa “culpa de los orígenes”. El encuentro con Nacha, amante de un individuo de la mala, maltratada por éste en un cabaret porteño, y su intervención en defensa de la mujer, son causa de una reflexión profunda, que determina una nueva orientación del joven hacia la sociedad. Monsalvat se enamora de la muchacha y aunque, en un primer momento, rechazado por ella, este sentimiento, mezclado con el ansia de redención seguirá creciendo, hasta dar lugar a una situación irreal y dolorosa, que llevará al joven a perder el empleo, consideración en la sociedad, a empobrecerse y a terminar en un hospital. Novedad ésta, pues era la prostituta que siempre acababa por enfermar y tener como refugio final el hospital. Sólo después de un verdadero camino de sufrimientos psicológicos, de desesperadas, y para el lector desesperantes, tensiones, ya ciego, el empedernido enamorado se casará con la ex prostituta, después de que ésta le ha dado antes un último dolor: el anuncio de que va a casarse con un rico y burdo hacendero.

A última hora Nacha lo deshace todo y vuelve al lado de Monsalvat intencionada a vivir para siempre con el pobre hombre que ya va quedando ciego. Para ella es el rescate de su vida pecaminosa; para el enamorado ciego al final la gloria: “Monsalvat veía una gran Luz. ¡Era una Luz infinita que llenaba el mundo, que estaba también dentro de su alma y que se proyectaba hacia el futuro, hasta el término de sus días!”¹¹. Las mayúsculas son significativas del triunfo idealista.

¹⁰ *Ibi*, p. 150.

¹¹ *Ibi*, p. 186.

Hombre especial, Monsalvat, Nacha es también una mujer especial: después de haber conocido al hombre que se ha enamorado de ella, haberle rechazado, desilusionado, desesperado, etcétera, decide en múltiples ocasiones ser “honrada”, pero acaba nuevamente, para vivir, en los burdeles; al final se rescata a través de un amor que nada tiene de carnal, y dedicándose al ciego personaje, amado, rechazado, y por fin nuevamente amado en la desventura, individúa su rescate.

La serie de las aventuras es infinita y el clima de la novela, entre violencia, injusticias y casas del vicio se hace poco a poco irrespirable. Cuando Monsalvat va en busca de la mujer, de la que ha perdido los contactos, en los burdeles cada vez más ínfimos, es como un descenso al infierno. Gálvez denuncia con descripciones de cruel realismo ambientes y personajes. Si la deformidad exterior de los individuos es señal de su maldad, el postríbulo es un infierno que le recuerda al escritor el del Dante, a quien concretamente acude:

La puerta del infierno era la de madame Annette. Allí podrían leerse las palabras del Dante: ‘Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada...¡Oh, vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!’ Pero no era aquella la única puerta, por donde entraban las desgraciadas para no salir jamás. [...] ¹².

Este acudir a la *Divina Comedia* no es casual, si pensamos en la difusión del poema dantesco en la Argentina, después de la célebre traducción de Mitre ¹³.

La búsqueda de Nacha resulta, naturalmente, inútil y es causa de la destrucción física de Monsalvat. Pero si este personaje adolece de idealismo difícilmente comprensible en su ingenuidad – y es lo que le desvirtúa ante el lector moderno –, la mujer es en realidad lo que podríamos definir un verdadero caso clínico. Su decisión de ser honrada se transforma en tensión neurótica; la tentación de una vida acomodada, aunque negativa, con su antiguo amante, vuelve; no se decide entre el amor y el rechazo de su obstinado “redentor”, probablemente porque la vida del hampa, al fin y al cabo, resulta para una mujer como ella más atractiva que la de una relación regular.

Las que faltan, positivamente, en la novela, son escenas eróticas, o de pretendido erotismo, como al contrario se da en *Santa* de Gamboa. Gálvez es un escritor serio; le preocupa el rescate de la sociedad, no el halago del lector con descripciones atrevidas, de dudosa psicología y valor artístico, como lo hacía Cambaceres en sus novelas. El resultado es, a pesar de todo, positivo,

¹² *Ibi*, p. 111.

¹³ Cfr. a este propósito, entre otros estudios, mi *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, Cisalpino-Goliardica / C.N.R., 1982, pp. 195-208.

descontada la curiosa psicología que evita los matices y para la cual los malos lo son realmente, y los buenos son víctimas, se diría, del idealismo.

El final de la novela adolece de patetismo, presenta una irrealidad sorprendente, muy deamicisiana. Sin embargo, hay que apreciar la generosidad de los motivos que inducen a Gálvez a escribir esta novela, que se justifica por una romántica sed de redención y de justicia. Lo vemos en la defensa que Gálvez hace de las mujeres perdidas, que “Sienten, sufren, aman y odian lo mismo que cualquiera de nosotros”, y de cuya condición la causa está en nosotros y en la injusticia de la sociedad, como afirma Monsalvat¹⁴.

Igualmente romántica es la creencia de que con el tremendo conflicto mundial que estalla en Europa en 1914 se verificará un cambio profundo en la sociedad. Lo cual fue cierto, a pesar de todo, pero no en el sentido profético en que lo entendían el escritor y su protagonista, Monsalvat, el cual veía en la guerra el comienzo del “gran Día”, el de la “Justicia”¹⁵.

Naturalmente *Nacha Regules* presenta otros atractivos: la interpretación del ambiente musical argentino y del paisaje urbano. La novela se abre sobre un fascinante panorama nocturno de Buenos Aires en el mes de agosto, celebración del primer siglo de la Independencia: una presencia multitudinaria y cabarets donde “se codeaban el ruidoso libertinaje y la curiosidad”¹⁶, cabarets dominados por una orquesta, alma de una ciudad pasional, que de repente da vida a una pareja: emerge del conjunto y se contorsiona “hasta el infinito, bajo la turbia ansia de un tango ardiente, que el bandoneón aplacaba con el dolor de sus sombras”¹⁷. El recuerdo del lector va ciertamente al conocido elogio que don Pío Baroja hace del acordeón en su novela *Paradox, Rey*, pero la originalidad de Gálvez está en el apego a su tierra y en el dinamismo de su representación: una página magistral.

En cuanto al paisaje, cuadro logrado es el de la llegada de la primavera en la ciudad capital:

Setiembre. Primavera. Buenos Aires con sus calles arboladas, sus parques, sus plazas, los largos paseos que forman al río encantadora vereda, florecía mágicamente, se manchaba de verde, de todos los matices del verde. Se dijera que la mano del Infinito retocaba el gigantesco cuadro un poco descolorido que le entregara el invierno, exacerbando el esmeralda de los parques ingleses; agotando, en las copas de los paraísos y en el musgo, el amarillo de Nápoles; arrancando violentamente de las frondas el manto suave y aterciopelado hecho de azules,

¹⁴ M. Gálvez, *Nacha Regules*, op. cit., p. 76.

¹⁵ *Ibi*, p. 189.

¹⁶ *Ibi*, p. 15.

¹⁷ *Ibi*, p. 16.

de tierra de Siena y de tintas neutras, para vestir las con un áureo traje que el amarillo aurora y el sepia y el cobalto hacían claro y vibrante; vaciando en los grandes parques todo el óxido de cromo de su paleta cósmica; rejuveneciendo los sauces, en un genial abuso de esa guatagamba que nos trae el recuerdo de fantásticos reinos tropicales; y haciendo estremecer los mediodías en ensueños de oro. [...].¹⁸

Algo del preciosismo propio del movimiento modernista está presente sin duda en este pasaje; de cualquier manera es justo poner de relieve la fina sensibilidad cromática del escritor y el éxito de su arte. Quien lee *Nacha Regules* no olvida la luminosidad de esta descripción de la primavera en Buenos Aires, contraste vivo con el estado de ánimo de Monsalvat, el cual

[...] no sentía aquella gloria de la luz, de los colores, de los sonidos. No advertía el contento de las cosas, la canción de la dicha que asomaba a los ojos de las gentes. Sentíase solo, absolutamente solo en el Universo, extraño al mundo en que vivió, mundo ahora enemigo suyo y, por procedencia y su situación, extraño al mundo de los que sufren.¹⁹

A pesar de todo el tiempo pasado, la novela que Manuel Gálvez dedicada al mundo perdido de la mujer mantiene su significado, no por ingenuo menos generoso, y fundamenta en el siglo XX el problema de la explotación femenina.

¹⁸ *Ibi*, p. 95.

¹⁹ *Ibidem*.

SILVANA SERAFIN

CANAIMA: UN PERCORSO TRA LE FORZE DI NATURA

Introduzione

Con *Canaima* (1935), lo scrittore venezuelano Rómulo Gallegos¹ offre un

¹ Rómulo Gallegos (1884-1969) nasce a Caracas (Venezuela) da genitori profondamente cattolici e con una forte concezione d'integrità morale. Ciò alimenta in lui certa propensione mistica, condizionandone la scelta di vita futura: entrerà in seminario sicuro di divenire un buon sacerdote. Tuttavia alla morte della madre, essendo il secondo di otto figli, egli è costretto al lavoro per mantenere la numerosa e indigente famiglia. Ottenuto il diploma di maestro nel 1912, dopo essersi sposato con Teotista Arosta Egui, egli assume l'incarico di Direttore del Collegio Federale di Barcelona e successivamente quello di direttore del Colegio de Varones di Caracas. Da questo momento inizia l'ostinata ed interminabile lotta contro la barbarie e contro l'ignoranza del paese: educa i giovani con piena coscienza del dovere e dell'amor patrio e contemporaneamente collabora in riviste letterarie. L'attività di giornalista proviene da lontano e precisamente dal 1909, quando studente di legge – non riuscirà mai a laurearsi – egli stringe un patto d'amicizia e di lotta etico-politico-sociale con Julio Planchart, Julio Horacio Rosales, Enrique Soublette, Salustio González Rincones: fondando la rivista settimanale *La Alborada*, i giovani si propongono di sostituire la "notte" della dittatura del generale Castro con l'aurora del governo di Juan Vicente Gómez. Il taglio politico e sociale degli interventi pone in secondo piano le innovazioni letterarie e artistiche proprie dell'ambiente culturale venezuelano o provenienti dalla sperimentazione europea. Inevitabile la soppressione della rivista ritenuta pregiudizievole al regime politico come testimoniano articoli del tipo "Hombres y principios", amara constatazione della mancanza di principi morali, causa prima dei mali della Repubblica e "El respeto de la ley" in cui viene denunciata la sistematica e fatale violazione delle leggi. Di fondamentale importanza da un punto di vista educativo e di crescita culturale sono poi le letture di grandi pensatori: Nietzsche, Pérez Galdós, Zola, Ganimet, Dostoyevski, Tolstoy costituiscono argomento di discussione animata all'interno del gruppo. Senza dubbio il primo romanzo di Gallegos, *Reinaldo Solar* (1920), è ispirato alle amicizie di quel periodo, ai sogni e ai progetti condivisi, alle preoccupazioni e ai fallimenti comuni. Contemporaneamente, egli inizia a fissare i primi concetti di quella filosofia dell'educazione che svilupperà in una serie di articoli "El factor educacional", apparsi sempre in *La Alborada* e nel saggio intitolato "Necesidad de valores culturales" (1912), pubblicato nella rivista *El cojo ilustrado*. Un totale di sette articoli, particolarmente rivelatori del pensiero etico-educativo di Gallegos, dall'evidente influenza positivista, e dalla solida unità concettuale. Dopo un soggiorno in Europa (1932-1936), caduta la dittatura di Gómez, egli rientra in Venezuela accolto calorosamente dal po-

approfondimento del tema civiltà/barbarie, iniziato polemicamente da Faustino Sarmiento² a proposito della contrapposizione città/ pampa e ripreso da Eustasio Rivera³ che alla città pone in posizione dialettica la selva. Invece di limitarsi a delineare unicamente le differenze palesi tra i due contesti spaziali, il romanzo cerca di risolvere il contrasto proponendo una fusione di valori positivi, impliciti in ciascun termine e forgiando una particolare visione dell'individuo ispano-americano. L'autore scinde l'esistenza naturale da quella civile inculcando nell'eroe l'esigenza di assumere la natura a modello per esprimere completamente la propria spiritualità e rinascere come individuo naturale, privo di storia. Dalla fusione tra cultura della persona civilizzata con l'energia vitale del "selvaggio" sorgerà l'uomo nuovo che, per dare impulso vitale al paese deve necessariamente attingere alla forza primitiva la quale non può essere sciupata inutilmente o ancor peggio utilizzata per soddisfare ambizioni individuali, tanto più se in contrasto con gli interessi della collettività.

Il pericolo è forte e per tale motivo Gallegos ripropone la selva come entità divoratrice di cose e di persone, ad iniziare dal protagonista Marcos Vargas, destinato a perdersi nel "templo de millones de columnas"⁴ sin dall'inizio. Un copione questo, che sembra ricalcare le orme di *La vorágine* dello scrit-

polo e da un nutrito numero d'intellettuali. Con l'incarico di ministro dell'educazione, conferitogli dal presidente Eleazar López Contreras, Gallegos inizia la carriera politica svolta soprattutto in qualità di deputato dell'opposizione nel Distrito Federal (1937-1940), di presidente del partito "Acción democrática" e di Presidente della Repubblica (1945-1948). Il secondo esilio durato dieci anni, termina con il rovesciamento del regime di Pérez Jiménez: nuovamente in patria, egli ottiene molteplici riconoscimenti di stima e d'affetto; in particolare il 2 agosto 1959 al compimento del settantacinquesimo compleanno, tutte le università del Venezuela gli conferiscono la laurea *Honoris Causa* e per la morte, avvenuta a Caracas nel 1969 il governo decreta tre giorni di lutto nazionale. (Cfr. Lowell Dunham, *Rómulo Gallegos vida y obra*, México, Ediciones Andrea, 1957; Juan Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969).

² Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) in *Facundo o civilización o barbarie* (1845), studia la realtà argentina, divisa nettamente tra città, ambito privilegiato della cultura e del progresso e pampa, territorio carente d'ogni forma di organizzazione sociale, retto dal disordine e dalla violenza.

³ Eustasio Rivera nasce a Nieva (Columbia) nel 1888. Ottenuto a Bogotá il diploma di maestro, nel 1909 assume l'incarico d'ispettore scolastico a Ibagué, capitale di Tolima. Ritornato a Bogotá, nel 1917, si laurea in giurisprudenza. Nel 1918-1921, si addentra per lavoro nella pianura di Casanare, teatro in cui si sviluppa la prima parte del romanzo che l'ha reso famoso. Fra il 1921-1922 viaggia in Messico e in Perù al seguito del Sottosegretario alle Relazioni Estere. Nel 1922, in qualità di membro della Commissione Statale, incaricata di fissare i confini tra Colombia e Venezuela, egli si reca nella selva tropicale dove prende contatto con la realtà dei *caucheros*, successivamente descritta in *La vorágine*. Nel 1928 muore a New York, in seguito ad una febbre cerebrale, di origine sconosciuta (Cfr. Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997; Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2, Barcelona, Editorial Crítica, 1991).

⁴ Rómulo Gallegos, *Canaima*, Edición crítica Charles Minguet coordinador, Madrid, Archivos, CSIC, 1991, p. 120. Da questo momento in poi le citazioni tratte dalla seguente edizione riportano la pagina di riferimento tra parentesi all'interno del testo.

tore colombiano Eustasio Rivera, dove le implacabili forze naturali risucchiano nella voragine del mostro verde l'uomo intero con le singole aspirazioni e con le pulsioni irrefrenabili, fino a fare scomparire anche la traccia minima del suo passaggio. Tuttavia, fondamentale è la differenza tra le due opere, in quanto *Canaima* nel recuperare le forze ancestrali della natura, dimostra come sia possibile utilizzare tali potenzialità senza esserne sopraffatti e annullati.

La storia delle peregrinazioni di Vargas, si pone, allora, quale esempio negativo da evitare, sperimentazione dell'abilità umana, capace di comprendere i propri errori e di trarne monito per superarli. Attraverso la ricerca interiore che si attua nello spazio esuberante e sconosciuto, è implicita la proposta di un'individuazione dell'identità nazionale ed insieme universale, in quanto l'esaltazione delle manifestazioni di progresso, di libertà e di dignità, superano i stretti confini di un paese determinato geograficamente per divenire patrimonio di tutti gli uomini. Al di là delle ideologie e delle utopie emerge, in prima persona l'individuo dai grandi ideali politici e umanitari, ma anche con aspirazioni personali di felicità ricercate in un ambito *privilegiato* come quello della selva. Un territorio caratterizzante la specificità americana, considerato in una prospettiva diversa da quella analizzata in precedenza, prima cioè dello sguardo di Gallegos. Non più selva come forza antagonista dell'uomo, riflesso dei sentimenti individuali, paesaggio soggettivo, ma come impulso che stimola l'individuo a prendere coscienza di sé, simbolo etico e letterario per le implicite possibilità narrative che individuano nell'America quel "continente de la esperanza" cantato da José Martí. Per tale motivo essa si configura sempre più come luogo indispensabile per forgiare le linee di condotta individuale e collettiva, per affermare l'autorità e la validità delle leggi, dei valori civili.

Con il procedere all'interno dell'ambiente incontaminato, il protagonista lontano dalle convenzioni della vita sociale diviene sempre più vulnerabile e cede al richiamo di un'entità in grado di portare in superficie e di fare esplodere la violenza connaturata all'individuo, ma repressa dalla cultura. Tuttavia, ciò non conduce all'annullamento della personalità che al contrario si rinvigorisce. Alla fine dell'esperienza traumatica, in comunione totale con la natura selvaggia, Vargas si appropria degli elementi vitali dello spazio, *disumanizzandosi*. Soluzione questa che sottrae alla selva la caratteristica di forza tellurica distruttrice convertendola in simbolo della lotta tra il bene e il male, proiezione di un conflitto interno dell'essere umano, ma anche concretizzazione del concetto morale⁵ cui tende l'autore. Nello spazio senza legge, l'uo-

⁵ Fondamentale è il rapporto vita-opera che costituisce una chiave di lettura imprescindibile per la comprensione del pensiero dell'autore. Per tutta la vita e in tutta la narrativa, infatti, Gallegos condanna la violenza per dirimere i conflitti, il feticismo popolare riservato ai *caudillos*, il regionalismo considerato un ostacolo per l'unità del paese, il clericalismo e gli eccessi reazionari. La

mo è destinato a soccombere; ciò può avvenire fisicamente scomparendo nei meandri intricati della selva o simbolicamente, perdendo le peculiarità della propria natura umana per acquisire i tratti del primitivo insensibile, senza emozioni e privo d'etica, proprio come gli *indios guaraunos* “degenerados, descendientes del bravo caribe legendario”⁶. Nel capitolo intitolato “Taran-gué”, l'autore descrive nei minimi particolari lo stato di degrado provocato dal contatto prolungato con i bianchi che hanno annullato nei nativi ogni traccia di dignità umana. Annichilito, umiliato e derubato dal *conquistador*, all'indio non rimane che accettare la schiavitù come qualcosa d'inevitabile e di connaturato alla propria vita, in attesa di un messia che lo riscatti da tanta tragedia. Emblematica presentazione “del alma de la raza vencida, despojada y humillada” (p. 145) è la danza spettrale di poveri corpi che si agitano convulsamente nella notte di luna piena, fantasmi in un mondo irreali, caduti nell'abisso della droga introdotta dal conquistatore per uccidere oltre al corpo anche lo spirito.

Ben diverso sarà il comportamento della tribù dei *maquiritare*, descritta in “Aymará”. Lontano dall'influenza nefasta dei *racionales*, perché la loro terra non offre né caucciù né oro, essi vivono in una sorta di Eden dove soffiano “aires de Cajuña el bueno, el que da la salud y procura la pesca abundante y libraba de las garras del *racional* conduciendo al indio a donde no crece el árbol de la goma”(p. 184). Qui si perpetuano le antiche tradizioni e credenze e si vive incorporati al ritmo della natura: una vita che conquista Vargas che per la prima volta assapora “la suave voluptad de una paz profunda” (*ibidem*).

La denuncia dei mali che opprimono il popolo venezuelano, costante dell'intera opera galleguiana⁷, è presente nella struttura stessa del romanzo

descrizione di fatti storico-sociali importanti, pur non essendo di per sé strumento sufficiente a garantire la verità del racconto, è sintomatica della particolare condizione con cui egli affronta la composizione delle opere.

⁶ Rómulos Gallegos, *Canaima*, Edición crítica Charles Minguet coordinador, op. cit., p. 4.

⁷ Tra le opere si ricordano: *Reinaldo Solar* (1920), *La trepadora* (1925), primo romanzo di largo respiro che dà un'impronta nuova alla narrativa venezuelana del tempo, mettendo in risalto la profonda percezione dell'ambiente naturale in cui i conflitti umani assumono particolare dimensione drammatica; *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1934), secondo romanzo *llanero*, seguito l'anno dopo da *Canaima* (1935). Con *Pobre negro* (1937), Gallegos riprende la tematica relativa al conflitto di razza e di classe sociale, trattata già in *La trepadora*. Argomento questo particolarmente nefasto per il paese che, nel 1858 viene stravolto dalla Guerra Federal. Con *El forastero* (1942) e con *Sobre la misma tierra* (1943), il tema si incentra sullo sfruttamento del petrolio attuato dalle grandi compagnie petrolifere quali Venezuela Oil Concession Ltd., Royal Dutch Shell, Caribbean Petroleum Company. Esse sono state tra le prime, all'inizio del XX secolo, ad ottenere il diritto d'estrazione dei pozzi situati nella zona di San Lorenzo e nello stato Zulia, seguite verso la fine del 1924 dalla Standard Oil e dalle sue consociate. *La brisna de la paja en el viento* (1952), dedicata agli studenti cubani impegnati nella lotta per la libertà della propria terra, è un sentito ringraziamento a tutti coloro che hanno ospitato lo scrittore con grande generosità e con-

che fa emergere la cupidigia e la violenza dei politici, la brutalità con cui sono trattati *indios* e *caucheros*, il mansueto fatalismo degli indigeni, lo sfruttamento delle risorse naturali a vantaggio di pochi privilegiati e a scapito dell'intera popolazione. Sono tutti problemi gravi ed irrisolti, situati costantemente in primo piano da un autore onnisciente presente direttamente nella narrazione o indirettamente tramite i suoi personaggi. I discorsi moraleggianti e i giudizi critici della realtà venezuelana, condizionando la stessa costruzione narrativa, orientata al passato, piuttosto che alla descrizione del presente. Un testo realista⁸ che ha il pregio di ampliare la prospettiva del *romanzo della selva* proponendo una visione mitica dello spazio incontaminato, inedita per il tempo. Proprio per situarsi in perfetta sintonia con la natura, l'autore entra nell'essenza dei luoghi e dei suoi abitanti, nella condizione ontologica origi-

siderazione durante l'esilio. Di diverso spessore emotivo, in quanto coinvolgono problematiche più strettamente venezuelane e di conseguenza più profondamente sentite, sono *La doncella* – un copione per un film su Giovanna d'Arco – ed *El último patriota* – una raccolta di scritti elaborati durante vari anni – riuniti nell'ultimo libro pubblicato in vita. (Cfr. D. Lowell, *Rómulo Gallegos vida y obra*, op. cit.; J. Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, op. cit.; G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit.)

⁸ Per raccogliere documentazione utile alla stesura dell'opera Gallegos si reca, per la prima volta nei *llanos*, durante la Settimana Santa del 1927. Immerso nella natura, affascinato da tanta bellezza, egli accumula con avidità emozioni, sensazioni, che ritroviamo intatte in *Canaima* in cui i passaggi lirici si frappongono alla puntuale individuazione di speci animali e vegetali, di località fisiche. Un verismo descrittivo che sorprende per competenza e conoscenza e che caratterizza anche la costruzione di personaggi. Nella maggioranza dei casi, quest'ultimi sono ispirati a persone realmente esistenti: Rafael Lezama, il ricco compagno di viaggio che lo conduce all'interno della Guayana, lo ritroviamo in Manuel Ladera, un suo parente gli suggerisce la figura di Arteaguita, Julián Sequea, il cauchero vittima del morso di una serpe velenosa dà vita a Encarnación Damesano... In proposito Efraín Subero scrive: "En Upata Gallegos decide tomar a Rafael Lezama como referencia de su personaje Manuel Ladera. Conoce a Clodoveo de Brindis Pérez y lo convierte en Childerico. Va a Guasipati. Visita a su pariente Aristides Lander Gallegos en quien reconozco a otro singular personaje de *Canaima*: Arteaguita. Toma notas sobre tres importantes extranjeros de la novela: El Conde Giaffaro, Mr. Reed y Mr. Davenport. Pasa a Tumeremo en donde toma apuntes por cinco días consecutivos. Conoce los alderedores que con sus nombres propios pasa a la novela: la Pica de Súa-Súa, La Bomba, El Dorado. Recoge la anédocta de Julián Sequea el cauchero mordido por una cuaima a quien Gallego convierte en Encarnación Damesano... Casi todos los personaje de *Canaima* son relaes" (Efraín Subero, "Génesis de *Canaima*", in R. Gallegos, *Canaima*, Edición crítica Ch. Minguet coordinador, op. cit., pp. 312-313).

Entrando in contatto con usi e costumi locali, l'emozione provata dall'autore è profonda e fa riaffiorare impressioni sepolte dell'infanzia, mentre dalle finestre di casa vedeva sfilare la processione dei *llaneros* o quando ascoltava i fantastici racconti dello zio cauchero "cargados con reuerdos de caminantes, arcos y flechas de la tribus para los chicos" (Felipe Massiani, *El hombre y la naturaleza venezolana en Rómulo Gallegos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1964, p. 50). Tali episodi costituiscono fonte d'ispirazione per *La Coronela*, prima versione di *Doña Bárbara*, sua opera maestra pubblicata in Spagna, dove l'autore si reca per curare la malattia della moglie e naturalmente sono presenti in maniera prepotente in *Canaima*, attraverso i ricordi di Gabriel Ureña.

naria, creando un'opera d'ampio respiro che travalica i confini del tempo storico e dello spazio nazionale.

Canaima: un viaggio all'interno della selva

Dato per scontato che il titolo di un'opera è rivelatore dell'impostazione argomentale ed obbedisce ad una precisa funzione descrittiva e connotativa, *Canaima* riporta immediatamente al tempo del mito, ad una terra lontana, dominata da forze primordiali e misteriose. La selva divoratrice di corpi e di spiriti possiede un'attrazione fatale, un fascino ammaliante che conquista il lettore, ma soprattutto Marcos Vargas che, dopo un'infanzia d'attesa, corona il proprio sogno.

I primi due capitoli – “Pórtico” e “Guayana de los aventureros” – nell'assolvere la funzione di modello culturale sono, come evidenzia Pilar Almoína de Carrera, “claro ejemplo de extratextualidad y de intratextualidad”⁹. Essi infatti, informano il lettore sul territorio che, con il procedere di Vargas e di alcuni compagni lungo il fiume, viene progressivamente svelato, presentando caratteristiche ambientali e degli abitanti autoctoni come gli *indios* o forestieri come i bianchi e i meticci. I primi, quelli cioè che ancora non sono stati acculturati alla stregua dei *maquiritare* convivono in armonia con la natura, per essere parte di essa e non tanto della categoria umana¹⁰, mentre i secondi, abitatori occasionali, sono suddivisi in due precise e contrapposte classificazioni: aguzzini e vittime vengono sopraffatti e soggiogati dalla violenza di un ambiente “esagerato” in ogni sua espressione, in cui il caos primordiale espande gli effetti nefasti su creature già predisposte al Male dalla mancanza di un ordine legislativo, proprio di uno stato di diritto. Intorno a tale concetto ideologico ruota l'intera trama narrativa che prende avvio a partire dal terzo capitolo, quando Marcos Vargas inizia il suo viaggio all'interno della selva. Di avventura in avventura sino a dissolversi, egli scompare nel nulla, divenendo esso stesso soggetto di racconti fantastici che alimentano la fantasia dei *caucheros*.

Ma chi è Marcos Vargas? Lo scopriamo proprio in queste pagine iniziali, con il procedere della descrizione ambientale. Nato a Ciudad Bolívar, importante centro di raccolta delle merci provenienti dallo sfruttamento della selva sin da piccolo, egli entra in contatto con la fauna umana dei *caucheros* e dei cercatori d'oro, di pietre preziose, di piante medicinali e di spezie. Questi ul-

⁹ Pilar Almoína de Carrera, “*Canaima*, arquetipos ideológicos y culturales”, in R. Gallegos, *Canaima*, Edición crítica Ch. Minguet coordinador, op. cit., p. 327.

¹⁰ Ugualmente atteggiamento è riscontrabile in Colombo al suo primo contatto con gli indigeni del Nuovo Mondo, considerati esseri inferiori, privi d'umanità.

timi portano in città, insieme alle preziose mercanzie, la magia di parole sconosciute che evocano fiumi indomiti, rotte ignote, fonti di ricchezza, imprese eroiche, sofferenze titaniche, gioie esplosive: un universo tutto da esplorare e a cui il protagonista si affida soltanto dopo la morte della madre. Sciolti i legami familiari, nulla lo trattiene in città ed egli inizia il viaggio verso l'ignoto, entrando nel proprio sogno "verde", nella "región donde imperan tiempos de violencia y de aventura..." (p. 3.), toccando con mano la realtà tanto agognata, ma che lo conduce alla tragedia facendogli dilapidare facoltà con una prodigalità pari alle sue risorse naturali.

L'impatto con il paesaggio è d'immediato stupore nel constatare l'immensa eterogeneità di elementi contenuti, ad iniziare dall'innumerevole quantità di piante che appartengono a tempi lontani:

Palmeras: temiches, caratas, moriches...El viento les peina la cabellera india y el turupial les prende la flor del trino...Bosques. El árbol inmenso del tronco velludo de musgo, del tronco vestido de lianas floridas. Cabimas, carañas, y tacamahacas de resinas balsámicas, cura para las heridas del aborigen y lumbré para su churuata. La mora gigante del ramaje sombrío inclinado sobre el agua dormida del caño, el araguaney de la flor de oro, las rojas marías. El bosque tupido que trenza el bejuco...Pantíos. Los conucos de los margariteños, las umbrosas haciendas de cacao, las jugosas tierras del bajo Orinoco enterneciendo con humedad de savias fecundas las manos del hombre del mar árido y la isla seca (p. 5).

La selva, con i suoi abitanti, con la varietà di sfumature create dalla soave tonalità di una luce incomparabile, stordisce anche per l'esplosione di colori "svolazzanti", intensi e dalla brillantezza insospettata:

[...] la verde algarabía de los pericos que regresan del saqueo de los maizales; el oro y azul, el rojo y azul de los guacamayos que vuelan en parejas gritando la áspera mitad de su nombre; el oro y negro de los moriches, de los turpiales del canto aflautado, de los arrendajos que cuelgan sus nidos cerca de las colmenas del campate y los arpegios matizados al revuelo de la bandada de los azulejos, verdines, cardenales, paraulatas, curruñatás, siete colores, gonzalitos, arucos, güirirías. Ya regresan también, hartas y silenciosas, las garzas y las cotúas que salieron con el alba a pescar y es una nube de rosa la vuelta de las corocoras (p. 5).

Infine, la vista spazia nell'immensa estensione del delta dell'Orinoco, straripante d'acqua:

¡Agua de monte a monte! ¡Agua para la sed insaciable de las bocas ardiadas por el yodo y la sal! ¡Agua de mil y tantos ríos y caños por donde una inmensa tierra se exprime para que sea grande el Orinoco! Las que

manaron al pie de los páramos andinos y perdieron la cuenta de las jornadas atravesando el llano; las que vinieron desde la remota Parima, de raudales en chorreras, de cataratas en remansos, a través de la selva misteriosa y las que acababan de brotar por allí mismo, tiernas todavía, olorosas a manantial. Todas estaban allí extendidas, reposadas, hondas y eran todo el paisaje venezolano bajo un trozo de su cielo (p. 5).

Un presagio di sventura e d'angoscia incombe sulla descrizione, poiché l'ampia superficie del fiume si è ingrossata d'acqua sporca, tingendosi di rosso, di nero, di verde...tutti colori che esprimono sofferenza, dolore e morte:

Rojas cuentas de Atabapo, como la sangre de los caucheros asesinados en sus riberas; turbias aguas del Caura, como las cuentas de los sarra-pieros, a fin de que fuese riqueza de los fuertes el trabajo de los débiles por pobres y desamparados; negras y feas del Cunucunuma, que no es el único que así las entrega; verdes del Ventuari y del Inírida, que se las rindió el Guaviare; revueltas del Meta y del Apure, color de la piel del león; azules del Caroní, qu ya había expiado sus culpas en los tumbos de los saltos y con las desgarraduras de los rápidos...Todas estaban allí cavilosas (p. 6).

La bellezza inquietante del paesaggio anticipa un tragico segreto: lo sfruttamento inumano dell'indio, l'ingiustizia subita dai *caucheros*, la bestialità e l'insolenza di *caudillos*, la criminalità di uomini dominati dagli istinti peggiori, aggravati da un territorio privo di ordine legislativo.

Nell'ultimo capitolo "¡Esto fue!", vengono riprese le note paesaggistiche iniziali, assegnando in tal modo al fiume la continuità narrativa, ma anche la speranza per il futuro individuale e collettivo. Sorto dal "mundo inconcluso", qual è l'interno del paese, l'Orinoco maestoso e splendente, la cui "marcha es tiempo, edad del paisaje" (p. 4), dopo avere condotto Marcos Vargas lontano dalla civiltà, riporta indietro un nuovo Marcos Vargas, il figlio erede dei valori positivi della cultura occidentale e di quella indigena:

Bocas del Orinoco. Aguas del Padamu, del Ventuari... Allí mismo está esperándolas el mar. Apoyado sobre la barandilla del puente de proa va otra vez Marcos Vargas. Ureña lo lleva a dejarlo en un colegio de la capital donde ya están dos de sus hijos y es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvenir... El río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures... Ya les rinde sus cuentas al mar... (p. 194).

In quest'ultima frase è ripreso uno dei topici cari al romanzo della selva: il viaggio intrapreso dall'eroe in fuga dal passato. Privo di condizionamenti sociali, a contatto con le forze naturali, egli scopre il fascino dei tempi remoti che restituiscono purezza d'animo, capacità di comprendere gli altri e di co-

noscere se stesso misurandosi con i propri limiti, sconfiggendo i fantasmi della mente, recuperando la libertà dell'origine, intesa come rinascita spirituale.

La retrocessione dal tempo storico mano a mano che si avanza nello spazio sconosciuto, riporta immediatamente a *Los pasos perdidos* di Alejo Carpentier, al viaggio mitico verso gli elementi primordiali. Attraverso un percorso d'iniziazione costantemente scisso tra perdita e conquista, archetipo della doppia nascita, con dure prove da superare, volute da una forza feroce ed implacabile, l'eroe si spinge nei luoghi dove la realtà storica è incapace di opporsi alla sfera ideale e l'individuo è libero da costrizioni di sorta, soprattutto se legate alla logica del profitto e della produttività. Il tempo stesso si svincola dal ritmo storico e appare eterno nella staticità che nega ogni spostamento in avanti e all'indietro. Tuttavia, il viaggio di Vargas presenta una sostanziale differenza: i contatti con lo spazio e il tempo sono costantemente mediati da una soggettività che non ammette relazione dialettica con l'altro da sé.

La prima impressione da lui provata all'interno della selva, rivela certa superficialità d'osservazione: egli si limita a descrivere una realtà esterna, non ancora sperimentata personalmente, verso cui è attratto, ma che non conosce. Un esempio eloquente è dato dal seguente brano:

Al principio fue la decepción. Aquello carecía de grandeza; no era, por lo menos, como se lo había imaginado. No se veían los árboles corpulentos en torno a cuyos troncos no alcanzasen los brazos del hombre para abarcarlos; por el contrario, todos eran delgados, raquíticos diríase, a causa de la enorme concurrencia vegetal que se disputaba el suelo. – ¿Y esto era la selva? – se preguntó. ¡Monte tupido y nada más! (p. 119).

Lo scetticismo è destinato a mutare nel giro di poco tempo con l'infiltrarsi del rapporto naturale, sempre più profondo tanto da divenire simbiotico. Di diverso tono sono, pertanto, i pensieri che lo pervadono:

Pero luego empezó a sentir que la grandeza estaba en la infinidad, en la repetición obsesionante de un motivo único al parecer. ¡Árboles, árboles, árboles! Una sólo bóveda verde sobre miríadas de columnas afelpadas de musgos [...] ¡Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles! Siglos perennes desde la raíz hasta los copos, fuerzas descomunales en la absoluta inmovilidad aparente, torrente de savia corriendo en silencio. Verdes abismos callados... Bajucos, marañas... ¡Árboles! ¡Árboles! (p. 119).

L'intima comunione uomo/ambiente non suppone necessariamente la dissoluzione fisica come nel caso di Cova, protagonista di *La vorágine*, ma la trasformazione dell'identità, in conformità con le leggi primordiali che regolano la natura. "Quienes trasponen sus lindes – de la selva – ya empiezan a ser algo más o algo menos que hombres" (p. 119), scrive Gallegos, convinto del po-

tere assoluto dello spazio incontaminato in grado di stimolare desideri incontrollabili che offuscano la mente e ubriacano i sensi. Inevitabile, la retrocessione della coscienza nelle forme più elementari di sopravvivenza, per comprendere intimamente l'ambiente e *divenire* natura. Il ritorno alle origini e al mistero della creazione, la rinascita a nuova vita, avviene con la sfida a Canaima, "El maligno, la sombría divinidad de los guaicas y maquiritares, el dios frenético, principio del mal y causa de todos los males, que le disputa el mundo a Cajuna el bueno" (p. 121). Esorcizzato la forza bruta degli istinti primordiali, Vargas supera l'ultima prova ed entra nel cammino di un'effettiva iniziazione, intesa come affermazione di coraggio e presa di coscienza delle proprie possibilità.

Alla tempesta spetta il compito di porre fine a un'esistenza e di dare inizio a una nuova vita: simbolicamente gli alberi colpiti dal fulmine riportano allo sconvolgimento della creazione, alla sofferenza di una nascita, rafforzata dalla nudità di Marcos. Senza vestiti, egli erra in mezzo alla tempesta nel tentativo di trovare la propria dimensione di elemento naturale:

Las raíces más profundas de su ser se hundían en el suelo tempestuoso, era todavía una tormenta el choque de sus sangres en sus venas, la más íntima esencia de su espíritu participaba de la naturaleza de los elementos irascibles y en el espectáculo imponente que ahora le ofrecía la tierra satánica se hallaba a sí mismo, hombre cósmico, desnudo de la historia, reintegrado al paso inicial, al borde del abismo creador. Era allí, en el profundo de su intimidad donde debía de aparecer aquel insólito morador de una tierra sobre la cual todavía se agitaba el torbellino de donde surgieron el agua, el viento y el rayo. [...] Era el morador señero de un mundo sacudido por las convulsiones del parto de los abismos creadores y un robusto orgullo de pleno hallazgo propio lo hacían lanzar su voz ingenua entre el clamor grandioso. – ¡Aquí va Marcos Vargas! (p. 151).

Perduta la personalità di uomo civilizzato, egli rinasce in armonia con il mondo tellurico e demoniaco, divenendo esso stesso albero, parte del paesaggio, metà uomo, metà vegetale, compenetrandosi in perfetta simbiosi con l'ambiente. Entrando nel regno del silenzio, nel nucleo originario della vita e constando l'esistenza del tempo con l'implicita possibilità di dominarlo, Vargas va ben oltre l'"antinomia entre un valor ético y su contrario, entre una noción de progreso y su opuesto"¹¹: entra nell'essenza stessa del mito. La nuova capacità di contemplazione gli permette di cogliere la voce e l'anima della foresta tropicale, il tempo originale e il mondo occulto. Proprio per la sua valenza di luogo e di tempo,

¹¹ J. Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, op. cit., p. 137.

l'origine costituisce un approdo indispensabile per lui e ancor più per l'anonimo protagonista di Carpentier i cui *pasos* si perderanno nella notte dei tempi, riuniti in un unico spazio.

Scongiurata l'entità sovranaturale nella titanica lotta che vede contrapposti uomo e natura, Bene e Male, *Cajuña* il dio dell'abbondanza e della fertilità contro *Canaima* il dio malvagio che procura distruzione e morte, egli inizia a *vedere*, spalancando gli occhi della conoscenza senza storia. Lo spazio che contiene il tutto, proprio come sarà in *El Aleph* di Borges, è pronto ad accogliere anche il percorso di un'evoluzione personale, ricercata con sofferenza, conquistata infine con il desiderio e con la fantasia. La foresta è riuscita ad infondergli forza e volontà, a spingerlo all'interno dell'io più profondo per trovare lo stimolo necessario a scoprire la propria origine cosmica. Il viaggio d'esplorazione attraverso lo spazio e il tempo storico, attraverso il mito e l'utopia, attraverso il luogo che non esiste ma da cui prende avvio la storia della generazione e ri-generazione individuale e collettiva, si conclude con la sparizione fisica di Marcos di cui non si saprà più nulla. Dissolto nel verde ambito millenario, tra la potente linfa, egli si converte in leggenda, una delle tante che animano i racconti di *caucheros* e di cercatori d'oro i quali riportano in città il mito di un uomo che ha osato sfidare la natura, vincendo le forze primordiali e recuperando la purezza dell'essere primitivo, non contaminato dalla degenerazione del progresso.

Sarà il figlio nato dall'amore tra Marcos e l'india *Aymarà* "sabrosa y arisca como apeticible y espinosa carne del pez homónimo" (p. 185), preziosa e costante guida nel cammino della conoscenza 'naturale', ad aprire una possibilità di futuro per il paese. Generato nel regno di *Canaima* e di *Cajuna*, il nuovo Marcos Vargas porta in sé la forza e l'intelligenza delle due razze e delle due culture, occidentale e indigena fuse insieme. Il confronto tra civiltà e barbarie, particolarmente dibattuto nell'ambito storico-politico-letterario del tempo, acquista in tal modo rinnovato vigore e profondità. L'Orinoco che ha condotto il padre nella selva, verso la salvezza, accompagna ora il figlio mezziccio in città, verso i privilegi dell'educazione per mediare la violenza, eredità paterna, e la sottomissione fatalista, ricevuta in dono dalla madre; in lui sta la salvezza della razza, forgiata su valori di cultura e di civiltà. Il fiume, spettatore silenzioso, continua ad essere testimone insensibile delle passioni e delle speranze umane:

Bocas del Orinoco. Puertas, no bien despejadas todavía, de una región por donde pasó la aventura que aridece el esfuerzo y donde clavó la violencia sus hitos funestos. Aguas de tantos y tantos ríos por donde un inmensa tierra inútilmente se ha exprimido para que sea Grande el Orinoco. Guayana frustrada. La que todavía no ha sido y la que no es. La de los caudalosos ríos desiertos por cuyas aguas solo navegan las sombras

de las nubes, la de las inmensas energías baldías de los fragorosos saltos desaprovechados, y la de los pueblos tristes, ruinosos, sin tránsito por el día ni luz por la noche, donde el guayanés suspira y dice al forastero: ¡Esto fue! (p. 192).

Conclusioni

Nell'opera s'intrecciano con sapienza mondi lontani, realtà presenti e prospettive future. Miti e leggende, usi e costumi rivelano l'amore dell'autore per la sua terra in cui uomo e paesaggio contribuiscono a delineare l'essenza di un paese dai mille problemi da risolvere paragonato a "un toro bravo, tapojeado y nariceado, conducido al matadero por un burrito bellaco" (p. 19), ma con altrettante potenzialità da scoprire e da valorizzare attraverso l'educazione dei giovani. Esplicito è il richiamo alla funzione sociale degli intellettuali, incaricati a divulgare la cultura universale per educare le masse ignoranti e porre fine alla confusione tra istruzione e educazione¹².

Se la finalità del libro verte sulla critica sociale, i risultati estetici raggiunti attraverso il sapiente utilizzo di ricorsi stilisti, rivelano doti di scrittore abile, consolidate attraverso una traiettoria letteraria in cui si integrano "rasgos modernistas con perfiles naturalistas y un cuerpo básico de corte realista con penetraciones psicológicas"¹³. Una retorica che s'inserisce nel contesto narrativo locale con un'impronta originale segnata da un ottimismo ideologico dell'autore la cui fede nell'amore universale poggia non tanto su una posizione ed affermazione di valori, bensì su un'ontologia completamente storica, sempre mutevole e capace di sviluppo. Per tale motivo la disperazione del popolo venezuelano è destinata ad essere superata, ad aprire la via della speranza, grazie al potere dell'educazione in grado di rompere la tradizionale "calamidad de los caciques políticos, que son el azote de esta tierra" (p. 16). La storia si configura, infatti, non in rapporto a principi univoci, stabili, bensì in relazione con tendenze destinate a mutare e a trasformarsi, in connessione con un passato che ha in sé gli elementi del proprio divenire.

Tutte le sue opere testimoniano i legami imprescindibili tra vita e scrittura, tra ricerca individuale ed impegno sociale/educativo, tra spirito dell'uomo e quello delle nazioni. D'altra parte, la fede nell'istinto, nella tradizione, nella re-

¹² Il mezzo indispensabile all'educazione politica e letteraria del popolo, in perfetta sintonia con gli ideali politici proclamati da Simón Bolívar, continua ad essere anche per Gallegos il giornale nella sua qualità di "conductor universal de luces y civilización", secondo la definizione di José María Heredia (José María Heredia, *Prosas*, La Habana, Letras cubanas, 1980, p. 13).

¹³ Gustavo Luis Carrera, "Canaima y sus contextos", in R. Gallegos, *Canaima*, edición crítica Ch. Minguet Coordinador, op. cit., p. 319.

ligione, nella natura umana, nel genio degli eroi e dei popoli, prerogative di generazioni di intellettuali trionfanti nel Romanticismo, sono state recuperate di volta in volta sia dal pensiero conservatore sia da quello progressista. Nello specifico, Gallegos fa ricorso a tali tematiche più che mai convinto del ruolo sociale dell'arte che per adempiere al proprio compito deve essere necessariamente mimetica e riprodurre la realtà, in modo preciso e documentato, con informazioni degne di fede. Naturalmente sta nella natura stessa d'ogni creazione contemplare la dialettica tra forma e contenuto: il loro sviluppo procede di pari passo sino a giungere a un risultato che solo teoricamente può essere scisso. In ogni caso la forma contrasta con il rispecchiamento della realtà artisticamente inarticolata, in quanto della mimesi, osserva Hauser "entra nell'opera solo ciò che la struttura formale permette come quadro e limite e la forma si impone in base alla quantità di materiale che essa deve comprendere"¹⁴. Dalla quotidianità di una realtà storica al simbolo dell'invenzione il passo non è semplice; quando però si centra l'obiettivo, si crea una vera e propria opera d'arte come nel caso di *Canaima* in cui emergono valori universali: mito e memoria, natura e cultura, arte e desiderio comunicano emozioni senza tempo, offrono una possibilità poetica.

¹⁴ Arnold Hauser, *Sociologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 86-87.

SUSANNA REGAZZONI

AMERICA LATINA: STORIA DI UN'INVENZIONE

Oggi giorno l'espressione *American Dream* è sempre più comune e attuale, grazie anche all'attenzione che ha destato l'ultimo libro di Samuel P. Huntington, *Who are we?* In esso, tra molti altri argomenti, al centro delle preoccupazioni dell'autore è la problematica dell'identità nordamericana, minacciata dalle continue e numerose ondate migratorie di ispanici¹. Grazie proprio all'eco suscitato dal testo di Huntington che lancia l'allarme della minaccia del multiculturalismo per le identità delle nazioni, – in particolare quella degli Stati Uniti, la cui unità nazionale, costituita dai valori della lingua inglese, della fede cristiana, del rispetto della legge, dei diritti dell'individuo, è minacciata dall'aumento del numero degli immigrati ispanici –, è sorta la necessità, sempre presente d'altronde, di ripensare anche all'altra America, quella che più comunemente è definita Latinoamerica, ma, non solo.

Ci sono, comunque, almeno due o più Americhe, diverse tra loro; e mai come oggi, a seguito del vertice economico tra i capi di governo e i ministri dell'economia delle Americhe, tenutosi a Mar del Plata nel novembre 2005, le differenze e le contrapposizioni si impongono drammaticamente.

All'*American Dream*, tipico di certa ideologia statunitense, si contrappone il sogno europeo – cattolico e protestante – che da secoli considera l'America fonte di meraviglia, una visione inventata dall'immaginario dell'epoca, che per realizzare tale miraggio ha negato l'identità dei popoli incontrati. Con difficoltà, questi ultimi sono riusciti ad affermare la loro essenza, sempre come un valore in divenire, mutevole; una identità che, come la vita, scrive Ortega y Gasset può essere paragonata a un gerundio, un continuo farsi dell'essere, una forma progressiva, "un essendo". Quale metafora migliore, dunque, di un

¹ Samuel Huntington, *Who are We? The Challenges to America's National Identity*, New York, Simon & Schuster, 2004; traduzione italiana: *La nuova America. Le sfide della società multi-etnica*, Milano, Garzanti, 2005.

“sogno” per esprimere l’innafferrabilità e il fascino di questo “gerundio” americano: da un lato – il nord – fonte di sogno, dall’altro – il sud – dove il sogno diviene realtà.

Partendo da un vecchio libro degli anni ‘50, un testo ormai classico del filosofo messicano Edmundo O’Gorman *La invención de América*, riprendo la storia del difficile problema che gli europei del ‘500 hanno dovuto risolvere: accettare l’esistenza di un mondo altro. Aggiungo che molte delle ipotesi di O’Gorman sono oggi riprese e attualizzate dagli esperti di Studi Culturali, come ad esempio, da Edward Said nel celebre *Orientalismo*².

Com’è noto, la scoperta di Colombo è motivata dalla necessità di trovare una via alternativa all’Oriente: il marinaio genovese è morto convinto di essere riuscito in tale impresa. Le nuove terre sorgono come una improvvisa entità oceanica, difficilmente assimilabile nel significato proprio. Diviene pertanto, impresa problematica, configurarle come un essere specifico.

Il mondo d’allora, *Orbis terrarum*, l’Isola di terra, è costituito esclusivamente da Europa, Asia e Africa. Sin dall’inizio della scoperta si intuisce la possibilità di un *Orbis alterius*, ammesso dai pagani, ma rifiutato per essere idea eretica per l’uomo dell’epoca, in quanto implica una pluralità di mondi, impossibile da accettare per il cristianesimo. In realtà, è il fiorentino Amerigo Vespucci, ad avere la consapevolezza intellettuale di essere lo scopritore di un altro continente, la sua convinzione è testimoniata nel 1504 dalla celebre lettera che il navigatore invia a Lorenzo de Medici³. L’ammissione, e per molti versi l’invenzione dell’America, viene ad essere il risultato di un complesso processo ideologico che finisce, attraverso una serie di tentativi e di ipotesi, per concedere un significato peculiare e specifico a quella che sta per costituirsi come la quarta parte del mondo⁴.

Se, infatti nel 1507, nella *Cosmographie Introductio*, testo che include la *Lettera* di Vespucci, e nel mappamondo di Martin Waldseemüller che denomina le nuove terre “Terra ultra incognita”, si afferma per la prima volta l’esistenza di questo nuovo continente, la terra di Amerigo – per assimilazione alle altre tre parti denominate al femminile, assume il nome di America –, tarda ad essere accettato come tale, tant’è che la Spagna continua a riferirsi al Nuovo Mondo, come Las Indias.

² Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1958; Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978; E.W. Said, *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004.

³ Martin Waldseemüller, *Universalis Cosmographia secundum Ptholomaei Traditionem et Americi Vespucci aliorumque lustratione*, St. Dié o Strasburgo, 1507, in E. O’Gorman, *La invención de América*, op. cit., p. 184.

⁴ *Ibid.*, pp. 135-137.

America, dunque, come la quarta parte di un tutto, le cui popolazioni sono soggette alle leggi che regolano il resto del mondo, e i suoi abitanti appartengono, seppur con difficoltà, alla stessa natura degli abitanti delle altre regioni. L'idea e l'immagine di America nella coscienza della cultura d'Europa di allora, non è altro che il significato dato alle nuove terre, all'interno di una realtà stabilita, all'interno di una cornice di riferimento dell'immagine della realtà del momento. Vale a dire che l'essenza delle cose non è un valore intrinseco, bensì una concessione, in questo caso dell'Europa.

In virtù di questo ragionamento è scontata che l'idea della scoperta dell'America assuma valenze diverse e sia il risultato di un processo storico particolare, una nozione in movimento e non un'entità naturale.

In questa nuova coscienza del mondo, regolata da una gerarchia di indole spirituale, l'Europa è considerata la terra più idonea per la vita umana, per la realizzazione piena dei valori della cultura dell'epoca cristiana. In questo contesto, Cesare Ripa a metà del '500, sancisce i canoni iconografici per rappresentare, in termini di immagine, tutti i continenti, l'America, – allora l'America era quella del centro-sud – viene rappresentata con i suoi abitanti selvaggi; come si coglie in un esemplare trasposizione letteraria dell'idea, *La tempesta* di Shakespeare.

Le nuove terre – già denominate Espéridi dagli antichi greci –, poi Nuovo Mondo, Las Indias per l'impero spagnolo rimasero fino al sec XVII, divengono, infine, America. A sua volta essa è diversificata in Hispano-America, Ibero America, Indoamerica, e per ultimo, tra molte polemiche tuttora accese, in Latinoamerica – Miguel Rojas Mix a questo proposito ha scritto un bel libro che appunto si intitola *Los cien nombres de América*⁵ –. Le nuove terre, dunque, che, in un primo momento non possono rappresentare se stesse ma devono essere rappresentate, nascono come un'invenzione dell'occidente europeo, come la possibilità di realizzare un'altra Europa o un Europa utopica in un altrove lontano, legate a un atteggiamento di superiorità del Vecchio Mondo e imbrigliate in un insieme di nozioni veritiere o fittizie. Il Nuovo Mondo, infatti, è da subito luogo di avventure, popolato da creature esotiche, ricco di paesaggi mitici e di esperienze eccezionali, che ne fanno una sorta di sé complementare e per così dire sotterraneo, utile per esercitare il proprio immaginario, la propria influenza e il proprio dominio.

Il rapporto Europa-America Latina è una questione di potere, di varie e complesse forme di egemonia, per comprendere, controllare, manipolare e assimilare un mondo ritenuto culturalmente debole. Dunque più che un casuale in-

⁵ Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, San José de Costa Rica, Ed. de la Univ. De Costa Rica, 1991.

contro con delle terre preesistenti, America è il risultato di un processo d'invenzione, di una entità fatta a immagine e somiglianza del suo inventore.

L'impresa trascende l'immediato risultato in quanto le nuove terre, anche se separate dall'oceano, fanno parte del mondo, e grazie ad esse si stabilisce per la prima volta la sovranità dell'uomo sulla realtà universale: il Nuovo Mondo sorge all'orizzonte storico come terra di futuro, di libertà e di proiezione.

Ora in quanto realizzazione dell'Europa, la storia dell'America è data dai modi con cui questa possibilità si è concretizzata. Essenzialmente, questi sono due; attraverso l'imitazione o attraverso la contrapposizione e l'originalità. La seconda opzione è tipica dell'America anglosassone, la quale, benché condizionata dapprima dal trapianto di credenze, di abitudini, di sistemi e di istituzioni europee, ben presto trasforma il modello europeo in un rinnovato ordine sociale. Il protagonista è un nuovo tipo di uomo storico che compie la realizzazione dell'essere americano, adattando il modello di vita alle circostanze e non viceversa. Ciò facilita il libero corso delle idee e dell'ingegno personali. Il colono inglese, il solitario pioniere ben presto s'accorge di poter contare soltanto su se stesso, sull'impegno, sulla fatica individuale e si divide pertanto tra il lavoro delle miracolose terre vergini delle nuove frontiere e lo sterminio di quei nativi che contrastano l'avanzata del suo progetto protocapitalista e puritano. Qui non si tratta di conquista, bensì della concretizzazione di un disegno.

Per quanto riguarda l'America Iberica, la costrizione alla vita imitativa, vincola la sua storia dall'epoca coloniale fino agli inizi del secolo XIX. Il conquistatore iberico, esaurito nell'atto della conquista l'"eroico" impulso, si dedica a una vita d'ozio e di parassitismo nelle splendide città vicereali. Per tale motivo, Cervantes definisce *Le Indie*, "rifugio e ricetto dei disperati di Spagna, chiesa di ribelli, salvacondotto di omicidi..." identificando nello spagnolo trapiantato nelle nuove terre colui che reca esasperati gli storici difetti del peninsulare superficiale e borioso.

Sia per gli apporti negativi, sia per quelli positivi, la storia dell'America Latina è tratto distintivo della cultura medievale, e non solo. Dall'invenzione del personaggio shakespeariano di Calibano alle straordinarie ed esotiche protagoniste descritte dalle narratrici latinoamericane di oggi, (in cima alle classifiche di vendite in Europa), senza dimenticare il sogno di Macondo, emerge l'immagine e l'idea di un continente, inteso come risposta a una domanda dell'immaginario occidentale piuttosto che come affermazione della propria identità.

È sempre stato difficile identificare l'ambito reale dell'America Latina: si sono sempre riversati nel vuoto di conoscenza di queste regioni, desideri, utopie, sogni dell'Occidente: l'Eldorado, le amazzoni, le utopiche città ideali, le missioni dei gesuiti, il buon selvaggio di Rousseau, l'impresa di Garibaldi, la

terra promessa degli immigranti, l'esotismo del realismo magico, la rivoluzione del Che...

Il mondo dei "persiani", come lo definisce José Saramago⁶, è laddove l'abitante autoctono sopravvive a mala pena, restando al margine, ossia nella condizione di barbaro, pagano... Dunque, in uno stato di inferiorità e con un difficile problema d'identità posto che gli si nega il suo essere aimará, apache, araucano, azteca, caribe, guaraní, mapuche, maya, orejón, patagón, quechua, quiché, quichua, taíno, tolteca, tupi, per assumere la generica denominazione di *indio*, cioè abitante delle Indie; indios mai esistiti in America se non nell'immaginario europeo. Secondo Gonzalo Aguirre Beltrán, uno dei direttori dell'Istituto Nazionale Indigenista di Città del Messico: "el término indio, impuesto por el colonizador español, nunca determinó una calidad étnica, sino una condición social; la del vencido"⁷. Arnold Toynbee afferma che quando gli occidentali definiscono qualcuno indigeno (*native*), implicitamente si elimina dalla percezione il colore culturale⁸: esso è parte della fauna e della flora⁹.

L'identità dell'abitante dell'America Latina è – ed è stato da sempre – un problema, in quanto per America a partire dal secolo XIX, si designavano e si designano tuttora essenzialmente gli Stati Uniti, come questione sociale con l'arrivo stesso degli europei.

Naturalmente si è verificata anche una spinta contraria, grazie alla quale l'America Latina ha manifestato la sua reale essenza, fino a determinare un movimento opposto, che da oltreoceano giunge in Europa come una ventata di novità che arricchisce la cultura del vecchio mondo.

Tra i molteplici esempi di controtendenza, voglio ricordare forse l'ultimo in ordine di tempo che si ricollega al problema dell'identità e delle condizioni esistenziali dell'abitante autoctono. Mi riferisco alle lotte delle popolazioni indigene del Chiapas, che hanno valicato i confini del Messico e dell'America tutta, arrivando in Europa, compresa l'Italia, coinvolgendo e organizzando intorno a sé una rete di singoli e di movimenti, in grado di dimostrare l'esistenza di forti istanze e di valori intorno ai quali si coagulano energie, speranze ed enti di solidarietà. Il movimento non è l'unica manifestazione in questo senso, ma è interessante costatare come il fenomeno s'inserisce nell'attuale dibattito sull'identità latinoamericana e sulla globalizzazione.

⁶ José Saramago, "Introduzione". *Chiapas, un nome di colore e di speranza*, in Subcomandante Marcos, *Nuestra arma es nuestra palabra*, New York, Seven Stories Press, 2001; traduzione in italiano *Racconti per una solitudine insonne*, Milano, Oscar Mondadori, 2001, p. 10.

⁷ M. Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, op. cit., p. 36.

⁸ A. Toynbee, *A Study of History*, New York, Oxford University Press, 1962, p. 152.

⁹ M. Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, op. cit., p. 37.

Il primo gennaio del 1994, un gruppo armato si è impossessato della città di San Cristóbal de Las Casas, nella regione del Chiapas a sudest del Messico. Tutto era simbolico e mediatico; quello stesso giorno entrava in vigore il Nafta, il trattato di libero commercio tra Messico, Stati Uniti e Canada, emblema di quella che in seguito sarebbe stata bollata come la globalizzazione neoliberale. Protagonista dell'azione è l'organizzazione chiamata 'Ejército Zapatista de Liberación Nacional' (EZLN) che riesce a modificare il suo profilo, passando dalla lotta per la rivoluzione a quella di una politica relativa all'identità. La nuova immagine pubblica preannuncia il successo di una straordinaria ripercussione.

Leader dell'azione e del gruppo, è l'ormai noto subcomandante Marcos, a lungo personaggio misterioso che ha destato la curiosità e l'interesse dei media di tutto il mondo. Il suo nome è Rafael Guillén, già studente di filosofia e professore universitario, che diviene il portavoce di una serie di richieste da parte delle comunità indigene. Questa rivolta, infatti, ha riportato alla ribalta nel continente latinoamericano, temi che sembravano dimenticati. Le condizioni di fame e di miseria dei contadini, la discriminazione nei confronti degli eredi delle popolazioni indigene, il potere dell'élite bianca e urbana che si perpetuava in un partito, detto rivoluzionario, che vinceva sempre le elezioni (Partido Revolucionario Institucional). L'immagine incappucciata di Marcos ha fatto il giro del mondo ed è diventata una delle icone più popolari di fine secolo. A differenza della strumentalizzazione del volto barbuto del Che, dell'argentino naturalizzato cubano, Ernesto Guevara, egli è riuscito a usare i media per imporre i valori autoctoni della protesta del Chiapas.

Ho scelto questo esempio per i seguenti motivi: il ruolo germinale avuto nella costituzione dei movimenti giovanili europei; la sua valenza letteraria, la sua attualità nell'uso della rete e il suo essere ancora così legato alla storia antica del territorio. Il movimento eterodosso e meticcio coniuga i valori profondi dell'identità di questi popoli con motivi di modernità, si costituisce come l'ennesimo fenomeno di unione tra il locale e il globale ormai così frequente in America Latina (glocal). Il Chiapas è, infatti, un luogo "antico" e "moderno" tanto da diventare un simbolo di speranza nella possibilità di affermazione di specificità e di autodeterminazione.

Quando gli zapatisti decidono di ribellarsi, i messaggi che inviano al mondo sono completamente diversi da quelli dei precedenti gruppi di guerriglieri. Essi dichiarano guerra al governo messicano "non per usurpare il potere, ma per esercitarlo", ricordando così che anche loro, indigeni, sono messicani, e perciò devono poter esercitare i loro diritti politici e civili. Le strategie di lotta sono moderne ed estremamente efficaci. Un rapporto privilegiato con la stampa e con i mezzi di comunicazione, in particolare l'uso di Internet e della Rete sociale globale – di cui già fin dal 1989, se ne avverte l'importanza per l'impatto, che i fatti di Tien An Men hanno suscitato –, fa da cassa di risonan-

za per raccogliere nuovi consensi e manifestazioni di solidarietà da singoli e da gruppi di ogni parte del mondo, è in grado di trasformare un'azione locale in un fatto globale¹⁰.

Seppur con molte contraddizioni e difficoltà, la volontà di democrazia è alta. All'interno del movimento zapatista, infatti, contrariamente alle altre organizzazioni rivoluzionarie e ai partiti politici dell'America Latina, al vertice stanno le comunità che, in assemblea nominano i loro comandanti. Benché sia necessario, al contempo, ricordare che la critica più frequente fatta al movimento viene individuata nell'assenza di voce diretta delle comunità, di cui si fa portavoce il subcomandante in una sorta di ennesima delega al bianco.

Una rapida transizione dalla guerriglia verso una forma politica di lotta e un continuo confronto con la società civile, inizia già nel 1996 e poi definitivamente nel 2001, porta l'esercito zapatista a trasformarsi in *Frente*. Questo avvenimento sollecita la società civile a costruire uno spazio democratico, quale impulso di transizione verso una democrazia piena e condivisa.

Non è mia intenzione raccontare qui la storia degli avvenimenti che hanno segnato l'evolversi dell'esperienza, ma sottolineare soprattutto l'aspetto letterario e più in genere culturale del fenomeno. Fin dall'inizio, appropriarsi delle Indie significa colonizzarle verbalmente: possederle attraverso la parola, attraverso l'esercizio del *requerimiento*, vale a dire una dichiarazione di conquista in castigliano, rivolta alle popolazioni vinte, che evidentemente non parlano la medesima lingua.

Anche nella strategia delle lotte del Chiapas, la parola è intesa come un valore e un mezzo di lotta. Infatti si è parlato di guerra della parola, proprio perché i comunicati del movimento compaiono su Internet, crescono e si diffondono ovunque, creando uno spazio democratico, dove nuove possibilità possono essere prospettate e messe in discussione. Inoltre la radice comune o meglio l'assonanza tra il termine comunicazione e comunità, rafforza l'importanza dello scambio della parola nella costruzione del gruppo. In proposito, Peña y Martínez ha scritto "La insurrección chiapaneca, a parte de ser un levantamiento armado, fue, y ha sido desde esa fecha, una insurrección de las palabras. Una rebelión contra el orden discursivo imperante en el ámbito sociopolítico de México en que los zapatistas han ido definiendo su voz junto a la de todos los desposeídos y excluidos del país"¹¹. In questo modo il movimento ha saputo trovare altri modi per far politica e per concepire il potere: il *Frente* oggi si presenta come parte di una formazione nella rete, che pretende essere un motore di mobilitazione della società civile.

¹⁰ Cfr. Sabrina Bebenati, *Storia del Chiapas*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

¹¹ J. Peña y Martínez, *La voz alzada. La rebelión discursiva del zapatismo*, "Revista Rebeldía", 16, junio 2004, p. 7.

Importante è anche la parola scritta, meglio ancora il suo aspetto letterario: più volte lo zapatismo è stato definito come “un movimiento guerrillero de novela”¹². Particolare attenzione merita, infatti, per gli studiosi di letteratura, la sua valenza letteraria. Importanti scrittori, diversi fra loro, come ad esempio Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago, Jorge Volpi, Noam Chomsky, Eduardo Galeano, Marco Revelli e molti altri si sono occupati del movimento e del suo protagonista, mettendo in luce le differenti modalità con cui si racconta il progetto di cambiamento di un popolo. In un continente nel quale “le lettere” sono state palestra e tribuna di umori e di riflessioni politiche, ed hanno registrato ogni sussulto di coscienza, è inevitabile che esse continuino ad essere il luogo dove la storia entra, sia pur mediata dall'*inventio*.

Sono da considerare, all'interno di questo aspetto, anche le doti narrative del protagonista di tale fenomeno, il subcomandante Marcos, in grado di attirare l'attenzione coprendosi il viso, di rompere gli stereotipi del discorso del guerrigliero, di rivestire il suo messaggio con “maschere discorsive” in cui il linguaggio della politica tende ad identificarsi con quello della letteratura, dove le frontiere fra i diversi generi (discorsivi) sembrano annullarsi¹³.

Fra i numerosi scrittori che si sono interessati all'argomento, è necessario citare Manuel Vázquez Montalbán che, nel 1999, scrive *El señor de los espejos*, testo cronaca dell'incontro tra lo scrittore spagnolo e il combattente messicano¹⁴. L'entusiasmo del militante del partito comunista spagnolo, Vázquez Montalbán per Marcos è sorprendente; nella quarta di copertina della traduzione italiana si legge la seguente dichiarazione dell'autore:

Utilizzo ora la parola specchio come chiave per capire la strategia zapatista, perché lo specchio ha la funzione di proporre la realtà che vi si riflette, come strumento di esemplificazione (sempre che lo specchio non sia truccato), ma anche come limite della realtà che invita a essere superato. Si tratta quindi dello specchio come porta dell'anima che vuole scindersi e passare dall'altro lato, come racconta l'Alice di Carroll, e non il simbolo magico della memoria inconscia quale l'hanno considerato certi surrealisti [...] Capire che cos'è accaduto e che cosa può accadere nel Chiapas è quindi una risposta alla storia interna della Conquista e alle sue conseguenze cinquecento anni più tardi, ma una simile logica interna si inserisce nella logica globale e diventa un sintomo in-

¹² J. Galindo Caceras, *Comunidad virtual y cibercultura. El caso de EZLN en México*, in F. Sierra (ed), *Comunicación e insurgencia*, Guipuzcua, Ed. Iru, 1997.

¹³ Infine si tratta di un argomento che appassiona i giovani d'oggi, che molti studenti chiedono di poter trattare, uno degli ultimi lavori dell'ultima sessione di lauree si intitolava appunto *Comunicación y rebeldía*, e sottolinea l'importanza dell'esperienza compiuta dagli abitanti del Chiapas e il valore della comunicazione nell'esprimere la loro lotta.

¹⁴ Manuel Vázquez Montalbán, “Introduzione”, in Subcomandante Marcos. *Il signore degli specchi*, Milano, Frassinelli, 1999.

dicante il configurarsi di un'alternativa della rivoluzione su scala mondiale, come rifiuto del nuovo ordine economico, politico, sociale¹⁵.

Accanto a Manuel Vázquez Montalbán, figura José Saramago che scrive l'introduzione alle storie del Subcomandante Marcos, *Racconti per una solitudine insonne*¹⁶. La denuncia dello scrittore portoghese nei riguardi della violenza vissuta dalle popolazioni del Chiapas è totale e si ricollega alla tragedia che da secoli questi vivono, con l'invasione e la conquista che hanno provocato un genocidio che ha ridotto drasticamente gli abitanti autoctoni. José Saramago a proposito del massacro di Acteal del 22 dicembre del 1997, in cui bande paramilitari armate, addestrate e dirette dal governo federale e statale, assassinarono quarantacinque persone, tra cui donne vecchi e bambini, tutti indigeni, racconta:

Piangendo i loro morti – altri quarantacinque che si vanno ad aggiungere a una lista vecchia di cinquecento anni –, le comunità hanno stoicamente rialzato la testa e si sono dette: “Stiamo vincendo”, perché era davvero una vittoria, una grande vittoria, la più grande di tutte, sopravvivere in quel modo all'umiliazione, all'offesa, al disprezzo, alla crudeltà e alla tortura. [...] Eduardo Galeano, il grande scrittore uruguayano andò in Chiapas e parlò agli indigeni, ma essi non lo compresero. “Allora entrò nella nebbia, imparò ad ascoltare, e riuscì a parlare”. La stessa nebbia che impedisce di vedere è anche la finestra che si affaccia sul mondo dell'altro, il mondo dell'indigeno, il mondo del “persiano”. Guardiamo in silenzio, impariamo ad ascoltare, e dopo forse riusciremo finalmente a capire¹⁷.

Altri scrittori stranieri si occupano del fenomeno e pur appartenendo ad ambiti geografici e a culture diverse, sono mossi dallo stesso speciale interesse.

Fra tutti è interessante capire come interpreta l'avvenimento un messicano; si tratta di Jorge Volpi, giovane autore che ha saputo individuare con estrema chiarezza la valenza letteraria del caso. Egli è il rappresentante più noto della “generación del crack” – crack come rottura – che condivide gli obiettivi di un altro gruppo di coetanei cileni. I membri più riconosciuti di quest'ultimo sono: Alberto Fuguet (1964), forse il più famoso, il cui romanzo *Malta onda* (1991) è una interessante e intensa prova della nuova narrativa cilena e Sergio Gómez (1962). Entrambi sono i curatori di una celebre antologia di racconti brevi, opere di sedici scrittori, autori di *McOndo* (1996). Il dato più curioso della raccolta è costituito dal fatto che essi provengono da dieci paesi

¹⁵ *Ibid.*, quarta di copertina.

¹⁶ Subcomandante Marcos, *Il signore degli specchi*, op. cit.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

diversi – tra cui la Spagna –, tutti, comunque, concordi nell'indicare l'America Latina, come il paese alluso nel titolo. La "Presentación del país McOndo", scritta sempre da Alberto Fuguet e da Sergio Gómez, introduce l'antologia e funge da manifesto del gruppo. I componenti, raggruppati sotto la denominazione 'generación McOndo', attraverso la parodia del luogo mitico della saga marquesiana, intendono prendere le distanze dalla famosa generazione del così detto *boom* degli anni'60. Essi affermano, inoltre, la nuova realtà latinoamericana lontana, ormai, dal sogno del realismo magico, e inserita completamente nel duro mondo urbano delle metropoli americane.

Jorge Volpi pubblica nel 2004 *La guerra y las palabras. Una historia del alzamiento zapatista de 1994*¹⁸. Si tratta di un testo di frontiera – un misto tra il saggio e la narrativa di finzione, tipico del gusto postmoderno –, che intende raccontare come un romanzo le vicende storiche della trasformazione politica del Messico degli ultimi 10 anni.

Il corposo libro è stato anticipato da un importante articolo dello stesso Jorge Volpi, pubblicato nel quotidiano "El país", il 28 dicembre del 2003, in cui viene riassunta la trama del romanzo. È subito messo in rilievo che l'argomento riguarda il movimento democratico di indigeni:

En contra de las primeras opiniones de los analistas, los alzados se parecían muy poco a los guerrilleros latinoamericanos de las décadas anteriores: su composición era mayoritariamente indígena y sus demandas, si bien todavía un tanto vagas, ya comenzaban a dibujar una apuesta por la democracia que los alejaba por completo de otras organizaciones de corte marxista. Para colmo, su jefe pese a su militancia juvenil en el frente de Liberación Nacional [...], su conducta y su estilo escapaban a todas las clasificaciones previas¹⁹.

Lo scrittore è colpito dalla volontà, del *leader* e dal movimento stesso, di trasformare la realtà attraverso le parole, la capacità di democratizzazione del paese, la presa di coscienza dei diritti delle comunità indigene e la loro visibilità, tutti elementi fino a questo momento inimmaginabili.

[...] Sin duda, buena parte de la fascinación que provoca Marcos radica en su voluntad de transformar la realidad a través de las palabras [...] su lucha contra la injusticia y la discriminación y a favor de los derechos indígenas se basa en gran medida en sus habilidades retóricas²⁰.

¹⁸ Jorge Volpi, *La guerra y las palabras*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

¹⁹ Jorge Volpi, *La novela del alzamiento zapatista*, in "El país", 28 de diciembre de 2003, p. 16.

²⁰ *Ibidem*.

Jorge Volpi esprime anche una serie di critiche, le quali si aggiungono ad un coro unanime, come la mancanza di flessibilità, la megalomania e il dogmatismo del subcomandante, che hanno impedito un vero miglioramento delle condizioni di vita delle comunità.

[...] Por desgracia, los defectos y errores del *subcomandante* también se deben a su afición por las palabras: aunque su humor a veces le ha servido como antídoto contra la megalomanía, su lenguaje también posee una vena autoritaria: fascina con su propio estilo. Marcos no ha vacilado a la hora de sacrificar vidas humanas y principios con tal de cumplir su sueño. A la larga, esta falta de flexibilidad – de disposición para alcanzar acuerdos prácticos – ha terminado por dañar gravemente su causa [...] No obstante también es necesario reconocer que el dogmatismo del subcomandante ha impedido una verdadera mejora de las condiciones de vida de las comunidades a las que dice defender²¹.

Il problema più grave, è aver centrato tutta la carica e la forza del movimento nell'immagine iconografica dell'uomo incappucciato, cadendo nella trappola dell'esteriorità, una variante moderna dell'esotismo, che tanto ha condizionato gli aspetti culturali più appariscenti dell'America Latina.

Uno dei valori di questo movimento rimane, comunque, il rilancio delle rivendicazioni della cultura originaria degli indigeni e la proposta di un discorso includente, che contempla la compresenza di mondi diversi nell'universo. Infine, la sua connotazione saliente è l'ampia progettualità, gli obiettivi e i contenuti svariati, espressi con un linguaggio alternativo: l'America non è più il sogno di altri paesi, ma si propone come un modello nuovo e alternativo, totalmente antagonista a quello imperante nel neo liberalismo del primo mondo.

Come affermano i latinoamericani del Chiapas, il concetto d'identità parte da un progetto di futuro comunitario, meticcio e democratico, in una società indo-afro-asio-euroamericana, figlia di incontri di culture e di prospettive diverse che ampliano gli orizzonti d'attesa.

²¹ *Ibidem.*



GIULIA CRESCENTINI ANDERLINI

PINTAR O IMPÉRIO.
O CONTÁGIO DA IMAGEM NAS PRIMEIRAS CARTAS
ORIENTAIS DA COMPANHIA DE JESUS

A 6 de Maio de 1542¹, o primeiro pequeno grupo de jesuítas destinados às missões orientais do Império português entra no porto de Goa, chefiado pelo futuro Santo, Francisco Xavier². A estrutura da Companhia, fortemente hierarquizada, previu desde logo a possibilidade de ter um controlo central

¹ Tendo obtido, pelo Papa Paulo III, a autorização pontifícia a 27 de Setembro de 1540, com a bula *Regimini militantes*.

² A origem da Companhia de Jesus remonta ao ano de 1537. Nascida sob o impulso de Ignácio de Loyola e de outros discípulos do Colégio de Saint Barbe de Paris com o objectivo de trazer a Luz do Evangelho aos não cristãos, assumiu rapidamente uma posição de militância na difusão da religião cristã entre os infiéis de além-mar. Embora, na altura, a luta contra as heresias, que estavam a difundir-se dentro da própria Europa, sensibilizasse para o problema uma grande parte dos religiosos pertencentes às diversas ordens, só a Companhia de Jesus foi fundada com este objectivo específico. O primeiro projecto teria sido uma peregrinação até Jerusalém, uma nova cruzada sem a violência das armas mas com a força da Fé. Projecto este que não foi possível realizar, mas que, de imediato, foi substituído por aquele da cristianização do Oriente. Recrutados por Dom João III a conselho de Diogo de Gouvea – na altura o director do Colégio de Saint Barbe – em 1540 chegam a Lisboa os três Padres da Companhia que viriam a formar o primeiro núcleo motor da cristianização nas colónias orientais do Império lusitano: o português Simão Rodrigues – que ficaria em Portugal e seria o fundador da Casa Professa da Companhia em Coimbra – o italiano Paolo da Camerino e o navarro Francisco Xavier. Estes últimos embarcariam em 1441 com destino à Índia, com o objectivo da conversão dos pagãos segundo o exemplo de São Paulo. Em 1419, Dom Henrique o Navegador, Infante de Portugal, tinha assumido o título, e a tarefa, de administrador apostólico da Ordem de Cristo; título este que à sua morte, em 1460, foi assumido e mantido pela Coroa portuguesa nos séculos seguintes, tornando-a protectora e propagadora do cristianismo nos mundos de além-mar e responsável pelo chamado *padroado* das terras da expansão. “This meant that the crown was granted the use of certain ecclesiastical revenues within Portugal and the right to propose candidates to the papacy for the sees and ecclesiastical benefices in Africa and the Indies. Such a concession hinged on the condition that the crown would assume responsibility for providing good missionaries and the appropriate financial support for the religious establishments and activities in the territories acquired by conquest” (Lach, Donald, *Asia in the making of Europe: the century of discovery*, vol. I, Chicago, University of Chicago Press, 1965, p. 230).

sobre a acção missionária, embora não existisse ainda uma verdadeira codificação do *modus operandi* ou da conduta a ter *in loco*³. A informação acerca dos feitos ultramarinos chegava à Europa através dos navios mercantis e militares que viajavam entre o Oriente e Lisboa, com a evidente possibilidade de as cartas se perderem nos naufrágios ou durante os assaltos dos piratas que corriam as águas do Oceano Índico. Mais tarde, no seguimento do eficazíssimo apostolado de Francisco Xavier⁴, as residências da Companhia multiplicaram-se por todo o território colonial, atingindo igualmente o interior dos reinos confinantes, muitas vezes inimigos. Para assegurar a consolidação do sistema e da acção missionária, pediu-se aos vários colégios que enviassem periodicamente cartas para os órgãos superiores da Europa que, em breve, convergiriam num único documento⁵, precisamente para facilitar e tornar mais rápida a sua divulgação. As cartas viajavam pelo mundo inteiro⁶, contri-

³ Os *Exercícios Espirituais* de S. Ignácio de Loyola estabeleciam as linhas gerais de conduta ética e moral, ao passo que as *Constituições da Companhia* de Jesus tratavam da organização interna e das finalidades da Companhia: ambos os textos não ofereciam códigos para serem seguidos na contingência da acção, mas tão somente as linhas gerais às quais se devia buscar inspiração.

⁴ Tendo Xavier sido nomeado Núncio Apostólico – encargo que lhe conferiu “extensive and extraordinary powers in dealing with Cristian problems in the East. [...] It was with Xavier’s appearance in India that the Jesuits became the acknowledged leaders of the Cristian missionary effort within the padroado” (*Ibi*, pag. 246-47). Já antes de 1544 tinham sido baptizados mais de 100.000 habitantes da costa do Malabar, a sul de Goa. Em 10 anos tinham sido estabelecidas as residências principais no território indiano, em Malaca, na China e no Japão. Em 1552 “O Padre Francisco Xavier recebe em Goa, de Inácio de Loyola, as patentes de provincial de todo o Oriente e os poderes do próprio geral da Companhia” (Morais, Carlos Alexandre de, *Cronologia Geral da Índia Portuguesa, 1498-1962*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p. 53).

⁵ Chamado *Carta annua*.

⁶ “Acerca de embiar y trasladar las annuas de las unas Provincias a las otras, lo que parecia conveniente y factible, sin trabajo y con consecución de lo que con estas cartas de edificación se pretende, hera que las destas Provincias de la India y Brasil se embiasen a las otras, él embiase una copia al Padre procurador de Madrid, el qual mandase tresladar en castellano en tantas copias, quantas bastasen para las Provincias de España y Indias Occidentales a costa destas Provincias, como hasta agora se ha hecho; y que a Roma embiase otra copia para que ella se tresladase en italiano o latim para las demás Provincias, y se copiasen a cuenta destas dos Provincias, según cuias fuesen [...] porque las annuas que se embían de Europa, exceptas las de España, se escriven en latim e por eso no se dexam bien entender de todos, y ultra deso llegan muy tarde a las Indias, se desea para consuelo se desea para consuelo de aquellas partes remotas que a lo menos la annua de Roma y de la Provincia Romana se embien a aquellas partes en lingua español, y que en la de Roma se dee una noticia universal de la Companhia en todas las partes septentrionales y de Italia, pues el Secretario siempre ha de tener nuevas en universal del estado en que están aquellas partes así en lo de la fee, paz y christandad, como del fructo y augmento de la Compañía, aunque no aya recebido annuas, y esto bastaría para consolación de los que en partes tan remotas viven sin saber ni tener noticia de las cosas de la Christandad ni de la Compañía” (Wicky, Joseph, (a cura di), “Documenta Indica”, vols. I-XVIII, in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988. Vol. XV, doc. 23: *Patrum Francisci Martini, Alfonsi Pacheco*

buindo para o conhecimento de terras longínquas por parte de pessoas que nunca poderiam ver, e confirmar, com os seus próprios olhos⁷.

Era principalmente nas sedes de Goa⁸, centro do poder cristão no Oriente, que as notícias eram reunidas em cartas e tornadas ‘apresentáveis’ para serem enviadas para o Estrangeiro. Nestes documentos, recolhidos pelo Padre Joseph Wicky entre 1948 e 1988 na monumental colecção dos “Documenta Indica”, encontramos informações acerca do estado da missão em todos os territórios orientais, desde o número dos jesuítas presentes em cada colégio até à descrição da vida e dos sucessos do apostolado, sendo integradas, uma vez ou outra, pelas chamadas ‘cartas vivas’⁹: testemunhas oculares dos acontecimentos enviadas à Europa, à presença dos padres e dos reis lusitanos.

A primeira destas viagens informativas de que temos notícia foi cumprida pelo vigário-geral Miguel Vaz já em 1545, com o objectivo de fornecer um relatório exaustivo e detalhado acerca do andamento da missão e, sobretudo, para sugerir medidas estratégicas para a gestão do território imperial, na perspectiva da extirpação do Mal presente no paganismo e da conseqüente, e auspiciada, expansão colonial. A modalidade narrativa que parece ter tido mais êxito nas cartas escritas pelos Padres da Companhia foi, sem dúvida, a forma de episódio pitoresco: atestados na altura como estrutura principal para a descrição das estranhezas e maravilhas dos contos de viagens¹⁰, a que estes epi-

Gabrielis Afonso Proposita ex comm. E. Mercuriani, Praep. Gen. S.I., de Procuratore, Ulyssipone, 12 Decembris 1580, in Monumenta Historica Societatis Iesu, Roma, IHSI, 1981, pagg. 163-64. A partir de agora, e ao longo de todo o presente estudo, utilizaremos a abreviação DI mais o número do volume seguido por aquele do documento referido. Neste caso: DI, XV, 23).

⁷ A longa e perigosa viagem a enfrentar no oceano contribuiu para que as cartas da Companhia se transformassem na principal fonte de informação sobre os factos de além-mar, pelo menos durante quarenta anos. Curiosamente, não existindo crónicas de testemunhas oculares leigas para isso sobre qualquer outra forma, a Companhia teve a possibilidade, e responsabilidade, de influenciar decisivamente a imagem da Índia na Europa da altura.

⁸ Já nas cartas de Afonso de Albuquerque a importância estratégica da cidade tinha sido evidenciada: “Olhe Vossa Alteza bem, que se sois senhor de Goa, meteis em tanta confusão o Reino Daquém, que não seria muita dúvida deixarem a terra, se vos virem fazer forte em Goa, porque eles não têm outro bem nem outra segurança de seu estado senão as costas que têm em Goa, porque é ilha, e perdendo a terra, se hão-de recolher a ela” (Albuquerque, Afonso de, *Cartas para El-Rey D.Manuel I*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1957; carta de 17 de Dezembro de 1510, pag. 2). Tornada diocese já em 1532, tornar-se-á na sede principal da administração política e religiosa das colónias orientais do Império português: a ‘Roma do Oriente’. Cfr. Morais, Carlos Alexandre de, *op. cit.*

⁹ Este relatório *ao vivo* tornar-se-á consuetudinário, e os enviados assumirão no imaginário o papel e o nome de “cartas vivas”. Cfr. DI, II, 99: *Fr. Melchior de Melo S. I. Sociis Conimbricensibus; Goa 27 Novembris 1552*: “Novas de caa não escrevo, porque lá vão as cartas vivas que as sabera[m] mui bem dar...”.

¹⁰ Cfr. Greemblatt, Stephen, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al nuovo mondo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

sódios encerram é uma história feita de momentos, de fotogramas sucessivos e independentes que, mesmo pela sua extensão relativamente pequena, podem ser facilmente gastáveis como *contos exemplares*¹¹ e, sobretudo, aproximam as cartas ao modelo universal, e provavelmente mais desejável para qualquer religioso, da Bíblia. A Bíblia, a Palavra de Deus, apesar de ser o livro da História, aquele que narra a continuidade histórica da acção divina no mundo desde a Criação até à previsão da Apocalipse, é contada duma maneira fragmentária, o que torna possível a meditação sobre um só momento de cada vez¹²: desde os mais antigos profetas até às parábolas, a Bíblia comunica a Vontade divina, a quem queira entendê-la, por meio de fórmulas recorrentes – legado da tradição oral¹³ – que a transformam numa espécie de imenso arquipélago de contos e admoestações autónomas, onde cada ilha esconde ou oferece o seu tesouro de sabedoria, a sua ocasião de conhecimento e ensino do divino ao humano¹⁴.

Este entrelaçamento de macro e micro história¹⁵, esta necessidade de uma para com a outra na mútua legitimação da própria existência, torna as parábolas bíblicas num sistema híbrido contemporaneamente aberto e fechado, fruível mas inatacável. Daí que o sistema de narração bíblica fosse assumido, tanto no meio religioso como no meio laico, como o mais eficaz para a descrição de acontecimentos com características e finalidades *exemplares*.

Ora, as histórias da Companhia, que apresentam um leque de assuntos limitado aos seus principais interesses, são quase sempre transmissoras da implícita superioridade do cristianismo sobre qualquer outra forma de vida, não só religiosa mas outrossim *cultural*; superioridade esmagadora que se evidencia

¹¹ Nas cartas dos jesuítas é muito frequente encontrar este tipo de histórias, estes pequenos “sketches” com aspiração edificante; existem mesmo cartas constituídas tão somente pela sua justaposição entre umas breves introdução e conclusão, amaneiradas e obrigatórias.

¹² Prática de meditação utilizada também pelos Padres da Companhia; cfr. Loyola, Ignacio de, *Esercizi...* Cit.

¹³ Cfr. Frye, Northrop, *Il grande codice*, Torino, Einaudi, 1986, e Ong, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁴ Note-se que o estudo da Bíblia na Idade Média – praticamente o único texto aceite como fundamental para o conhecimento do mundo – impunha que se lesse e relesse o texto ao longo de toda uma vida, uma vez que se tratava da expressão microcós mica do macrocosmo divino e, como tal, encerrava a chave do mistério da manifestação e do meio de aproximação ao ‘pensamento’ divino. No entanto, somente uns quantos espíritos lograriam coligir todos os ensinamentos escondidos nas linhas do Livro e conformar-se voluntária e conscientemente ao Desenho divino.

¹⁵ Característica intrínseca dos *exempla*, que ligam, na tensão da aspiração a ‘tornar-se parecido com’, o individual com o colectivo e, daqui, com Deus. Para a ligação entre macro e microcosmo na altura cfr. Rico, Francisco, *L'uomo come microcosmo. La fortuna di un'idea nella cultura spagnola*, Bologna, il Mulino, 1994.

amiúde nos contos, em virtude da capacidade dos europeus/cristãos¹⁶ de transformarem e utilizarem inclusivamente os próprios poderes do inimigo¹⁷.

A necessidade de impedir a proliferação do Mal/paganismo tinha como necessária consequência a decisão de eliminar todos os lugares onde era suposto aquele aninhar-se, juntamente com cada uma das suas representações: de facto, um intransigente *furor* iconoclasta caracterizou os primeiros contactos entre os padres da Companhia e os habitantes¹⁸ das novas terras da Coroa, a quem foi proibida a adoração, quer oficial quer privada, dos seus deuses, e a construção e a posse de altares ou estátuas. Vedou-se a hospitalidade para com os representantes da religiosidade alheia – brâmanes, yogis, sadus – que chegavam de terra firme¹⁹, enquanto os cristãos filiados no Colégio de S. Paulo procediam às perseguições – “omde tiverem presumçam ou sospeita” – e eventuais destruições dos vestígios do mundo pagão, por autorização da Companhia e do governo português²⁰. Pela acção dos missionários, não só os gentios cristianizados se tornam esmerados caçadores de almas, como também os próprios não cristãos concorrem para a propagação da nova religião. Em certas ocasiões, até mesmo os próprios oráculos dos cultos indianos²¹.

¹⁶ No meio oriental de que nos ocupamos, os dois termos passam a ser quase sinónimos, evidenciando desde logo a afinidade entre sistema nacional/imperial/cultural e conversão/apropriação religiosa.

¹⁷ Sobre a versatilidade europeia cfr. Todorov, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984.

¹⁸ Sejam do culto hindu ou de qualquer outro existente.

¹⁹ Goa, por ser rodeada de rios, é desenhada nos mapas, e portanto no imaginário da altura, como ilha.

²⁰ O que hoje mais surpreende é o facto de o trabalho de extirpação do Mal ser uma tarefa que envolve a sociedade inteira, e não só os “encarregados oficiais”: desde o Governador até ao homem de nível mais baixo da comunidade portuguesa, todos concorrem para a limpeza do jardim de Deus. É a população portuguesa na sua totalidade que se ocupa de mostrar aos gentios o “erro em que vivem”, e, assim, além de louvar e honrar Deus, conserva o Estado. O rei é o emissário do Papa que, por sua vez, é o emissário de Deus; o poder sobre as novas terras depende da vontade divina, a qual, tal como foi dada – é implícito – poderia ser retirada; a sociedade, colaborando para a salvação das almas alheias, salva as possessões da coroa: religião e política estão estreitamente entrelaçadas e aquilo que, para um jesuíta, é “justiça”, para um político, é obrigação. “Item. Porque a idolatria hé tamanha offensa de Deus, como a todos hé manyfesto, e com justiça V. A. a nam deve comsentir em suas terras, convem mamdar a Goa huma provisam que em toda a ilha nam aja nenhum pagode pubrico nem secreto sob graves penas; nem menos o faça nenhum official de nenhuma maneira que seja, de pedra, nem de pao, nem cobre, nem outro metal; nem façam em toda a ilha nenhuma festas gemtilicas pubricas; nem recolham em suas casas pregadores bramenes da terra firme. E que os homens que tiverem cuidado de Sam Paulo possam buscar as casas de todos os bramenes e gemtios, omde tiverem presumçam ou sospeita que estam Ídolos” (*DI*, I, 10: [*Michaelis Vaz, Vicarii Generalis*] *D. Ioanni III. Memoria de statu missionis indica. [In Lusitania, circa finem A. 1545]*).

²¹ “Mas o que na volta disto parece dar-nos a todos suficiente materia de confusão, hé ver que, a falta de operarios electos para este alto e divino exercicio, está Deus Nosso Senhor

Não obstante, a destruição de imagens e monumentos por si só não seria suficiente: necessário era impedir a ressurreição da fénix da idolatria das suas cinzas por meio duma legislação *ad hoc*, promulgada desde Portugal pelo próprio rei, prevendo a formação de equipas de “observadores” para vigiar e fazer respeitar o novo estatuto da religião e para que os indianos, mutilados das imagens da própria fé, abandonassem inclusivamente a esperança de regresso à precedente condição²². Desta medida precaucional faz parte também o afastamento dos subversivos – principalmente brâmanes – que, natural tentativa de protecção imperial, coincidia com o desterro dos mais representativos chefes da resistência cultural. Desta maneira, não só é eliminada a influência directa das respectivas pessoas, mas igualmente – ou sobretudo – o emblema, o vexilo da cultura submetida, que perde não só um brâmane mas também a imagem da religião que este encarnava, atingindo, assim, a desejada anulação da esperança. Os jesuítas haviam compreendido a importância da função simbólica dalguns autóctones: o que se apresenta como a possível aquisição duma maior liberdade de conversão espontânea, determinada pelo desaparecimento da imagem-homem de referência para além do da imagem-ídolo, deixaria como única possibilidade a escolha da religião cristã.

Um segundo problema é que o Mal, representado pelos próprios gentios, se aninha silencioso também na proximidade dos próprios portugueses; será portanto necessário impedir a prática de utilizar os indígenas nas várias tarefas oficiais. Esclarecedor o caso dum intérprete, filho do brâmane Crisna²³, mais culpado do que outros em não aceitar a religião cristã²⁴ porque criado entre

tomando por instrumentos não tão somente aos leigos e casados. A que por serem christãos tem a isso alguma obrigação (posto que não tanta como os religiosos), mas inda gentios como verão” (DI, IV, 40).

²² “E porque estas tam erradas [formas de culto] nam tornem a reverdecer, convem que vam asy tolhidas ou defesas por VA. e muy emcarregado que oulhem por yso; e desta maneira perderam de todo a esperança de tornarem à gentilidade e tomaram maior cuidado de se converter. [...] E estes synaes que estorvam a conversão a ffee, que sejam lamçados fora da ilha, ao menos os maes principaes: e eu sey que esperam alguns por ysto pera se converterem” (DI, I, 10).

²³ Um dos “irreduzíveis” à conversão.

²⁴ Atitude perigosa, sendo a prova da voluntária reiteração do erro e da falta do desejo de entrar *de facto* na sociedade portuguesa, ficando num lugar híbrido – aos olhos do vigário-geral – naquela zona franca do contacto e da participação na vida da mesma sociedade sem ser parte dela: este “filho de Crisna” trabalhava para os portugueses como tradutor, ganhava dinheiro português, mas havia-se “por muyto homrado em nam ser christão”; ou seja, havia recusado a vantagem, para a sua alma, obtida pelo contacto prolongado com os portugueses e que deveria, igualmente, ter aberto o coração de seu pai, ao menos por gratidão das “tanta homra e mercê” que, por via desse contacto, lhe haviam chegado. “Tãbem averey por serviço de Deus e de V. A., trabalharem os governadores de ter portuguezs, ou christao outro, pêra limgoa das cartas que lhe vem e spreve[m], por nam passarem todolos segredos e cousas de muyta importamcia por mão dum gentio, filho de Crisna, que se á por muyto homrado em nam ser christão, por tudo redumdar em favor da fee e mães asynha se converterem. E pela mesma resam se devia escusar

portugueses. Esta persistente negação à conversão por parte de filho e pai, que soava quase como uma traição, patentearia o insucesso da tentativa de cristianizar por meio da osmose baseada no conceito de *convenientia*²⁵ que, explicando como nunca casual a justaposição dos objectos – e das pessoas – garantiria resultados satisfatórios através da proximidade com cristãos ou portugueses, para além de permitir a individuação das invisíveis linhas do Desenho divino.

Já em 1541, a propósito do problema dos brâmanes refractários à respectiva conversão e estorvo à dos outros – nomeadamente “Crisna [o mesmo], Luqu e Anu Synai, e alguns parentes destes, que sostem que se nam fação todos estes jemtios christãos”²⁶ – dava Martim Afonso de Melo o seguinte conselho: trazê-los a Portugal com um qualquer pretexto e deixá-los aí durante dois anos para absorverem a cultura portuguesa, juntamente com o cristianismo²⁷: desta maneira, igualmente deixariam livres da sua incumbência os gentios de Goa que, com certeza, se converteriam ao cristianismo sem dificuldades ou até com desejo. Se ao regressarem à Índia, todavia, não aceitassem converter-se, teriam mais seis meses para meditar sobre o assunto, findos os quais restaria o desterro²⁸.

Nas intenções do jesuíta, porém, o desterro seria apenas uma ameaça: a última ocasião para a alma destes irredutíveis de ser salva. A recusa destes dois homens evidencia uma imperfeição do sistema cultural e a impossibilidade de absoluta confiança nele, embora o problema possa ainda ser solucionado virando a perspectiva para uma reflexão oposta: não é errado o sistema, é o Mal que tem nos indígenas raízes demasiado profundas.

A solução seria eliminar a posição social obtida por meio da vizinhança com os portugueses, que, colocando os dois homens num estatuto mais elevado, os tornava, por assim dizer, ‘evidentes’, tornando evidente junto com

Crisna, seu pay, de toda a comonicação nossa, pões nam tem bastado pera o converter criaçam deste moço amtre portugueses, tamtos favores e proveitos; e deixá-lo quá prometido a El-Eey seu pay, que samta glorea aja, segumdo muytos mo tem afirmado, e que esa foy a causa de levar de quá tamta homra e mercê: e hé o mães indurecido que todos os que laa vy! Pelo que nam folguo ver-lhe nenhuma homra nem valia, pões tudo hé pera fazer mall; e com tudo isto mamda cada dia ao tromco arroz cozido pera os presos naturaes da terra” (*Ibidem*).

²⁵ Sobre o conceito de ‘convenientia’ e ‘proximidade osmótica’ derivados da Idade Média, cfr. Foucault, Michel, *Le parole e le cose; un’archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1999.

²⁶ *DI*, I, 4: *Martinus Alphoncus de Melo, Ioanni III, Lusitanie Regi, Goa 6 Novembris 1541*.

²⁷ “Deve V. A. por serviço de Deos e seu prover niso, que estas principaes cabeças se fação christãos e, nam o queremdo ser, mamde que hos llevem pera ese Regno, dizemdo que se quer delles emformar dalgumas cousas de quá” (*Ibidem*).

²⁸ “E quamdo as pessoas que digo de laa tornarem, nam vimdo feitos christãos, que dentro em seis meses primeiros segimtes se convertão à nosa ffé, e não ho queremdo fazer, que se vão viver fora destas ilhas, porque elles o farão por se não irem fora de sua patria” (*Ibid.*).

eles a ineficácia do contacto com os ‘puros’. Crisna e o seu filho são elementos perigosos porque incontroláveis e não subjacentes à lei de causa-efeito tão funcional e precedentemente atestada na cultura europeia e cristã da época: tornados incompreensíveis até na expressão do acto mais simples – oferecer sustento aos seus quando presos nas cadeias portuguesas – eles são verdadeira e definitivamente *outros*.

Logicamente, a propriedade osmótico/transitiva da ‘proximidade’ funciona nas duas direcções: em virtude do contacto/promiscuidade com os inféis e com as casas de jogos e prazeres, os homens portugueses produziam “grande depravação nas onras alheas”²⁹, no duplo sentido de produzir, por um lado, uma desonra colectiva por meio da acção individual³⁰ e, pelo outro, de ser tidos por sem-honra pelos ‘outros’. O mundo jesuíta, que parece fechado na rede semântica auto-referida da simbologia iniciática do baptismo³¹ e todo concentrado na produção de acções incisivas e transformadoras do ambiente circundante, introduz aqui um elemento novo, ainda que implicitamente sempre presente: o resultado das suas acções – que produzem imagem – é olhado pelos ‘outros’; por alguém que terá, conseqüentemente, uma opinião sobre isso. Neste caso, o olhar é o da própria comunidade cristã, portanto ainda interno ao círculo; no entanto, este receio manifesta de certa forma a consciência duma imagem de si próprios que será recebida pelo ‘outro’ e da conseguinte importância da respectiva gestão e controlo. É a perda da inocência da acção pura e guiada apenas pela inspiração estática típica dos místicos³²: é a consciência de estar a viver num mundo de imagens, produzidas pelas acções, e da tentativa de controlá-las.

A exemplaridade, então, não só é importante por ser ela própria instrumento de conversão, mas também porque representativa dum *status* no âmbito do mundo, quer religioso quer não religioso, por funcionar como imagem para o exterior.

A chegada dos jesuítas permite aos homens que antes viviam no pecado voltar à Vida por meio da conversão e do sucessivo perdão: “tudo, bendito

²⁹ “Avia nesta cidade homens casados em Portugal, e outros muitos de muitos anos amancebados, tractos inlisitos com ynfeis, jogos, juramentos, blasfemeas e grande depravação nas onras alheas: chaminhavão quassi todos pola sombra da morte, tinham ofuscado o lume que os alumeeava com a graveza de seus peccados: tudo, bendito Nosso Senhor, se vai reformando” (*DI*, II, 104: *Fr. L. Frois S. I., Sociis conimbricensibus, Goa l Decembris 1552*).

³⁰ Evidenciando que a presença portuguesa no Oriente era estruturada segundo padrões comunitários aptos a formar um grupo compacto.

³¹ Vejam-se, por exemplo, as descrições dos aparatos para as várias cerimónias religiosas e baptismos solenes ao longo de toda a recompilação dos *DI*.

³² Traços de aspiração mística são visíveis nas modalidades de ingresso na Companhia: o noviço abandonava qualquer laço material preexistente, cortava para sempre qualquer contacto com a sua família e morria para o mundo, para se entregar completamente à missão e ao destino para ele estabelecido por Deus. Cfr. Loyola, Ignazio de, *Costituzioni...* Cit.

Nosso Senhor, se vai reformando”. Note-se o “reformando”, que mais uma vez tem a ver com a ‘forma’: o elemento necessário à constituição da imagem porque contentora dela. Ao caos pagão do sem-forma substitui-se a criação da forma/imagem/estrutura dentro da vida, da ordem, da comunidade. A importância da imagem recai, portanto, no campo semântico da simbologia iniciática³³, sendo representação alegórica evocadora dos antigos tempos da Criação do mundo. Nesta perspectiva, o trabalho dos pintores indígenas interessará sobremaneira aos jesuítas³⁴. O receio principal que emerge nas cartas dos religiosos é o de as imagens sagradas poderem ser contaminadas pela mão do infiel: a questão não é a possível produção de representações malfeitas ou grosseiras; é, sim, o medo da poluição da imagem, mais do que da sua destruição³⁵.

Seria, portanto, imprescindível afastar o perigo da contaminação das imagens sagradas – quer porque é nelas que a sociedade cristã tem o seu núcleo, quer porque, sendo o homem criado à imagem de Deus, mudar ou poluir a imagem sagrada teria consequências notáveis na cultura da época, como sejam afectar a própria auto-imagem cultural e identitária – impedindo que os pintores gentios pintassem imagens para os portugueses: a pintura dum gentio, como a própria essência dele, teria origem na obscuridade do Erro e do Mal e portanto seria portadora em si destes elementos. Quase uma pestilência, a

³³ Para o baptismo como ritual de iniciação à vida, ver: Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996 e *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974.

³⁴ “Em Goa acostumavam os pintores jentios pintar imagens de Noso Senhor, Nosa Senhora e dos outros samtos e vendê-los pelas portas. Defemdi-lhe ysto o mães que pude com provisões também dos guovernadores. [...] Parece-me, por reverencia de Deus, que se nam deve comsentir pinte nenhuma imajem sagrada hum infiel, que o que nysto ganha, o á d'ir gastar com Ídolos: e amtes as nam tenham que serem de sua mão, quamto mães que de quá vam muytas” (*DI*, I, 10).

³⁵ A destruição teria sido um assunto de menor importância dado que o acto simbólico da iconoclastia tenta suprimir algo já existente, já codificado porque produzido de maneira con-forme às regras e por isso já atestado; a destruição poderia apagar do mundo os fastos da cultura vencida, mas não da vencedora. A modalidade da anulação do outro pode ser só unilateral: é a manifestação do poder hegemónico que, tendendo à fagocitação do outro, tem o poder de tornar a cultura dele invisível, isto é, não representativa da imagem do novo enxerto numa sociedade na outra aos olhos exteriores – o reconhecimento por parte dos outros Estados ou culturas – e interiores – a produção duma imagem auto referida e referenciada, que se alimenta de si e encontra só em si a sua legitimação. A cultura dominante tenta encobrir a outra, suprimindo até os mais anódinos vestígios, e substituindo, com a própria, a respectiva imagem. Por isso mesmo, o perigo maior para os cristãos – hegemónicos – não é a supressão da própria tradição iconológica e iconográfica, mas a distorção dela; ou seja, a criação – ou, simplesmente, a manifestação – duma imagem transversal de si: uma imagem *outra*, que desestabilizaria o Poder tirando-lhe a certeza do seu reflexo, isto é, a possibilidade de se re-conhecer. Eliminada a capacidade de auto-referenciar-se, o Poder perderia também a possibilidade de auto-sustentar-se e não poderia continuar fechado sobre si mesmo, criando com a sua forçada abertura, no lugar dum domínio, uma hibridação.

imagem gentia é contaminada e, comprando-a ou introduzindo-a nas suas casas, os cristãos abririam as portas ao contágio, irreprimível e devastador. Numa época em que o comércio das relíquias florescia tanto que permitia a produção delas por parte dos mais sagazes aventureiros, a imagem é veículo da essência do seu sujeito – herança daquela ‘cultura da semelhança’ da Idade Média – e, por isso, tanto taumatúrgica como fonte de perdição³⁶.

A única possibilidade de exercerem a sua arte teria sido a conversão ao cristianismo que, para além de lhes garantir uma continuada produção de novas obras, teria resgatado até as pinturas precedentes, por meio da acção de purificação retroactiva do baptismo³⁷. Exemplos são os relatos do baptismo de dois mocadões³⁸ dos pintores goeses que encontramos respectivamente em *DI*, I, 10 e *DI*, IV, 40, a confirmar que, na perspectiva jesuíta, o problema da gestão da imagem continuava, à distância de catorze anos, a constituir um dos principais nós a serem desfeitos.

Segundo o autor da primeira carta, o mocadão dos pintores é homem “de grande habilidade neste mester de pintar e o mylhor official de todos”³⁹ mas necessitaria dum aprendizado em Portugal; ou seja, tal como os brâmanes, teria de mergulhar na fonte baptismal da sociedade originária e castiça, para depois voltar à Índia física e simbolicamente da mesma direcção dos hegemónicos. Tornar-se-ia, assim, verdadeiro pintor cristão assimilado – juntamente com toda a sua produção artística passada e futura – à e na cultura portuguesa, detentor por isto da autorização/poder de participar na construção da imagem dela, sem ser veículo de poluição ou diferença, nem de alteridade. Parece suficiente a intenção/promessa da conversão para não ter de interromper o seu sustento e ser, inclusivamente, favorecido pela sociedade portuguesa, que via benignamente a obra de um aspirante à sua comunidade religiosa.

O mocadão continua a pintar imagens sagradas na Goa portuguesa durante o período precedente ao baptismo⁴⁰, mas, como o diabo nunca deixa de tentar

³⁶ Sobre o uso das relíquias cfr. Goody, Jack, *L'ambivalenza della rappresentazione. Cultura, ideologia, religione*, Milano, Feltrinelli, 2000 e Burkert, Walter, *La creazione del sacro*, Milano, Adelphi, 2003.

³⁷ Sobre a purificação retroactiva do baptismo, cfr. a história da conversão dum brâmane relatada em *DI*, IV, 40.

³⁸ Cfr. *DI*, I, 10.

³⁹ O chefe duma associação de artesãos: “Há hum titolo nesta terra antre mouros e gentios em todo o género de ofitios cujo nome hé mocadão, o que em noso [!] lingoagem responde superintendente, no qual todos os ofitiaes, que uzão daquele ofitio na mesma cidade, reconhecem huma certa maneira de superioridade” (*DI*, IV, 40).

⁴⁰ “Amtr’estes avia hum que era dos outros mocadam, homem principal deles e que oulha pelo que fazem, de grande habilidade neste mester de pintar e o mylhor official de todos. Este, porque tinha dado palavra de se vir comyguo a este Reino, ver-se com os boons officiaes que quá há e acabar d’aprender, e fazer-se também christão, pintava nas igrejas e casas de portugueses

estorvar as conversões e de fazer ‘perder’ as almas, os parentes dele – isto é, mais uma vez, os mais próximos – tornam-se o veículo do Mal e convencem o mocadão a fugir de Goa para não ter de se afastar ainda mais deles, física – indo a Portugal – e espiritualmente, por meio do baptismo. A osmose e a contaminação são modalidades de mudança ou conservação de si para ambas as culturas, preocupadas com o mesmo problema da perda da homogeneidade identitária, embora numa evidente oposição recíproca. A reacção é imediata: é preciso impedir o contágio proibindo-lhe pintar as imagens cristãs. A repressão não se manifesta apenas na proibição, para os portugueses, de comprar as suas obras, mas mesmo no impedir a possibilidade de expressão do pintor, a quem, acolhido no limbo do pré-baptismo como candidato à iniciação, tinha sido autorizada aquela de manifestar-se por meio da primeira forma de comunicação racional, a mais primitiva e infantil: o desenho. Antes da encarnação do ‘logos’ é o domínio do ‘eidolon’. O gentio, por meio da intenção aproximadora ao limiar do mundo dos vivos, e por isso possuidores da fala⁴¹, “tinha dado palavra” de se baptizar mas, atraíndo aquela *única* palavra, perde a possibilidade de manifestar a própria existência até no mundo das ideias – na acepção óptica e platónica do termo⁴² – perde a própria existência, desaparecendo outra vez no oceano do indistinto silêncio gentio⁴³.

Qualquer insubordinação terá de ser sancionada por uma perda também no mundo físico – primeiro o corpo é desenhado por meio do chicote⁴⁴, para sucessivamente ser apagado com a perda da fazenda – dissolvendo, juntamente com o perigo, o próprio homem, para que a sobrevivência da matéria

retavolos. Fez em Goa muytos em que ganhou bem sua vida. Como a minha vimda foy tardamdo, foy também o demoneo fazemdo sua obra, de maneira que, sabemdo os parentes a temçam que tinha, destalharam-lha e fizeram-no fugir de Goa, domde se agora por derradeiro foy por se nam ver comyguo. Ouve loguo huma provisam do Governador, a qual mamdey apregoar amtes que me embarcase, pera que nam pintase mães nenhuma destas imagens, nam semdo christao, só pena de ser açoutado e perder a fazemda [...] E porque sey quam pouca lembramça laa há d’aver da defesa que deixey, o alembro a V. A. pera que asy o mamde; e, se lho asy tolherem, ele se fará christao por nam perder a vida que nysto tem, e ao Governador deve d’ir emcomemdado que trabalhe pelo fazer” (*DI*, I, 10).

⁴¹ Período de passagem, limbo temporal e híbrido de promiscuidade entre passado e futuro, entre gentio e cristão. Cfr. Eliade, Mircea, *La nascita...* Cit.

⁴² Saíndo do mundo dos in-fantes, segundo a acepção etimologicamente ligada à raiz ‘fas’, de que deriva também o verbo ‘falar’, que evidencia a ligação entre a idade e a capacidade de emitir palavras para comunicar. Por meio do baptismo, enquanto ritual iniciático, o novo cristão ingressa no mundo dos adultos possuidores da ‘fala’.

⁴³ Na sua raiz originária ‘id’ ou ‘vid’, as palavras ‘ideia’ e ‘ídolo’ evidenciam a sua pertença ao mesmo campo semântico do verbo ‘ver’.

⁴⁴ Quase nunca, ao longo de todo o corpus das cartas recolhidas nos Documenta Índica, estão relatados discursos directos de indianos não cristãos, a sugerir mais uma vez que antes do baptismo o ser humano é *in-fans*: sem fala. Cfr. WICKY, Joseph, *op. cit.*

esteja subordinada à do espírito. Para obter a vida do corpo terá que abraçar o cristianismo: o baptismo é ressurreição.

Catorze anos mais tarde a conversão doutro mocadão dos pintores é, todavia, de enorme importância e sentido, quer para a comunidade religiosa quer para o poder político, “por ser ele o que os tira a todos por natural e que tem cheias, quantas igrejas há na Yndia, de retavolos pintados de sua mão”⁴⁵. Isto é: ele era um dos possuidores – por ser o produtor – das imagens do outro⁴⁶, sendo a capacidade de representar também possibilidade de re-produzir, multiplicar, fazer cópias dum original qualquer. No mundo governado pelas leis da semelhança, ser o autor duma imagem parecida com original provoca, pelo menos, uma forma de desassossego no sujeito representado, seja pela sua atingida condição de ‘objecto’ – nas mãos do pintor – seja pelo poder concedido a um ‘outro’ – não pertencente ao tranquilizador círculo dos semelhantes – de manipular uma parte tão importante da pessoa. Mas o hábito torna o homem conhecido e o conhecido parece menos perigoso: o mocadão gentio pintou para os cristãos durante anos, em tal quantidade que encheu dos seus retábulos as igrejas do Império.

⁴⁵ Sobre o uso do corpo, a sua definição e exibição por meio de suplícios e punições, cfr. Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1993.

⁴⁶ “Destes se converteo hum que hé mocadão dos pintores de Goa, homem a quem fazião grandes vantagens todos os governadores e viso-rreis passados pera que se fizese christão, por ser ele o que os tira a todos por natural e que tem cheias, quantas igrejas há na Yndia, de retavolos pintados de sua mão, cousa que parecia estranha magoa ver pintadas imagens tão devotas por hum infiel, cego no conhecimento delas. Avia muitos anos que nosos Padres lhe falavão, por ser vezinho de casa e fazer sempre cousas do collegio, sem nunca se acabar de detreminar, sendo ele naturalmente mui brando e macio, e aparelhado por seu bom juizo pera se empremir em sua alma a luz da ley evangelica [...] Estando enfermo em sua casa, mandou chamar ao P. João Bravo, que então era perfeito da igreya, por ter com ele mais familiar amizade e começou-lhe a contar huns sonhos que tivera, os quoa[i]s deixo de pôr nesta por não ser defuso, por onde o Padre conjecturou andar ele movido enteriamente. Fez-lhe então mayor instantia que lançase mão polos meyos que Deus lhe dava pera se salvar, de modo que se veio a detreminar totalmente e deu ao Padre hum anel de sinal, pera que os Padres soubessem em casa como estava deliberado [...] Depois do Viso-Rrey chegado, ordenou-se-lhe sua festa dia do Spirito Santo. A mim me parece que, de quantos baptismos solemnes se tem feitos nesta casa ategora, nenhum foy mais celebre e sumptuoso que este [...] Pedio o Viso-Rrey ao P. Dom Gonçalo que as mesmas cousas que se tinhão feitas na festa da Resureição, sendo posivel, se renovassem e fizesem todas neste baptismo. Fizerão-lhe huns arcos, na rua de fronte da porta principal por onde ele avia de entrar, de papel entretalhado que ficavão antre as arequeiras e ramos verdes; puserão-se muitas bandeiras pola rua e igreya; na See e nos mais lugares em que nosos Padres pregão nesta cidade se fez a saber nos pulpitos da conversão deste bom velho, pera que a gente se achase à tarde no colégio. Sayo de casa de hum vezinho noso, vestido em huma roupa francesa de veludo e gorra do mesmo, que lhe o Viso-Rrey mandou fazer, com sua cadea d’ouro e botas amarelas: e com ele ser naturalmente bem asombrado, parecia ter-se criado toda sua vida em semelhantes trajos. Levava-o o Viso-Rrey junto de si, ficando hum pouco atraz sua molher, mui bem vestida à portugueza” (*DI*, IV, 40).

A descrição deste baptismo confirma evidentemente a importância atribuída ao campo da representação, não só pela colectividade cristã, mas também pela portuguesa em geral: o Vice-Rei irá querer presenciar à cerimónia e até apadrinhá-la. Na assimilação cristã, o pintor é o sujeito da pintura verbal, enquanto que os religiosos jesuítas são os autores da imagem que será desenhada na tela da memória daqueles que viram e dos que irão ler, testemunhas, porque protagonistas, da aproximação entre a experiência directa e a experiência literária da assimilação⁴⁷. O baptismo muda a imagem do mocadão; e é com esta nova imagem dele que o mundo a partir daí se irá relacionar, enviando-lhe prendas que assegurem a sua perene pertença ao mundo dos sinais⁴⁸, para que, como uma ilha conquistada, vista a bandeira do novo dono e lhe confira, na extensão metonímica, a posse dos seus habitantes: o homem-vexilo⁴⁹ ergue-se alto no presídio do conquistador e, seguindo o exemplo dele, outros pintores decidirão converter-se. Uma vez baptizados, os brâmanes, os mocadões e os gentios todos, esmerar-se-ão em trazerem prosélitos⁵⁰: inflamados pelo Espírito Santo, os novos cristãos comunicam e manifestam a própria alegre condição aos que persistem todavia no Erro. Assim, a religião cristã expande-se no Oriente por meio do próprio Oriente, que concorre para a cristianização de si, deixando entrever nesta docilidade o Desenho de Deus: tudo se cumpre com facilidade quando a acção se produz em harmonia com o Plano divino.

Com a expansão da religião cresce também a reputação dos jesuítas, tanto que conseguiram tornar-se num paradigma de milagre não só em Goa mas também no exterior, até ao reino do *outro* mais *outro*: a corte islâmica do Idalcão⁵¹. A fama chega antes da própria acção; as palavras dos brâmanes constroem uma imagem dos padres da Companhia em terra alheia, imagem que, criada e filtrada por duas culturas, é recebida novamente, acrescida e modificada, naquela do próprio emissor, para a sua nova leitura. A formação da imagem, final embora nunca estática, é devida a uma série de sobreposições sucessivas que a tornam no que é: os padres do Colégio de S. Paulo têm o poder do milagre. Nada é impossível para eles e como prova disto são

⁴⁷ Imagens que desta vez não são somente imagens sagradas.

⁴⁸ Imprescindível sobre o assunto: Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Roma, Gambaretti, 1998.

⁴⁹ "...lhe mandou hum fidalgo, capitão de Sofala, algumas peças ricas de seda e chamalotes pera se ele vestir e sua molher e filhos" (*DI*, IV, 40).

⁵⁰ Vexilo tal como aquele que os descobridores implantavam nas novas terras como símbolo da toma de posse delas por parte da Coroa e, implícita e extensivamente, de Deus.

⁵¹ "Muitos destes vão tam asezos que não descanção até não trazerem outros ao mesmo estado em que se eles achão, porque disto levão sempre grande instrução e aviso que por sua parte, yá que são christãos, trabalhem por aquirir outros" (*Ibidem*).

referidas as palavras numa carta, escrita por um “mouro” a um cristão de Goa, como demonstração de que este Poder é tido por verdadeiro até na terra dos maiores inimigos do cristianismo⁵².

O maravilhoso aparece aqui auto-referido, e suporta aquela imagem de si que será bandeira para os semelhantes e dúvida para os diferentes; a maravilha suscita espanto, admiração e reverência aos olhos de todos, pondo os produtores/possuidores dela – ou os que participam da sua energia – num lugar que é ‘outro’ para todos: o lugar do *sacer*, do tabu, que pode ser benéfico ou nefasto mas que será sempre fechado para os homens. Por meio do contacto com o Divino, os homens da Companhia tornam-se *supra*-homens, ícones numa forma de existência sobrenatural por serem eles mesmos parte dela. E é este o verdadeiro poder dos jesuítas e de Portugal na Índia: a imagem criada aos olhos alheios faz mais da força realmente disponível. Portugal era um pequeno Estado sem grandes quantidades de recursos humanos, e os jesuítas – que ajudaram a criar e utilizaram a mesma tática de expansão – ainda menos: a genial solução foi o uso da própria imagem, a capacidade de dar de si a impressão da força sem tê-la, do controlo sem que fosse possível, do divino sendo homens. A estratégia funcionou durante anos, até à altura em que chegaram à Índia os emissários doutros Estados europeus – e por isso com a mesma dotação cultural – com forças realmente maiores e com um número maior de homens espalhados por todos os empórios comerciais, cidades e praias do Oriente, tornando evidente o vazio estrutural subjacente. O Império português na Índia tinha os pilares do seu poder na representação, na manipulação dos espelhos, no uso das imagens. Possuir a imagem de alguém quer dizer ter um poder sobre ele porque a imagem participa do seu sujeito: no século XVI, o mundo tem ainda noção da superstição e utiliza-a fazendo chegar o poder da construção e divulgação numa específica imagem de si. Como em cada império, a grandeza não fica na força activa sobre os dominados, mas, numa forma mais subtil, na força que eles próprios atribuem aos conquistadores e que isca uma reacção de auto-repressão muito mais económica e incisiva porque auto-imposta. O imperialismo, único espelho, desagra a imagem do conquistado juntamente com a sua identidade, deixando, em substituição, as do conquistador como emblema do “bem”⁵³, por meio

⁵² Na cidade de Bijâpur “Tem estes mouros da terra firme, e na mesma corte do Dialcão há tamanho conceito dos Padres deste collegio, pelas novas que lhe lá dão os bramenes, que lhes parece absolutamente que tudo hé possível aos Padres nossos, donde vem a dizer os mouros como provérbio antre si: «Hé tão impossível isso, que nem os Padres de São Paulo o poderão acabar...»” (*DI*, II, 104).

⁵³ “...poucos dias há mandou dizer hum capitão mouro de huma fortaleza da terra firme, escrevendo a hum homem desta cidade que lhe mandara pedir hum escravo cristão que para lá lhe fogira: «Heu fiz tanto no voso negocio e tão caro custou poder-vos tornar a mandar esse

dum paralelismo/união entre as duas esferas do poder humano – o político e o religioso – que ainda manifesta elementos medievais e até mais antigos na concepção da origem linear do poder temporal que procede directamente de Deus⁵⁴: os reis do Antigo Testamento são reis por vontade – e ascendência – divina e erigem templos onde adorar Jahvé. O templo erguido pelo rei de Portugal é o seu próprio Império.

O melhor dos mundos possíveis é, sem dúvida, o mundo beneficiado pela presença e pelas obras de Deus, reconhecíveis naquela evidência dos factos que parece ser o *fil rouge* das cartas dos religiosos portugueses: não é possível enganar-se em relação ao que é indiscutível, tanto como seria impossível não ver a realidade – entendida como conjunto de factos e acções – e não entender a Verdade que dela é a origem. O mundo dos jesuítas é um mundo visual: as cartas redundam de conceitos, verbos e palavras pertencentes a esta área semântica, demonstrando que os pontos focais da estratégia de expansão foram, justamente, a reputação, a imagem, a evidência⁵⁵.

Esta fase do sistema de expansão do cristianismo é caracterizada pela necessidade de tirar os elementos considerados inaceitáveis, mas qualquer desenraizamento deixaria um vazio visível no interior da sociedade que, portanto, deve e pode ser enchido por algo adequado: um correspondente português, do mesmo peso e medida. Assim, a Companhia de Jesus ocupa o lugar dos brâmanes, colocando-se no centro da vida das duas sociedades como a

escravo, que ainda que nisso antevierão os Padres de San Paulo não se poderá mais fazer do que se fez». Bendito seja Deus para todo sempre, pois tão to acredita esta sua Companhia, que o odor da vertude e zello della seja ainda estimado dos perfidos e capitaes imiguos de sua sanctissima fee” (*DI*, IV, 40). Embora na suposta afirmação do “infiel” – útil mesmo por ser infiel, sendo agora a prova do acontecimento extraordinário – o poder dos padres seja mais parecido com um poder de tipo político, uma influência nas altas esferas da corte, por exemplo – é a sua interpretação, aqui, o que tem importância e que, finalmente, cristaliza o paradigma: os padres jesuítas de Goa tornam-se emblema não só de virtudes morais e “zello”, como na sua religiosa e jesuítica modéstia afirma o irmão Frois, mas também da presença de Deus no mundo, oferecendo eles próprios a prova do milagre. O reconhecimento por parte destes “imiguos da sanctissima fee” da unicidade e do poder dos jesuítas tem a ver com uma intervenção sobrenatural que, com a sua expressão, legítima e sanciona a acção não só dos irmãos do colégio de S. Paulo mas, agora sim, da Companhia toda, assimilando as obras deles às dos apóstolos, ou melhor à do S. Paulo – justamente – entre os pagãos; o crédito que os povos lhes tributam procede de forma directa de Deus: “Hum homem omrado e velho, [...] me dise que era tanta a vertude que geralmente o povo sentia nos Padres nosos, que, se lançariam de jeolhos os homens em terra, e bateriam com as mãos nos peytos diante delles; e asi hé tanto o beyar do abito e das mãos pelas ruas, homens e meninos, como se viesem a guanhar perdôis” (*Ibidem*).

⁵⁴ É evidente a consciência dos resultados deste processo e, com eles, a necessidade de manter o *status* presente para manter o “Estado, que mais se conserva polla grande opinião que de nós têm os imigos, que com grande poder que nós tenhamos” (*DI*, XI, 90; *P. Eduardus de Sande S.I. socio quidam Lusitaniae [collegii conimbricensis]; Goa 7 Novembris 1579*).

⁵⁵ Cfr. Bloch, Marc, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 2005.

porta de passagem de uma para a outra, até se tornar no único ponto de referência para o que tinha a ver com a esfera da religião de ambas⁵⁶. O primeiro acto de conquista da “ilha” de Goa é a produção de uma capela dedicada a Santa Catarina como protectora da vitória portuguesa e como *memento* dela: mais um vexilo, a ‘invenção’⁵⁷ dum monumento religioso para honrar e assegurar a protecção da Santa no futuro lembrará a quem o veja que a terra agora pertence ao cristianíssimo Império Português. Neste caso, porém, a construção é, na realidade, uma transformação: uma mutação de destino para o que até aquele momento tinha sido o lugar cultural para a religião alheia. Um templo preexistente é rendido pelos portugueses e conotado por um novo sentido: como a terra, também o altar muda o seu Senhor. Vencer o outro é substituir-se a ele: a primeira missa é o acto que torna visível a apropriação do espaço físico e espiritual. Quando também a lembrança dos antigos rituais pagãos desaparece e a acção transformadora se conclui, atestando a acabada substituição, o templo-igreja toma fogo e desaparece⁵⁸: uma vez extirpado o *outro* e esvaziada a sua cultura, caem os antigos vestígios dela e a substituição é completa, deixando como única Verdade a incorrupta e coerente religião cristã⁵⁹. O Desenho deixa-se entrever e cumprir-se-á, enquanto a assimilação-substituição do espaço é paralela àquela das pessoas: primeiro os infiéis são

⁵⁶ Não esquecer que a visualização era parte fundamental e imprescindível nos exercícios espirituais que periodicamente os jesuítas tinham que praticar: a meditação sobre os mistérios da vida de Cristo é conduzida pelas palavras de Santo Ignácio nos pormenores mais minuciosos, para que a visualização não seja uma estéril forma de fantasia mas uma verdadeira experiência. Por meio da imaginação, é perfeitamente re-criada a realidade da vida de Jesus e a sua morte, para que quem pratique estes exercícios *assista* aos acontecimentos e participe do sofrimento de que são impregnados. Espectáculo catártico e experiência de grande intensidade – auspiavam-se nela grandes mutações interiores – chegará a influenciar também as categorias da experiência do real. Práticas análogas encontram-se também nas disciplinas orientais, nomeadamente no yoga: paradoxalmente os jesuítas combatiam contra as suas mesmas formas de pensamento.

⁵⁷ É evidente o processo de transformação-substituição neste anónimo texto de 1583: “Item. Esta cidade foy tomada segunda vez na era de 1510, em tempo d’El-Rey Dom Manoell, por Afonso d’Albuquerque, governador destas partes naquele tempo, em dia da gloriosa virgem Santa Catarina. E honde ora estaa esta Ssee edeficada hera ha mesquita dos mouros, ou pagode dos gentios, e no palmarinho que estaa junto dela estava hum tanque homde ho grou, que hera o seu cassiz, se lavava com os mais. E nesta mesquita ou pagode se dise ha primeira missa, e se chamou Santa Catarina por ser tomada esta cydade em tall dia, e em memoria desta vitorea se faz cada anno a precyssão que V. Senhoria vyo este anno. [...] Tanto que nela se dise missa, foy logo feita igreja pera nela se administrarem os santos sacramentos asy ha portugueses, como ho baptismo aos que novamente se convertião ha nosa santa ffe” (*DI*, XIII, 3: *Anonymi Informatio de officii maioribus ecclesiasticis goanis; Goa Decembri 1583*).

⁵⁸ No duplo sentido etimológico de ‘encontrar’ e ‘criar’.

⁵⁹ “Item. Foy logo, amdando o tempo e administrando eles os sacramentos aos fieis e celebrando os officios divinos na dita igreja, por ela ser cuberta de ola como ficara do tempo dos mouros ou gentios, por desastre tomou fogo de que ardeou toda [...] e nesta conjunção se começou de fazer ha igreja e se fez da maneira que ora estaa” (*Ibidem*).

catequizados – substituição do interior – depois são vestidos à portuguesa – transformação do exterior – depois ainda são baptizados – purificação por meio das funções religiosas – e, finalmente, chamados por um novo nome – anulação do passado⁶⁰. O ser humano, assimilado e digerido na sua nova cultura, é o templo de Deus: a acção paralela do Império e dos jesuítas nasce da imagem e da representação, extirpa as ervas ruins e aplica novos enxertos, ecoa entre pessoas e lugares aproximando-os entre si até a total sobreposição e exaltação no cumprimento da Obra. Por vontade de Deus.

Bibliografia

Fontes:

Anonymi Informatio de officiis maioribus ecclesiasticis goanis; Goa Decembri 1583, in WICKY, Joseph, (a cura di), “Documenta Indica”, vol. XIII, doc. 3; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

Fr. A. Valignano S.J., Visitor, to Philip I, King of Portugal; Goa, December 4, 1587, in WICKY, Joseph, (a cura di), “Documenta Indica”, vol. XIV, doc. 103; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

Fr. L. Fróis S.I. ex comm. Sociis Lusitanis Goa 14 Novembris 1559, in WICKY, Joseph, (a cura di), “Documenta Indica”, vol. I, doc. 40; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

Fr. L. Frois S. I., Sociis conimbricensibus, Goa 1 Decembris 1552, in WICKY, Joseph, (a cura di), “Documenta Indica”, vol. II, doc. 104; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

Fr. Melchior de Melo S. I. Sociis Conimbricensibus; Goa 27 Novembris 1552, in WICKY, Joseph, (a cura di), “Documenta Indica”, vol. II, doc. 99; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

⁶⁰ A acção purificadora da presença dos jesuítas transforma o centro da cidade, no conto do acontecimento feito por Alessandro Valignano – o Padre Visitador ou seja os *olbos* de Roma e Lisboa – de casa de perdição em casa de salvação: “foy N. Senhor servido que se nos offerecesse a comprar este em que estamos no meyo da cidade, [...] era hum lugar de chalés de gentios e mouros, e de jogos de bola e de diversas casas de molheres solteyras, honde se faxião infindos pecados contra N. Senhor e a cada passo se ferião e matavão homens, como hé notorio e pubrico em toda esta cidade [...] e assi se tirou do meio da [ci]dade hum lugar que era huma centina de pecados e vicios, e se fez nele huma casa de Deos com huma fabrica que hé das milhores que há nesta cidade, que não só lhe serve pera ajuda de suas almas mas tambem por ornamento” (*DI*, XIV, 103: *Fr. A. Valignano S.J., Visitor, to Philip I, King of Portugal; Goa, December 4, 1587*).

⁶¹ Atingir o temporalmente inatingível: voltar atrás é fechar o círculo para sempre. Não há renascer na matéria (reincarnação), mas há recriação do tempo. Para a periodicidade cíclica do tempo religioso e os mitos de fundação e re-fundação periódicas, cfr. Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1966 e *Mito e realtà*, Torino, Borla, 1966.

- Martinus Alphonsus de Melo, Ioanni III, Lusitaniae Regi, Goa 6 Novembris 1541*, in WICKY, Joseph, (a cura di), "Documenta Indica", vol. I, doc. 4; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.
- [*Michaelis Vaz, Vicarii Generalis*] *D. Ioanni III. Memoria de statu missionis indica. [In Lusitania, circa finem A. 1545]*, in WICKY, Joseph, (a cura di), "Documenta Indica", vol. I, doc. 10; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.
- P. Eduardus de Sande S.I. socio quidam Lusitaniae [collegii conimbricensis]; Goa 7 Novembris 1579*, in WICKY, Joseph, (a cura di), "Documenta Indica", vol. XI, doc. 90; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.
- Patrum Francisci Martins, Alfonsi Pacheco Gabrielis Afonso Proposita ex comm. E. Mercuriani, Praep. Gen. S.I., de Procuratore, Ulyssipone, 12 Decembris 1580*, in WICKY, Joseph, (a cura di), "Documenta Indica", vol. XV, doc. 23; in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

Ferramentas:

- ALBUQUERQUE, Afonso de, *Cartas para El-Rey D.Manuel I*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1957.
- BLOCH, Marc, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 2005.
- BURKERT, Walter, *La creazione del sacro*, Milano, Adelphi, 2003.
- ELIADE, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1966; *Mito e realtà*, Torino, Borla, 1966; *La nascita mistica. Riti e simboli d'iniziazione*, Brescia, Morcelliana, 1974; *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1993; *Le parole e le cose; un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1994.
- FRYE, Northrop, *Il grande codice*, Torino, Einaudi, 1986.
- GOODY, Jack, *L'ambivalenza della rappresentazione. Cultura, ideologia, religione*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- GREEMBLATT, Stephen, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al nuovo mondo*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- LACH, Donald, *Asia in the making of Europe: the century of discovery*, vol. I, Chicago, University of Chicago Press, 1965.
- LOYOLA, Ignazio de, *Costituzioni della Compagnia di Gesù*, Roma, ADP, s.d.; *Esercizi Spirituali*, Roma, ADP, s.d.
- MORAIS, Carlos Alexandre de, *Cronologia Geral da Índia Portuguesa, 1498-1962*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.
- ONG, Walter J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- RICO, Francisco, *L'uomo come microcosmo. La fortuna di un'idea nella cultura spagnola*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- SAID, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984.
- WICKY, Joseph, (a cura di), "Documenta Indica", vols. I-XVIII, in *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Roma, IHSI, 1948-1988.

AMBROGIO RASO

CAMILO CASTELO BRANCO TRADUTTORE

Introduzione

Scrittore poligrafo e universalmente riconosciuto autore di una opera vasta¹, Camilo Castelo Branco (1825-1890), o semplicemente Camilo, ha coltivato durante tutto l'arco della sua carriera letteraria ogni genere: romanzi e racconti, teatro e storiografia, critica letteraria e storica, poesia satirica, lirica e polemica, epistolografia e cronaca. Tanto feconda e fluente è stata la sua *vis scribendi*, che ci pare difficile immaginare lo scrittore fuori dalle frontiere della sua patria: quella lingua portoghese che lo renderà famoso per averla frequentata come pochi, nella sua dimensione più letteraria e colloquiale, nei neologismi impeccabili o nelle migliori e più inattese soluzioni del tradurre. È infatti anche nella sua attività di traduttore che Camilo lascia trasparire molta della sua personale e naturale creazione, "colorindo com seu estilo as obras que vertia"².

Una tale veemenza scritturale è inevitabilmente frutto di una buona formazione culturale; ma Camilo non aveva alle spalle studi tradizionali. Jacinto do Prado Coelho a tale proposito annota che

os seus estudos regulares tiveram sempre um carácter acidental e caprichoso; e a cultura do novelista formou-se, na melhor parte, longe dos mestres, à força de leitura, ao sabor de solicitações íntimas. Ia muito à Biblioteca Municipal do Porto, ler crónicas de frades, para estudar o milagre e a língua, e encher-se de história, de fé, e de vernaculidade. Por 1850, começou a alardear saber nos folhetins das gazetas. Dez anos depois, na cadeia, alinhou na sua estante Shakespeare, Plutarco, Senan-

¹ Per una informazione biobibliografica generale, ma precisa e puntuale, rimandiamo al *Dicionário de Camilo Castelo Branco* per le cure di Alexandre Cabral, Lisboa, Editorial Caminho, 1988.

² Esther de Lemos, (introd. de), Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, s.l., Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1988, p. 26.

cour, Frei Luís de Sousa, Heitor Pinto, Francisco de Sousa, as Memórias da Academia, etc. Mas não esquecia os modernos³.

Sregolate sono sempre state pure le circostanze della sua scrittura, che obbediscono, come per la maggior parte degli intellettuali coevi, a compromessi editoriali simultanei, alla propria sussistenza spirituale e soprattutto economica, anche se in Camilo esse assumevano frequentemente un tono ludico, catterico e a volte pure di sfogo. E se il rapporto tra Camilo e la sua scrittura va puntualmente approfondito in altra sede, in questa ci pare di poter affermare con una certa sicurezza che è proprio in tale incrocio che si innesta la sua attività di traduttore⁴.

Per una metodologia della traduzione in Portogallo nella seconda metà del sec. XIX

Durante tutto il secolo diciannovesimo, soprattutto nella seconda metà, grazie al consolidamento di un corposo pubblico di lettori e al formarsi di un circuito letterario commerciale, la divulgazione del romanzo, come pure la conseguente domanda di testi tradotti, si allargano enormemente anche in Portogallo, unitamente alla diffusione dei *folhetims*⁵ contenuti all'interno dei giornali del tempo. E se nel secolo precedente la traduzione è stata essenzialmente una attività frutto di scrittori di fama largamente riconosciuta e apprezzata, è proprio la letteratura di consumo del secolo diciannovesimo, ad essa strettamente legata, a divenire presupposto imprescindibile per la nascita di traduttori di professione. E a partire dalla seconda metà dell'otto-

³ Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 3ª ed., 2001, pp. 109-110.

⁴ Per una analisi esaustiva dei titoli tradotti, abbiamo utilizzato la voce "Tradutor", in A. Cabral, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, op. cit., pp. 634-635.

⁵ "Folhetim". Do francês *feuilleton*. Inicialmente com o valor de encadernador, isto é, "pequeno caderno composto de oito páginas", adquiriu o sentido de "artigo de literatura, de crítica ou crónica, inserido na parte inferior de qualquer jornal". Desta acepção passou para a de romance-folhetim, inaugurado em 1836 nos diários parisienses *La Presse* e *Le Siècle*. Nos finais do segundo quartel do século XIX, desenvolveu-se, também em Portugal, a publicação, em jornais e revistas, de romances em séries, ou romances em folhetim. Entre outros exemplos: Alexandre Herculano incluiu, desde 1838, no jornal "O Panorama", algumas das futuras *Lendas e Narrativas*; Almeida Garret oferece as *Viagens na Minha Terra* à "Revista Universal Lisbonense" (1843); Camilo Castelo Branco estreia o romance *Anátema* na revista "A Semana" (1850). «No domínio da ficção, o processo criador entevê-se à luz de uma particular relação com o destinatário, com exigências ao autor ou sentidos pelo administrador da publicação, diferente, afinal, do receptor em estado-de-livro». (V. la voce "Folhetim" a cura di Ernesto Rodrigues, in, *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa/São Paulo, Ed. Verbo, 1997, p. 642).

cento, infatti, alcuni di loro fondano quasi esclusivamente su tale attività i loro proventi.

Le lingue dalle quali maggiormente si traduce sono evidentemente il francese e l'inglese; ma sono le condizioni del tradurre ad essere infelici, rimanendo ancora sostanzialmente eguali al secolo precedente. Spesso il traduttore non conosce la lingua fonte, – è questo un caso che esamineremo in modo particolareggiato, per aver generato in Portogallo una querelle nota con il nome di “*questão faustiana*” e alla quale il nostro autore prenderà attivamente parte –, e si serve di traduzioni già circolanti; inoltre, egli è costretto ad operare in tempi editoriali ristretti, con la conseguenza di non poter sottoporre il testo ad alcuna revisione finale. La presenza di frequenti mutilazioni, interpolazioni, scambio di nomi, ed “errori” di varia natura sono quasi inevitabili e riscontrabili di continuo. Riassume così, Maria de Lourdes Costa Lima Santos, la triste condizione del tradurre, ad esempio, testi teatrali:

As traduções das obras que entravam no circuito popular eram tão más como as que os empresários teatrais encomendavam para as peças que pretendiam montar em Portugal. Geralmente eram o resultado do trabalho de tradutores anónimos, às vezes, dos próprios editores que, desta forma, contribuíam para minorar os custos da publicação (o papel de qualidade inferior e a apresentação gráfica grosseiras permitiriam, também vender barato e obter mais lucro) ⁶.

Camilo e il suo intervento nella “questão faustiana”

Emblematica, a questo proposito, ci sembra la posizione assunta da António Feliciano de Castilho (1800-1875), scrittore, traduttore e teorico della traduzione ⁷, nel difendersi dalle dure critiche ricevute in occasione della pubblicazione, nel 1872, della sua traduzione del *Fausto* di Goethe, polemica alla quale Camilo prese parte in qualità di difensore dello stesso Castilho, insieme ad alcuni esponenti più in vista della intelligenza portoghese. Il traduttore era accusato di aver deturpato l'opera di Goethe, reo di aver “nazionalizzato” il *Fausto*, tradendo il senso originale del testo. Castilho, non conoscendo il tedesco, si era avvalso di traduzioni francesi, come pure di una traduzione portoghese approntata da suo fratello durante “a sua estada em Hamburgo, há

⁶ M. de Lourdes Costa Lima Santos, *Intelectuais portuguesas na primeira metade de oitocentos*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 174.

⁷ Cfr. Carlos Castilho Pais, *António Feliciano de Castilho, O Tradutor e a Teoria da Tradução*, Coimbra, Quarteto Editora, 2000.

hoje o melhor de trinta anos”⁸. Nella traduzione allestita da suo fratello, Castilho vi aveva scorto delle

máculas das que o Horácio perdoava (...); e sobretudo reconheci [Castilho] que a pressa e fogo do trabalho deixara por muitas partes menos clareza, e em algumas outras menos vernaculidades, do que fora para desejar em obra destinada por sua natureza a estudo e meditação de muita e boa gente⁹.

E aggiunge:

Para melhor explicar ao tradutor [suo fratello] todas estas minúcias, ou porventura impertinências, comecei traduzindo a sua tradução mais achegada e conchegadamente à índole portuguesa. (...) Nesta luta fraternal entre o *Fausto* português improvisado e o *Fausto* português reconsiderado e reconstruído de frase a frase e de palavra a palavra, se consumiu inteiro o ano que lá vai de 1870. O *como* de tão prolixo trabalho, se a algum curioso importar porventura conhecê-lo, aqui vai francamente declarado¹⁰.

In conclusione egli dichiara:

por aqui me cerro, ponderando só que me parece questão ociosa esta de se perquirir se um tradutor sabe ou não a língua do seu original; o que importa, e muito, é se expressou bem na sua, isto é, com vernaculidade, clareza, acerto e a elegância possível, as ideias e afectos do seu autor¹¹.

La posizione sostenuta da Castilho è netta: il traduttore non ha bisogno di conoscere la lingua originale dell'opera che traduce, ma deve sapersi esprimere bene in quella di arrivo, con “*vernaculidade*”, cioè senza barbarismi, aspetto quest'ultimo difeso anche da Camilo e sul quale interverrà a più riprese nel corso della sua lunga carriera di letterato¹². In una nota lasciata a

⁸ António Feliciano de Castilhos, *Advertência à tradução do Fausto*, in C. Castilho Pais, *op. cit.*, pp. 201-202.

⁹ *Ibi*, p. 203.

¹⁰ *Ibi*, p. 204.

¹¹ *Ibi*, pp. 205-206.

¹² Con queste parole Castilho commenta l'opera di Camilo: “Que infinita colheita que tenho feito para o Dicionário português nestes seus últimos livros. Se se predessem todos os nossos clássicos ficando só as obras de V. Ex.^a a vernaculidade nada tinha perdido”. In Alexandre Cabral, *Camilo Castelo Branco. Roteiro Dramático dum Profissional das Letras*, Lisboa, Terra Livre, 1980, p. 13. E ancora Cabral nel paragrafo seguente aggiunge: Castilho, neste ponto, referia-se em

marginale della traduzione del *Fausto*, Camilo infatti scrive il suo positivo commento, adoperando una efficace metafora culinaria:

Faça o leitor de conta que entrou num restaurante e pediu *filettes de javali*; mas o criado serviu-o de cabeça de porco com grelos. O leitor, que tinha fome, comeu, certíssimo de que não comia javali, mas gostou e não deixou nada no prato. É o que lhe sucede, leitor, quando pede o *Fausto* de Goethe, e lhe servem o *Fausto* de Castilho¹³.

E difendendo pubblicamente l'operato dell'amico Castilho in un *folbetim* del giornale *O Comércio do Porto* del 4.VII.1872, asserisce:

O que eu leio, com assombro, é este *Fausto* do Sr. Visconde de Castilho, escrito em uma língua que me dá orgulho de haver nascido onde ela assim se escreve. Vou por estas quatrocentas páginas além, marginando-as de notas, sublinhando frases, assinalando admirações no terso, na limpidez, no terrível, no suave, no despejo, na candura do verso. Livro muito para recreio, e muitíssimo para estudo. É a suma das mais lindas e enérgicas locuções da nossa rica prosódia, é um exemplar para metrificadores, um enlevo para reflexivos, e ainda, para todos abranger, é um mavioso incentivo a lágrimas que a mais santa moral converte em pérolas no coração de quem houver chorado com as saudades de Margarida, e estremecido com os remorsos de Fausto¹⁴.

Sono queste le generiche linee guida, come più avanti minutamente mostreremo, che Camilo persegue nell'affrontare in proprio il lavoro traduttivo.

La traduzione camilliana di Amores do Diabo di Jacques Cazotte

Con certissima precisione, Alexandre Cabral indica in 5569 le pagine tradotte in portoghese da Camilo, comprensive di 14 titoli in totale tradotti¹⁵. Da una rapidissima ricognizione di tali titoli, possiamo indicare che le lingue dalle quali anche Camilo traduce sono esclusivamente l'inglese e il francese, e neppure si sottrae a quelle generiche e poco felici condizioni del tradurre precedentemente illustrate. La convalida di quanto or ora affermato ci arriva pro-

exclusividade à riqueza vocabular e à recuperação lexicográfica empreendida pelo escritor [Camilo], mas a afirmação tem um valor e uma implicação mais vastos e englobantes.

¹³ In Alexandre Cabral, *Polémicas de Camilo*, ed. integral, vol.V, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 96.

¹⁴ *Ibi*, op. cit., p. 101.

¹⁵ Cfr. Alexandre Cabral, *Camilo Castelo Branco. Roteiro...*, op. cit., p. 14. Cfr. anche Valdemiro César, *Camilo Castelo Branco. Sua vida e sua obra*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1914, p. 44.

prio dalla penna di Camilo. Scrive infatti in una lettera autografa datata 3 ottobre 1872 e indirizzata al suo amico Castilho:

Meu amigo

Passo mal, e quase sempre na cama. A carta de ontem vou mandá-la a Gomes Monteiro. Livro meu em via de publicação não há nenhum. Traduzi *Le Diable Amoureux* do Cazotte, nas horas mais aborrecidas. O editor, Chardron, há-de enviá-lo a V. Ex.^a

De Pimentel nada sei respeito a livros.

Cabem-me perfeitamente no espírito as observações acerca do Fausto. Se aquilo fosse obra de préstimo ou sequer de luxo em boas letras, eu não andaria há 15 dias a investi-la para afinal acabar de a ler na versão de V. Ex.^a Falaremos.

Adeus – meu amigo – Não se pode escrever neste horrível estado de cabeça¹⁶.

Oltre al tono di generale malessere fisico al quale Camilo è sottoposto in quel periodo, – caratteristica, purtroppo, della intera esistenza camilliana –, e a notizie biografiche spicciole, la missiva lascia innanzitutto trasparire, o meglio, inequivocabilmente dichiara, la paternità della traduzione e, conseguentemente, la lingua del testo originale, ovvero il francese. Inoltre, l'attenta lettura dello scritto evidenzia ancora una volta l'armonia di intenti dei due autori nei riguardi della traduzione; e in ultima istanza, l'ammissione della pratica traduttiva collaterale e simultanea all'attività di scrittore. È questo inestricabile intreccio tra pratica traduttiva e personale scrittura autoriale che si ritrova nelle pagine camilliane della versione portoghese di *Le Diable Amoureux*, romanzo francese del 1772 di Jacques Cazotte, dall'indiscutibile fascino fantastico e ombroso, che non mancò di colpire né l'attenzione di Camilo e nemmeno quella dei lettori contemporanei.

Del resto il romanzo comincia ad essere tradotto in Europa subito dopo la sua uscita in Francia; e ciò per molteplici ragioni. È Gerard de Nerval che gli dedica un intero capitolo nel suo *Les Illuminés*¹⁷, sottolineando l'importanza dello spirito divinatorio che si propaga nel testo, come pure la presenza dell'occulto, in perfetto equilibrio tra Bene e Male, per aver notato in Cazotte "il precursore del fantastico puro"¹⁸, e aver riconosciuto la qualità stilistica di "una delle migliori opere della lingua francese"¹⁹. Senza dimenticare il carattere erotico del testo, aggiungiamo noi, poiché, in definitiva, D. Álvaro, indi-

¹⁶ In Alexandre Cabral, *Correspondência de Camilo Castelo Branco*, vol. IV, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 66.

¹⁷ Cfr. G. de Nerval, *Les Illuminés*, II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1956.

¹⁸ G. de Nerval, *op. cit.*, p. 1496.

¹⁹ *Ibi*, p. 1496.

scusso protagonista del romanzo, ha scoperto di aver fatto l'amore con Biondetta/Biondetto-Diabo, (il cambiamento di sesso è frequente nel testo originale, non invece nella traduzione camilliana, dove compare sempre la sola variante al femminile), personaggio demoniaco e dalla doppia sessualità. Tutte caratteristiche queste – ma non evidentemente quella più esplicitamente di matrice sessuale – che soggiacciono, e non a caso, all'opera tutta di Camilo, che ammiccava ai gusti dei suoi lettori, come felicemente annota J. do Prado Coelho, nella sua acuta monografia dedicata al romanzo camilliano:

Em 1854, o novelista, que acaba de atravessar uma fase de entusiasmo religioso, mas nunca se afastou das lides literárias, decide voltar a compor romances ao gosto do público. E o gosto de boa parte de leitores, tal como o pode auscultar, e julgando até pelo seu, inclina-se para os longos romances folhetinescos, cheios de mistérios, crimes, disfarces, reconhecimentos e maravilhosas coincidências²⁰.

E aggiunge, nel capitolo proficuamente dedicato alla sessualità repressa:

“Aqui a «força temática», para usarmos a expressão de Étienne Souriau, é o próprio Mal, encarnado em mulheres e homens fatais, mulheres e homens que corrompem, devoram, destroem – e geralmente a si próprios se aniquilam. O amor físico merece nauseada reserva; o novelista deve tratá-lo com discrição e displicência, ao mesmo tempo o escondendo e sugerindo pelo uso de eufemismos, com relevo para a metáfora convencional²¹.

La decisione di annullare l'ambiguità sessuale nel testo di arrivo, si spiega certamente in base ad una decisione arbitraria e personale dello stesso Camilo, soprattutto in considerazione del fatto che ad ospitarlo è la Colecção Lusitânia che l'editore Chardron di Porto gli ha quasi precipuamente dedicato. Ad avvalorare questa nostra tesi ci soccorre anche la veste grafica della traduzione approntata da Camilo, la quale reca sulla sovraccoperta, sull'aletta interna, e nella prima di copertina il solo nome di Camilo, quasi a suggellare una appropriazione di paternità, – come era d'altronde avvenuto, e ancora oggi avviene, anche per altre traduzioni camilliane più note –, e solo nella prima pagina interna compare, ma in caratteri dal corpo decisamente inferiore, il nome di Cazotte. L'abilità magistrale di Camilo nel “far proprio” il romanzo di Cazotte si rivela anche, e soprattutto, nell'ordito scritturale nel quale egli riesce ad evitare quasi completamente i gallicismi, il che se certo non fa di lui un traduttore eminentemente naturalizzante, non lo espone alle critiche feroci di

²⁰ J. do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 177.

²¹ *Ibi*, p. 369.

possibili detrattori coevi, riuscendo così ad imprimere al lessico una vivacità propria, colorata di lusitanismi tratti dal gergo popolare e colto, come solo chi possiede una conoscenza profonda della propria lingua è in grado di toccare. E quando ai nostri occhi Camilo non riesce a raggiungere le luci di una accurata scelta lessicale, le ombre non offuscano mai la lingua fonte, personalizzano invece uno stile e vivacizzano la lettura.

Alcuni esempi che qui di seguito riportiamo, possono illustrare efficacemente la prassi traduttologica camilliana. Per comodità di lettura, indichiamo con la sigla **F** il testo fonte, ovvero il romanzo francese nella edizione critica approntata da Annalisa Bottacin²²; con **C** la traduzione portoghese di Camilo²³; e con **CL** la traduzione di José Augusto Correa Leal²⁴, pubblicata nel 1835 e preesistente quindi alla traduzione camilliana, ma sconosciuta quasi certamente allo stesso Camilo, come si evince dalle numerose differenze ottenute dal loro raffronto. Concretamente possiamo affermare che **CL** segue alla lettera il testo fonte, presentando una traduzione che definiremmo interlineare, mentre Camilo quasi esclusivamente “opera in proprio”. Tra virgolette basse comprendiamo i segmenti testuali estrapolati dai testi e tra parentesi tonde il numero della pagina.

F. «Le Diable Amoureux»;

CL. «O Diabo Amoroso»;

C. «Amores do Diabo».

Il sintagma portoghese contenuto in **C**, titolo che Camilo ha posto alla sua traduzione, è in sé ambiguo se paragonato a **F**; mentre il testo fonte ci comunica uno stato, una qualità del soggetto, il diavolo appunto, tramite l’aggettivo “amoureux” in funzione attributiva, **C** sembra optare per un titolo apparentemente neutro, evidenziando invece il sintagma “amores”, che assomma a sé una pluralità di azioni, gli amori, le diavolerie appunto, che non trovano poi riscontro nello svolgimento dell’azione narrativa interna, creando inconsciamente però proprio quelle aspettative che il lettore forse desiderava. **CL**, optando invece per una traduzione letterale, ha reso correttamente il testo fon-

²² J. Cazotte, *Le Diable Amoureux*, texte établi, annoté et préfacé par A. Bottacin, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983.

²³ *Amores do Diabo*/ Romance por J. Cazotte, precedido de sua vida,/ processo, profecias e revelações, por Gérard de Nerval/Vertido em linguagem /por/ Camilo Castelo Branco/ Livraria Chardron, de Lello & Irmão,/Editores. Rua das Carmelitas, 144. Porto. [1872]. Tutti gli esempi sono tratti da questa edizione.

²⁴ *O Diabo Amoroso*/Novella Hespanolla/Escreta em Francez/por/Mr. Cazotte,/e/Traduzida d’uma collecção moderna de/Romances Francezes e Estrangeiros/por/José Augusto Correa Leal./ Lisboa: 1835./ Typografia de Eugénio Augusto,/Rua da Cruz de Páo N. 12, a Santa Catharina.

te nella sua piena accezione. Notiamo in **C**, e sin dal titolo, una insita ricreazione del testo, quella che oggi comunemente definiamo una traduzione d'autore, poiché considera il testo di partenza come pretesto, o meglio pre-testo, per una più nuova e personale scrittura.

F. (p. 47) «nous vivons beaucoup entre camarades, et comme des jeunes gens, c'est-à-dire, des femmes, du jeu (...)»;

CL. (p. 5) «fazia muito boa camaradagem com os meus companheiros; e, rapazes como nós eramos, o que nos entretinha eram moças, jogo (...)»;

C. (p. 71) «O nosso viver de rapazes era mulherio e jogatina».

Esaminando ancora alcuni segmenti testuali all'interno del primissimo capoverso del romanzo, avvertiamo di essere nuovamente davanti a una tipica "metamorfosi testuale" di Camilo: la riduzione arbitraria del segmento **F**, e l'introduzione di una espressione ben conosciuta nel linguaggio popolare ottocentesco come "mulherio e jogatina". Camilo, quindi, ben consapevole della contrazione del testo, compensa la inevitabile perdita con elementi trasposti elegantemente, annullando però contesto e narratore – o contesto e soggetto dell'enunciazione – se cerchiamo un grado zero, o neutro della scrittura, con un registro linguistico che risulta più basso rispetto a **F**.

F. (p. 47) «très petit flacon de vin de Chypre»;

CL. (p. 5) «frasco de vinho de Chypre»;

C. (p. 71) «uma garrafa de vinho de Chypre».

In questo sintagma contenuto nel secondo capoverso, notiamo una banalizzazione in **C** per "très petit flacon", che diventa "uma garrafa", termine dall'uso colloquiale e popolare.

F. (p. 48) «charivari discordant qui nous nous étourdissoit»;

CL. (p. 6) «algazarra discordante que nos aturdia»;

C. (p. 72) «altercação que me atordoava».

Qui, ancora una volta, Camilo non segue da vicino la lingua fonte, volendo piuttosto cogliere l'atmosfera generale nella quale si svolge l'azione: "charivari" diventa "altercação". Notiamo, invece, la modificazione del pronome "nous" che diventa in **C** "me", quasi a voler azzerare la pluralità del contesto cameratesco in favore di una individualità aristocratica.

F. (p. 48) «notre ancien et moi»;

CL. (p. 6) «eu e o nosso antigo amigo»;

C. (p. 72) «o fumista silencioso e eu».

In **F** il sintagma "notre ancien" fa riferimento a uno dei ragazzi presenti all'interno di un fumoir e diviene in **C** "fumista"; ma la traduzione corretta sa-

rebbe, anche per l'epoca, "fumador". Il lemma "fumista", invece, viene preferito da Camilo, perché l'impiego di un registro più alto fotografava meglio l'atmosfera di ieratica solitudine di quel soldato che si teneva lontano dalle chiacchiere della conversazione. Arbitrariamente, ma proprio per questa motivazione, Camilo vi aggiunge l'aggettivo "silencioso".

F. (pp. 48-49) «Jeune homme, me dit-il, vous venez d'entendre beaucoup de bruit: Pourquoi vous êtes-vous tiré de la mêlée? C'est, lui répondis-je, que j'aime mieux me taire, que d'approuver ou blâmer ce que je ne connois pas: je ne sçais pas même ce que veut dire le mot *Cabale*.

CL. (pp. 6-7) «Mancebo, me diz elle, vós acabais de ouvir muito barulho; porque razão não quiseste tomar parte na conversa? "Porque gosto mais de me calar, lhe respondi eu, do que de aprovar ou censurar aquillo que não conheço: ignoro mesmo o que quer dizer a palavra *cabala*;

C. (p. 72) «Porque não entraste nessa ruidosa disputação que aí se fez? – É porque eu prefiro calar-me a falar no que não percebo. Eu nem sequer sei o que vem a ser a palavra *cabala*».

In **C** riscontriamo ancora una volta un testo più sintetico di **F**, a riprova del fatto che Camilo interviene intenzionalmente nel testo rendendolo più "leggibile", riducendo l'accumulo di elementi frastici e la ridondanza del testo. La sensibilità camilliana ha qui il sopravvento sul più ricco linguaggio settecentesco e pone in evidenza una naturale, ma forse in lui inconscia tendenza verso una traduzione naturalizzante, come da prassi in molti traduttori coevi, e più vicina anche alla sensibilità del pubblico. Inoltre, **C** mantiene una struttura ternaria della frase, anche se un tale artificio lo si ottiene a costo della soppressione di una intera frase di **F**. La presenza di un solo avverbio di negazione sopravvissuto in **C** nell'ultimo segmento testuale, a dispetto della doppia negazione in **F**, ha poi reso il tono frastico più incisivo e assertivo.

F. (p. 112) «Je m'arrache d'auprès de vous, ma chère Biondetta, et ce seroit m'arracher à la vie, si l'espoir du plus prompt retour ne consolait mon coeur»;

CL. (p. 104) «Arranco-me de ao pe de vós, minha cara Biondetta, e seria arrancar me á vida, se a esperança de voltar mui breve não consolasse o meu coração»;

C. (p. 166) «Arrancar-me de ti seria arrancar-me à vida, se me não consolasse a esperança de voltar breve».

In questo segmento testuale notiamo molti interventi arbitrari, ma riscontrabili un po' ovunque in **C**. In prima istanza, la sostituzione del pronome "vous" con il più colloquiale "ti", e sempre in tutto il romanzo la relazione tra

D. Álvaro e Biondetta/Biondetto avviene tramite l'impiego del pronome personale "tu", soluzione che ci sembra felice per l'ambito amoroso e sessuale in cui si esplica. Sgradevole sarebbe stato l'uso del pronome "Vossa Mercê", equivalente in questo contesto al "Vous" francese. Poco felice invece la scomparsa del lessema "coeur" in **C**, dato che il contesto situazionale – la missiva d'amore che D. Álvaro indirizza alla sua Biondetta – lo giustifica appieno. Ma qui, come altrove, valgono le considerazioni già precedentemente chiarite: l'immediatezza, la concisione del discorso e il ritmo ternario sono per Camilo elementi fondamentali. Forse si spiega così anche la divisione di **C** in capitoli, caratteristica questa non presente né in **F** e né in **CL**, ma che il lettore camiliano forse gradiva maggiormente.

F. (p. 114) «A la fin elle ouvre les yeux»;

CL. (p. 107) «Por fim abre os olhos»;

C. (p. 169) «Por fim descerrou as pálpebras».

L'oscillazione tra un registro linguistico e letterario alto/basso è ancora evidente: **C** traduce il verbo "ouvrir" con il lessema "descerrar" dall'impiego meno frequente. Ciò che ci colpisce è però lo scarto notevole tra i due diversi tempi verbali, ovvero l'uso del presente storico in **F**, funzionale allo svolgimento della azione narrativa – non dimentichiamo che siamo in presenza di una narrativa fantastica che non ammette distanza temporale – e la sua resa in **C** tramite il preterito perfetto.

F. (p. 114) «pour vous me voir exposée, par votre faute, aux efforts les plus humiliants»;

CL. (p. 108) «ver-me exposta, por vossa culpa, ás afrontas as mais humilhantes»;

C. (p. 170) «deixar-me ao alcance das minhas humilhantes afrontas, por amor de ti».

Qui **C** ha sovvertito il senso delle parole pronunciate da Biondetta; si tratta evidentemente di un qui pro quo.

F. (p. 118) «après des fatigues incroyables, nous arrivâmes à Lyon»;

CL. (p. 114) «Depois de fadigas inauditas, chegamos a Lyon»;

C. (p. 175) «chegamos a Lyão, depois de incríveis empeços».

Intanto i toponimi: in **C** essi sono spesso lusitanizzati; ma ad attirare la nostra attenzione è l'uso arcaico del sostantivo "empeço" al posto del più corrente "fadiga". Accanto infatti alla semplificazione della frase, Camilo introduce arcaismi, confermando ancora una volta l'uso di un suo criterio e di un suo linguaggio. Quest'ultima affermazione è suffragata anche dal constatare la presenza in **C**, precisamente nel capitolo XV, di una parte del testo fonte, ovvero

dell'inserimento in nota di una canzone in lingua francese²⁵. Una lettura attenta ci dimostra che poi Camilo traspone la canzone utilizzando l'eptasillabo, metro per eccellenza della poesia tradizionale portoghese, trascurando però ritmo e tratti semantici del testo di partenza.

F. (p. 153) «Quant à lui»;

CL. (p. 162) «Quanto a elle»;

C. (p. 220) «No tocante a Belzebuth».

Il segmento testuale **C** dimostra l'intervento arbitrario di Camilo nel sostituire al pronome personale "lui" il nome corrispondente "Belzebuth", nel tentativo forse di risolvere l'ambiguità del segmento stesso con un lessema di sicura presa sui lettori, e che riflette, in definitiva, l'ennesimo segno di decodificazione del racconto nella chiusura ideale di quel cerchio che la ricreazione del titolo aveva aperto.

La traduzione di Fanny di Ernest Feydeau tra scrittura d'autore e pratica traduttologica

Al fine di osservare una certa omogeneità nella prassi traduttologica di Camilo, possiamo ora ad analizzare un'opera che avrebbe influenzato la stessa scrittura camilliana, soprattutto nei romanzi *Amor de Perdição* e *Amor de Salvação*. Si tratta del "romanzo sentimentale" *Fanny. Étude*, del francese Ernest Feydeau (1821-1878), la cui prima edizione risale al 1858.

Dal confronto tra il testo di partenza e il testo camilliano, notiamo una caratteristica costante della pratica traduttologica: una ricreazione letteraria fatta di trasformazioni sintattiche e lessicali che giustificano proprio una "traduzione d'autore", anche se in *Fanny* il traduttore si appoggia con più frequenza al testo originale, poiché la sua estetica, in questa fase della carriera di scrittore romantico, ha già assunto tratti evidenti del Naturalismo-Realismo.

Per comodità di lettura, indichiamo con la sigla **EF** il testo fonte²⁶ e con **C** la traduzione di Camilo²⁷. Tra parentesi tonde compare il numero di pagina dell'edizione citata, e tra virgolette basse i segmenti testuali in analisi.

²⁵ Cfr. Camilo Castelo Branco, *Amores do Diabo*, op. cit., pp. 188-190.

²⁶ Ernest Feydeau, *Fanny. Étude*, 10^a ed., Paris, Amyot, 1858.

²⁷ (obras de) Camilo Castelo Branco, *Fanny*. Romance, 3^a ed., Lisboa, Parceria de Antonio Maria Pereira, 1903. [Sul frontespizio: "obras de Camillo Castello Branco, edição popular, XVI, Fanny]. Due pagine dopo: Fanny/ Estudo /por Ernesto Feydeau/ Romance/ Traslado para portuguez, da decima oitava edição/ por Camillo Castello Branco". Tutte le citazioni sono tratte fedelmente da questa edizione, la cui ortografia è stata da però attualizzata.

EF. (p. 1) «La maison est plantée de travers, sur une butte de sable, au bord de la grève, regardant l’Océan de côté, comme si elle se méfiait de lui. C’est une maison basse, à toit plat, couvrant un rez-de-chaussée percé d’une porte longue et de six fenêtres, avec une cheminée de plâtre à demi rompue, tout en haut.

La première fois que je l’aperçus de loin, en cheminant à travers les dunes désertes, elle avait une si triste apparence que je sentis mon cœur se serrer»;

C. (p. 5) «A casa está situada de esquelha, sobre um cômodo de areia, à orla da praia, olheando de soslaio o oceano, como desconfiada d’ele. É uma casa baixa, de pavimento plano, com um recinto ao res-do-chão, um portal, seis janelas, e uma cheminé de gesso, meio esburacada, no cume do telhado.

À primeira vez que de longe a vi, caminhando eu através de desertos cabedellos, tinha ella um tão triste aspecto, que eu senti serrar-se-me o coração».

Il lessema francese “toit” è tradotto in **C** con “pavimento”, mentre ad essere in questione è più esattamente il “telhado” della casa; inoltre in **C** Camilo introduce il lessema “recinto”, perché l’architettura della casa potesse sembrare al lettore forse meno astratta. Inoltre “cabedellos” è regionalismo e denota un registro linguistico basso rispetto a “dunas”.

EF. (pp. 6-7) «Assise, elle aimait à poser sa joue dans sa maison droite, allongeant en même temps son bras gauche (...) les cheveux blond cendré, lisses e bien tendus sur le sommet de sa tête, jouaient en flacons crépelés sur ses tempes, sur ses joues mates et tout autour de son cou; son nez droit et suavement fait, ses narines exquises, son front plat et petit, son menton sans fossettes, ‘harmonisaient avec ses sourcils arqués et ses lèvres fines et bien jointes; enfin ses yeux d’un bleu sombre et doux, à larges pupilles noires, mollement enveloppés de paupières saillantes frangées de cils touffes, avaient une expression de tendresse, de candeur, d’étonnement, de pureté, qui m’irritait et me ravissait»;

C (p. 9) «Sentada, gostava de encostar a face à mão direita, repousando o braço esquerdo (...) Tinha cabelos loiros e lustrosos, que desciam em espirais ao longo das fontes, das faces pálidas, e em redor do colo. Fronte pequena, nariz d’uma exquisita e suave beleza, a barba tiça, tido em harmonia com as sobrancellas arqueadas, e os lábios finos e justapostos. Os olhos azuis, enfim, d’um azul sombrio e meigo, e amplas pupilas negras, languidamente envoltas em pálpebras salientes franzidas de cílios espessos, tinham uma expressão de ternura, de candidez, de espasmo, de pureza que me irritava e endoudecia».

Nel passaggio dal testo fonte alla traduzione portoghese, Camilo sopprime arbitrariamente il segmento testuale francese “en même temps”, e la sequenza successiva relativa alla descrizione fisica della donna è liberamente tradotta. Ne

risulta il ritratto di una giovane donna indubbiamente ispirato al testo, ma in una nuova e originale riscrittura di Camilo. Non ci pare quindi azzardato poter affermare che è il ritratto di uno dei tanti personaggi femminili della sua narrativa, ma non la traduzione del testo francese. Accettiamo la traduzione del sostantivo portoghese “colo” per il francese “cou”, (errore che a prima vista ci sembrerebbe di tipo induttivo), perché il contesto in questione fortuitamente lo giustifica. “Colo”, infatti, è solo parzialmente coincidente nel significato (specialmente per i parlanti di due lingue affini come il portoghese e il francese), ma non nel significato. “Barba” è forse regionalismo del moderno portoghese “queixo” e usato all’epoca di Camilo, ma oggi incomprensibile ai più. Ancora, “étonnement” che in **C**, ricreato artisticamente, diviene “espasmo”.

F. (p. 10) «Elle était femme jusqu’au bout des ongles»;

C. (p. 11) «Era mulher até às pontas dos cabelos!».

In questo segmento Camilo risolve felicemente l’aforisma francese, dimostrando di possedere adeguate conoscenze della lingua fonte.

F. (p. 180) «Ma jalousie cependant n’était pas morte. Elle n’était même pas assoupie: seulement elle avait changé d’objet. Depuis que le mari de ma maîtresse était absent, je ne pouvais souffrir d’un partage qui n’existait plus; mais je m’inquiétais des moindres sentiments que Fanny me laissait deviner»;

C. (pp. 117-118) «Mas o meu ciúme, esse não estava morto, nem sequer entorpecido: apenas tinha variado um pouco de objecto. Desde que o marido estava ausente, já não podia sofrer por causa de uma partilha que não existia; mas os menores sentimentos que Fanny me deixara adivinhar, inquietavam-me».

Il sintagma “ma maîtresse” scompare in **C**. Già nel II capitolo, alla pagina 8, Camilo aveva risolto tale espressione con una parafrasi che annullava la connotazione negativa della parola, divenendo “mulher que amo”. Il verbo “soffrir” poi, oltre ad essere un gallicismo, – meglio sarebbe l’impiego del verbo “soportar” –, è traduzione letterale che obbliga Camilo ad aggiungere l’espressione “por causa de”.

F. (p. 246) «J’étais tellement navré que j’eus peur de faiblir. En ne songeant qu’à moi-même, son image me ressaisissait. Ne pouvant l’arracher de ma mémoire, je m’enfuis avec cette image, brusquement, sans regarder derrière moi. (...) Mais le Souvenir m’accompagnait, et souvent, le long de la route, le Souvenir et moi nous pleurions ensemble»;

C. (p. 159) «Era tamanha a minha tribulação, que eu receei sucumbir à paixão. A imagem d’ela entrava em todas as minhas meditações. Como não podia arrancá-la da memória, fugi com ela, precipitadamente, sem voltar o rosto. (...) Mas a memória ia comigo, chorava comigo».

Nel primo segmento testuale Camilo introduce un lessema a lui molto caro “à paixão”, che, evidentemente, non compare nel testo originale; ma tutto il segmento è stato qui semplificato, e il discorso risulta inopportuno e ambiguo. Infatti la traduzione del segmento “je m’enfuis avec cette image” introduce una sfumatura assente in **F**, in quanto si può intendere che il protagonista fugga con la donna, quando è l’immagine di lei ad essere sfuggibile.

Conclusioni

Non volendo, in questa sede, affrontare i nodi problematici relativi ad una possibile teoria della traduzione, ci siamo limitati a mostrare come un testo tradotto, e in particolare quello camilliano, scaturisca da una serie di atti pratici, liberi e lontani da regole imposte o dettate. Ma dal momento che non si possono seguire regole scientifiche in una traduzione, è quasi impossibile giungere ad una redazione definitiva del testo tradotto, anche perché ogni traduzione non è mai definitiva proprio a causa, ad esempio, della natura dia-cronica del linguaggio. Perché una traduzione è sempre possibile

desde que se tenha em conta a passagem de um sistema denotativo e conotativo de grande complexidade para outro sistema igualmente complexo, sem menosprezar a tentativa de salvar, tanto quanto possível, os elementos caracterizantes do tecido poético do autor, isto é, o seu idiolecto. Na passagem de um texto para outro texto, é igualmente indispensável observar as relações entre a língua de partida e a língua de chegada, entre o texto traduzido e o texto primigénio. E não é possível ignorar a dimensão linguístico-cultural-idiomatismos, forma de gíria, etc. – que escapam muitas vezes ao tradutor e que dão origem ao conhecido anedotário que poderia dar corpo a uma «história geral da infâmia» da tradução em geral e, em particular, da tradução literária²⁸.

Forzare l’originale quindi, apportare modifiche e/o interventi personali, piegare la lingua alle “proprie esigenze”, appropriarsi del testo per ri-crearlo, non sarà certo un’operazione di fedeltà stilistica al testo di partenza, ma sì un procedimento che ha sempre trovato magnifici “testi nuovi” (les belles infidèles).

Tutto ciò premesso, ci pare di poter condividere le riflessioni che Umberto Eco ha magistralmente annotato in una recente pubblicazione sul tema²⁹. L’assunto teorico dal quale Eco prende le mosse è che “la traduzione si fonda su alcuni processi di negoziazione, la negoziazione essendo appunto un pro-

²⁸ Manuel Simões, *O Complexo do Tradutor: A Tradução Poética entre Sistemas Linguísticos Afins*, in AA.VV., *Del Tradurre*: 1, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 136.

²⁹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

cesso in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro"³⁰. Il traduttore, quindi, è di conseguenza un negoziatore; egli deve instancabilmente negoziare con l'autore, con la presenza ingombrante del testo fonte, con l'immaginazione indeterminata del lettore per cui sta traducendo, e spesso con l'editore.

Camilo ci pare abbia brillantemente superato tutti questi ostacoli: la trasposizione creativa che porta con sé l'inevitabile riformulazione testuale, ha prodotto una fortunata versione d'autore. Essa a distanza di oltre un secolo si pone come esemplare nell'operazione di evidenziare come ogni traduzione si possa valutare nell'ambito del tempo in cui è stata prodotta. In questo senso le traduzioni camilliane sono ancora godibili – come d'altro canto tutti i suoi romanzi – perché il lettore odierno vi scorge la ricchezza linguistica di una scrittura esemplare.

³⁰ *Ibi*, p. 18.

VINCENZO ARSILLO

LO SPECCHIO DEL SILENZIO.
LA STORIA COME *ESSAI* IN JOSÉ CARDOSO PIRES

Specchi e silenzi. Come, in quale modo descrivere due immensi universi letterari, eminentemente novecenteschi, come gli specchi ed il silenzio? E come possono questi due irriducibili universi paradossalmente convivere? L'opera, il *corpus* di José Cardoso Pires offre una esemplare "occasione" per analizzare il possibile rapporto binomiale tra questi due elementi universali; l'analisi, però, si soffermerà specificamente su José Cardoso Pires saggista, sulla importanza della sua opera saggistica e sulla figura dello scrittore in quanto saggista, dello scrittore *come* saggista, il quale, alla coscienza ed alla conoscenza critica del testo, unisce la dimensione creaturale dello sguardo come narrazione, dell'essere mezzo e fine, come soggetto, della propria scrittura, dell'atto di scrivere. Non, naturalmente, una solipsistica visione autoreferenziale, ma un vedere-narrare se stessi attraverso lo spettro fenomenico-visivo del mondo e della storia come unione infinita di interiorità ed esteriorità, di creazione e rivelazione, di tempo vissuto e tempo immaginato, di spazio immaginato e spazio vissuto¹.

¹ "Con gli enigmi le opere d'arte condividono la ambivalenza di determinatezza ed indeterminatezza. Esse sono punti interrogativi e nemmeno tramite la sintesi divengono univoche. Tuttavia la loro figura è così precisa che prescrive di oltrepassare il punto nel quale l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta ed estorta con la struttura. A ciò serve la logica immanente, l'elemento legalitario nell'opera, e questa è la teodicea del concetto di fine nell'arte. Il fine dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato. Le opere sono il sé consono allo scopo, e senza scopo positivo al di là della loro complessione; ma il loro carattere finalistico si legittima quale figura della risposta dell'enigma. Tramite l'organizzazione le opere divengono più di quel che sono. [...] Solo come scrittura le opere d'arte sono linguaggio. Se nessuna opera è mai giudizio, qualsiasi opera racchiude in sé momenti che derivano dal giudizio: giusto e sbagliato, vero e falso. Ma la risposta taciuta e determinata delle opere d'arte non si manifesta all'interpretazione d'un colpo, come nuova immediatezza, bensì solo passando attraverso tutte le mediazioni, quella della disciplina delle opere come del pensiero, della filosofia. Il carattere di enigma sopravvive all'interpretazione che ottiene la risposta" (T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 211).

Il mare del silenzio: è questo il grande oggetto-spazio su cui gravita e che infinitamente costruisce e indaga la scrittura di Cardoso Pires, con la visione dello scrittore, del narratore come navigante (potremmo definirlo “narravivante”). E, comunque, sempre navigante di terra. La sua scrittura è una indagine, una esplorazione e, per una paradossale forma di contrappasso o di vivo ossimoro, una costruzione del silenzio.

Costruzione paradossale, ovviamente, poiché ogni parola sottrae una voce al silenzio, ma al contempo lo fa, in certo modo, “risuonare”, lo rende vivo e tangibile, apparizione fuggevole e fantasmatica, ma misteriosamente – “semel et semper”, per un momento e per sempre – presente. Ecco perché, in un altro testo dedicato a *O delfim*, avevo proposto una lettura del silenzio come tempo². Lì, un tempo finzionale e narrativo, storico in ogni prospettiva, interna ed esterna, un tempo storico, potremmo dire, totale, *assoluto*: proto-storico, meta-storico, *Ur*-storico ed oltre; ma che, ripetiamo, nello spazio della “finzionalità” romanzesca, può trovare ogni libertà espressiva, anche se questa libertà, come spesso accade in Cardoso Pires, è la coscienza di una condanna.

Ma quando il testo cardoseano è legato alla contingenza temporale, quando, cioè, il testo si iscrive in una condizione di “storia relativa”, quando si iscrive nella contingenza degli accadimenti, quale la sua specificità, quale la cifra stilistica, la sua “tonalità” ermeneutica³? La narrazione saggistica in Cardoso Pires – posto che la forma-saggio o la trattazione saggistica sono già parte integrante del testo cardoseano (si pensi, ad esempio, alla mescolanza dei generi in *O delfim*) – quale dialogo, dunque, intrattiene con la narrazione finzionale? Come si nota, ho parlato di “narrazione saggistica” e non di “scrittura” o “forma” saggistica⁴, rivelando, e anticipando in parte, le mie conclusioni. Ma, procedendo per gradi, prenderemo in esame, come esempio, un saggio esemplare, in questa prospettiva: “Técnica do golpe de censura”, uno dei testi

² V. Arsillo, “A fantasmagoria do silêncio como tempo: *O delfim* entre unidade e multiplicidade”, in M.L. Lepecki (org.), *José Cardoso Pires. Uma vírgula na paisagem*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 189-203.

³ Due gli elementi principali caratterizzanti l’opera cardoseana, come evidenzia Carlos Reis: la “imaginação transfiguradora” e il “contemporâneo, que é de forma marcante, o tempo privilegiado pelas ficções de Cardoso Pires” (C. Reis, “José Cardoso Pires, *A cavalo no diabo*, aproximações e derivações”, in *ibi*, p. 10 e 12).

⁴ A tale proposito, riprendendo il concetto adorniano della forma-saggio, Maria Lúcia Lepecki nota acutamente: “O ensaio não produz “cientificamente” nem cria “artisticamente”. É assim, espaço intermédio, lugar do permanente duelo entre imaginação e documentação” (M. L. Lepecki, *Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977, p. 161). E precedentemente aveva sottolineato un aspetto fondamentale, che sarà bene estendere in forma totale alla produzione saggistica: “a obra de Cardoso Pires cria o facto histórico [...] como *presuposto e resultado da procura*” (*ibi*, p. 43).

di maggiore originalità e complessità di *E agora, José*, raccolta di saggi pubblicata nel 1977⁵.

“Técnica do golpe de censura” è un testo che in origine appare simultaneamente nel primo numero della rivista londinese *Index* ed in *Esprit*, a Parigi, nel settembre del 1971, e che, nella pubblicazione in volume, si arricchisce di un significativo “Post-Scriptum em liberdade”, dell’aprile 1976⁶, con un movimento che segue quella che, in altro luogo, era stata definita “impiedosa curva da História na sua velocidade e nas suas oscilações”⁷.

Altro elemento importante: questo saggio compone con un altro testo fondamentale, “Memória descritiva”⁸ (una sorta di auto-analisi dedicata a *O del-fim*), una sezione definita “Visita à oficina. O texto e o pre-texto”. Ecco, la prima particolarità, esterna e formale, di “Técnica do golpe de censura” consiste proprio nell’essere non solo un “pre-testo”, ma anche un “post-testo”: tornare su uno scritto del passato (o, come annota lo stesso Cardoso Pires, “Repensar num tempo segundo”⁹), è quasi una forma di “palinsesto”, creare se stessi come “palinsesto”. E riflettersi, specchiarsi attraverso la scrittura in un testo passato è una forma di memoria futura, un ritorno per partire ancora una volta, un inesausto cercare il filo, il “mythos”, o la linea profonda e quasi invisibile, ma saldissima, che lega scrittura e vita, memoria e speranza, infine, un’immagine ed il suo silenzio¹⁰.

⁵ J. Cardoso Pires, *E agora José*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 197-262; d’ora in avanti questo libro verrà sempre indicato come *EAJ*, seguito da numero di pagina.

⁶ Questa la nota premiale: “«Técnica do Golpe de Censura» apareceu simultaneamente no n.º 1 da revista londrina *Index* e em *Esprit*, Paris, set.º 1972. Alfonso C. Comín utilizou posteriormente uma parte substancial deste trabalho na análise que apresentou em *Cuadernos para El Diálogo*, Madrid, dez.º 1972, no número extraordinário dedicado à sociologia do livro. Ainda nesse ano, o jornal *Die Zeit* publicou uma síntese do texto, no seu suplemento de 1 de dez.º

Ao ser agora apresentado pela primeira vez em Portugal, o texto original vem acrescido de um «Post-Scriptum» e de algumas anotações, devidamente referenciadas, que resultam da matéria tornada pública após o 25 de Abril” (*EAJ*, p. 198).

⁷ J. Cardoso Pires, *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*, Lisboa, Dom Quixote e Círculo de leitores, 1989, p. 20.

⁸ *EAJ*, pp. 137-195.

⁹ *Ibi*, p. 143.

¹⁰ “L’immagine, secondo l’analisi comune, è dopo l’oggetto: essa ne è il seguito; noi vediamo, poi immaginiamo. Dopo l’oggetto verrebbe l’immagine. «Dopo» significa che bisogna anzitutto che la cosa si allontani per lasciarsi riprendere. Ma questo allontanamento non è il semplice cambiamento di posto di un mobile che resterebbe, tuttavia, lo stesso. L’allontanamento è qui nel cuore della cosa. La cosa era là, l’afferravamo nel movimento vivo di una azione comprensiva, – e, divenuta immagine, istantaneamente eccola divenuta l’inafferrabile, l’inattuale, l’impassibile, non la stessa cosa allontanata, ma questa cosa come allontanamento, la presenza nella sua assenza, l’afferrabile perché inafferrabile, che appare in quanto sparita, il ritorno di ciò che non ritorna, il cuore estraneo del lontano come vita e cuore unico della cosa” (M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, p. 223).

La dedica del saggio, ironica soglia tra la fine del silenzio ed il principio del discorso, narra, con il garbo e la levità tipiche di Cardoso Pires, la “occasione”, la montaliana occasione dello scritto: “Dedico estas reflexões a un cidadão sem letras, Simplício Barreto Magro, veterinário e governador fascista, o qual, proibindo-me, me obrigou a falar de liberdade na área do seu cacicado”¹¹. Partire, dunque, dalla censura come occasione, dal silenzio dell’ordine conformato, per riflettere attraverso la parola, attraverso il discorso, il “logos”, sulla libertà¹², senza allontanarsi simbolicamente, poiché fisicamente, dallo spazio imposto, dal luogo perversamente naturale in cui deve essere circoscritta ogni singola esistenza in uno “stato di censura”. Potremmo dire che qui il processo ironico è un distanziamento che prelude ad una approssimazione; così, infatti, si apre il testo:

Portugal, com 420 anos de Censura em cinco séculos de imprensa, representa uma experiência cultural à taxa de repressão de 84%. Ao longo de gerações e gerações, através de monarquias e impérios; de inquisições, ditaduras; arrastando silêncios, arrastando exílios, uma lenta procissão de mártires desfilou por esse incalculável *corpus* de naufrágio que são os milhares de quilómetros de textos lançados às fogueiras e aos arquivos. Todo esse percurso tem a grandeza de uma resistência que se tornou histórica e dia a dia renovada com ardis e exemplos de insubmissão. Mas, dia a dia também, a Censura foi-se instituindo como uma tradição repressiva, cada vez mais apurada, que no regime de Salazar acabou por atingir uma coerência técnica bem definida. «*Ce petit dictateur dont le nom m’échappe*» (classificação de Bernanos) empenhou-se em fazer da Censura uma sintaxe do pensamento coletivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a *controlar* mas a *criar* formas de mentalidade adaptadas ao Poder.¹³

Questo ampio passo proemiale illustra esemplarmente i caratteri della costruzione, della tessitura testuale dello stile saggistico cardoseano: la precisione

¹¹ EAJ, p. 199.

¹² “Se si tratta quindi, malgrado tutto, di una *poiesis*, nel senso questa volta di un «far giungere all’essere», si tratta di una *poiesis* che comunque non fa giungere all’essere dell’essenza (il piano, se si vuole), bensì all’essere dell’esistenza. Occorre pensare in questo caso una *poiesis* che sia, in sé, una *praxis*. [...] L’esistenza del fondare è sul limite. Ciò che è fondato *esiste* (non è soltanto progettato, è subito gettato nell’esistenza, in quanto fondato) ed esiste come esistenza del limite, vale a dire come *superamento di sé* (superamento e affrancamento, gesti di liberazione), un superamento che è la struttura stessa del limite. La fondazione è l’esperienza della trascendenza finita: la finitezza, come tale, senza uscire dalla propria non-essenza, decide o si decide per l’esistenza, essendone al tempo stesso il fondamento. L’esperienza è data in questo caso dal fatto di essere condotti su quell’estremità in cui non c’è nulla che non sia dovuto a una decisione, non c’è nulla che non *sia* una decisione. È la decisione che produce, se vogliamo, quel che fonda (la libertà) e quel che è fondato (l’esistenza)” (J.-L. Nancy, *L’esperienza della libertà*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 88-89).

¹³ EAJ, pp. 199-200.

del dato storico si intreccia alla continuità apocalittica della visione – di una apocalissi della ragione, naturalmente –; la prospettiva citazionale esolinguistica si riflette nella identificazione, quasi microscopica, del processo di pervasività del meccanismo del potere, quello che Foucault definì “la microfisica del potere”.

Ma, forse, l'elemento di maggior rilievo è costituito dalle capacità di leggere e rappresentare, cioè narrare, l'uno attraverso l'altro, i due elementi, i due soggetti che qui si confrontano, la loro necessaria specularità¹⁴: l'individuo ed il potere, o meglio lo spazio dell'espressione individuale ed il suo valore e riconoscimento, cioè la libertà, e quello del meccanismo di germinazione, attuazione e mantenimento della struttura di controllo e di alterazione della percezione e della espressione di tale spazio e tale facoltà. Due logiche si rispecchiano, drammaticamente: quella della oppressione, che si radicalizza come soppressione, e quella della espressione, una logica totalmente centripeta contro una costituzionalmente centrifuga. Si noti, inoltre, come l'attenzione dello scrittore si soffermi proprio sul processo che conduce la censura a divenire “una sintassi del pensiero collettivo”, un processo, cioè, che si cerca di definire ed indagare come un *discorso*, attraverso i suoi strumenti e le sue regole, cioè attraverso la sua sintassi¹⁵. “... e o que conta é a leitura nas entrelinhas da frase censurada”¹⁶, scrive Cardoso Pires in un paragrafo di “Memória descritiva”, dall'emblematico titolo di “Cada qual a sua verdade ou o silêncio corrompido”: relativizzare la verità nella corruzione del silenzio, vedere quello che sta *tra*, ciò che vive tra il dire e il non-dire o non-poter-dire, tra parola e silenzio, come tra soggetto e testo, tra individuo ed immagine riflessa¹⁷.

¹⁴ “Vale la pena accordare un'attenzione distinta alla dimensione propriamente retorica del discorso della storia, a onta dell'intreccio delle figure che dipendono da questo ambito con le strutture narrative. Attingiamo qui a una tradizione che risale a Vico e alla sua duplice eredità: sul piano della descrizione delle figure del pensiero e del discorso, chiamate tropi – principalmente la metafora, la metonimia, la sineddoche e l'ironia – e su quello della difesa a favore dei modi di argomentazione che la retorica contrappone alle pretese egemoniche della logica” (P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 355).

¹⁵ Fondamentale è il rapporto che si istituisce tra rappresentazione e retorica/ rappresentazione e narrazione: cfr. “Essere-“nel”-tempo e la dialettica della memoria e della storia”, *ibidem*, pp. 547 e segg.

¹⁶ *EAJ*, p. 169.

¹⁷ “Negli ultimi decenni il rapporto tra storia, memoria e oblio è stato discusso molto più intensamente di quanto lo fosse stato in passato. I motivi, è stato detto da più parti, molteplici: l'imminente scomparsa fisica dell'ultima generazione dello sterminio degli ebrei d'Europa; l'emergere di vecchi e nuovi nazionalismi in Africa, in Asia e in Europa; la crescente insoddisfazione nei confronti di un atteggiamento aridamente scientifico nei confronti della storia, e così via. Tutto ciò è innegabile, e di per sé giustifica il tentativo d'inserire la memoria in una visione storiografica meno ristretta di quella corrente. Ma memoria e storiografia non sono necessariamente convergenti. Qui vorrei sottolineare un tema diverso, anzi opposto: l'irriducibilità della memoria alla storia” (C. Ginzburg, *Occchiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 172).

L'indagine storica e la costruzione della trama epistemologica avviene sempre secondo uno schema derivante dalla logica alfabetica della conoscenza, un processo di descrizione e nominazione, che sia anche auto-coscienza ed "alfabetizzazione": un esame alfabetico, cioè, delle possibilità infinite del reale. Ad esso si lega il senso di analisi *anatomica* della scrittura cardoseana, la visione, in certo modo, microscopica dell'oggetto, nelle sue evidenze ed oscurità. Ed, allo stesso tempo, la dimensione di rappresentazione *araldica*, di genealogia della immagine¹⁸, tipica della riflessione intellettuale e narrativa dell'autore – si ricordi, ad esempio, un suo altro, fondamentale testo saggistico, già citato, *Cartilha do marialva* (1960), dove ricorrono i due elementi dell'"alfabeto" e quello, ormai cardoseano per antonomasia, del "marialva"¹⁹.

La struttura, così, ed il suo meccanismo, la sua sintassi, si rivelano per gradi: alla base del processo censorio sta la costituzione di ciò che viene definito "O Estado de mentira": "Actuando por eliminação da verdade, toda a censura impõe a mentira por omissão"²⁰. Si noti che è estremamente preciso, e sempre tristemente ripetuto, il meccanismo di radicamento, il quale si compie, più che per un atto commesso, attraverso un'azione non compiuta, attraverso una omissione, la infinita catena della menzogna per omissione (e la condizione censoria, infatti, potrebbe essere definita come un infinito *omissis*).

Questo meccanismo crea una sorta di autoassoluzione ed autogiustificazione della stato di interdizione, che conduce alla perversa forma della *non esplicitezza* dell'atto censorio: la censura non va giustificata, essa è semplicemente, poiché ragione sufficiente a se stessa. La censura diviene così un male necessario, una possibilità più che una limitazione, come viene ricordato in un passo di un discorso alla Assembleia Nacional, da un deputato fascista, Aguiar e Silva, nel luglio del 1971, che si rifà all'*Elogio della censura* di Paul Morand:

¹⁸ "È però sufficiente determinare le immagini per mezzo di una proprietà ontologica unilaterale? Bisogna per forza scegliere tra la polarità dell'essere e quella del nulla, o non è che l'immagine, doppia per natura, pretenda proprio per questo che le venga attribuita una posizione mista, mediana, e reclami contestualmente un discorso paradossale, antinomico, fondato sulla congiunzione degli opposti e non sulla loro disgiunzione bipolare? Insomma, è possibile tenere in piedi un discorso sull'immagine quale presentazione sensibile indiretta di qualcosa che non necessiti contemporaneamente delle categorie dell'essere e del nulla, del pieno e del vuoto, della presenza e dell'assenza?" (J.-J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, p. 255).

¹⁹ "Non volevo individuare un falso, ma mostrare che l'*hors-texte*, ciò che è fuori dal testo, è anche *dentro* il testo, si annida tra le sue pieghe: bisogna scoprirlo e farlo parlare. [...] Per "spazzolare la storia contropelo" (*die Geschichte gegen den Strich zu bürrsten*) come esortava a fare Walter Benjamin, bisogna imparare a leggere le testimonianze contropelo, contro le intenzioni di chi le ha prodotte. Solo in questo modo sarà possibile tener conto sia dei rapporti di forza sia di ciò che è ad essi irriducibile" (C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001², pp. 46-47).

²⁰ *EAJ*, p. 201.

Se, através dos tempos, o regime da censura teve inconvenientes nem por isso deverá ser esquecido o reverso da medalha, que é o de ter constituído para os escritores um dos “requintados constrangimentos” de que falava Paul Valéry [...]. Acrescentava, em língua primorosa, que a censura obrigou o escritor a fazer da sua pena uma arma de subtileza, de acutilante subtileza. Por outro lado, sob o ângulo do leitor, obrigou-o a ler com atenção, forçando-o a ler nas entrelinhas, nas meias palavras, a esforçar-se por apreender aquilo que o escritor quis mas não pôde dizer à vontade.²¹

Esistono, poi, alcuni gradi e passaggi intermedi, attraverso i quali la “retorica del silenzio” si radica al livello incosciamente normativo e relazionale degli individui, per mezzo di quello che Cardoso Pires definisce il “principio di irresponsabilizzazione”, nei tre livelli, giuridico morale professionale, e che trasforma la censura, con la sua “dialética sinuosa e contraditória”²² da atto esterno e subito, in una sorta di sentimento cupamente anteriore, di condizione *previa*: la autocensura²³. Tra individuo e macchina del potere si stabiliscono perfino, nella alienazione di ogni rapporto, paradossali contingenze di “personalizzazione” della censura²⁴, tanto negative quanto, più raramente, positive, causate da un perverso sentimento (o meccanismo) parallelo tra censurato e censura²⁵ e legate soprattutto alla interrelazione di forme di “censure parallele”: “Na máquina totalitária, sem independência entre os poderes, os braços da repressão trabalham em compromisso contínuo”²⁶.

In questo processo, che, ricordiamolo, è un movimento *ad infinitum*, si opera e si attua un sottile principio di demarcazione di ogni elemento della vita relazionale, rovesciando la logica positiva²⁷; questo è particolarmente evidente nel caso delle pubblicazioni scritte, giornalistiche o, ancor più, letterarie: il sistema di controllo e condizionamento delle attività legate alla parola avviene attraverso la parola stessa, con un vero e proprio “disseccamento analitico” dei testi esaminati. Per paradosso, il testo veniva censurato non solo

²¹ *Ibi*, p. 202.

²² *Ibi*, p. 207.

²³ *Ibi*, p. 211.

²⁴ *Ibi*, p. 218.

²⁵ *Ibi*, p. 222.

²⁶ *Ibi*, p. 220.

²⁷ “L’INQUIETANTE ESTRANEITÀ DELLA STORIA: *Unheimlichkeit* è il nome dato da Freud al penoso sentimento, che viene provato in occasione di sogni che ruotano attorno al tema dell’accecamento, della decapitazione, della castrazione. È il termine che è stato felicemente tradotto con “*inquiétante étrangeté*”, “estraneità” (inglese *uncanny*).

La adottato nel momento di elevare un’ultima volta la testimonianza al rango di ponderazione esistente delle poste in gioco teoriche già messe in campo al di sotto dei titoli successivi di “la morte in storia” [...], di “la dialettica della storicità e della storiografia” [...] e di “la dialettica della memoria e della storia”, (Ricoeur, *La memoria*,..., cit., p. 562).

dall'aereo segno del "lapis blu", ma anche dalla "pertinacia" e sospetta acribia del letteratissimo censore. Così, ogni logica viene ulteriormente rovesciata ed il principio fondante diverrà quello di "salvar os mortos e enterrar os vivos"²⁸.

Ma, ovviamente, la radicalizzazione del controllo diviene sempre più capillare e sfaccettata, concreto ordigno che si autoalimenta; annota Cardoso Pires:

À frente do "Gabinete Fantasma", a acção da Censura inflectiu directamente sobre o autor e não sobre o texto; entrou no detalhe individual e na provocação psicológica, ensaiando reacções, impondo quarentenas inesperadas e de duração imprevisível. No decorrer desse período o escritor em observação sabia-se apagado dos noticiários literários ou da simples citação do nome em qualquer jornal. À crítica que lhe fosse desfavorável esta censura especial, esta *Kulturpolizei* oferecia trânsito livre, à outra desviava-a para os arquivos do silêncio; inversamente, em relação ao literato de confiança ou ao dito "independente" permitia o elogio e cortava a interpretação negativa. Assim, dicotomizando, silenciando, distorcendo, a Censura impunha o *seu* perfil do escritor e redigia, ela também, uma versão apócrifa da Literatura Portuguesa.²⁹

Sigillo ironico e periodizzante, che sarà anche la cifra del "poscritto", marcato da una preoccupata coscienza della metamorfica capacità di adattamento delle forme di potere coercitivo, dirette ed occulte. Il "silenzio chiuso", silenzio diviso, non con-diviso, diviene lo spettro da cui è impossibile liberarsi, dal quale far nascere ragioni e coscienza.

Sebbene in José Cardoso Pires sia sempre fortissima la dimensione della corporeità delle cose, delle azioni e dei gesti come fatti, *evidenze*, di senso misterioso, forse, ma concretissime, tangibilissime, totemiche nella loro fisica presenza³⁰, il silenzio rimane il fantasma ineludibile: il corpo³¹ immateriale e fisicissimo

²⁸ *EAJ*, p. 232.

²⁹ *Ibi*, p. 234.

³⁰ "Parlare di trascorso non significa solamente vedere nel passato ciò che sfugge alla nostra presa, ciò su cui non possiamo più agire, ma significa anche voler dire che l'oggetto del ricordo reca indelebile la marca della perdita. L'oggetto del passato in quanto trascorso è un oggetto (d'amore, d'odio) perduto: l'idea di perdita è, da questo punto di vista, criterio decisivo della passività. Se è così, il non-poter agire sul passato non è che un corollario della perdita, attraverso il *loslassen*, sulla via dell'interiorizzazione della perdita. Con ciò voglio dire che l'atto di porre il «reale al passato» (per riprendere un'espressione di Sartre), dunque come «essente stato», passa attraverso la prova della perdita e quindi attraverso il non-esser-più: solo a condizione della separazione la distanza diviene significativa e si pone l'«essente stato». L'enigma di questa dualità, del non-esser-più e dell'«essente stato» non ci lascerà" (P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 11)

³¹ "Il corpo: superficie d'iscrizione degli eventi (laddove il linguaggio li distingue e le idee li dissolvono), luogo di dissociazione dell'io (al quale cerca di prestare la chimera di un'unità sostanziale), volume in perpetuo sgretolamento. La genealogia, come analisi della provenienza, è dunque all'articolazione del corpo e della storia: deve mostrare il corpo tutto impresso di storia,

dell'atto-sentimento censorio pervade di sé il tempo, anche al di là del proprio tempo. E, forse, la etica della narrazione saggistica dell'autore è una possibile risposta a questa irriducibile e dolorosa aporia³².

Il saggio cardoseano riprende in parte la tradizione montaigniana, quella della *humanitas* e della esemplarità di ogni esistenza³³, nella sua accezione più antica e profonda, forse, quella, cioè, espressa nel celebre passo terenziano: "Homo sum, et humani nihil a me alienum puto". Il testo saggistico, la "narrazione saggistica" di Cardoso Pires esprime ed incarna, riunendoli, i due elementi fondanti dello spirito moderno, quello umanistico e quello illuministico. Cardoso Pires è, potremmo dire, un "umanista-illuminista" e, forse, la sua rivoluzionarietà come saggista risiede proprio nella strenua fedeltà ad una idea classica dell'universo saggistico, alla etica necessità di leggere il mondo e la realtà *attraverso* l'unico strumento totalmente, dolorosamente umano: la ragione. Ed essere fedeli a questa necessità fino a farla divenire una forma di libertà o, meglio, *la* forma della libertà³⁴.

e la storia che devasta il corpo" (M. Foucault, "Nietzsche, la genealogia, la storia", in Id., *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Torino, Einaudi, 2001, p. 50).

³² "È fuor di dubbio che la necessità di distinguere l'apparenza dalla realtà è sorta da certe difficoltà, da certe incompatibilità tra apparenze; queste non potevano più esser considerate tutte espressioni della realtà, se si parte dall'ipotesi che tutti gli aspetti della realtà sono fra di loro compatibili. Il bastone, tuffato in parte nell'acqua, sembra piegato quando lo si guarda, e diritto quando lo si tocca, ma in *realtà* non può essere simultaneamente piegato e diritto. Mentre le apparenze possono opporsi fra di loro, il reale è coerente: la sua elaborazione avrà l'effetto di dissociare, fra le apparenze, quelle che sono ingannevoli da quelle che corrispondono al reale.

Questa prima constatazione fa immediatamente risaltare il carattere equivoco, il significato e il valore indeciso dell'apparenza: può avvenire che l'apparenza sia conforme all'oggetto, si confonda con esso, ma può anche avvenire che essa ci induca in errore nei suoi riguardi. Finché non abbiamo ragione di dubitarne, l'apparenza è solo l'aspetto sotto il quale di presenta l'oggetto, e si intende, per apparenza, la manifestazione del reale. Solo quando le apparenze, in quanto incompatibili, non possono esser accettate tutte insieme, si attua, grazie alla distinzione fra apparenze ingannevoli e non ingannevoli, una dissociazione che dà luogo alla coppia «apparenza-realtà», ogni termine della quale rinvia all'altro in un modo che dobbiamo esaminare più da vicino" (C. Perelman – L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 437-438).

³³ "Alienazione significa trovarsi lontano dalla propria essenza, trovarsi *altrove*. Questa lontananza è stata segnalata dal marxismo e della psicoanalisi in due direzioni in due direzioni differenti che oggi tendono a intrecciarsi come due aspetti di quella stessa condizione che è il non-essere-preso-di-sé. [...] La parola *existentia*, che per l'esistenzialismo definisce l'essenza dell'uomo, allude a un *exodus*, a un *exitus*. Si tratta di *uscire* dalla concezione che comprende l'uomo come mero manipolatore di cose in vista della sua sussistenza. La direzione dell'*humanitas* espressa dall'*exitus*, e compresa nell'*ex* di *existentia*, può essere seguita solo se l'essenza dell'uomo non sarà più pensata come ospitata dall'*animalitas*, ma come ospitata dall'essere" (U. Galimberti, *Idee: il catalogo è questo*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 15-16).

³⁴ "7. Eppure oggi, a questo punto del mio libro, non riesco a intravedere dove questo possa portarmi: se potrà condurmi su una soglia, un confine che conceda uno sguardo ulteriore, oppure se si arenerà su una dichiarazione di indicibilità. Ho un'immagine davanti a me: la figura del ge-

E, dunque, riprendendo la domanda iniziale, tra il muto sguardo degli specchi, tra lo specchio della pagina, ed il silenzio della storia, può esistere un improvviso riconoscersi?

“Fumar ao espelho, solidão dobrada. É um pensar em pleonasma de si próprio, um fechar-se cara a cara contra os frios que se tecem lá fora. Há nisto um certo fumo de crueldade, eu diria que de angústia comprazida”³⁵. È l’apertura dell’ultimo ed eponimo saggio della raccolta di Cardoso Pires, che muove da un famoso testo del poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade; “*Acta est fabula*, se assim me posso exprimir. É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida”³⁶. In quello specchio, allora, appare e si riflette la propria immagine³⁷, il sé, l’eteronimo più prossimo, forse, l’unico evidente, seppure dell’evidenza illusoria degli specchi. La propria immagine riflessa, immagine su cui riflettere con cuore e ragione, è la distanza tra soggetto ed “eidolon”, e su quella distanza si dispiega il lavoro del raziocinio narrativo, o meglio, *quella distanza è il pensiero narrativo* (atteggiamento, forse, non estraneo al concetto del “pensar letterariamente” dello scrittore spagnolo Javier Marías³⁸). Cardoso Pires, dunque, illuminista dell’anima oscura, umbratile, impalpabile delle cose, di quello spazio paradossale che se-

lo diabolico del *Doctor Faustus* di Thomas Mann che trascina l’affermazione estrema di Bataille sulla contiguità della scrittura con il male, *La letteratura e il male*, in un luogo ancora più estremo: la letteratura è il male. Scrivere è male? Perché allora scrivo? Oppure: dare parola al male, renderlo percepibile in una forma, anche se questa diventa uno specchio che lo riflette, o un velo che lo fa trasparire, non è comunque un bene?

8. La soglia. Soglia è una figura che tiene insieme contraddittori concettualmente inconciliabili: il bene e il male appunto, la vita e la morte, il pensiero e l’assenza di pensiero, il silenzio e le parole. Perdere la soglia significa precipitare in una zona grigia, informe, in cui la convinzione del bene è, come dice il Mefistofele di Bulgakov, distruttiva e il male diventa banalità, indifferenza, oppure un mero mostro ideologico” (F. Rella, *Figure del male*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 86-87).

³⁵ *EAF*, p. 329.

³⁶ *Ibi*, p. 333.

³⁷ “Nasce l’Io nella sua *identità* come differenza interna dell’*ipseità* da cui si distingue, e ciò vuol dire che prima di un esodo dal mondo, l’e-sistenza è un esodo da sé. È l’*autós* greco che afferma la sua *autonomia*, il suo esser legge (*nómos*) a s e stesso (*autós*).

Ma questa autonomia apre subito un conflitto tra ciò che l’Io è e ciò che non è, tra l’*Io* e l’*altro dall’Io*. Non c’è infatti *autós* se non in relazione a un *béteros*, perché senza l’altro non c’è Io che possa affermare se stesso. Prima degli “altri” che sono fuori di noi, l’altro ci abita intimamente, come ciò che l’Io non è, perché da lui si è separato. L’*esteriorità* è già *dentro di noi*, perciò la possiamo proiettare “fuori”, sugli “altri” (U. Galimberti, *La terra senza il male. Jung: dall’inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 2003², pp. 196-197).

³⁸ “No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario, sino de un *pensar literariamente* sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones” (J. Marías, *El hombre que parecía no querer nada*, edición e selección de textos de Eli-de Pittarello, Madrid, Espasa, 1996, p. 459).

para ed unisce ad un tempo una cosa ed il suo riflesso³⁹. “É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida”: uomo che “ti dubita”, ti mette in dubbio, e, dunque, “ci” dubita, ci pone di fronte alla nostra crisi, contingente ed immanente, la narra e rappresenta, facendo d’un silenzio uno specchio, d’uno specchio un silenzio.

³⁹ “La realtà come estremo, la realtà come confine, abbiamo detto. In questi ultimi anni, per definire la natura di un pensiero teso tra soggetto e mondo, tra ideale e reale, tra possibile e impossibile – i piani che costituiscono la realtà in quanto tale –, si è fatto ricorso al *pensiero tragico*, vale a dire al pensiero che storicamente aveva tenuto insieme nelle sue forme gli opposti “non negoziabili”, non superabili, ma tuttavia costitutivi della trama della realtà: del soggetto e del mondo, del soggetto nel mondo. Oggi possiamo fare un passo oltre, e superare l’ambiguità del termine “tragico”, che sembra dover contenere in sé qualcosa di luttuoso. Ora forse possiamo chiamare questo pensiero *il pensiero del confine*: il pensiero che pensa il dentro e il fuori, il qui e l’altrove” (F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 227).

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

SEM TOB CONSIGLIERE INASCOLTATO

Nella bella collana “Biblioteca Medievale”, che tanti titoli comprende di letteratura spagnola, appare ora un’agile, ma rigorosa, edizione, con traduzione italiana a fronte, dei *Proverbios morales*, o consigli per il re don Pedro I di Castilla, dell’ebreo di Carrión de los Condes, Sem Tob¹. Consigli! A un re che probabilmente non li lesse neppure e che comunque non ne fece oggetto di riflessione, se finì per passare alla storia come “Il Crudele”.

Tuttavia il poeta moralista fa del re Pedro il continuatore del saggio governo del re don Alfonso XI, la cui morte, a suo dire, sembrò lasciare smarriti per un momento i sudditi, fino all’avvento del successore, destinato, secondo il poeta, a “mucho turar / e fazer lo que él cobdiçava librar”.

Il lavoro filologico attinente all’edizione è illustrato dalla curatrice nella “Nota al testo” e ciò interessa direttamente gli addetti ai lavori. Il lettore comune, e io tra questi, fruisce dell’opera in sé, le cui origini, i riferimenti e il significato illustra con chiarezza la studiosa, che alla letteratura dell’Età Media castigliana ha dato contributi fondamentali, tra essi l’edizione, nel 2002, del *Libro de Buen Amor*, dell’Arcipreste de Hita.

Al lettore di cui sopra cosa può dire oggi questo libro dell’antico poeta? Credo ancora molto. Anzitutto gli procura il piacere della lettura, che scaturisce, per un lato, dell’arcaicità della lingua, per l’altro dalla puntuale resa italiana, di grande utilità per la comprensione del testo originale. Ma in particolare l’opera avvince chi legge per una serie di riflessioni, di meditazioni intorno alla natura delle cose e dell’uomo, frutto di una concezione morale assunta dalla religione, raffrontata a un’esperienza tutta umana dell’esistere.

La Ciceri illustra, nel suo studio, i diversi motivi dell’opera, ma un’opera d’arte sempre avvia, nel fruitore, una complessità di reazioni, di riflessioni che ne confermano la vitalità attraverso il tempo. Così, nell’opera di Sem Tob il lettore vede convergere saggezza ed esperienza, quella stessa saggezza che forse gli è mancata e che è stata causa per lui di esperienza negativa.

In particolare emerge dal testo una coscienza, del tutto condivisibile, della brevità dell’esistere, che la letteratura ispanica, dalle origini all’età contemporanea, non ha cessato di denunciare, con uno straziante senso della vanità di quell’apparentemente “po-

¹ Sem Tob de Carrión, *Proverbi morali*, a cura di Marcella Ciceri, Roma, Carocci Editore, 2005, pp. 138.

deroso viajero” di cui Neruda rivelava la tragica inconsistenza in “Entiero en el Este”, e prima di lui, tra i molti, il suo amato Quevedo, ma già il poeta di Carrión, allorché avvertiva che “[...] pisan poquiella sazón tierra, parlando, / omes que pisa ella para siempre, callando”.

Tutti i *Proverbi morali* di Sem Tob invitano, per molteplici esempi, a meditare intorno all'uomo attore nella vita, un uomo del quale il poeta ben sa che la materia di cui è fatto è complessa, misto di animale e di divino:

El omre de metales dos es cofaçionado,
metales desiguales un vil, otro onrrado;

el uno terrenal: en él bestia semeja;
otro celestrial: con ángel l'apareja.

Violento e orgoglioso, scarso di cervello, prepotente con i deboli, sottomesso con i potenti, mai misurato saggiamente. E un alto concetto del sapere, che è “la gloria de Dios e la su graçia”, amante del libro, del quale non v'è miglior compagno, poiché lo porterà a contatto dei saggi:

Los sabios que quería veer, los fallará
en él, e toda vía con ellos hablará;

Nel lettore questi versi danno vita a tutta una serie di istintive evocazioni letterarie: dal sonetto di Quevedo dalla Torre de Juan Abad, “Retirado en la paz de estos desiertos”, dove afferma che, sulla coscienza della fuga irreparabile dell'ora, “aquella el mejor cálculo cuenta / que en la lección y estudio nos mejora”. E in tempi a noi più vicini, il culto nerudiano per il libro, fonte di conoscenza; nella lirica intitolata “Los libros” il poeta scrive:

Los libros tejieron, cavaron,
deslizaron su serpentina
y a poco a poco, detrás
de las cosas, de los trabajos,
surgió como un olor amargo
con la claridad de la sal
el árbol del conocimiento.

Ma Sem Tob non dà solo consigli di moderazione e di virtù, bensì li dà da esperto della vita nel mondo. Perciò avvisa l'uomo: “Conoce tu medida e nunca errarás”; gli consiglia di essere deciso se vuole ottenere qualcosa, poiché il bene è ostacolato dalla troppa prudenza e il profitto è legato all'avventura. Né conviene trattare tutti allo stesso modo i propri simili, e tantomeno essere troppo buoni con tutti, perché chi vuole pace deve prima far guerra:

La paz non se alcança si non con guerrear;
non se gana folgança, si non con el lazarar.

I *Proverbi morali* costituiscono un testo non di valore archeologico, per soli specialisti, ma per tutti gli amanti della letteratura. Ha perfettamente ragione la Ciceri di definire l'opera una “profonda riflessione sull'uomo e sulla vita” (p. 19). L'accostamen-

to istintivo da parte del lettore ai testi aurei dell'Età Media, come il *Libro de buen amor*, i *Milagros* di Berceo, il *Rimado de Palacio* del cancelliere Ayala, la poesia di Quevedo, quella di Neruda, amplia la suggestione dell'opera di Sem Tob, e fa della poesia medievale della Castiglia un promettente giardino, al quale Marcella Ciceri con la sua edizione ha ridato freschezza.

Purtroppo, ripeto, sembra che il re don Pedro, se mai venne a conoscenza dell'opera del poeta di Carrión, ne abbia tratto scarso profitto. Senza dubbio la distanza tra il moralista e l'uomo politico era grande, e l'epoca violenta. Franco Meregalli lo ha bene posto in rilievo nel suo remoto libro sul cancelliere di Castiglia², cronista dei fatti cruenti che portarono alla morte del re per mano di colui che poi gli succedette nel regno.

² Franco Meregalli, *La vida política del Canciller Ayala*, Milano-Varese, Cisalpino, 1955.



ELISA CAROLINA VIAN

VOLVER A ESCRIBIR EL *DON QUIJOTE*:
UN MICRORRELATO DE MARIO LEVRERO

A finales de 2004, el escritor español Juan Manuel de Prada ha recogido unos cuentos inspirados en *Don Quijote*, en el volumen *El síndrome de Pierre Menard*. Se trata del segundo tomo de un tríptico antológico que se titula *400 años del 'Quijote': un homenaje en tres libros*¹. Entre la gran variedad de actos de este tipo, que han llegado a la saturación en la opinión de escritores conocidos², esta obra tiene una finalidad “modesta y eminentemente lúdica”, según dice Prada en el *Prólogo*: vivir el placer de nuevas lecturas, o *re-lecturas*, de la obra maestra de Miguel de Cervantes.

Los textos seleccionados pertenecen a autores de renombre internacional del siglo XX, con la única excepción de Juan Montalvo, cuya obra – *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* – es de 1895. La elección de Juan Manuel de Prada abarca escritores de varias nacionalidades, exceptuando la española: Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola, Paul Auster, José Balza, Jorge Luis Borges, Leonardo Castellani, G. K. Chesterton, Marco Denevi, John Dos Passos, Tulio Febres Cordero, Graham Greene, Mario Levrero, Thomas Mann, Juan Montalvo y Giovanni Papini. Sus piezas citan explícitamente al personaje de Don Quijote, *se identifican totalmente* con él, logrando a menudo equilibrados juegos metaliterarios que plantean nuevas aproximaciones a la interpretación de un clásico de la literatura universal.

Como indica el título, lo que inspira a Prada es la relectura que de esta novela de Cervantes hizo Jorge Luis Borges, autor que cierra la antología. El “Pierre Menard, autor del *Quijote*” es “la apoteosis del arte metaliterario, su protagonista representa, quizá mejor que ninguna criatura borgiana, a esa familia o secta de seres desperdiciados [...] que se extenuan en el desempeño de un proyecto imposible que los arrastra al fracaso, la insensatez o la locura”³. De esta familia el *Quijote* es el arquetipo.

¹ Es una edición no venal: *400 años del 'Quijote': un homenaje en tres libros*, Barcelona, FNAC, 2005.

² Es ésta, por ejemplo, la opinión de Javier Marías, en el artículo “Huya Cervantes”, en *El País Semanal*, 19-XII-2004, recogido ahora en la colección *El oficio de oír llover*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 293-295.

³ Cfr. Juan Manuel de Prada, *Prólogo a El síndrome de Pierre Menard*, en *400 años del 'Quijote': un homenaje en tres libros*, op. cit., pp. 13-14. De aquí en adelante, las citas se indicarán sólo con el número de las páginas entre paréntesis.

El transgénero “cuento-ensayo” de Borges es un ejemplo de cómo en el siglo XX un escritor puede adueñarse de forma original del célebre texto cervantino. Una operación que acoge, según lo que dice el mismo Borges en las últimas líneas del *Pierre Menard*, la “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”, una “técnica nueva” que

ha enriquecido [...] el arte detenido y rudimentario de la lectura [...] Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (p. 310)

Por pertenecer a los textos enigmísticos o criptográficos⁴, el anacronismo deliberado permite una pluralidad de lecturas de textos iguales. La lectura cambia los textos porque los actualiza llevándolos a la época del lector, que *crea* así su propio libro. La manera de leer una obra renueva la misma obra, porque nueva es cada vez la manera de entenderla, nueva con respecto a lectores diferentes o a los mismos. En otras palabras, Jorge Luis Borges anticipa la que más tarde Hans Robert Jauss llamaría la *estética de la recepción*, una tendencia de la crítica literaria que se basa en el lector y en cómo éste *com-prende* un texto.

En el palimpsesto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, la lectura se lleva a cabo a través de la escritura y viceversa. Pierre Menard es el modelo paradójico de escritores que producen de manera idéntica obras que ya existen. Sin embargo, en este caso, la distancia temporal de tres siglos entre el *Don Quijote* y el *Pierre Menard* impide que se pueda hablar de una copia, porque por su propia experiencia Menard consigue un texto “infinitamente más rico”, nuevo, y no una mecánica imitación. Cae así la categoría del origen y la relación de parodia minimal⁵ entre el hipotexto *Don Quijote* de Cervantes y el hipertexto “Pierre Menard, autor del Quijote”, porque los dos textos se pueden percibir como dos textos únicos e independientes. Menard reproduce *ex novo* su *Quijote*, sustituyéndose a Cervantes y traicionándolo con complicidad⁶, ya que el mismo Cervantes hace referencia, en el *Prólogo* al *Quijote*, al “libre albedrío del lector” y a su derecho a matar al rey. *Pierre Menard* expande un síndrome cuyos síntomas son el “anacronismo deliberado” y las “atribuciones erróneas” (p. 310). Borges, por consiguiente, difunde una nueva actitud interpretativa, marca el rumbo de un cambio de época.

Es significativo que, en su colección *El síndrome de Pierre Menard*, Juan Manuel de Prada recoja unas *variaciones quijotescas* bajo las formas ágiles del relato breve y el microrrelato. También incluye textos extraídos de obras completas, que propone como cuentos independientes. Todo ello indica una gran libertad y autonomía de juicio en la lectura. Caídas las certezas del canon, estos relatos breves y heterogéneos se prestan mejor que otro tipo de texto a la invención imaginativa⁷, proponiéndose como vía de

⁴ Cfr. Piergiorgio Odifreddi, *C'era una volta un paradosso*, Torino, Einaudi, 2001, p. 93.

⁵ En Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 20.

⁶ Véase Laura Silvestri, *Notas sobre (bacia) Jorge Luis Borges*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 74-75.

⁷ Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, París, Les éditions de Minuit, 1979, tr. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 23.

escape a la actual crisis epistemológica, ya que permiten enfocar lo marginal y lo provisional. En otras palabras, la forma del cuento breve y del microrrelato refleja la estética posmoderna, caracterizada por lo fragmentario y discontinuo.

En la colección de Prada cabe destacar la pieza propuesta por el escritor uruguayo Mario Levrero (1940-2004), porque cumple con los preceptos de Borges de manera paradójica, extendiendo *ad infinitum* el juego de espejos inaugurado por Cervantes, cuando éste nos revela que el *Quijote* es la historia encontrada en el manuscrito de Toledo. Al crear su “Giambattista Grozzo, autor de *Pierre Menard, autor del Quijote*”, Mario Levrero utiliza no sólo la estrategia de la “reescritura” y del “anacronismo deliberado”, sino también la de la “atribución errónea”, pues demuestra haber aceptado el desafío de Borges y acaba convirtiendo su cuento en el texto ejemplar de toda la recopilación de Prada. De hecho, la producción heterogénea de Levrero – que va de la fotografía a la novela policial, del cuento al guión de *comics*, pasando por manuales de psicología y criptogramas –, debilita la estabilidad de cualquier lectura. A través de un lenguaje cristalino, su mirada “rara”⁸ y onírica de la realidad, generadora de dudas, induce a los lectores a tomar conciencia de los límites de la experiencia humana.

La ocasión para la producción del palimpsesto se dio en 1992, cuando Julio Ortega quiso celebrar, de manera alternativa, el quinto centenario del descubrimiento de América con su colección de textos *La Cervantiada*. El autor invitaba a escritores de las dos orillas a redactar unas páginas de tema y extensión libres sobre el *Quijote*, cuyo género y estilo fuesen plurales. La finalidad era la de “celebrar en el *Quijote* un diálogo de liberaciones y convergencias”⁹. Levrero aceptó la invitación de Ortega escribiendo un cuento que sin duda pertenece a un “género plural”, por ser un híbrido entre el relato muy breve y el ensayo. En realidad, esta forma literaria ha adquirido el nombre de microrrelato, género que tuvo un auge especial a partir de la segunda mitad del siglo XX, pero que ha encontrado una taxonomía detallada sólo en los últimos años, en los estudios de Lauro Zavala, Francisca Noguero, David Lagmanovich, Irwing Howe, Ana Rueda y Fernando Valls, para poner algunos ejemplos.

La ferviente y dispar producción de Mario Levrero, una diversidad “festivamente caótica” que remite a la “lúdica desacralización con que quiso ejercer su oficio de escritor”¹⁰, aún sabiendo que era el oficio más importante, permite explotar las posibilidades del género “proteico”¹¹ llamado microrrelato. En efecto, por su brevedad extrema que alcanza el espacio aproximativo de una página, el texto cumple con las unidades narrativas mínimas del cuento clásico: principio, desarrollo y final. Sin embargo, dado que tiene también las características del ensayo y del poema en prosa, el mismo texto admite también parodias, pastiches y reescrituras, según la hibridación típica del posmodernismo. El microrrelato es una forma aún experimental, versátil. La brevedad potencia

⁸ Fue Ángel Rama quien primero utilizó el adjetivo “raro” para calificar la escritura de Levrero. Cfr. “Se detuvo la pluma de Mario Levrero”, en el diario uruguayo *El País*, 31/08/2004, www.librosdemanda.com/ldalocal/ac/92/, consultado el 16/08/2005.

⁹ Véase Julio Ortega, *La Cervantiada*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, p. 9.

¹⁰ Cfr. Ana Inés Larre Borges, “Ejercicio para decir adiós a un gran escritor”, www.librosdemanda.com/ldalocal/ac/95/, consultado el 13/08/2005.

¹¹ El adjetivo “proteico”, referido al microrrelato, aparece a menudo en los artículos de Lauro Zavala. Véanse por ejemplo los ensayos recogidos en *Teorías del cuento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, tomos I-IV, 1993-1998.

el valor de cada palabra y el sentido global del conjunto que alteran la modalidad habitual de la lectura¹².

Bajo uno de sus numerosos seudónimos, Lavalleya Bartleby, combinación de nombres que celebra a un héroe de la patria uruguaya y al protagonista del célebre cuento de Melville¹³, Mario Levrero sostiene que “Pierre Menard, autor del *Quijote*” fue escrito casi veinte años antes de que lo publicara Borges y que el verdadero autor es el italiano Giambattista Grozzo.

Desde el principio se impone una deconstrucción del cuento borgeano, con un desplazamiento temporal que pone en duda *certezas* adquiridas desde hace años. Se recupera así una difusa práctica literaria del pasado – la atribución ficticia de los manuscritos – y del presente – las falsificaciones exhibidas de la posmodernidad.

A través del juego de la “falsa atribución”, Levrero no sólo continúa la antigua tradición de la superchería¹⁴, sino que dilata las posibilidades infinitas de un texto, es decir de su lectura, como sugería Borges. Juan Manuel de Prada destaca la operación de Levrero reconociendo que, en su brevísima propuesta literaria, logra humorísticamente “rizar hasta el infinito el *rizo menardiano*” (pp. 10-11), de manera que el arte metaliterario de Borges, aparentemente sin salida, puede tener nuevos desarrollos.

En menos de cuarenta líneas, Mario Levrero proporciona datos verosímiles sobre el auténtico origen del cuento borgeano, indicando hasta la posibilidad de que el verdadero autor del *Pierre Menard, id est* Giambattista Grozzo, sea un seudónimo del joven Calvino. La autoría de dicha sospecha depende, según el *fabulador*, del atento estudio del profesor Salvatore Ragni, publicado en el número 877 de la *Ricerca* de Milán, en 1973. El análisis subraya que Borges parece haberse limitado a traducir el relato de Grozzo, modificando el texto en algunos detalles, práctica que pone en marcha inmediatamente la “reescritura” que el mismo Menard sugiere.

Dicha práctica sigue un recorrido cíclico, urobórico, prestándose de forma natural a la paradoja. La expresión *paradoxon* significa, de hecho, “más allá de la opinión pública”, y el continuo cambio de paternidad de un texto pervierte el esquema tradicional de la atribución de autoría del mismo: cosa que pasaba con el Cide Hamete de Benengeli. La paradoja absoluta se completa al descubrir que

La oscuridad de la obra elegida por Borges [...] ha impedido hasta ahora que el juego rinda toda su eficacia; recién a partir del rescate del relato original de Grozzo – rescate probablemente esperado por Borges en silencio durante años – se completa un ciclo y la obra, el *Menard* de Borges, cobra toda su dimensión. (p. 294)

“Giambattista Grozzo, autor de *Pierre Menard, autor del Quijote*” es un microrrelato concentrado en un marco: se simula un artículo sobre una superchería literaria y

¹² Véase la introducción de Neus Rotger y Fernando Valls “El microrrelato o la apuesta por un género nuevo”, en Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Químera*, Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 7-14.

¹³ Cfr. Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* (1853), New York, Penguin Paperback, 1995.

¹⁴ Leonardo Romero Tobar, “La superchería literaria: esquema para un tipo de literatura mimética en español”, en Paola Mildonian (a cura di), *Parodia, pastiche, mimetismo*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 205.

la equivocación especulativa teje la trama. Los microrrelatos se caracterizan por *eclipsar* al personaje y ensalzar la circunstancia, que se convierte en el tema fundamental. En un espacio reducido no se logra desarrollar la vida de un personaje, mientras que la circunstancia puede enlazar diversas epifanías. En este caso concretamente, el *marco-trama* tiene vida propia, como si fuera una masa celular que se autoreproduce por meiosis. Borges fue capaz de crear un contenido con posibilidades infinitas; Levrero desarrolla una de esas posibilidades.

La afición a la escritura creativa y a cierta enigmística facilita la tarea emprendida por el escritor uruguayo. Pero hay que echar mano de la fe en la nueva ficción. Si Grozzo invitaba al “anacronismo deliberado” y a las “atribuciones erróneas”, está claro que Borges, copiando supuestamente de él, realiza su precepto, ya que nadie había descubierto la *falsificación*. Pero el juego, tal vez *ludus paródico*, en este caso no termina.

Levero lanza de nuevo el desafío y, paralelamente, insinúa una duda. Un lector le plantea una hipótesis al crítico Ragni en la misma revista, el número 879, suponiendo que Giambattista Grozzo pueda ser un seudónimo de Borges. Este último podría haber tramado el juego de cajas chinas en colaboración con Calvino, veinte años antes de la publicación oficial, en español, de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. El desenlace depende de algo que se le ocurre al yo narrativo, como es propio de los microrrelatos, siendo una idea implícita o explícita, una meditación o incluso una paradoja.

Remitiéndolo todo a una operación ficcional de Borges, como si el escritor argentino fuera el autor del cuento *Giambattista Grozzo*, Mario Levrero cumple exactamente con el deseo de su modelo: todo encaja y el uróboro se come la cola, perpetuando la renovación de la escritura y de la lectura del “Pierre Menard, autor del *Quijote*” y del mismo *Don Quijote* cervantino. Mientras tanto el narrador afirma que se limita “como siempre, a señalar los hechos, sin abrir opinión”, según las palabras de Lavalleya Bartleby, en consonancia perfecta con la célebre frase “I would prefer not to” del *Bartleby* de Melville.

MANUELA GALLINA

UNO SGUARDO ALLA GENERAZIONE DEL *CRACK*

Nella valutazione del contesto letterario messicano di fine Novecento non si può prescindere dal considerare la cosiddetta *generación del Crack*. I protagonisti, nonché ideatori, di questa generazione rispondono al nome di Ricardo Chávez Castañeda (Messico D.F., 1961), Pedro Ángel Palou (Puebla, 1966), Eloy Urroz (New York, 1967), Ignacio Padilla (Puebla, 1968), Jorge Volpi (Messico D.F., 1968); successivamente, si aggiungono i nomi di Alejandro Estivill (Messico D.F., 1965) e Vicente Fernández Herrasti (Messico D.F., 1967). Si tratta di un gruppo di romanzieri messicani, nati negli anni Sessanta, che si sono affermati nel panorama della letteratura e dell'editoria internazionali, in particolare in Spagna dove Volpi vinse il "Biblioteca Breve" della Seix Barral con *En busca de Klingsor* (1999) e Padilla il "Primavera de Novela" della Espasa-Calpe con *Amphitryon* (2000). I principi poetici e le riflessioni ideologiche dei *crackeros* sono stati raccolti e pubblicati in *Manifiesto del Crack* («Descritura», n.5, agosto 1997) e successivamente in *Crack. Instrucciones de uso* (México, Random House Mondadori, 2004; Barcelona, Random House Mondadori, 2005)¹.

Questa programmatica nasce dalla formulazione di due ipotesi critiche rispetto al contesto letterario messicano contemporaneo: lo svilimento dei canoni e l'impoverimento della produzione letteraria ispanoamericana a cavallo tra il XX e il XXI secolo. I due manifesti letterari, che solo parzialmente definiscono i principi formali propri di quei romanzi di spessore (*novelas profundas*) millantati dai giovani scrittori messicani, rivelano una forte dose di provocatorietà ed esprimono la poetica di reazione e di adesione che contemporaneamente si esplicita nella contesa del titolo della 'nuova' letteratura messicana, o di quello che in Spagna è stato chiamato "el estado literario de transición hacia un México desconocido"².

Fu determinante il contesto universitario di Città di Messico nell'avvicinare e nel mettere alla prova il lavoro di gruppo di quelli che poi circoleranno con il nome di *crackeros*. In particolare, fu il concorso per racconto bandito dal Centro Universitario México nel 1984 (centro che allora aveva ancora il nome di Colegio Francés Morelos) a riunire ufficialmente parte del gruppo, premiando contemporaneamente Volpi, Urroz

¹ Le brevi citazioni che seguiranno sono prese dall'edizione spagnola nella quale viene ripubblicato anche il primo manifesto. Si indicheranno nel seguente modo: (Ck, numero di pagina corrispondente).

² *Lateral*, n. 70, ottobre 2000, p. 13.

e Padilla. E fu anche il successivo *taller literario* del CUM che accentrò gli esercizi di scrittura dei giovani messicani³. Non è un fenomeno affatto isolato, quello dei laboratori di scrittura, né quello dei premi letterari per esordienti. Si pensi al gruppo di scrittori cileni riunito intorno alla pubblicazione dell'antologia *McOndo* (1996): nasce in relazione a un laboratorio di scrittura dell'Università di Iowa, coordinato dal cileno Alberto Fuguet e dall'argentino Sergio Gómez⁴. L'operazione *McOndo* è altrettanto sintomatica di uno 'stato' letterario, simile a quello manifestato dal *Crack*, in cui l'onere della tradizione nel contesto culturale globalizzato 'fa a botte' con i vincoli stabiliti dalle etichette e dalle regole del mercato editoriale; e la curiosa espressione *McOndo* riflette proprio questa preoccupazione generazionale, i cui obiettivi poetici sono necessariamente anche degli obiettivi mediatici, parodici e provocativi. L'evoluzione letteraria, non solo formale in senso stretto, ma anche tecnologica – si pensi all'avvento dell'ipertesto o alla logorrea/grafomania dei *blog* –, fa sì che la scrittura proliferi in forme quasi meccaniche, a volte ripetitive, spesso commerciali. Tuttavia, la realtà di una letteratura 'confezionata' di fatto restituisce una certa dose di verità: la ripetizione e la standardizzazione, procedimenti che si ritrovano a partire dalle scelte lessicali di Omero (le quali dipendono largamente dalla struttura dell'esametro), costituiscono l'anima del procedimento di trasmissione del sapere e coincidono con quell'operazione di cucitura che in greco ha nome di *ρόπτω* (da cui l'uso del termine rapsodia). La problematicità dei laboratori, come quello intorno al quale vi è la genesi della generazione del *Crack*, sta nell'ipotesi di catalogazione e 'addomesticamento' della scrittura in base ad elementi formulaici, e nella forte contraddizione che li vede inseriti nel processo di denarrativizzazione operata dalle civiltà tipografiche⁵. Di qui, il proliferare della 'paraletteratura', di romanzi derivativi, stereotipati, inerti, che si inseriscono nella palude commerciale di un'editoria spudoratamente alla ricerca del consenso del lettore-cliente.

La metafora usata dalla Poniatowska – "frente a la pobreza más absoluta, frente a la inequidad más absoluta, la única salida que tienen muchos seres humanos es el box"⁶ – può essere usata per descrivere la necessità di 'fare a pugni' esplicitamente con la propria tradizione letteraria: l'immagine del pugilato è efficace come arte della violenza rituale e come esempio di una disputa al titolo, leale ma efferata. Bersagli della veemenza *crackera* sono il permanere dell'etichetta del realismo magico come chiave unica dell'espressione letteraria ispanoamericana e il proliferare di imitazioni di questi modelli letterari, nonchè l'ostinarsi noioso di certi lavori di critica in relazione ad essi. La proposta è quella di esorcizzare i fantasmi marquesiani e rompere con i canoni di quello che chiamano "sucio realismo" o "maguismo trágico" (Ck, 215). La rottura con il pas-

³ Cfr. il racconto collettivo lungo *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (Ck, 15-123), vincitore del Premio Nazionale per racconti di San Luis Potosí nel 1999.

⁴ Lo stesso vale per la *generación mutante* colombiana. Cfr. Orlando Mejía Rivera, *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*, Manizales, Universidad de Caldas, 2002.

⁵ Cfr. Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 19. Per la tesi sulla standardizzazione delle scelte lessicali in Omero e per il concetto di poesia come medium performativo formulaico, vedi Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, 1960. Per un'analisi più ampia sul tema della standardizzazione in letteratura, cfr. J.M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993. Per il concetto di denarrativizzazione, vedi Weinrich H., *Il polso del tempo*, Milano, La Nuova Italia, 1999.

⁶ Elena Poniatowska, "Box y literatura del Crack!", *La Jornada*, 26-27 giugno 2003.

sato letterario nasce da un'auto-riflessione, sorta proprio dall'analisi dei testi prodotti in seno ai laboratori di scrittura, usati come strumento di monitoraggio della creatività:

[...] hermanados por la común admiración a Rulfo, los relatos escritos por aquellos jóvenes de la Ciudad de México se veían afectados por todos los clichés del falso ruralismo y del realismo mágico *à la* García Márquez, que hacían estragos en la literatura de entonces (Ck, 11).

Il tentativo di estirpare il passato passa necessariamente attraverso la ricerca di una tipologia di romanzi le cui ambientazioni non attingano dai canoni della storia della letteratura ispanoamericana del Novecento. Per commettere questa sorta di riscatto patricida, il romanzo *Crack* deve rifiutare lo stereotipo messicano rurale e fantasmale *à la* Comala – “los miembros del *Crack* sólo tienen prohibido ubicar sus novelas en Comala y Macondo, salvo en casos de extrema urgencia” (Ck, 184) – e proporre un romanzo il cui cronotopo sia zero. Si rivendica, perciò, il diritto di ubicare l'azione narrativa in un luogo qualsiasi: la categoria bajtiniana va azzerata, per svincolarsi dal dazio della tipicità stereotipata e accettare il fatto che “la actual patria de la literatura latinoamericana es la propia literatura”⁷. Questa compressione spazio-temporale ricalca la linea interpretativa dei *Millepiani* di Deleuze e Guattari, laddove si parla di “strategia senza strategia”, ovvero di quella strategia globalizzante che nega l'esperienza spaziale come capitale simbolico realizzato. Gioca un ruolo fondamentale in questo senso il fatto che i *crackeros*, di fatto, sono dei *globaltrotter*, cittadini del mondo, in continuo trasferimento da una città all'altra, e si avvalgono della varietà imprevedibile di stimoli culturali nelle capitali cosmopolite dell'Occidente. La forza del contro-discorso di questa generazione di scrittori latinoamericani è la visione multiple dei tanti osservatori di chi scrive, che si esprime attraverso il tentativo di superare le divisioni nazionali, egemoniche o culturali, ciò che López Labourdette ha definito “escenificación de la poscolonialidad”:

[...] la desterritorialización del discurso del logos como discurso de la verdad o forma 'fuerte' del pensamiento, a través de estructuras narrativas que superan aquella forma de organización basada en la raíz, la esencia y el fundamento ontológico⁸.

L'ermeneutica della narrativa *Crack*, scalza dunque il fattore spazio-temporale e si addossa la responsabilità della caratterizzazione formale. La programmatica *Crack* dichiara di dedicarsi al romanzo, con una dedizione formale rigorosa e complessa. Propone romanzi “con exigencias y sin concesiones” (Ck, 212), esteticamente rischiosi per la profondità dei temi trattati e dell'organizzazione testuale. Si rifa al concetto di *novela profunda*, teorizzato dal critico nordamericano John Brushwood nel suo libro *México en su novela* (1973), da contrapporre a quegli esempi di “literatura de papilla-embauca-ingenuos” (Ck, 214), e ai modelli di “novela-virus” o “novela-plaga” (Ck, 182), le-

⁷ Ignacio Padilla, “El Crack en tres capítulos y medio”, *Lateral*, n. 70, ottobre 2000, p. 20.

⁸ Adriana López Labourdette, «Laberintos del saber. Una lectura de *En busca de Klingsor* como escenificación de la poscolonialidad», in Aa.Vv., *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum, 2004, p. 189.

gati al mercato dell'intrattenimento e ai canoni del conformismo e dell'imitazione. Richiede un lettore attivo capace di accettare l'ironica provocazione: "Basta de subestimarlos a ustedes" (Ck, 214). Il lettore deve essere in grado di districare la massa narrativa e di ritrovarvi le innumerevoli citazioni e gli isomorfismi culturali e dell'immaginazione. Un esercizio persino straziante, quello della lettura dei romanzi *Crack*, organizzati come una grande macchina di estrema costrizione formale e imbrogli linguistici insistenti, tanto da suggerire a Ricardo Bada l'idea di un romanzo *ikeaforme*, sistematico e impeccabile⁹. Secondo programma, il romanzo *Crack* è un romanzo totalizzante, strutturato in modo complesso e pretenzioso dal punto di vista tematico e linguistico, che costa fatica sia scrivere che leggere, un romanzo che deve difendersi da solo. Per questo, i *crackeros* sono stati anche definiti "una especie de egos desbordados"¹⁰. Tuttavia, nei due manifesti i *crackeros* operano volontariamente in modo ludico, parodico e paradossale nella mimesi del documento programmatico consegnando comunicazioni spurie, persino contraddittorie. Il loro progetto, cioè, decade nel luogo stesso della sua autorizzazione: "el presente reglamento no tiene, pues, validez alguna" (Ck, 188). Inoltre, nella scelta dell'etichetta onomatopeica *Crack*, è implicito l'omaggio della trita espressione – *tan poco literaria*, ebbe a dire José Miguel Oviedo – *boom*, con la quale la letteratura ispanoamericana fece definitivamente incursione nel panorama letterario internazionale. Se il *boom* era l'esplosione, il *Crack* suggerisce il rumore di qualcosa che si schianta, che si rompe, un cracchete, un crollo, un fallimento, una bancarotta. *Crack*, come *boom*, è un termine *passe-partout*, facilmente assimilabile, che finisce per imporsi. Ma *Crack* è anche un termine molteplice (il cavallo da corsa fuoriclasse e, per estensione, l'abile giocatore che spezza e batte l'avversario; *to crack a problem* significa anche risolvere una questione, riuscire a trovare la soluzione a un problema), che trova nel gergo informatico – l'italiano *craccare* – il riferimento più esplicito cui ambiscono questi scrittori messicani: l'abilità di dissolvere le restrizioni applicate a un programma o a un documento (quello letterario), per riprodurli in modo non autorizzato. Abilità che si traduce nella complessa interazione di capacità professionali e progetti culturali che questi messicani incarnano. Di fatto, la *sabiduría cabrona* di cui parla Poniatowska in relazione alla capacità intellettuale dei *crackeros*, viene da un'esperienza solida sia accademica che diplomatica. Si tratta di una generazione di specialisti che interpretano la lezione lotmaniana di cultura – cultura come processo di morte e di rinascita del senso –, per stabilire una sorta di ipnotismo letterario, che si pone esplicitamente l'obiettivo di 'fare nuova' la comunità dei fruitori. La loro *broma en serio* (Ck, 175), veicolata da un sistema mediatico determinante, è un esempio rappresentativo dell'evoluzione poscoloniale del compromesso poetico e letterario dell'America di lingua spagnola.

⁹ Cfr. *Revista de libros*, n. 72, dicembre 2002, p. 46.

¹⁰ Cecilia Rodríguez, "Con Ustedes, señoras y señores, el *Crack*", en <http://www.analitica.com/cyberanalitica/neroli/3715512.asp> [13 de marzo de 2005].

GIOVANNI MEO ZILIO

UNO STILEMA GRAFICO IN JOSÉ SARAMAGO

Il romanzo *Todos os Nomes* di José Saramago, del quale qui utilizzo la VII edizione, Lisbona, Editorial Caminho, 1998, presenta, fra l'altro, una costante stilistico-grafica che è tuttora oggetto di studio da parte degli specialisti e sulla quale anticipo in queste pagine alcuni materiali critici preelaborati. Si tratta dell'anomalo uso dell'*iniziale maiuscola dopo la virgola* che alterna con la tradizionale *iniziale maiuscola dopo il punto*.

La prima cosa che salta alla vista è che il fenomeno, pur massiccio nell'insieme del romanzo, non appare affatto nelle prime 26 pagine del libro e solo si presenta, con una unica occorrenza, alla p. 27 (“[...] foi esta a palavra que disse, Tudo, da vida do bispo”: qui ed altrove indico la maiuscola in neretto) per poi lasciare il posto, fino alla fine del capitolo, alla modalità normale della maiuscola dopo il punto la quale, nell'intero capitolo (pp. 11-28) raggiunge il numero di una cinquantina. Nel capitolo successivo (pp. 29-39) il fenomeno appare per la prima volta alla p. 33 (“[...] estética, Nem sempre se pode [...]”) per riapparire una seconda volta solo alla p. 37: (“[...] parou, É curioso [...]”); per poi riapparire, in forma massiccia, 12 volte consecutive, alle pp. 38-39. Insomma in tutto il capitolo, mentre nelle prime otto pagine si dà solo due volte, nella sola penultima pagina si dà addirittura una dozzina. L'ultima pagina si chiude con sei occorrenze consecutive della modalità normale.

Da p. 41 a 44, in un dialogo ipotetico fra l'A. e il suo presunto interlocutore (il capufficio) che tacitamente lo interroga, le domande e le risposte si alternano senza soluzione di continuità formale cioè senza segni grafici come le lineette che ne indichino l'apertura e la chiusura. Il testo si presenta infatti come un *continuum* interrotto solo da *virgole* che assolvono non solo alla loro funzione tradizionale ma anche alle funzioni abituali del punto e virgola, il punto, i due punti, il punto interrogativo, il punto esclamativo. Solo in minor misura appare il punto vero e proprio che comunque è sempre seguito dall'*iniziale maiuscola*. Il fatto insolito invece è che anche le virgole, quando esse rappresentano tacitamente una pausa logica o cronologica equivalente al punto al punto e virgola, ai due punti o meglio ancora alla lineetta iniziale di discorso, sogliono essere seguite dalla normale iniziale maiuscola (nella misura di un 50%: infatti, su circa un migliaio di casi che appaiono nelle prime cento pagine del volume, ne troviamo mezzo migliaio per parte). La maggiore frequenza delle *maiuscole dopo la virgola* si dà soprattutto nel capitolo IV (pp. 41-49) dove esse sono oltre un centinaio contro una ventina di presenze di *minuscole dopo il punto*; e nel cap. V (pp. 51-75) dove ne ho contate circa 180 contro una cinquantina. Seguono nell'ordine il cap. VIII

(85 contro 26) e gli altri capitoli con presenze minori in cui, a volte, si invertono le proporzioni.

Non appaiono chiari i motivi stilistici di questa alternanza (più o meno sbilanciata) fra i due modelli. Comunque per la maiuscola dopo la virgola si potrebbe pensare che essa si dia solo lì dove la virgola implichi una qualche marcata interruzione logica del discorso o qualche pausa stilistica prolungata. Ma anche questo possibile criterio non viene sempre rispettato dato che si alternano casi in cui appare regolarmente il punto invece della virgola. Vediamo un esempio di questa alternanza alle pp. 45-47: “[...] poderá comprovar. **E** fê-lo com tal convicção que [...] a mulher desconhecida nasceu. **E** certo que [...] por ladrão de casas. Ouvia choro [...], Deve ser o filho [...], Será ela [...], Essa criança [...] para sair, Quem é você [...], Que devo fazer [...]. Então, quando [...]. Quando o Sr José [...] a testa, Estou feito [...] repreendeu-se, Depois [...] da noite. Parado [...] comida rápida. **O** tempo [...]. **O** tempo [...]. Quanto à criança [...]”. Qui si alternano, prima della maiuscola, 3 punti, 5 virgole, 2 punti, 2 virgole, 3 punti. Sostanzialmente le due modalità si equivalgono numericamente (8 punti contro 7 virgole).

Se passiamo al cap. successivo troviamo ad esempio, alle pp. 65-66, la seguente alternanza: “[...] com quem falar. **O** Sr. José olhou a mulher [...] um silêncio, **E** também [...]. [...] não. Então a mulher [...], São fotografias [...], com alvoroço. **A** mulher abriu o livro [...], **A**qui tem [...], **N**ão perguntarei. **O** Sr. José estendeu [...]. **C**oração sensível [...], **N**ão parece [...] disse ele, **Q**uer uma chávena de café, **V**iria bem”. Vale a dire che, prima della maiuscola, si alternano: punto, virgola, punto, punto, virgola, punto, virgola, virgola, punto, punto, virgola, virgola, virgola. Le due modalità sostanzialmente si equivalgono (6 punti contro 7 virgole).

Nel cap. VI, pp. 67-75, il fenomeno non si presenta in modo prevalentemente misto, come nei due brani precedenti, ma per raggruppamenti omogenei (che a loro volta alternano fra di loro). Così, ad esempio, da p. 67 fino a p. 70 appare il punto per 18 volte consecutive, intercalate da tre sporadiche virgole.; alle pp. 71-72 appare la virgola per una trentina di volte consecutive intercalate da due sporadici punti; alle pp. 72-74 appare il punto per una ventina di volte consecutive intercalato da due sporadiche virgole; alla p. 75 appare per 6 volte consecutive la virgola contro 2 in cui appare il punto. Pertanto anche qui le due modalità si equivalgono numericamente.

Un caso tipico di alternanza è quello delle pp. 107 e ss. in cui si alternano ampi brani contenenti una sola modalità. Così ad esempio le pp. 107-109 contengono quasi soltanto la modalità *punto*, con 18 presenze contro una, a cui segue un altro ampio brano che contiene solo la modalità *virgola* (pp. 109-110 salvo qualche interferenza sporadica) con 16 presenze consecutive contro una di *punto* e un'altra ancora (pp. 110-113) che contiene di nuovo la modalità *punto* (23 presenze contro 4).

Gli esempi esaminati rappresentano quindi 3 tipi di modalità:

- 1) quella in cui si alternano la modalità del punto e quella della virgola in misura più o meno equivalente;
- 2) quella in cui nell'alternanza prevale assolutamente la modalità del punto rispetto alla virgola;
- 3) quello in cui nell'alternanza prevale assolutamente la modalità della virgola rispetto al punto.

Il fenomeno *maiuscola dopo la virgola* diventa particolarmente evidente nell'ultimo capitolo (pp. 261-279) dove esso si dà per ben 146 volte contro 115 della modalità tradizionale *maiuscola dopo punto*. Si può parlare di un crescendo dal primo capitolo del volume (dove, come si è visto, il fenomeno non appare affatto) all'ultimo dove esso si dà in maniera massiccia.

Si è detto più sopra, che nel cap. IV (pp. 41-44) appare un *continuum* interrotto soltanto da virgole che assolvono non solo alla loro funzione tradizionale ma anche a quella di altri segni di interpunzione. Vediamo più da vicino il brano delle pp. 42-43 trascrivendone il testo, *tutto a base di sole virgole*; e subito dopo la redazione equivalente corredata dai segni di interpunzione tradizionali. L'autore immagina un dialogo fra il personaggio principale, il Sr. José, e un suo interlocutore, con una serie di ipotetiche domande e risposte che si presentano al lettore senza soluzione di continuità e tendendo pertanto a fondersi e confondersi (evidenzio sempre in neretto le iniziali maiuscole):

Que foi que sucedeu na noite de quarta-feira, Isto mesmo que lhe estou a contar, tinba o verbete da mulher desconhecida em cima da mesa-de-cabeceira, pus-me a olhar para ele como se fosse a primeira vez, Mas já tinba olhado antes, Desde segunda-feira, em casa, quase não fazia outra coisa, Estava portanto a amadurecer a decisão, Ou ela esteve a amadurecer-me a mim, adiante, adiante, não me venha outra vez com essa, Tornei a calçar os sapatos, vesti o casaco e a gabardina, e saí, nem me lembrei de pôr a gravata, Que horas eram, Aí umas dez e meia, Aonde foi depois, À rua onde a mulher desconhecida nasceu, Com que intenção, Queria ver o sítio, o prédio, a casa, Finalmente está a reconhecer que houve uma decisão e que foi, como teria de ser, tomada por si, Não senhor, simplesmente passei a ter consciência dela, Para auxiliar de escrita não há dúvida de que sabe argumentar, Em geral não se repara nos auxiliares de escrita, não se lhes faz justiça, Prossiga, O prédio estava lá, havia luz nas janelas, Refere-se à casa de mulher, Sim, Que fez a seguir, Fiquei ali uns minutos, A olhar, Sim senhor, a olhar, Só a olhar, Sim senhor, só a olhar, E depois, Depois, mais nada,[...]

Il testo diventa immediatamente intelligibile se separiamo le frasi dei due interlocutori mediante le lineette tradizionali e mettiamo gli a capo:

- Que foi que sucedeu na noite de quarta-feira [?]
- Isto mesmo que lhe estou a contar [:] tinha o verbete da mulher desconhecida em cima da mesa-de-cabeceira [:] pus-me a olhar para ele como se fosse a primeira vez [.]
- Mas já tinha olhado antes [?]
- Desde segunda-feira, em casa, quase não fazia outra coisa [.]
- Estava portando a amadurecer a decisão [.]
- Ou ela esteve a amadurecer-me a mim [.]
- Adiante, adiante, não me venha outra vez com essa [.]
- Tornei a calçar os sapatos, vesti o casaco e a gabardina, e saí [:] nem me lembrei de pôr a gravata [.]
- Que horas eram [?]
- Aí umas dez e meia [.]
- Aonde foi depois [?]
- À rua onde a mulher desconhecida nasceu [.]
- Com que intenção [?]
- Queria ver o sítio, o prédio, a casa [.]
- Finalmente está a reconhecer que houve uma decisão e que foi, como teria de ser, tomada por si [.]
- Não senhor, simplesmente passei a ter consciência dela [.]
- Em geral não se repara nos auxiliares de escrita, não se lhes faz justiça [.]
- Prossiga [.]
- O prédio estava lá, havia luz nas janelas [.]
- Refere-se à casa da mulher [.]

- Sim [.]
- Que fez a seguir [?]
- Fiquei ali uns minutos [.]
- A olhar]?]
- Sim senhor, a olhar [.]
- Só a olhar [?]
- Sim senhor, só a alliar [.]
- E depois [?]
- Depois mais nada [...].

Si può concludere che, almeno nei passi trascritti, le virgole stanno a sostituire per lo più le lineette che tradizionalmente sogliono indicare l'alternarsi delle frasi dei due interlocutori (quello reale e quello immaginario). A loro volta le iniziali maiuscole dopo le virgole stanno ad indicare l'inizio della frase.

In fondo si tratta di una chiave di lettura convenzionale che, una volta trovata, rende possibile l'intelligenza del testo anche se i periodi possono apparire formalmente interminabili.

Comunque va rilevato che una delle caratteristiche più frequenti in Saramago è appunto l'insolita estensione dei periodi: non solo quelli dove le virgole (seguite dall'iniziale maiuscola) sostituiscono gli altri segni di punteggiatura ma anche dove la punteggiatura è normale. Basti, nella fattispecie, qualche esempio: a p. 11 troviamo un periodo di 16 righe, a p. 20 di 15, a p. 23 di 20, a p. 25 di 15, a pag. 45 di 18, a p. 57 di 17, a p. 77 di 12, a p. 99 di 14. Ce n'è abbastanza per chiederci il motivo di questa che pure possiamo chiamare *costante stilistica*.

Il motivo deve probabilmente essere ricercato nella stessa visione del reale (e quindi anche del reale romanzato) da parte dell'autore. La realtà da lui descritta, che deve corrispondere a una sua realtà interiore, psicologica, filosofica, vissuta, si presenta oggettivamente (come d'altronde il suo stile) come un *continuum* indifferenziato in cui spesso non si distinguono gli elementi costitutivi: chi parla, chi domanda, chi risponde, chi interferisce *ex-abrupto*, da dove si parla, in quale contesto, dove inizia il discorso, dove finisce, dove riprende, ecc. Insomma un *continuum* che lascia poco spazio alle cesure, alle pause, alla rottura sintattica.

La stessa frequente soppressione del punto che viene sostituito dalla virgola e dalla successiva maiuscola potrebbe rientrare in questa visione magmatica e nel conseguente impasto stilistico rilevato più sopra. Si tratterebbe insomma di un certo modo di essere e di pensare che si rispecchia, sia pure provocatoriamente, in un certo modo di scrivere.

Lascio comunque aperto l'approfondimento delle varie possibili interpretazioni degli stilemi grafici esaminati.

MANUEL G. SIMÕES

O SAGRADO, O PROFANO E O FASCÍNIO DO MAR
NA POESIA DE JÚLIO CONRADO

Autor de uma obra de ficção e de crítica apreciada e a todos os títulos apreciável (dezanove livros, desde um volume de contos de 1963 ao romance *O Deserto Habitado*, de 2004), publicou recentemente Júlio Conrado o seu segundo livro de poesia¹, depois de uma breve incursão em 1983, apresentado com um ar de *divertissement* mas com implicações bem mais profundas a merecerem uma reflexão sobre a dinâmica deste *corpus* poético no contexto da poesia portuguesa contemporânea. Antes de mais, trata-se de um livro que, de certo modo, contraria a tendência hermética por que passa, com raras excepções, a poesia portuguesa mais recente, com brilhantes exercícios de uma poética que revela uma imagética neo-crepuscular, apontando para o vazio e para o abstracto, e que a crítica, por sua vez, vem sancionando através de outros tantos exercícios de estilo, numa interrelação de criação literária sobre texto literário.

O poeta intervém aqui como quem sente que deve justificar-se pela “intrusão”, usando, no poema exordial, a figura de retórica da *captatio benevolentiae* que se exprime como “propósito” (é o título do poema), como motivação que pretende ser essencial para o seu fazer poético: “Dar folga aos azedumes da prosa./Dourar as palavras com o mel/ ausente dos enredos dos romances/ e dos juízos críticos/ onde, tomando-me a sério, me perdi para os outros/ e pelos outros fui dado por perdido” (p. 13). Ora o segmento “tomando-me a sério” pressupõe que este é um exercício lúdico, o que não invalida que seja objecto de exegese crítica sem as reservas que o Autor entende avançar. De resto, é ainda o poema de abertura que propõe como programa “Usar como um sábio/ os últimos argumentos/ do prazer” (p. 13) e o prazer do texto, de que falava Roland Barthes, é prerrogativa, também neste caso específico, tanto do autor como do fruidor.

Desde o Mar é um conjunto de poemas onde predomina a memória autobiográfica como subtexto que encontra expressão emblemática na proposta ainda do texto de exórdio: “Fixar o instante, o eco, a alusão/ que conspiram para abrir território/ na memória escrita/ ao que de intenso me saiu à estrada/ durante a travessia” (p. 13). A partir daí o Autor assume o carácter explicitamente experiencial sobre que assenta o seu discurso, o qual se constrói a partir de fragmentos da memória, que recupera (fixa) os momentos marcantes de um itinerário cujo núcleo essencial é desempenhado

¹ J. Conrado, *Desde o Mar. Carcavelos Praia e Outros Poemas*, Lisboa, Índícios de Ouro, 2005, pp. 76.

pelo mar. Por isso o título é, desde logo, o primeiro indicador no sentido da descodificação textual, com o subtítulo (“Carcavelos Praia”) a desvelar o espaço privilegiado onde teve lugar a aprendizagem da vida, na sua dimensão mais lata, e onde uma certa melancolia desce sobre o entardecer, estabelecendo o confronto com a praia que o sujeito poético, “de verso em riste”, evoca: “Em Carcavelos Praia, ao pôr do sol/ na minha maré baixa” (p. 17). No fluir da memória que convoca para o lugar textual as cenas mais intensas do percurso ascensional do sujeito (“O João banheiro/ foi o meu primeiro mestre/ de educação sexual”, p. 26), significativos me parecem três poemas que revelam a relação entre o sagrado e o profano, entre o Autor e a divindade, aspecto não muito frequente na poesia portuguesa contemporânea, e aqui tanto mais curioso pela sua colocação num discurso prevalentemente edonista: talvez por isso o confronto entre Natura e Cultura, entre o desejo de conhecer o lado secreto das coisas, como contraponto aos mistérios da Criação do mundo.

O primeiro, que envolve menos a figura de Deus para contemplar sobretudo a censura veiculada pelas palavras do catecismo, intitula-se precisamente “A primeira dúvida”, resolvida à custa da própria experiência de “corpos aprendizes”, imersos na superfície líquida, “às ocultas do mundo”:

Ao invés do basicamente aprendido
em tom de desafio proclamámos, seguríssimos,
a uma voz:
Sim, o paraíso existe. Mas inclui o mar (p. 28).

Deste modo se proclama o “Orfeu rebelde”, desafiando não tanto a divindade mas a ortodoxia obtusa e beata, numa exaltação do que é natural e humano: “a censura ao verbo fundador/ no acto da Criação/ de um éden predominantemente vegetal/ ... / ensarilhava-nos as lides de descoberta/ de uma lógica divina/ para tão flagrante omissão” (*ibidem*).

A mesma exaltação é legível no segundo caso (“Deus a banhos”), um texto percorrido pela estética da ironia e que tem como ponto de partida o conceito de poesia e a matéria objecto de tratamento poético, tal como os concebia, por vezes de maneira controversa, o consagrado e polémico crítico literário João Gaspar Simões (1903-1987). Na expansão textual se descreve o que porventura, segundo o sujeito, o crítico desejaria ver banido do discurso poético: “as cores/ os odores a algas e a sal/ o rumor das vagas/ o riso vital dos corpos” (p. 30), isto é, ao poeta ficaria vedado “expressar o que se vê”,

Excluindo mesmo esses dias totais
em que Deus, cordial e tangível,
marimbando-se
nas razões de Estado
vem estender-se na areia,
depois de um mergulho,
a congratular-se
com as excepções
da Sua imperfeição (p. 30).

Neste segmento, em que mais uma vez se enaltecem os momentos dourados da vida, despreocupada e livre, vivida junto ao mar, é introduzida a figura de um Deus humanizado que se confunde com os homens e com eles divide o prazer de “estender-se na areia,/ depois de um mergulho”, de modo a converter esses momentos em “dias

totais” mas, simultaneamente, a considerar tal situação como “excepções/ da Sua imperfeição”, o que equivale a dizer que a perfeição reside nos momentos e nas situações em que Deus abandona a gravidade do seu agir austero e severo (as “razões de Estado”) para se tornar “cordial e tangível”, participando da condição humana. E o Deus que desceu à praia é descrito, logo a seguir, como alguém com quem se convive na imanência pura e simples do quotidiano:

É um tipo patusco, muito mais terra-a-terra
do que no geral se pensa. Costuma aparecer
sobretudo a horas azuis.
Por Ele, diz, o mundo seria todo assim
mas os seus colaboradores mais próximos
não lho permitiram.
Entregaram o oiro ao Demónio
e agora bramam que o Inferno
tem tudo na mão.
Se isto não muda, queixa-se,
qualquer dia já nem acho um lugar como este
para uma banhoca à maneira (p. 31)².

No poema de Júlio Conrado, de algum modo blasfemo relativamente ao cânone da ortodoxia fixada pela tradição – tal como acontece em Alberto Caeiro –, Deus é apresentado como um “tipo patusco”, termo ambíguo que, no contexto, talvez possa significar ‘brincalhão’/ ‘engraçado’, simples e acessível no trato (“muito mais terra-a-terra/ do que no geral se pensa”) que, porém, demonstra fraquezas e debilidades que não são normalmente atribuíveis a Deus. Por Ele, como se refere, o mundo seria naturalmente aberto e liberto de preconceitos, tal como o concebeu no instante genesíaco, mas essa disposição acabou por ser desvirtuada pela Igreja Católica (“mas os seus colaboradores mais próximos/ não lho permitiram”)³ com toda a espécie de censuras e proibições e com a “invenção” do Inferno. Tudo isto para se concluir, no final do poema, que o crítico Gaspar Simões nem imaginava que “Deus pudesse descer tanto/ (ao ponto de criticar a céu aberto/ o lindo serviço dos colaboradores mais próximos)” (p. 31).

Por último, há que referir o terceiro caso, um texto em prosa poética ou prosa de arte, a confinar com a fronteiras do conto mas cuja energia criativa e valências metafóricas o colocam numa tipologia do texto poético. E se o espaço autobiográfico já era nítido nas restantes composições, não sofre aqui contestação porque se trata de um texto (“As dores do princípio”) dedicado à Mãe e a Olhão: “Terra onde nasci/ que mal conheço./ Meu cubo mágico” (p. 72). No caso específico, o núcleo do discurso contempla o mistério do nascimento e da morte que espregueia com as suas fúrias:

² O fragmento aqui transcrito recorda, de perto, o poema VIII de “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caeiro/Fernando Pessoa, embora no caso do heterónimo pessoano seja Jesus Cristo, através do sonho, a descer à terra: “É uma criança bonita de riso e natural./ Limpa o nariz ao braço direito./ Chapinha nas poças de água, / ... / Diz-me que Deus não percebe nada/ Das coisas que criou – ‘Se é que ele as criou, do que duvido’” (Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Ed. Ática, 4^a ed., 1970, pp. 32-33).

³ A mesma ideia aparece no citado poema de Alberto Caeiro, ainda que de modo mais iconoclasta e radical: “Tudo no céu é estúpido como a Igreja Católica” (cf. *Ibid.*, p. 33).

E assim sentimos, desde a tenra idade, como o mundo da vida é estranho [...] expressão da vontade de Deus quando num momento de boa disposição, mas fraca inspiração, talvez mesmo depois de uns copitos a mais, se dispôs a criar o universo [...] Deus a tudo diz que sim, mas depois volta costas, distrai-se com outras coisas e ao permitir que te roubem à vida nas suas próprias barbas, supondo que as tenha vastas e brancas, num momento de puro desmazelo divino” (pp. 75-76).

A rebelião remete para o motivo mais frequente, aliás de longa tradição, que provém da perplexidade e da incompreensão perante a morte, neste caso, do irmão “ao encontro dos outros anjinhos a quem, como tu, não foi permitido ver com olhos de ver como isto por aqui é bonito” (p. 76). Para além de estabelecer o confronto entre sagrado (“paraíso aéreo”) e profano (“como isto por aqui é bonito”), de novo exaltando a alegria de viver num espaço privilegiado (“por aqui”), o sujeito/Autor volta a utilizar a ironia, atribuindo à divindade defeitos próprios dos homens (“uns copitos a mais”, “distrai-se”, “desmazelo”), numa humanização da divindade mas, ao mesmo tempo, sem deixar de estabelecer limites à Criação.

Inserindo-se numa tradição significativa da poesia portuguesa, desde, por exemplo, os casos paradigmáticos de Guerra Junqueiro ou de Gomes Leal – dos quais não herda, porém, os aspectos marcadamente panfletários –, passando, já no século XX, pela lição de Miguel Torga, de Fernando Pessoa ou até de Natália Correia, estes poemas de Júlio Conrado recuperam a experiência “naturalista” do século XIX através, como é evidente, de uma expressão poética que apreendeu da Modernidade outra prosódia e outras potencialidades da palavra, e de um discurso que, sendo atípico na poesia contemporânea, até pela sua consciência ética, revela por isso mesmo aspectos que me parecem de evidenciar.

ALESSANDRO MISTRORIGO

A TRAVÉS DE LA PROSA DE CLAUDIO RODRÍGUEZ:
LA VOZ DE LA PALABRA POÉTICA

«La poesía es aventura – cultura –. Aventura y leyenda, como la vida misma» (p. 187). A través de *La otra palabra*¹ el lector puede acercarse de forma decisiva a la aventura poética de Rodríguez, a su voz, a su pensamiento, que nunca está lejos del canto, de la emoción: «El poeta no es un razonador, sino un cantor. En su pensamiento está su canto, y viceversa» (p. 195). Concisión y claridad son las características del estilo de este poeta también cuando escribe en prosa. La suya es una escritura muy poética, llena de experiencia vivida y de imágenes evocadoras: su palabra, aunque en este libro no se presenta en forma lírica, sigue siendo una palabra *poética*, que hace, que actúa por sí misma (*poiéo* = hacer/actuar) y que, por eso, mantiene vivo su sentido simbólico de “umbral” entre la experiencia y las cosas.

La otra palabra es una recopilación de textos en prosa – 24 títulos más dos entrevistas – escritos por Claudio Rodríguez a lo largo de toda su vida. Fernando Yubero, editor del libro y autor de la introducción, explica que esta selección «ha partido de una considerable cantidad de textos de muy diversa índole hasta desembocar en este ramillete de escritos relativos a teoría poética, estudios sobre poetas y una breve selección de otros textos que, aunque relacionados con la literatura, tratan temas laterales» (p. 9). Tras la introducción, los varios textos se organizan en seis diferentes capítulos titulados: “Primeras aproximaciones”, “Poetas en español”, “Poetas en otras leguas”, “De poética”, “Apuntes y divagaciones” y “Dos entrevistas”.

La primera sección del libro contiene dos trabajos que Rodríguez realizó en su época de estudiante de Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid: *El elemento mágico en las canciones infantiles de corro castellanas*, su memoria de licenciatura, presentada en 1957 y hasta ahora inédita, y *Anotaciones sobre el ritmo de Rimbaud*, anterior, de 1953. En la segunda y tercera parte se reúnen los textos que Rodríguez escribió sobre otros poetas españoles y extranjeros, poetas que él consideraba afines e incluso, en algunos casos, amigos: Pedro Salinas, César Vallejo, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Gabriel Miró, Miguel Hernández, Rafael Morales, José Hierro y Carlos Buosoño; entre los extranjeros Milton, Leopardi, Rimbaud y Valéry. En el cuarto apartado, que también se compone de sólo dos textos, Rodríguez escribe sobre su misma poesía: *A manera de*

¹ Claudio Rodríguez, *La otra palabra. Escritos en prosa*, edición de Fernando Yubero, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 242.

comentario es el prólogo de *Desde mis poemas*², volumen que incluye sus cuatro primeros libros, mientras que *Hacia la contemplación poética* fue publicado en el periódico *Abc*. La quinta parte es la más variada, ya que está formada por textos de argumentos muy diferentes: *Apuntes sobre fauna y poesía*, *El juego de pelota a mano*, *Entrando en Salamanca* e *I mayúscula*, escrito sobre la letra del sillón que fue de Gerardo Diego y que Rodríguez ocupó como miembro de la Real Academia. Finalmente, la última parte consiste en las dos entrevistas que Rodríguez concedió a Federico Campbell y a Juan Carlos Suñén.

La otra palabra, entonces, es un libro heterogéneo que, gracias a su composición, puede funcionar también como diccionario: un ejemplo concreto es la entrevista que cierra el libro, donde el entrevistador le propone a Rodríguez un acercamiento a su propia poesía a través de unas cuantas palabras de las que el mismo poeta es (dice Suñén) «responsable, palabras a las que tú has devuelto profundidad o conferido nuevas lecturas» (p. 229). Pero la misma posibilidad de acercamiento a la voz del poeta zamorano – si no tan directa, igualmente intensa – está en cualquier otro texto de este libro. A *manera de un comentario* o *Hacia la contemplación* (o *Poesía como participación: hacia Miguel Hernández*), verdaderos escritos de teoría literaria, revelan aquellas palabras que Rodríguez siente/vive como fundamentales en su pensamiento y su acción poética: “contemplación”, “participación”, “palabra”, “visión”, “intuición”, “invención”, sólo para citar algunas. Las palabras a las que Rodríguez devuelve profundidad, y que podríamos llamar – según su lenguaje – “vivas”, vuelven una y otra vez en los diferentes escritos, tanto que forman una red que las une en una única experiencia: alrededor de esas palabras cuaja el sentido profundo de la poesía de Claudio Rodríguez.

En el primer escrito, por ejemplo, se habla de *elemento mágico*. Se trata de «la visión mágica que el niño tiene del mundo» (p. 30), “lo mágico” del lenguaje en las canciones infantiles. Rodríguez considera «el elemento mágico como configurador de la expresividad» (p. 30) y afirma que «la tendencia infantil a no distinguir claramente lo objetivo de lo subjetivo es el cimiento sobre el que se asienta su visión mágica del mundo» (p. 31). Los niños consideran el hecho de nombrar una propiedad de las cosas, o sea que confunden el significado con el significante. Para el niño el “nombre” no es un mero hecho fonético o conceptual, es más bien un hecho afectivo, emocional, relacionado con lo que el mismo nombre designa. Por eso Rodríguez habla también de “sensualismo nominal”: «el nombre atrae, se apodera de las propiedades de las cosas que designa. Estamos en pleno territorio mágico» (pp. 32-33), dice. A él le interesa la poesía entendida como interrogación de la realidad a través del lenguaje, le interesan las modalidades con las que los niños se relacionan de forma creativa con las cosas: las maneras con que actúan en relación con el mundo y lo cambian, lo interpretan de una forma no conceptual, no lógica, sino emocional y, por eso, “mágica” según hace también la poesía.

Él considera el elemento sonoro, componente fundamental y complementario del sentido en el lenguaje poético, el momento en el que “lo mágico” puede expresarse. En el corro predomina el elemento musical sobre el elemento lógico y dice: «se podría hablar incluso de una lógica fonética, como sucede en la poesía» (p. 42). Con el término “fonética”, Rodríguez indica siempre el elemento del significante, el ritmo y la musicalidad del lenguaje lírico, y a través de la predominancia de este elemento ve como, en algunas canciones infantiles de corro, sólo quedan una serie de sonidos inin-

² Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 13-21.

teligibles, simples fórmulas de “conjuros”, cuya significación reside en la seducción del sonido como encantamiento. Él insiste sobre la «substitución del elemento lógico por el elemento fonético» (p. 50). Todo, en las canciones de corro, responde al dominio del ritmo, incluso la estructura. Al respecto, afirma: «esto nos confirma en lo que pretendemos demostrar: predominio absoluto de lo rítmico sobre lo conceptual, de lo objetivo sobre lo subjetivo» (p. 53), donde con “lo objetivo” entiende una intención mimética, real, una forma de intervención en la realidad de las palabras: «En cuanto a lo expresivo, la primera consecuencia de la personificación de la realidad es la abundancia de fórmulas imperativas, de conjuros en una palabra, de expresiones propiciatorias (al modo religioso, sí), propias del ámbito mágico que se respira» (pp. 36-37). Su segundo libro de poesía, del mismo año, se titula precisamente *Conjuros*.

Lo que Rodríguez define como *elemento fonético*, por lo tanto, sería el primer coágulo de sentido que *La otra palabra* presenta al lector atento; se trata del “ritmo”, tal vez el elemento más importante de su poesía y, hasta ahora, uno de los menos estudiados. Ya a partir de este primer texto, entonces, se puede intuir la presencia y el movimiento de unas corrientes subterráneas que conectan el trabajo del estudiante/crítico y del Rodríguez poeta: junto a la atención por el “ritmo” y por la “palabra” – con su valor originario y fundador o de conjuro – aparece, en la última parte de este escrito, el “gesto”, que con su carga simbólica es indispensable para comprender la obra del poeta zamorano. El “nombre” y “gesto” serían el centro de esas áreas de sentido que Rodríguez interroga en poemas como “Gestos” de *Alianza y condena*³ o “Calle sin nombre” de *Casi una leyenda*⁴.

Precisamente como una corriente que vuelve a la superficie, el tema del *ritmo* vuelve también en el segundo escrito, un excursus sobre este elemento en el verso de Rimbaud, donde Rodríguez lo califica de ritmo “en comunicación” con la vivencia del autor: «Verdad es que su técnica es increíble, que su ritmo incendia zonas ocultas [...] El ritmo, de lo sensorial a lo metafísico, va a ser el objeto propio y vasto de la poética de Rimbaud. Lo lógico se ha substituido por lo sonoro» (p. 85). El autor nota que en la trayectoria del poeta francés el elemento sonoro cobra cada vez más fuerza, mientras que la gramática se vuelve más débil y afirma que esa progresiva elipsis es un hecho simbólico: todo se convierte en exclamaciones, proposiciones interjectivas, todo es “ritmo vivido”: «Es muy significativo el hecho de que Rimbaud abandonara los metros tradicionales y buscara nuevos cauces para el flujo de sus vivencias poéticas, y no tanto en cuanto al abandono total del verso – necesario – como por lo que respecta al empleo de un verso libre [...] Esta intuición abismática está reflejada por una primera enumeración yuxtapuesta y por una combinación de ritmos largos y cortos, de una mayor y menor longitud de onda» (p. 87). La combinación de versículos y versos más cortos es una técnica que el mismo Rodríguez utiliza muchísimo, en su poesía, ya a partir de su segundo libro.

La atención al *ritmo* se presenta también cuando habla de los demás poetas. Es el caso de lo que escribe con respecto a, o mejor dicho, *Junto a Gerardo Diego*: «El ritmo, la imaginación, junto a la emoción. Porque el ritmo no es tan sólo una cuestión gramatical, métrica, sino una urdimbre, un fermento, por decirlo así, necesario para completar la experiencia y el estilo» (p. 112); y «La seducción fonética la tensión o vibración de una palabra, la pericia, tan personal del verso se conjugan con los estí-

³ *Ibi*, p. 131.

⁴ Claudio Rodríguez, *Casi una leyenda*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 11.

mulos interiores del pensamiento y de la emoción viva» (p. 112). O en *Alberti y la poesía oral* que empieza con las tres palabras «Es el ritmo. [...]» y sigue con: «La métrica, la forma: se trata del aliento, del quicio vivo del poema, no de una “cobertura” más o menos “fermosa»» (p. 123). Más le sugiere la poesía de *José Hierro*: «De aquí que el ritmo sea esencial, porque sin él la experiencia no adquiere su plenitud ni por lo tanto el estilo [...]» (p. 156). Y cuando habla de «La serenidad vibrante que late en la palabra poética, en su ritmo único, que es alma y compañía.» (p. 172) no puede evitar notar «[...] la impresión, tan original, del endecasílabo de Leopardi, de la musicalidad de sus estrofas: la adaptación al pensamiento, a la emoción, como si el poema fuera un tejido armónico, un cuerpo enterizo» (p. 172).

Los textos contenidos en *La otra palabra* son, en su mayoría, breves y originariamente publicados como colaboraciones ocasionales en revistas literarias, diarios o prólogos, escritos por encargo de terceros, con ocasión de algún homenaje o conmemoración de aniversarios. Sin embargo, hay algunos donde a Rodríguez se le va la mano: son aquellos donde se habla de “visión”, “contemplación” o “pensamiento”, otros coágulos de sentido, de experiencia. Es el caso de *Unidad y variedad en la obra de Jorge Guillén*, donde reconoce en Guillén al poeta de la contemplación, «que es lo esencial» (p. 100), de la visión de lo uno en la multiplicidad de la realidad: «La unidad es plural, es un devenir, un cambio incesante» (p. 101). Es la búsqueda de lo metafísico, de lo trascendente a través del dato real. Según Rodríguez, Guillén mira a las cosas, a la realidad, y su mirada las traspasa: su mirada va “más allá” y en esa mirada «la realidad se iza, se realiza. De ahí que se cante, que el canto sea lo más profundo de la realidad y, al mismo tiempo (y esto es lo fundamental), lo que se ofrece, y se alegra, y se organiza, y se intenta perfeccionar» (p. 103). Esto es el “canto” que hay que ofrecer y el “estilo” que hay que perfeccionar: no sólo la sensación, también el perfeccionamiento de la forma en que cuaja la experiencia de los sentidos.

Porque la realidad física está ahí, fuera de nosotros, pero su resina, su horno, sus variedades concordes o discordes actúan junto a la imaginación y el conocimiento y, sobre todo, con la levadura de la emoción. Jorge Guillén es un poeta emocionante, quisiera extrañarse, identificarse con el objeto de su contemplación para renacer en él. Se entrega y huye, se pierde y se encuentra a la vez como renovado en el proceso poético, en la aventura de la visión, de la inspiración armoniosa. Lo cual no quiere decir irracionalidad, ni aún menos pureza (¿a quién se le ocurre hablar de poesía “pura” o “impura”?) sino invención en el sentido etimológico de descubrimiento, sorpresa. (p. 105)

Esas mismas expresiones vuelven también en otros textos coagulando a sus alrededor nuevos sentidos. En *Poesía como participación: hacia Miguel Hernández*, el discurso de ingreso en la Real Academia Española que leyó en 1992, Rodríguez habla de poesía que es «sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética en ella dentro del lenguaje [...]. Por ello el poeta – el creador – [...] ha de llegar a la contemplación viva, a la expresión viva» (p. 131). Rodríguez está abierto a todo tipo de conocimiento útil a su investigación. Afirma: «en poesía hay que “estar dentro” y hay que realizar la participación con el hombre, la sociedad, la cultura, la historia [...]» (p. 133). Y sabe que es precisamente en «la experiencia individual, [...] donde se halla el venero e incluso la significación de la realidad y de la vida interior [...]» (p. 133). El proceso poético es un proceso de

com-prensión, por eso, el poeta tiene que (ex)ponerse delante del objeto contemplado «para renacer en él, para reconocerse en él»; pero siempre los objetos de la realidad física, «sus variedades concordes o discordes actúan junto a la imaginación, y sobre todo, con la levadura de la emoción» (p. 134). De ahí, el sentido etimológico de la “invención” – *invenio*, o sea, “llego a”, descubro: «el poeta tiene que buscar, robar el secreto, lo sagrado abrir el sagrario: una complicidad y una servidumbre, una salvación y una condena» (p. 136). Cuando descubre (*com-prende*), el poeta solamente puede nombrar, ya que no puede poseer la cosa sino a través del lenguaje, lo que hacen los niños en el corro. Además, “servidumbre”, “condena”, “complicidad” y “alianza”: otras palabras, a las que, como aquellas citadas arriba, Rodríguez se entrega totalmente, en busca de la última “sutura”⁵ «en el contorno de la contemplación» (p. 136).

Y no hay final. Hay más palabras: Rodríguez sigue dándolas con un significado nuevo, una nueva profundidad, a través ya no solamente de sus poemas, sino también de sus escritos en prosa. *La otra palabra* sigue esta senda: empezando otra vez por palabras como “conocimiento”, “canto” o “celebración” y pasando por – o volviendo a – “aventura”, “cultura” y “leyenda”, llegamos/vamos a aquella “vida misma” que, experimentada e investigada (*experior*) por medio del lenguaje en todas sus posibilidades, nunca podrá cumplirse hasta que no terminen también las palabras.

⁵ Cfr. “Brujas a mediodía”, poema que abre el libro *Alianza y condena* y tiene como subtítulo “Hacia el conocimiento”. En Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas*, op. cit., p. 127.



RECENSIONI

María Jesús Díez Garretas, José Manuel Fradejas Rueda, Isabel Acero Duránte y la colaboración de Deborah Dietrick Smithbauer, *Los manuscritos de la versión castellana del "De Regimine Principum" de Gil de Roma*, con apéndice heráldico por Félix Martínez Llorente, Tordesillas-Valladolid, Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, Seminario de Filología Medieval, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 117.

Un consistente e blasonato gruppo di studiosi dell'Università di Valladolid, nell'ambito del progetto di ricerca sulla traduzione del *De Regimine Principum* di Gil de Roma sovvenzionato dalla Junta de Castilla y León, ha studiato i manoscritti della versione castigliana e ha trattato in una densa *Introducción* interessanti problemi riguardanti l'opera, l'autore e il traduttore.

Egidio Romano o Egidio Colonna o Gil de Roma, romano della seconda metà del XIII secolo, agostiniano nello *studium* parigino, fu discepolo di San Tommaso d'Aquino che lo influenzò in modo decisivo. La sua carriera universitaria fu bruscamente interrotta dal vescovo Etienne Tempier che condannò l'eterodossia aristotelica e averroistica che dominava nello studio parigino (1277).

Nel 1281 lo ritroviamo a Padova dopo un lasso di tempo, un quinquennio, durante il quale non si hanno sue notizie certe, se non che scrisse il *De Regimine Principum*, opera dedicata a Filippo il Bello (gli fu precettore?) che il padre, il re Filippo III, fece tradurre in francese nel 1282.

Una sentenza a favore delle sue teorie gli permise il ritorno a Parigi dove, nel 1287, il capitolo generale agostiniano lo promosse *Doctor Fundatissimus* e gli conferì la cattedra di Teologia.

L'amicizia con il papa Bonifacio VIII lo portò all'inimicizia con Filippo il Bello contro il quale il papa, fortemente influenzato da Gil de Roma, emanò una bolla (*Unam sanctam*). Dopo la morte di Bonifacio VIII si riavvicinò in parte al re di Francia. Morì il 22 dicembre 1316 ad Avignone.

Il *De Regimine Principum*, permeato di teoria aristotelica, è diviso in tre libri preceduti da un'epistola diretta a Filippo il Bello, primogenito del re di Francia Filippo III. Il primo libro, in corrispondenza con l'*Etica* aristotelica, è dedicato all'etica individuale, il secondo, in relazione con l'*Economia*, tratta dell'amministrazione della casa, il terzo, in relazione con la *Politica*, tratta del governo del regno.

Se in un primo momento l'opera ebbe una diffusione limitata, successivamente riscosse un grande successo, soprattutto nel XIV secolo, come testimoniano più di 350 manoscritti latini di cui si ha conoscenza. Divenne testo di riferimento per gli studenti parigini.

La diffusione dell'opera fu aiutata dalle traduzioni in varie lingue europee (francese, italiano, tedesco, fiammingo, inglese, catalano), oltre a una traduzione parziale in ebraico e a rifacimenti. La diffusione in Castiglia avvenne grazie alla versione che ne diede il francescano Juan García de Castrojeriz, su richiesta di don Bernabé, vescovo di Osma, per l'educazione dell'infante Pedro, figlio di Alfonso XI. Alla traduzione venne aggiunta una lunghissima glossa.

Il nome del traduttore, tradizionalmente accettato dalla critica, è messo in discussione da studi recenti. La paternità della traduzione non viene unanimemente riconosciuta dai 22 manoscritti studiati. A Juan García de Castrojeriz si affiancano indistintamente i nomi di don Bernabé vescovo di Osma, Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado), e un *doctor* nei ruoli indistinti di traduttori, autori, compilatori.

Con indiscutibile documentazione gli autori della ricerca oggetto della nostra attenzione rifiutano come traduttore don Bernabé, vescovo di Osma, considerato invece patrocinatore della traduzione. Altrettanto falsa è considerata la paternità di don Alonso el Tostado sia della traduzione, sia della glossa. Un anonimo autore, un *doctor*, rielaborò la primitiva versione castigliana alla fine del XIV secolo, come testimoniato dall'intestazione di un gruppo di quattro mss.

Nel recente saggio «Aproximación a la traducción castellana del *De Regimine Principum* de Gil de Roma: estado de la cuestión y análisis de las versiones» (*Incipit*, 24, 2004, pp. 17-37) José Manuel Fradejas Rueda, Isabel Acero Durántez, María Jesús Díez Garretas, dopo uno studio attento e circostanziato della tradizione testuale della traduzione castigliana, individuano tre gruppi di mss. differenti per contenuto e struttura. Solo i mss. del primo gruppo presentano la traduzione e la glossa e possono essere considerati testimoni della traduzione castigliana dell'opera.

Lo studio critico delle testimonianze riguardo a Juan García de Castrojeriz chiude l'*Introducción* per lasciare spazio alle norme di catalogazione dei mss., che si concretizzano nella descrizione, risultato di un lavoro di ricerca ampio e profondo riguardo al luogo (biblioteca e collocazione), la rilegatura, la composizione, la scrittura, la decorazione, la conservazione, le correzioni, le annotazioni, il contenuto e la storia di ogni manoscritto.

Chiude il volume un dottissimo studio araldico dei manoscritti di Félix Martínez Llorente. Una selezionata bibliografia completa un lavoro di ricerca condotto con grande maestria.

Donatella Ferro

Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

Edición de Trinidad Barrera, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 184.

Numerose sono le edizioni moderne della *Brevísima* del padre Las Casas, e tra le varie meritoria quella di André Saint-Lu per Cátedra (1982), interessante, anche per la riproduzione dei disegni del de Bry, l'edizione a cura di A. Moreno Mengíbar (1991), ultimissima quella di Consuelo Varela per Castalia (1999), né dimentichiamo l'edizione facsimile della traduzione italiana, con testo a fronte, del 1626, realizzata da Jesús

Sepúlveda (1990). E intorno all'opera lascasiana tutto un fiorire di studi; Trinidad Barrera li elenca puntualmente nell'ampia bibliografia che conclude il suo esteso saggio introduttivo.

Cattedratica di letteratura ispano-americana nell'Università di Siviglia, la studiosa ha al suo attivo libri fondamentali, che non è il caso qui di elencare, ma che vanno dalla cronaca delle Indie alla letteratura contemporanea. Della Barrera è doveroso sottolineare, con il rigore scientifico, l'efficacia di una prosa che non si attarda in fronzoli e divagazioni retoriche, ma va sempre diritta al segno, con giudizio critico spassionato, originale e pregnante.

Ciò avviene anche in questo libro, che affronta un testo così doloroso per la nazione spagnola, origine di tanti attacchi, sotto i quali si nascondevano, ma non troppo, le rivalità economiche e politiche delle potenze europee, insofferenti di fronte alla superpotenza ispanica.

Certo il padre Las Casas era spinto da giustificato sdegno per le malefatte di taluni conquistatori, e anche noi lo siamo oggi, ma forse il suo santo zelo lo induceva a fare di tutta l'erba un fascio. D'altra parte, quelli erano i tempi, violenti e amari, verso i quali la sensibilità odierna più che mai reagisce.

Trinidad Barrera tiene conto di tutto questo, rileva dell'atteggiamento del Las Casas l'adesione al panorama di un mondo felice, al concetto di un indigeno naturalmente buono e pacifico, che oppone alla violenza e alla cupidigia dei conquistatori. La studiosa sottolinea del frate il ruolo di intermediario tra due mondi, anche se la sua opera servì a poco: egli fu, per la Barrera, l'interprete dell'"altro", il suo "lengua", da una posizione di umanista e di uomo di chiesa, un personaggio di grande categoria umana che fornì una visione della conquista diversa da quella ufficiale.

Il Las Casas fu, possiamo dire, un grande risvegliatore delle coscienze. Lo attesta il seguito avuto nel mondo americano da parte di molti religiosi, ma anche di conquistatori che, giunti all'ultima ora ne seguirono i dettami, in modo addirittura talvolta drammatico. Egli ebbe il merito di percorrere, dalla distanza temporale in cui visse, la sensibilità moderna.

Ben cosciente del ruolo fondamentale per la Spagna dell'impresa di conquista, ho sempre sostenuto che quelli come il Las Casas sono gli uomini dei quali la nazione iberica deve andar fiera. E appare un libro ancora oggi sconcertante quello del Menéndez Pidal, dedicato a demolire la personalità del grande difensore degli indigeni americani. Neruda faceva giustamente del frate, nel *Canto general*, un antesignano, il suo sostenitore addirittura nella lotta intrapresa per il riscatto dell'uomo:

Y para no caer, para afirmarme
sobre la tierra, continuar luchando,
deja en mi corazón el vino errante
y el implacable pan de tu dulzura.

Senza cedere, naturalmente, a suggestioni liriche, Trinidad Barrera, studiosa seria e scrupolosa, sottolinea, spoglia di superficiali note nazionaliste, con atteggiamento del tutto moderno, la positività della figura e dell'azione del grande personaggio, capace di imporre a lungo alla Spagna imperiale un tormentoso problema di coscienza. È una posizione non corrente anche nel momento attuale.

Giuseppe Bellini

Annalisa Argelli, *Francisco de Figueroa. Il poeta delle due culture*, Ravenna, Edizioni Essegi, 2005, pp. 237.

Annalisa Argelli, ispanista e comparatista, della quale già ho avuto modo di apprezzare l'interessante saggio ispano-inglese sulla novella cervantina *La Señora Cornelia*, e il non meno interessante studio dedicato a "Cervantes, Butler y la cultura inglesa del Seiscientos" – altri numerosi saggi ispanistici e comparatistici ha al suo attivo –, presenta ora il pregnante studio di cui qui mi occupo, dedicato al poeta rinascimentale Francisco de Figueroa, la cui opera si esplica in due ambiti linguistici e culturali, spagnolo e italiano.

La studiosa approfondisce nel capitolo iniziale le caratteristiche del petrarchismo, nelle due generazioni di petrarchisti ispanici, e si sofferma sulla problematica che attiene alla trasmissione dei testi e alla loro autenticità, problema non da poco anche per quanto riguarda l'opera del Figueroa, dispersa in fortuite raccolte, confusa nell'attribuzione, spesso mal copiata nei testi, rappresentante comunque una messe che va ben al di là dell'edizione realizzata da Luis Tribaldos de Toledo nel 1625, a Lisbona, considerata *editio princeps*.

Impresa carente, nella sostanza, e comunque non del tutto affidabile, per la mancanza di un testo autografo del poeta, e il ricorso a un testo manoscritto, quello utilizzato dal Tribaldos, di insicura fonte e datazione. Ma il mistero si accentua se si tiene conto di una presunta disposizione dell'autore di bruciare alla sua morte tutti i suoi scritti. Così almeno il citato Tribaldos, felice salvatore invece del manoscritto che pubblica, ma fantasioso biografo del personaggio di cui stampa l'opera, e con successo, sottolinea la Argelli, se già l'anno seguente alla prima edizione ne appariva un'altra, segno dell'interesse con cui la poesia del Figueroa era letta, ed elogiata anche da personalità rilevanti della cultura spagnola, come Cervantes, Lope de Vega e Jauregui, lo stesso Quevedo.

Un capitolo di grande interesse è quello dedicato alla ricostruzione della biografia del Figueroa, poeta, soldato, residente tra Spagna e Italia, con profonde esperienze a Siena, e sembra anche a Napoli e a Roma, ma nell'età matura segretario di ambasciatori nelle Fiandre, trasmettitore ufficiale di notizie al re Filippo II.

La Argelli, muovendosi agilmente nel folto labirinto di dati, fantasiosi e certi, trasmessi dal Tribaldos, va alla ricerca diretta di documentazione negli archivi, con più che lodevole scrupolo, esamina, confuta e chiarisce situazioni, né mai si lascia andare all'invenzione, contribuendo con serietà scientifica, sempre sostenuta dal corrispondente riferimento, a rendere più accessibile la vicenda umana e culturale del poeta, personaggio di grandi doti artistiche, lirico felice nella giovinezza, poi fagocitato e inaridito dall'obbligo e duro, anche se onorifico, servizio alla corona, in un'epoca non certo tranquilla del regno del "Re prudente". Si aggirerà con fruizione il lettore nelle pagine di questo avvincente terzo capitolo, tra Italia, Francia, Spagna e Fiandre, attingendo fondamentali notizie circa l'esperienza culturale del poeta e la sua obbligata militanza, rimpiangendo, con l'autrice del libro, che la giovanile vena finisse per rimanere "intrappolata", come l'Argelli si esprime, "nelle maglie della storia" (p. 87).

Il quarto capitolo del libro è dedicato specificamente al *Canzoniere* di Figueroa. L'autrice avverte che la mancanza di un manoscritto autografo è causa di fondamentale complicazione nel tentativo di ordinare il materiale poetico lasciato dal personaggio. In qualche modo un tentativo di ordinamento fondato su un criterio stilistico-formale e secondo la distribuzione metrica era già presente nelle due edizioni del Tribaldos. Il criterio metrico fu seguito nelle edizioni più tarde, fino al Maurer, con il risultato di accentuare il frammentarismo del *corpus*, e di impedire, come puntualizza la studiosa, "la comprensione di un discorso extratestuale" che andasse al di là del singolo testo. Tale criterio allontanava dalla natura dei canzonieri dell'epoca "modellati per lo più sulla for-

mula petrarchista del 'vario stile' annunciata nel sonetto-prologo del *Canzoniere*, dove l'alternanza di forme metriche corrisponde a diverse maniere di presentare le modulazioni dell'animo umano" (p. 99). Storia dell'anima che Figueroa arricchisce con la mescolanza di una varietà di forme poetiche, appartenenti a tradizioni, epoche e ambiti linguistici diversi, approfonditamente illustrate dalla studiosa nel capitolo citato. Ciò per stabilire che quanto di Figueroa ci è stato tramandato nel passato e nel presente dà luogo a un canzoniere che non aderisce al canone petrarchesco, anzitutto per volontà dell'autore, né, del resto, esiste una "storia delimitante" e neppure una unità tematica, poiché la tensione amorosa non la esaurisce, anche se ne informa buona parte, e neppure si polarizza esclusivamente intorno a un'unica donna. E ancora: il Figueroa nella sua poesia sviluppa altri temi non trattati dal Petrarca, come la gelosia, il tradimento dell'amata, e non esiste una struttura bipartita, in vita e in morte (p. 100).

Tuttavia, secondo l'Argelli, si percepiscono nel "vasto e poliedrico corpus [...] nuclei tematici, intorno ai quali raggruppare i componimenti, la cui progressione delinea l'evoluzione della storia amorosa del poeta" (*ibidem*), e in essi anche dati di un "tempo reale" rilevanti per quanto attiene alla sua lacunosa biografia. La studiosa ricostruisce ed esamina in pagine fondamentali del suo libro gli accennati nuclei tematici "dal punto di vista delle immagini che li esprimono", una poesia ricca di figure retoriche, proprie della poesia rinascimentale, con funzioni non solo decorative, ma che "mettono in luce gli ambiti culturali e ideologici di formazione del poeta, dai quali nascono la sua poesia e il suo idearlo" (p. 101). Si tratta di oltre una settantina di pagine (da p. 101 a 177) in cui la poesia di Francisco de Figueroa viene esaminata, e illustrata, con ampi riferimenti; pagine utilissime alla consacrazione definitiva della qualità di un grande lirico, che fa certo ancor più rimpiangere che la sua voce poetica si sia ad un certo punto taciuta.

Prezioso appare nel libro di cui tratto il capitolo quinto, dedicato alla poesia in versi italiani, toscani, e bilingui. La Argelli li riproduce partendo dall'edizione del Maurer, che segue il manoscritto della Biblioteca Bancroft, ma con taluni errori che la studiosa emenda. Vi si coglie una singolare padronanza della nostra lingua, il che conferma il valore formativo della residenza del poeta nel nostro paese.

Conclude il volume una interessante Appendice in cui sono riunite una lettera del Figueroa ad Ambrosio de Morales sul problema della lingua italiana in comparazione con quella castigliana, le annotazioni dello stesso Morales, una bozza della risposta di questi e il "Breve discorso" del Tribaldos sulla vita del poeta, apparso nell'edizione del 1625. Testi utilissimi per seguire i riferimenti e le argomentazioni dell'autrice nel presente studio, cui serve anche l'abbondante Bibliografia finale.

Oltre all'aspetto propriamente scientifico in sé, lo studio di Annalisa Argilli vale a trarre efficacemente dall'oblio un poeta tra i più ragguardevoli del Rinascimento, nell'una e nell'altra lingua.

Giuseppe Bellini

Maria Vittoria Calvi, Luisa Chierichetti, Javier Santos López (a cura di), *Percorsi di lingua e cultura spagnola. In ricordo di Donatella Cessi Montalto*, Milano, Selene Edizioni, 2005, pp. 455.

La prematura morte di Donatella Cessi Montalto ha riunito il 15 novembre 2002 presso l'Università di Milano amici e colleghi in un convegno organizzato da Maria Vit-

toria Calvi, suo successore istituzionale ed ideale alla cattedra di spagnolo da lei occupata. Un volume, appena uscito a cura dei collaboratori più stretti, riunisce interventi critici, ma anche ricordi e testimonianze personali di quanti l'hanno conosciuta e apprezzata come allieva, come maestra e come collega.

All'introduzione della Calvi segue il programma della Giornata di studio in ricordo del 2002 quindi, riuniti in una sezione omogenea, un omaggio dei familiari alla «studio-sa» ed i tributi affettivi di chi le è stato umanamente o professionalmente vicino. Enrico Decleva, Carlo Pagetti, Corrado Molteni, Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo, Virginia Cisotti, Giovanni Battista De Cesare, Rinaldo Froldi, Silvio Leo, Gabriele Morelli, Anna Nencioni e Javier Santos López tracciano un delicatissimo e lusinghiero profilo della collega. Ognuno con sfumature proprie mette in rilievo aspetti talvolta poco noti o volutamente poco esibiti delle peculiari relazioni professionali intercorse, ma tutti concordano nel sottolineare le sue doti umane, la misura, la disponibilità, la saggezza, la dedizione, la sensibilità spesso straordinaria. Il ritratto di Donatella Cessi Montalto emerge a tutto tondo: come seria professionista ma soprattutto come personalità ricca e aperta agli altri.

La seconda parte, prettamente accademica, nelle parole del Rettore Decleva aiuta a «ricomporre il Suo ricordo in una dimensione più ampia», in una prospettiva che va «oltre il momento del distacco e della perdita», legata «al suo lavoro e ai temi di studio che le erano cari». E la maggior parte delle relazioni presentate effettivamente ricalca le tematiche presenti nel *curriculum* della Montalto, da Baroja alla Zambrano, dalla storia iberica alla grammatica spagnola.

Una prima sottosezione è dedicata alla cultura di area ispanica con i seguenti contributi: Antonella Besussi, *L'insostenibile leggerezza del liberalismo*; Lidia De Michelis, *Donatella Montalto e le «faine del tramonto»: la traduzione di María Zambrano*; Dante Liano, *Apuntes sobre el proceso de legitimación del escritor en América Central*; Luis de Llera e Laura Mariateresa Durante, *María Zambrano y los años treinta. Horizontes de un nuevo Liberalismo*; Mario G. Losano, *I termini «peronismo» e «giustizialismo»: dal Sudamerica all'Italia, e ritorno*; Anna Nencioni, *La memoria dell'altro: una conoscenza necessaria*; Daniele Pompejano, *A proposito della costituzione materiale del potere: dinamiche di «patronazgo» nell'America Latina coloniale*; Maria Caterina Ruta, *Una plaza de Palermo vista por Dionisio Ridruejo*; Enrique Santos Unamuno, *El resurgir de la década prodigiosa (1977-1987): la herencia de la «movida» en los géneros de la memoria*.

La seconda sottosezione raccoglie gli studi linguistici: Pilar Capanaga, *Autenticidad, aloglosia y ruidos en las historias de Mañas*; Encarnación García Dini, *Formación profesional de los mercaderes en los siglos XVI y XVII*; Josefa Gómez de Enterría, *Algunas precisiones acerca de la enseñanza del español, lengua de especialidad, para extranjeros*; René Lenarduzzi, *Un estudio contrastivo italiano-español: oraciones adjetivas con verbo en infinitivo*; Emma Martinell, *¿La «antiglobalización» le puede a la «globalización»?; Alessandra Melloni, «Cuéntame cómo pasó»: uno sguardo retrospettivo sulla Spagna degli anni sessanta*; Miguel Ángel Rebollo Torío, *El neologismo en Pío Baroja*; Graciela N. Ricci, *Le scienze neurocognitive e l'apprendimento linguistico*; Rosa M. Rodríguez Abella, *Lengua, cultura y competencia intercultural*; Félix San Vicente, *En torno a la fractura mediática y otras observaciones sobre el lenguaje político español*; Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Conversazioni «all'alba». Riflessioni sull'insegnamento dell'E/LE in e-learning*; María Valero Gisbert, *María Zambrano leída/traducida por D. Montalto*.

Chiude il volume la bibliografia della studiosa, curata da Luisa Chierichetti. All'epoca sua ricercatrice e fidata collaboratrice, ha saputo fare le veci della maestra durante le prolungate assenze e dirigere la cattedra nel corso della transizione istituzionale. A lei,

credo, alluda Gabriele Morelli, nel segnalare gli impegni demandati dalla Montalto all'insorgere della malattia: a una giovane collega che continuasse l'opera e che portasse a termine il suo legato spirituale e didattico.

Personalmente ho avuto poche occasioni di incontrare Donatella Cessi Montalto, in occasione di convegni o semplicemente nei paraggi dell'università. Ma, quello che ben ricordo è che, dopo la prima presentazione, non ha in nessun momento mancato di rivolgere un saluto, un commento, una battuta, sorridente e gioviale, mai sussiegosa, anche a chi appena cominciava ad affacciarsi all'ambito accademico.

Patrizia Spinato Bruschi

Ken Benson, *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Amsterdam – Nueva York, Rodopi, 2004, pp. 406.

Juan Benet empezaba su carrera literaria, en 1961, con un título, *Nunca llegarás a nada*, que sonaba como una amonestación al lector y como un reto para el crítico. Aunque la bibliografía sobre el autor es copiosa, son pocos y ya bastante antiguos los estudios que han intentado abarcar el discurso benetiano *in toto*. En el caso de la extensa y rigurosa obra de Ken Benson que nos ocupa, a ese todo faltan deliberadamente tres piezas: *Una meditación*, por haber sido objeto de un reciente estudio de tipo fenomenológico (Marzena M. Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2000), *El aire de un crimen*, al que se han dedicado ya múltiples análisis, y *El caballero de Sajonia*, definida por su autor obra "de encargo".

Enigma es, para Platón, el mismo arte poético (*Alcibiades II*), y enfrentarse al enigma, entendido como "enigma del mundo", según Julio Quesada "coincide con la tarea fenomenológica del escritor" (en "Archipiélago", 2002, 50, p. 94). Para Benson ésa es justamente la tarea de Benet: encararse a "la irremisible condición humana como antítesis o conjunción de opuestos" (p. 202), a cuya lucha asiste indiferente la naturaleza; hacer frente a la inconmensurabilidad trágica entre el tiempo de la vida y el tiempo del mundo, al *horror vacui* por el sinsentido del cosmos, que las palabras (el logos) intentan malamente paliar. Siguiendo la teoría de la interpretación de Paul Ricoeur, Benson propone un acercamiento a esa fenomenología a través de un discurso estructurado según los tres momentos del círculo hermenéutico, o sea una prefiguración, una configuración y una refiguración de la experiencia de lectura del texto benetiano, en este caso.

La primera parte – prefiguración – comprende los capítulos de 1 a 5, con el último como síntesis, y sirven para situar al autor en su contexto cultural. En los "Prolegómenos", donde se compara la importancia de Benet para la literatura española contemporánea a la de Góngora en los Siglos de Oro, Benson destaca el hecho de que la consabida dificultad de la escritura benetiana es consecuencia de la complejidad de la percepción del mundo en la segunda mitad del siglo xx. La ampliación de nuestro horizonte de experiencia que conlleva la lectura, en el caso de Benet no nos aporta "conocimiento", "coherencia" o "seguridad". Tenemos que explicar la atracción por sus textos en términos de *deseo* – "que nos hace indagar en lo desconocido y en lo que no puede explicarse racionalmente" (p. 19) – y también de *juego* – práctica subversiva de los discursos monológicos del poder, aparentemente neutra desde un punto de vista ético. En efecto, en el capítulo sucesivo "Poética del enigma", se explicita la

voluntad del autor de separarse de la tradición literaria procedente de la novela realista y social. La “la salida de la taberna” debe hacerse mirando fuera de España, a los autores del vanguardismo y modernismo europeo y americano (Proust, Faulkner, Conrad...), así como a los pensadores extranjeros (Kierkegaard, Bergson, Nietzsche, Frazer...), y volviendo a un “gran estilo” que a través de una “retórica del oxímoron” desgarrar la superficie racional detrás de la cual “se esconde una experiencia del mundo como enigma” (p. 31).

Una de las tesis centrales del libro es que Benet abandona la *imitatio* realista para representar el flujo de conciencia en estado de reflexión y creación. En este proceso es fundamental la concepción benetiana de la memoria. Para él, memoria y recuerdo se diferencian como se diferenciaban *mneme* y *anamnesis* para los antiguos: una pasión, casi una afección la primera; una acción, el segundo. Recuerdo y memoria definen sus ámbitos discursivos, el de la historia y el de la literatura. La primera busca explicaciones racionales incluso de sinrazones como la Guerra Civil, uno de los grandes temas benetianos. Sin embargo, según Benson, para Benet “solamente mediante la ficción puede llegar a plasmarse metafóricamente la experiencia fenomenológica del conflicto bélico y sus devastadoras consecuencias para varias generaciones de españoles. Ningún texto de historia puede llegar a plasmar esta experiencia ‘emocional’ y ‘privada’ de cada individuo.” (p. 50). La literatura se revela entonces un juego muy serio, como todos los juegos, por otra parte.

Después de sintetizar los filones de la crítica benetiana, Benson expone su propio planteamiento teórico. El arsenal conceptual, necesario para el desafío hermenéutico, es muy articulado (el capítulo “Teorías” es el más largo, cubriendo las pp. 83-166). Los marcos son una concepción fenomenológica de la comunicación y del lenguaje, además del postestructuralismo. Ambas son corrientes antipositivistas que reintroducen el texto entre autor y lector, sujetos en diálogo dotados de percepciones parciales. Importantes son también algunos aportes del pensamiento laciano: la concepción del inconsciente estructurado como lenguaje, que el crítico relaciona con la escritura renovadora de Benet, y el uso que del concepto de *jouissance* (gozo) hace Barthes. Este último le permite a Benson enlazarse con las teorías que apuntan al papel del lector.

A partir de estas premisas, el análisis individúa unas modalidades “elusivas” del discurso benetiano en la comunicación irónica, en la configuración paródica (en el sentido ampliado que le ha dado Linda Hutcheon, casi un *Zeitgeist* contemporáneo), y en lo fantástico (relacionado con lo siniestro). Finalmente, Benson sitúa el pensamiento literario de Benet en relación con la ideología dialógica de Bajtín.

En la segunda parte, los capítulos de 6 a 12, se analiza el fenómeno, o sea la configuración del enigma tal como se desprende de una interpretación de los textos más importantes del escritor: *Volverás a Región* (cap. 6), *Un viaje de invierno* (cap. 8), *Herrumbrosas lanzas* (cap. 10), *Una tumba* (cap. 11), *En el estado* y *En la penumbra* (cap. 12). Mucho espacio concede Benson a la que considera la obra cumbre de Benet, *Saúl ante Samuel*: la novela se estudia desde diferentes perspectivas en los capítulos 6, 7 y 10 y se elige también para un análisis magistral del laberíntico párrafo benetiano (cap. 9). El hermetismo deliberado del autor sirve, según Benson, para “proteger” el enigma de la condición humana contra cualquier intento de simplificación (p. 284).

Saúl ante Samuel lleva al extremo las posibilidades de un estilo alto y cerraría una primera fase de la producción benetiana. Aunque la crítica suele notar un cambio – una “simplificación” – de la prosa benetiana a partir de *El aire de un crimen* (1980), Benson discrepa de esta idea. Por un lado considera que la gestación de la transformación se remonta a tres años antes, con la publicación de *En el estado*. Por otro, piensa que los textos sucesivos serían sólo aparentemente más “sencillos” o “legibles”, siendo al

contrario aún más herméticos en cuanto autorreferenciales y paródicos de la producción anterior. El lector, para dilucidar el referente al que apelan estos textos, necesitaría conocer la poética autorial de la primera etapa. De esta manera se dibuja en Benet la sucesión de dos epistemes: una modernista (en el sentido que a este término se le da en el mundo anglosajón: es decir de crisis de la modernidad) que llega hasta *Saúl ante Samuel*, es decir el intento de acercamiento al enigma por medio de un “gran estilo”; otra posmoderna, cuya cumbre es *En la penumbra*, en la que el autor se burla incluso de sus preceptos anteriores y poco o nada salva del nihilismo. Benson fija en *Un viaje de invierno* (1972) esa nueva apertura discursiva para la literatura española que, según el autor, mucha crítica ha visto en *La saga/fuga de JB* de Gonzalo Torrente Ballester (1973) o en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza (1975).

El último capítulo, titulado como la obra, cierra el círculo de la comprensión con la fase de refiguración fenomenológica del proceso de lectura. Abordados con una estrategia discursiva de ambigüedad e indeterminación, emergen unos temas y motivos recurrentes: la orfandad, que apela “a la situación del país tras el conflicto bélico”, la espera, “condición del ciudadano bajo la larga postguerra”, la ruina, “síntoma del estado mental y físico del país tras el triunfo de las fuerzas franquistas”. El hecho de representar la dramática situación histórica como fruto del azar aumenta el sentido de “impotencia del ser humano ante un destino carente de lógica y sentido” (p. 384). Tiempo cronológico y tiempo histórico están borrados del cosmos benetiano. El régimen franquista somete a sus ciudadanos a una amnesia colectiva, frente a la que éstos permanecen en silencio. Pero siguen manteniendo el contacto con su memoria íntima, “el espacio donde tiene lugar la asimilación del trauma”. El olvido es, en cambio, “un mecanismo de defensa” (p. 385). Benson nos dice que el discurso benetiano es una exploración fenomenológica de las complejidades que la percepción humana de la realidad implica: “El drama que se escenifica es precisamente que el sujeto y el objeto de la percepción nunca llegarán a «encontrarse»”, o, en otras palabras, “el deseo de acceder al conocimiento absoluto nunca será satisfecho, sino que el ser humano está condenado a percibir el cosmos como enigma. Al mismo tiempo, este deseo permanece siempre vivo y alerta [...], fenómeno que lleva al ser humano a la creatividad y la conformación de su propio mundo, en definitiva, a constituirse mediante el arte como un «ser cultural»” (p. 386). En el arte – en la literatura – queda nietzscheanamente depositado el peso del conocimiento.

Si, como nos sugiere Gadamer, comprender significa primariamente orientarse en un asunto, entonces *Fenomenología del enigma* logra su dificultoso fin y nos proporciona un buen mapa para no movernos completamente a ciegas dentro de una escritura laberíntica. Gracias a la brillante guía crítica de Ken Benson, la lectura de la obra de Juan Benet ya no es la misma, ya no es tan dificultosa, a la vez que realza aún más – si cabe – la admiración que sigue causando.

Stefano Ballarin



* * *

Jesús G. Maestro (ed.), *THEATRALLIA, Teatro Colonial y América Latina*, Revista de Poética del teatro, 6 (Pontevedra, Mirabel Editorial, 2004), pp. 406.

Elegante ed accurato da un punto di vista editoriale, il n. 6 della Rivista *THEATRALLIA*, dedicato al *Teatro Colonial y América Latina*, a cura di Jesús G. Maestro, si rivela un indispensabile contributo di consultazione per i cultori del teatro coloniale e non solo. La profondità degli studi presentati, tutti di alto livello interpretativo, offrono uno spaccato della cultura del tempo che, proprio attraverso la rappresentazione drammatica, viene analizzata nelle sue forme molteplici, sempre in prospettiva dialogica e dialettica.

Interessante e per certi aspetti innovativa, la suddivisione del piano dell'opera, che contempla undici sezioni. Nella sezione I – TEATRO Y EPÍCA DE LA CONQUISTA, viene esaltata la figura di Caopolicán (José María Ruano de la Haza, "Las dudas de Caopolicán. 'El Arauco domado' de Lope de Vega"; Moisés Castillo, "La honorable muerte de un bárbaro en 'El Arauco domado' de Lope de Vega"), simbolo di un popolo indomito, ma anche dell'uomo *tout court*, diviso tra ribellione e sottomissione, tra razionalità e passione, tra certezze e dubbi. Un uomo che nel saggio di Moisés Castillo, perde consistenza materiale, divenendo simbolo religioso come emblematicamente suggerisce l'ultima immagine di Caopolicán-Cristo.

Sarà proprio il discorso universalista e provvidenzialista del conquistatore che verrà esaltato, con certo trionfalismo, attraverso i tempi sino a giungere alla metà del secolo XX, come dimostra con proprietà d'indagine il saggio di Wilfred Floeck, "Entre encuentro intercultural y confrontación. La conquista en el teatro messicano del siglo XX".

Nella sezione II – TEATRO Y PROFANACIÓN, il tema ruota intorno all'aspetto contestatario del teatro di Sor Juana Inés de la Cruz, che perpetua in sé lo spirito ribelle di Caopolicán. Tuttavia, la sua forma di lotta è condotta con le armi della retorica e dell'umorismo che mitigano la veemenza degli attacchi alla società fastosa e superficiale della Nueva España del tempo, come ben evidenzia il saggio di Giuseppe Bellini ("El teatro rebelde de sor Juana Inés de la Cruz"), profondo conoscitore dell'opera di sor Juana.

L'originalità prorompente sia nella versificazione, sia nella struttura stessa delle commedie, è sottolineata anche da María Dolores Morillo ("El 'Sainete Segundo' de sor Juana: el *festejo* como pre-texto para hacer teatro") nel concetto di meta-testo. Sor Juana, infatti, considera il *festejo* un pre-testo per riflettere sul teatro e le relative modalità interpretative e sui personaggi. Quest'ultimi, sono oggetto di studio accurato da parte di Rocío Quispe Agnoli ("La inversión de un tema popular: el 'hombre disfrazado de mujer' en sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas"). In particolare viene evidenziata

l'inversione dell'usanza popolare del travestimento. Non è più la donna ad indossare i pantaloni, ma è l'uomo che si traveste da donna, ad iniziare da *Los empeños de una casa* di sor Juana.

Sul rituale della fecondità sacra, verte il saggio di Alessandra Luiselli ("La sacralidad ritual de la doncella del 'Rabinal Achí' y su relación con la danza quiché 'Zaqi Q'oxol' sobre la Conquista con 'Los enemigos' de Sergio Magaña). Attraverso il personaggio della danzatrice, entrano in contatto l'antica tragedia *maya*, la danza *quiché* sulla conquista e l'opera (1990) del drammaturgo messicano, una riadattazione del 'Rabinal Achí'. Nella danza, emblematico trionfo della vita sulla morte, è garantita, pertanto, la sopravvivenza del popolo *Quiché*.

La sezione III – TEATRO Y RELIGIÓN, focalizza lo sguardo sull'opera dei gesuiti che, in ambito *novohispano* – e non solo-, si sono avvalsi del teatro quale forma diretta e comprensibile di addottrinamento e di insegnamento della cultura umanistica e, in particolare, della letteratura pastorale. Ciò risulta evidente nel saggio di Aurelio González ("Construcción teatral de una égloga novohispana de Juan Cigorondo"). Un teatro eclettico quello dei gesuiti che hanno saputo cogliere le tendenze drammatiche della Nueva España del secolo XVI, facendo confluire in un'unica opera l'ambiguità classica e l'ambiente pastorale rinascimentale, la cultura umanistica e la religiosità post tridentina, l'alta cultura e la tradizione popolare.

Una considerazione particolare merita *l'auto de fe* che, nel XVII secolo, è alleato indiscusso dell'Inquisizione, proprio per la sua capacità di evidenziare i pericoli provocati dal peccato, dando valenza edificante alle rappresentazioni, come ben analizza María Águeda Méndez nel saggio "El auto general de fe de 1649: Inquisición y teatralidad en la Nueva España".

Altrettanto importante è l'opera dei francescani che, nel teatro, recuperano elementi della tradizione preispanica per adattarli al progetto di conversione totale. Un esempio concreto è fornito dallo studio di Beatriz Aracil Varón ("El 'Juicio Final' como paradigma del teatro evangelizador novohispano") che entra in profondità su tematiche escatologiche strettamente vincolate alla preoccupazione del Giudizio Finale, su aspetti formali delle nuove tecniche di predicazione basate sull'utilizzazione di ricorsi retorici, propri dell'espressione drammatica.

La sezione IV – HETERODOXIAS, si apre con le riflessioni di Marco Cipolloni ("Conversion y mestizaje en dos 'morescas' de ultramar") che evidenzia i contatti tra il teatro missionario e le feste del santo patrono con le tradizioni festive delle *morescas* o *morismas* ovvero delle feste mediterranee di mori e di cristiani. La nota originale di questo teatrino è data dal superamento dell'inevitabile conflitto provocato dalla conversione e dalla successiva trasformazione simbolica all'interno di uno scenario rituale.

Anche il teatro di Juan Ruiz de Alarcón si eleva a categoria simbolica, quando individua nel protagonista, l'artefice del proprio destino, compreso persino il suicidio, come dimostra Lola Josa ("Juan Ruiz de Alarcón y su arte nuevo de entender la comedia"). Nel forgiare la commedia di caratteri, l'autore compie un ulteriore passo in avanti verso lo smascheramento del personaggio e della società d'appartenenza.

La realtà sociale *germania*, è fonte d'ispirazione – costruzione di personaggi che agiscono e parlano come esponenti della malavita – di due *autos* sacri o spirituali, denominati *coloquios*, rivolti al pubblico spagnolo o creolo della Nueva España. Essi sono oggetto di studio da parte di María A. Sáens ("La *germania* y los rufianes en el 'Coloquio sexto' y 'Coloquio décimo' de González de Eslava"), in cui viene evidenziato il sacrificio di Cristo per salvare gli uomini dal peccato originale. Ciò permette all'autore di predicare la bontà in un mondo di ruffiani e di bari e di portare a termine uno scopo ben preciso: la creazione del teatro didattico.

La sezione V – TEATRO, HISTORIA Y MEMORIA, la più corposa, si apre con l'analisi di María Dolores Bravo Arriaga, sempre incentrata sul teatro *novohispano* ("Pedro Moya de Contreras: personaje histórico y protagonista teatral en un ritual político dramático del siglo XVI"). Si tratta del primo dramma (*Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana* – 1574 –), scritto dall'arcivescovo del Messico, Moya de Contreras, oscillante tra un referente reale ed immediato e una simbologia teologica. Ciò fa risaltare l'aspetto didattico dell'opera, il cui messaggio è facilmente recepito dal pubblico creolo ed anticipa i tratti specifici del teatro *criollo*. Un genere questo di grande successo in quanto s'inserirà nella tradizione dei *festejos* e delle celebrazioni del potere.

Teatro come ricorso *pedagógico-performativo*, è l'obiettivo, focalizzato in area peruviana, di Luis A. Ramón García ("Cuatro tablas": invocando 'La nave de la memoria' en el Perú"). Un balzo nella contemporaneità per evidenziare la sintesi di un'ecologia teatrale di fronte alla minaccia della tecnologia e del globalismo post moderno, per riflettere sul nuovo teatro peruviano all'interno del canone latino-americano. Tuttavia, il concetto di memoria collettiva ed individuale, viene esaltato dalla messa in scena di un'opera coloniale, con il fine preciso di recuperare i discorsi antichi per modellare il presente e per porre le basi del futuro, in cui l'essenza latino-americana trovi espressione compiuta ed autonoma.

Tale espressione ha un antecedente illustre in sor Juana, oggetto del saggio di Esther Fernández ("La risa erótica di sor Juana en 'Los empeños de una casa': un eco recuperado por la Royal Shakespeare Company cuatrocientos años más tarde") che, attraverso l'oceano, è ora tradotta e rappresentata da Nancy Meckler, regista della Royal Shakespeare Company, in chiave moderna. Attraverso l'autoironia dei personaggi che, in tal modo esprimono la propria sensualità, traspare la critica ai canoni imposti dalla società patriarcale e dal decoro sociale. Il tutto alleggerito dall'approccio comico.

Rimane nell'ambito messicano del periodo della colonizzazione, pure il saggio di José Ramón Jouve Martín ("Ópera, teatro y memoria en 'Die Eroberung von Mexiko' de Wolfgang Rhim"). Il critico analizza le interconnessioni tra musica (opere di Pourcell, di Verdi, di Offenbach, di Rhim), dramma (opere di Artaud), poesia (Paz) e l'insieme di testi conosciuti come *Cantares Mexicanos*. Il risultato è una reinterpretazione degli avvenimenti legati alla colonizzazione messicana, in cui sono abbattute le barriere che separano la musica dal teatro, la storia dalla memoria.

La sezione VI – HIMEN, comprende un unico articolo di María José Vega dal titolo "Calibán sin Próspero: Contraescrituras de la 'Tempestad' en la literatura y la crítica postcoloniales". È un *excursus* sulla letteratura e la critica post coloniali e le loro implicazioni simboliche, letterarie e politiche come ad esempio l'espansione militare ed economica dell'Occidente. In particolare, l'autore si sofferma sulla ri-scrittura di opere teatrali, quali la *Tempesta* di Shakespeare, dove vengono riformulati i discorsi letterari occidentali, inseriti però in un contesto diverso come quello caraibico. Da qui la composizione di un nuovo testo, dove confluiscono tensioni e conflitti, indispensabili per forgiare la personalità individuale e collettiva.

Le sezioni VII – BIBLIOGRAFÍA, VIII – RESEÑAS e IX – CODA completano l'INDICE con informazioni tecniche utili ed esaurienti.

Come si può facilmente rilevare, la maggioranza degli studi riguarda il teatro *novohispano*, la cui importanza all'interno del periodo coloniale è ormai assodata. Ciascuno di essi ha evidenziato aspetti e connessioni che, nell'insieme, forniscono una visione ampia ed articolata di quel procedimento complesso, identificato nel *becho teatral*. La produzione di testi drammatici e spettacolari in cui emergono aspetti formali e sostanziali in costante relazione dialettica, la circolazione e la ricezione degli stessi, segnano le tappe di un percorso evolutivo del genere. Le trasformazioni interne sono per

lo più legate alla sperimentazione formale, che capta gli inevitabili problemi sociali, senza per questo *dimenticare* la tradizione. Una continuità drammatica che lega il passato al presente con un filo ininterrotto di recuperi, di riscoperte, di invenzioni in cui l'elemento sincronico gioca un ruolo fondamentale, sia nella composizione di testi, sia nella messa in scena. D'altra parte, da sempre nel referente immaginario s'intuisce un mondo possibile, e il confronto con la realtà di ogni giorno è quasi obbligato. Proprio a partire da tale parallelo, nasce il senso del testo come ben evidenzia l'opera in esame, di sicuro interesse.

Silvana Serafin

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*. Edición de Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 154.

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*. Edición, prólogo y comentario de José Carlos Rovira, Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 258.

In vista del Centenario della pubblicazione dei *Cantos* del massimo poeta ispanoamericano del modernismo, viene opportunamente pubblicato questo agile volumetto, curato da una nota ispanoamericanista della Complutense di Madrid, che molto ha dedicato, nel tempo, della sua attività di studiosa alla poesia del mondo americano, tra gli altri a un poeta come Amado Nervo.

Il ruolo del vate nicaraguense nella poesia del mondo ispanico è noto: da lui prende il via tutto il rinnovamento poetico sia in America che in Spagna; a lui sono debitori lirici come Neruda e Juan Ramón Jiménez, ma anche molti altri dei maggiori, forgiatori nel Novecento di un nuovo Secolo d'Oro della poesia ispanica.

La caratteristica del volume curato dall'Oviedo è scientifico-didattica. Il discorso critico, infatti, benché per forza di cose costretto entro spazi limitati, si snoda con la padronanza e la proprietà che le sono caratteristiche. Inquadrata l'epoca, la vita di Darío e la sua opera in generale, la studiosa si sofferma sul testo rubendariano che dà alle stampe, penetrando nell'intimo della spiritualità del poeta e della sua circostanza, ponendo in rilievo come questi *Cantos* siano, nella sostanza, una confessione malinconica di pessimismo, piuttosto che espressione di positive aperture al futuro, poiché dominati da un tono che la studiosa definisce giustamente crepuscolare, in quanto manifesta una coscienza chiara del tempo e dello spazio (p. 28).

Abbondanti ed esaustive sono le note apposte al testo. Segue alla fine della raccolta poetica un capitolo dedicato alle varie interpretazioni dell'opera, quindi una sottile analisi dei *Cantos*, che si estende dal genere alle relazioni e alle influenze, alle strutture del testo, allo stile, ai personaggi, alle relazioni con la società. Conclude il volume una serie di proposte per l'esposizione orale e scritta e una eccellente serie di commenti ai testi ad opera della curatrice.

Il Centenario della pubblicazione dei *Cantos* rende inevitabile, e profittevole, che nel mondo ispanico si registrino molteplici iniziative di riedizione dell'opera più significativa di Darío. Non meraviglia, perciò, che una casa editrice come Alianza, che ha dato vita a prestigiose collane letterarie e a una collezione peziosa e provvidenziale, anche per i prezzi, di "Libros de bolsillo", dove quasi tutto si può reperire di letteratura, abbia deciso anch'essa di pubblicare il grande libro poetico dariano. Lo fa, affidandone la cura

a uno studioso di prestigio come José Carlos Rovira, il quale opera con ampiezza di spazio, che gli permette un saggio di oltre una quarantina di pagine e un corredo imponente di note finali, che va dalla pagina 155 alla 246, per terminare con una bibliografia "citata ed essenziale" e un conclusivo indice dei primi versi.

Lo studioso si rifa, per il testo, all'edizione realizzata da Juan Ramón Jiménez nel 1905, ma consulta anche i manoscritti disponibili, apportando le opportune modifiche ortografiche e sanando errori dovuti alla trascuratezza editoriale, antica e recente.

Di rilievo, naturalmente, il saggio introduttivo, centrato sulla rilevanza dei *Cantos* in tutta la poesia ispanica del secolo XX, sulla storia interna dell'edizione di Jiménez, i suoi criteri e le relazioni dirette con il poeta, il reale significato rivoluzionario rappresentato dall'opera, attraverso una serie di giudizi che vanno da Rodó a Benedetti.

Rovira sottolinea il significato della "selva sagrada", "arte puro", e dell'uscita da essa di Darío, onde percorrere in modo diretto il tempo vissuto, aprendosi definitivamente alla storia contemporanea, minacciosa per i popoli ispanici, con un presentimento angoscioso di morte. Ciò facendo, puntualizza lo studioso (pp. 23-24), Rubén Darío offre un'ampia testimonianza di sé, senza abbandonare i "recursos estéticos" posti in essere fino al momento.

Di grande interesse è la valutazione dei *Cantos* in quanto inizio di un'altra scrittura e l'affermazione, pienamente condivisibile, che: "Cuando un poeta como Darío ha pasado por una literatura todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil, ha tenido lugar sin que lo sepamos. El lenguaje es otro. Variar la entonación de un idioma, afirmar su música, es quizá la obra capital del poeta" (p. 33). Parole che, anche a chi sente scarsa affinità con la tematica e le vicende del poeta nicaraguense, comunicano la voglia di ritornare a leggerlo.

Giuseppe Bellini

Martha Ojeda, *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú*, Woodbridge, Tamesis, 2003, pp. 136.

Lo studio di Martha Ojeda dedicato al poeta peruviano Nicomedes Santa Cruz riempie un vuoto che la rilevanza dell'autore faceva rimpiangere. Egli fu, con la sorella Victoria, una delle espressioni più significative della presenza nera nel mondo peruviano. Promotori di iniziative artistiche numerose, lui nella poesia, lei nel teatro, li accomunava una decisa avversione contro ogni emarginazione dovuta a differenze razziali. Nicomedes fu, in particolare, un ardente avversario del predominio statunitense nell'America Latina e un entusiasta della rivoluzione cubana e del suo capo.

Nello studio della Ojeda appare chiara la condivisione ideologica. Quasi tutti i latinoamericani che studiano negli Stati Uniti, e che li entrano a insegnare nelle università e vi pubblicano libri, appaiono ossessionati da un'ansia critica, politicamente, che colpisce. Non perché la grande nazione nordamericana non sia passibile di critiche giustificate, spesso anche dure, ma perché non ci si capacita del perché tanti oppositori al sistema vi risiedano. Forse perché è un paese fondamentalmente democratico?

A parte ciò, il libro di cui tratto merita apprezzamento, pur se rivela chiaramente nella struttura, e anche nella scrittura, la sua origine da una tesi di dottorato, che del resto l'autrice dichiara apertamente quale punto di partenza del libro. Domina nello studio dedicato al Santa Cruz un atteggiamento didattico, utile di certo per la migliore

comprensione di un'opera poetica che spesso incide nel linguaggio popolare, ricca di simbologia terminologica che è opportuno chiarire, ma che, tutto sommato, rende un po' scolastico il libro, abbondante di note, utili e no.

È comunque merito della Ojeda di rendere giustizia, con il suo esame critico, ricco di citazioni della poesia di Nicomedes Santa Cruz, a un lirico genuino, maestro nella dècima. Un poeta non di vasta gamma tematica, ma certamente valido e significativo, critico della società peruviana contemporanea, come nell'epoca coloniale lo fu Juan del Valle y Caviedes, al quale in taluni casi sembra originalmente ispirarsi, con una dose maggiore, tuttavia, di umanità, nella denuncia, non rassegnata, dell'ingiustizia e spesso della superficialità di comportamento del nero peruviano, ansioso di farsi accettare dalla società dominante, vicino per quest'ultimo aspetto a certi poemi del portoricano Luis Palés Matos. Va detto anche che il Santa Cruz rivela una identità stretta con il cubano Nicolás Guillén, non solo per la celebrazione di una bellezza inedita, la mulatta, ma per l'accesa denuncia antimperialista. Motivi tutti che Martha Ojeda pone in adeguato rilievo.

Giuseppe Bellini

Antonio Fernández Ferrer, *La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos*, Sevilla, Renacimiento Iluminaciones, 2004, pp. 339.

La sevillana editorial Renacimiento, dirigida por Abelardo Linares, nació en 1977 para la recuperación de la memoria intelectual y cultural de la Edad de Plata y del Exilio, así como para impulsar a la creación joven española, especialmente a la poesía. Más recientemente la editorial ha tomado un fuerte impulso, publicando nuevas colecciones y decantándose más por la prosa, con un interés cada vez mayor por el mundo hispanoamericano. Así, además de la Biblioteca del Exilio, la Biblioteca de Rescate, la Biblioteca de Raros y Curiosos y la colección Azul, dedicada a la poesía hispanoamericana, han aparecido la Colección Isla de la Tortuga, especializada en piratería, Viajeros por América y un valiente proyecto de reedición de revistas literarias, donde se incluyen las habaneras *Verbum* (1939), *Espuela de plata* (1941-1942) y *Nadie parecía* (1942-1944).

Algunos estudios literarios, en cambio, como *El libro perdido de los originistas* del crítico cubano Antonio José Ponte, *Cartografías del cuento y la minificción* del profesor mexicano Lauro Zavala y dos volúmenes sobre las relaciones culturales entre España y Cuba, *Espanoles en Cuba* de Jorge Domingo Cuadriello y *Espanoles en la cultura cubana* de Miguel Iturria, figuran en una nueva colección, cuyo rótulo, 'Iluminaciones' (guiño de ojo a Walter Benjamin), nos parece cautivador casi como el título del volumen de Antonio Fernández Ferrer incluido en esta misma serie.

Este valioso trabajo nos induce a reflexionar sobre *La inexistencia de la literatura hispanoamericana*. Se trata, por supuesto, de una provocación que se refiere a un tópico creado por algunos autores, de Martí a Borges, que en diversas ocasiones han negado la existencia de una literatura a la cual, de hecho, pertenecían. Al mismo tiempo el autor, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares y fino conocedor de las teorías literarias, matizando en seguida esta afirmación, nos insinúa que la 'inexistencia', a despecho de lo que opinaban los aristotélicos, supone una inmejorable ventaja (puede ser un buen recurso para salvarnos en la medida de lo posible de las mortíferas elucubraciones académicas así como del comercio cultural), luego de advertir que "no se trata de una inexistencia que habría que tachar en el escrito, si

siguiéramos a pies juntillas el guiño derridiano, sino de una negación dialéctica y problemáticamente trabada con la construcción del concepto abstracto.

Quizás se deba a este culto “desvelo” (y al susto provocado por la consigna impresa en la cubierta que puede llevarnos a dudar de nuestra misma inexistencia de lectores y estudiosos) que los ocho ensayos presentes en el volumen nos provocan una alegría especial. Una alegría que nos viene indudablemente de los estímulos interculturales que iluminan los acercamientos de Fernández Ferrer a temas como Borges y Zhuang zi (“Cercanía de una milenaria intertextualidad”) o “Iluminaciones del *disparate claro*: Goya, Gómez de la Serna, Cortázar, Buñuel y Piñera”, una aguda reflexión sobre el humorismo hispánico.

De gran originalidad resultan los estudios relativos a temas caribeños.

“El ajjaco cubano como metáfora problemática de la transculturación”, estimula nuevas reflexiones sobre la complejidad de un símbolo, mientras que “Las lenguas de Orula: entre el ‘cuento negro’ y ‘pat@kín.com’”, aborda el proceso “literaturizador” de una riquísima tradición de narrativa, que acompaña el fenómeno de la difusión de la religión afrocubana a lo largo del siglo XX, hasta sus extremos de comercialización. Estimulante, además, es el análisis, en “*The foreign machinery known as Literature*. Negaciones caribeñas del concepto de *literatura*”, de “lo inenunciabile caribeño”, que escapa a todo intento de ceñir la complejidad de la repetida insularidad en el canon conceptual de la literatura en sentido tradicional.

“Gardel canta a Darío. De princesa a *percanta*” es una serie de reflexiones centradas en tres canciones de tango que cantó Gardel y que tienen su modelo en la *Sonatina* de Darío.

Finalmente, la “Coda. Del rigor en los mapas”, excursus cartográfico, cierra de forma circular el volumen, pues sirve de guía para entrever, como nos explica Antonio Fernández Ferrer, “algunos de los vericuetos más significativos que los problemas referidos a la categorización de la literatura hispanoamericana (y por lo tanto a la pregunta acerca de sus *existencia*) nos plantea”.

Irina Bajini

Pablo Antonio Cuadra, *Poesía*, Managua, Fundación Vida, 2003, voll. 2, pp. 504 e 340.

Scomparso nel 2002, Pablo Antonio Cuadra ha rappresentato per tutto il secolo XX – era nato nel 1912 – la voce poetica più significativa non solo del Nicaragua, suo paese, ma di tutto il Centroamerica e una delle più rilevanti del mondo ispanoamericano. Allo sviluppo culturale della sua nazione ha contribuito con iniziative importanti, ha diretto per anni *La prensa literaria* ed è stato presidente dell'*Academia Nicaraguense de la Lengua*, ma in particolare è stato costante riferimento per il mondo poetico nazionale, diffusore dei valori nuovi che mano a mano andava scoprendo, tra essi lo stesso Ernesto Cardenal. La sua opera si può dire che abbia dato fondamento e duratura diffusione internazionale alla poesia del Nicaragua, attraverso gli stretti contatti che egli sempre mantenne con la Spagna e la sua intellettualità, ma anche con altri paesi europei, come l'Italia, alla quale andavano, come più vicina al mondo classico della sua formazione, evidenti simpatie.

Personaggio di straordinaria cultura, PAC, come normalmente lo si indicava, era ben lontano dalla supponenza dell'intellettuale. Conversatore piacevole con conoscenti e amici, anche se in qualche modo riservato, era generoso della propria opera, senza pretendere contraccambio di recensioni.

Io conobbi Pablo Antonio in anni lontani, casualmente, e stringemmo un'amicizia che si prolungò nel tempo, fino ai suoi ultimi giorni. Mi fa, perciò, piacere che sulla quarta di copertina del secondo volume di questa edizione completa della sua *Poesia* sia riportato un mio giudizio di anni fa:

En el panorama de la poesía americana, la figura de Pablo Antonio Cuadra se ha impuesto desde hace tiempo no sólo como el poeta de mayor importancia de Nicaragua, sino como uno de los valores de mayor significado del Continente. Intérprete de su pueblo y del mundo americano, como lo fueron Vallejo y Neruda, como lo fue Asturias, Cuadra cada vez más es el *Gran Lengua* de su pueblo”.

Giudizio che una volta ancora ribadisco, e ancor più oggi, riandando anche alla sua attività di uomo politico, non solo di intellettuale.

Nel periodo che precedette di poco la caduta dell'ultimo Somoza mi trovavo a San José de Costa Rica, ospite di Franco Cerutti, amico di Pablo Antonio, traduttore italiano della sua opera lirica (Cfr. *Introduzione alla Terra Promessa*, a cura di F. Cerutti, Milano, Edizioni Accademia, 1976) e grande ricostruttore della letteratura nicaraguense – converrà riparlarne –, e un giorno comparve improvvisamente il poeta: ebbi così modo di sapere che aveva un appuntamento con la diplomazia statunitense, che cercava di convincere con ragioni inoppugnabili a togliere finalmente l'appoggio al dittatore, come infatti di lì a poco avvenne, provocando con ciò la sua caduta. Pablo Antonio fu un grande difensore della libertà e della dignità umana; lontanissimi erano i giovanili entusiasmi per i governi forti che riportassero ordine nel suo paese sconvolto dalle contese dei partiti, e per tutta la vita fu un sincero democratico, amante della sua terra e credente sincero.

Ora tutta l'opera poetica di PAC appare riunita in questi due grossi volumi, iniziativa benemerita, dovuta al “Grupo Financiero Uno” del Nicaragua, nell'ambito di una intelligente promozione del prodotto intellettuale del paese. Nel breve Prólogo al primo volume, Pedro Xavier Solís illustra i tre settori in cui è stata distribuita la poesia di PAC: poesia d'avanguardia, indigena e religiosa. Jaime Íncar Barquero introduce il secondo volume, che raccoglie l'opera dell'età più matura di Pablo Antonio, insieme ai *Cantos de Cifra y del Mar Dulce* (cfr. il poema in traduzione italiana, con testo a fronte, a cura di chi scrive, Roma, Bulzoni Editore, 1987), la poesia di *Esos rostros que asoman en la multitud*, *Siete árboles en el atardecer*, *Exilios*, e una preziosa serie di testi poetici dispersi.

Cantore dell'esteso e vario paese nicaraguense, della sua semplice gloria e della sua profonda disperazione, nella tirannia ricorrente delle guerre di partito e delle dittature, ora tutta l'opera creativa di Cuadra è disponibile per una valutazione definitiva, coerente, che ne sottolinei il valore, il significato. Scriveva Pablo Antonio in “Epitafio de un poeta”, ora nella poesia dispersa del secondo volume, che sempre si era trovato a essere fuori luogo e fuori tempo: tra le cose naturali quando si estinguevano, tra i campi quando venivano distrutti e la gente li abbandonava per inurbarsi; nessuno lo udiva nella città assordante e neppure nella campagna ormai deserta; aveva abbandonato la prosa per la poesia, quando questa si consegnava alla prosa. E concludeva:

El poeta siempre llega donde nadie lo recibe
y así vive hasta que llega a la muerte;
sólo entonces, cuando la muerte tampoco lo recibe,
es cuando todos reciben su canto.

Questo è, alla fine, il destino positivo del vero artista: continuare a parlare, come fa Pablo Antonio, dopo la sua scomparsa.

Sarebbe stato opportuno che alla fine del secondo volume avesse trovato posto una completa Bibliografia, delle opere e critica, ma probabilmente correrà il terzo volume in progetto, destinato a raccogliere l'opera in prosa di Cuadra.

Giuseppe Bellini

Isabel Allende, *El Zorro. Comienza la leyenda*, Barcelona, Plaza Janés, 2005, pp. 377.

Il fascino di eroi che celano sotto la maschera di uomini tranquilli, apparentemente pigri e pusillanimi, lo spirito indomito del giustiziere, è ormai un topico della letteratura di cappa e spada. Fra tutti, emerge sicuramente Zorro, la cui leggenda sorta in California nel XIX secolo, si diffonde sull'onda di sensazionali avventure, di beffe all'autorità coloniale spagnola, nell'intero territorio americano. Valicando l'oceano, essa si afferma con vigore anche in Europa, sollecitando la fantasia di fanciulle romantiche attratte dal bel tenebroso senza nome e di giovani temerari, ansiosi di emulare gesta rocambolesche per porsi al servizio dei più deboli.

Constantemente rinverdito dal cinema e da narrative più o meno fantastiche, il mito di Zorro non è sfuggito alla curiosità di Isabel Allende, la cui passione per le sfide e per la sperimentazione di generi è dimostrato dal percorso di scrittura. Negli ultimi anni, il romanzo storico, iniziato con *Hija de la fortuna* (1999) – alcune tracce sono disseminate anche nei libri precedenti – e proseguito con *Retrato en sepia* (2000), stimola l'abilità affabulatrice dell'autrice che, dopo la parentesi della trilogia dedicata ai ragazzi (*La ciudad de las Bestias* (2002), *El reino del dragón de oro* (2003), *El bosque de los pigmeos* (2004)), ritorna a cimentarsi con il genere.

Lo scenario su cui Zorro combatte in nome della giustizia e della libertà del popolo indio è dato dalle vaste regioni della California dove il padre, Alejandro Vega – terzo figlio di una famiglia di *hidalgos* la cui origine risale al Cid Campeador –, giunge verso il 1790 in qualità di capitano incaricato di scortare la moglie del governatore del Messico, divenendo in breve tempo un ricco e potente proprietario terriero.

La madre, Tuypunia – in seguito battezzata Regina Maria de la Inmaculada Concepción, chiamata infine semplicemente Regina – è invece, un'orgogliosa indigena, un tempo a capo delle tribù ribelli, insorte per abbattere lo strapotere e la cattiveria dei frati, insediati nelle ventitré missioni sparse sul territorio. Unica eccezione all'interno di un comportamento di corruzione e di inefficienza, è offerta da padre Mendoza, personaggio chiave del *plot* – nella sua giurisdizione ci sarà l'incontro tra Alejandro Vega e Regina. Segretamente attratto dalle idee riformiste dei gesuiti, il francescano instaura un clima particolarmente produttivo e collaborativo con la popolazione, trattata con clemenza e comprensione, migliorandone le condizioni di vita a tal punto che la missione diviene modello da imitare, richiamando viaggiatori americani e spagnoli incuriositi da

tanta prosperità. Un periodo d'oro destinato, però, a colorarsi di tinte fosche, perdendo ogni conquista faticosamente raggiunta.

Dalla California alla Spagna: lo scenario si sposta nella città di Barcellona tra gli anni 1810-1814. Dopo l'infanzia trascorsa felicemente in compagnia dei genitori, ma soprattutto di Bernardo, l'amico di giochi inseparabile, il fratello di latte – entrambi sono allattati dall'india a servizio in casa-, fra scorribande a cavallo, riti di iniziazione voluti dalla nonna Lechuza Blanca per far entrare il giovane in contatto con l'animale totemico – una volpe, per l'appunto – e con la spiritualità della cultura indigena, Diego si reca in Europa dove completa i propri studi, indispensabile alla sua formazione culturale. L'amico del padre, don Tomás de Romeu gli offre ospitalità nella sua casa, aperta anche a Bernardo che, in seguito alla morte della madre, stuprata dai pirati, perde la voce ed impara a comunicare con l'amico tramite il linguaggio dei gesti.

A quindi anni, appena compiuti, i due si imbarcano per Panama nella goletta del capitano José Díaz e successivamente dopo un viaggio avventuroso tra le bellezze di una natura straripante di colori e di vegetazione, vero e proprio paradiso d'acque cristalline non prive di insidie sia pur celate – vedasi i caimani mimetizzati nel fango –, sbarcano a Barcellona.

In città si respira “un viento fresco de renovación” (p. 88), giunto con Napoleone – nel 1808 egli invade la Spagna – e che annulla istituzioni medievali, quali l'Inquisizione, i privilegi della classe nobiliare e militare. Una atmosfera colta nelle sue molteplici sfaccettature da Bernardo che, in qualità di servitore molto particolare, si spinge negli ambienti più diversi: le lussuose abitazioni dei maggiorenti e le casupole malsane del popolo minuto, gli forniscono un quadro completo della vita del luogo. Una “bulliciosa Barcelona” (p. 124) che gli insegna usi, costumi e lingua, appresi con curiosa avidità, guadagnandosi il rispetto della servitù di casa de Romeu e soprattutto l'amicizia fraterna di Isabel, la figlia minore di don Tomás.

Dal canto suo, Diego, entrato nell'ambiente dalla porta principale, si guadagna la simpatia anche di Juliana, la bellissima primogenita del suo anfitrione per la quale perde letteralmente la testa. Ammirata e corteggiata dai coetanei e in particolare da Rafael Moncada, spregiudicato e senza scrupoli anche se apparentemente di bel aspetto e di buone maniere, la giovane sarà la causa prima della rivalità tra i due, acerrimi nemici per la vita. Un destino che perseguiterà il nostro eroe non solo in Spagna, ma anche in terra americana dove il tanto odiato nemico eserciterà la peggior forma di colonialismo, continuando anche ad uccidere pur di appagare i propri insani desideri, tra cui emerge quello della vendetta.

Con le pene d'amore, con gli studi umanistici e con i giochi di ogni tipo, Diego coltiva anche una grande passione: la scherma la cui tecnica gli sarà insegnata dal miglior spadaccino del tempo, Manuel Escala un “genio de la espada” (p. 135) che farà di lui l'invincibile Zorro. Infatti, sarà questo il nome assunto da Diego, in ricordo anche dell'animale totemico riconosciuto dopo l'altra iniziazione avvenuta nella tribù della nonna, una volta superate le prove d'iniziazione, all'interno della società segreta “La Justicia”. Si tratta di un'organizzazione, sorta due secoli prima per combattere il fanatismo religioso dell'Inquisizione e poi estesa alla lotta verso altre forme di oppressione – nello specifico contro il colonialismo francese e la schiavitù.

Il contatto con la famiglia d'origine è mantenuto vivo ogni sei mesi dalle lettere che il padre Mendoza gli invia, aggiornandolo sulla situazione della missione e della famiglia. Una di queste lettere indirizzata a Bernardo, annuncia la nascita del figlio concepito con Rayo en la Noche, appartenente alla tribù di Lechuza Blanca. Inevitabile l'immediata partenza del giovane richiamato alle sue responsabilità da condividere con l'unica donna della sua vita, amata con passione e tenerezza sin da ragazzino.

A Diego non rimane che affrontare il turbinio di eventi che si scatenano a Barcellona, sconvolgendo la vita delle persone a lui più vicine. Con il ritorno di Fernando VII, con la deportazione di Napoleone all'isola d'Elba e la successiva revoca della costituzione del 1812, la Spagna retrocede a un sistema di governo feudale che provoca un fuggi fuggi generale oltre frontiera per evitare mali peggiori, come accade a Tomás de Romeu che viene arrestato e quindi giustiziato per le idee liberali. Non solo, però: contro di lui si accanisce Moncada, unico nipote della potente Eulalia de Callís, il quale si vendica nei confronti di Juliana che si rifiuta ostinatamente di accettare la sua proposta di matrimonio.

Per sfuggire a ulteriori ripercussioni ed agguati Diego, le due sorelle Romeu e la loro dama di compagnia, fuggono dopo aver venduto le proprietà in cambio di una cospicua quantità di pietre preziose. Un'odissea che li vede attraversare a piedi il nord della Spagna tra mille disavventure, affrontare la fame il freddo e i briganti, incontrare personaggi già conosciuti – come i gitani, il capitano Santiago de León-. Finalmete, essi s'imbarcano – destinazione America – a La Coruña. In acque del Caribe, tuttavia, sono assaliti dai pirati di Jacques Laffite, “corsario de Cartagena de Colombia” (p. 275) come egli stesso ama definirsi, che ruba il cuore di Juliana. Un amore – sfociato in matrimonio-, che durerà per tutta la vita trascorsa in un ranch texano, allietata dalla nascita di otto figli e di una quantità indefinita di nipoti.

Il ritorno in California è atteso da Bernardo, giunto a prelevare Diego e le due donne affranti dalla decisione di Juliana. In patria, la situazione non è tanto migliore: la missione ha perduto la sua forza di attrazione, impoverita ogni giorno di più dalla volontà del potere coloniale che vessa gli *indios*, costretti a vivere in condizioni disperate, i genitori di Diego sono separati da cinque anni – alla partenza del figlio per la Spagna la madre ritorna alla tribù per prendere in consegna il testimone dalle mani di Lechuza Blanca, mentre il padre riversa ogni energia negli affari arricchendosi sempre più. Ricchezze che gli servono ben poco contro l'inviato plenipotenziario del re, Rafael Moncada, deciso a vendicarsi di Diego. Egli confisca le proprietà, arresta Alejandro de la Vega con l'accusa di guidare un'insurrezione per l'indipendenza del paese. Uno stato di cose che solo Zorro “audaz, atrevido y juguetón” (p. 230) può risolvere. Naturalmente con la collaborazione di Diego “elegante, melindroso, hipocondríaco” (*Ibidem*), che tanto colpisce negativamente anche il padre Mendoza, il quale non ne riconosce in lui il suo pupillo.

Con l'ineparabile Bernardo, i due fanno dell'antica grotta indiana, il rifugio sicuro di Zorro, o meglio dei due Zorro – a cui più tardi se ne aggiungerà un altro, ossia Isabel – i quali in grotta a cavalli focosi, riusciranno a liberare il padre dalla terribile prigione del Diablo, a cacciare definitivamente Moncada, estrapolandogli una confessione di colpevolezza, pronta ad essere esibita alle autorità competenti nel caso di un suo ritorno. Il bene trionfa sul male, il cattivo è definitivamente sconfitto proprio come nei migliori *feuilleton*.

Il merito del libro, al di là dell'intrigo del *plot* che genera storie concatenate in un proliferare di situazioni e di sentimenti a cui i lettori di Isabel Allende sono abituati, sta nella capacità dell'*inventio*. Sorprende costantemente l'abilità del narrare, la potenza della parola che sembra avere il sopravvento persino sull'autrice stessa, la costruzione dei personaggi presentati nell'aspetto esteriore, ma soprattutto in quello interiore, la descrizione ambientale che, con poco tratti, rende palpabile la bellezza della natura americana o di realtà maggiormente conosciute al lettore europeo anche se temporalmente lontane, l'ironia, la capacità di sorridere e di divertire.

Se per Isabel Allende la scrittura è un tentativo per comprendere la confusione della vita, per rendere il mondo più tollerabile, come più volte dichiarato, con quest'ultima opera essa centra l'obiettivo. Essa gratifica il lettore che, sull'onda dell'evasione, è co-

stretto a riflettere sugli avvenimenti sociali, su quell'America Latina che ontologicamente è luogo privilegiato de *lo real maravilloso* in cui la commistione di culture e di immaginari differenti produce la forma più fertile di esistenza ibrida.

Silvana Serafin

Leonardo Padura Fuentes, *Il romanzo della mia vita*, Milano, Marco Tropea Editore, 2005, pp. 377.

Nella bella traduzione di Eleonora Mogavero, che rende piacevolmente leggibile il testo di Leonardo Padura Fuentes in italiano, appare questo notevole romanzo, dedicato a ricostruire la vita del poeta cubano del secolo XIX, José María Heredia, cantore famoso del "Niágara" e autore dell'elegiaco poema "En el Teocalli de Cholula", dove si impone la legge universale della morte:

Todo perece
por ley universal. Aun este mundo
tan bello y tan brillante que habitamos,
es el cadáver pálido y deforme
de otro mundo que fue...

Cubano, Leonardo Padura Fuentes è scrittore ben noto anche in Italia. L'editore Tropea, particolarmente attento alla narrativa ispanoamericana, ha pubblicato varie delle sue opere, tutto il ciclo delle "Quattro stagioni", e ora questo notevolissimo *Romanzo della mia vita*, che con originale struttura intreccia la vicenda umana di un esiliato cubano dei nostri giorni con quella dell'esiliato Heredia del secolo diciannovesimo, del quale ricerca un perduto manoscritto autobiografico, che dovrebbe far luce su fondamentali vicende dell'infelice e perseguitato poeta, e con esse su quelle di alcune famiglie potenti dell'isola, sostenitrici del governo coloniale spagnolo, alla cui ombra prosperarono. Sullo sfondo la lotta per la liberazione dell'isola, il riscatto degli schiavi neri, lotta cui partecipa il poeta e che è causa della sua persecuzione e dell'esilio.

Heredia trascorre tra Stati Uniti e soprattutto Messico pressoché tutta la sua esistenza, e in esilio muore. Fernando, il protagonista contemporaneo, costretto all'esilio egli stesso da un'anonima denuncia, durante un breve ritorno a Cuba, limitato per giorni dalle autorità politiche del paese, cerca affannosamente di individuare, con la sede occulta del manoscritto herediano e il suo segreto, chi, denunciandolo, lo costrinse a lasciare l'isola, l'insegnamento universitario, gli amici, gli amori. Si costruisce così un parallelo tra la vicenda dell'antico poeta e quella dell'uomo del ventesimo secolo, entrambi vittime dell'invidia e di un potere dispotico, allora quello coloniale spagnolo, ora quello nazionale, entrambi regimi chiusi a qualsiasi critica e repressivi di ogni dissidenza.

La vicenda di Fernando interessa in quanto punto di partenza evocativa di tutte le vicende che riguardano l'avventura vitale del poeta Heredia, ma è proprio quest'ultimo personaggio che occupa in modo preminente la scena nel libro di Padura Fuentes, libro che, avverte lui stesso, è frutto di realtà e di finzione narrativa:

Malgrado si basi su eventi storici verificabili e anche, testualmente, su lettere e documenti personali, il romanzo della vita di Heredia, narrato in

prima persona, è da considerarsi come un'opera di finzione. L'esistenza reale del poeta e dei personaggi che lo circondarono – da Domingo del Monte, Varela, Saco, Tanco, fino al capitano generale Tacón e al caudillo messicano Santa Ana, o ai suoi due grandi amori, Lola Junco e Jacoba Yáñez – viene presentata in funzione di un discorso narrativo nel quale le peripezie autentiche e quelle romanzesche si alternano in un libero intreccio. Quindi, tutto quello che Heredia narra è avvenuto, è dovuto o potuto avvenire nella realtà, ma è sempre visto e riflesso attraverso una prospettiva romanzesca e contemporanea” (p. 375).

La maestria del narratore sta nel rendere vivi gli accadimenti, nel renderli convincenti per il lettore. Il libro si presenta come una grande fonte di eventi, sui quali esercita potere vivificante l'arte narrativa, con il risultato felice di riportare a nuova attualità un grande poeta romantico, di norma frettolosamente trattato, per la consueta tirannia dello spazio, nelle storie letterarie. Ma non solo il Padura ridà vita a Heredia, bensì a tutto il mondo culturale e politico che lo ha circondato, in mezzo al quale è vissuto, ha lottato per i suoi ideali, avendone corrispondenza di invidie e di persecuzioni, il tutto tra dure strettezze economiche e solidarietà precarie, incostanti nei paesi dell'esilio. Né si limita il narratore alla figura e alla vicenda accennata, ma s'intrattiene anche su figure significative del momento a noi più vicino. È il caso del poeta Eugenio Florit, scomparso nel 1999, la cui evocazione mi ha particolarmente toccato per la nostra lunga amicizia. Un personaggio minuto, di grande finezza, spagnolo d'origine, ma presto cubano “por los cuatro costados”, del quale fin da *Doble acento* (1937) fece elogio l'esigentissimo Juan Ramón Jiménez.

Fuggendo dalla dittatura a Cuba, negli anni cinquanta Florit si stabilì negli Stati Uniti, dove rimase per tutta la vita, esercitando la docenza universitaria e dirigendo per anni la prestigiosa *Revista Hispánica Moderna*, mentre continuava la sua creazione poetica. Nel romanzo di Padura è Fernando a incontrare il poeta, ormai anziano. Introduce l'incontro una citazione significativa dello stesso Florit, che interpreta anche la situazione del giovane: “Dove andrò, quando il mio cuore si fermerà e le mie mani cadranno a terra per aprirsi un pezzo di silenzio?” Tuttavia la domanda fondamentale è formulata durante la conversazione tra i due personaggi, e rende perfettamente il clima in cui si muove tutto questo romanzo dell'esilio. Chiede Fernando: “Maestro, come sono stati questi anni fuori da Cuba?”. Il poeta risponde:

Come tutti gli esili: una merda. Da anni non vado a vedere il mare, che era la cosa che più mi piaceva fare a Cuba. Esco solo per andare in chiesa e all'Opera, e non mi importa neppure che la stagione sia buona. [...] Qui nessuno sa chi sono, né gli interessa saperlo. A Cuba è la stessa cosa. La maggior parte della gente pensa che io sia morto da tempo. E il brutto è che non so quando morirò. La mia condanna è essere sempre più vecchio.

Tutto sommato, questa è anche la situazione di Heredia, più disperata s'intende, ma comune a chi è costretto a non rivedere il proprio paese.

Un bel libro, questo di Padura Fuentes, che si può ritornare a leggere per trarne sempre nuovo profitto e individuare cose preziose.

Giuseppe Bellini

Juan Villoro, *El testigo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, pp. 472.

El testigo, «Premio Herralde de Novela» del 2004, è un romanzo che affronta il Messico delle aspettative promosse e promesse dal cambio che nel 2000 ha visto il Partito Rivoluzionario Istituzionale perdere le elezioni politiche dopo oltre settant'anni. La narrazione è suddivisa in tre parti – *Posesión por pérdida*; *La mano izquierda*; *El tercer milagro* –, per un totale di 33 capitoli. Le tre citazioni che aprono il testo preannunciano una complessità di riferimenti alle epiche del viaggio, inteso non tanto come prova di eroismo del viaggiatore, quanto come occasione per l'articolazione di un percorso identitario. Quello di Julio Valdivieso, 48 anni, è un viaggio di ritorno – Villoro presentò questo romanzo, sotto pseudonimo (Kostia), con il titolo di *El regreso* – in Messico, dopo 24 anni trascorsi in Europa, tra Italia e Francia. Un viaggio, quindi, spinto dalla curiosità, ma anche dalla necessità, con pretese di ricostruzione di un ordine sociale stimolato dalla nuova fase politica di “transizione democratica”.

Il romanzo si svolge tra la capitale messicana e il villaggio di Los Cominos e ruota attorno ai vincoli – di famiglia, ma anche di formazione culturale – che legano Valdivieso alla *Cristiada* e all'opera del poeta Ramón López Velarde. L'eredità storica messicana viene interpretata (tradotta e tradita) da testimoni di omicidi, di miracoli, di bugie, di desideri, di tradimenti al secondo grado, in un piano di contesa continua tra cronaca e testimonianza, tra storia assunta e storia vissuta, tra discorso egemone e discorsi dei singoli; si tratta di testimoni paradossalmente silenziosi che hanno in sé la vergogna ma conservano l'onore (Juan Ruiz, Florinda), che destabilizzano ma anche interpretano il tentativo di espiare la colpa di un'identità collettiva fantasmale (el tío Donasiano, el Vikingo). La narrazione, generosamente intessuta, ha il merito di saper calibrare l'incontro dei diversi modi di testimoniare, ovvero di gestire il possesso della storia, sia in senso personale che comunitario: il passato immaginato da Julio, viziato da ispirazioni nostalgiche; il passato affabulatorio che i suoi, di Los Cominos, pretendono fargli trovare; il processo trans-storico del Messico di fine Novecento che fa da sfondo alla parabola dialettica e memoriale di Valdivieso; l'immaginario dello sceneggiatore di una telenovela in preparazione, ambientata a Los Cominos durante la *guerra cristera*.

I fantasmi del passato, colmi di segreti, crimini, silenzi, pentimenti, aspettative, vengono messi alle strette nel presente: smettono di incarnare il culto alla morte – “la muerte nos seduce [...] la muerte nos atrae”, diceva Paz – e svelano l'inganno degli occultamenti e la perversione degli spettri. Attraverso la dimensione di transito, o meglio di ritorno, interpretata da Valdivieso, il deserto di Los Cominos evolve da cenotaffio a luogo dell'azione. Il protagonista de *El testigo* si insinua nelle pieghe di un territorio oscurato da un'immaginazione dove il passato corre in avanti e la vita retrocede, dove la condivisione dei *murmillos* di discendenza rulfiana emerge come rimedio per accettare il presente, non per superarlo, né tantomeno per cambiarlo. Valdivieso, spogliatosi dell'ultimo fantasma (la storia d'amore con la cugina Nieves), sarà allora l'interprete di un Messico di *borrón y cuenta nueva*, il testimone letterario capace di smascherare il simulacro storico e di scommettere sulla dissoluzione di quelle cospirazioni affabulatorie che guastarono la parabola priista. Juan Villoro (1956), all'indomani dei risultati elettorali, scriveva significativamente nella tribuna di «Clarín» (5 luglio 2000): “Muy a la mexicana, vivimos la alegría de un funeral con la esperanza de que los muertos se queden quietos y no regresen como ánimas en pena”.

Manuela Gallina

Jorge Volpi, *La guerra y las palabras*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004, pp. 412.

La guerra y las palabras es a la vez un trabajo de investigación histórica, un conjunto de reseñas periodísticas, un ensayo de crítica cultural y un producto novelesco. Jorge Volpi (1968), detective de la historia, hermeneuta del engaño, en fin, novelista, sitúa el alzamiento del EZLN de 1994 en su contexto geográfico, político y social – el *México del sótano* –, asimismo reproduce sus discursos retóricos y literarios, recopilando documentaciones de diverso tipo – entrevistas, artículos y referencias bibliográficas, incluso testimonios y relatos colectivos – y estructurándolas bajo la forma de una obra de ficción. Esta operación de escritura híbrida se justifica por el hecho de que el propio subcomandante Marcos, líder del alzamiento, “convirtió la literatura en su principal arma de combate”, explica Volpi en la advertencia al texto. Y tiene razón, ya que además de sus guerras verbales y escritas – y de sus muchos libros publicados –, Marcos, ese brillante intelectual que responde al nombre de Rafael Sebastián Guillén Vicente, pertenece ya de alguna forma al panorama literario ‘oficial’, como demuestran sus muchas publicaciones y también su reciente *Muertos incómodos* (Enlace Civil, 2005). Se trata de una novela policíaca escrita a cuatro manos con Paco Ignacio Taïbo II, donde la metáfora del asesino propaganda la búsqueda de un culpable y la retórica del sin-nombre enfatiza la carga simbólica del pasamontañas del guerrillero de la Selva Lacandona.

Jorge Volpi, escritor mexicano célebre por haber ganado el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral con su novela *En busca de Klingsor* (1999) y por representar la voz quizá más intelectual entre los narradores mexicanos de la *generación del Crack*, publica en Seix Barral *La guerra y las palabras. Una historia del alzamiento zapatista* (octubre de 2004), ni un año después de haber presentado su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca (diciembre de 2003) sobre el mismo tema de investigación. Se trata, pues, también del resultado de una carrera de formación académica y de unos años de investigación científica, como testifican la cronología y la articulada bibliografía que se incluyen al final. Cinco partes, doce capítulos, un prólogo. Esta obra, que Volpi define también una “historia intelectual de 1994”, hace explícita referencia a otro ensayo suyo, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (1998), una investigación de los acontecimientos del México de 1968, culminados con la masacre de Tlatelolco, en la Plaza de las Tres Culturas. Ambos ensayos expresan un afán de revisión histórica y novelización de los hechos sociales y culturales mexicanos por parte del autor.

A partir de los últimos años ochenta se puede detectar en el México priista la “convulsión” hacia un neoliberalismo ortodoxo que se manifiesta más tras la pérdida del partido en las elecciones políticas de julio de 2000. Tal como la política utiliza la memoria histórica y con ella desarrolla un discurso autolegitimador, Marcos se hace heredero del espíritu de las luchas zapatistas – aunque en el estado de Chiapas es donde no hubo una sistemática aplicación de las políticas zapatistas – o bien continuador de esa utopía revolucionaria de finales del siglo XIX de Julio Chávez López. Y lo hace para construir un anti-discurso que ve como protagonistas a los indígenas y la defensa de sus derechos – salud, electrificación, educación, información, etc. – y como ambientación la Selva Lacandona. Algo que Juan Villoro llamó un guión de ciencia ficción. El carisma de este anti-discurso, arrastrado mediáticamente no sólo en México sino en Europa y en los demás países de América, ha alcanzado límites ahogadores, a tal punto que el mismo fenómeno parece perder su significado detrás de una pátina de pura representación. Este conflicto entre construcción imaginaria y realidad cotidiana

no es tema del ensayo de Volpi, aunque sí en él se ve como la cuestión indígena, no sólo en su versión (neo)zapatista, pertenece al presente, y no se reduce a un pasado precolombino: más bien se relaciona férreamente a los hechos políticos y económicos como, por ejemplo, el asesinato de Luis Donald Colosio y la entrada en vigor del NAFTA. Dentro de este panorama, Chiapas representa el discurso conflictivo entre marginalidad y centralismo, pero también ejemplifica la retórica maniquea que le ha sido atribuida: riqueza/pobreza, paraíso/infierno, *bon sauvage*/guerrillero, local/global, tradición/modernidad. Esta representación, sin embargo, lleva consigo una macro contradicción: la de tener un emisor y unos oyentes que pertenecen, “muy a su pesar”, a su propia cultura occidental dominante. Así que la ironía verbal de Marcos, su carga icónica (véase el comunicado: *De pasamontañas y otras máscaras*), su vena profética incluso mitológica legitiman un discurso *pop* más que popular que declina en espejismo, en medio de esa guerra de palabras que periódicos, intelectuales y académicos combaten en el tablero de la cuestión social zapatista, al lado de esa que Volpi llama “una guerrilla preocupada por el estilo”. Si la parodia textual es evidente en la declaración y en los comunicados de la Selva Lacandona, no falla Volpi en presentar cada parte del ensayo con breves introducciones cervantinas como por ejemplo: “Donde por fin se cuenta la verdadera historia del alzamiento zapatista y se narra con profusión de detalles la guerra de palabras sostenida entre el gobierno y el subcomandante Marcos, así como las muchas y muy instructivas opiniones de los intelectuales y demás protagonistas de los hechos sobrevenidos en el aciago año del señor de 1994”. Los “conocimientos prohibidos” perseguidos por el narrador, novelista y crítico Volpi desenmascaran y desmantelan lo asumido, fabulando parabólicamente su contenido y ejecutando un verdadero, incluso feroz, acto de imaginación política, es decir, de ficción.

Manuela Gallina

Victoria Colosio, *Tango para vivir*, Rosario, Sudamérica Impresos – Grupo Asegurador La Segunda, 2005, pp. 188.

La moda del tango, giunta in Italia insieme a quella di altre danze latinoamericane al principio degli anni Novanta, ha suscitato entusiasmi e adesioni di vario grado, a seconda della propensione personale. Ma, una volta sfumato l'interesse iniziale, poco è rimasto ai neofiti del ballo a meno che si abbia avuto la sorte di imbattersi in una personalità di calibro eccezionale, quale Victoria Colosio, che ha saputo trasmettere, piú che la perizia tecnica, l'entusiasmo di una cultura legata alla danza argentina.

Dopo decenni di studio, pratica, spettacoli e viaggi vede la luce in Argentina il volume *Tango para vivir*, in cui la Colosio consegna un piccolo saggio di sé, «el primero para empezar el cuento», come auspica María González nell'introduzione. Chi la conosce sa non solo il bagaglio di sapere teorico e pratico che ha accumulato, ma al tempo stesso la fatica di riuscire a darne un aspetto sintetico soddisfacente e non troppo riduttivo. Il libro, dunque, costituisce lo sforzo concreto dell'autrice e di chi ne sostiene praticamente l'impegno fisico ed intellettuale: Marcela Corte, coautrice, si suppone abbia duramente combattuto per contenere e canalizzare le energie di Victoria Colosio e, come ella stessa riconosce, «Ayudarla en la aventura de parir su libro no fue más que una muestra de gratitud». Gratitudine è proprio il perno intorno al quale gira il volume. Al di là delle pagine scritte di suo pugno, che introducono la propedeutica della danza da lei ideata, e accanto all'antologia di disegni, fotografie e testi raccolti in tanti anni di pel-

legrinaggi per il mondo, l'occasione è propizia, almeno a chi le sta accanto in questo periodo, per rappresentare e manifestare la riconoscenza di quanti hanno avuto la fortuna di incontrarla.

Formatasi come ballerina classica, con il tempo si accosta alle danze folcloristiche ed alla coreografia. Il suo approccio innovativo al tango fatica ad essere accolto dai circoli più tradizionalisti dei ballerini argentini, ma con il suo entusiasmo e la sua capacità comunicativa si afferma non solo in ambito locale ma anche a livello internazionale. Victoria Colosio propone un accostamento multidisciplinare alla danza, abbinando l'esercizio fisico in senso stretto alla storia del costume, alle arti figurative e alla letteratura. Come si evince tanto dal titolo come dalle pagine da lei firmate, la sua è una vera e propria filosofia del tango, che è stata ormai assimilata da una nutrita scuola internazionale per la sua capacità di sapersi adattare all'ambito culturale in cui si trova, attraendo ed inglobando elementi estranei ma nel contempo affini, avvicinando culture apparentemente antitetiche.

Il rigore, la disciplina, l'esercizio, ma soprattutto l'entusiasmo, la passione e la generosità fanno della Colosio una personalità unica per statura umana e professionale, cui solo inevitabili passioni umane possono tentare di offuscarne la grandezza. La sua geniale *locura*, intesa nel senso più nobile del termine, è stata il motore che le ha permesso di superare ostacoli di ogni genere e di trovare accoglienza in ogni parte del mondo.

Nata nel 1927 in Argentina da una agiata famiglia di origine bresciana, tradisce la vocazione familiare per la medicina (lo zio a Milano aveva mantenuto il vincolo professionale con la famiglia Sforza, mentre il padre si era trasferito in Argentina dove aveva aperto una clinica ostetrica) per dedicarsi alla danza classica. Sposatasi con un possidente terriero, interrompe per qualche anno l'attività artistica per dedicarsi alle tre figlie, quindi torna a calcare i palcoscenici reinterpretando il proprio ruolo professionale. Orientatasi verso il folclore argentino, si afferma come coreografa ed organizza numerosi spettacoli in America e in Europa, dove lascia una folta schiera di discepoli. Senza mai arrendersi di fronte alle avversità, Victoria Colosio è riuscita a farsi strada anche nel proprio Paese, dove sta raccogliendo i frutti di una vita dedicata alla danza. Le autorità argentine hanno riconosciuto l'importanza della sua traiettoria artistica e le hanno dedicato lusinghieri omaggi ufficiali, come, ad esempio, l'intitolazione della Esquina Victoria Colosio a Rosario.

Per entrare nel merito del volume, *Tango para vivir* presenta, come annuncia il sottotitolo, la *Propedéutica de la danza* della Colosio, ossia la metodologia pedagogico-didattica che educa le basi del movimento. Oltre cinquanta anni di esercizio, di osservazione, di esperienza, si condensano in poche pagine che affiancano, accanto alle sezioni di carattere squisitamente tecnico, una visione della danza ben radicata nella società umana. Dalle ninna nanne materne ai giochi infantili sembrano aver origine i gesti di una danza popolare legata al divertimento, alla naturalezza, al piacere innocente e non, com'è ora di moda, ad una forzata sensualità. L'essenza del tango è la passione di chi lo interpreta, adattandolo alla propria personalità affinché giunga a comunicare le emozioni che ognuno di noi, in misura e con modalità differenti, prova.

La seconda parte del volume è affidata a Marcela Corte, docente presso la Facoltà di Scienze Sociali dell'Università Nazionale di San Juan, la quale ha il compito «ingrato» di operare una personale sintesi nella ormai sconfinata bibliografia legata al tango. La definizione del concetto, l'etimologia della parola, le origini della danza occupano le pagine introduttive, per poi lasciare ampio spazio ad un'antologia dei tanghi più significativi. I testi, oltre ad essere presentati con il nome degli autori delle parole e della musica e con la data di edizione, sono accompagnati da un commento della Corte, la quale li contestualizza e ne analizza le peculiarità. I temi ricorrenti, che favoriscono la suddivisione del ma-

teriale, ruotano fondamentalmente intorno al contesto geografico – e, nello specifico, alla città e al quartiere –, e al ruolo – stereotipato e volutamente esagerato – dei due sessi.

La terza parte, intitolata «Diapositivas de vida», riunisce materiale eterogeneo legato al vissuto della Colosio: fotografie, interviste realizzate per la stampa, citazioni che interpretano la natura del tango, ricordi personali, riflessioni, ritratti di artisti e professionisti di rilievo. Una menzione particolare è dovuta alla scelta delle immagini che accompagnano e perfezionano la parola scritta: disegni, acquerelli, tempere, sculture e fotografie danno una propria interpretazione, magistrale, della danza.

Rinnovo il mio augurio affinché questa prima parte di raccolta di materiale abbia un seguito. Chiunque abbia conosciuto Victoria Colosio sa quanti documenti e quante opere, spesso rari, ella conservi relativamente al tango. Ma ancor più meriterebbe che, chi le sta accanto, riesca a fissare almeno in parte sia la lunga esperienza artistica sia la ricca ed affascinante biografia per la luminosa positività di un vissuto cui molti devono, se non addirittura la carriera artistica, sicuramente un sincero e cordiale ringraziamento.

Patrizia Spinato Bruschi

* * *

Urbano Tavares Rodrigues, *O Mito de D. Juan e outros ensaios de escrever*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 227.

Na “explicação necessária” que funciona como premissa ao volume, o leitor é informado de que se fundiram, nesta edição, dois livros há muito esgotados do Autor: *O Mito de D. Juan* (na literatura portuguesa) e *Ensaaios de Escrever*. Mas houve que “retirar daqueles dois conjuntos de ensaios trabalhos académicos publicados em actas de congressos ou em revistas literárias e até artigos de jornal” (p. 7), o que não significa que não venham a ser mais tarde republicados; e sacrificar a eventual actualização de alguns ensaios como, por exemplo, o ensaio de abertura “O Mito de D. Juan (na literatura portuguesa)” – tanto mais que Urbano Tavares Rodrigues escreveu posteriormente artigos sobre o mesmo tema para dicionários e enciclopédias – mas que implicaria escrever um texto diverso com o conseqüente desvio de outras tarefas “mais urgentes e mais fascinantes”.

Apesar deste reconhecido limite, o volume não perdeu as qualidades intrínsecas da exegese crítica, profunda e pertinente, dum dos melhores ensaístas da literatura portuguesa, actividade que divide, com igual mérito, com a de grande romancista e a de respeitado docente universitário. A comprovar a validade da proposta, bastaria citar o já referido ensaio sobre o mito de D. Juan (pp. 9-31), que continua a ser um texto crítico de segura referência e onde, depois de analisar a evolução e metamorfoses, na área europeia, da personagem criada por Tirso de Molina, observando os “matizes secundários do mito” (p. 18), se observa o donjuanismo na literatura portuguesa, que se lhe afigura pobre (à parte a excepção brilhante de António Patrício) e cujas glosas assumem uma perspectiva “mitigada ou desvirtuada, quando não sublinhada com rude antipatia crítica, num sentido mais moralizante que interpretativo” (p. 19). Não é sem razão que U.T.R. se apercebe que “o D. Juan autêntico repugna à sociedade portuguesa” (p. 20) por motivos que têm a ver com a psique lusitana, mas o crítico não ignora que as muitas glosas recenseadas são o produto de “interpretações de época”, aspecto que, aliás, se observa igualmente nas outras literaturas porque Don Juan foi assumindo novas máscaras e adquirindo outros valores, sem perder de vista o modelo arquetípico (cf., por exemplo, o meu artigo “As metamorfoses de Don Juan na poesia portuguesa da ‘geração de 1870’”, in Aa.Vv., *Trabajo y aventura, Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 327-336).

Igualmente notável, pelo rigor da análise e por algumas propostas de leitura, é o ensaio sobre o conto “O Homem das Fontes”, de António Patrício, autor até há pouco

tempo imerecidamente quase esquecido mas cuja obra literária encontrou sempre em U.T.R. um leitor atento e um estudioso apaixonado. Focando “o espaço da vida e o espaço da morte”, pode dizer-se que o presente estudo ultrapassa as fronteiras do interessantíssimo conto para envolver uma hermenêutica mais abrangente, isto é, a que contempla os traços distintivos da plurifacetada obra do autor de *D. João e a Máscara*: “a morte, a água, a libido” (p. 33).

E para além duma série de ensaios sobre autores de outras literaturas, sobretudo franceses (Jean Anouilh, Sartre, Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé – estes dois a propósito de Camilo Pessanha –, Aragon ou Albertine Sarrazin), é de evidenciar um grupo consistente de estudos dedicados ao simbolismo português e à poesia de Camilo Pessanha. A série é por assim dizer sequencial se considerarmos que inicia com “Origem e precursores do simbolismo português” (pp. 109-123), continua com “Notas e reflexões em torno do simbolismo” (pp. 131-133) e com “Aproximação da poesia de Camilo Pessanha” (pp. 135-143) para se fixar nos artigos “No centenário de Camilo Pessanha, poeta simbolista” (pp. 145-147) e “A poesia simbolista de Camilo Pessanha e a elegia chinesa” (pp. 149-152). Daqui resulta uma esplêndida análise da revolução simbolista e, em particular, da obra do genial Camilo Pessanha (1867-1926), poeta singular que, com *Clepsidra* e à sombra tutelar de Mallarmé, “entendeu a mensagem do mistério do autêntico simbolismo e a exprimiu nos seus versos com invulgar consciência estética” (p. 135).

Pelo que fica dito, já se compreende que estamos em presença de estudos exemplares pela rigorosa metodologia, pela subtileza da reflexão crítica e, sobretudo, pela escrita, sempre fascinante, de um ensaísta que não transcura a veia do criador literário, tornando aliciante e fluente um discurso sobre temas e problemas da literatura portuguesa que têm merecido, com alguma insistência, a sua atenção de crítico esclarecido.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

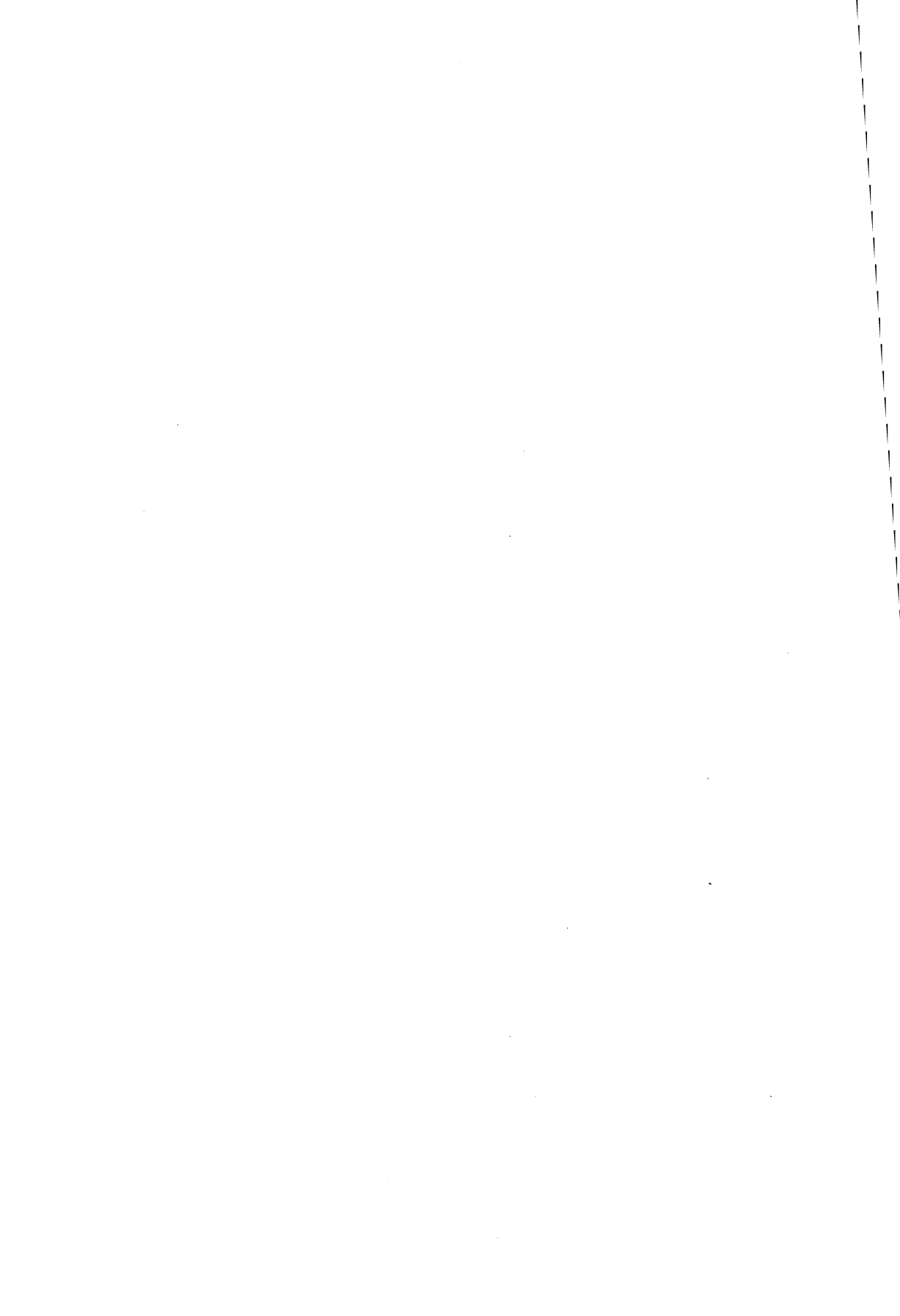
- Acta Poetica*, UNAM, 25-I (2005)
Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante, 17 (2004)
Anales de Literatura Española Contemporánea, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 30, 1°-2° (2005); 30, 3° (2005); 30, 4° (2005)
Indices 1976-2005
Anales de Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, 33 (2004)
Annali (Sezione romanza), Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 46-2°
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C., Sevilla, 61-1° (2004), 61-2° (2004)
Il Bianco e Il Nero, Università di Udine, 1 (1997), 2 (1998), 3 (1999), 4 (2000-2001), 5 (2002), 6 (2003)
Boletín de la Academia Argentina de Letras, 259-260 (2001), 261-262 (2001), 263-264 (2003), 265-266 (2003)
Il confronto letterario, Università di Pavia, 42 (2004), 43 (2005)
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 90 (2004), 91 (2004), 92 (2004), 93 (2005)
Dicenda, Universidad Complutense de Madrid, 22 (2004)
Edad de Oro, Universidad Autónoma de Madrid, 23 (2004), 24 (2005)
Estudios, ITAM, 70 (2004), 71 (2004), 72 (2005)
Estudios Ibero-americanos, PUCRS, 30-2° (2004), 31-1° (2005)
Explicación de Textos Literarios, California State University Sacramento, 31 (2002-2003)
Incipit, SECRIT, Buenos Aires, 24 (2004)
Indice Histórico Español, Universitat de Barcelona, 117 (2003)
Indice Histórico Español – Indices de Autores y Materias del vol. XL (2002)
Inti, 57-58 (2003)
Leituras – Revista da Biblioteca Nacional, 14-15 (2004)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 104 (2004), 105 (2004), 106 (2005), 107 (2005)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 137 (2004), 138 (2004), 139 (2005), 140 (2005)

Madrygal, Universidad Complutense de Madrid, 7 (2004)
Mester, UCLA, 33 (2004), 34 (2005)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 52-2° (2004)
Península, Universidade do Porto, 2 (2005)
Quaderni Ibero-america, 95 (2004), 96 (2004)
Quaderns, Universitat Autònoma de Barcelona, 12 (2005)
Quadrant, Université de Montpellier III, 21 (2004), Tables décennales 1994-2003
Remate de Males, UNICAMP, 24 (2004)
Revista Complutense de Historia de América, Universidad Complutense de Madrid, 30 (2004)
Revista de Cultura / Review of Culture, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, International Edition, 10 (2004), 11 (2004), 12 (2004), 13 (2005)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, C.S.I.C., Madrid, 59 (2004), 60-1° (2005)
Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 21 (2004)
Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca, UNED, 9 (2004)
Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 208-209 (2004), 210 (2005), 211 (2005), 212 (2005)
Rivista di Studi Testuali, Università di Torino, 3 (2001), 4 (2002)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 25 (2004), 26 (2004)
Strumenti critici, 107 (2005), 109 (2005)
Studi Urbinati (B – Scienze umane e sociali), Università di Urbino, 71-72 (2001-2002)
Studium, Universidad de Zaragoza, 10 (2004)

Libri:

- AA.VV., *Adquisición de Lengüas: Resultados de Investigación*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2002, 190 pp.
 S. Agosti, *Forme del testo. Linguistica Semiologia Psicanalisi*, Milano, Cisalpino, 2004, 308 pp.
 D. Briesemeister/A. Schönberger (Hrsg.), *Vielfalt und Heterogenität: Studien zu den Literaturen Angolas, Brasiliens, Mosambiks und Portugals*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 2004, 368 pp.
 M. V. Calvi (a cura di), *Variación lingüística y polifonía en la narrativa española contemporánea*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 2004, 190 pp.
 M. V. Calvi, L. Chierichetti, J. Santos López (ed.), *Percorsi di lingua e cultura spagnola. In ricordo di Donatella Cessi Montalto*, Milano, Selene Edizioni, 2005, 455 pp.
 A. Gagliardi, *Cervantes e l'Umanesimo. Don Chisciotte della Mancía*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 2004, 158 pp.
 B. Gagliardi, *Cervantes filosofo. Averroismo e cristianesimo*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 2003, 182 pp.

- A. González del Valle Ríos, *Cuba: su ayer perdido. Páginas escogidas*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 282 pp.
- G. Grespi (ed.), *La traduzione castigliana medievale della "Medea" di L. A. Seneca*. Edizione critica, introduzione e commento a cura di Giuseppina Grespi, Lucca, Mauro Baroni Editore, 2005, 215 pp.
- R. Hernández, *Diáspora*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 175 pp.
- S. Martorell de Laconi, *Voces del Quichua en Salta y otros estudios*, San Miguel de Tucumán, Universidad de Tucumán, 2004, 158 pp.
- J. M. del Pino, *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Prólogo de A. Gómez L. Quiñones, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 175 pp.
- E. de Salazar, *Silva de Poesía*. Edición, introducción y notas de Jaime J. Martínez Martín. Presentación de Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 2004, 172 pp.
- L. Silvestri (a cura di), *Il pensiero di María Zambrano*, Udine, Forum, 2005, 206 pp.



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

Direttori: Giuseppe BELLINI
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>

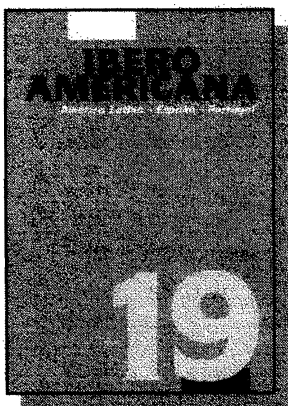
IBEROAMERICANA

AMÉRICA LATINA – ESPAÑA – PORTUGAL

ENSAYOS SOBRE LETRAS, HISTORIA Y SOCIEDAD. NOTAS.

RESEÑAS IBEROAMERICANAS

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el Instituto de Estudios Ibero-Americanos de Hamburgo (IHK) y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.



IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones:

- **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales.
- Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico.
- El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos.
- **Reseñas y Notas bibliográficas.**

Suscripción anual (4 números): € 60 Instituciones y Bibliotecas,
€ 35 Particulares

Número individual € 16,80 (más gastos de envío)

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:

- N° 12: ¿Relaciones interculturales entre el 'Cuarto Mundo' y Europa durante la Colonia?
- N° 13: Posdictadura/posmodernismo: La renegociación de identidades colectivas en la España democrática
- N° 14: Brasil 1964-2004
- N° 15: Memoria y transición española
- N° 16: Fronteras del poder, poder de las fronteras
- N° 17: Los Latino Americanos en una perspectiva global-hemisférica
- N° 18: Sexualidades en América Latina: éticas, estéticas y políticas
- N° 19: Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos

IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid,

Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97

VERVUERT Verlagsgesellschaft, Wielandstr. 40 – D-60318

Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico, oltre che in copia cartacea.
2. Mentre le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette all'interno del testo, quelle superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra, con spaziatura e carattere inferiore al testo.
3. Frasi o parole non riportate nel testo vanno indicate con tre puntini dentro parentesi quadre.
4. Le note e le citazioni di libri e riviste vanno poste a piè di pagina.
5. Per i volumi indicare la prima volta nome e cognome dell'autore (successivamente solo l'iniziale del nome e per esteso il cognome), il titolo del volume in corsivo senza virgolette, quindi la città, la casa editrice, l'anno di pubblicazione, separati da virgole come sotto esemplificato.
6. Atti e volumi miscellanei vanno indicati con Aa.Vv., il titolo in corsivo, quindi i nomi dei curatori o coordinatori e tutte le indicazioni di rito.
7. Per le riviste, il titolo va indicato per esteso in corsivo, senza virgolette, seguito dal numero e dall'anno solare separati da virgole.
8. Articoli e saggi, titoli di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere normale tra virgolette, nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva.
9. La pagina va indicata con p. e con pp. se si tratta di due o più pagine.
10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con l'iniziale del nome dell'autore, il cognome, op. cit. (in corsivo se unica opera dell'autore citata, oppure il titolo in forma abbreviata seguito da op. cit. in tondo) e le pagine.
11. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina, si ricorre a *Ibidem*, in corsivo, e se di pagina diversa a *Ibi*, seguito dall'indicazione della pagina.

Esempi:

Giuseppe Tavani, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42.

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

G. Tavani, «Codici, medici e ricette», in Aa.Vv., *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, a cura di Giuseppe Bellini ed Emilia Perassi, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 293 e sgg..

Carlos Meneses, «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-americanos*, 90, 2001, pp. 5-10.

G. Tavani, *Asturias y Neruda*, op. cit., p. 15.

C. Meneses, op. cit., p. 9.





Finito di stampare nel mese di aprile 2006
presso la Tipolitografia C.S.R. - Centro Stampa e Riproduzione
00158 ROMA - Via di Pietralata, 157 - Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI

LA CONDICIÓN FEMENINA EN DOS NOVELAS DE MANUEL GÁLVEZ

SILVANA SERAFIN

«CANAIMA»: UN PERCORSO TRA LE FORZE DI NATURA

SUSANNA REGAZZONI

AMERICA LATINA: STORIA DI UN'INVENZIONE

GIULIA CRESCENTINI ANDERLINI

**PINTAR O IMPÉRIO. O CONTÁGIO DA IMAGEM
NAS PRIMEIRAS CARTAS ORIENTAIS DA COMPANHIA DE JESUS**

AMBROGIO RASO

CAMILO CASTELO BRANCO TRADUTTORE

VINCENZO ARSILLO

LO SPECCHIO DEL SILENZIO. LA STORIA COME «ESSAI» IN JOSÉ CARDOSO PIRES

NOTE: G. Bellini, *Sem Tob consigliere inascoltato*; E. C. Vian, *Volver a escribir el «Don Quijote»: un microrrelato de Mario Levrero*; M. Gallina, *Uno sguardo alla generazione del «Crack»*; G. Meo Zilio, *Uno stilema grafico in José Saramago*; M. G. Simões, *O sagrado, o profano e o fascino do mar na poesia de Júlio Conrado*; Alessandro Mistrorigo, *A través de la prosa de Claudio Rodríguez: la voz de la palabra poética*.

RECENSIONI: M. J. Díez Garretas, J. M. Fradejas Rueda, I. Acero Durántez, *Los manuscritos de la versión castellana del «De Regimine Principum» de Gil de Roma* (D. Ferro); B. de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (G. Bellini); A. Argelli, *Francisco de Figueroa. Il poeta delle due culture* (G. Bellini); M. V. Calvi, L. Chierichetti, J. Santos López (a cura di), *Percorsi di lingua e cultura spagnola. In ricordo di Donatella Cessi Montalto* (P. Spinato B.); K. Benson, *Fenomenologia del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista* (S. Ballarin).

J. G. Maestro (ed.), *Theatralia*, 6 (S. Serafin); R. Darío, *Cantos de vida y esperanza* (G. Bellini); M. Ojeda, *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en Perú* (G. Bellini); A. Fernández Ferrer, *La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos* (I. Bajini); P. A. Cuadra, *Poesía* (G. Bellini); I. Allende, *El Zorro. Comienza la leyenda* (S. Serafin); L. Padura Fuentes, *Il romanzo della mia vita* (G. Bellini); J. Villoro, *El testigo* (M. Gallina); J. Volpi, *La guerra y las palabras* (M. Gallina); V. Colosio, *Tango para vivir* (P. Spinato B.).

U. Tavares Rodrigues, *O Mito de D. Juan e outros ensaios de escrever* (M. G. Simões).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

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 *Saggi e Note*.

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Comitato Direttivo

GIUSEPPE BELLINI
MARCELLA CICERI
ELIDE PITTARELLO
CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

Vincenzo Arsillo, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio,
Paola Mildonian, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,
Patrizio Rigobon, Silvana Serafin, Manuel Simões

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

Pubblicazione finanziata dalla Sezione Iberistica
del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
dell'Università Ca' Foscari di Venezia
con un contributo della Famiglia Franco Meregalli

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di Americanistica, Iberistica,
Slavistica – Sezione Iberistica – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
– San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2349476 – Tel. 041-2349427

ISBN 88-7870-107-6

Copyright © 2006 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355