

RASSEGNA IBERISTICA

79

Febbraio 2004

Félix Carrasco <i>Lazarillo: ¿Errata o lectio difficilior?</i>	p.	3
Carlos Romero Muñoz <i>Más sobre archipámpano (y regacho)</i>	p.	25
Luigi Contadini <i>Los Abel di Ana María Matute: infanzia e tragedia</i>	p.	35
Lluís Quintana Trias <i>Els turistes són els altres. Notes sobre el descobriment de la Costa Brava en la literatura catalana</i>	p.	49
<i>NOTE:</i> F. Meregalli, <i>Paolo Mantegazza</i> (p. 67); G. Meo Zilio, <i>Zanzotto in spagnolo</i> (p. 69); G. Bellini, <i>Carlos Germán Belli, un precario usuario del idioma</i> (p. 73); G. Minardi, <i>La Revolución Mexicana en la obra de Elena Garro</i> (p. 79); V. Russo, <i>L'antologia della fine: il "Século de Ouro" portoghese</i> (p. 83).		
<i>RECENSIONI:</i> G. Woodward, <i>Filippo II</i> (A. Zinato) p. 87; M. Fantoni (a cura di), <i>Il "Perfetto Capitano"</i> (P. Spinato B.) p. 91; M. Vicente Guerrero, <i>El negro valiente en Flan-des</i> (D. Ferro); p. 93; E. Rodríguez Cuadros, <i>Calderón</i> (M.G. Profeti) p. 95, <i>MR-Museo Romántico</i> (L. Basalisco) p. 96; AA. VV., <i>L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento</i> (D. Pini) p. 99; E. Pardo Bazán, <i>Cuentos Sangrientos</i> (S. Favaretto) p. 101; C. Martín Gaité, <i>Cuadernos de todo</i> (E. Pittarello) p. 103; B. Atxaga, <i>Dall'altra parte della frontiera</i> (C. Camplani) p. 105;		
A. Aimi, <i>Mesoamerica</i> (G. Bellini) p. 107; K. Spinato, <i>Miti mediterranei dall'America</i> (C. Camplani) p. 107; A. Castro, <i>El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina: 1862-1910</i> (G. Delvecchio) p. 108; J. Corbatta, <i>Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica</i> (S. Regazzoni) p. 111; R. Chang-Rodríguez (coord.), <i>Historia de la literatura mexicana</i> (G. Bellini) p. 113; R. Olea Franco (ed.), <i>Literatura mexicana del otro fin de Siglo</i> (G. Bellini) p. 114; K. Kohut-J. Morales (eds.), <i>Literatura cilena hoy</i> (G. Bellini) p. 116; L. Méndez de la Vega, <i>El amor en la poesía inédita colonial centroamericana</i> (G. Bellini) p. 118; F. García Godoy, <i>Rufinito</i> (P. Spinato B.) p. 118; I. Allende, <i>Mi país inventado</i> (S. Serafin) p. 120; R. Campra, <i>Herencias</i> (S. Serafin) p. 121; D. Liano, <i>Il figlio adottivo</i> (S. Serafin) p. 122; M. Vargas Llosa, <i>El Paraíso en la otra esquina</i> (S. Serafin) p. 124; G. Obiols, <i>La memoria del soldado. Campo de Mayo (1976-1977)</i> (F. Rocco) p. 126; D. Manera-Miguel Cruz-Mariano Hernández, <i>Santo Domingo. Respiro del ritmo</i> (G. Bellini) p. 126; N. Alonso, <i>Cerrado por reparación</i> (S. Favaretto) p. 129; A. Carpo, <i>Una canoa sul rio delle Amazzoni</i> (S. Favaretto) p. 131.		
G. Lanciani (a cura di), <i>Viaggi e naufragi</i> (D. Ferro) p. 135; F. Guimarães, <i>A poesia contemporânea portuguesa</i> (M. Simões) p. 136; C. Brito, <i>Opus afetuosos</i> (M. Simões) p. 138.		
O. Gassol i Bellet, <i>La pell de brau de Salvador Espriu</i> (S. Cupiccía) p. 141; B. Porcel, <i>Cavalli verso le tenebre</i> (S. Cupiccía) p. 142.		
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p.	145

BULZONI EDITORE

FÉLIX CARRASCO

LAZARILLO: ¿ERRATA O LECTIO DIFFICILIOR?
“El folio perdido” – “Las dos voces del prólogo” –
“La señora Vuestra Merced se confiesa con el arcipreste” y
la autoría de Alfonso de Valdés*

0. 0. *Introducción*

0. 1. La autoría del *Lazarillo de Tormes* puede calificarse como el secreto mejor guardado en la historia de la Literatura Española. La profesora Rosa Navarro ha hecho una propuesta para poner el nombre del humanista Alfonso de Valdés en la hoja de filiación del *Lazarillo*. No es la primera vez que se barajan los nombres de los hermanos Valdés o de su círculo, en relación con la autoría; la discusión viene del siglo XIX y apuntaba más especialmente a Juan; baste recordar los nombres de A. Morel-Fatio, M. J. Asensio entre otros¹. Más concretamente, Joseph Ricapito ha sido el primero en proponer la probable autoría de Alfonso en su edición del *Lazarillo* destacando las fuertes resonancias entre los diálogos valdesianos, los de Erasmo y el *Lazarillo*, las afinidades en el uso de la sátira y de la ironía², y algunos usos sintácticos y de estilo; pero es justo reconocer que R. Navarro ha reforzado la atribución con una serie de concordancias léxicas e indicios varios entre los diálogos de Alfonso de Valdés y la novelita anónima para hacer más tentadora la atribución y para motivar a continuar en el camino emprendido y reunir otros argumentos más probantes.

* Aunque estaba preparando una evaluación total de la argumentación de la propuesta de autoría de la profesora Rosa Navarro, hemos decidido dividir la tarea en etapas para aprovechar el auge del interés por el tema que la formidable campaña publicitaria de la profesora ha suscitado.

¹ Cf. A. Morel-Fatio, «Recherches sur *Lazarille de Tormès*», *Études sur l'Espagne II*, París, Bouillon, 18952, pp. 111-156 y J. Manuel Asensio, «La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés», *Hispanic Review*, XXV (1959), pp. 78-102.

² Cf. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Ed. de J. V. Ricapito, Madrid, Cátedra, 1976.

0.2. Dicho esto, hay que recordar también que los argumentos léxicos no tienen fuerza concluyente y que con las pruebas presentadas no podemos dar por resuelto el problema de la autoría ni mucho menos justificar las palabras apasionadas y, sin duda, impropias del lenguaje académico pronunciadas por R. Navarro:

1. [...] estoy absolutamente convencida de que es imposible argumentar en contra del conjunto de pruebas que aportó para demostrar la autoría de Alfonso de Valdés [...]. [La autora ha clamado por que le “rebatan sus tesis” y no ha dejado de quejarse en los medios de comunicación, de las reticencias y del silencio de algunos de los más prestigiosos especialistas, de los que ha recibido] buenas palabras. Más aún: Lázaro [don Fernando] sostiene que «su hipótesis es interesantísima» pero que «precisa de más investigación y comprobaciones» [...]. Aunque también es cierto que nadie ha escrito una línea a favor ni en contra de mis argumentos”³.

0.3. La cuestión tiene sin duda una gran trascendencia para nuestra historia cultural y, especialmente, en el ámbito crítico literario del *Lazarillo*. De aquí que resulte alarmante el que, habiéndose dado de lado – sin discusión alguna – a conclusiones profundamente reflexionadas de no pocos reconocidos *scholars* especializados en el tema, de dentro y fuera de España, Rosa Navarro, en lugar de presentar su propuesta a debate y dejar que se decante una posición de consenso en la disciplina, ha optado por ignorarlas, y, en una carrera hacia delante, se ha arrogado prematuramente el derecho a proclamar *urbi et orbi* la autoría del *Lazarillo*⁴, sobre todo, con tan subjetiva y endeble argumentación en algunos de sus puntos.

Lo de menos es que se adelante un nombre de autor sin pruebas suficientes; más grave es que en el desarrollo de la propuesta se dé como realidad incuestionable lo que no alcanza a ser sino meras hipótesis personales carentes de respaldo; pero resulta ser gravísimo la imposición al *Lazarillo* de una horma interpretativa, desde una imaginación compulsiva, que lo haría caer en la irrelevancia más absurda, por inconsecuente.

³ Cf. *El Cultural*, *El Mundo*, 21-05-03.

⁴ Después de muchos años dedicados al estudio de *Lazarillo*, cuando me llegó por teléfono la primera noticia sobre la propuesta de R. Navarro, debo confesar que lo que me pareció más asombroso y a lo que no pude dar ningún crédito fue que el, para lectores y críticos durante 500 años, enigmático gran señor oculto tras el disfraz anónimo de «Vuestra Merced» a cuya requisitoria Lázaro escribe una carta relatando su «caso muy por extenso», era en realidad una señora. Estaba convencido de que se trataba de un desliz en la impresión del texto pero después comprobé con estupor que la redacción había recogido fielmente las palabras de la profesora. Por otra parte, es cierto que el texto no le atribuye ninguna marca de género.

0. 4. Por otra parte, ante el formidable lanzamiento de la propuesta en artículos y entrevistas en diversos medios generales de comunicación, en revistas profesionales y en libros a que venimos asistiendo últimamente, parece necesario que el monólogo y la acaparación de los medios de difusión por parte de la proponente deje paso al debate y a una distribución más equitativa del uso de la palabra sobre el tema en discusión⁵.

Aceptando, pues, la apremiante(?) incitación de la autora a discutir su propuesta, voy a hacer algunas puntualizaciones a su argumentación. De momento, no voy a ocuparme aquí específicamente del problema de la autoría. Antes de discutir los argumentos alegados por la proponente, vamos a hacer de manera somera, algunas observaciones generales sobre su propuesta y pasar a continuación a examinar algunas de las afirmaciones e hipótesis que R. Navarro da por hechos y algunas de sus tomas de posición que, a mi juicio, están descolgadas del texto.

0. 5. Desde una perspectiva general, un rasgo saliente de la propuesta de Navarro es su fuerte componente de imaginación: plantea problemas imaginarios y proporciona soluciones igualmente imaginarias. Pueden servirnos de muestra algunos de los temas que vamos a desarrollar aquí, así como la condición femenina de «Vuestra Merced» que hemos analizado en otro lugar⁶.

0. 6. Ante todo, como detalle aplicable a cada una de las hipótesis de Navarro, digamos que el método argumentativo de la profesora presenta una técnica recurrente que pudiera calificarse de «castillo de naipes»: se introduce una hipótesis inocente, dirigida aparentemente a explicar un determinado aspecto del *Lazarillo*; pero, en realidad, lo que la hipótesis sutilmente viene a explicar es la interpretación de la propia Navarro de dicho aspecto, no el aspecto en sí. Ello implica que, de aceptar en el siguiente paso la hipótesis tal como se plantea, quedaría justificado el objeto propuesto a consideración y estaríamos ya ante una consolidación de la subrepticia hipótesis como rea-

⁵ Cf. Rosa Navarro, «De cómo Lázaro de Tormes tal vez no escribió el prólogo de su obra». *Ínsula*, núm. 661-662 (enero-febrero 2002), pp. 10-12.; Rosa Navarro, «Sobre la fecha y el autor de *La vida de Lazarillo de Tormes*», *Ínsula*, núm. 666 (junio 2002), pp. 7-13; (*El Mundo*, *El Cultural*, 21-05-03); *Babelia*, *El País*, 26-07-03, p. 6, etc. En el *web* de la profesora Navarro se recogen más de una treintena de periódicos impresos o digitales, con artículos y comunicados de prensa, todos, creo, del lado favorable a la propuesta. No sabemos si habrá habido algunos en contra. Por mi parte he intentado publicar una breve réplica crítica a la propuesta en un diario de gran tirada que había denunciado acremente el silencio de los “detractores” (*sic*); después de varias semanas, hasta el momento de entregar este artículo, sólo he tenido silencio como respuesta.

⁶ Cf. F. Carrasco, «*Lazarillo*: «[...] hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante» y la autoría de Alfonso de Valdés]», *Ínsula*, 683, noviembre (2002) pp. 14-17.

lidad demostrada. Sobre esta base «real» se lanza a continuación otra hipótesis y se emplea el mismo subterfugio (tal vez inadvertido por la misma profesora) que el acabado de mencionar. Más adelante se ilustrará en nuestro análisis detalladamente cómo funciona esta técnica.

0. 7. Hay en la propuesta prácticas metodológicas de diversa índole que no satisfacen, a nuestro juicio, las exigencias de la investigación filológica. A título de ejemplo señalemos la forma peregrina en que R. Navarro explota la relación de la obra objeto de análisis y otras obras de la época o elementos de la realidad extraliteraria. Lo normal en la disciplina es partir de la obra examinada y dirigirse a otras obras para corroborar las conexiones y lo fundado de nuestro análisis; pues bien, la trayectoria de la profesora es a menudo la inversa, como veremos más adelante al analizar la supuesta relación confesional que une a «Vuestra Merced» y al arcipreste de San Salvador: se identifica fuera de la obra el objeto en cuestión y se traslada a la obra analizada, en forma de existencia fantasmal. También daremos más adelante en nuestro análisis cuenta detallada del funcionamiento de esta técnica.

0. 8. Otra característica del trabajo de la profesora es la actitud de negligencia (no me atrevo a decir de desdén) con respecto a la bibliografía sobre la materia: *Lazarillo* es muy probablemente la obra más estudiada de nuestra Literatura teniendo en cuenta su extensión; sobre ella existen numerosos repertorios bibliográficos, algunos muy recientes; pues bien, leyendo los trabajos de R. Navarro, no se puede comprender cómo puede ignorar tantos trabajos fundamentales sobre los temas que toca en su estudio.

1. 0. *¿Errata o lectio difficilior?*⁷

1. 1. Alega la profesora Navarro:

⁷ Este artículo se concibió y se desarrolló en buena parte como una respuesta a los dos artículos de la profesora Navarro aparecidos en *Insula* en febrero y junio de 2002. Recientemente, cuando ya estaba montado este artículo, me llegó el libro de Rosa Navarro, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Gredos, 2003, que recoge y amplía los dos artículos y en el que fuimos informados que la autora había cambiado de parecer sobre la calificación de variante de la lectura singular de Burgos para aceptar la opinión generalizada de errata (*Ibi*, p. 16, n.11). Felicitamos a la proponente por el cambio de posición.

2. En la fiel⁸ impresión de Juan de Junta, el texto dice: *desta nonada q este grossero estilo escriuió*; en las otras tres ediciones figura *escriuo*, pero en la de Burgos se lee claramente *escriuió*. ¿Es sólo una *errata evidente* de Bu, como señala Caso, o es una *lectio difficilior*? («De cómo Lázaro...», p. 11).

Es asombroso seguir llamando fiel a la impresión de Juan de Junta cuando sabemos positivamente que altera el subarquetipo de que deriva en un centenar aproximado de ocurrencias. No se puede, por tanto, después del descubrimiento de Medina, seguir hablando de la fidelidad de Burgos sin citar ni una sola línea de bibliografía ecdótica posmedina o rechazándola alegremente *ex cathedra* sin dar ni un solo argumento científico.

1. 2. J. Caso demostró claramente que estamos ante una errata de Bu (cf. ed. *LdT*, 1967, p. 41) y así lo corrobora la mayoría de los especialistas. Rosa Navarro pretende reciclar la errata como variante de Bu para apoyar su hipótesis. La autora tiene una cierta conciencia de la inviabilidad de su propuesta a tenor de sus palabras:

3. Ya sé que no deja de ser forzado sintácticamente que se hable de la acción de alguien que no ha sido nombrado; el lector podría preguntarse quién es el sujeto de *escribió*, aunque en seguida lo averiguaría, el *hombre* que ha vivido «con tantas fortunas, peligros y adversidades»⁹ («De cómo Lázaro...», p. 11).

1. 3. Detrás de las palabras citadas se podría, quizás, adivinar la objeción de un bienintencionado interlocutor que le ha dicho que eso no lo toleraba la sintaxis del español. Pues bien, a pesar de estar bien fundada la autoobjeción, no vacila en caracterizarla como *variante*, olvidando que la *lectio difficilior* viene demarcada por las exigencias de la lengua; no hay espacio para ella más allá de las reglas gramaticales del español; en este caso, más apropiado sería, si se me permite el neologismo, hablar de la *lectio impossibilis*: la gramática del español sólo permite elidir el sujeto cuando es consabido por el interlo-

⁸ Navarro subraya que el adjetivo es de Rico, pero conviene recordar que la cita se remonta a 1966; desde esa fecha han sucedido cosas que han conmovido los cimientos de los estudios ecdóticos de *Lazarillo*, entre otras, nada menos que el descubrimiento del *Lazarillo* de Medina, que es justamente, en nuestra opinión, el subarquetipo que copió Juan de Junta para hacer su edición. Ignoro honestamente cuál es la posición actual del profesor Rico. Por mi parte, ya he discutido reiterada y detalladamente este problema y estoy de acuerdo en aceptar la fidelidad extrema en algunos aspectos y la infidelidad en otros.

⁹ Esta observación se repite varias veces en el trabajo de Navarro: toma conciencia de una bien fundada objeción, pero se mantiene en sus «trece».

cutor; además, la marca de un agente indeterminado no puede servir de soporte a una anáfora, elíptica o no, de un sujeto de un verbo. «Un hombre» era equivalente en el español del siglo XVI al «uno» indeterminado en el español actual.

1. 4. Por otra parte (R. Navarro lo recuerda oportunamente), estamos ante la expresión que vehicula un tópico de los prólogos de la época, es a saber, la *captatio benevolentiae*, que, como se sabe, se emite habitualmente desde el «yo». Si aceptamos la propuesta de Navarro, estaríamos ante una excepción de *captatio benevolentiae* en nombre de tercero.

2. 0. *El folio perdido*

2. 1. R. Navarro, basándose en que la ediciones de Bu[rgos] y Me[dina] de 1554 no tienen entre el prólogo y el tratado primero una separación gráfica tan acusada como la que existe entre los otros tratados (hay sólo una línea en blanco (en Me) y una mayúscula agrandada sin ilustraciones, mientras que entre los otros tratados hay, según declara, un espacio en blanco grande y una mayúscula inicial grande iluminada), no sólo decide que falta un folio, perdido o arrancado, sino que, sin arredrarse ante ningún obstáculo, nos da, no sin cierto aplomo, lo que la autora piensa que habría en ese folio. Estos saltos inesperados de la mera hipótesis a la constatación del hecho consumado, no son infrecuentes en la argumentación de Navarro:

4. Si se hubiera hecho desaparecer un folio, podría ser que se aclarase en él la identidad de «Vuestra Merced», que quedaba, por tanto, salpicado – a través de su servidor y amigo – del *caso* de Lázaro [...] Y se haría evidente el sentido del *caso* [...] (cf. «De cómo Lázaro...», p. 12).

2. 2. Puesto que opta por invocar en su apoyo argumentos ecdóticos, la autora adopta el estema de Cavaliere-Rico-Blecua, medio siglo anterior al descubrimiento del *Lazarillo* de Medina, que se presentó por primera vez en la edición de Cavaliere, 1955, alegando

5. que la nueva edición [...] de Medina del Campo no ha hecho más que confirmar (Jesús Cañas lo ha completado añadiéndola) (cf. «De cómo Lázaro...», p. 11).

2. 3. En una disciplina como la ecdótica, dominada por un lenguaje de cautela y de duda, sorprende un poco el aplomo de la profesora. Como editora

de textos clásicos, debe saber que los estemas no se modifican alegremente añadiendo al diagrama arbóreo un nuevo trazo, que simboliza una nueva rama, y olvidándose del asunto. Con el estema, el estudioso contrae una responsabilidad muy seria, que le obliga a verificarlo para cerciorarse de que explica más casos que los anteriores y que reduce al mínimo la intervención del azar. Creo que lo menos que podía esperarse de la autora es que aludiera a la bibliografía ecdótica existente sobre el *Lazarillo* de Medina¹⁰. La alusión a Cañas no cubre esta carencia, porque el útil inventario que ofrece este benemérito trabajo no puede considerarse como un estudio ecdótico pues, como concluye Ruffinatto, después de evaluarlo objetivamente, «el nuevo estema de Cañas no tiene ni pretende tener valor ecdótico»¹¹. Inexcusablemente, Rosa Navarro ignora u opta por ignorar los trabajos publicados sobre Medina y, si se permite nombrar a Ruffinatto es sólo para hacer una declaración voluntarista en nota a pie de página: «No estoy de acuerdo con la construcción ecdótica de Ruffinatto»¹² (cf. «De cómo Lázaro...», p. 11, n. 7). Creo que en la práctica de nuestra disciplina hubiera sido más apropiado fundamentar con argumentos su desacuerdo o, si se basa en la opinión de otros especialistas, que dé las pertinentes referencias bibliográficas o de otra índole; sobre todo si se tiene en cuenta que en cuestiones ecdóticas sobre *Lazarillo*, el colega italiano ha hecho contribuciones que no pueden ser descartadas gratuitamente y, desde luego, es difícil justificar esta desmesurada actitud en la profesora Navarro, cuyas contribuciones a los estudios ecdóticos sobre *Lazarillo* desconozco, quizás por mi mucha ignorancia. Por tanto, mientras no se rebatan con razonamientos científicos, no con declaraciones dogmáticas, la batería de argumentos publicados sobre la inserción de Medina en el estema de *Lazarillo* (dos ediciones críticas de las que hay recensiones, hechas por especialistas prestigiosos en revistas de gran reputación, y más de media docena de artículos en revistas o publicaciones especializadas), no se puede afirmar que Burgos se deriva con Medina, directamente, de un mismo subarquetipo, cuando una serie de razones de peso avalan que Medina es el subarquetipo aludido, salido de su escondite, y que Burgos, por tanto, es un *codex* en relación filial con Medina¹³. Lo mismo que Bu reproduce maquinalmente una

¹⁰ A diferencia de otros temas que toca, en que la bibliografía es abundantísima, el problema de Medina es muy reciente y los trabajos son lamentablemente muy escasos, sobre todo habida cuenta de la importancia fundamental que tiene para el estudio ecdótico de *Lazarillo*.

¹¹ Cf. A. Ruffinatto, *Las dos caras del «Lazarillo»*, Madrid, Ed. Castalia, 2000, p. 102.

¹² Cf. I. «De cómo Lázaro de Tormes tal vez no escribió el prólogo de su obra», *Ínsula*, núm. 661-662 (enero-febrero 2002), pp. 10-12.

¹³ Damos a continuación sin propósito exhaustivo algunas referencias bibliográficas posmediana: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Edición, introducción, aparato crítico y notas de F. Carrasco, Nueva York, Peter Lang, 1997, pp. cv-cxiv; A. Ruffinatto, *Las dos*

serie de burdas erratas de Me de las que los impresores habitualmente enmiendan por oficio (en un caso hay incluso un paréntesis que no se cierra), como veremos más adelante, se imitan en Bu las escasas marcas de separación entre los primeros tratados de Me. Para seguir sosteniendo, como reitera la profesora Navarro que Bu y Me se derivan de un subarquetipo común sin dar ni un solo argumento, desafía los principios más elementales de la teoría cálculo de probabilidades.

2. 4. Los testimonios de Me y Bu comparten entre sí seis errores de los que se catalogan en los estudios ecdóticos como *conjuntivos*, es decir, de los que no pueden cometer independientemente uno del otro. Damos a continuación la lista con las referencias específicas de folio para que puedan verificarse en las dos ediciones. Estas referencias han aparecido en publicaciones desde 1997:

1. 123.6¹⁴ (p. 64.6) [*Me* f. F viii vto. lín. 10, *Al* f. xxxiv rto. lín. 4]: reille hía **muchos** sus donaires y costumbres, aunque no fuesen las mejores del mundo. 2. 73.15 (pp. 19-20) [*Me* f. B ii vto. lín. 9, *Bu* f. A vii rto. lín. 8]: Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me **quebra** los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé... 3. 76.17 (p. 25) [*Me* f. B v vto. lín. 17, *Bu* f. B ii rto. lín. 25]: hallé al pecador del ciego que tenía entre dos rebanadas **apertado** el nabo...¹⁵ 4. 93.4 (p. 39) [*Me* f. D i vto. lín. 9, *Bu* f. E iii rto. lín. 19]: Levantéme muy quedito, y habiendo en el día **pensando** lo que había de hacer y dejado un cuchillo viejo... 5. 107.2 (p. 49) *Me* f. E iii vto. lín. 7, *Bu* f. D ii vto. lín. 6]: **Si** [Y] sobre aquel hambriento colchón, un alfamar del mesmo jaez, del cual el color yo no pude alcanzar.
6. [*Me* f. C vii rto. – vto y *Bu* f. C i vto. líns. 10-11]: tanto que otra cosa

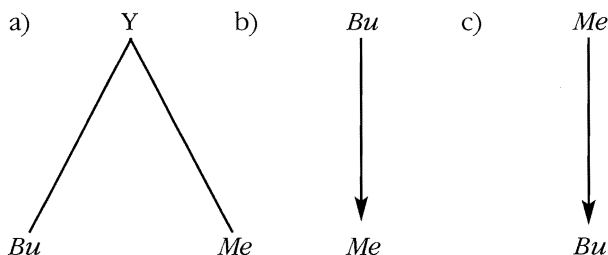
caras del «Lazarillo». *Texto y mensaje*, Madrid, Castalia, NBEC, 2000, pp. 99-140; A. Ruffinatto, “Nota sobre el *Lazarillo de Tormes*, [Medina del Campo, 1554] *Incipit*, XVI, (1996), pp. 189-204; F. Carrasco, «Hacia un nuevo estema de *Lazarillo de Tormes*: I. La relación de los *Lazarillos* de Alcalá y Medina», *Voz y Letra*, XIV (1998), pp. 93-125; “Medina y las nuevas fronteras textuales del *Lazarillo*, *Voz y Letra*, IX/2 (1998), pp. 87-121; F. Carrasco, “La transmisión textual del «*Lazarillo*» a la luz de la edición de Medina del Campo (1954)”. *Edad de Oro*, XVIII (1999), pp. 47-70; *Lazarillo de Tormes*: problemas de genética textual». *Studia in honorem Germán Orduna*. Eds. L. Funes y J. L. Moure, Alcalá de Henares, 2001: Universidad de Alcalá de Henares, 2001. pp. 149-161; A. Martino, *Il «Lazarillo di Tormes»: la sua recezione in Europa (1554-1753)*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002, 2 vols.

¹⁴ La cifra que encabeza corresponde a la página y línea de la edición de J. Caso. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Anejo XVII del BRAE, 1967; la cifra entre paréntesis remite a la edición de F. Carrasco (1997).

¹⁵ Aquí, más que de error, podemos hablar de una variante popular por metátesis, pero a los efectos de vincular los dos impresos tiene el mismo resultado.

no hacía en viéndome solo, sino abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios, “(que así dicen los niños D)”¹⁶

2. 5. Esto quiere decir que están unidos por un vínculo fuerte. La proponente debe saber, por su experiencia de editora de textos, que en estos casos se ofrecen tres opciones, a saber:



Siguiendo el sano criterio epistemológico de preferir la explicación sencilla a la complicada, vamos a eliminar la hipótesis (a), que es, precisamente, la adoptada por R. Navarro. El tipo de errores conjuntivos que unen *Me* y *Bu* son, por su naturaleza, de difícil incidencia estadística y sumamente efímeros, ya que una errata evidente suele ser corregida de inmediato. Que un impresor transcriba mecánicamente una serie de errores visibles como los citados es sumamente improbable de por sí; pero es del todo inverosímil y rayano en el milagro que dos impresores por separado reproduzcan la misma serie de errores, como hubiera exigido la derivación de ambos de un mismo modelo inmediato.

2. 6. En la otra irrupción en que R. Navarro se aventura a hablar de la ecdótica, lo hace igualmente sin tener en cuenta que se mete en un terreno muy resbaladizo: en vez de usar el lenguaje de la disciplina, plagado de dudas, adopta un tono apodíctico completamente inapropiado. Se ocupa de aclarar un conocido pasaje del tratado II en que los cuatro impresos de 1554 se separan y se distribuyen tres variantes: se trata del problema de la palabra ‘corneta’ (*Bu* y *Me*) frente a ‘concha’ de (*Al*) y ‘concheta’ (*Am*), que ha dado lugar a profundas reflexiones, cuyas referencias se pueden ver en las notas a pie de página de las buenas ediciones; pues bien, no hace ni una alusión bibliográfica a los trabajos al respecto; lo resuelve la profesora echando mano

¹⁶ Otro error equivalente a este efecto a los anteriores, que consiste en que *Me* y *Bu* omiten el cierre de un paréntesis.

de un conocido diccionario italiano, el Battaglia: no es ni más ni menos que el italianismo ‘cornuta’. Para “corroborar” su contribución ecdótica nos cita el uso de un solo italianismo el adverbio “caldamente”, que ha localizado en una carta privada de Alfonso de Valdés a un cardenal italiano. No da ni una explicación de cómo se produce la “metábasis” de *cornuta* a las otras formas. Por fijarnos en la más próxima, *corneta*, no creo que ningún estudioso haya insinuado jamás que, el grafema (u) es de los que se confunden con el grafema (e). Pero, satisfecha de su descubrimiento, la profesora nos asegura que «es una nueva prueba de la veracidad del citado “stemma”» (*Alfonso de Valdés, autor...*, p. 20).

2. 7. R. Navarro asegura que la línea en blanco que aparece en Me y la escasamente marcada separación gráfica entre el prólogo y el primer tratado en Me y Bu es la huella de ese o esos folios arrancados del ejemplar del que, según ella, se derivan ambos (cf. «De cómo Lázaro...», p. 11). Concretamente, entre

y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades

[y]

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio [...].

2. 8. La profesora Navarro nos ofrece en este punto una buena muestra de dos técnicas argumentativas a que hemos aludido anteriormente, las denominadas del “castillo de naipes” y de “trayectoria inversa” (vide a continuación los textos 6 y 7): comienza recordando que, según Cristina Barbolani, «en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés hay arrancados dos folios...» (cf. *Alfonso de Valdés, autor...* pp. 22 y 23). Observemos que se identifica un fenómeno u objeto fuera de la obra, aquí unos folios arrancados del *Diálogo de la lengua*, para volver a la obra e imponer el citado fenómeno en forma fantasmagórica. Comienza Navarro de una forma cauta, sugiriendo: «*Es muy plausible* (las cursivas son nuestras) que ocurriera lo mismo en *Lazarillo*, y la curiosa coincidencia sería además *significativa*». Da otro paso más, todavía en el plano hipotético irreal: «Ese folio o folios nos *hubieran dado* datos esenciales que nos faltan para la lectura precisa del texto» (ib.). Se avanza otro paso más subrepticio¹⁷: «*Es verosímil*, como digo, que en el folio arrancado

¹⁷ Entiéndaseme bien, no se pone en tela de juicio las intenciones de la proponente, se trata de un línea de argumentación que puede inducir a error, sin que quede excluida entre las víctimas la propia interesada..

figurase el “argumento” cuya exposición resolvería la laguna que presenta el texto conservado» (ib.). Notemos que ya estamos en el plano “real”: hay “una laguna”. A partir de este punto y sin otro argumento que su voluntarismo, la autora insertará todas las referencias en el plano de la realidad incuestionable:

6. *Es evidente* que algo falta en el texto entre el prólogo a los lectores y el comienzo del relato de Lázaro, que permitiría al lector saber algo de «Vuestra Merced» porque si fuese una dama, era obligado indicarlo; no sería ya un interlocutor “neutro”, tendría ya una identidad marcada (cf. *ob. cit.*, p. 35)¹⁸.

2. 9. No comprendo cómo la profesora Navarro pueda recurrir a la historia de los folios perdidos sobre una base tan baladí como la escasa separación gráfica en los testimonios de Medina y Burgos, cuando ese fenómeno, que concierne sobre todo al cajista, (y no es claro, a mi parecer, que la separación del tratado I represente una anomalía frente a los demás) puede deberse a explicaciones más razonables y desde luego más verosímiles como las aportadas por Jaume Moll para explicar algunas de las omisiones o adiciones de Burgos, las cuales se deben a que los impresores empezaban el proceso dividiendo el pliego y asignando a cada planilla las porciones del texto que habían sido previstas para ocuparlas. Puesto que tenían que introducir por adelantado la primera y última palabra, ocurría a veces que, por error de cálculo, les sobrara o les faltara el espacio¹⁹.

2. 10. Tampoco hay que alarmarse por la aparente diferencia de factura del epígrafe del tratado I y el de los otros tratados. Efectivamente como se ha repetido, no parecen que hayan salido de la mano del autor. Sabemos que esta práctica de poner epígrafes era casi general con los clásicos grecolatinos, que, en principio carecían de ellos. La diferencia de formulación se explica por dos razones: ofrecer al cajista un margen de maniobra para curarse contra los aludidos errores de previsión de espacio y, probablemente a la disponibilidad o carencia de tipos en el momento de la composición. Hemos verificado las cuatro impresiones de 1554 y comprobamos que alternan los espacios en blanco o no, el uso de mayúsculas iniciales de diferente tamaño, iluminadas o no, o con grabados figurales o arquitectónicos (excepto Am), o el tamaño más grande de tipos para diferenciar la primera línea de la rúbrica de la segunda, etc.

¹⁸ Cf. J. Moll, “Hacia la primera edición del *Lazarillo*”, *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, 1998, t. II, pp. 1049-1055.

¹⁹ Rosa Navarro, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Gredos, 2003, p. 17).

2. 11. Para justificar la diferencia de “factura” del rótulo del tratado I, no es necesario inventar la mutilación, digamos que es comprensible porque éste tiene la función de encuadrar a los otros que van a seguir y que son meros episodios dentro del marco de la vida de Lázaro; al igual que los otros, no es un prodigio de invención y revela una mirada rápida por parte del impresor, o de quienquiera que fuera, a las primeras líneas del tratado (cf. *Alfonso de Valdés, autor...* pp. 21 y 22).

2. 12. La profesora Navarro comenta la existencia de «dos discursos»:

7. En el prólogo del *Lazarillo* hay, pues, dos discursos distintos fundidos: el del prologuista (y editor) y el del autor del relato, Lázaro. El primero habla a los lectores de la obra que presenta; el segundo lo hace a su interlocutor, a «Vuestra Merced» (cf. «De cómo Lázaro...», p. 11).

8. El prólogo en realidad acaba en «y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades»; porque a partir de «Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio [...]», comienza ya el relato de Lázaro, es decir la obra, *La vida de Lazarillo de Tormes*. Son dos emisores distintos, y también son los destinatarios de su discurso: en el llamado prólogo del *Lazarillo* figura, unido a él, el comienzo del relato, o, si se quiere, la dedicatoria que precede a ese relato [...]. No tiene además sentido que Lázaro hable a los lectores de la «nonada que en este grosero estilo escribo», que está esperando que lean con agrado o con deleite, porque la nonada es la relación que de su vida hace a Vuestra Merced (cf. *Alfonso de Valdés, autor...* pp. 18 y 17).

Por tanto, la dedicatoria, según Navarro, la hace Lázaro a su destinatario, no el escritor; esto, desde luego, constituye una ruptura con lo habitual y merece una explicación. Es una práctica de la institución literaria que los escritores dediquen sus libros, pero no se puede decir lo mismo de las cartas, que no suelen llevar dedicatorias. La cita de García de la Concha («se entrelazan aquí dos cosas, de suyo distintas, la dedicatoria de una obra y el prohemio de contestación epistolar») que hace R. Navarro, le debía haber abierto los ojos, pues, a nuestro juicio, no hace sino confirmar la citada práctica, es decir, la dedicatoria es de la obra, no de la carta (cf. «De cómo Lázaro...», p. 10)²⁰.

2. 13. La profesora comenta cómo descubrió la existencia en el prólogo de “dos partes”, de “dos voces”, de “dos discursos”. Vale la pena, quizás, que

²⁰ R. Navarro hace estas declaraciones a B. Berasátegui / N. Azancot cf. B. Berasátegui y N. Azancot, «Rosa Navarro Durán [...]», *El Mundo, El Cultural*, 21-05-03).

oigamos de su boca cómo se produjo en este momento el “coup de foudre” que le proporcionó un haz de luz y la revelación del problema, mientras mataba el tiempo, hace unos tres años, en una espera de aeropuerto, experiencia por la que una vez u otra ha pasado todo investigador, aunque a veces, tras madura reflexión se nos haya revelado erróneo nuestro descubrimiento:

9. releiendo otra vez más el *Lazarillo* para olvidar la espera, me di cuenta de que el último párrafo del prólogo de la obra no encajaba, era “extraño”, porque en él aparecía bruscamente un interlocutor desconocido. Ahí empezó todo. Vi entonces que el prólogo debía acabar con *“y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades”[...] y que no era Lázaro de Tormes quien hablaba en él, sino el autor. Y en seguida pude formular la pregunta siguiente... ¿Qué podía haber pasado para que ese párrafo figurara en las cuatro ediciones conservadas de 1554 en ese lugar que no le correspondía?²¹

2. 14. Nada hay que objetar a la pluralidad de voces en el prólogo, pero, como se echa de ver en otros puntos de este trabajo, tampoco aquí parece que se tenga muy en cuenta la obligación elemental del investigador de leer y de dar cuenta de la bibliografía sobre el tema. En realidad, durante muchas décadas, se ha venido afirmando lo mismo por estudiosos de dentro y de fuera, sin necesidad de recurrir a ninguna hipótesis de mutilación, aunque desde otra perspectiva crítica. Incluso una lectura más sosegada de «*Lazarillo de Tormes*» en la *picaresca* de F. Lázaro Carreter, citado por R. Navarro en su trabajo, habría quizás adelantado su descubrimiento (cf. «De cómo Lázaro...», p. 10, n. 5).

2. 15. El prólogo, como es sabido, es en principio el espacio textual en que se produce el encuentro del autor y del lector fuera del espacio imaginario de la obra, para pactar el *contrato de veridicción*, en terminología de A. Greimas, en el que se estipulan las orientaciones de lectura de la obra. También es conocido que se proyectan en él dos tipos de lectores: “podría ser que alguno que las lea halle *algo que le agrade*, y a *los que no abundaren tanto los deleite*”. Esta observación tiene sin duda carácter tópico (reco-

²¹ Aunque no puedo convertir mi trabajo en una lista interminable de bibliografía “ignorada” por Navarro, para eso están los repertorios, no resisto a la tentación de citar, entre muchos relativos a este punto, un breve y denso artículo de Margit Frenk en que la ilustre crítica distingue finamente en el «yo» del prólogo las voces del autor implícito, del narrador-personaje y del protagonista, y en que atribuye, como Navarro, al narrador-personaje el pasaje de dedicatoria «Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio [...]» (cf. «*Lazarillo de Tormes*: Autor-Narrador-Personaje», *Romania Europea et Americana. Festschrift für Harri Meier*, Bonn, 1980, p. 189).

demostramos que el autor de *Celestina* distingue al lector que profundiza, del que “roe los huesos desnudos de la historia”, pero pienso que no se trata sólo de rendir culto a la retórica prologal, sino que nuestro autor está diciendo lo que dice, porque lo confirma con múltiples señales al lector a lo largo de la trayectoria textual; en efecto, en la tradición literaria de todos los tiempos, el prólogo queda fuera del texto literario propiamente dicho, es en realidad un *paratexto*, como lo ha designado la jerga narratológica; sin embargo, nuestro autor, en lugar de quitarse su disfraz para sincerarse con el lector, manipula la naturaleza del prólogo para llevar a término con contumacia su fraudulento plan; lo que es más grave, el espectro sociohistórico evocado en el mundo imaginario, a saber, los estratos sociales ínfimos, un muestreo del estamento clerical – clérigos avaros, farsantes y lujuriosos – e hidalgos fantasmales y famélicos, se ensancha inesperadamente en la maniobra prologal para incluir a los escritores, a los guerreros, a los predicadores en la barahunda novelesca.

2. 16. Como la profesora Navarro sabe, el prólogo, uno de los excepcionales de nuestra Literatura, ha sido un bocado muy codiciado por la crítica y ha dado lugar a una nutrida serie de trabajos de alto calibre. Puede verse una buena representación de estos en las notas a pie de páginas de cualquiera de las buenas ediciones de la novela. Ch. Ph. Wagner lo definía en 1917 de *prólogo convencional*²²; con los estudios publicados desde esa fecha, no sólo tenemos que negarle la convencionalidad sino incluso la condición de prólogo. A nuestro juicio, consideramos un feliz hallazgo la toma de posición de Lázaro Carreter en un trabajo citado anteriormente: “advertimos que el narrador nos tendió una trampa y que, en definitiva, el proemio empalma con el tratado VII, hasta el punto de convertirse en capítulo último del libro” (*ob. cit.*, p. 173);²³ en definitiva, nos atrevemos a decir que el *paratexto* ha logrado penetrar el recinto textual y se ha convertido en *texto*.

2. 17. R. Navarro divide, pues, el prólogo en dos partes, asignando la primera al «editor» y a Lázaro la dedicatoria «*Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio [...]*» (vide texto 8). Se nota también un cierto confucionismo en el uso que Navarro hace de los términos a este respecto, que hace muy difícil hacer un análisis racional: en unos casos habla del “editor” o “prologuista”, que no puede ser considerado autor, oponiéndolo al autor Lázaro,

²² Cf. Ch. Ph. Wagner, *The Life of Lazarillo de Tormes*, Traducción inglesa de L. How, Nueva York, 1917, p. XIII.

²³ Otros aspectos del prólogo han sido objeto de valiosos estudios; véase la información bibliográfica en nuestra nota 1 al prólogo * de nuestra edición, 1997 (p. 3).

mientras que en otro habla del “escritor” y del “autor” contraponiéndolo a Lázaro como emisor de la carta a Vuestra Merced.

10. No tiene además sentido que Lázaro hable a los lectores de la «nonada que en este grosero estilo escribo», que está esperando que lean con agrado o con deleite porque la nonada es la relación que de su vida hace a Vuestra Merced [...] es evidente que son dos los yoes y que no se puede confundir el del escritor «yo por bien tengo...» con el del personaje Lázaro «suplico...» [...] para uno es su obra, para el otro, una carta que escribe porque así se lo ha pedido la persona a quien se la dirige.

2. 18. Sin embargo, en los prólogos de la época observamos que se contradice lo que aquí se afirma: así podemos comprobar en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, en que tenemos al autor acreditando otro caso de escritura por obediencia, pero es el autor el que habla de la obra y el que dice «suplico...».

11. Verdad es que en la obra no tengo tanto cargo, pues me puse en ella más por necesidad de obedecer que por voluntad de escribir; porque de Vuestra Merced me fue dicho que debía hacer alguna obra de estilo[...] Suplico a Vuestra Merced antes que condene mi falta, juzgue mi voluntad porque reciba el pago no según mi razón mas según mi deseo [...] ²⁴.

También en la *Tercera Celestina*, impresa probablemente por el mismo Juan de Junta unos años antes (1542), podemos leer en la “carta del auctor”:

12. Suplico humildemente a vuestra merced no mire el don sino la voluntad del dador [...] a nadie, como dice Plinio, fue atribuido a vicio sacrificar con lo poco que tuviese; yo al presente no me hallo con más precioso don ²⁵.

2. 19. No vale la pena continuar con las citas, hay ejemplos sobrados en la época que contradicen las palabras de R. Navarro. Extrañamente dice de la *Cárcel de amor* que «hace evidente una vez más que ese «suplico...» esa dedicatoria, no forma parte del prólogo a los lectores». Y sin embargo, aparece en el único prólogo que tienen las obras de la época. Lo mismo se aplica a la dedicatoria de la *Tercera Celestina*, que aparece bajo el epígrafe de “carta del autor”.

²⁴ Cf. Diego de San Pedro, *Obras. Cárcel de amor*, Ed. S. Gil y Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, CC, 1958, pp. 113-115.

²⁵ Cf. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. J. Sánchez Rayón, Madrid, 1872, p. III.

2. 20. Era práctica habitual de la época dedicar los libros a un poderoso mecenas y ponerlas así bajo su patrocinio para protegerse de eventuales ataques. La presencia del mecenas no se echa en falta en nuestro prólogo; allí asoma por primera vez en la obra su faz “Vuestra Merced”: “Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio, de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran”. Este tipo de fórmula era tópica en la dedicatoria prologal de la época, pero la mención al protector no queda circunscrita, como era la norma, al espacio textual del prólogo-dedicatoria, que según la convención quedaba netamente separado del espacio textual propiamente literario de la obra. Sobre esta mención extraliteraria se superpone la otra faz de “Vuestra Merced” como destinatario, y, conforme a los usos epistolares, reaparecerá de vez en cuando a lo largo de la obra. Y no se agotan aquí las funciones narrativas de “Vuestra Merced,” en el último tratado, como perspicazmente descubrió C. Guillén queda además investido de la función de personaje del relato. Pero, ¿quién es *Vuestra Merced*? Es inútil esperar la respuesta; estamos ante un anonimato múltiple: al anonimato del *remite* y del *destinatario* se añade el del mecenas al que se dedica la obra. La lectura nos hará saber que el *actor* mecenas se superpone al destinatario. Ni podía ser de otra manera cuando se pretendía borrar todas las huellas de identidad que pudieran revelar la paternidad de la obra. Desde una perspectiva de pragmática textual, esta triple carencia contribuye indudablemente a potenciar la esencial ambigüedad de nuestra obra*.

2. 21. El afán de la profesora Navarro, o por corroborar su hipótesis de la mutilación del prólogo, o por hacerla más productiva, la impulsa a otra declaración que suscita la incredulidad del lector:

13. La mutilación del texto impidió que nos diéramos cuenta de que [Lázaro] sólo era el narrador y protagonista de la obra, no el autor de *toda* la obra. El *Argumento* que arrancaron nos lo hubiera dicho, pero los modelos que siguió su autor y las lecturas [...] proyectan su luz sobre el hueco²⁶.

Si estas palabras quieren decir que hasta que Rosa Navarro presentó su hipótesis, los lectores y los críticos no sabían que Lázaro no era el autor del *Lazarillo*, algo muy grave falla aquí. Huelgan, desde luego, los comentarios. Dedicemos, sin embargo, un recuerdo a las docenas de artículos y millares de clases de nuestros colegas, antes del *boom* de la narratología y abruma-

²⁶ Alfonso de Valdés (*sic*), *La vida del Lazarillo de Tormes, y de su fortunas y adversidades*, ed. de M. Rodríguez, introducción de R. Navarro, Barcelona, Octaedro, 2003, p. 89.

doramente después, que quedan condenados a la *damnatio memoriae* por las palabras de la profesora.

3. 0. La señora “Vuestra Merced” se confiesa con el Arcipreste

3. 1. R. Navarro añade otro naipe a su castillo soñado, declarando que

14. Al darnos cuenta de que “Vuestra Merced” a quien Lázaro escribe es una mujer, una dama, se puede ver muy bien qué tipo de relación podía unirle al arcipreste de San Salvador: sería su confesor. [...]¿Por qué le interesa «el caso» a la dama a quien Lázaro escribe[?] Porque el arcipreste es su confesor, a quien confía los secretos de su alma. ¿Cómo puede esperar que se los guarde un clérigo que se acuesta con la criada a la que ha casado con un pregonero? Al enlazar el secreto de confesión amenazado con la profesión del marido de la amante, pregonero, nos damos cuenta hasta dónde llega la agudísima sátira erasmista que hay en el *Lazarillo* (cf. *ob. cit.*, p. 19)*.

15. La lógica nos señala al sacramento de la confesión: [...] si el arcipreste fuese el confesor de Vuestra Merced, el director espiritual, esa precisión que hace Lázaro al hablar de *servidor y amigo de Vuestra Merced*, cobraría sentido, no quedaría sin función, y además así también sería verosímil el interés de V. M., por lo que le cuenta Lázaro (cf. «De cómo Lázaro...», p. 8).

Entramos así en una deriva subjetiva, en que todo estaría a la medida de la imaginación de la proponente. Navarro argumenta la “lógica” de la relación confesional rebuscando en los coloquios de Erasmo y en otras obras de los hermanos Valdés, referencias varias al tema de la confesión (*Alfonso de Valdés, autor [...]*, Madrid, 2003, pp. 34-39). No hay en el texto ni una sola palabra para respaldar tan desmedida afirmación. Estamos de nuevo ante otra realización de su forma peculiar ya aludida de argumentar ya aludida, que consiste en una inversión de la que se practica en la disciplina: en lugar de centrarse en el texto literario objeto de análisis y salir fuera de la obra en última instancia para corroborar lo que en ella se dice, se parte de otras obras de la época, se recogen de ellas las alusiones a las prácticas de la confesión y a los consejos para conseguir un buen confesor, y, saltando en el vacío, nos hace volver al *Lazarillo* para imponénnoslos como intertextos fantasmas de nuestra anónima obra. De Gaspar, un personaje del *Coloquio llamado Amor de niños en Dios* de Erasmo, nos cuenta R. Navarro:

16. Erasmo le pregunta si le gusta la confesión, su respuesta afirmativa [...]desemboca en aclarar quién es su confesor “Aquel que el sólo per-

dona los pecados e tiene poder sobre todas las cosas» [...]. Cuando va a comulgar, en cambio, dice «Conféssome al sacerdote y no confiesso saluo los que verdaderamente son pecados [...]. Cómo busca a un sacerdote adecuado para confiarle sus secretos. Busco y elijo un sacerdote tal a quien libremente pueda descubrir los secretos de mi ánima». Erasmo aplaude la idea [...].

3. 2. No sé qué clase de lógica (véanse los textos 14 y 15) es la invocada por la profesora para hacer tan inaudita afirmación: del inventario abierto de posibles relaciones entre dos personajes de ficción en la sociedad de la época (amistad, parentesco, servidumbre/señorío, maestro/discípulo, consejero/aconsejado, autoridad/ subordinado, vecindad, naturaleza, etc.), es altamente arbitrario que retenga para el arcipreste y la supuesta “Vuestra Merced” precisamente el de la confesión, y que es la única que da sentido a *servidor y amigo de Vuestra Merced*. No hay para esto la menor apoyatura en una obra que permite como pocas en su época trazar líneas de conexión entre el mundo real y el mundo posible de ficción evocado por el autor. Si la señora “Vuestra Merced” está realmente preocupada, como el personaje aludido de Erasmo, en buscarse un buen confesor, el procedimiento empleado no parece muy en consonancia con la doctrina vigente en los moralistas de la época; es más bien revelador de chifladura moral: en efecto, una señora de alto rango, que sin duda ocupa la cima del pirámide jerárquica (el Arcipreste es sólo *servidor y amigo de V. M.*), puesta a decidir un problema de tal gravedad para el bien de su alma, no tiene otro recurso menos disparatado que ponerse en las manos de un tipo de la catadura moral de Lázaro, para inquirir sobre la verdad del *caso* del cual le habrían llegado, muy probablemente, fundados rumores. Esto, a mi juicio, es una violación flagrante de profundo sentido del decoro que unánimemente la crítica reconoce al *Lazarillo*.

3. 3. La proponente sube otro peldaño en la escala de su imaginación al asegurarnos, más allá de toda duda razonable, que al arcipreste de San Salvador le gustaba empujar el codo:

17. Si el arcipreste tiene vinos para pregonar, indudablemente será aficionado a ellos; casi me atrevería a decir que es impensable lo contrario en la atmósfera del relato (*ob. cit.*, p. 36).

Hace esta alegación para denunciar el riesgo de violación del secreto de confesión provocado por la bebida, porque, según recuerda el humanista holandés, *in vino veritas*. Pero, en realidad, a pesar de afirmar R. Navarro que a Erasmo le preocupaba mucho esto, en ninguno de los textos que trae Navarro a colación, se alude al secreto de la confesión ni nos induce a pensar que esto fuera un problema que inquietara particularmente a los hombres y

mujeres de la época. Incluso ella misma nos informa que “Juan de Valdés [...] arrecia sus críticas contra este sacramento [...] y llega a decir que «ni sé si piensan que fue instituida para remedio de las almas de los fieles o para sus granjerías» (*ob. cit.*, pp. 37-38, n. 49).

3. 4. Navarro comenta, apoyándose en la coherente explicación de García de la Concha, que el «como V. M. habrá oído» implica que V. M. vive fuera de Toledo (cf. Alfonso de Valdés, autor... p. 33). Se nos ocurre que este dato tampoco favorece la hipótesis de Navarro, pues hace más difíciles las relaciones confesionales en una época, en que, dadas las condiciones duras de comunicación, harían más que excepcionales dichas relaciones cuando confesor y penitente no vivían en la misma localidad.

3. 5. El juicio que a la profesora Navarro le merecen situaciones de la vida real evocadas, según ella, en el mundo de la ficción, suscitan, en mi opinión, perplejidad; así cuando evalúa la supuesta iniciativa de la dama de escribir a Lázaro, asegura:

18. No es raro que la dama esté inquieta por los rumores que le han llegado sobre la conducta de su confesor y que le pregunte a Lázaro, el marido de la criada del sacerdote, si son ciertos y que le pida que le relate el caso «muy por extenso». [...] La riqueza ideológica del *Lazarillo* se intensifica al ver que el personaje eclesiástico es el centro de los dardos y que la ironía que se desprende de la «cumbre de toda buena fortuna» de Lázaro es una espléndida apariencia (cf. Alfonso de Valdés (*sic*), *La vida del Lazarillo...*, p. 22).

3. 6. Es difícil, sin duda, reaccionar ante un juicio subjetivo de esta índole sin caer en otro juicio subjetivo. El lector puede preguntarse qué condicionamientos determinan a una persona a considerar este tipo de conducta como estándar. Francamente, no solamente nos parece rara esta conducta, sino que, si “Vuestra Merced”, como se pretende, es una dama de cierto rango que está turbada por los rumores de las relaciones sacrílegas y adulterinas de su confesor con la mujer de Lázaro, no parece desde luego lo más razonable escribir al marido para inquirir sobre la verdad de los hechos. Otra vez las exigencias del decoro saltan por los aires.

3. 7. 0. *A modo de conclusión*

3. 7. 1. Recapitulando nuestros comentarios, es claro que en ningún momento hemos tenido el propósito de poner en tela de juicio la propuesta de autoría de Alfonso de Valdés, que queda como otras en el dominio de lo posible, pendiente de que se presenten a la comunidad de estudiosos las

pruebas adecuadas. Como dije al principio, no es éste un problema que nos inquiete, particularmente: estoy del lado de ilustres colegas como M. Molho, M. Cavillac y otros que han declarado abiertamente sentirse satisfechos del anonimato de la novela.

3. 7. 2. Esta actitud de acomodo de los filólogos al anonimato, desarrollada durante casi cinco siglos, no facilita la receptividad hacia la presente propuesta o hacia cualquier otra propuesta de autoría. Pero no ha sido el obstáculo principal. Mayor papel ha desempeñado en la no aceptación, a nuestro juicio, la actitud, la forma de argumentar y la inconsistencia de los argumentos de la proponente. En realidad, no sólo resuelve, a su entender, el problema de la autoría, sino otros muchos problemas, que nada tienen que ver con la autoría y que, por lo general, tampoco son problemas.

3. 7. 3. El supuesto folio perdido, la supuesta condición femenina “Vuestra Merced” (vide nota inicial*) y sus supuestas relaciones confesionales con el arcipreste no son problemas de la obra *Lazarillo* sino de la autora de la propuesta.

3. 7. 4. Los métodos puestos en ejecución para argumentar la propuesta no satisfacen en buena parte las exigencias de la investigación filológica, que no permite convertir las ficciones en realidad.

3. 7. 5. Digamos también (y éste ha sido el factor determinante de mi respuesta) que las interpretaciones hermenéuticas aplicadas por la proponente amenazan las que han sido consideradas por una larga y rica tradición crítica las esencias de nuestro clásico. Que pese a sus reiteradas afirmaciones de que su propuesta profundiza la ideología subversiva del *Lazarillo* no se comprende que pretenda probarlo reduciendo el enigmático y desconcertante silencio de la instancia de la enunciación alrededor de “Vuestra Merced”, sea el que sea su género, a una anécdota trivial de una señora semichiflada que se preocupa por unos rumores sobre la vida poco ejemplar de su confesor.

3. 7. 6. No excluimos la posibilidad de volver sobre el problema de la autoría para terminar la recensión de la propuesta de R. Navarro. No solamente pensamos que el anonimato le sienta bien a *Lazarillo*, sino que queremos dar un paso más, explicitando una hipótesis más audaz, latente quizás en otros trabajos, para separar de una vez por todas las dos cuestiones en litigio, es a saber, el problema histórico de erudición sobre el posible autor y el problema teórico de la anonimia como rasgo esencial de la obra literaria. Lo mismo que dijimos anteriormente sobre el prólogo (cf. 2.16.) que el *para-*

texto del prólogo se convierte en *texto* por diseño del autor, por la misma vía proponemos que el hueco externo del nombre del autor es manipulado e incorporado por estrategia autorial al plan interno de la obra literaria, haciendo de él un mecanismo más de producción de sentido.

CARLOS ROMERO MUÑOZ

MÁS SOBRE ARCHIPÁMPANO (Y REGACHO)

1. Hace pocos meses, en el artículo “Desde el *Quijote* de Avellaneda (I)”, publicado en esta misma revista¹, tuve ocasión de tratar del origen, a mi parecer claramente italiano, del término español *archipámpano*². De manera en parte inesperada, ha llegado hace poco a mis manos una serie de datos relativos a la cuestión allí tratada: tan abundantes y, en más de un caso, interesantes, que me inducen a volver hoy sobre la cuestión.

Para empezar, *archipámpano* ya no me resulta (como, antes, resultaba a Martín de Riquer³ y a Luis Gómez Canseco)⁴, documentado por primera vez en nuestra lengua en el *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrito por el misterioso autor que se esconde bajo el pseudónimo de “Alonso Fernández de A.”⁵ En efecto, me ha bastado consultar el utilísimo, aunque no siempre – ini mucho menos! – satisfactorio *CORDE*⁶ para averiguar que *archipámpano* consta, por ejemplo, en *El guitón Onofre*, novela del riojano Gregorio González, verosíblemente redactada en 1604 – o

¹ Véase *Rassegna Iberistica*, 77 (2003), pp. 3-14 (esp. 7-11).

² Precisamente, de *arcifãmparo* o *arcifãnfano*.

³ En Miguel de Cervantes, *Obras completas. I. Don Quijote de la Mancha, seguido del Quijote de Avellaneda* (Barcelona, Planeta, 1962), pp. 1444, o en la ed. crítica – todavía fundamental – del “apócrifo” (Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 tomos): III, 140.

⁴ En su ed. de Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 655-656.

⁵ Para mí – y conste que no soy el único –, a pesar de lo que no pocos afirman, a partir de un bien conocido estudio del propio Riquer (*Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988), cuyos resultados, como honradamente reconoce el propio autor, son aceptables tan sólo... en tanto no se demuestre lo contrario. Tarea, por supuesto, laboriosa, que desanima al más templado. Pero no hay por qué desesperar en la aparición de la *prueba* (el *documento*) de veras inopugnable.

⁶ Es decir, el *Corpus histórico del español*, a disposición de quienquiera se conecte, por medio de *internet*, con el “portal” de la Real Academia Española.

quizá algún año antes – e inédita hasta 1973⁷. En el c. 9 (*Cuenta Onofre la miseria que pasó estando despedido de don Diego, su amo, en un mes que anduvo descarriado*)⁸ comienza de este modo:

¡Cuán incierta es la prosperidad en este mundo! ¡Qué poco nos dura y cuánto nos cuesta de alcanzar! Ninguno se puede llamar feliz, si no hubiere llegado a lo último de su vida. [...] Estábame yo con mi don Diego hecho un archipámpano – no tenía mejor vida la oveja por mayo ni el lobo con la oveja – [...] Pero, como el tiempo se muda, acabáronse estas bodas y llegóme el castigo de mis merecimientos y la pena de mis culpas.

Cabo Aseguinolaza remite a una nota, que, a fin de cuentas, se agota en los términos de la definición dada por el *Diccionario de la Real Academia Española*⁹. Con lo que se le escapa la ocasión de precisar algo que, por lo que he podido comprobar hace meses, dista mucho de ser “claro” entre los editores de autores españoles del Siglo de Oro.

Por suerte, el citado *CORDE* – que no creo existiera en 1995 – sí está desde hace casi un lustro a nuestra disposición. Y a la pregunta de en qué textos resulta documentado el vocablo responde presentando los siguientes testimonios¹⁰:

- 1) Gregorio González, *El guitón Onofre (¿1604?)*;
- 2) “Alonso Fernández de Avellaneda”, *Don Quijote de la Mancha* (1614)¹¹;
- 3) Sebastián de Miñano, *Sátiras y panfletos del período constitucional* (1820-1823)¹²;

⁷ La 1ª ed. estuvo a cargo de Hazel Genéreux Carrasco (Valencia, *Estudios de Hispanófila*, 1973); la 2ª y la 3ª, de Fernando Cabo Aseguinolaza (Salamanca, Almar, 1988, y Logroño, Gobierno de la Rioja-Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1995, respectivamente). Cito por la última.

⁸ P. 150.

⁹ “Persona que ejerce gran dignidad o autoridad imaginaria”.

¹⁰ Presento las ocurrencias en orden rigurosamente cronológico. Cosa que, por cierto, no siempre hace el repertorio que los recoge.

¹¹ El término ocurre por primera vez en las pp. 655-656 de la ed. de Gómez Canseco, con el añadido de *Sevilla*. A partir de la p. 657 no hallamos más que *archipámpano de las Indias* o, sencillamente, *archipámpano*. (pp. 661, 665...).

¹² “¿Habrà un tonto más insigne que mi vecino don Pantaleón? ¿Pues no se le ha figurado que con ir y venir a la Secretaría los días de audiencia, y con llevar su tarjeta los días de cumpleaños de los ministros y de sus esposas, le han de hacer archipámpano por lo menos?” (ed. de Claude Morange, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1994. El *CORDE* no indica, en este caso, la página, de imposible verificación para mí en el lugar donde escribo. Lo mismo queda dicho desde ahora también para las citas que ocupan las notas 13, 14, 16 y 25 de este artículo).

4) Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (“El Cucalumbé”), *Poesías completas* (1840-1862)¹³;

5) Ricardo Palma, “Lluvia de cuernos” en *Tradiciones peruanas* (1872-1883)¹⁴;

6) Julián de Zugasti Sáenz, *El bandolerismo. Estudio social y causas históricas* (1876-1880), que, por buenos motivos, dejo para más adelante;

7) Benito Pérez Galdós, *La corte de Carlos IV* (1873)¹⁵;

8) Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1885-1887)¹⁶;

9) Vicente Blasco Ibáñez, *La bodega* (1905)¹⁷;

10) Felipe Trigo, *Jarapellejos* (1914)¹⁸;

11) Ramón María del Valle Inclán, *La corte de los milagros* (1927-1931)¹⁹;

12) Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino* (1944-1949)²⁰;

¹³ “¿Y entre las mujeres? ¡Cáspita! / Soy tan listo como un tábano, / porque a más de ginecómodo / tengo un corazón volcánico. / Sin andarme con perifrasis, / de ellas me llamo archipámpano, / y, si de una quiero un ósculo, / le digo: Dámelo, dámelo” (ed. de Jesús Orta Ruiz, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1972).

¹⁴ “Este [el gobernador de Potosí, don Diego de Ulloa] saltó del lecho y, a medio vestir, se presentó con ánimo de echar a la muchitanga un par de bravatas y cuatro barbaridades; pero los manifestantes, apenas vislumbraron la silueta de don Diego, empezaron a rasguear charangos y guitarras, acompañando a un andaluz de voz potentísima, que cantó esta copla: // Viejo archipámpano y loco, / Puedes irte a los infiernos; / ¿De cuernos pediste lluvia? / Pues toma lluvia de cuernos” (ed. de M. García Bermejo, Madrid, Aguilar, 1961).

¹⁵ “...pensé que aquel sabio amolador era digno de ocupar un puesto de consideración a mi lado, cuando yo fuera generalísimo, primer secretario de Estado, archipámpano y tuviera todas las jerarquías que esperaba de la protección de mi divina Amaranta” (ed. de Dolores Troncoso, Barcelona, Crítica, 1995, p. 244).

“Bueno – dijo Inés –. Ya veo que dentro de poco le tendremos a usía hecho un archipámpano, con muchos galones y cintajos...” (ed. cit., p. 245).

¹⁶ “...usted que se las echa de hombre perseguido y nos llama neas con desprecio y publica por ahí que le van a hacer archipámpano, se contentará... dígalos con franqueza, se contentará con que le den una portería” (ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Turner, 1993).

¹⁷ “Y hablaba de las Alcaparronas, unas gitanas bailadoras que habían alcanzado gran éxito en París y muchas ciudades de Rusia. [...] y a una de ellas la había robado un gran duque, archipámpano o no recordaba Rafael qué otro título...” (ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1998, p. 319).

¹⁸ “[Saturnino r]enegaba del tío por esta boda, que a él quitábale toda esperanza de herederle. ¡Concho! Mira que casarse y exponerse a tener críos, de él o del archipámpano de Italia, a nada que la saque por ahí, con esa gitanota que está pidiendo guerra...” (ed. de Ángel Martínez San Martín, Madrid, Espasa Calpe, 1991).

¹⁹ “... El negocio se ha escachifollado, vista la precisión de aburrir este nido. El nuevo escondite habrá que pagarlo. [...] Pues hemos trabajado para el archipámpano, y no valía la pena haberle puesto los espartos a ese pollo”. (ed. de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 180).

²⁰ “El político no comprende el punto de vista del escritor. No ve que para el escritor de raza el hacer un libro bueno que llegue a ser leído en todo el mundo es más que ser diputado por siete distritos, que ser ministro y archipámpano” (Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, pp. 877-878).

13) Tomás Borrás, “El infortunado” (1946)²¹;

14) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia* (1948)²².

Los precedentes testimonios demuestran con creces la vitalidad del término en el mundo hispánico, hasta nuestros mismos días, en claro contraste con el *arcifánfano* o el *arcifánfaro* italiano, prácticamente desaparecido ya en el siglo XVIII – pero recordemos que registrado desde, por lo menos, el XV. Sería inútil detenerse ahora a considerar los pequeños aunque no insignificantes deslizamientos, semánticos y hasta gramaticales, constatables en la serie ahora a nuestra disposición²³. Lo que sí importa es examinar las propuestas de “etimología alternativa” a las sugeridas por Riquer²⁴ y por mí mismo, tal como resultan registradas en un pasaje de la importante obra de Zugasti Sáenz²⁵.

Escribe el que fuera gobernador de Córdoba (provincia clave para entender el fenómeno objeto de su estudio):

En las principales ciudades de Europa estaba organizada la Hampa, bajo la obediencia de sus mayores, jefes supremos o archihampones, de donde vino la palabra *archipámpano*, y no sería imposible trazar una curiosa dinastía de estos singulares gobernantes o caudillos de pícaros, desde el renombrado micer Alberto Morcón, residente en Roma, archibribón y gran príncipe de poltronería de toda la cristiandad, hasta el famoso Palomares, *archipámpano de Sevilla*, o sea sumo imperante de la Picaresca o Hampa en España.

Tiéndose muy generalmente admitido el concepto de que *archipámpano* es el nombre jocoso y burlesco de una dignidad imaginaria,

²¹ “Por fin, el sí de Dios, la palabra ‘¡Tierra!’, que un sevillano grita. Colón desembarca en Guahani y se hace reverenciar como archipámpano: Almirante del mar Océano, visorrey y gobernador de las tierras que se descubran a Occidente” (en *ABC*, Madrid, 12 de octubre).

²² “El fotógrafo callejero tiene a veces experiencia, pero generalmente es improvisado y ha apelado a este recurso mientras le nombran archipámpano o revisor de tren” (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 713).

²³ En el texto de Palma, parece funcionar como adjetivo; no puedo averiguar, donde escribo, si, en el de Trigo, la referencia a Italia está relacionada con el contexto o sí, por el contrario, permite hacer pensar en una especificación insólita, que de algún modo nos remitiría al país originario del ya tan sobado *archipámpano*; el de Valle Inclán podría sugerir una acepción negativa, en cierto sentido referible al que más tarde veremos de Zugasti Sáenz, autor sin duda alguna por él tenido en cuenta en la redacción de *El ruedo ibérico*; el de Borrás, para acabar, aparte el anacronismo que supone imaginarlo existente ya en 1492, muy bien podría remitir a la más frecuente fórmula avellanedesca (*a – de las Indias*).

²⁴ La afirmación de que *archipámpano de las Indias* es la fórmula usual (cfr. la ed. crítica del *Quijote* apócrifo: III, 140) resulta ahora puesta de alguna manera en duda por la documentación que acabo de presentar.

²⁵ Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1876-1880, 10 vols.

y así lo enseña el *Diccionario de la Academia*, sin fijarse en la etimología que a dicha palabra le atribuyo, cuando, además, la circunstancia de usarse siempre la locución de *archipámpano de Sevilla* y no de otra parte²⁶, indica suficientemente lo que es una verdad histórica muy bien averiguada, a saber: que Sevilla fue la capital, flor, nota, cifra y compendio de la Picaresca de España, y que allí alcanzó cumplida organización, como lo demuestra el inmortal Cervantes, y que, por lo tanto, en esta ciudad residían los *archihampones*, cuyo vocablo corrompido vino a degenerar en *archipámpanos*, tal vez por la secreta simpatía y analógica relación que sin duda encontrarían los hampones entre pámpanos, uvas y vino y sus respetables mayoresales o jefes, a quienes también los antiguos romances picarescos nos pintan como verdaderos archizaques.

El *archipámpano*, sin perjuicio de sus frecuentes y secretas excursiones, residía generalmente en el corral llamado de los Naranjos en Sevilla, así como la mayoría de la Hampa en Madrid tenía casa propia en la plaza de Santa Cruz. [...] pícaros de todas estofas y hampones de todas castas escuchaban, obedecían y acataban con profundo respeto al archihampón o *archipámpano*, que se ostentaba en su cotarro como un general ante su ejército, como un rey sobre su trono, como un emperador en su imperio²⁷.

Cuanto expuesto no deja de ser sugestivo, pero Zugasti no aduce los argumentos ni los textos necesarios para hacer – sería y literalmente – “discutible” cuanto afirma²⁸. La suya no pasa de ser, pues, una etimología imaginada, de pura fantasía, condenada, *a radice*, a no obtener ningún crédito entre los lingüistas ni entre los historiadores, a pesar del mucho que le aseguró – y le sigue, con justicia, asegurando – el extensísimo estudio donde se halla recogida²⁹.

²⁶ Pero ya hemos visto que no es así: en realidad, el *único* que la usa, al menos por lo que se deduce de las fuentes escritas, es Avellaneda. Cuyo libro conviene recordar que había vuelto a ser publicado en 1732 (Madrid, s. i., “a costa de Juan Oliveras”) por “Isidro Perales” (pseudónimo, en esta ocasión, de Blas Nasarre), con un sonado prólogo en que resulta considerado como de más valor que la *Segunda parte* cervantina), en 1802, 1805 y 1806 por un librero sin grandes pretensiones como Villalpando y, sobre todo, por Cayetano Rosell, en el vol. XVIII de la entonces muy prestigiosa y siempre difundidísima Biblioteca de Autores Españoles, dedicado a los *Novelistas posteriores a Cervantes (I)*, Madrid, Rivadeneyra, 1851, pp. 1-115.

²⁷ En la reed. de Córdoba (Albolafia – Excelentísima Diputación de C. – Virgilio Márquez editor, 1983), II, 192.

²⁸ Así lo demuestra, por si hiciera falta, la consulta de estudios específicamente dedicados al tema del hampa. Véase, por ejemplo, Pedro Herrera Puga, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro* (Madrid, Biblioteca de Autores Católicos, 1974) y José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977).

²⁹ Si lo afirmado por Zugasti fuera cierto (pero no se puede decir que lo sea), Avellaneda habría bromeado más de lo que se suele creer haciendo que “un personaje de su calidad [del noble don Carlos] y muy familiar y amigo” (ed. Gómez Canseco, p. 655) eligiese, dentro de la gran befa que se prepara a don Quijote y a su escudero, un título sólo en apariencia tan corriente

Si el lector ha tenido la paciencia de cotejar todos los testimonios de *archipipámpano* ofrecidos por el *CORDE*, habrá podido constatar que los fechados en época posterior a 1732 y – sobre todo – a 1851 demuestran una notable difusión del término en el mundo hispanoparlante, de aquende y allende el Atlántico: en la Península y en “las Indias”. Por el contrario, resulta al menos curioso comprobar que los primeros en absoluto (siquiera hoy por hoy), correspondientes al primer cuarto del siglo XVII, se hallan registrados en obras de autores como el riojano Gregorio González³⁰, el aragonés “Fernández de Avellaneda”³¹, el anónimo autor³² del baile *Los locos de Toledo*³³ (recogido – como recuerda Gómez Canseco – en la *Flor de las comedias de España, de diferentes autores*)³⁴ y, en fin, Lope de Vega³⁵, en *La niñez de san Isidro*, comedia compuesta en 1622³⁶.

A la vista de estos hechos, no parece gratuito postular que el vocablo, más o menos corriente en la lengua literaria y en los dialectos centromeridionales italianos, bien pudo haber sido introducido en España, al igual que tantos otros del mismo origen, por medio de súbditos de la Corona de Aragón con experiencia directa de Nápoles, Sicilia o Cerdeña. *Archipámpano* o formas parecidas no están atestadas en catalán, pero, a fin de cuentas, ello poco o nada quiere decir en este caso: el Principado, entre mediados del siglo XV a – por lo menos – el segundo tercio del XVI, postrado en casi todos los sentidos, replegado en sí mismo, no se hallaba en las mejores condiciones de servir, como antes, de natural intermediario lingüístico entre las dos penínsulas. En realidad, ésta es *la hora* de la ya muy castellanizada capital del reino de Valencia y, en ciertos modo, del de Aragón propiamente dicho. Creo, pues,

y, sobre todo, tan inequívocamente connotado. Lo mismo habría debido hacer, antes, Gregorio González, pero éste *no* refiere el término a Sevilla, ciudad por otra parte de todo ausente en *El guitón Onofre*.

³⁰ Natural del Rincón de Soto, cerca de Calahorra.

³¹ Nada, absolutamente nada, como es sabido, contradice la afirmación del propio Cervantes (*Quijote*, II, 59).

³² Cuyo lugar de nacimiento, claro está, ignoramos.

³³ Cfr. ed. cit., p. 50. Por cierto que este testimonio no aparece en el *CORDE*.

³⁴ *Recopiladas por Francisco de Ávila, vecino de Madrid. Quinta Parte*. Alcalá de Henares, Vda. de Luis Martínez, 1615.

³⁵ Madrileño, como es bien sabido, con ascendencia cántabra, pero también con años – decisivos, en su vida y, más aún, en su obra – de estancia en la ciudad de Valencia (1588-1590), quien, para colmo, está implicado, con toda probabilidad de manera determinante, en el “caso Avellaneda”.

³⁶ Tampoco presente en el *CORDE*. Para la fecha de composición, véase S. Griswold Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (trad. española, revisada por Morley), Madrid, Gredos, 1968, pp. 96.

que nos encontramos ante un término no poco parecido, por origen y difusión en España, a *regacho*.

2. *Regacho* (o *ragacho*) no consta en Covarrubias, ni en *DA*, ni en *DRAE*, ni siquiera en el *DCELC*³⁷. Lo registra, en cambio, el más reciente *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, del propio Joan Corominas³⁸, donde, a. v. *ragatxo*, leemos:

‘mosso o persona que fa les feines pesades’, també ‘minyó enviat com a missager’ o ajudant d’un pastor’, prové en definitiva de l’àrab *raqqâs*, ‘propi que porta una carta’, ‘postilló o conductor de la posta’ (derivat de l’arrel *raqqâs*, ‘galopar, ‘fer galopar’), d’on ve també l’it. *ragazzo*, abans ‘escuder servent, soldadet’, i després ‘minyó, bordegàs en general’; possiblement els catalans aprengueren la forma *ragatxo* en llur ocupació de Sicília (país que havia estat dominat pels àrabs [...], car és menys probable que es tracti d’un mot de la *lingua franca* parlada per la gent portuària d’Àfrica en tractar amb els europeus. / 1^a doc: *ragaç*, 1308, en un missatge des de Fès, enviat pel nostre ambaixador a Jaume II. [...] Del català aquesta paraula àrabiga ja havia passat al gascó en l’any 1565 [...] Hi ha un exemple de *regacho* en el valencià Rey d’Artieda (S. XVI) i dos almenys en Lope de Vega (Gillet, *Hispanic Review*, XXVI [1958], 290³⁹. García Blanco, en *Filología*, Buenos Aires, III [1951], 207-

³⁷ En esta última obra, el término resulta ilustrado tan sólo como variante de ‘regajo’, arroyo, etc. (a. v. *regar*).

³⁸ Con la colaboración de Joseph Gulsoy y Max Cahner. Barcelona, Curial, 1980 (7^a ed., en 4 vols., 1995).

³⁹ Joseph Gillet (véase “Corominas’ *Diccionario Crítico Etimológico*. An Appreciation with Suggested Additions”, en *Hispanic Review*, XXVI [1958]), p. 290, recuerda que Terlingen (*Los italianismos [en español, desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Amsterdam, N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1943], p. 186) “found an instance in Lope de Vega’s *novelas*, and [Francisco] Rodríguez Marín, quien, en *Dos mil quinientas voces* [Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Biblioteca y Museo*, 1922], p. 31[7], “quotes *regacho* from Lope’s *Rimas* and *regachuelo* from Rey de Artieda, both obviously with the meaning of *mozo*, *mozalvillo*. I remember having read the insult *iso regacho!*, comparable to *iso tío!* in some *entremés*”.

El texto lopian aducido por Terlingen se halla en *Guzmán el bravo*, novela publicada, junto con *La desdicha por la honra* y *La más prudente venganza*, en el volumen encabezado por el poema *La Circe* (Madrid, A. Pérez, 1624). Yo cito por la *Colección de las Obras Sueltas, así en prosa como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio, del Hábito de San Juan*, vol. VIII [Madrid, Antonio de Sancha, 1787], pp. 184-185, donde leemos: “Bien descuidado estuvo algunos años en Flandes Guzmán el bravo, quando, ya cerca de partirse, le recomendó un soldado amigo de un paje destes que se llaman regachos, con su capote de cintas, sombrero grande, vuelta la copa a la falda, con medalla y plumas, no mal hablado y ligero de pies y lengua para qualquier cosa”.

Rodríguez Marín, por su parte, cita: “Por guarecerlos sospecho / que se transformó en vitela / Íupiter, o fue cautela / passar de Europa el Estrecho. / No ay cintas, y fue bien hecho, / que es en

211⁴⁰; cf. García Blanco, en [...] “Lope”, en *B[oletín de la R[oyal] A[cademia] E[spañola]*, XXIX [1950], 136 (com a nom d'un patge d'un soldat espanyol a Flandes)⁴¹. La resta de les cites i arguments ja la dono allà⁴².

En la nota 35 he tenido ocasión de referirme a la estancia de Lope en Valencia, donde pudo aprender el término, que usa también en la comedia *El genovés liberal* probablemente compuesta entre 1599-1605⁴³ y publicada en la *Parte IV* de las suyas⁴⁴.

El *CORDE*, en fin, presenta otros dos buenos testimonios, muy interesantes, no tanto porque sus autores sean oriundos de la Corona de Aragón (el uno nació en Toledo y el otro en Madrid), sino porque ambos – ¿precisamente por no serlo? – parecen sentir *ya* la para nosotros significativa necesidad de explicar al lector u oyente que el sustantivo es de uso limitado, provincial, no panhispánico⁴⁵. Me refiero a José de Valdivielso, en el auto sacramental *El*

colores distintas / sacar naipes por las pintas, / ni es gravedad ni es favor / hacer regacho un autor / con su capotillo y cintas” (Tomé Burguillos, *Rimas humanas y divinas*, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1634, fol. 138) y “Encarezí sus prendas hasta el cielo; / prometile secreto y soseguela; / traxo la cena en esto un regachuelo” (Andrés Rey de Artieda, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Zaragoza, Tauanno, 1605, fol. 56).

⁴⁰ En la nota de Manuel García Blanco. «*Regacho*: ‘lacaguelo’: un pretendido aragonésismo de Tirso de Molina” se lee que la palabra, sin duda de origen italiano, usada por “el fraile de la Merced” en *La buerta de Juan Fernández*, “Formó parte de la terminología de los soldados en España. Perdura en catalán, pero no en castellano y vasco”.

⁴¹ García Blanco (en una de las entregas de su “Contribución al vocabulario de Lope de Vega”), p. cit., dice solo: “REGACHO. – adjetivo [sic]: ... le encomendó un soldado amigo destos que llaman *regachos*. (*Guzmán el Bravo. Obras no dramáticas*, p. 39)”.

⁴² En *Entre dos llenguatges* (Barcelona, Curial, 1977), III, 173-177.

⁴³ *Doze comedias de Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Cuarta parte* [...], Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614, fols. 102 vº-130 rº.

⁴⁴ Cfr. Morley y Bruerton, *op. cit.*, pp. 331-332. Entre las “figuras del primer acto” se halla “Marcela, dama, de regacho francés. En el fol. 109 rº b, aparece esta “disfrazada de varón” en compañía de Drusila, “esclava”, y de Bruneto, “bergamasco, lacayo”. Entre otras cosas, dicen: “*Dru.* – Por mi vida que esa cara / no se ha empleado muy bien. *Mar.* – Si yo lo estuviera en quien / como es justo me estimara [...] *Dru.* – Ven por acá / otro día [...] *Mar.* – No me le das [el anillo que le ha pedido]. *D.* – Vas al trote / cien leguas con un despacho. // *Du.* – Per Dío, q[ue] el fanchuleto / mi vole pillar la esquiava. *Dru.* – El regacho me engañaua, / que era francés en efeto”.

⁴⁵ Nada importan aquí los de *regacho*, en acepción de ‘regajo’ o ‘riachuelo’, registrados en obras de Félix de Azara y Perera, por cierto que también aragonés, de Barbuñales, en Huesca, como el más conocido José Nicolás de Azara Perera (ignoro su grado de parentela con el anterior: fue embajador de España en Parma, París y Roma, primer conde de Nibiano y autor, entre otros escritos – sobre arte, política, etc. – de un sensato comentario a las obras de Garcilaso de la Vega), el cual la usa en la *Geografía física y esférica de las provincias del Paraguay* (1790: por la ed. de Rodolfo R. Schuller, Montevideo, Museo Nacional de M., 1904, pp. 30, 51, 58, 59 y 115).

hombre encantado (1622)⁴⁶ y a Tirso de Molina, en la comedia *La buerta de Juan Fernández* (1626-1630)⁴⁷.

⁴⁶ “*Hombre* – Yo a tu gusto me remito. / *Ignorancia* – Pues vamos, y subirás, / en el caualllo
apetito, / con antojos lo hallarás, / que yo nunca se los quito. // Yo tu regacho seré / y echo he mis
cintas [d]e mayo. / Alegre te serviré. // *H.* – ¿Qué es ser regacho? *I.* – Lacayo, / con perdón de su
mercé” (en *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*: por la ed. de Ricardo Arias y Arias
y Robert V. Piluso, Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975, p. 290).

⁴⁷ “*Tomasa* – [...] Vuestro soy desde este día, / que engendra la semejanza / amor, y tengo
esperanza / de que en vuestra compañía // tengo de hallar buen despacho / del agravio que
recelo. / Ya soy vuestro lacayuelo, / a lo aragonés, regacho” (por la ed. de Berta Pallares, Madrid,
Castalia, 1982, p.77).

LUIGI CONTADINI

LOS ABEL DI ANA MARÍA MATUTE:
INFANZIA E TRAGEDIA

Il romanzo *Los Abel*, Premio Nadal del 1947 ma pubblicato nel 1948, segna il debutto editoriale di Ana María Matute (Barcellona, 1926), anche se la sua prima esperienza di scrittura è costituita da *Pequeño teatro*, opera narrativa pubblicata nel 1954 e vincitrice del Premio Planeta.

Come accade ad altri autori del periodo postbellico, anche l'esordio di Matute rappresenta un mondo segnato da una violenza che non è riconducibile a motivazioni immediate o cause contingenti. L'esperienza della Guerra Civile, che fa da sfondo a molti suoi romanzi (anche se in questo caso non viene esplicitamente menzionata), non serve per portare alla luce eventi storici che l'hanno scatenata o fatti di sangue di cui si è alimentata, ma per mettere in scena la violenza nel suo lato più oscuro, atavico e originario¹.

Qui la scrittrice assume il fratricidio come modello fondamentale di ogni tipo di violenza, attualizzando il tema biblico di Caino e Abele che impegna, con rilievi diversi, la maggior parte della sua produzione narrativa.

Los Abel, dunque, per l'epoca in cui viene scritto e le tematiche di cui tratta, può essere letto come un'allegoria della Guerra Civile, che non approfondisce ragioni storiche, sociali o politiche, ma rappresenta la vicenda umana in una prospettiva tragica nella quale l'esistenza del male e di un destino terribile coinvolge senza esclusione tutti i protagonisti².

¹ Questa rappresentazione della violenza incomprensibile si trova in molte opere importanti di Ana María Matute. Atlee passa in rassegna una serie di romanzi e di racconti della scrittrice in cui accadono episodi tragici e violenti presentati in modo tale che ogni spiegazione storica, politica o comunque razionale risulta inefficace, perché fondamentalmente il motivo di tali episodi è incomprensibile (A. F. Michael Atlee, *El enigma de Ana María Matute*, in "Explicación de Textos Literarios", vol. 13, n. 1, 1984-1985, p. 38).

² Steiner afferma che il personaggio tragico è soggiogato da forze che la prudenza razionale non vale a spiegare completamente né a vincere. La tragedia è irrimediabile e non esiste rimedio

Due racconti

Il romanzo presenta due livelli di narrazione, entrambi omodiegetici. Nei primi cinque capitoli un anonimo personaggio-narratore innesca il racconto tramite un ricordo infantile. Con un'ampia ellissi, narra successivamente episodi di quando, ormai adulto, ritorna sui luoghi dell'infanzia, si stabilisce nella casa degli Abel, da tempo abbandonata dai suoi proprietari, e trova per caso un plico di fogli scritti da Valba Abel. Nei restanti ventiquattro capitoli il narratore extradiegetico scompare per lasciare posto al racconto autobiografico di Valba che costituisce, dunque, il secondo livello di narrazione. Valba inizia il suo racconto a quattordici anni, quando torna in famiglia dopo aver passato otto anni in collegio. La storia si sviluppa nel corso dei quattro anni successivi: è il periodo cruciale dell'adolescenza, ancora fortemente legato a una percezione infantile del mondo, alle soglie di una maturità che si profila come arida e ostile. Il racconto si interrompe bruscamente negli istanti appena successivi alla tragedia di cui la protagonista è testimone: la morte di uno dei fratelli per mano del primogenito.

Solo alla fine del romanzo il primo narratore ricorda la sua presenza ("Esto fue lo que leí..."³) con parole che richiamano, simmetricamente, quelle introduttive alla lettura dell'intimo racconto di Valba: "Y esto fue lo que leí..." (p. 34).

I due racconti sono separati tra loro poiché uno funge da contenitore e l'altro da contenuto, ma allo stesso tempo risultano profondamente connessi. Tramite l'antico espediente del manoscritto ritrovato, il primo narratore pone un filtro al racconto di Valba come se quest'ultimo riguardasse avvenimenti appartenenti ad un'epoca ormai perduta e che è possibile guardare solo attraverso una lente che ne sfuma i contorni e l'incidenza realistica. Le vicende della famiglia Abel sembrano accadute in un tempo lontano e in un mondo ormai scomparso perché sono rappresentate a un livello diegetico di secondo grado. Racconto di un racconto, esse sono poste a una distanza dalla realtà non verificabile: una struttura narratologica che contribuisce a collocare in uno sfondo mitico una storia contestualizzata. Si tratta di un uso simbolico dell'estetica del realismo sociale, tipico di quel momento storico della Spagna. Alcuni passaggi del narratore anonimo, inoltre, sono caratterizzati dal tempo

temporale perché non tratta di dilemmi terreni risolvibili con misure razionali, bensì della inalterabile tendenza del mondo verso l'inumano e la distruzione (G. Steiner, *La morte della tragedia* (1961), Milano, Garzanti, 1999, pp. 11 e ss.).

³ A.M. Matute, *Los Abel* (1948), Barcelona, Destino, 1998, p. 234. Tutte le successive citazioni del testo si riferiranno all'edizione qui indicata.

verbale presente che assume il carattere di intemporalità e di coinvolgimento emozionale⁴, con un conseguente effetto di simultaneità tra l'azione e la parola: "Estoy atravesando campos sembrados [...] Los pueblos son ahora más pequeños" (pp. 14-15). Questo effetto invece è raro nel racconto centrale in cui è quasi totale l'uso del passato remoto (a parte alcuni frammenti iniziali).

Il primo narratore afferma di essere un parente degli Abel, con i quali, quando era bambino, ha avuto un solo incontro che lo ha profondamente segnato. Quella famiglia appare fin dall'inizio chiusa in un mondo impenetrabile. L'anonimo personaggio-narratore si avvicina a tale mondo attraverso tre fasi e tre modalità differenti.

La prima è rappresentata dal ricordo iniziale, di quando da bambino era stato condotto dalla madre in quella strana e misteriosa casa. Conoscendo i fratelli, più o meno suoi coetanei, egli si era potuto rendere conto che costituivano un mondo a sé stante. Il secondo avvicinamento, molti anni dopo, in un'epoca che corrisponde al presente della scrittura, lo attua ripercorrendo i luoghi dell'infanzia e facendosi affittare la casa abbandonata degli Abel. È una casa cadente, devastata dall'incuria e dall'avidità del custode che, insieme alla moglie, ha sottratto tutto ciò che aveva valore. Il terzo avvicinamento è costituito dal ritrovamento e dalla lettura dei fogli scritti da Valba Abel. Il lettore viene ricondotto di nuovo indietro nel tempo, finalmente all'interno di quel mondo chiuso, attraverso un punto di vista privilegiato perché costituito da uno dei suoi componenti.

Questi espedienti formali hanno la funzione di mettere in risalto un tempo del passato, quello dell'infanzia, e nello stesso tempo di conferirgli un'aura mitica. Si predispose così l'ambiente idoneo per la rappresentazione di una vicenda tragica: il lettore viene introdotto in un'atmosfera sospesa nel tempo, carica di attesa e di premonizioni.

Oltre a questa distanza funzionale tra i due livelli di narrazione, è necessario prendere in considerazione le numerose similitudini che qualificano le istanze enunciatriche e il rapporto che si crea, dunque, tra il discorso e la storia. Entrambi i racconti, infatti, sono caratterizzati da un narratore omodiegetico che non riconduce al presente della scrittura il senso delle vicende narrate, evitando di assumere una visione teleologica dei fatti. L'io narrante tende, dunque, a diluirsi nel mondo emotivo e percettivo dell'io personaggio, confondendosi con esso. Ogni possibilità di futuro viene così esclusa: nulla ci viene detto su programmi, cambiamenti, nuovi stili di vita. Tutto ciò favorisce il procedimento della tragedia che, con l'alternarsi inesorabile di vita e morte,

⁴ H. Weinrich, *Tempus* (1971), Bologna, Il Mulino, 1978, p. 44.

libertà e destino, colpa ed espiazione, restituisce lo sviluppo della vicenda umana ad un processo ciclico che non conosce l'idea di progetto, di affermazione o di redenzione a venire.

Anche gli spostamenti spaziali dei protagonisti, le spinte emotive e gli effetti delle loro azioni non portano ad una evoluzione della trama, ad una prospettiva di cambiamento, ma assumono un andamento circolare che presenta una serie di opposizioni rinvianti ad un conflitto irresolubile⁵. È significativa, ad esempio, la continua oscillazione da parte di Valba tra il forte sentimento di appartenenza ai fratelli e il desiderio di disconoscere ogni legame di tipo familiare; così come l'antitesi tra il villaggio rurale, terra di origine dei protagonisti, e la città, che, con modalità e tempi diversi, tutti i fratelli frequentano. Ma forse è il binomio attrazione/fuga rispetto alla casa degli Abel, vero nucleo nevralgico di tutto il romanzo, ad assumere un'importanza fondamentale.

Seguendo *la fabule* del testo risulta evidente che tale binomio costituisce lo schema fondamentale dei movimenti dei protagonisti: inizialmente l'anonimo personaggio-narratore, quando era bambino, visita la casa degli Abel e poi se ne allontana dopo avervi trascorso un'intera giornata. Di seguito, Valba fa partire il suo racconto nel momento in cui ritorna in quella casa (dopo otto anni di permanenza in un collegio di città). Durante il soggiorno di Valba nella casa paterna assistiamo ad una serie di arrivi e partenze dei fratelli: torna Juan ma se ne va Tavi, partono poi Tito e Gus e ritorna Tavi dal collegio. Tavi, successivamente, va via di nuovo per cercare fortuna altrove. In seguito è la stessa Valba che abbandona la casa (insieme alla sorellina destinata ad andare in collegio) per poi, però, farvi ritorno dopo alcuni mesi di permanenza in città. A quel punto è Aldo, il primogenito, a partire e, poco dopo, improvvisamente, assistiamo al ritorno di Tito. Infine, altrettanto inaspettatamente, anche Aldo riappare. Il suo matrimonio è fallito e un diverbio con Tito fa scatenare la catastrofe: il primogenito uccide il fratello minore con il fucile da caccia. La casa rimane vuota, l'ultima ad abbandonarla è proprio Valba. Il primo narratore che, dopo vari anni, torna in quei luoghi e si stabilisce proprio in quella casa, rappresenta una continuazione del binomio attrazione/fuga nei confronti della casa d'infanzia degli Abel.

Il romanzo, dunque, racconta storie di partenze e di ritorni in quel luogo in cui si nasce, da cui ci si allontana e in cui sempre si ritorna, forse per par-

⁵ "Nel tragico si ha a che fare con una moltiplicazione infinita e *multiversa* dello scontro, in cui il doppio, o la polarità, non è altro che un paradigma semplificato, ed eletto ad emblema, per dar conto dell'antinomicità e, con essa, dell'ineliminabilità ed infinità dello scontro. Il doppio è il modello formale delle *molte opposizioni*: è *ipostasi* dell'opporci" (S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale* (1986), Milano, Feltrinelli, 2002, p. 61).

tire di nuovo, per morire o per uccidere. Così, tramite la casa, i due narratori risultano coinvolti in una stessa dimensione tragica, rappresentata da un luogo divenuto mitico.

La percezione infantile

È suggestivo l'*incipit* del romanzo:

Una vez, siendo niño, estuve enfermo. Y después, cuando empezaba la nieve a derretirse, mi madre me prometió llevarme al campo. Una fría mañana nos perdimos por una carretera que ascendía entre barrancos y se adentraba en la sierra. Parecía una ruta soñada. Llegamos a un mundo distinto (p. 9).

Il risveglio dopo una malattia è una specie di rinascita a nuova vita e l'ingresso in un mondo diverso, che perde i contorni reali e acquista i tratti del sogno. Nelle righe successive, una serie di immagini introdotte dalla ripetizione anaforica del ricordo rinvia a percezioni legate alla vita dei campi: "Recuerdo el olor a heno y estiércol [...] recuerdo a una mujer oscura que daba de comer a las gallinas [...] recuerdo allá fuera, bajo el sol, a la orilla de la acequia, a un niño medio desnudo golpeando con una piedra una lata vacía" (p. 9).

Ciò che ancora vibra nel corpo dell'anonimo personaggio-narratore, quindi, è quella vita profondamente legata alla campagna, dove gli elementi naturali (terra e cielo) sembrano contenere interamente l'essere umano ed esaurire così il senso del suo esistere: "Lo que aún vibra en mí es aquella vida a través de los campos, bajo el cielo sobre la tierra" (p. 10). Non i ricordi passati, dunque, ma un insieme di percezioni presenti e attuali dischiudono una dimensione esistenziale in cui l'uomo appare svincolato dal bisogno di dare uno scopo certo al suo agire.

In questo scenario naturale fatto di odori di stalla e di fieno, di colori forti e contrastanti, di suoni di grilli e di voci rivolte agli animali, anche la luna fa la sua comparsa: "Nunca nos sorprendió la luna en el campo. Nunca hasta aquel día en que mi madre me llevó a casa de los Abel" (p. 10). La luna, presagio di morte, caratterizza la visita del futuro narratore agli Abel e viene nominata per la prima volta insieme alla loro casa, luogo in cui si compie il destino tragico dei protagonisti. La casa degli Abel ha un aspetto sinistro e sorge in un luogo terribile, ai piedi di un dirupo, costantemente minacciato dalle forze incontenibili e imprevedibili della natura: "la casa se alzaba en un lugar solitario y sombrío, al pie de las altas montañas, allí donde las rocas se desgarran en un barranco violento y torturado [...] Aquel era el reino de los Abel, su húmedo reino bajo la rocas" (p. 10).

La malattia del bambino rappresenta la perdita dei riferimenti temporali e l'apertura di uno spazio mitico. Questo gli permette di accedere ad una nuova dimensione dove regnano solo confuse sensazioni⁶. Nelle prime due pagine, dunque, ci troviamo di fronte ad una condensazione di ciò che il romanzo rappresenta nel suo insieme: un bambino nasce ad un mondo 'altro' dopo un periodo di malattia; tale nascita favorisce l'ingresso in un ambito dove il tempo sembra essersi fermato e in cui giocano un ruolo importante elementi premonitori della tragedia quali la luna, un dirupo ostile e una casa dall'aspetto sinistro⁷.

La dimensione esistenziale di Valba si manifesta in modo del tutto simile perché si basa fondamentalmente sulla percezione infantile in cui la logica del linguaggio non è ancora intervenuta a definire il mondo, come l'etimologia della parola esprime in maniera emblematica⁸. L'infanzia infatti non ha linguaggio né giudizio né progetto, non permette di schierarsi o di attribuire colpe. Di conseguenza l'esperienza del divenire della protagonista risulta estremamente precaria. È dunque tramite l'esperienza infantile e l'ineffabilità dell'infanzia in quanto centro di gravità di ogni epoca della vita umana che emerge la dimensione esistenziale del tragico⁹. Risvegliarsi in un mondo 'altro' significa accedere ad una visione tragica del mondo, nella quale ogni prospettiva futura è sostituita da un'impossibilità di decidere. Il tragico, infatti, così come l'infanzia, libera dalla verità, la verità di ciò che è giusto e ciò che è ingiusto. Ciò che ha diritto di essere e ciò che non ha diritto di essere¹⁰.

La casa degli Abel dunque contiene la tragedia così come il racconto del primo narratore contiene il racconto di Valba e dei suoi fratelli: il risveglio alla dimensione originaria dell'infanzia, affrancando i personaggi da una visione razionale del mondo, porta alla scoperta che la catastrofe è sempre in agguato e che in ogni relazione umana è nascosta una forma di cainismo primor-

⁶ "Esperire significa necessariamente [...] riaccedere all'infanzia come patria trascendentale della storia" (G. Agamben, *Infanzia e storia* (Nuova edizione accresciuta), Torino, Einaudi, 2001, p. 51).

⁷ "L'atmosfera tragica nasce dalla percezione della sinistra e terrificante realtà in cui siamo coinvolti. È una forza estranea che ci minaccia senza scampo" (K. Jaspers, *Del tragico* (1952), Milano, SE, 2000, p. 29).

⁸ "Un'esperienza originaria, lungi dall'essere qualcosa di soggettivo, non potrebbe essere altro che ciò che, nell'uomo, è prima del soggetto, cioè prima del linguaggio: un'esperienza «muta» nel senso letterale del termine, una *in-fanzia* dell'uomo, di cui il linguaggio dovrebbe, appunto, segnare il limite" (G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 45).

⁹ Il tragico, infatti, è "raffigurazione dello spasimo e della ferita, del taglio sempre aperto dell'esistenza, come scissione originaria o *chaos*" (S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, cit., p. 95).

¹⁰ S. Givone, *Eros/ethos*, Torino, Einaudi, 2000, p. 10.

diale. La tragedia incessantemente si replica, ora come allora il feroce rito di Caino e Abele si compie. Sotto l'apparente innocenza del nome di una famiglia si nasconde, dunque, un destino infausto. Il nome 'Abel' attende incessantemente di essere completato dal suo contrario.

L'angoscia del non sapere

Valba è senza certezze, intenzioni o ambizioni, elementi fondamentali di una visione logica della realtà, anche se da lei la società e i familiari (soprattutto il padre e il fratello maggiore) si aspettano definizioni, progetti, chiarezza sul proprio futuro. Ciò che emerge con frequenza, spesso per stessa ammissione della protagonista, è la sua ignoranza sulle cose del mondo, sull'avvenire e perfino sulle questioni di famiglia: "¿qué deseaba yo? ¿Qué buscaba yo? No lo sabía" (p. 147); "Más que nunca sentí que todo lo desconocía respecto a ellos, respecto al mundo entero, respecto a mí" (p. 151). Il suo rapporto con le cose, infatti, è costantemente indefinito: un caos in attesa di un cosmo che non si dispone. Ciò disperde la sua presunta identità, ne impedisce la formazione, la tramuta in nebbia.

La protagonista risulta, così, incapace di tradurre in scopi precisi gli eventi casuali della sua vita quotidiana. L'assenza di via, di una strada sicura, rimane l'unica esperienza possibile¹¹.

In effetti, a parte Aldo, il primogenito che si dedica alla gestione delle proprietà familiari, gli altri fratelli non hanno un'attività definita, né lavorano né studiano. Il loro sostentamento è garantito dalla rendita della terra e del bestiame, essendo la famiglia possidente di terre e di pascoli. Ciò contribuisce quindi al mantenimento di uno stato di sospensione e di attesa: l'approdo all'età adulta è costantemente rinviato.

Una delle caratteristiche più diffuse del testo è la continua contraddittorietà e incertezza delle sensazioni di Valba: "a veces, deseaba acabar allí [...] y otras, en cambio, quería desligarme de todo" (p. 62). La protagonista con frequenza esprime emozioni, opinioni, desideri che immediatamente, o nello spazio di alcune pagine, vengono inesorabilmente contraddetti, ribaltati, a favore di una visione diversa o addirittura opposta a quella che era in precedenza emersa: "le miré y pensé que llevábamos una sangre idéntica en las ve-

¹¹ Ciò si oppone, come afferma Agamben, all'esperienza scientifica che è "la costruzione di una via certa (di una *métodos*, cioè di un sentiero) alla conoscenza, la *quête* è, invece, il riconoscimento che l'assenza di via (l'aporia) è l'unica esperienza possibile per l'uomo" (G. Agamben, *Infanzia e storia*, cit., p. 24).

nas, y me sentí su hermana. «Pero... – reflexioné con amargura – ¿qué importa la sangre?» Sólo importaba el alma que se desbordaba dentro. No éramos, pues, hermanos, no lo éramos” (p. 151). Numerosissimi sono gli episodi in cui è visibile questa incessante oscillazione. Ad un certo punto leggiamo: “«Pues no he de ir a ver a Jacqueline, no señor, no he de ir»”; ma dopo poche pagine la protagonista prende una decisione opposta: “decidí ir a casa de Jacqueline” (pp. 144, 147).

Questa fondamentale aporia del sentire forma la parte più rilevante della sua relazione col mondo. In tal mondo gli opposti convivono senza che diventi indispensabile dovere scegliere tra una o l'altra ipotesi: “No sabía yo si aquel dolor que estaba hieriéndome era una alegría loca o un llanto. No sabía si temblaba de frío o si me había convertido en una llama” (p. 208). L'indeterminatezza della protagonista riguarda anche il rapporto che instaura con la propria immagine riflessa nello specchio, nella quale vede qualcosa di sé che non apprezza: “de pronto me golpeó mi propia imagen, reflejandose en un espejo. Me sentí extraña a ella, desproporcionalmente distinta” (p. 96). Per questa incompiutezza Valba si sente confortata nell'osservare i fratelli, cercando nei loro volti caratteristiche proprie, il legame di sangue che rassicura, il doppio che genera una illusione di identità: “me gustaba mirar a través de cada uno de mis hermanos [...] como si fuera yo un poco de cada uno, como si todos ellos tuvieran algo de mí” (p. 58). In alcuni momenti la sua immagine sembra ossessionarla. Per questo più che guardarsi allo specchio finisce per identificarsi attraverso gli sguardi degli altri e le immagini delle persone che la circondano: “A menudo iba chocando con mi imagen reflejada en los espejos. Y mi imagen llegó a obsesionarme; me veía en el cristal de la ventana medio borrándome en el paisaje, me veía en el fondo de los ojos de Paula, de Aldo, de Jacqueline” (p. 218).

Ma una percezione che accoglie 'questo' e anche 'quello', l' 'uno' e l' 'altro' implica una sospensione del giudizio e una conseguente rinuncia alla progettualità. Valba vive, così, in un mondo avulso dalle definizioni logiche, ma ricco di sensazioni, impressioni, immagini, sempre fuggevoli e momentanee. La protagonista, né bambina né donna, fondamentalemente manifesta il suo non sapere, l'impossibilità di spiegare ciò che accade. Tale permanente stato di incertezza angosciosa costituisce la base della struttura tragica di questo romanzo. La dimensione del tragico infatti non è mai spiegabile, ma oscillante e contraddittoria e si manifesta solo attraverso l'ambiguo perché rende manifesta l'ambiguità del reale. Non è la gravità del caso che fa la tragedia, ma la sua ambiguità: l'infelicità diventa prezzo giusto ed iniquo, punizione gratuita e meritata¹².

¹² S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, cit., p. 97.

Un mondo indeterminato

Nel periodo in cui Valba soggiorna in città, il suo rapporto con le cose diventa ancora più sfumato ed esitante. La città le appare costantemente di colore grigio e immersa in un'atmosfera che attenua i contorni e dissolve l'incidenza realistica: "Ignoraba absolutamente a aquella grisácea ciudad" (p. 166); "la silueta de la ciudad, las cúpulas y los tejados, aparecían como borrados por una pátina polvorienta y azulosa" (p. 149). Anche in città, così come accadeva nella sua terra di origine, Valba tende a confondersi con ciò che vede, osserva e particolarmente la commuove. È attratta, per esempio, senza alcuna motivazione, da un gruppo di muratori che, seduti sul marciapiede di una strada, consumano un pasto frugale: "me paré a contemplar unos hombres que comían en la acera bajo un andamio [...] qué bien me sentía allí, mirándoles [...] lo que yo quería era sentarme también en la acera [...] y probar aquello que había dentro de los cacharros de metal" (pp. 145-146). Ma soprattutto nei volti delle persone la protagonista continua a cercare tratti familiari in cui potersi riconoscere: "miré una a una, algunas caras de los transeúntes, diciéndome: «Tú podrías ser uno de ellos, y tú, y tú»" (p. 149).

Il fratello che Valba più di tutti ammira è Tito perché esprime una felicità ingenua e innocente, capace di suscitare entusiasmi, ma anche invidia e insofferenza: "La locura de Tito era la felicidad" (p. 231). In effetti, confermando il suo atteggiamento indeciso ed incostante, la protagonista si identifica, negli istanti prima della catastrofe, in Aldo, condividendo con lui quel desiderio di vendetta contro Tito per questa sua misteriosa capacità di riuscire ad ottenere tutto senza sacrificio: "los dos pedíamos al cielo una venganza hacia aquel ser que todo lo poseía" (p. 230). La follia di Tito è la felicità spontanea e senza sforzo. Ed è proprio questa felicità che il destino luttuoso impedisce. Ma quando Tito cade a terra ferito a morte, sotto i colpi del fucile di Aldo, Valba col suo sangue si bagna il viso, come se volesse assorbire quella follia spensierata del fratello, quella leggerezza ormai infranta per sempre: "con aquella sangre suya [...] fui mojándome el rostro, como si fuera una caricia" (p. 234).

I termini antonimici ed inscindibili del tragico, felicità/crudeltà, libertà/destino, vita/morte, sono emblematicamente rappresentati da Tito e Aldo (l'ucciso e l'uccisore): il primo descritto come uomo felice e per questo invidiato, il secondo ritratto come uomo austero e crudele e per questo odiato e temuto. Fondamentale è dunque l'opposizione, il contrasto, non i termini dell'opposizione: ecco perché non è importante la causa contingente dell'omicidio, il perché Aldo spara a Tito, né il fatto che sia l'uno a sparare e l'altro a subire e non viceversa. Ogni situazione tragica è un "*segmento* dell'eterna e crudele metamorfosi del reale nella sua interezza"¹³.

¹³ *Ibi*, p. 61.

Ma è tragico soprattutto il fatto che Valba, testimone del delitto, sia contemporaneamente sorella dell'omicida e dell'ucciso, e che quindi la sua famiglia comprenda allo stesso tempo il carnefice e la vittima. Ciò esprime l'aspetto paradossale del tragico: per Valba è impossibile schierarsi o stabilire una colpevolezza poiché "non c'è colpa se non per quanto si abbatte su di noi da una enigmatica trascendenza, ma ciò che si abbatte su di noi è già da sempre in noi ed è da noi oscuramente voluto"¹⁴. Nel romanzo, dunque, tutti sono innocenti, ma tutti sono egualmente colpevoli per avere enigmaticamente contribuito al fratricidio finale¹⁵.

Non è solo Valba a vivere in una costante indeterminatezza, in perenne stato di confusione dei propri sentimenti e delle proprie sensazioni. A parte Aldo, il più sicuro e deciso tra tutti, l'unico con le idee chiare e capace di apprezzare fino in fondo l'ambiente rurale in cui vive, anche gli altri fratelli, in grado più o meno elevato, condividono tale insicurezza. Gus, per esempio, dice di trovarsi in un crocevia, con cento sentieri aperti davanti a sé, senza sapere quale scegliere: "Tú no sabes lo que es vivir en una encrucijada, con cien caminos abiertos delante de ti" (p. 54). Anche egli sente la necessità di definirsi e spesso si manifesta in maniera contraddittoria: "se contradecía, animándose, desanimándose" (p. 55). Tito condivide la stessa sorte: "no sabía por qué inclinarse, siempre en su balanceo" (p. 56). Ma è soprattutto Valba a soffrire di questo stato di vaghezza e nebulosità: "Todos iban definiéndose, poco a poco, menos yo" (p. 181).

Eppure, per entrare a far parte della società a pieno titolo, per entrare a far parte di quel mondo degli adulti che la ragione le impone e che il suo sentire rifugge, la protagonista vorrebbe seguire le indicazioni del padre e trovare, cioè, una propria vocazione nel marasma di sensazioni confuse e contraddittorie in cui si sente intrappolata: "«Definete», me dije. Una súbita y salvaje alegría me azotaba. «Definete por fin»" (p. 206). Ma la percezione più forte e frequente che ha di sé è quella di essere costituita di frammenti senza unità che portano ad una dispersione dell'identità e ad una generale incertezza delle azioni: "Yo no era nadie: yo llevaba en mí fragmentos y fragmentos sin unidad y sin fe" (p. 210). L'indeterminatezza di Valba, le sue percezioni che confon-

¹⁴ S. Givone, *Eros/ethos*, cit., p. 77. Dice Jaspers a questo proposito: "Il problema della colpa, però, non si limita alla condotta e alla vita del singolo, ma si estende alla condizione umana in generale, a cui ognuno di noi partecipa [...] io, per il solo fatto di esistere, sono causa di sventura [...]. Tanto nell'agire quanto nel patire io mi macchio della colpa di esistere" (K. Jaspers, *Del tragico*, cit., pp. 35-37).

¹⁵ "Tragico è quel conflitto in cui le forze che si combattono tra loro hanno tutte ragione, ognuna dal suo punto di vista. La molteplicità del vero, la sua non-unità, è la scoperta fondamentale della coscienza tragica" (*Ibi*, p. 39).

dono gli opposti e rendono vane le definizioni, rappresentano un caos originario dove vita e morte si toccano, alternandosi inevitabilmente.

Ma l'ineluttabilità della morte non provoca uno stato di pacifica rassegnazione, l'attaccamento alla vita si scopre nei desideri e nelle aspirazioni della protagonista (i suoi embrionali amori, il desiderio di fuga, la prospettiva della maturità): Valba, personaggio tragico in un mondo di tragedie, è destinata a vivere brevi felicità e sofferenze traboccanti; sentimenti di colpa e momenti purificatori¹⁶. È la percezione dell'ineluttabile e del conseguente inevitabile scontro con esso, infatti, che rende tragico il soffrire, che muta il dolore in tragedia: la vita è tragica perché la crudeltà non è separabile dalla felicità¹⁷. Questo dissidio tra vita e morte è ciò che provoca il dolore incomprensibile di Valba, così come i suoi principali dilemmi: l'attrazione/fuga dalla casa paterna e il riconoscimento/disconoscimento dei vincoli famigliari. Per questo diventa emblematica la permanenza in città, in momenti diversi, di tutti i fratelli. Città come luogo di fuga da un destino certo, ma anche luogo estraneo ed avverso che può solo rinviare quel destino terribile.

La tragedia della terra

Nell'arco dell'intero romanzo numerosissimi sono i riferimenti alla terra e al paesaggio rurale che contribuiscono a formare l'atmosfera tragica del romanzo, esercitando su Valba e i fratelli una forza misteriosa d'attrazione e di repulsione: "La senda era muy estrecha y casi borrhada entre los troncos. Parecía agobiada por el extraño sopor de la tarde. Y el viento era quedo, pero profundo, como la propia respiración del bosque o el aliento del suelo. Las púas de las aulagas, desgarrando sutilmente la piel, no lograban ahuyentar aquel ensueño malévolu que me pegaba a la tierra" (p. 76).

Il richiamo della terra e dei luoghi dell'infanzia, così perduti e lontani dal vivere civile, diventa con frequenza il modo di essere e di manifestarsi dei personaggi. Il presente della storia non fa altro che rinviare a quel tempo lontano (l'infanzia) che diviene terra carica di vibrazioni, paesaggio montano impervio, luogo mitico insomma, verso cui i protagonisti si sentono irrimediabilmente attratti, ma da cui vorrebbero per sempre fuggire. Il tempo si proietta in uno

¹⁶ La tragedia implica "la completa rotazione dell'essere: dalla colpa all'espiazione, dal destino alla libertà, dalla sofferenza alla gioia più segreta" (S. Givone, *Eros/elbos*, cit., p. 79).

¹⁷ La tragedia non è "la pura consumazione dell'ineluttabile, ma è anche e soprattutto lo scontro con esso, la resistenza, in una parola il *contrasto*. C'è tragedia laddove c'è insanabile dissidio" (S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, cit., p. 48).

spazio, assume l'odore della terra e delle foglie secche, i colori dell'ambiente campestre, i suoni delle ricorrenti battute di caccia o i rumori delle faccende di casa delle domestiche¹⁸.

Sovente, tali richiami sono abbinati alla figura di Aldo, il primogenito, identificato con la stessa terra, l'unico dei sette fratelli che sembra veramente amarla: "él era el único y verdadero señor de la tierra de Dios [...] La respiración del suelo era la suya" (p. 136); "Aldo [...] estaba hecho del barro de aquel suelo que él hería y sembraba" (p. 91).

Nel suo soggiorno cittadino, Valba avverte la differenza fondamentale che esiste tra quel luogo alieno e la sua terra d'origine: "no había una tierra agrietada bajo nuestros pies, y las sombras que encontraba eran rígidas, casi geométricas. En cambio allí de donde yo venía los contornos parecían desdibujarse sobre el suelo" (p. 172). La terra, dunque, pare assorbire i contorni delle cose e delle persone, sfumarne le identità, confonderle con essa.

Si ha spesso l'impressione che i protagonisti possano acquisire un ruolo determinato solo se permangono legati alla terra, rimanendo vincolati, però, ad uno stadio pre-moderno del vivere civile: l'ambiente rurale, per quanto sembri a tratti confortante e familiare, si rivela con frequenza ostile e disumano. Così, infatti, Valba descrive i suoi compaesani, abbruttiti dalla fatica, oppressi da questo legame inscindibile:

En aquel pueblo nuestro trabajaban hombres y brutos abrazados a un mismo suelo, mezclado su sudor. Ni una máquina, ni un descanso, ni una dulzura. A veces, cantaban. Pero era preciso emborracharse para eso. Segaban a mano [...] inclinados y pedregosos, bajo un cielo derretido. Los encontraba por los caminos, ennegrecidos, con los labios resecos. Desde la era hasta los pajares, humillados bajo sus cargas de paja [...]. Su suciedad era turbia como su ambición, como su desesperanza. Y como la piel del cuerpo, tenían el alma reseca y agrietada (p. 61).

Essi rifiutano persino le prescrizioni della moderna medicina, preferendo mettere in pratica riti atavici e brutali che portano alla morte: "¡Qué se yo lo que han hecho, pero hoy tenía una quemadura enorme cruzándole el pecho! La han abrasado con sus cataplasmas y sus potingues, sin hacer caso de lo que receté" (p. 79). Una sorta di determinismo ambientale, dunque, domina lo

¹⁸ "Il passaggio dalla memoria corporea alla memoria dei luoghi è assicurato da atti tanto importanti quali l'orientarsi, lo spostarsi, ma soprattutto l'abitare [...] Così le «cose» ricordate sono intrinsecamente associate a dei luoghi. E non è inavvertitamente che diciamo di ciò che è accaduto che esso ha avuto luogo. A questo livello primordiale, infatti, si costituisce il fenomeno dei «luoghi di memoria», prima che questi diventino un punto di riferimento per la conoscenza storica" (P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio* (2000), Milano, Cortina, 2003, p. 62).

svolgersi delle vicende. In questo modo la scrittrice recupera la dimensione del tragico nel senso antico del termine. Anche se la modernità sembra avere smarrito il senso della tragedia, le pratiche barbare e l'atmosfera primordiale che pervade il romanzo ci riconducono ad un mondo mitico in cui la tragedia acquista un valore rituale.

Fin dall'inizio vi sono segnali che annunciano l'incombente catastrofe e Valba intuisce che la sciagura si abatterà sulla sua famiglia e sulla sua terra, ma non può sapere quando né può prevedere come. Il dolore, infatti, per quanto atteso e inevitabile, è sempre improvviso e immotivato¹⁹. Proprio per questo la protagonista non è in grado di fermarlo: il dolore tragico è inevitabile perché fa parte di un ciclo (l'alternarsi della vita e della morte) che eternamente si ripete.

Ma resistendo al destino si diventa in grado di produrre morte, o quantomeno di contribuire ad essa tramite azioni, gesti, parole che segretamente la avvicinano. È ciò che succede ai fratelli Abel lungo il corso della storia. Il meccanismo del tragico presiede al funzionamento delle loro relazioni offrendo una serie di episodi premonitori: molteplici azioni vessatorie da parte di Aldo contribuiscono all'infermità fisica di Juan; Tito viene considerato colpevole dagli abitanti del villaggio e dai fratelli di aver incendiato e distrutto la chiesa; lo stesso Tito rimane inerte, rinunciando ad intervenire, quando Gus viene pestato a sangue; Valba 'dimentica' la sorellina più piccola in collegio durante le vacanze natalizie e poi la abbandona da sola in un albergo durante la notte di Capodanno; Aldo esprime spesso disprezzo nei confronti dei fratelli perché non si occupano della terra; questo sentimento è ricambiato dagli altri che temono e detestano il primogenito.

Il tragico interviene, infatti, nel momento in cui il desiderio di autoaffermazione e le pretese individuali si mettono in contrasto con lo svolgimento del ciclo vita/morte. Di conseguenza, l'essere umano non subisce solo la crudeltà dell'esistere (l'inevitabilità della morte), ma anche la crudeltà che lo stesso uomo mette in campo per lottare contro questa crudeltà²⁰. Anche il fratricidio, dunque, è un tentativo di opporsi al ciclo vita/morte, il quale però finisce per essere ulteriormente rinnovato.

La storia rimane comunque aperta²¹. Il primo narratore svolge la funzione di raccogliere il ricordo degli Abel e di integrarlo con il proprio racconto, le proprie esperienze percettive, così simili a quelle di Valba. Abitare una casa si-

¹⁹ S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, cit., p. 68.

²⁰ *Ibi*, p. 57.

²¹ "lo scioglimento di qualsiasi evento tragico non scioglie la tragicità come orizzonte sempre aperto dell'universo del dolore" (*Ibi*, p. 100).

gnifica assumerne la storia²². La dispersione dei fratelli, la loro fuga dalla casa, non è, quindi, un abbandono definitivo: la presenza dell'anonimo personaggio-narratore, proprio in quella casa, costituisce un altro possibile inizio e conferisce un senso di ciclicità all'intera vicenda: la tragedia può ricominciare.

²² "In virtù della casa [...] un gran numero dei nostri ricordi trova alloggio e se la casa si complica un po', se ha cantina e soffitta, angoli e corridoi, i nostri ricordi hanno rifugi sempre meglio caratterizzati [...]. Attraverso lo spazio, nello spazio rinveniamo i bei fossili della durata, concretizzati da lunghi soggiorni" (G. Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), Bari, Dedalo, 1975, pp. 36-37).

LLUÍS QUINTANA TRIAS

*ELS TURISTES SÓN ELS ALTRES.
NOTES SOBRE EL DESCOBRIMENT DE LA COSTA BRAVA
EN LA LITERATURA CATALANA*

El 10 d'agost de 1904, Eugeni d'Ors diu en una carta a Amadeu Vives:

El meu pare m'ha ofert si volia anar a estiuejar un quant temps a Cadaqués; i jo, engrescat amb el plan, he comensat a pensar en mar i roques i coves i tot allò¹.

Previsiblement, aquest “tot allò” refereix al que tot seguit esmenta: els “llargs articles i moltíssims versos que en Marquina ha pogut dedicar-hi”. Ors al·ludeix al poeta Eduard Marquina que, efectivament, coneixia Cadaqués gràcies al seu matrimoni amb Mercedes Pichot, la filla petita d'uns veïns seus del carrer Montcada. Aquests veïns eren una curiosa família d'artistes, entre els quals Josep, molt amic d'un notari de Figueres anomenat Salvador Dalí, (futur) pare del pintor; Ramon, pintor, amic de Casas, Rusiñol i Picasso; i Maria, cantant d'òpera coneguda com a Maria Gay, nom del seu marit, Joan Gay². Els Pichot, cap a l'any 1900, s'havien decidit a fer-se una casa d'estiueig en aquell poble remot; l'orientació va ser proposada per Miquel Utrillo, que en va dibuixar la planta³. Utrillo, amb qui havia col·laborat Ramon Pichot en el projecte dels *Quatre Gats*, va pensar en una casa d'estiueig i aquesta instal·lació, i

* Dec a Joan de Déu Domènech algunes dades per a escriure aquest article. Vull agrair també els comentaris d'Enric Bou.

¹ Jaume Aulet, “Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)”, *Els Marges* 34, maig 1986, pp. 91-107.

² Ian Gibson, “Salvador Dalí: el trasfondo catalán y familiar”, en *Dalí joven (1918-1930)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, p. 17.

³ Comunicació d'Anna M. Sagi (març 2001). Vegeu també Joan Guillaumet, *Vent de tramuntana, gent de tramuntana*, Barcelona, Joventut, 1992, p. 114; I. Gibson, “Salvador Dalí: el trasfondo catalán y familiar”, op. cit., p. 53; Xavier Febrés, *L'Empordà com un món*, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 177.

sobretot la decisió d'estiuejar a Cadaqués, representen tota una ruptura respecte a les convencions de la burgesia del moment, que fins aleshores s'havien limitat a traslladar-se, si anaven al mar, a uns pocs quilòmetres de Barcelona⁴. Marquina s'havia convertit en un enamorat d'aquell poble i, a través d'alguns reculls poètics com *Odas* (1900) o *Elegías* (1905), va contribuir molt aviat a crear aquest imaginari col·lectiu de "mar i roques i coves" de què parla d'Ors.

Van ser precisament els Pichot qui van invitar Ors a Cadaqués però, degut a l'overbooking de la nova casa, ell es va instal·lar a casa d'uns pescadors on Lídia, la mestressa, s'ocupava del seu manteniment. Al *Glosari*, Ors només hi va fer referències escadusseres, esmentant-lo com a lloc d'estiueig barat (per exemple a la glosa "Enfonsa't, Phileas Fogg" (25/VII/1907)), o bé com a símbol explícit del concepte "llibertat", com escriu a "El psicòleg al míting", una altra glosa de 1909⁵. D'aquella primera estada a Cadaqués, Ors no en va donar més notícia fins 50 anys després i en una versió peculiar: *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (1954)⁶, que s'ha de prendre amb totes les precaucions que exigeixen el personatge, l'època i els anys transcorreguts. El que volem constatar aquí és com per Ors i per als seus lectors de *La Veu*, Cadaqués era un lloc exòtic i llunyà, mentre que, per als seus hostes, els Pichot, l'anada a Cadaqués no era més que un retorn als orígens, perquè Antònia Gironés, la mare del clan, tenia casa a Figueres però part de la família ja vivia a Cadaqués. És una història coneguda: el fadristerne, i fins i tot l'hereu, són expulsats per la filloloxera cap a Figueres o Barcelona, i els descendents tornen al poble, però només com a estiuejants i, en aquest cas concret dels Pichot, amb una determinada sensibilitat estètica, més sensible a l'exotisme i als contrastos que no pas al benestar. L'estiueig a la costa de l'Empordà i del Cap de Creus no era inusual: Bosch de la Trinxeria, posem per cas, anava "als banys" a Roses, com veurem més endavant, però en cap cas se li va acudir fer-s'hi una casa. Per això, quan els Pichot aconseguien arrossegar algú a Cadaqués, només podia tractar-se d'intel·lectuals com Ors (1904), burgesos cultivats com la família Dalí (1909), o artistes com Picasso (1910).

En aquest article ens proposem explicar com un grup d'escriptors catalans van escollir la Costa Brava com a lloc de referència de la seva obra, a l'hora que, alguns d'ells, s'hi van instal·lar com a estiuejants. No sabem qui va ser el pioner, però tenim constància que, com els Pichot, eren sovint intel·lectuals d'origen empordanès però instal·lats ja als grans nuclis urbans els qui començaren a valorar aquesta zona. Així, per exemple, Joaquim Xirau, nascut

⁴ Glòria Soler, *L'estiueig a Catalunya 1900-1950*, Barcelona, Edicions 62, 1995.

⁵ E. d'Ors, *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona, Selecta, 1950, p. 1199.

⁶ E. d'Ors, *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*, Barcelona, José Janés, 1954.

a Figueres però resident a Barcelona, tenia casa a Llançà⁷, i Carles Rahola, resident a Girona, en tenia a Roses, tot i que era nascut a Cadaqués, on havia viscut només fins als tres anys⁸. No tinc referències de quan s'hi va instal·lar Alexandre Plana, la mare del qual era de Figueres, on ell havia fet el batxillerat⁹, però el 1927, en un article sobre El Port de la Selva, Josep Pla deia de Plana que era "l'amo del Port", tot i que, al final de l'article, declarava que era ell, Pla (que en d'altres articles s'havia manifestat com a fill de Palafrugell), qui havia fet conèixer aquella zona¹⁰. En qualsevol cas, aquests escriptors, professors, intel·lectuals... aportaven un "argument de model" (si ells hi van deu ser que val la pena) que va resultar fonamental a l'hora de posar-la de moda. Quan un editor com Zendrera (d'origen aragonès) es va fer una casa a Cadaqués als anys 30, la idea ja havia calat en una certa burgesia il·lustrada.

El descobriment

Anem, però, als orígens d'aquesta història¹¹. La Costa Brava es denomina així per primer cop el 1908, en uns articles de Pol, pseudònim de Ferran Agulló¹², el primer dels quals responia un altre article, aparegut dos dies abans, de Lluís Durán y Ventosa: "Tornem a parlarne. Les costes catalanes"¹³. En aquest article, més aviat desmanegat, Duran va plantejar les línies bàsiques del que havia de fonamentar el descobriment de la Costa Brava. Per començar, proposa reprendre "una de les qüestions magnes de Catalunya: la de ferla ser altra vegada una potencia marítima". Per això cal formar "la opinió pública", per exemple facilitant "viatges de recreu per les nostres costes y les de Mallorca", i posa els Caps de Creus, de Sant Sebastià i de Begur com a exemple de llocs

⁷ Jordi Maragall, "Record de Joaquim Xirau", *Convivium*, 26, Enero-Marzo 1968, pp. 115-122.

⁸ Narcís-Jordi Aragó i Josep Clarà, *Els epistolaris de Carles Rabola. Antologia de cartes de cent corresponals (1901-1939)*, Barcelona, Ajuntament de Girona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 14 i 171.

⁹ Iolanda Pelegrí, "Pròleg", dins Alexandre Plana, *Les valors del nostre renaixement*, Barcelona, Ed. 62, 1976, p. 5.

¹⁰ Josep Pla, "Viatge per Catalunya. El Port de la Selva", *La Nau*, 22 de novembre 1927, p. 6.

¹¹ Vegeu també Lluís Quintana Irias, "Primitivisme i primarietat: la imatge de la Costa Brava en alguns autors catalans dels anys 20", in *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, pp. 845-59.

¹² Els títols eren "Per la costa brava, 12/IX/1908; "Pera fruir la costa brava" 15/IX/1908; "La gavia i els aucells" 7/X/1908, i "Els aucells de la gavia" 8/X/1908, tots quatre a la primera pàgina de *La Veu de Catalunya*. Els va reeditar a Ferran Agulló i Vidal, *Marines*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1917, p. 112 i ss.

¹³ *La Veu de Catalunya*, 10/IX/1908, p. 1.

per visitar tot comparant les seves “feréstegues altures” amb les de “la Costa Brava de Mallorca”. A més, argumenta Duran, la contemplació de la naturalesa és “un dels elements de major eficàcia d’educació moral” que serveix per contrarrestar “l’acció depriment de les grans urbs”. Aquestes costes, tot i que “literats insignes les han descrites a planes de prosa vibrant”, són gairebé desconegudes dels nadius, i encara més dels “forasters, els del interior d’Espanya y els que venen de l’extranger”, i tot per un problema ben humà: “medis fàcils de visitarles!”. Dit d’una altra manera: Duran proposava una operació mediàtica destinada a comercialitzar un producte turístic, a partir d’uns arguments no només estètics (la bellesa del lloc, la tradició literària) i morals (el descobriment del país, els beneficis del camp contra la ciutat), sinó específicament polític-econòmics (la reivindicació de la potència marítima medieval), tot exigint, perquè l’operació fos completa, unes inversions en infraestructura. Evidentment, al “lançament” del producte li faltava un suport oficial, i aquesta va ser la missió de Agulló, que de passada va aprofitar per trobar-li un nom “comercial”: Costa Brava.

La proposta de Duran no era pas del tot original: ja Miquel dels Sants Oliver havia publicat l’agost i el setembre de 1890 a *La Almudaina* els articles “Desde mi terraza (Páginas veraniegas)”, que es recolliren un any més tard a *Cosecha veraniega*, on plantejava la possibilitat de desenvolupar una indústria turística a Mallorca. I el 1906, dos anys abans doncs que Duran, quan Oliver va publicar *La ciutat de Mallorca*, el turisme hi era defensat per dues raons: pel desenvolupament econòmic que comportava, però també perquè podia servir per revitalitzar “un debat cultural” que aquelles terres necessitaven¹⁴. I aquest doble vessant reapareixerà en les observacions d’Agulló.

Agulló va respondre doncs a la “patriòtica excitació” de Duran amb una sèrie de quatre articles a *La Veu*, el primer dels quals va ser “Per la costa brava”. Agulló usa la denominació “costa brava” amb minúscules, tant al títol com en el cos de l’article, però el paral·lelisme és evident amb “la de Mallorca” i “la Costa d’Or que’s parteixen Italia y Fransa”. L’autor confon doncs la “Côte d’Azur”, a la qual es vol referir, amb una “Côte d’Or” que, en la toponímia del turisme francès, correspon a una altra zona: aquest error es deu probablement a què, a la “Côte d’Azur”, hi havia la “Corniche d’Or”, una carretera, construïda a instàncies del Touring-Club de France entre 1901 i 1903, que unia St-Raphaël a La Napoule, prop de Cannes, i que havia de ser una de les infraestructures fonamentals per al desenvolupament turístic de la zona.

¹⁴ Pilar Arnau i Segarra, *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*, Palma, Edicions Documenta Balear, 1999, p. 74.

Quan després Agulló va recollir aquests i d'altres articles al llibre *Marines* (1917), l'error de la "Costa d'Or" va persistir, però la Costa Brava ja hi figurava escrita en majúscules¹⁵. Agulló es va apropiat d'una denominació (la Costa Brava de Mallorca) que, segons l'*Onomasticon* de Coromines, remunta al 1543, però la intenció diguem-ne comercial (identificar una zona turística dispersa amb un topònim comú) anava més aviat lligada a l'ús del terme francès. Aquest terme va ser inventat, pel que sembla, per Stéphen Liégeard, un prohoms francès de la zona, que el 1887 va escriure un llibre anomenat *La côte d'azur*¹⁶. La gràcia de l'invent és que el nom francès apareix quan ja la zona era un centre turístic important a Europa, mentre que Agulló proposa el terme abans d'iniciar l'operació.

En el seu primer article, "Per a la costa brava", Agulló reprèn l'argument estètic de Duran, el que en podríem dir "clixé del marc incomparable", afegint-hi el clixé de "terra de contrastos": "brava y rienta, fantástica y dolsa (...) maridatge del mar y la terra"; hi afegeix un argument d'autoritat, tot citant Ruyra, Rahola, Masifern o Llaverias com a glosadors de la zona. En el segon article, "Pera fruir la costa brava", Agulló va més al gra i reprèn la denúncia feta per Duran sobre la manca d'infraestructures. Primer, de comunicacions, tant en terra (tren) com en mar (vapor). Pel que fa al tren "de França", critica que vagi per l'interior (el que segueix sent encara en l'actualitat la línia Massanet – Figueres – Port-Bou) i no, com seria lògic considerant la seva importància comercial, per una hipotètica línia Blanes – Palafrugell – Roses. "Però'l mal no té remey", diu:

Avuy no hi ha més remey que construir línies tangents a la de França
pera comunicar la costa brava [sic, per a les minúscules] ab la gran
arteria catalana.

Si això s'ha de fer en terra, en mar s'ha de fomentar "el vapor": manquen ports que facilitin "els desembarchs y els embarcaments". Mentrestant, Agulló proposa solucions d'urgència: un tramvia elèctric i una bona carretera. Calen també infraestructures hoteleres i, finalment, "fer propaganda" adreçada no solament als barcelonins, sinó també "els estrangers y els forasters del interior de Barcelona [error per Catalunya o Espanya?]." En els últims dos articles,

¹⁵ Ferran Agulló i Vidal, *Marines*. Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1917, p. 112 i ss. Sobre els orígens del topònim vegeu també Xavier Febrès, *Grans bors de la Costa Brava: les finques d'Aiguablava, Cap Roig i Mas Juny*, Palafrugell, Ajuntament de Palafrugell / Diputació de Girona, 1994, p. 12 i ss.; i Xavier Febrès, *Josep Pla, biografia de l'homenot*, Barcelona, Destino, 1997, p. 116 i ss.

¹⁶ París, Quantin, 1887. No he pogut consultar-lo.

Agulló denuncia la “carència absoluta d’esperit col·lectiu” entre els habitants de la zona, cosa que impedeix portar a terme el projecte; alhora, anuncia que hi ha molta feina a fer encara i insisteix en l’exemple d’altres zones turístiques: “no ha arribat l’hora de comprendre que la salvació de molts pobles de la Costa és la indústria dels forasters, de la qual viuen, no alguns pobles, sinó nacions enteres, com Suïssa.” No sabia la raó que tenia: vint anys després, LL. [Rossend Llates] seguia demanant millorar les indicacions de la carretera Cadaqués-Roses perquè “la locomoció automòbil, principal nodriment del turisme, en pateix enormement”¹⁷. Tot fa pensar, però, que Agulló (com abans M. dels S. Oliver) estava pensant en un turisme de luxe que, de fet, no arribaria a quallar mai perquè, com més endavant veurem, la Primera Guerra Mundial el va anorrear. Oliver encara va ser a temps de veure construir el Gran Hotel de Palma, però Agulló es va haver de conformar amb un turisme més mesocràtic.

El que estan proposant Agulló i Duran, fet i fet, és tornar-se a mirar el país d’una altra manera. Hi havia certament una tradició literària (les “planes de prosa vibrant”, a què al·ludeix Duran) que en celebrava el paisatge: *Marines i boscatges*, per exemple, s’havia editat cinc anys abans; la costa era gairebé un clixé, com insinua el comentari malèvol d’Ors a propòsit de Marquina. Però ara, aquest paisatge serà a l’abast, gràcies als transports que els dos articulistes proposen, i es convertirà en un objecte de consum. Paral·lelament, uns escriptors en faran un objecte estètic diferent.

Què és doncs la Costa Brava? Com a terme pròpiament comercial, no té una entitat geogràfica, però els geògrafs l’han acabat incloent en les seves descripcions. Badia i Homs, en la seva monografia sobre l’Empordà, constata “la implantació [del terme] a nivell popular, malgrat la seva artificiositat, els seu encert dubtós i la manca de tradició i d’arrel històrica”, i el defineix com “la costa empordanesa, juntament a la que correspon a la comarca de la Selva”, és a dir un continuum que va de Port-Bou a Blanes¹⁸. Ja Pau Vila havia definit molt bé les característiques de la Costa Brava en un article sobre Tossa de la sèrie que va publicar a *La Publicitat* durant els anys 30 i que va reunir el 1962 amb el títol *Visions geogràfiques de Catalunya*:

Al llarg dels penya-segats de la Costa Ardida i de la Costa Brava s’obren algunes badies ben acollidores, que han estat des de temps remots, indrets propicis al poblament coster: Cotlliure, Portvendres, Banyuls,

¹⁷ LL[ates, Rossend], “Per al foment del turisme”, *La Publicitat*, 25 de setembre 1928, p. 1.

¹⁸ Joan Badia i Homs, “L’alt Empordà. El baix Empordà”, a *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1981, Vol. 4, p. 250.

Llançà, El Port de la Selva, Cadaqués, Sant Feliu de Guíxols, Tossa... / En general ofereixen idèntics elements fisiogràfics de fixació: un turó avançat a la mar, un torrent o riera proveïda d'aigua als inicis, i un hemicycle de muntanyes més o menys isolador per la banda de terra. Són viles closes terrassanes, però obertes com a nuclis mariners; en la mar tenen llur raó d'ésser.¹⁹

No he trobat enlloc més referències a la "Costa Ardida" de què parla Vila; en tot cas, és important constatar que, vistos els trets comuns que ell destaca, potser hi ha alguna cosa més que una denominació turística al darrera, potser hi ha trets geogràfics i, per tant, culturals comuns a totes les poblacions sobre les quals escriuran els nostres poetes als anys 20.

Segons Agulló, l'origen de les seves reflexions era un viatge fet al voltant de Mallorca "desde bordo d'un bon vapor" el mes de juny amb Duran i d'altres amics. Aquest viatge, que va recollir després a *Marines* en la narració "Diari d'a bordo", és important sobretot pels viatgers que l'integraven (Agulló, Ventosa Calvell, Puig i Cadafalch i Pere Rahola)²⁰, ja que reunia alguns prohoms de la Lliga i sembla clar que, a més d'apreciar-hi els valors estètics, aquella gent, no gaire propensa a perdre el temps, deurien descobrir-hi les possibilitats turístiques, no només de la Costa Brava de Mallorca sinó de la seva, la catalana. Aquesta valoració comercial de la Costa Brava va anar paral·lela a d'altres esdeveniments, que en destacaven el valor alhora cultural i estètic, dos components sovint lligats en qualsevol empresa turística. El cas més evident són les excavacions d'Empúries, iniciades el 1907 i convertides desseguida en primera plana dels diaris. Quan el 1908 Casellas, per exemple, parlava d'Empúries, evidentment reivindicava una obra cultural però també hi havia un intent de recordar l'interès paisatgístic que podia tenir "l'espectacle decorat per naturals meravelles."²¹ Però també hi havia en aquella època un interès més o menys manifest en les possibilitats de la indústria turística, que ja el 1906 Carreras Candi havia vist en un viatge a Itàlia²².

Si Agulló esmentava Suïssa i la Costa Blava, era perquè d'allà, sobretot de la segona, en treia el model. Només que allà, l'invent durava des de feia molt de temps. Els primers anglesos estan documentats des de 1731, i des de 1787

¹⁹ Pau Vila, "Una vila mil·lenària de la costa: Tossa", In *Visions geogràfiques de Catalunya*, Barcelona, Barcino, 1962, p. 44.

²⁰ Xavier Febrés, *Grans bores...*, p. 13.

²¹ Raimon Casellas, "A propòsit de l'excavació d'Empúries. El plaer de descobrir", *La Veu de Catalunya*, 7/IX/1908.

²² Joan de Deu Domènech, *Mirant enfora: cent anys de llibres de viatges en català*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 37-38.

ja hi ha establerts un centenar de famílies, que s'hi queden els mesos d'hivern. A llarg del segle XIX, i especialment des de l'arribada del tren el 1864, s'hi va establir l'aristocràcia i l'alta burgesia d'Europa en els palaus i grans hotels que s'obren arreu²³. Dins d'aquesta línia arquitectònica, s'entén que s'encarregui a Domènech i Montaner la construcció del Gran Hotel de Palma de Mallorca, inaugurat el 9/II/1903 amb un discurs de M. dels S. Oliver, que consagra així la seva dedicació al turisme de Mallorca²⁴. Tot aquest món se l'endú, com tantes altres coses, la Primera Guerra Mundial, i des d'aleshores una altra mena de turisme, un turisme de classes mitjanes, que prefereix uns hotels més accessibles o, simplement, els apartaments, s'apodera de la zona.

Tot fa pensar que Agulló, que escriu abans de la catàstrofe del 14-18, vol atraure l'aristocràcia, però en tot cas, els "tramvies elèctrics" que proposa i que haurien de suplir la manca d'una inexistent línia de tren Massanet-Blanes-Palafrugell, estaven inspirats dels que, a la Costa Brava, lligaven entre si les diferents poblacions, i servien també per a unes classes sense tants recursos.

No podem establir aquí la fortuna immediatament posterior de la designació Costa Brava. De tota manera, als anys 30 el topònim no sembla traspasar les barreres locals, encara que la zona hagi estat admirada per gent vinguda d'arreu. Aquest podria ser el cas de García Lorca que havia conegut Cadaqués gràcies a Salvador Dalí i l'havia celebrat a l'"Oda a Salvador Dalí" (1926) però que, quan va voler evocar la llum i el món mediterrani a "Tu infància en Menton" dins de *Poeta en Nueva-York* (1929-1930), va preferir la Côte d'Azur (que García Lorca probablement no coneixia però que alguns estiuejants cosmopolites com Blasco Ibáñez havien posat de moda) abans que Cadaqués, encara il·localitzable en l'imaginari col·lectiu. En qualsevol cas, uns estiuejants selectes estaven arribant poc a poc a aquestes poblacions de la Costa Brava, i van ser els seus articles, poemes, narracions... els que van posar de moda la zona.

És clar que aquí també hi havia una tradició. Hem comentat que el 1887 Bosch de la Trinxeria, per exemple, explica les seves estades a Roses a la temporada de banys, amb gent d'arreu de Catalunya (concretament, els protagonistes de l'episodi narrat són un matrimoni d'Olot), que repeteixen el ritual de l'estiuejant: es banyen, van a veure arribar el peix, acompanyen els pescadors a pescar, es queixen dels mosquits...²⁵ Res que no veiem fer ara. Noguera

²³ Roger Livet, *Atlas et géographie de Provence, Côte d'Azur et Corse*, Ed. by Louis Papy, Paris, Flammarion, 1978, p. 167.

²⁴ Pilar Arnau i Segarra, *Narrativa i turisme a Mallorca (1968-1980)*, p. 99.

²⁵ "Roses. Una temporada de banys de mar", in Carles Bosch de la Trinxeria [1887], *Records d'un excursionista*, Barcelona, Selecta, 1978, pp. 235-247. Vegeu també J. Víctor Gay: "Els primers forasters, no pas turistes", en *Una història de la Costa Brava*, Girona, Diari de Girona, 1993.

y Bosch, en una guia publicada l'any següent, el 1888, proclama les virtuts turístiques de Cadaqués (“sumamente a propósito para pasar en ella la temporada de verano”) i del Port de la Selva (“un sitio ameno para pasar la temporada de verano”) ²⁶. Trenta anys més tard, l'estiueig està plenament instal·lat. Per això, el 1917, *Resurgiment* anuncia: “Port de la Selva. Enguany ha estat numerosíssima la colonia estiuenca. Moltes famílies no han pogut venir per falta de cases per llogar” ²⁷.

Francesc Roca ha estudiat els orígens de la indústria turística a Catalunya i, en concret, el que ell anomena “el fenomen Costa Brava”. Les bases es posen, diu, als anys 30 “on convergeixen molts camins de la modernitat”, entre els quals “el noucentisme mediterrani” i “els avantguardismes de Tossa a Port de la Selva, passant per Cadaqués, generadors d'escàndols i publicitat.” ²⁸ Tot i que els elements que aporta Roca són prou indicatius, cal tenir en compte que, d'una banda, el fenomen, com hem anat veient, és anterior als anys 30 i, de l'altra que, com intentaré demostrar aquí, l'avantguardisme, almenys en el camp literari, és només una de les propostes, i no pas la majoritària. Fins i tot en el camp de la pintura, que nosaltres no tractarem, l'avantguardisme de Picasso a Cadaqués o de Chagall a Tossa conviu amb propostes més noucentistes com les de Gimeno o Benet.

Qui eren aquests “moderns”, allora escriptors i estiuejants. que s'establien a la Costa Brava? Vegem-ho. Abans que res, però, tinguem en compte les dificultats a arribar-hi ²⁹, que indignaven Agulló però que resultaven una virtut afegida per als els nostres escriptors-estiuejants, que aprofitaven cada ocasió per destacar la seva feina pionera com a descobridors de paratges verges. A part de la petita vanitat de l'iniciat enfront dels llecs, hi havia probablement en els seus comentaris una maniobra destinada a valorar la qualitat del producte que en un lloc així havien produït. Per exemple, en una de les “Enquestes de La Nau” iniciades per aquest diari quan tot just acabava de sortir, trobem Alexandre Plana contestant així a la pregunta “Què heu fet durant aquestes vacances?” (és a dir, les de l'estiu de 1927):

No sóc dels qui saben aprofitar les seves vacances. Aquest estiu, a Port de la Selva, la mar, la llum, les muntanyes i les converses dels pescadors,

²⁶ Ramón Noguera y Bosch, *Guía de Figueras y pueblos del Ampurdán*, Figueres, Alegret y Compañía, 1888, p. 177 i 175, respectivament.

²⁷ “Informació general de Catalunya”, *Resurgiment*, 4, novembre 1916, p. 59.

²⁸ Francesc Roca, *Tèories de Catalunya. Guia de la societat contemporània*, Barcelona, Pòrtic, 2000, p. 468.

²⁹ Vegeu per exemple, Ian Gibson, *La vida excessiva de Salvador Dalí*, Barcelona, Empúries, 1998, p. 75.

m'interessaven més que el plec de quartilles que me n'havia endut per a revisar. Eren quartilles d'una novel•la. El títol no el puc dir encara, el definitiu el deixo sempre per a fixar-lo darrerament. Amb tot, he escrit capítols nous i n'he refet d'altres. I, al marge, uns versos per a emmagatzemar.³⁰

La coqueteria de l'escriptor hi és evident. No ha treballat gens però, en el fons, sí que ha fet, i molt, i el lector pot estar segur que el producte serà bo, perquè les fonts d'on ha begut l'escriptor són bones: naturalesa idí•lica i gent del poble, una recepta romàntica que remunta a la poesia "ingènua" de Schiller, més una variant "marina" de l'antiquíssima tradició en què el poeta es presenta a si mateix com a pastor, apartat dels tràfecs mundans, que remunta a la primera ègloga de Virgili. Dit sigui de passada, aquestes converses amb els pescadors sobreentenien una familiaritat que d'altres testimonis posen en dubte: el sobrenom de "culs-blancs" amb què eren denominats aquests estiuejants, com recull l'anecdotari de Foix³¹, denota no només una desconfiança davant el nou vingut sinó també una desconfiança de classe. Anar vestit de blanc a l'estiueig era una moda ("I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach", apunta T. S. Eliot a "The Love Song of J. Alfred Prufock", de 1917) però ja Thorstein Veblen havia demostrat que la moda dels rics havia de recordar tothora que els seus usuaris no es dedicaven a cap feina productiva³², i és clar que un pescador vestit de blanc no feinejarà amb comoditat.

Plana, és clar, s'inscriu en una tradició que podríem denominar "els turistes són els altres" que té il.lustres representants, entre els quals destaca Santiago Rusiñol a París. E. Cueto ha mostrat com Rusiñol s'esforça de manera sistemàtica a diferenciar-se dels turistes en els seus escrits des de París, que comencen amb els articles de la sèrie "Desde el Molino", publicats a *La Vanguardia* entre 1889 i 1893. No és difícil traslladar la relació que Cueto estableix entre Rusiñol, París i els lectors del diari amb la que s'estableix entre Plana (o d'altres autors), El Port de la Selva (o tota la Costa Brava) i els lectors de *La Nau* (o *La Publicitat* i altres publicacions periòdiques i productes editorials)

To the average middle-class reader of *La Vanguardia*, who were more likely to visit Paris as ordinary tourists than as Bohemians or dandies,

³⁰ "Enquestes de la Nau. Alexandre Plana", *La Nau*, (3 d'octubre 1927), p. 10

³¹ Manel Carbonell i Carmen Sobrevila, *J.V. Foix: cinc rutes literàries*, Argentona, L'Aixernador, 1993, p. 99.

³² Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 176.

Rusiñol's pictures would have been appealing because they seemed to offer an authentic vision unavailable to them as uninitiated visitors.³³

Què empenyia Plana i els seus companys, que tots seguit veurem, a anar a la Costa Brava? El Mediterrani, dins de la tradició del Modernisme espanyol, era un lloc d'alliberament, una "tierra prometida" com la denomina el narrador de *El Mayorazgo de Labraz* (1902) de Pío Baroja, en l'epíleg de la novel·la, quan els seus personatges, el Mayorazgo i la seva acompanyant, significativament anomenada Marina, veuen per fi el mar. Però per als nostres escriptors era alguna cosa més; era, com en un altre lloc he intentat explicar³⁴, un paisatge i uns habitants que sustentaven un discurs nou, el discurs del primitivisme. El primitivisme va ser una "revolta radical", tal com l'ha denominada Gombrich, que (des de principis del segle XX però amb un alè ja iniciat al XIX), va atemptar contra la representació de la natura tal com s'havia establert fins aleshores; una representació considerada "Kitsch" contra la qual l'única alternativa era un art "subjectiu" i "sincer", segons les expressions usades a l'època³⁵. Aquest nou art s'inspirava en tradicions i llocs oblidats o menystinguts: l'art negre, és clar, però també l'art folklòric. Per als escriptors que es van donar a conèixer en aquests anys i que sortien d'una època molt marcada pel noucentisme, el primitivisme els donava moltes possibilitats.

En primer lloc, els permetia un retorn als orígens, moviment característic quan s'intenta sortir d'una etapa de fort dirigisme. En segon lloc, participaven en la recuperació del país, en un moment en què la Dictadura de Primo de Rivera amenaçava la continuïtat de la cultura catalana. En tercer lloc, s'integraven dins d'un corrent, el primitivisme, que a Europa ja estava establert des de més de vint anys però que no havia perdut gens d'empenta. En quart lloc, es desmarcaven d'una tradició que, si bé era ambigua en el cas del noucentisme, era notòriament anti-moderna en els autors del segle XIX, que havien insistit sempre en les arrels gregues, clàssiques, etc. de la terra. Aquesta descoberta, doncs, s'expressava sobretot en una nova consideració del paisatge especialment aspre i inhòspit de la Costa Brava, i en una exaltació de la vida

³³ Elena Cueto Asín, "Santiago Rusiñol in Paris: The Tourist Travel Writer", *Catalan Review*, XVI, 1-2 2002, p. 97

³⁴ Lluís Quintana Trias. "Primitivisme i primarietat: la imatge de la Costa Brava en alguns autors catalans dels anys 20"; "Identitat mediterrània i primitivisme: el paisatge de la Costa Brava als anys 20", Presentat al 19. Deutscher Katalanistentag. 19è Col·loqui Germano-Català. Normen und Identitäten. Normes i identitats, Köln/Colònia, 6-9. 6. 2003, (en premsa).

³⁵ E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London, Phaidon, 2002, p. 218. Vegi's també Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven & London, Yale University Press, 1991.

dels seus habitants, presentats sota la forma, evidentment estereotipada, d'una vida "elemental". No era una invent seu: l'irlandès John Synge i el francès Paul Gauguin ja havien "descobert" la Bretanya francesa a finals del XIX; els pintors expressionistes alemanys del grup del Brücke s'havien instal·lat a les llacunes de Moritzburg els estius de 1909, 1910 i 1911; els pintors d'avantguarda francesos s'establien al Mediterrani: Matisse i Signac a St. Tropez (1904), Picasso i Derain a l'Estaque (1906); i també alguns escultors catalans havien efectuat aquesta anada als orígens³⁶. En tots aquests casos l'objecte admirat, presentat com a lloc salvatge i primitiu, sofreix una mistificació: com diu James F. Knapp a propòsit de Gauguin i Synge, "[Brittany] celebrated primitivism is in fact a urban creation."³⁷

L'element impulsor, insistim, és secundari. Pot ser, com veurem aquí, una campanya turística combinada amb la tasca pionera dels fills del país traslladats a Barcelona. En canvi, per al cas de, Gauguin i Synge l'impuls pot ser, segons proposa Knapp, les novel·les exòtiques de Pierre Loti³⁸. S'entén en qualsevol cas que, com veurem tot seguit, els autors de la Costa Brava insisteixin a desmarcar-se de l'operació turística. D'una banda, perquè això desvirtuava, o frivoltzava, el seu descobriment i l'explotació estètica que en treien. De l'altra, perquè l'adotzenament del turisme afectava directament l'atractiu "comercial" de la seva obra. I també funcionava, és clar, aquell dandisme que Cueto trobava en Rusiñol i que duia Plana a preferir "les converses dels pescadors" a la rutina dels altres estiuejants i dels qui saben "aprofitar les seves vacances".

Tot i que va acabar sent nomenat fill adoptiu del Port de la Selva³⁹, Alexandre Plana no n'era l'únic turista: dos anys abans d'aquestes declaracions, ja s'havia publicat *La Costa Brava. Album-Guia*, que incloïa aquestes i altres poblacions. Al prologuista de la guia, anònim, no li calia especificar que el títol referia a la "Costa Brava" de Catalunya i no a la de Mallorca: la proposta d'Agulló estava arrelant. El pròleg oblida o ignora la història de la paraula i s'empara en una tradició estrangera, tot indicant que a França hi ha les denominacions Costa de Gràcia, Costa d'Esmaragda, Costa d'Argent i Costa "d'Azur". Finalment, justifica la publicació de la guia amb un argument on

³⁶ Respectivament: James F. Knapp, "Primitivism and Empire: John Synge and Paul Gauguin", *Comparative Literature*, 41, 1989, p. 57; Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, p. 111; Edward Lucie-Smith, *Lives of the Great Twentieth-Century Artists*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1986, *sub voce*; Teresa Camps Miró, "El nostre primitivisme", in *L'avantguarda de l'escultura catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 18-43.

³⁷ James F. Knapp, "Primitivism and Empire: John Synge and Paul Gauguin", p. 57.

³⁸ Ivi, p. 55.

³⁹ "Alexandre Plana és nomenat fill adoptiu de Port de la Selva", *La Publicitat*, 28/VIII/1930.

l'imperatiu ètic emmascara la jugada comercial: "Ens hi empenyia un deure de patriotisme, considerant la nostra costa massa oblidada, tot i essent com és una font de riquesa per a l'avenir"⁴⁰. Tot i això, la guia sembla tant pensada a prestar servei als visitants previstos com a captar-ne de nous, perquè el 1925 els forasters a què Duran y Ventosa es referia el 1908 ja havien "descobert" la Costa Brava. Per això la guia presenta diverses poblacions, en un text bilingüe català-castellà a dues columnes i amb un resum final en francès; per això cada població va acompanyada de la seva respectiva publicitat sobre les fondes i els mitjans de transport. Les presentacions són responsabilitat de firmes de prestigi: Roses va a càrrec d'August Pi Suñer; Cadaqués, de Carles Rahola; Port de la Selva, de Josep M. de Sagarra; Sant Pere de Roda, de Lluís Portabella, i Llançà, d'Eusebi Isern i Dalmau.

Sagarra era l'únic que no tenia origen empordanès ni gironí (August Pi i Suñer era nascut a Barcelona, però la seva família era de Roses; Rahola era de Cadaqués; Isern, de Banyoles, i Portabella, de Figueres). Aquesta excepció significava una espècie de consagració com a "expert" en matèries empordaneses, que Sagarra havia aconseguit amb els seus poemes i els seus articles sobre El Port de la Selva: a l'estiu de 1924, per exemple, acompanyava la seva firma amb aquest topònim a la seva columna periòdica a *La Publicitat*, mentre que la resta de l'any no indicava pas des d'on escrivia l'article. La personalitat extrovertida de l'escriptor feia la resta, com explica Rossend Llates: "Al Port, a més d'aquest aspecte literari, [Sagarra] es va crear una mena de figura i de personalitat empordanística"⁴¹. No cal dir que tothom era conscient que aquesta activitat divulgadora beneficiava el turisme i, per tant, la prosperitat local, cosa que explica la decisió de l'Ajuntament del Port de la Selva, el 1930, d'adherir-se a l'esmentat homenatge a Alexandre Plana⁴².

Tot plegat suscita una qüestió anecdòtica però prou significativa: com és que Plana, Sagarra o Foix coneixien aquesta zona? Ja hem vist Pla reivindicar-ne el mèrit, però hi ha d'altres explicacions. Segons Ventalló, Foix hi va anar conduït per ell, que hi havia anat conduït per Plana; segons Llates, va ser Garcés qui va dur-hi Sagarra i, segons Albert Manent, Garcés hi havia anat gràcies a Padilla⁴³.

⁴⁰ *La Costa Brava. Album-Guia*, Barcelona, Ateneu Empordanès, 1925, p. 9.

⁴¹ Rossend Llates, *30 anys de vida catalana*, Barcelona, Aedos, 1969, p. 441 i ss.

⁴² *Acta de la Sessió de la Comissió Municipal del Port de la Selva*, 23 d'agost de 1930, Ajuntament del Port de la Selva.

⁴³ Rossend Llates, *30 anys de vida catalana*, p. 43; Albert Manent, *Tomàs Garcés. Entre l'avantguarda i el noucentisme*, Barcelona, Edicions 62, 2001, p. 58.

Les pistes ens duen doncs a Garcés i a Padilla, i és veritat que trobem rastres de la seva afició per la Costa Brava en les publicacions de l'època. Així, Padilla, il·lustrador i pintor, va publicar el desembre de 1922 a *La Publicitat*, un dibuix d'uns lledoners de la Selva⁴⁴; també Garcés, a les seves *Vint cançons*, que havien sortit pocs dies abans, parlava d'una Font dels Lledoners convertida en un "locus amoenus" (per exemple, a "Cançó de la nit d'agost")⁴⁵. Tot i que ni Padilla ni Garcés ho especificaven del tot, resulta que La Font dels Lledoners es troba a La Selva de Mar, i per tant aquesta és una de les primeres consagracions d'un lloc de la Costa Brava com a tòpic literari en la poesia postsimbolista. Curiosament Yvette Barbaza, en el seu clàssic estudi sobre la Costa Brava, indica que la Font dels Lledoners ("una meravellosa font, com no n'hi ha cap altra a tota la serra de Rodés") és el probable origen de la població del nord del Cap de Creus, especialment La Selva i el Port de la Selva⁴⁶. D'aquesta manera, doncs, la literatura sobre aquesta part de la Costa Brava, considerada com a tal, s'inicia allà on es va iniciar la seva civilització.

És dubtós, però, que Garcés conegués aquesta circumstància, i de fet no sabem perquè va anar a la Selva de Mar. Potser va intervenir-hi el rossellonenc Josep-Sebastià Pons, bon coneixedor de les Alberes i de la península del Cap de Creus, amb qui Garcés havia estat a Ceret el 1921. Ceret era ja el 1910 considerat "meca del cubisme", i hi treballaven Manolo Hugué o Ramon Pichot⁴⁷. En el pròleg que el 1947 va escriure per a la quarta edició de *Vint cançons*, Garcés remunta la seva primera estada a La Selva i al Port de la Selva al mateix any 1921 i la lliga molt directament al llibre:

El llibre va sortir el 20 de desembre de 1922. La meua primera estada a la Selva fou pel mes d'agost de 1921. Les vint poesies del recull són, doncs, escrites en poc més d'un any.⁴⁸

Sagarra no esmenta enlloc l'ajut de Garcés en el descobriment de la zona, adduït en canvi per Llates. A "Vint-i-cinc anys de poesia", pròleg a *Obra poè-*

⁴⁴ R. M. Padilla, "Lladoners de la Selva", *La Publicitat*, 24 de desembre 1922, p. 2.

⁴⁵ Tomàs Garcés, "Vint cançons", en *Poesia completa*, Ed. A. Susanna, Barcelona, Columna, 1986, p. 44-45.

⁴⁶ Yvette Barbaza, *El paisatge humà de la Costa Brava*, Barcelona, Edicions 62, 1988, v. 1, p. 300.

⁴⁷ Sobre Ceret, vegeu Joan M. Minguet Batllori i Jaume Vidal i Oliveras, "Avantguardes a Catalunya. Cronologia crítica (1906-1939)", en *Avantguardes a Catalunya. 1906-1939*, Ed. D. Giralt-Miracle, Barcelona, Olimpíada cultural / Fundació Caixa de Catalunya, 1992, pp. 466-589. Per la visita de Garcés, vegeu Tomàs Garcés, "Vida i poesia de Josep Sebastià Pons", en *Prosa completa, II*, Ed. A. Susanna, Barcelona, Columna, 1991, pp. 275-287. El text és de 1963.

⁴⁸ Tomàs Garcés, "Història d'aquest llibre", in Tomàs Garcés, *Poesia completa*, Barcelona, Columna, 1986, pp. 13-19.

tica (1947), Sagarra ens dóna la data de la seva primera visita al Port de la Selva: la tardor de 1921, però segons ell seguia una suggerència de Josep Pla⁴⁹. Lluís Permanyer, basant-se en el testimoni de Mercè Devesa, dona de Sagarra, indica que la parella hi va anar per primer cop amb Pilar Planes, Josep M. Planes (pintor i director del *Be Negre*) i Alexandre Plana⁵⁰. Poc temps després Sagarra ja semblava estar-hi ben establert com a estiuejant: Llates narra una visita feta a Sagarra al Port de la Selva “la segona quinzena del mes d’agost de 1923”; Joaquim Ventalló, en el testimoni que fa a Permanyer, diu que quan ell hi va anar el 1925 amb Alexandre Plana, Sagarra hi tenia “una barca a mitges amb el pescador Esteve Nadal.”⁵¹

Anem finalment al testimoni d’un altre barceloní (i/o sarrianic) el •lustre, J.V.Foix. No tenim estudis biogràfics encara prou complets sobre les seves primeres estades a la Costa Brava, però podem citar el testimoni transcrit per Joan Guillaumet l’octubre de 1971:

El primer poble de la costa que vaig conèixer, de la Costa Brava, va ser Calella de Palafrugell. Abans, potser, Begur. A Begur hi vaig ser l’any 1923 acompanyat d’uns bons amics, entre els quals hi havia en Carles Riba i el pintor Josep Obiols. Havíem estat convidats a passar uns dies a una casa a Sa Tuna. [...] Vaig passar dues o tres estades més, que les vaig fer a Tamariu, en una època anterior també al turisme de masses. I l’any 1925 va ser quan vaig anar per primer cop al Port de la Selva. Al Port de la Selva hi havia encara menys turisme.⁵²

Per a la seva primera visita al Port de la Selva, els seus biògrafs estableixen la data de 1924 o 1925⁵³. Tot i que podem desconfiar de la precisió d’alguns records concrets, no sembla que Foix s’inventi l’estada a Sa Tuna amb uns amics (“l’Obiols pintor, En Fises arquitecte, En Turell, que serà enginyer, En Vidal mercader, En Requesens”) als quals s’afegeix Carles Riba, estada que Foix data el 10/IX/1922 en el seu volum *Catalans de 1918*, publicat el 1965. Segons

⁴⁹ Josep Maria de Sagarra, “Vint-i-cinc anys de poesia”, In *Obra poètica (1912-1937)*, Barcelona, Selecta, 1947, p. 55.

⁵⁰ Lluís Permanyer, *Sagarra, vist pels seus íntims*, Barcelona, La Campana, 1991, pp. 53-55.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Joan Guillaumet, “J.V. Foix: de Sarrià al Port de la Selva”, en *Vent de tramuntana, gent de tramuntana*, Barcelona, Joventut, 1992, p. 60.

⁵³ Per a 1924: Àlbum Foix, *Una successió d’instantis*, a cura de Joan de Déu Domènech i Vinyet Panyella, Barcelona, Quaderns Crema, 1990, p. 341; M. Guerrero, *J. V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona, Empúries, 1996, p. 174. Per a 1925: testimoni de Ventalló a Joan R. Veny (cf. J.V. Foix, *Tocant a mà... Edició i estudi de Joan R. Veny-Mesquida*, Barcelona, Edicions 62, 1993, p. 244).

Foix, a ell va ser Pla qui li havia fet conèixer Calella i El Port de la Selva. Ho explicà per primer cop a “El món meravellós d’En Luard”:

La nostra primera anada a l’al·lucinant contrada del Cap de Creus, la devem al que ens n’havien contactat En Sagarra i En Plana, i a un article d’En Pla, a la nostra *La Publicitat*.⁵⁴

Foix va publicar “El món meravellós d’En Luard” en el llibre *Allò que no diu “La Vanguardia”* (1970); en el pròleg diu que ell llibre conté material publicat al diari *La Publicitat* (cosa que en part explica el títol) però, tot i que “El món...” apareix amb la data “9/VIII/1931”, el cert és que en aquesta data no va aparèixer cap article de Foix a *La Publicitat*. Com que, a més, “El món...” està dedicat “a Alexandre Plana, I. M.” i que Plana va morir el 1940, no sabem quan Foix va escriure aquest text i fins a quina data el va estar retocant. Tot això és irrellevant, és clar, i no els faria perdre tant el temps si no fos perquè és interessant saber des de quina distància està escrivint Foix. Això ens permetria entendre perquè, almenys quan va publicar Foix això, ell no es considerava producte de cap campanya turística sinó seguidor d’uns consells amicals. Val la pena insistir que ningú no es considera mai resultat del turisme sinó una víctima més? Perquè, en totes les declaracions obtingudes fins aquí, ningú no sembla mai plantejar-se que potser la publicitat de llibres com l’*Album-guia* hi havia tingut res a veure.

El que és cert, de tota manera, és que la iniciativa d’Agulló, després del seu bateig el 1908, va començar a arrelar a la dècada del 1910, amb les primeres visites d’uns excèntrics estiuejants, i a meitats dels anys 20 ja havia trobat els seus principals propagandistes. Fixem, per exemple, algunes dates per a la *petite histoire* dels qui van “descobrir” el Cap de Creus: Garcés (1921), Sagarra (1921), Plana (1923?), Foix (1924); sobre Pla, com sempre, no tenim dates fiables. Abans, és clar, hi havia hagut Marquina i d’Ors i tota la literatura florallesca que havia tractat diversos indrets de la Costa Brava⁵⁵, però el canvi de posicionament estètic és fonamental. Quedi clar que no ens ha d’importar gaire qui va ser el primer d’arribar-hi, sinó quin procés es va seguir per tal que el descobriment arribés a un cert nombre de gent. Mirem el cas de Rusiñol, un cop més, però referent ara no al descobriment de París sinó al de Sitges: s’hi va aturar per casualitat, però hi va trobar un pintor conegut que hi vivia i que li va mostrar alguns paisatges interessants; Rusiñol es va encarregar

⁵⁴ Cito J. V. Foix, “El món meravellós d’En Luard”, en *Allò que no diu «La Vanguardia»*, Barcelona, Proa, 1970, pp. 69-71. Vegeu una declaració semblant a Joan Guillaumet. “J. V. Foix...”, p. 61.

⁵⁵ Per exemple, Torres y Vilaró, “De la Costa Brava. La ginestera arran del mar, La xàbega, Aygua Xelida”, en *Jochs Florals de Barcelona*, Barcelona, Estampa La Renaxensa, 1917, pp. 157-163.

d'assabentar els seus amics de la descoberta⁵⁶. Els autors que estudiem aquí, en canvi, ja es trobaven en un context que els predisposava a anar-hi. Però també és cert que, quan dos pioners, posem Garcés o Pla, podien motivar Sagarra i aquest motivava Llates o Foix, era perquè sabien que hi trobarien uns elements d'interès comú.

Els intel·lectuals, com Duran i Agulló, i els literats, com Garcés, Sagarra o Pla, van canviar doncs, la mirada que s'havia dut sobre aquella zona i, alhora, aquesta nova mirada va transformar profundament la Costa Brava, en una maniobra que no és pas nova sinó que, com ha observat Augustin Berque, és característica en la transformació del "medi" en "paisatge" o, com en el nostre cas, de paisatge rural a paisatge turístic:

"les sociétés aménagent leur evironment en fonction de l'interpretation qu'elles en font, et réciproquement elles l'interprètent en fonction de l'aménagement qu'elles en font."⁵⁷

Si ningú vol ser turista, ningú no vol, tampoc, ser acusat de promoure el turisme; però la interpretació del Cap de Creus feta pels nostres autors ha resultat fonamental no només per a la promoció de les seves poblacions, sinó també per a la seva transformació, que sovint ha resultat molt més que un simple "aménagement"; una transformació que, no cal dir-ho, aquests mateixos autors van lamentar tantes vegades en les seves obres posteriors. Això ens du a un estudi sobre la visió de la Costa Brava a la postguerra, que deixarem per a un altre moment.

⁵⁶ Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 68 i ss.

⁵⁷ Augustin Berque, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de symbèse*, s.l., Hazan, 1995, p. 15.

NOTE

FRANCO MEREGALLI

PAOLO MANTEGAZZA E L'AMERICA

Non si sa da quando il ben noto Gaetano Osculati avesse notizia di un marinaio biondo di Nizza, di nome Giuseppe Garibaldi; certo, tale nome riempiva l'Italia, quando egli tornò, nella seconda metà del 1848. Garibaldi era un suo coetaneo: era nato a metà del 1807; aveva certo ancor più spirito d'avventura di lui; era stato in Sudamerica, dapprima a Rio de Janeiro nel 1836 e poi a Montevideo (dove Osculati era stato appunto nel 1836) a lungo. Dal Sudamerica tornò, già famoso, nel maggio 1848, pochi mesi prima di Osculati. Risulta sorprendente vedere un personaggio tuttora così presente a noi come Garibaldi dall'angolo visuale della vita di un Gaetano Osculati. Resta comunque un'analogia tra i due, non una pura coincidenza, o quasi, di circostanze esteriori. Se fosse di moda da noi parlare di "generazione", potremmo quasi dire che i due hanno qualche elemento generazionale intrinseco in comune. Lo spirito d'avventura, e il manifestarsi di tale spirito nel Rio de la Plata, dove si parlava una lingua simile alla nostra e che era, insieme al Brasile, l'America, la nostra America.

L'attrazione per quell'America era destinata a durare molti decenni; fu comunque fortissima in un altro monzese, Paolo Mantegazza. Come molti anni prima Osculati, Mantegazza si iscrisse alla facoltà di Medicina di Pavia, ma contrariamente a lui, che presto lasciò tale studio (e invece divenne capitano di lungo corso, come Garibaldi), lo finì: divenne dottore in medicina. Nel 1854, ventitreenne, era nel Rio de la Plata, per esercitarvi la sua professione, "pellegrinando di terra in terra, navigando di fiume in fiume", come scriveva nel 1867, nove anni dopo il ritorno, stendendo la "fede di nascita" del suo libro *Rio de la Plata e Tenerife*. Ne pubblicò una seconda edizione "ritoccata ed accresciuta" nel 1870: 670 pagine. Non ho alcuna pretesa di aver condotto una ricerca esauriente su Mantegazza e il Sudamerica. Mi sono limitato a leggere questo libro, che contiene la più vasta testimonianza di Mantegazza su quei luoghi e sulla sua esperienza di essi; e mi limito ora a riferire di tale lettura.

La molla che portò Mantegazza ad una così immediata scelta risulta chiara e viene dichiarata nella prefazione del 1867: "La bellezza del clima, le vive simpatie degli argentini per noi, le lunghe tradizioni di più secoli ci chiamano in quelle terre benedette". Nel 1864 erano entrati nel porto di Buenos Aires bastimenti stranieri in quest'ordine decrescente: Inghilterra, Spagna, Italia. Ricordando gli accenni di Osculati, riferentesi a trent'anni prima, si ha l'impressione d'una rivoluzione dei traffici, che favorisce l'Italia, ma anche la Spagna.

Nelle *Due parole* di prefazione all'edizione del 1870, Mantegazza dichiara di aver mantenuto “gelosamente intatta la descrizione dei paesi e degli uomini d'America, così com'io li ho veduti all'epoca del mio viaggio”, ma nella prefazione ad un'altra raccolta parla di “una corsa a Buenos Aires nel 1861 e una più lunga peregrinazione nel 1863”, fin presso all'altopiano di Bolivia. Era stato accusato di aver adoperato ‘tinte soverchiamente rosee’ perché mi pareva che quel colore rispondesse al roseo orizzonte di quel paese giovinetto e robusto”.

I quaranta capitoli che riguardano l'America (a cui seguono, dopo il XLII che narra il trasferimento da Rio de Janeiro a Tenerife, cinque riguardanti le Canarie) sono organizzati con un criterio prevalentemente geografico, tranne gli ultimi sei (XXXVI-XLI), che si occupano più esplicitamente degli indigeni, studiati da Mantegazza anche dal punto di vista dell'antropologia, che egli concepiva prevalentemente come studio anatomico, delle “linee di fisiognomia comparata delle razze umane”. Storia e geografia si intrecciano e ad essi si intrecciano il ricordo personale e le riflessioni su aspetti della vita platense e specificatamente su alcuni protagonisti.

L'opera dichiaratamente proviene da testi disparati e in qualche momento appare quasi come un manuale per il futuro emigrante, al servizio della politica argentina ed a favore dell'immigrazione.

In effetti, risulta che il Mantegazza era in quegli anni un uomo di fiducia del governo argentino, anche perché aveva sposato un'argentina, figlia di un senatore residente a Salta, che era venuta con lui in Europa, in una nave che risultò infetta di febbre gialla, cosa che naturalmente lo angosciò, soprattutto per essersi assunto la responsabilità di esporre a simili pericoli la giovane moglie. Sbarcati a Tenerife, dovettero passare un periodo in un lazzaretto, prima di poter visitare la città e poi la città universitaria di La Laguna. “Valendomi dell'opera de' miei molti amici argentini, che considero quasi fratelli d'una seconda patria”, scrive nelle *Due parole* del 1870, dà anche nelle note finali, dati statistici incoraggianti. La Repubblica argentina aveva 1.211.000 abitanti secondo il censimento del 1857-8; essi erano 1.410.000 nel 1864 e 1.780.000 nel 1869. L'immigrazione dall'Europa fu, nel primo semestre del 1861, di 3084 persone, nel primo semestre del 1866 di 7057. Di questi ultimi Mantegazza era “deputato al Parlamento italiano”, come dice il frontespizio del suo libro. Non è difficile comprendere che azione politica egli intendesse svolgere.

PS. La biblioteca Civica di Monza possiede brevi manoscritti e stampati di Mantegazza che non ho esaminato.

GIOVANNI MEO ZILIO

ZANZOTTO IN SPAGNOLO

Andrea Zanzotto, *Del paisaje al idioma, Antología poética*, Selección, traducción y prólogo de Ernesto Hernández Busto, Colección Poesía y poética, Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1996.

Si tratta della prima antologia poetica in spagnolo, rivista dallo stesso autore, la quale rivela, nell'insieme, la non comune capacità linguistico-semantica del traduttore di fronte a un testo che risulta spesso sommamente arduo agli stessi specialisti. Egli ha rispettato sistematicamente e puntualmente l'ermetismo del testo, compatibilmente con le strutture ispaniche, senza lasciarsi prendere dalla tentazione *interpretativa* o *normalizzativa* a cui indulgono frequentemente i traduttori. Potremmo comunque dire che egli rispetta i luoghi testuali insieme ai modi dell'ermeticità zanzottiani.

A mio parere sono numerose le soluzioni felici sul piano lessicale come su quello stilistico da parte del traduttore. Fra le tante basti accennare a qualche esempio:

SERICA, p. 58: "Nella ricchezza *del mattino*", tradotto 'En la riqueza *matinal*' (suggestiva sintetizzazione dell'immagine che letteralmente corrisponderebbe a *En la riqueza *de la mañana* *.

DA UN'ALTEZZA NUOVA, p. 85: "Madre, donde *il mio dirti* [...]", tradotto 'De donde *te hablo*, madre', dove risulta particolarmente efficace l'inversione della posizione sintattica della parola *madre* che, da iniziale, diventa finale richiamando così su di sé la carica affettiva di tutto il sintagma.

IBIDEM, p. 91: "[...] in ogni/ tuo *rivelarmi*", tradotto 'en cada una/ de tus *revelaciones*' mediante una felice sostantivazione del verbo.

Vediamo ora una serie di casi che, a mio giudizio, rappresentano delle deviazioni semantiche o stilistiche (d'altronde inevitabili in ogni traduzione). Possiamo considerarle delle ombre, o meglio delle penombre, in un contesto di luci che tuttavia prevalgono. In qualche caso si può dire che si tratta di effettivi *qui pro quo*; in altri casi di semplice deviazione dal testo. Comunque le forme che risultano qui precedute e seguite da un asterisco rappresentano sempre delle opzioni personali che hanno il solo scopo di contribuire ad una eventuale nuova edizione.

“A CHE VALSE?”, p. 46: “Le *danze* segrete delle acque”, tradotto ‘La *danza* secreta de las aguas’ al posto del plurale *Las *danzas* secretas de las aguas* (se il poeta avesse voluto usare il plurale lo avrebbe potuto far anche in ital.: non a caso ha usato il singolare).

QUANTO A LUNGO, p. 50: “quanto a lungo vi ho *lasciate*/ mie scritte”. Non direi ‘por quanto tiempo *les confié*/ mis escritos (che in ital. corrisponde a ‘per quanto tempo vi ho affidato i miei scritti’) ma *por quanto tiempo *os he dejado* (*abandonado*)/ mis escritos*.

IBIDEM, p. 50: “i *comignoli* disorientati”. Non ‘las desorientadas *puntas*’ ma *las desorientadas *chimeneas**.

IBIDEM, p. 50: “Tarme e *farfalle* dannose”. Più che ‘Carcomas y dañinas *falenas*’, dove ‘*falenas*’ è termine tecnico (e pertanto rappresenta un salto stilistico rispetto al testo), l’equivalente lessicale effettivo sarebbe ‘*mariposas*’ che non è tecnicismo come non lo è *farfalle* in italiano.

TU SEI, MI TRASCURA, p. 62: “nelle miriadi *delle piogge*”. Più che ‘en las miríadas *lluviosas*’ l’effettivo equivalente semantico sarebbe *en las miríadas de las *lluvias**.

DA “FUISSE”, p. 92: “su cui l’ortica *insuperbisce*”, tradotto ‘sobre los que la ortiga *infla su orgullo*’ invece del letterale *sobre los que la ortiga ensoberbece* che pure esiste in sp.

IBIDEM, p. 95: “L’aria mia *sfebrata* mi sospinga”. Non ‘me empuje el aire *enfebrecido*’ ma *[...] *ya sin fiebre** (ital. *sfebrato* non equivale a *con la febbre* ma a *senza febbre*).

I LAMENTI DEI POETI LIRICI, p. 101: “[...] il libro/ che non *scrisse*, la penna, non illustrò, il colore”. Non ‘[...] el libro / que no *escribí*, la pluma [...]’ ma *[...] el libro que no *escribió* la pluma*.

EGLOGA II (*La vita silenziosa*), p. 104: “Tenere fronde dalle tempie *scostiamo*”. Non ‘Tiernas frondas *aparto* de las sienes’ ma *Tiernas frondas *apartamos* de las sienes* (tanto è vero che l’autore nel verso seguente non dice più “scostiamo” ma “scosto”).

RIFLESSO, p. 112: “sul *colmo* del viottolo”. Non ‘en el *borde* [che corrisponderebbe all’ital. *ciglio*] del sendero’ ma *en el *lomo* del sendero*.

IBIDEM: p. 112: “linguati *rivi*”. Non ‘las lenguadas/ *orillas*’ [che corrisponderebbe all’ital. *rive*] ma ‘los lenguados / *arroyos*’.

COSÌ SIAMO, p. 118: “più ti perdo e più ti perdi”. Non ‘mientras más te pierdo y más *me pierdes*’ ma *mientras más te pierdo y más *te pierdes**.

NOTIFICAZIONE DI PRESENZA SUI COLLI EUGANEI, p. 120: “[...] *onde* per entro le più occulte vene/ in opposti tormenti agghiaccio et ardo”. Non ‘[...] *olas* dentro de recónditas venas en suplicios opuestos hielo y ardo’ ma *[...] *por lo cual* dentro de

recónditas venas en suplicios opuestos hielo y ardo*. L'ital. *onde* non ha qui valore sostantivo ma di congiunzione conclusiva (*perciò*).

LA VITA SILENZIOSA, p. 121: “*se deprecando vado le catene*”. Non ‘*si te voy implorando las cadenas*’ ma **si te voy deprecando las cadenas**.

OLTRANZA OLTRAGGIO, p. 124: “*fotti il campo*”. Trattandosi di una espressione ital. volgare l’equivalente stilistico più che ‘*te escabulles*’ potrebbe essere una espressione volgare pure in spagn. come, per esempio, il cubano e il riopl.* *raja**.

FILÒ PER IL CASANOVA DI FELLINI, p. 162: “*Dea dei tronchi che ci reggono saldi*”. Non ‘*Diosa de las empalizadas que sólidas se elevan*’ ma **Diosa de los palos que sólidos nos sostienen** (si tratta dei pali che sostengono Venezia).

IBIDEM, p. 168: “*pezzo di banda, pezzo di gnoca/ civetta e traditrice [...]*”. Più che a ‘*Esplendor de mujer, ritmo de muchacha*’ (forme letterarie) possono corrispondere a espressioni popolari spagnole del tipo di *pedazo de tia** e sim.

IBIDEM, p. 170: “*mona chiavona*”. Più che ‘*vulva cogedora*’, dove *vulva* è espressione sp. colta, userei una espressione sp. più popolare come, ad esempio, **coño** o **cogedor**.

IBIDEM, p. 173: “*questa strega matta/ ci abbandona giù nella palude*”. Non ‘*esta hechicera loca, nos abandona, se hunde en el pantano*’ ma **esta hechicera loca, nos abandona, abajo en el pantano**.

IBIDEM, p. 184: “*senza che si sapesse quel che davvero fossero/ né che mano né che occhio li avesse scovati fuori*”: Non ‘*sin que se supiera lo que eran de verdad/ ni qué mano ni qué ojo los echaron fuera*’ ma **sin que se supiera lo que eran de verdad/ ni qué mano ni qué ojo los sacaron**.

IBIDEM, p. 190: “*questo setaccio dalla maglia ormai troppo larga*”. Non ‘*este balde agujereado/ con esta malla demasiado larga*’ ma **este tamiz con esta malla demasiado rala**.

IBIDEM, p. 198: “*Dove l’infinitudine del desio/ (vedila ad ogni chiusa finestra) sta in affitto*.” Non ‘*se renta*’ ma **está de alquiler**.

IBIDEM, p. 198: “*si esibì la più varia mostra dei sangui*”. Non ‘*se exhibe la muestra más variada de sangres*’ ma **se exhibió la muestra más variada de sangres**.

IBIDEM, p. 198: “*A ruota libera*”. Più che ‘*libremente*’ l’immagine effettivamente equivalente potrebbe essere **a rueda libre** che pure è modo di dire anche in sp.

IBIDEM, p. 202: “*dentro le primavere delle ossa in sfacelo*”. Non ‘*dentro de la primavera de lo huesos descompuestos*’ ma **dentro de las primaveras de los huesos descompuestos**.

(PERCHÉ) CRESCA (PERCHÉ) CRESCA, p. 206: “nel grezzo nel *rifinito*”. Non ‘en lo toscano *refinado*’ (che in ital. sarebbe eventualmente *raffinato*) ma *en lo toscano en lo *pulido**.

DA “IPERSONETTO” (“SONETTO DELLO SCHIVARSI E DELL’INCHINARSI”), p. 210: “dulcedini/ *di giusto* a voi”. Nella traduzione ‘dulzores/ *para* ustedes’ il traduttore traslascia la locuzione avverbiale “*di giusto*” che, nel testo, ha un valore intensivo; direi invece *dulzores *justamente* para ustedes*.

IBIDEM, p. 210: “intricando e sciogliendo glomi e nodi”. Non ‘enredando y *fundiendo* ovillos, nudos’ ma *enredando y *soltando* ovillos, nudos*.

IBIDEM, p. 210: “il tuo *schivarti*, penna, e l’*inchinarti*”. Non ‘sea, pluma, tu *esquivava* y tu *inclinarte*’ ma *sea, pluma, tu *esquivarte* y tu *inclinarte**.

FOSFENI (DA *GHÈNE*), p. 222: “calcine e malte *sfritte*”. Non ‘cal y argamasa *crujiente*’ ma *cal y argamasa *consumida**.

ASCOLTANDO DAL PRATO, p. 226: “riversare da un *nastro* registrato/ a un *altro*”. Non ‘passar de una *cinta* grabada/ a *otro*’ ma *passar de una *cinta* grabada a *otra**.

Riassumendo si tratta di una versione in cui il traduttore ha saputo trovare, nonostante l’arduo ermetismo semantico del testo, adeguate equivalenze lessicali o stilistiche senza forzarlo e senza forzare nemmeno lo spagnolo. Il suo compito era realmente immane e si può dire che egli, malgrado i nei evidenziati in questa recensione, l’ha portata a compimento in modo esemplare.

GIUSEPPE BELLINI

CARLOS GERMÁN BELLI
“UN PRECARIO USUARIO DEL IDIOMA”

1. En una entrevista con Roberto Brodsky, el poeta peruano Carlos Germán Belli, manifestando su preocupación por las estructuras poéticas, el descubrimiento y la utilización de la sextina, la *villanella*, la canción petrarquista, la balada medieval, declara: “En el fondo, no dejo de considerarme un precario usuario del idioma”¹. ¡Pero qué usuario!: un maestro, y tan significativo dentro de la poesía contemporánea, que ya hace más de treinta años se le consideraba, después de Vallejo, “el único gran creador” dentro del panorama poético nacional².

Años después, Mario Vargas Llosa, gran estimador de Belli, afirmaba: “Su poesía es difícil, melodramática, de un narcisismo negro, impregnada de extraño humor, cáustica, cultísima”³. Las dos afirmaciones dan razón de una obra poética de gran rigor y originalidad.

2. Pero, ante todo, ¿quién es Carlos Germán Belli? Consta que nace en 1927 de padre italiano, emigrado al Perú en 1879, donde, se nos informa⁴, “condujo una investigación arqueológica sobre la Cultura Nazca, fundando un museo que hoy lleva su nombre”. En una entrevista con Gustavo del Canto el poeta aclara con sorna:

Como todos en la Tierra, poseo también una alcurnia: mis padres eran farmacéuticos y nací en los altos de una botica. De cierta manera creo entroncarme con los alquimistas medievales. Rómulo Belli Richetti (que así se llamaba mi padre) era además pintor de domingos, fundamentalmente un paisajista. Mi madre, Pilar de la Torre Cabrera, fiel lectora de poesía cuando adolescente, pronto se graduaría de farmacéutica en

¹ Roberto Brodsky, “Carlos Germán Belli: ‘La poesía está viva y coleando’”, en *Archivo Belli*, Internet: <<http://www.letras.s5.com/belli2000.htm>>.

² Cfr. Leónidas Cevallos Mesones, “Sobre la poesía de Belli”, *Mundo Nuevo*, 8, 1967, p. 86.

³ Mario Vargas Llosa, “Una poesía para tiempos difíciles”, *Diario 16, cultura*, Madrid, 26 de septiembre de 1987, p. 8.

⁴ Nota informativa mecanografiada favorecida por el Consul General del Perú en Milán, don Roberto Vélez Arce.

tanto que otras mujeres latinoamericanas, en aquellos tiempos, eran estrictamente amas de casa⁵.

La fortuna de los Belli debió de ser breve; sabemos que a los cinco años, más o menos, Carlos vivió con su familia en Amsterdam, “donde su padre se desempeñó como Cónsul del Perú”⁶, luego en Lima, y más tarde realizó algunos viajes al exterior, naturalmente a Europa: España, Italia, y a Francia donde entró en contacto con los surrealistas. Durante muchos años Carlos Germán Belli, muerto su padre, trabajó sin satisfacción⁷, como copista en el Senado para mantener la familia, de la que formaba parte un hermano, Alfonso, minusválido desde su nacimiento, que él tendrá siempre por encima de sus preocupaciones⁸.

3. Con la publicación del libro *Poemas*, en 1958, y *Dentro & Fuera*, en 1960, la poesía de Belli empieza a despertar interés, positiva y negativamente, pero su originalidad se afirma decididamente en 1962, cuando publica la segunda edición, aumentada, de *¡Oh Hada Cibernética*, poemario al que siguen *El pie sobre el cuello* (1964), *Por el monte abajo* (1966) y mano a mano los demás títulos, desde *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), hasta *Más que Señora humana* (2000), y posiblemente otros títulos, de los que no tengo noticia.

En Italia la obra poética de Carlos Germán Belli se da a conocer sobre todo debido a la actividad de la escuela hispanoamericanista florentina, que privilegia la literatura peruana, o sea a través de los trabajos de Antonio Melis⁹ y sobre todo de Roberto Paoli¹⁰, hacia el cual último, hace pocos años desaparecido, el poeta ha declarado su agradecida amistad¹¹. Es precisamente Paoli quien ha estudiado en profundidad la poesía de Belli subrayando como el poeta crea un lenguaje nuevo “sólo definible por

⁵ Gustavo del Canto, “Carlos Germán Belli, ‘La poesía del Presente y el Futuro’”, en *Archivo Belli*, cit., “belli 1”.

⁶ Nota informativa cit. del Cónsul General en Milán.

⁷ Ver, por ejemplo, en Carlos Germán Belli, *Trechos del Itinerario* (1958-1997), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1998, los poemas: “¡Oh alma mía empedrada”, de *Poemas* (1958), “¡Cuánta existencia menos!”, de *¡Oh Hada Cibernética!* (1962), “Amanuense”, de *El pie sobre el cuello* (1964).

⁸ Ver en C. G. Belli, *Trechos del Itinerario*, op. cit., los poemas: “Variaciones para mi hermano Alfonso”, de *Poemas*, “A mi hermano Alfonso”, de *El pie sobre el cuello*, “El primogénito que vive inmerecidamente”, de *En el restante tiempo terrenal* (1990), “¡Salve, Spes!”, de *En las hospitalarias estrofas*.

⁹ Cfr. de Antonio Melis, “La favola tecnologica di un poeta peruviano”, *L'Indice dei libri del mese*, 1 ottobre, 1984.

¹⁰ Cfr. de Roberto Paoli: “Introduzione” a la antología bilingüe de C. G. Belli, *O fata cibernetica*, Reggio Emilia, 1983; “Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli”, en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985. En la nota 68 al trabajo citado, Paoli anuncia también la próxima edición de un trabajo “fundamental” de Carlotta Nerozzi, *La lingua poetica di Carlos Germán Belli*, que probablemente ha aparecido, pero que, desafortunadamente, ha tenido por cierto más que limitada circulación.

¹¹ Cfr. la entrevista con Miguel Ángel Zapata, “Carlos Germán Belli y el reto estilístico de la poesía”.

aproximaciones, casi inclasificable entre las poéticas de este siglo”¹², el siglo XX; además ha puesto de relieve que su mensaje de “angustia existencial y solidaridad social” se expresa “por medio de una escritura ustoriamente física”¹³.

Postura exacta ante la poesía de Carlos Germán Belli, el cual justificadamente se ha declarado insatisfecho frente a los comentarios que exploran sólo el aspecto social de su obra, comentarios éstos que le caen “como un baldazo de agua fría”¹⁴. Lo cual no quiere decir que este aspecto no exista, todo lo contrario, pero la labor que da originalidad indiscutible a la creación poética de Belli se ve en la invención de un lenguaje inédito, para el cual, después de las primeras experiencias vanguardistas, novedosas y significativas, acude a las fuentes riquísimas de la gran poesía hispánica, la del Siglo de Oro especialmente, para expresar la actualidad: ese mismo mensaje que incluye el malestar del hombre explotado y marginado en la sociedad contemporánea, lo vegetativo de su existencia, la rutina de las mansiones materiales para sobrevivir, pero también la solidaridad y el amor.

4. La expresión poética es, para Carlos Germán Belli, como él mismo ha declarado, un “reto estilístico”, que asume, dice, “con paciencia y con miras a superar mis carencias, mis debilidades”, un “afán permanente” para “entrar a terrenos muy complejos”¹⁵. El reto puede tener como adversarios-modelos preferidos tanto a Michaux como a Breton o a Pound, a Fray Luis de León como a Góngora o a Quevedo, y naturalmente a Petrarca, cuyo *Canzoniere*, Belli confiesa, le sirvió “como punto de partida para experimentaciones a nivel de la forma del poema”, y “tan es así”, afirma, “que mi libro *Canciones y otros poemas* es una suerte de homenaje a Petrarca”¹⁶.

Belli nos facilita también la entrada a su taller poético:

Yo elijo en este caso una determinada canción del poeta italiano, y a partir de la silueta del poema, de la superficie, hago un calco, entre comillas, de la canción y trato que mi poema tenga igual número de estancias de esa canción de Petrarca, exactamente igual, y el desarrollo de la estrofa, o sea esta secuencia de heptasílabos y endecasílabos tiene que ser igual a la del poema que yo he optado como modelo. Estoy en eso, en ese terreno experimental. [...] ¹⁷.

El reto aludido puede tener lugar también con poetas más remotos que Petrarca: los de la época medieval hispánica, presentes en la elección de formas y vocablos que constituyen un auténtico testimonio de creatividad partiendo de la tradición remota, y hasta Virgilio, a quien se inspira *¡Salve, Spes!* (2000), que trata de la manera digna de morir. Libro atrevido, según Oscar Hahn, para esta época nuestra¹⁸, pero no tanto, en

¹² R. Paoli, “Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli”, *cit. en Estudios de literatura peruana contemporánea*, op. cit., p. 151.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr entrevista con M. A. Zapata, *cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Oscar Hahn, “Del buen morir”, *El Mercurio*, 10 de noviembre, de 2001, ahora en http://www.letras.s5.com/belli_1312.htm.

mi opinión, cuando los vientos de guerra prometen nuevos e inmensos cementerios. Por eso es cuando parece posible, o hasta inevitable, pensar en un mundo superior de salvación.

Se trata de un poema largo, en diez secciones de diez décimas cada una, diálogo con la tradición humanista, con las diez églogas de las *Bucólicas* virgilianas, homenaje desesperado, diría, a la esperanza, “[...] los sentidos puestos / profundamente en ella / por ser el absoluto norte ahora / atrayendo los pasos / automáticamente ya por siempre”¹⁹.

5. Pero, como decía, la gran competición de Belli es con la poesía castellana del Siglo de Oro: con Góngora por la elección preciosista del vocablo, con Quevedo por el mensaje profundo, plenamente original.

Pongamos el tema del amor: un amor que para Quevedo vive más allá de la muerte²⁰, y en Belli, ya en su primer libro de *Poemas*, de 1958, se manifiesta como deseo de unión divinizada más allá de la muerte, una muerte no entendida como enemiga, sino como etapa para lograr la indicada unión y divinización:

Mi amor, tu amor esperan que la muerte
se robe los huesos, el diente y la uña,
esperan que en el valle solamente
tus ojos y mis ojos queden juntos,
mirándose ya fuera de sus órbitas,
más bien como dos astros, como uno²¹.

Por encima de todo, por encima de lo soñado, la amargura de sentirse excluido de la dicha del amor desde antes de nacer; una voz desconocida se lo dice al poeta, y su habla, con sus recursos arcaicos, hace que el lector reviva sugestivas lecturas de poesía amorosa del pasado clásico, para llegar no al desdén de la dama, sino a la constatación, de parte del poeta, de la desgracia, que tan hondamente expresara Calderón a través de Segismundo, de haber nacido:

Una desconocida voz me dijo:
“no folgarás con Filis, no, en el prado,
si con hierros te sacan
del luminoso claustro, feto mío;
y ahora que en este albergue arisco
encuéntrome ya desde varios lustros,
pregunto por qué no fui despeñado,
desde el más alto risco,
por tartamudo o cojo o manco o bizco”²².

¹⁹ C. G. Belli, “¡Salve, Spes!”, de *En las hospitalarias estrofas* (inédito), en *Trechos del Itinerario (1958-1997)*, op. cit.

²⁰ Francisco de Quevedo, 471, “Amor constante más allá de la muerte”, en *Obras Completas*, I: *Poesía original*, edición, introducción, bibliografía y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1963.

²¹ C. G. Belli, “Poema”, de *Poemas*, en *Trechos del Itinerario*, op. cit.

²² C. G. Belli, “Una desconocida voz...”, de *¡Oh Hada Cibernética!*, en op. cit.

Es transparente la multiplicidad de las fuentes de referencia, para expresar un problema personal: “folgar” es verbo que pertenece a la Edad Media; “Filis” es nombre ficticio de la mujer amada en la poesía del siglo XVII; el “luminoso claustro” evoca el retiro conventual, y en él Fray Luis de León; el “prado” lleva al lector al “verde prado” donde ninfas y pastores desarrollan sus tramas en las églogas de Garcilaso; lo de “despeñado” conduce a una Grecia heroica y cruel, la de Esparta. Y por sobre el añorado “luminoso claustro”, la entraña maternal, el rechazo de la residencia en la tierra, “este albergue arisco”.

6. Igualmente acudiendo a lo clásico, en el poema “En Bética no bella”, el poeta manifiesta su rechazo ante la realidad negativa de Lima, definida, en oposición al esplendor de la España romana, “Bética no bella”, y a pesar de todo determinado Belli a seguir viviendo, luchando en ella, donde hasta el amor tiene escaso espacio, junto con su “hermano tullido”. Poesía novedosa, en la que, con extraordinaria originalidad y lograda sencillez, se conjugan problemática personal y refinada cultura:

Ya calo, crudos zagales desta Bética
no bella, mi materia, y me doy cuenta
que de abolladuras ornado estoy
por faenas que me habéis señalado
tan sólo a mí y a nadie más ¿por qué?;
mas del corzo la priesa privativa
ante el venablo, yo no podré haber,
o que el seso se me huya de sus arcas
por el cerúleo claustro, pues entonces
ni un olmo habría donde granjear
la sombra para Filis, o a mis vástagos,
o a Anfriso tullido, hermano mío;
pero no cejaré, no, aunque no escriba
ni copule ni baile en esta Bética
no bella, en donde tantos años vivo²³.

La aparente sencillez del poema se vuelve preciosa con el recurso a vocablos legitimados por la poesía pastoril – *zagales*, *corzo*, *venablo*-, la de Garcilaso y una presencia mitológica que tendrá ulterior desarrollo en *Canciones y otros poemas*, cual “El jardín en casa”, donde la mujer, “mitad flor, mitad dama”, se porta indiferente hacia el hombre que frustrado la ama²⁴.

Pero entretanto el poeta ha alcanzado positivamente el amor y al fin descubre que su propia esposa es la enviada del “Hada Cibernética”, “para disipar las tupidas sombras”, un verdadero “ángel de la guarda”²⁵.

²³ C. G. Belli, “En Bética no bella”, *ibi*.

²⁴ C. G. Belli, “El jardín en casa”, de *Canciones y otros poemas* (1982), *ibi*.

²⁵ C. G. Belli, “A la enviada del Hada Cibernética que es mi esposa”, de *En el restante tiempo terrenal* (1990), *ibi*.

GIOVANNA MINARDI

LA RIVOLUCIÓN MEXICANA EN LA OBRA DE ELENA GARRO

A escasos días de su muerte, acontecida en agosto de 1998, los intelectuales mexicanos afirmaban que Elena Garro había sido contradictoria y difícil, aunque siempre una original y gran escritora; además, en una suerte de homenaje póstumo, era calificada de *enfant terrible* de la literatura mexicana contemporánea. En efecto, la náusea existencial de la autora, impregnada de supersticiones, paranoias persecutorias y obsesiones de violencia social, se traduce en un juego peligroso para las, casi siempre, mujeres protagonistas de sus obras, las cuales se ven abocadas al abandono, la soledad, el exilio y el engaño. La realidad ficcional de E. Garro se mezcla con un tipo de ficción grotesca, irracional e insólita que posibilita un estado de incertidumbre y desasosiego en el lector; estado próximo al provocado por la literatura fantástica, en el sentido que la denominan Todorov y Vax¹, entre otros. Sin olvidar que el propio Borges incluyó a Elena Garro entre los autores fantásticos de este siglo, notamos que ésta se deja influenciar, notablemente, por las corrientes del pensamiento más en boga en los años sesenta. Así, el psicoanálisis, el surrealismo, el expresionismo y el realismo onírico son recursos y estrategias que le sirven para plasmar unas obsesiones de persecución social que tiene mucho que ver con su propia existencia

Aquí voy a analizar su primera obra narrativa: *Los recuerdos del porvenir* (1963), intentando seguir unos hilos que creo fundamentales en el proceso creativo de nuestra escritora, eso es: el poder, el amor, la felicidad, la culpa, la responsabilidad.

El tema del poder es en la obra de E. Garro, un tema de interés y de preocupación que ejerce en la escritora una fascinación y una repulsión simultáneas, que sus creaciones ordenan en una suerte de venganza simbólica. Un espíritu de rebelión recorre el mundo novelesco de E. Garro y la creación literaria es, para ella, una suerte de compensación o de corrección de una realidad – muchas veces la del poder – que no acaba nunca de aceptar y que repudia a través o gracias a sus ficciones. E. Garro se venga en su literatura y por su literatura de una realidad histórica o personal frente a la cual sólo pudo oponer la fuerza de las palabras, el poder de la imaginación.

¹ T. Todorov, *La littérature fantastique*, Paris, Corti, 1980; L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, Puf, 1965.

Los recuerdos del porvenir está narrada desde la voz colectiva de un pueblo, Ixtepec, que, al decir de Fabienne Bradu «es un microcosmos cerrado, emblemático de su memoria circular que lo va recreando en un tiempo basado en la premonición de su repetición, y tal vez paradigmático del México posrevolucionario. Ixtepec es un pueblo ocupado por el ejército de la revolución traicionada, que ha quedado en manos de la nueva casta en el poder: los militares despóticos y arribistas. Por lo tanto, Ixtepec no es solamente la representación de un pueblo cerrado sobre sí mismo por la peculiar concepción colectiva de Ixtepec, sino también de un mundo sitiado en el cual las únicas posibilidades de salvación se concretan en la llegada de un extranjero y en las distintas fugas de esa realidad asfixiante y opresiva»².

Pero la invención en *Los recuerdos del porvenir* ya no corresponde al ciclo de la revolución mexicana ni aun en sus fases terminales. Estamos ante una fuga crítica donde el realismo se descompone líricamente para rechazar la Historia. Si Rulfo actúa contra una realidad mítica, Elena Garro lo hace contra una técnica que es al mismo tiempo una comprensión literaria del mundo: el realismo. El suyo, si lo hay, bien puede ser llamado mágico por comodidad. Pero la decisiva importancia de *Los recuerdos del porvenir* no sólo está en la aparición de un novelista brillante y astuto, que combina sin problemas el aliento trágico con el humor y la muerte con los juegos, sino en esa ruptura de la comunidad santificada del individuo con la Historia.

En Elena Garro no hay ideología; la historia aparece despojada de movimiento, la revolución mexicana y sus secuelas abatidas como referencia histórica. El realismo es despojado de su historicidad y el tiempo de su devenir. Hay, a cambio, una mirada congelante, caleidoscopio que descompone colores y materias, presentando una realidad singular cuyos límites son esféricos. Con *Los recuerdos del porvenir* el realismo posrevolucionario queda rebasado. La historia deja de ser un nudo para convertirse en una ilusión en el espejo. De la descomposición antihistórica del realismo a la persecución ontológica, Elena Garro brinda uno de los procesos más alucinatorios de la narrativa mexicana del siglo XX, y casi todas sus novelas son historias de mujeres perseguidas por fuerzas incontrolables. Ella confía en que el porvenir es la repetición del pasado, como nos dice el propio título ambiguo de la obra, y en sus ficciones se sigue el dictado nietzscheano de pensar junto al abismo.

Los recuerdos del porvenir representa un callejón sin salida. Las mujeres no entran en la historia, sólo en el romance: o son leyendas como Julia, el inalcanzable fantasma del deseo varonil, o, como Isabel, son sustitutas demasiado varoniles que se dejan seducir por el poder, aunque no son objetos de deseo. Estas mujeres no le restan poder interpretativo a los amos y la posteridad no las conmemora, salvo como traidoras a la comunidad que está ligada para siempre mediante los recuerdos y el discurso. La traición de Isabel queda inscrita en una piedra, mientras que Julia sigue viviendo como leyenda: eso sólo recalca el hecho de que las dos mujeres están marginadas de la historia.

La dualidad discursiva: el pensamiento mítico o fantástico moderno frente al pensamiento racional, se mantiene sin interrupción en el discurso implícito de todas las obras de E. Garro. La culpa es el significante en torno al cual giran todas las ficciones de la autora. La culpa es la causa de la desdicha, y el desdichado es el desarraigado, el

² F. Bradu, *Testimonios sobre Elena Garro*, en *Señas particulares: escritoras*, México, FCE, 1987, p. 14.

que ha sido marcado por un destino desde antes de su nacimiento, el que ha perdido la plenitud originaria que precede al tiempo histórico. El desdichado está condenado a recordar un pasado que sin interrupción se transforma en futuro recordado, en “recuerdos del porvenir”. El vive al margen de la historia, dividido entre un pasado vivido y un futuro que se conoce de antemano. Sin asumir nunca la culpa, el desdichado vive muerto en vida, sin conciencia histórica, sin voluntad de “salvación”.

Los personajes de ficción a quienes E. Garro inscribe en el discurso mítico no se incorporan a la historia, que para ellos sólo es la negación de un espacio originario pleno y natural. La estructura del pensamiento mítico se describe en los textos de E. Garro de forma neutral pero con distanciamiento. En *Los recuerdos del porvenir*, donde la vivencia subjetiva de lo temporal prevalece sobre lo temporal objetivo o histórico, la ahistoricidad de Martín Moncada es criticada desde la enunciación irónica del pueblo de Ixtepec, que, con voz impersonal y colectiva a la vez, narra el inútil esfuerzo de Moncada por impedir que transcurra el tiempo, deteniendo todos los relojes a las nueve en punto de la noche o prescindiendo de los calendarios, porque le privan de la vivencia de un “tiempo interior”.

E. Garro no glorifica a los personajes de visión mítica. El destino trágico del pueblo de Ixtepec es el resultado directo de su pasividad. Martín Moncada y Laura de *La culpa es de los tlaxcaltecas* olvidan voluntariamente la historia en espera del vacío de la nada. Sólo la memoria que de ellos se tenga les redimirá del olvido definitivo. Los desdichados, parece decir la enunciación implícita de la autora, son culpables de su propia desgracia por carecer de voluntad de “salvación” y de rebeldía. Su desdicha es no tener destino, de ahí su tragedia. Destino entendido como finalidad, es decir, como proyecto de vida.

En los primeros textos de E. Garro el amor es el motor de la historia, es la contrapartida del poder, es fuente de vida, principio subversivo. Paradójicamente el amor en la mayor parte de la ficciones de E. Garro redime al sujeto, porque le hace caer en la culpa, la cual posibilita la transformación de lo mítico en lo histórico; es decir, mientras que el amor está ubicado en una especie de umbral, en una zona de pasaje, la culpa, por lo contrario, incorpora al sujeto a la historia. El amor es por lo tanto ambiguo: salva y condena.

La culpa no ha de ser interpretada como castigo. Caer en la culpa es trasgresión, ruptura. En los textos de E. Garro, el sujeto culposo, casi siempre mujer, se redime mediante la acción trasgresora, es decir, que el discurso de E. Garro funciona como contradiscurso en relación con las estrategias propuestas por las estructuras del pensamiento patriarcal tradicional. La culpa parece ser un mal inevitable por todo individuo que desee alcanzar el estatuto de sujeto libre y autónomo, tal como Isabel.

VINCENZO RUSSO

L'ANTOLOGIA DELLA FINE: IL "SÉCULO DE OURO" PORTOGHESE¹

Ogni antologia, si sa, per sua stessa natura non può aspirare al consenso, quanto meno all'unanimità. L'inevitabile non "sparate all'antologista" in risposta e in difesa dell'altrettanto inevitabile coro polemico suonava già in José Régio in questi termini: «Desista qualquer organizador de qualquer antologia de sonhar sequer com uma maioria – quanto mais com a unanimidade! – de aprovações ao seu trabalho»². La forma antologia, tanto più se è antologia di poesia – il genere lirico meglio si presta, infatti, alla sua pratica –, rappresenta il "luogo istituzionale della citazione", come scrive Carlo Ossola, un vero e proprio «genere della ripetizione (di un testo-matrice, ridotto a brani, e sommato), prima ancora che della elezione (di quel *texto* fra i tanti possibili)»³. Eppure, è quasi esclusivamente la scelta, la selezione (e i suoi criteri), e il conseguente gesto di inclusione e di esclusione che ogni antologia presuppone, che provoca dibattiti e polemiche. Se a essere antologizzata è, poi, la lirica portoghese (da sempre, la forma più avanzata della cultura nazionale, non raramente individuata dalla pericolosa e accattivante equazione *Lirismo/Portogallo*) e per di più quella del Novecento, un secolo "de ouro" (come si è coscientemente autoproclamato – si ricordi Eugénio de Andrade su tutti – nel corso dei suoi anni, e come oggi si chiama *postumamente* questa *Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*), la questione si carica inevitabilmente di accenti polemici che esulano dal puro ambito letterario. Non a caso, le prime reazioni «a caldo» alla pubblicazione dell'antologia, tralasciando ogni interesse di analisi non solo dei testi selezionati ma degli stessi meccanismi costitutivi di organizzazione, sono state di dura polemica per le esclusioni "celebri" di autori⁴ (benché l'antologia fosse non di autori ma di testi)⁵.

¹ Silvestre, Osvaldo Manuel e Serra, Pedro (organização de), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa Coimbra Braga, Angelus Novus e Cotovia, 2002.

² José Régio, *Líricas Portuguesas*, (selecção, prefácio e notas de), Lisboa, Portugalíia Editora, 1ª série, 3ª ed., 1959, p. 13.

³ «Antologia come ontologia», in Carlo Ossola, (a cura di) *Brano a Brano. L'antologia di italiano nella scuola media inferiore*, Bologna, 1978, p. 12.

⁴ Cfr. per esempio l'articolo «*Intelligentsia* deixa de fora mais de 30 autores», *Diário de Notícias* (15 Novembre 2002).

⁵ La polemica innescata sulla lettura semplicistica inclusione/esclusione di certi autori è andata molto al di là della pura *querelle* letteraria. L'intervento della politica, metaforizzato dal "Mani-

Del resto, come si evince dalla stessa notissima derivazione etimologica di antologia, come appunto, florilegio, il momento elettivo – quello che produce una nuova *dispositio* dei materiali – spesso oscura il presupposto di ogni operazione antologica che è il suo farsi ripetizione di testi già dati e consegnati alla ripetibile continuità del/nel futuro. Chi raccoglie fiori, li raccoglie da un prato già esistente («L'Antologia è sempre una selezione [...] di secondo grado»⁶); scelto il fiore, tra tutti gli *altri* fiori (ma anche tra le altre erbacce), l'antologia garantisce la sua ripetibilità, ossia – come scrive ancora Carlo Ossola – «codifica il parziale come ripetibile in luogo del tutto»: la parzialità si assume, diremo, si impone a esemplarità; il fiore, ciò che resta, passato per una disintegrazione del tutto, del prato, acquisisce un *surplus* di valore in modo tale che il brano, la poesia piuttosto che presentarsi come «resto, residuo di banchetto già scialato da Epuloni onnivori» si presenta quale «pre-libato viatico, *summa* sufficiente a surrogare nella memoria la lettura diretta dei testi»⁷.

Tuttavia, la provocazione del *Século de Ouro* risiede al di là della *hybris*, della trasgressione antologizzatrice, operazione di memoria e di oblio: la sua specificità, o dovremmo dire, atipicità sta 1) nell'essere un'antologia costituita non di poeti, ma di «poemas» del secolo XX (sul grande esempio, del resto, della prima antologia moderna del Novecento già nel titolo evidente *Antologia de poemas portugueses modernos* curata da António Botto e Fernando Pessoa⁸), 2) nell'essere *critica*: cioè di critici, in maggioranza, accademici «scelti», che scelgono, per «preferências pessoais», non immuni comunque dallo specialismo⁹ di ognuno, tre poesie, in ordine numerato, diventando una delle quali oggetto di un breve commento di massimo tre/quattro pagine, e soprattutto 3) nell'assumere come criteri di organizzazione dei testi – esplicitati nella lunga introduzione (dal titolo «Desamprender (com) a História») scritta a quattro mani da Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra – un principio aleatorio in detrimento di quelli di tipo cronologico (biografico-storicista) o convenzionale (alfabetico, per poetiche o scuole, etc...) ¹⁰.

festo contra una antologia poética grosseiramente discriminatória» sottoscritto da un gruppo di deputati del partito socialista e socialdemocratico, indignato per l'assenza nell'antologia (si ricordi, patrocinata con il contributo di «Coimbra, Capital da Cultura 2003») di certe figure prominenti di poeti come Miguel Torga, Afonso Duarte e Manuel Alegre, per di più, tutti di Coimbra, se da un lato rivela la pretesa dall'«alto» (e comunque «sospetta»: Manuel Alegre è deputato socialista) di influenzare, quanto non di controllare il canone, dall'altro esemplifica lo stato di salute del genere lirico in Portogallo (moribondo a livello pubblico in altri Paesi) dove ancora la poesia suscita una discussione forte, istituzionale sull'identità e la cultura del suo popolo.

⁶ A. Quondam, «Ideologia e struttura della forma antologia», in *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 15.

⁷ C. Ossola, *op. cit.*, p. 16.

⁸ *Antologia de Poemas Portugueses Modernos* por Fernando Pessoa e António Botto, Coimbra, Nobel, 1944.

⁹ Per una futura discussione sull'antologia ci si può interrogare su che tipo di conseguenze implica, per esempio, la scelta di un testo di Sena da parte di un seniano e di un non-seniano, soprattutto in vista della presentazione del saggio; inoltre, le scelte sarebbero ricadute sulle stesse poesie se non ci fosse stato «il compito» di leggerle?; e ancora quando il saggista sceglie il suo tritico non è influenzato dalla conoscenza della lista degli altri saggisti, quasi come se fosse indotto a essere «originale a tutti i costi»?

¹⁰ Il risultato delle risposte (le poesie più votate) è stato affidato all'*ordine dell'aleatorio*, complice un computer, che ha prodotto, alla fine, una serie non-lineare di testi poetici (73 per

Difatti, l'antologia parte dal presupposto per cui nonostante il Novecento sia da poco terminato (con tutta la confusione di celebrazioni che questa fine ha prodotto), per certi versi stia ancora sul punto di cominciare: la nostra uscita dal secolo non si dà pienamente per l'inevitabile posterità che accompagna ogni conoscenza storica, per l'irrimediabile intervallo fra «viver a história» e «escrever a história» (Introduzione, p. 15). Chi aspiri a fare la storia (letteraria o propriamente lirica) del XX secolo portoghese non può che annunciare che oggi esso non rappresenta più il nostro futuro, bensì il nostro passato e che solo la distanza in relazione a quest'ultimo ci permette di comprenderlo e rappresentarlo. L'introduzione di Osvaldo Silvestre e Pedro Serra nega tutto questo all'antologia *Século de Ouro*: liquidata la storia, la rivendicazione del libro non è quella di essere un volume di «História Literária», ma quella di costituirsi – anche grazie ai meccanismi di funzionamento – come prodotto *post-storico* frutto, certamente, di quella «alteração significativa, e mesmo drástica, na estrutura da temporalidade que rege a nossa experiência quotidiana neste virar do século» (p. 49) e che alla linearità (passato, presente, futuro) della storia cadenzata dalle categorie moderne di soggetto, di causalità e di azione, vuole opporre la «simultaneidade e imediaticidade do passado» (p. 55). Il ritorno alla centralità dei testi poetici (il titolo del “poema” procede significativamente quello dell'autore come succedeva nell'antologia di Pessoa e Botto, il cui indice addirittura obliava del tutto il nome del poeta) è rivelatore della volontà di sospendere ogni residuo di storicità: l'aleatorietà dell'organizzazione dei testi forza, fino all'inoperatività, la sequenza cronologica (e, quindi, ogni teologia a essa legata). Come nella migliore letteratura sperimentale (non è un caso il richiamo a Raymond Queneau), l'ordine delle poesie, ormai fuori dal posto che la storia letteraria con rigore assegna loro, è potenzialmente solo *uno dei possibili* e a cui la forma libro, in un certo senso, costringe. A conferma di un progetto post-storico, almeno dal punto di vista dei testi poetici scelti, l'antologia rivendica la sua assenza di autorit(à) «per eccesso di autori»: non avendo un centro, un legiferatore unico, come accadeva per le antologie del Canone novecentesco (pensiamo su tutti ai poeti-critici Jorge de Sena e E.M. de Melo e Castro), l'antologia istituita sulla dispersione di ogni scelta, diventa *eteronimica*, dai molti nomi (sulla cui effettiva esistenza e professionalità la società della “googleizzazione” davvero non lascia dubbi? le biografie finali dei critici garantiscono sempre la veridicità?). Il centro scompare, perché il modello di questa antologia è rizomatico: «ela elabora-se como uma proliferação de sujeitos (poetas e ensaístas) que crítica qualquer tentativa e tentação de reconduzir esta obra a uma identidade originária e fundante» (p. 44). Non a caso questa antologia riconosce il ventesimo secolo come secolo pessoano (si dica subito, non solo per lui, come anche per i suoi successori e antecessori) ricordando il Borges dell'omaggio («Oggi sei tu il poeta del Portogallo»): e non è un caso, allora, se sono i “poemas” di un poeta-ingegnere navale che non esiste (né è mai esistito) a avere maggior rappresentanza.

Ma se, come propongono i due organizzatori, è possibile vedere nel *Século de ouro* un libro doppio di liriche e di critiche, la stessa lettura della poesia, a essa spazialmente contigua (da realizzare in regime di *close reading*, senza un titolo, senza riferi-

l'esattezza letti da un breve “saggio” critico in rappresentanza degli altrettanti collaboratori per un totale di 47 poeti, 49 se contiamo Álvaro de Campos e Ricardo Reis). Tra i saggisti, la cui lista originaria ne prevedeva 87, spiccano molti nomi di poeti (cinque sono integrati nell'uno e nell'altro gruppo) a riprova della reversibilità e della porosità di una letteratura “doppia” di critici e poeti come quella portoghese del secolo XX.

menti bibliografici, senza note a pié di pagina) non fa che ribadire i termini del progetto post-storico di tutta l'antologia: il critico che legge il testo deve imparare a "disimparare" la distanza, la sua lettura, lungi dalla pretesa di uno sguardo adamitico sul testo così come da quella di ricostruire le varie sedimentazioni critiche nel corso del tempo accumulate, entrambe «modalidades de un historicismo feito hábito» (p. 57), deve essere inteso come supplemento capace di presentificare l'intervallo tra testo poetico e testo critico.

Se, come è ovvio, poi antologia e canone sono inscindibilmente legati, in quanto «scegliere i testi canonici, il Canone, o antologizzare, cioè scegliere i (micro) testi da leggere (e quindi il loro canone complessivo), significa sempre gestire la Memoria, un luogo-chiave della struttura del potere, nella società antica e moderna»¹¹, il *Século de Ouro* per tutto quanto detto, piuttosto che proporre e promuovere canonicità (da conquistare forse in futuro da parte di qualche autore, magari più recente, grazie anche al contributo di questa antologia, cfr. nota 61), mostra la provvisorietà di ogni "Grande lista" anche se elaborata da "Grandi elettori": antologia post-storica, il *Século de Ouro*, frutto disperso perché parcellare di quello che potremmo definire un "New Criticism portoghese", asseconda al suo interno, a un tempo, canone e anti-canone, tendenze convergenti e divergenti di consenso, in una ibridazione feconda di prospettive critiche e recuperi poetici, impedendo qualsiasi tentativo di leggere di suoi risultati¹² come perentorio giudizio finale (al di fuori dei tempi)¹³.

Il progetto post-storico che sottace a tutta l'antologia è esplicitato nelle ultime righe dell'introduzione in cui si dice: «A pós-história é antes neste livro esse exercício crítico que coloca sob suspeita todas as pretensões a uma posteridade apaziguada e feliz. Não somos os pósteros do século XX, não somos os executores testamentários do século XX, que mais uma vez, no caso da poesia portuguesa, não acabou: *Século de Ouro* é meramente o nome de mais de um dos seus recomeços» (p. 65).

Le antologie della fine come tutte le culture della fine, per parafrasare Carlo Ossola, sono delle ottime maniere per segnare degli inizi.

¹¹ R. Antonelli, «L'antologia, il tempo e la memoria», in *L'Antologia Poetica*, "Critica del Testo", II/1, 1999, Viella, Roma, 1999, p. viii.

¹² Ci riferiamo alla polemica contro questa nuova critica portoghese da parte di chi l'ha tacciata di «risentimento» verso una certa linea neorealista e militante, perdente rispetto a quella surrealista, in nome di vecchie contrapposizioni che, in questa antologia, verrebbero dopo decenni a una sorta di scontro finale.

¹³ «Século de Ouro propõe-se "antologia" pouco apocalíptica [...] O aleatório que variamente o "estrutura" não permite aliás dramatizar aquilo que não é senão um jogar de dados. Isto significa que ausências/presenças devem ser tomads por aquilo que são: resultado da pura contingência [...] Vitórias e derrotas "históricas" não chega também a haver, pois um tal saldo só seria contabilizável se, justamente, nos sistuassemos no fim dos tempos de um juízo final», in una intervista a Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, ora citata in Manuel Gusmão, «O tempo da poesia: uma constelação precária. Sobre uma antologia do século», *Inimigo Rumor*, 1° semestre 2003, 14, p. 221 (nota 2).

RECENSIONI

Geoffrey Woodward, *Filippo II*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 171.

La casa editrice il Mulino propone nella collana Universale Paperbacks alcuni interessanti e brevi volumi dedicati alla storia di Spagna. Al volume *Carlo V e il suo tempo* (M. Rady, 2002) fa seguito ora uno studio di un altro storico inglese dedicato a Filippo II, la cui prima edizione inglese venne pubblicata nel 1992 (G.W., *Philip II*, London-New York, Longman, 1992).

Lo studio è suddiviso in cinque capitoli preceduti da una introduzione e seguiti dalle conclusioni, che presentano il bilancio del lungo e complesso regno di Filippo II.

L'impostazione dell'opera rispecchia le modalità di indagine storica di scuola britannica, spaziando dal contesto storico, al governo e all'amministrazione dell'impero, dalla situazione economica e finanziaria, ad aspetti più propriamente sociali ed antropologici (la società, la religione e le questioni religiose) e di politica interna ed estera (le ribellioni interne e la politica estera).

Uno dei pregi del volumetto è il giusto dosaggio tra specifici dati documentali e la loro valutazione ed interpretazione alla luce dei successi e degli insuccessi ottenuti dal *rey prudente* nel corso del suo lungo regno.

Non è indubbiamente agevole inserirsi in un campo di indagine che vanta alcuni tra gli studi da tempo e a giusta ragione divenuti classici, cito solo i lavori di Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (Torino, Einaudi, 1986³), Bartolomé Benassar, *Il Secolo d'oro spagnolo* (Milano, Rizzoli, 1985), John H. Elliott, *La Spagna imperiale, 1469-1716* (Bologna, il Mulino 1982²), tuttavia l'autore dimostra una ottima padronanza dell'ingente bibliografia da cui evince e dosa una messe di dati che offrono una presentazione esauriente e complessiva del controverso periodo storico che va dal 1556 al 1598.

Filippo II (Valladolid 1527 – El Escorial 1598), divenuto re nel 1556, si sposò quattro volte: con Maria Emanuela di Portogallo (1543-45), con Maria Tudor (1554-58), con Elisabetta di Valois (1560-1568) e con Anna Maria d'Austria (1570-1580). Dal primo matrimonio nacque don Carlos, Principe delle Asturie (1545-68), della cui morte venne a lungo ritenuto responsabile il padre, dal terzo Isabella Clara Eugenia (1566-1633) e Caterina (1567-97), dal quarto Ferdinando (1571-78), Diego (1575-1582), Filippo (1578-1621), futuro re di Spagna, e Maria (1580-83). Filippo fu marito piegato alla ragion di stato, ma sulla base dei documenti e delle testimonianze coeve anche Woodward concorda che fu un buon padre, molto legato ai figli, soprattutto alle femmine. Non fu però un re popolare dato che si isolò dai propri sudditi, ridusse le sue apparizioni in pubblico, risultan-

do più temuto che odiato, sottraendosi a quella ritualità e ostentazione del potere regale e dello sfarzo della corte, che sarà perseguita e codificata dai suoi successori.

Il potere di Filippo II (cap. I, pp.19-45) si basò sostanzialmente su un sistema di governo dei regni di Spagna ed extrapeninsulari che prevedeva un controllo quasi maniacale dell'operato di tutti i funzionari al suo servizio. Il gruppo più importante tra costoro era costituito dai *letrados*, provenienti dalle classi medie urbane e formati nel sistema universitario, all'epoca, tra altro, in espansione. La rete di *corregidores*, di *procuradores*, di *tenientes* e di *alcaldes mayores* e via dicendo garantivano una presenza concreta della corona nel territorio, soprattutto se si considera che il servizio postale organizzato da Gabriel de Tassis era uno dei migliori dell'epoca. Una lettera viaggiava quattro giorni da Lisbona a Madrid, dieci da Bruxelles, quattordici da Milano, ventisei da Roma, e dunque il sistema decisionale dalla periferia al centro e viceversa era obiettivamente lento e frustrante per i poteri locali.

La struttura di questa amministrazione si basava sulla divisione dei possedimenti peninsulari ed esterni in sette vicereami: Catalogna, Valencia, Aragona, Pamplona, Granada, Palermo, Napoli, Nuova Spagna e Perù, con sede rispettivamente a Barcellona, Valencia, Saragozza, Pamplona, Granada, Palermo, Napoli, Messico e Lima e nei governatorati del Milanese (Milano), dei Paesi Bassi (Bruxelles o Malines) e delle province americane. "Era un sistema basato su controlli ed equilibri reciproci: il vicerè era controllato dall'*audiencia* e l'*audiencia* dal vicerè, mentre entrambi erano tenuti d'occhio dal Consiglio di Madrid, che rispondeva direttamente al re." (p.28). Filippo II prestò anche particolare attenzione alla convocazione delle *cortes* di Aragona, di Catalogna, di Valencia e di Navarra, ma soprattutto di quelle di Castiglia (maggiormente importanti quelle del 1560, 1571, 1573, 1576, 1578, 1588 e 1596) per il peso politico che la regione aveva assunto, con più oneri che onori in verità, nell'ordinamento dello stato. Durante il regno di Filippo III le *cortes* verranno convocate assai sporadicamente a dimostrazione delle profonde differenze che segnano il passaggio dalla monarchia accentratrice di Filippo II e la delega assoluta del potere ai *validos* attuato dai suoi successori.

Per quanto riguarda la situazione economica e finanziari del regno (cap. II, pp.45-71) i quarant'anni di regno di Filippo II furono caratterizzati da luci e ombre, da periodi di grande crisi, da epidemie, da carestie e da periodi di relativo benessere. Com'è risaputo la ricchezza era assai mal distribuita e contribuì alla formazione di quelle ingenti masse di poveri e di vagabondi che verso la fine del secolo divennero un problema sociale sul quale si pronunciarono numerosi *arbitristas*, da Pérez de Herrera, a Ginés de Rocamola a González de Cellorigo, sia per intervenire sulle cause della povertà sia per regolamentare il sistema dell'elemosina che induceva fin troppe persone all'accattonaggio. Per avere la misura di queste differenze si pensi che le entrate di Filippo II ammontavano a circa 10 milioni di ducati all'anno. Per capire l'ordine di grandezza si consideri che l'Escorial costò complessivamente 6.200.000 ducati, vale a dire 167.000 ducati per ciascuno dei 21 anni necessari per costruirlo e cioè più o meno 2/3 della rendita annuale di Filippo. Il conte di Benavente, grande di Spagna pur non essendo duca, disponeva di un'entrata annua di 120.000 ducati l'anno, il duca di Medina Sidonia di 160.000, il duca d'Alba 120.000, l'Arcivescovo di Toledo, primate di Spagna, 200.000, mentre un manovale di Valladolid guadagnava circa 60 ducati in un anno. I livelli più bassi della nobiltà, soprattutto gli *hidalgos* inurbati, ossessionati dall'onore, dalla *limpieza de sangre* e renitenti ad ogni attività lavorativa, erano particolarmente esposti al fallimento patrimoniale: ad essi apparteneva anche il loro modello letterario, l'*escudero* del *Lazarillo de Tormes*, ma non Alonso Quijano, nobile di campagna, abbastanza benestante nel suo ignoto *lugar de la Mancha*.

Le spese militari assorbirono la maggior parte delle risorse della corona spagnola e costrinsero a ulteriori e sempre più vessatorie tassazioni, che ricadevano per la maggior parte sulla Castiglia. Come sottolinea più volte Woodward il costo di queste spese servì a mantenere la guerra fuori dalla Spagna peninsulare, che conobbe così un periodo abbastanza lungo di pace, fatte salve le scorrerie inglesi e ottomane lungo le coste. La pace interna ebbe però un alto prezzo e culminò nella bancarotta del 1575, decisa da Filippo venti anni dopo di suo padre.

In sintesi “le finanze erano il suo punto debole” e Filippo II “non era in grado di distinguere un rapporto buono da uno scadente” (p.56).

Il terzo capitolo (pp.77-89) è dedicato alla religione e alle questioni religiose, argomento sul quale è stato costruito buona parte del mito storiografico che vuole Filippo II impegnato ad eseguire con zelo e scrupolo i dettami del Concilio di Trento, dell'eradicazione di qualunque eresia dai territori spagnoli, dal potenziamento dell'Inquisizione e i connessi procedimenti per *limpieza de sangre*, eresia, criptogiudaismo e via dicendo. Certo è che tra il 1580 ed il 1600 vennero discussi circa 3200 casi in 50 *autos de fe* (p.82-3), mentre l'Inquisizione si occupò “in tutto di 40.000 casi durante il regno di Filippo, la maggior parte dei quali riguardanti normali cattolici accusati di crimini religiosi o morali. Furono mandate al rogo meno di 250 vittime (...)” (p.85). Ciò nonostante i rapporti tra Filippo II e il papato furono spesso difficili: pessimi con Pio IV, Pio V e Sisto V. La vittoria di Lepanto riavvicinò Spagna e Papato, ma la tregua del 1578 con la Sublime Porta raffreddò i rapporti tra Filippo e Gregorio XIII, predecessore di Sisto V. La sconfitta dell'Armada, la morte di Enrico III di Francia e la simpatia di questo papa per Enrico di Navarra e le incomprensioni sulla politica comune da condurre verso l'eretica Inghilterra resero difficili i rapporti tra Filippo ed il pontefice, tanto che il primo mosse le sue armate in Italia a minacciare il papato e quest'ultimo a minacciare la scomunica per Filippo. La morte di Sisto V (1590) impedì conseguenze imprevedibili. Con Urbano VII e Gregorio XIV migliorarono le relazioni, ma con l'elezione di Innocenzo IX prima e Clemente VIII poi, che si schierarono con la Francia e che riconobbero Enrico di Navarra, l'umiliazione per Filippo fu totale. “I rapporti tra la Spagna e il Papato erano stati, nel migliore dei casi, difficili, a volte ostili. In effetti Filippo era risentito per la continua interferenza e arroganza della Curia in questioni che lo riguardavano e riteneva di avere tutto il diritto di dire al papa cosa dovesse fare e, se necessario, di farlo al posto suo” (p. 89).

La rivolta dei *moriscos*, 1568-1570, duramente repressa da Filippo, ebbe come risultato estremo che essi “vennero esclusi dalla Chiesa e dall'esercito e perseguitati dalle autorità civili, molti divennero mulattieri, venditori ambulanti o si unirono alle crescenti bande di zingari e banditi” (p.97). Nonostante ciò, Filippo, per prudenza o per titubanza, non volle decretarne l'espulsione, poi decisa da Filippo III, a dimostrazione ancora una volta della difficoltà di condurre a termine una scelta politica, pur terribile, come questa.

Nei Paesi Bassi durante le insurrezioni del 1555-67, 1567-78 e 1578-98, l'esercito spagnolo, pur condotto da “un soldato straordinario, un diplomatico e amministratore di talento come Alessandro Farnese, non riuscì mai a controllare completamente la situazione per l'ostinazione di Filippo II di imporre comunque la fede cattolica a tutti i ribelli sconfitti”(p.109). L'intransigenza provocò alla lunga la reazione dell'Inghilterra che nel 1585, firmando il trattato di Nonsuch, entrò ufficialmente in campo al fianco degli insorti. Così viene giudicata da Woodward la condotta politica di Filippo II: “la responsabilità per aver causato la rivolta e non essere riuscito a reprimerla spettava al re. Aveva agito in modo provocatorio con le sue decisioni politiche e le sue nomine, e aveva negato ad amministratori e generali i mezzi finanziari e la libertà politica necessari a pervenire a

una soluzione accettabile. I paesi Bassi erano un microcosmo dei suoi problemi imperiali, per cui non riuscì a trovare una soluzione” (p.111).

Per ciò che concerne la politica estera (cap. V), lo storico inglese riassume assai bene la situazione: “La *monarquía* di Filippo si estendeva su ampi territori ed era sostanzialmente indifendibile, veniva tenuta assieme solo dalla volontà collettiva dei mercanti genovesi, dei banchieri fiamminghi, dei soldati tedeschi, dei marinai italiani e portoghesi, dei minatori americani e dei funzionari spagnoli” (p.116).

Interessi ben più concreti, aggiungerei, dell’ideale imperiale di un’Europa unita e cattolica sotto un unico impero, concepito dai consiglieri di Carlo V, Alfonso de Valdés e Mercurio di Gattinara.

Dal Portogallo alla Francia, dall’Impero Ottomano all’Inghilterra, la politica estera di Filippo II fu improntata a considerare “l’attacco come miglior difesa”, ma anche a decidere “atti di aperta provocazione” sicché l’acquisizione del Portogallo [segna] “un punto di svolta nella sua politica estera” (p.116). Enrico II, Carlo IX, Enrico III, Enrico IV, Solimano I, Selim ed Elisabetta sono i rivali di Filippo e della potenza spagnola in Europa e al di fuori di essa. La grande rivalità fu in realtà quella con i re di Francia, la vittoria leggendaria quella di Lepanto sulla flotta del sultano. I rapporti con l’Inghilterra, come ricorda Woodward, furono invece caratterizzati da un periodo di amicizia e cooperazione, nato dal matrimonio di Filippo con Maria Tudor nel 1554 e proseguito fino al 1567, da un periodo di distacco che va dal 1567 al 1585 e gli anni dell’ostilità che culminano nel disastro dell’*Invencible armada* del 1588. L’impresa, che segnò l’inizio del declino navale spagnolo, “può essere considerata un trionfo dell’organizzazione spagnola sulle circostanze avverse” (p.137). Sulle circostanze avverse (logistiche, militari, politiche), ma non sulle burrasche del canale della Manica che distrussero anche le altre due flotte varate nel 1596 e nel 1597. Queste sconfitte alimentarono non solo il mito dell’invulnerabilità territoriale della Gran Bretagna, ma fecero sì che anche “la fama di imbattibilità della Spagna fosse (...) messa in discussione”. A livello strategico nessuno dei due contendenti ebbe definitivamente la meglio: “Sia Filippo sia Elisabetta erano troppo orgogliosi per ammettere di non poter vincere la guerra o per arrivare a un compromesso” (p. 137).

Quale dunque il giudizio finale espresso da Woodward alla luce dei dati e dei documenti da lui considerati?

“Filippo fu ben lungi dall’esercitare un controllo totale. In teoria il suo potere era illimitato, ma è un mito storico sostenere che fosse un sovrano assolutista” (p.148).

In effetti come già Braudel aveva dimostrato, la vastità dei territori che costituivano l’impero spagnolo impedivano un esercizio assoluto del potere e del controllo sui funzionari locali, soprattutto a causa del fattore spazio-tempo, ovvero il tempo necessario per ottenere informazioni affidabili e prendere decisioni tempestive. Di fatto Filippo II aveva raggiunto “una concentrazione massima del potere all’apice e una diffusione minima alla base” (p.147). Soprattutto nell’ultimo decennio del suo regno “la peste, la carestia, lo spopolamento, l’inflazione, l’agricoltura e l’industria declinanti e una bilancia commerciale negativa (divennero) problemi insolubili: il regno è devastato e distrutto sostennero le Cortes nel 1594, perché si fa fatica a trovarvi qualcuno che goda di fortuna o credito” (p.151). Nulla di più utile per capire l’origine del *desengaño* che accompagnerà la vita spagnola nei decenni successivi o per capire lo straordinario splendore delle lettere spagnole dei secoli d’oro che, proprio per le cause così ben analizzate da Woodward, “coincide con un apogeo politico che verosimilmente superava le forze della Spagna e che era dunque portatore, senza paradossi, dei germi della decadenza.” (B.Benassar, *Il Secolo d’oro spagnolo*, p.14).

Chi e cosa fu dunque *el rey prudente*: “era ricco ma povero, gentile ma crudele, forte e debole, determinato e indeciso; si ritraeva alla vista del sangue ma era universal-

mente condannato come assassino; strenuo difensore della legalità, egli fu da molti considerato l'archetipo del tiranno. In teoria possedeva un potere enorme ma in pratica era limitato da tutta una serie di costrizioni. (...). Inevitabilmente, successi e fallimenti si susseguirono; imprese spettacolari diedero risultati monumentali, poiché non era nel suo carattere scendere a compromessi" (p.152).

Ricche e precise note corredano ogni capitolo, la bibliografia offre utili percorsi di approfondimento, la prosa agile viene ben resa nella traduzione di Nicola Rainò, tutto sommato valida, eccezion fatta per qualche citazione tradotta dallo spagnolo, es. *en Galicia no hay curas > in Galizia non ha preti* (p.80), la trascrizione erronea di alcuni vocaboli spagnoli nel testo: *major < mayor* (p.46), e alcune lievi, ma significative imprecisioni, es. *duca di Infantado* (p.50).

Il volume soddisfa le curiosità del lettore più esigente, ma può costituire anche una buona monografia per gli studenti universitari.

Andrea Zinato

Marcello Fantoni (a cura di), *Il «Perfetto Capitano». Immagini e realtà (secoli XV-XVII)*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 532.

Il volume numero novantotto della collana «Europa delle Corti» raccoglie gli atti dei seminari di studi svoltisi tra Firenze e Ferrara presso la Georgetown University a Villa «Le Balze» e presso l'Istituto di Studi Rinascimentali tra l'ottobre 1995 e il dicembre 1997.

Nella sezione introduttiva, Marcello Fantoni chiarisce lo spirito comune che anima il gruppo di studio. Su una base di circa trecento opere, si ambisce a studiare, il più possibile organicamente, il sistema dei valori, i concetti ed i miti elaborati a partire dalla materia militare, il simbolismo e la carica ideologica legati alla figura del «Perfetto Capitano», finora negletti dai progetti storiografici. Lo studioso pone speciale attenzione alla metamorfosi dello stereotipo a seconda delle congiunture storiche, «dal *bellator* feudale al condottiero del Rinascimento, dall'etica cavalleresca al ritorno classicista dell'*imperator*, dai signori del Quattrocento ai «Grandi Capitani» cinquecenteschi» (p. 17).

Per quanto riguarda la trattatistica sull'arte della guerra, i successori di Machiavelli vengono ignorati in quanto derivati di maniera prodotti di un'epoca decadente; analogamente, i generali cinquecenteschi, pedine dell'assolutismo ispanico, «vengono privati della dignità di protagonisti: tali Consalvo di Cordova, Alfonso d'Ávalos, Alessandro Farnese, e con loro tutti i campioni dell'invincibile esercito spagnolo» (p. 20). È con Carlo V che si ripropone l'idea dell'impero e con essa la nuova fisionomia del discorso sul «Perfetto Capitano», com'è rispecchiato nelle opere di Giovanni Botero o nelle biografie di Paolo Giovio. Il Fantoni cita una definizione data da Diego de Alaba y Viamont nel 1590: cinque sono le «principales partes que en un Capitan perfeto se han da considerar [...] Fortaleza de animo: prudencia en los negocios: severidad para mandar: ventura en sus obras: Y ciencia en la milicia. Las quales concurriendo en el, podra con razon ser llamado perfeto» (p. 34). A sua volta la prudenza, come sostiene il Ribadeneyra nel *Tra-tado de la Religion y Virtutes que deve tener el Principe Christiano*, si fonda sul cattolicesimo e «consiste anche nella capacità di agire in armonia ai "disegni divini"» (p. 35): dunque, in contrapposizione a Machiavelli e ad Erasmo, «valore senza fede, prudenza senza virtù morali, sapere tecnico senza qualità civili non sono sufficienti a fare di un valoroso condottiero un eroe» (p. 39).

Su queste basi, va da sé che la Spagna ed i suoi sovrani – per esempio Filippo III – siano gli unici in grado di difendere e di propagare la vera fede per mezzo delle armi. Il «capitano» del Secolo d'Oro, pur essendo al servizio della Spagna, «artefice del suo predominio e partecipe dei suoi miti» (p. 41), impiega il suo valore sempre ed ovunque in difesa della fede; l'affermazione di questo modello etico-sociale risente del nuovo rilancio dato alle crociate e agli Ordini Cavallereschi, per tanta parte spagnoli. Ogni secolo dà una propria impronta alle virtù marziali: il Quattrocento è caratterizzato dai condottieri, il Cinquecento dai Grandi Capitani ed il Seicento dal coinvolgimento nobiliare nelle imprese belliche, come codificato ad esempio dalla legislazione veneziana. Sia le figure dei baroni che quelle dei principi-capitani sono accomunate dalla militanza nell'esercito castigliano e dalla tutela cattolica; in linea generale, possiedono un'educazione umanistica, dispongono di una propria corte e, se non coronano l'aspirazione alla sovranità, ne emulano l'atteggiamento, come Hernando di Toledo, don Juan de Austria, Mattias de' Medici o Alfonso d'Ávalos.

Le imprese eroiche dei sovrani vengono fissate da pittori e cronisti di corte attraverso codici precisi, perpetuati nei secoli, come esemplificato dai ritratti e dalle sculture di Carlo V del Tiziano, del Beccafumi, del Tribolo o del Leoni; sono proprio i trionfi dell'imperatore spagnolo a reintrodurre e far affermare, attraverso il simbolismo e la gestualità marziale, il modulo imperiale in Italia e di qui in Europa. Sovente, all'esaltazione delle gesta belliche individuali, si affianca la possibilità «di perorare cause familiari, di certificare la legittimità dinastica, di rafforzare il senso di identità di una nazione, oppure di testimoniare la giustezza di una causa» (p. 55) ed il simbolismo della vittoria imperiale viene riproposto anche da principi e pontefici, come Cesare Borgia o Giulio II. In questo senso, il *Libro Aureo de Marco Aurelio* (Siviglia, 1528) di Fra Antonio de Guevara, diffonde «una nuova immagine del perfetto monarca plasmata sulla base dell'archetipo romano» (p. 61): Italia e Spagna nel Cinquecento sono i Paesi che dimostrano maggiori affinità sul piano umano, politico, militare e culturale.

Al termine della lunga e pregnante introduzione, il Fantoni conclude come statue, riti, trattati, frontespizi, apparati cerimoniali e trame teatrali siano espressione di uno stesso modulo ideologico, che riproduce e diffonde il codice del principe-capitano della cornice ispano-tridentina cinquecentesca: anche l'impresa americana di Cortés va ricondotta al modello europeo, in base al quale gli si riconosce piena categoria di apportatore di ordine e di protettore della religione.

All'interno del volume, tra i continui accenni all'area iberica, segnaliamo due interventi particolarmente interessanti: quelli di Angelantonio Spagnoletti e di Santiago Fernández Conti. Lo Spagnoletti, nel saggio «Due don Juan in Italia» tratta di due figure emblematiche degli Asburgo vissute la prima tra il 1545 ed il 1578 e la seconda tra il 1629 ed il 1679. I due don Giovanni d'Austria incarnano una regalità dimezzata per via degli stretti rapporti familiari che sostanzialmente li subordinano al sovrano regnante e li relegano ad una posizione, seppur visibile, irrimediabilmente distante dai membri legittimi della famiglia reale. Nonostante gli importanti successi militari ed il prestigio politico, entrambi vengono privati dell'ampia base di consenso che si erano costruiti, e periodicamente sono delegittimati per sottolineare la condizione di subalternità nei confronti del centro di una monarchia accentratrice e sospettosa.

Santiago Fernández Conti da parte sua delinea la personalità del figlio naturale del terzo Duca d'Alba nel saggio «El prior Don Hernando de Toledo, capitán de Felipe II y de sus consejos de estado y guerra». Ancora un figlio illegittimo, dunque, educato secondo quanto conveniva al proprio rango per poi ricoprire cariche adeguate nell'ambito cortigiano. Fernández Conti si propone di riscattare dall'oblio questa figura poco valorizzata e ne traccia un preciso profilo biografico, dagli anni di formazione alle campa-

gne militari nel Mediterraneo e nelle Fiandre, per concludere con la sua nomina a consigliere di Filippo II.

Il volume – di particolare interesse per chiunque si interessi di relazioni italo-iberiche – rappresenta lo specchio efficace di un'epoca attraverso l'individuazione e la codificazione del modello del «Perfetto Capitano», che si afferma e condiziona tanto a livello storico quanto a livello artistico tutta la cultura europea nell'arco di tre secoli.

Patrizia Spinato Bruschi

Manuel Vicente Guerrero, *El negro valiente en Flandes*, Introducción, edición y notas de Moses E. Panford, jr., Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 176.

L'intelligente e corposa *Introducción* inizia con le scarse notizie biografiche su Manuel Vicente Guerrero. Fu un celebre attore comico vissuto attorno alla metà del XVIII secolo, con una solida preparazione culturale, mediocre, secondo il critico ottocentesco Barrera, nella scrittura di opere drammatiche e liriche.

La curiosità del curatore è attratta dalla rappresentazione del negro nel teatro spagnolo, sul quale imbastisce una teoria sulla sua rappresentatività. Il personaggio del negro è una delle costanti del teatro spagnolo del *Siglo de Oro*. Nasce con l'*Auto de los Reyes Magos* (XII sec.) e si evolve fino alle innovazioni del teatro lopesco dove appare come santo, negro esemplare e protagonista della *Comedia nueva*. Tuttavia la critica teatrale lo ha considerato un personaggio comico caratterizzato da certi motivi come il linguaggio rozzo e scorretto.

Alcuni critici, come Consolación Baranda Leturio, fanno risalire le origini del personaggio del negro fino alla letteratura classica, dove lo si indicava come etiope, mentre nella letteratura spagnola la sua zona d'origine, fino alla metà del XVI secolo, è l'Africa occidentale e si identifica con gli schiavi che venivano importati attraverso il Portogallo. Solo con Lope de Vega ci sarà in alcune opere la confluenza delle due tradizioni.

Nasce anche l'immagine del cristiano *nuevo falso* che corrisponde alla realtà socio-politica e ideologico-religiosa della Spagna del Rinascimento.

Il disprezzo per il negro non assimilabile alla tradizione classica, considerato incapace di professare un credo religioso, è strettamente radicato nell'estetica ideologica dei drammaturghi *conversos* che cercavano l'assimilazione alla classe dominante mediante l'appropriazione della ideologia egemonica e la denigrazione del negro che veniva segnalato come l'«altro», un cristiano *nuevo falso* che voleva avvicinarsi alla classe dominante. In questo modo i *conversos* sviavano l'attenzione da se stessi. Proprio l'immagine del cristiano *nuevo falso* diventa l'elemento caratterizzante importante nell'estetica teatrale dell'epoca.

L'immagine del personaggio cristiano *nuevo falso* è legata a quella del *pastor bobo*; è relegata soprattutto all'*entremés* per poi riapparire nella commedia lopesca.

È interessante notare che nell'evoluzione del pastore e del negro il primo diventa inquisitore del cristiano *nuevo falso*. C'è una stretta correlazione tra le funzioni del pastore, sia sulle scene, sia nella gerarchia ecclesiastica, e i meccanismi di controllo politico e religioso nella Spagna aurea. Il potere inquisitoriale del dominio ecclesiastico fu esteticamente rappresentato sulla scena teatrale dal pastore delle opere drammatiche. In questa ideologia estetica si colloca l'*Entremés de los negros* di Simón Aguado che segna

un punto importante nell'evoluzione del personaggio del negro nel teatro spagnolo, mettendo in scena la ribellione degli schiavi. Tuttavia l'opera, pur supponendo un loro miglior trattamento, non si colloca fuori della tradizione della marginazione religiosa del negro.

Con il teatro di Lope de Vega il personaggio del negro acquista nuova dignità e un significato diverso rispetto a quello di cristiano *nuevo* falso: diventa il simbolo dell'esempio che dovevano emulare gli eretici e i *conversos*. Diventa così un segno polisemico: oltre all'immagine di cristiano *nuevo* falso diventa, da una parte, simbolo dell'ideologia egemonica e, dall'altra, segno di ideologia dissidente.

La figura del negro ebbe un discreto successo tra i drammaturghi seguaci e contemporanei di Lope de Vega e Simón Aguado che la rappresentarono con forti revisioni ideologiche e caratterizzazioni mutevoli secondo la posizione dello specifico drammaturgo.

Forse nei primi anni del Seicento appare *El valiente negro en Flandes* di Andrés de Claramonte, opera che rappresenta l'ascesa del protagonista negro Juan de Mérida dalle sue infime origini fino al massimo potere. Il manoscritto appare severamente censurato per i suoi contenuti di critica politica.

Il successo riscosso e riferimenti testuali interni suggerirono a Manuel Vicente Guerrero la continuazione con il titolo *El negro valiente en Flandes*. L'inversione del sintagma nominale del titolo rafforza il valore del protagonista negro. È una commedia di cappa e spada che riscosse un grande successo come, del resto, la precedente e il *Romance famoso, en que se refieren las grandes bazañas del valiente Negro en Flandes, llamado Juan de Alva, y lo mucho que el Rey nuestro Señor premió sus hechos*, ideale completamento della trilogia. È la conferma della popolarità della figura del negro nel teatro spagnolo.

Il tema principale di *El negro valiente en Flandes* è l'onore del protagonista ed è strutturata secondo la tradizione della *Comedia Nueva*: un'azione principale, un'azione secondaria che in questo caso si biforca in due per permettere all'autore di trattare il tema dell'amore coniugale del protagonista, argomento attraente per il pubblico. Il curatore conduce un attento studio strutturale e spaziale dell'incrocio dell'azione principale con le secondarie e osserva che il cast di *El negro valiente* assegna a donne i ruoli di nemici fiamminghi. Il travestimento acquista il valore di un importante motivo ideologico: la castrazione simbolica dei nemici dell'esercito spagnolo.

Uno dei principali segni distintivi del personaggio del negro è la parlata che non solo lo caratterizzava come un tipo comico, ma viene usata dai drammaturghi di ascendenza conversa per rappresentare il personaggio del cristiano *nuevo* falso incapace di professare il credo religioso per la sua imperizia linguistica.

All'epoca della *Comedia nueva* la parlata dei negri si era stilizzata e aveva perso il contenuto ideologico-religioso; secondo Rafael Lapesa gli errori linguistici erano spiegabili anche come riflesso di una mancanza generale di cultura della gente.

Le tre opere (*El valiente negro*, *El negro valiente*, *Romancero*) formano una trilogia che si basa in parte sulla vita del *negro valiente* Juan Valiente, un negro che si distinse nella conquista del Perù e del Cile. È opinione comune che gli autori utilizzarono le sue imprese storiche, che forse circolavano in forma di leggenda, per fare critica politica: mettere in scena lo scontento generale per il fallimento della politica spagnola nelle Fiandre dove era protagonista il duca Juan de Alba.

Nella nota informativa l'editore avverte che la data di composizione di *El negro valiente* è un enigma. La prima edizione conosciuta è del 1751; se ne conservano cinque esemplari. Seguono le edizioni del 1764. Informa anche sui criteri di edizione decisamente conservatori. A piè di pagina figurano sia le varianti testuali delle altre edizioni,

sia le note di commento. Nel complesso il lavoro è molto serio e rivela un forte impegno di ricerca nella riscoperta di interessanti testi dimenticati.

Donatella Ferro

Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, pp. 202.

Il quarto centenario della nascita di Calderón ha lasciato dietro di sé una messe imponente di atti di congressi, che hanno affrontato con vivacità i vari aspetti dell'opera calderoniana; eppure questo testo di Evangelina Rodríguez, dietro un'apparenza didattica e quasi dimessa, riserva allettanti sorprese anche agli addetti ai lavori.

Basta pensare al capitolo 2, che ripercorre la varia fortuna di un drammaturgo, ora proposto come il più alto rappresentante della "nación española, amazona de la raza latina [...] el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas [...] a quien nosotros aplaudimos y festejamos, y bendecimos", nelle esaltate parole di Menéndez Pelayo (p. 38), ora visto come specchio della "España problemática [...] para dolerse de su propia decadencia en el dramaturgo de la casuística jesuita y del honor sangriento" (p. 9). Un percorso obbligato per capire le difficoltà di assimilazione, effettuata da bandi opposti ma comunque basata su una visione essenzialmente ideologica. Con una contraddizione di fondo, che si apre a diverse interpretazioni: "Hay una conclusión evidente de este breve recorrido por la historia de la recepción calderoniana. Calderón parece triunfar en las épocas en las que predomina en las artes la expresividad intuitiva y la sinrazón (Barroco, Romanticismo, cierta fase de la posmodernidad), mientras que abominan neegativamente de su obra otras épocas en las que se imponen normas y preceptivas muy definidas (Neoclasicismo, el realismo naturalista, el positivismo). Cuesta trabajo comprender, entonces, cómo es posible que nuestro autor haya sido machaconamente calificado de racional, frío, sistemático, lógico, ordenado y convencional si, en cierta manera, precisamente su recepción positiva se produce en épocas irracionales, de crisis, de dialéctica de valores entre el pasado y el presente" (p. 44). Il volume tende, sottovoce, a chiarire questa contraddizione.

Ripercorsa la biografia dell'autore (capitolo 1, pp. 9-29), e tracciati i nodi problematici della sua ricezione (capitolo 2, pp. 31-45), il sostanzioso capitolo 3 (pp. 47-153) si dedica alla descrizione delle sfaccettature del teatro calderoniano, che – è ovvio – non si può identificare riduttivamente con la tragedia d'onore. Così si sottolineano "las heterodoxias de un conservador" (pp. 47-68), o i "chiaroscuri" della commedia (pp. 68-84), "un modelo abierto de tragedia" (pp. 85-106), la complessità del teatro di corte, con l'uso del mito in funzione di lezione morale (pp. 107-121): teatro ben poco gradito, naturalmente, al "clasicismo academicista" di Menéndez Pelayo; il dramma religioso e gli "autos sacramentales" (pp. 121-145), per concludere con il teatro breve e burlesco (pp. 145-153). Dunque un vigoroso tentativo di sistematizzare una materia tutt'altro che lineare, sfaccettata e spesso problematica.

Paradigma di tutte le contraddizioni di questo teatro, il linguaggio appare protagonista dell'ultimo capitolo (pp. 155-173): "Estilo en el que se reconocen todos los códigos expresivos vigentes en el Siglo de Oro: la máquina cibernética con que se aplica a ordenar el mundo; la abstracción, pero también el despliegue imaginativo petrarquista; la ingeniosidad de los graciosos; o el trabajado conceptualismo de los cancioneros del cuatrocientos" (p. 156). "El estilo de Calderón opera en dos direcciones distintas. Por un la-

do, abre su escritura a la libertad de la vanguardia (pues eso era en aquel momento la impronta gongorina) dejando vagar sus elementos en enumeraciones, simetrías y paralelismos [...]. Por otro, advierte de la engañosa literalidad de ese lenguaje (lo que puede llegar a los efectos trágicos de quienes, como Absalón o Basilio, confían ciegamente en las ampulosas palabras de un vaticinio) y, en consecuencia, intentará dominarlo y reducirlo a una estructura (en parte dilemática, en parte esclarecedora)”(pp. 157-158). È per altro un linguaggio costruito pensando alla dizione dell’attore, a cui – per esempio – si rivolgono “las rupturas del verso en forma de paréntesis interjeccionales o de reflexión interior, en las que Calderón traslada al actor o actriz el clímax dramático del soliloquio” (p. 170).

Insomma l’ordinato percorso di Evangelina Rodríguez è uno strumento prezioso verso la costruzione calderoniana del mondo, costruzione simbolica, cioè affettuata attraverso l’astrazione del linguaggio, costruzione tuttavia proprio per questo dubbiosa e lacerata, dove – come ho tentato più volte di illustrare – la falsa apparenza è sempre in agguato, dove il saggio può agire con gli strumenti a sua portata, massime il linguaggio anfibologico, e dove la menzogna e il segreto cambiano l’essere in non essere e l’apparire in non apparire. Forse la nostra moderna fascinazione per Calderón risiede proprio in questa illusorietà delle forme e dei linguaggi, che è quanto sperimentiamo quotidianamente nella rete dei nostri rapporti, e che il suo “teatro del mondo” così magistralmente rappresenta.

Maria Grazia Profeti

Revista *MR – Museo Romántico*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Año 2001, n° 3, pp.121.

Il terzo numero della *Revista del Museo Romántico* di Madrid, dalla pregevole veste editoriale e con belle illustrazioni in bianco e nero e a colori, raccoglie i testi di dieci conferenze, tenute nel Museo stesso, nei giorni 29 e 30 Novembre 2000, in occasione del Primo Convegno di Letteratura Fantastica.

Nel testo iniziale “Et in Arcadia Ego: en busca de un Edén perdido” (pp. 13-25), sorta di Introduzione al Convegno, Francisco Arellano sottolinea, sin dall’avvio, la difficoltà di dare una definizione, per quanto incompleta, di “Letteratura fantastica”. Ne avanza tuttavia una propria: definisce “fantastica” “tutta quella letteratura che ci allontana dal mondo reale per lasciarci in balia della nostra fantasia, non quella dell’autore, onde ricreare mondi che esistono solo in noi stessi” (p. 13). Dopo aver osservato che il fantastico ci può giungere attraverso vari mezzi (cinema, fumetti, romanzo, racconto, poesia, teatro, illustrazioni, ecc.) e averne citato scrittori famosi (Ray Bradbury, Ursula Le Guin, Edgar Rice Burroughs), si chiede cosa possa indurre un lettore alla ricerca di mondi fantastici. Per esemplificare ci illustra, con dovizia di particolari, il suo personale percorso di lettore di romanzi di fantascienza, che lo introdusse in mondi magici e misteriosi – l’Eden cui fa riferimento il titolo della conferenza – da cui non avrebbe mai voluto uscire. Alle citazioni di vari romanzi e riviste quali *Amazing Stories*, “ove iniziò la fantascienza nel 1926 ad opera di Hugo Gernsback, padre del genere” (p. 20) e *Weird tales*, nelle cui pagine sono comparse le firme di tutti gli autori più noti del passato e del presente, fanno seguito delle considerazioni conclusive, su alcune delle quali vale la pena di soffermarsi brevemente. Arellano osserva, giustamente ci pare, che la letteratura convenzionale, salvo eccezioni, resiste meno di quella fantastica al passare del tempo. Un’ope-

ra di letteratura fantastica, forse perché si muove in un mondo vago, ha un maggior grado di sopravvivenza, per cui è fruibile anche dopo molto tempo dacché è stata scritta. Si allude quindi all'universalità del genere: "Poche letterature – si afferma – possono vantarsi di aver influenzato tanta gente in modi tanto diversi" (p. 24). Molti autori si sono cimentati con la fantascienza: Tennessee Williams pubblicò il suo primo lavoro, intitolato *La vendetta di Nyctocris*, nella citata rivista *Weird Tales*. Ribadito che la fantasia è più frutto del lettore che dello scrittore, Arellano conclude il suo interessante intervento sottolineando che la fantasia e tutti i generi affini che ne derivano sono spesso generatori di miti. A questa nuova mitologia egli associa i nomi di vari scrittori, tra cui i noti Lovecraft, Dunsany, William Morris, John Tolkien: una valida bibliografia per gli appassionati del genere e soprattutto per chi muove i primi passi in questo magico mondo.

I due testi successivi sono dedicati alla letteratura spagnola: il primo, di Luis F. Díaz Larios, alla poesia romantica ("Fantasía: textos y contextos en la poesía romántica española", pp. 27-36), il secondo, di José Paulino Ayuso, al teatro ("Magia, sugestión y fantasía en el teatro español desde el Romanticismo", pp.37-50). Il primo prende avvio dalle celebri *Noches lúgubres* di Cadalso e precisamente dalla scena notturna in cui il becchino Lorenzo, con un lume, accompagna Tediato tra le tombe della chiesa. Gli effetti di luce spaventano Lorenzo, che crede di intravedere due fantasmi nell'oscurità. In un'opera settecentesca, sia pur di fine secolo, che ha assai poco a che vedere con la letteratura fantastica, Tediato attribuisce alla fantasia gli inconsistenti timori di Lorenzo. In realtà la scena, secondo Díaz Larios, conterrebbe molti degli elementi costitutivi di quella che è stata definita Letteratura gotica, presente e viva anche nel Romanticismo. L'attenzione dello studioso si appunta quindi sulla presenza del fantastico nella poesia romantica, con esempi tratti soprattutto da Enrique Gil e da Zorrilla.

Premesso che "il teatro riceve un nuovo impulso nel Romanticismo, grazie all'importanza che assume in scena e per la spettacolarità, vivacità e terribilità dei drammi, capaci di affascinare e appassionare gli spettatori" (p.37), Paulino Ayuso fa un rapido excursus sul teatro spagnolo sino a quello del Novecento, segnalando opere che contengono elementi di magia, suggestione e fantasia. Oltre ai notissimi drammi romantici *El Trovador*, *il Don Alvaro*, musicati da Verdi, e il Don Juan Tenorio, menziona *Electra* di Galdós, *El maleficio de la mariposa* e altre opere di Lorca, Valle-Inclán, Azorín, Alberti, Casona, sino ai contemporanei Buelo Vallejo e Alfonso Sastre. Il lungo elenco di autori menzionati ci obbliga, per ragioni di spazio, a tacere i nomi dei meno significativi, ma è evidente che il rapido excursus dello studioso costituisce solo una base di partenza verso studi più approfonditi.

"E. T. A. Hoffmann y *El hombre de la arena*" (pp. 51-59), di María José Rodríguez Mampaso, rappresenta una sintetica biografia del grande scrittore tedesco, per la quale si desumono elementi anche dal suo notissimo racconto *L'uomo della sabbia*. L'intervento successivo, "Literatura fantástica del siglo XIX en Alemania" (pp. 61-69) di Ana Pérez apporta notizie di un certo interesse. L'autrice esordisce osservando che "curiosamente, nella patria di Hoffmann non si è sviluppato un concetto di letteratura o racconto fantastico come in Francia" e che anzi "studi tedeschi recenti che si occupano del "fantastico" ampliano i contenuti, includendo opere di carattere utopico o di fantascienza" (p. 61). Osserva ancora che "la letteratura francese ha avuto un ruolo importante nell'evoluzione di questo genere nel secolo XIX" e che il rilievo dato in Francia ai "contes fantastiques" ha permesso la nascita di "una tradizione letteraria propria come genere" (ivi), cosa che non è avvenuta altrove. Cita quindi vari autori tedeschi di racconti, tra cui Novalis, Tieck, Goethe, ma dà particolare rilievo a Hoffmann, considerato "maestro indiscutibile" del genere, di cui menziona, tra l'altro, *Il cavaliere Gluck*, le raccolte dei *Notturmi* e dei *Fedeli di San Serapione*.

Di particolare interesse è il vasto intervento successivo, "Fantástico e ideología: el ejemplo francés" (pp.71-85), di Javier Del Prado, che pur si limita, per ovvie ragioni di spazio, a tracciare le linee essenziali del genere fantastico francese e a chiarirne alcuni concetti fondamentali. Identificate varie categorie di "fantastico" (pp. 73-74), passa a trattare del genere nel Romanticismo francese e dei "campi fantastici" in detto movimento, con dovizia di suddivisioni, citazioni, considerazioni varie, nonché stimolanti osservazioni conclusive, cui rinviamo lo studioso interessato.

In "Lo fantástico en la literatura inglesa romántica" (pp. 87-96), Dámaso López chiarisce che "Nella letteratura inglese non c'è l'equivalente che goda del consenso comune per ciò che in altre lingue si definisce "fantastico...In inglese si parla di *fiction*, che...si applica alle opere in prosa in cui si ricreano avvenimenti di personaggi immaginari" (p. 87). Il termine comprende romanzi di cavalleria, romanzi amorosi o romantici, ma il genere più vicino a ciò che di solito si considera fantastico è il romanzo gotico. L'elemento fantastico tuttavia – osserva lo studioso – è sempre stato presente nella letteratura inglese (si pensi, ad esempio, all'*Amleto*) e il genere fantastico è sempre stato, nella tradizione britannica, assai popolare, sia presso i lettori più colti che quelli appartenenti alle classi più umili. All'interno della letteratura fantastica egli distingue tre grandi aree: quella del romanzo gotico, della letteratura infantile e della fantascienza, in rapporto alle quali cita opere ed autori ed individua anche le funzioni che, nel mondo moderno, hanno svolto e continuano a svolgere le opere appartenenti alle tre aree indicate.

Al fantastico presente nella letteratura romantica italiana rivolge l'attenzione Mirella Marotta Peramos ("Del lapso de vacilación en la literatura romántica italiana", pp. 97-102), mettendo subito in rilievo l'opinione comune, che non condivide, secondo la quale la letteratura fantastica sarebbe presso che inesistente nel Romanticismo italiano. A giudizio di Italo Calvino, che cita, nel nostro Settecento i racconti teatrali di Carlo Gozzi segnano, in prossimità dell'epoca romantica, la fine della lunga tradizione del meraviglioso – autentica linfa di gran parte della letteratura italiana – che poi rinascerà verso la fine del XIX secolo. La studiosa invece ritiene che aspetti del fantastico si possano trovare nelle opere maggiori del Foscolo, nei *Sepolcri*, nel sonetto *Alla sera*, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ed anche nel Leopardi delle *Operette morali*, delle quali fornisce numerosi esempi. Probabilmente un esame più approfondito su testi di un maggior numero di autori fornirebbe ulteriori prove che nel Romanticismo Italiano il fantastico ha avuto più peso di quanto comunemente si ritenga.

Nell'interessante intervento di Montserrat Abumalham ("Literatura fantástica en lengua árabe", pp. 103-108) si afferma che "L'uomo sembra aver bisogno di lasciar le briglie sciolte alla sua immaginazione, ma questo imperativo non è estraneo alla realtà temporale nella quale si vive" (p. 103), per cui un movimento letterario che sviluppi il fantastico non è detto coincida in tutte le culture o in tutti i luoghi. Nella letteratura araba vi fu una fioritura di letteratura fantastica tra i secoli VIII e IX (II e III dell'egira) e, con diversa fortuna e intensità, perdurò sino alla fine del secolo XIX. Ebbe luogo soprattutto nelle comunità cristiane del Medio Oriente e sempre nell'ambito della letteratura religiosa. La stessa letteratura religiosa semita ha costituito fonte di ispirazione per questo genere letterario e nel mondo musulmano le agiografie, le narrazioni di visioni e miracoli del profeta Maometto, come le descrizioni del Paradiso o dell'Inferno, sono zeppe di elementi fantastici. In rapporto, invece, alla letteratura profana di puro intrattenimento cita, come era da attendersi, le *Mille e una notte*, ove compaiono tutti gli elementi propri della letteratura fantastica. Quando, poi, il colonialismo francese entra in contatto con l'Egitto, verso la fine del Settecento, si diffondono nel mondo arabo vari generi letterari, tra cui il romanzo storico e il teatro, ove abbonda il fantastico. Tra gli autori arabi che coltivano quei generi è ricordato Yuri Zaydan, studioso della lingua e della letteratura

araba, autore di una vastissima produzione romanzesca, in cui è ricorrente il tema dell'Al-Andalus, paradiso perduto, rimpianto e mai recuperato. Anche l'attuale letteratura araba fantastica, che non è un genere di evasione, guarda a quel mondo con nostalgia, nella speranza che il futuro gli possa, in qualche modo, assomigliare.

L'ultimo intervento, di José Luis González Martín, è dedicato a un tema particolarmente suggestivo: "La figura del vampiro en la literatura romántica" (pp. 109-121). Di interesse universale, ebbe grande diffusione tra la fine del secolo XVII e gli inizi del XVIII. Prende avvio nel 1693, allorché il giornale parigino *Le Mercure Galant* pubblica un articolo in cui si dà notizia di fatti inusitati che avvengono in Polonia e Russia: gli attacchi che subiscono animali e persone ad opera di strani esseri onde alimentarsi del loro sangue. Si tratterebbe di cadaveri viventi che agiscono in determinate ore del giorno e della notte. Naturalmente la notizia si diffonde rapidamente e molti giornali ne parlano, soprattutto a partire dalla seconda decade del secolo XVIII. Molto rumore fece il caso di Arnold Paole che, nel 1732, affermò di essere stato attaccato da un vampiro, in una zona di frontiera tra Grecia e Impero Turco. Quando, poco dopo, egli morì in un incidente, immediatamente nacque e si diffuse la sua fama di vampiro, termine che allora entrò in uso nelle lingue occidentali. Da quel momento inizia l'epoca d'oro del vampirismo e la figura del vampiro influenzò tutta l'Europa, soprattutto nel periodo romantico. Del tema si occuparono o trattarono celebri scrittori dell'epoca, quali J.J. Rousseau, Goethe, Byron, Teophile Gautier, Tolstoj e, nel 1851, Dumas padre fu l'ultimo dei grandi a dare il suo contributo. Dopo di lui inizia in Europa la decadenza temporanea del genere, che tuttavia rinascerà, qualche anno più tardi, in Gran Bretagna con due opere notevoli: *Carmilla* di J.S. Le Fanu e *Dracula* di Bram Stoker.

Lucio Basalisco

AA. VV., *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. X, 670.

Collaborano a questo nuovo volume della *Letteratura spagnola* diretta da Maria Grazia Profeti, per la prima parte, dedicata al "Romanticismo", un solo autore – Félix San Vicente – mentre per la seconda, intitolata "Realismo e naturalismo", un nutrito team formato da Gianna Marras (cap. I. "Dalla rivoluzione di Settembre alla guerra di Cuba" e cap. II,5. "Benito Pérez Galdós"), José Manuel Martín Morán (cap. II. "Il romanzo"), Maria Rosso Gallo (cap. II,6. "Leopoldo Alas [Clarín]"), María Dolores García Sánchez (cap. II,8. "Vicente Blasco Ibáñez", cap. III. "Il teatro", cap. V. "La prosa di idee"), e la stessa Maria Grazia Profeti (cap. IV. "La lirica").

Una bella storia della letteratura, che mi riesce difficile chiamare "manuale" per la vivacità che la contraddistingue, anche se del manuale ha senz'altro la funzione e le caratteristiche. Prima fra tutte la sistematicità, che l'allontana decisamente dall'impianto che caratterizzava per esempio la *Letteratura spagnola* della Sansoni-Accademia, 1972-74 (poi B.U.R.) fondata su un assemblaggio di monografie destinato inevitabilmente, per la sua stessa natura, ad esiti di eterogeneità. Ma poi anche l'utilità pratica, la funzionalità e la chiarezza. Delle opere più importanti viene regolarmente consegnata una trama, il che richiama la benemerita *Storia della letteratura spagnola* di Guido Mancini (Feltrinelli, 1961), e vengono riportate citazioni, tutte tradotte (alcune anche molto lunghe) di brani particolarmente esemplificativi per quanto su di esse si dice.

Qui non c'è spazio per la benché minima nebulosità; nulla rimane nel vago: tutto quel che si afferma è reso comprensibile e verificabile grazie allo scrupolo di esplicitezza che anima il piano complessivo dell'opera, come si è già potuto verificare nei volumi sul Cinquecento e sul Seicento usciti nel 1998. Il glossario finale, a cura di Agapita Jurado Santos, concorre efficacemente a questo risultato con la doppia funzione di chiarire esempi peculiari della terminologia letteraria spagnola e di mettere a punto concetti-chiave distintivi della cultura ispanica.

Confesso d'invidiare coloro che si avvicinano adesso alla letteratura spagnola attraverso questo strumento a tutti gli effetti chiarificatore, mai semplificatore o riduttivo. Anche l'apparato bibliografico a margine, e alla fine dei capitoli, pur necessariamente selettivo, informa con generosità sulle edizioni, sulle traduzioni e sugli strumenti critici ed ecdotici fondamentali, dando immediatamente delle piste sia al lettore curioso che al ricercatore che vuole cominciare a muoversi negli ambiti di cui si tratta.

Chi sono, dunque, i destinatari di quest'opera? Gli studenti universitari, senz'altro; ma anche le persone colte – ormai sempre più numerose – che abbisognano di coordinate chiare, non reticenti, su questa letteratura che in Italia viene consumata in modo spesso irregolare, talora selvaggio: o troppo immediato e impressionistico o eccessivamente filtrato dall'approccio monografico, senza precisi e sistematici quadri di riferimento.

La diversità di formazione fra l'autore della prima parte e quelli della seconda è innegabile: più "culturalista", potremmo dire, il primo, più "testualisti" gli altri. Eppure, ciò malgrado, questo aspetto, che come ho detto è evidente, non produce una sensazione di disomogeneità. Infatti, le numerose pagine in cui si dà spazio, nella prima parte molto più che nella seconda, al crogiolo culturale, al clima di discussione e dibattito in cui si assumono e si "acclimatano" in Spagna le grandi questioni europee provenienti dalla Germania e dalla Francia, fungono da prologo non solo alla prima parte ma al volume nel suo complesso, in cui quelle discussioni (ed altre ancora) sono riprese e messe a punto all'interno dei capitoli che riguardano i singoli autori.

E non che nella prima parte non si proceda ordinatamente, in capitoli scanditi per generi e per autori; né che in essa si trascuri il ritratto d'autore, o il medaglione, quando ciò è richiesto dalla personalità di questo o quello scrittore o dall'immagine che su di lui si è fissata con il tempo. Dirò di più: in certi casi ho molto apprezzato questa prima parte anche per ciò che non vi si dice: penso in particolare a quando opportunamente, e con proposito dichiarato, si taglia corto sulla biografia di Bécquer sfuggendo alla tentazione oleografica a cui si è ceduto per troppo tempo, estrapolando dalla produzione poetica una vita che, indubbiamente, poetica non fu.

Segni, questi, di salutare concretezza e oggettività, di serietà e di professionalità, oltre che di dominio indiscutibile della materia trattata, che spesso, soprattutto a proposito dei poeti, concede spazio alla prefigurazione delle soluzioni poetiche novecentesche.

Della seconda parte va sottolineata una caratteristica di fondo che la pervade nella sua interezza: un'energia vibrante che segna la pagina tanto nella semplice ricognizione di dati e di trame, quanto nella segnalazione di piste d'indagine, che imposta utilmente e con contributi spesso originali. Ciò detto, comunque, il valore maggiore sta nella messa a punto teorica, prima stabilita in sede introduttiva e poi reiterata nei capitoli relativi ai singoli autori.

Valgano per tutti le considerazioni qui dedicate alle pagine introduttive del capitolo fondamentale: *Il romanzo* (pp. 161-282). In esse s'impone la questione del realismo a partire da autori canonici come A. Hauser (*Storia sociale dell'arte*), E. Auerbach (*Mimesis*) e G. Lukács (*Teoria del romanzo*). E si spiega come il realismo sia la manifestazione artistica del positivismo (272): positivismo che ne costituisce la base teorica e che arriverà poi a costituirne anche il limite (282). Per identificare quindi i tratti essenziali del-

la scrittura realistica, si ricorre molto opportunamente al famoso saggio di R. Jakobson (*Il realismo nell'arte*, 1921) e ad uno, più recente, di Philippe Hamon (*Un discours contraint*, "Poétique", 16, 1973, pp. 411-445) al fine di mettere in chiaro un concetto su cui non s'insiste mai abbastanza, e che invece è sommamente utile stabilire preliminarmente e richiamare reiteratamente ad uso e consumo dell'utente del manuale di letteratura: che, nella scrittura realistica, la maggiore o minore fedeltà nella rappresentazione del reale ha importanza scarsa o nulla in confronto con la specificità letteraria del realismo, che invece siamo chiamati a cogliere nell'ora della riflessione critica sui testi. Il discorso "realista", insomma, al di là delle intenzioni che gli autori potevano avere (e in effetti spesso avevano) di rappresentare fedelmente la realtà, è un discorso produttore di effetti di reale (per dirla con Roland Barthes, *L'effet de Réel*, "Communications", 11, 1968, pp. 84-89), che a tal fine ricorre a tutta una serie di convenzioni squisitamente letterarie, che vengono qui sciorinate a p. 272 sulla scorta di Hamon: esse riguardano il tipo di lingua adottata (prossima a quella parlata comunemente: una *koiné*, dunque), la logica del discorso (che si configura come un discorso ordinato su un mondo caotico), la cancellazione della voce narrante e dell'atto di enunciazione, al fine di assolvere ad una funzione eminentemente didascalica.

La "pulsione verso la realtà" – si scrive – imponeva agli scrittori realisti "personaggi di dimensioni 'umane' le cui vite non fossero sconvolte da avvenimenti impossibili, in un ambiente sociale che rispecchia, in modo più o meno idealizzato, i modi di vita della gente comune" (273): e qui viene ricordata molto opportunamente, a conferma della convenzionalità, dell'illusione di referenzialità indotta da questo discorso letterario, la convinzione espressa da Alborg (*Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela*, Madrid, Gredos, 1996, vol. V, pp. 126-127), secondo cui il realismo si configura come discorso della maggioranza statistica.

È evidente che queste pagine risentono del dibattito, accesosi in Europa e soprattutto in Francia negli anni Sessanta-Settanta a proposito del realismo, che rinnovò la visione critica su questo genere particolarmente ingannevole abbattendo quel facile concetto di referenzialità di cui erano stati responsabili non tanto i grandi quanto gli epigoni della sociologia letteraria.

Mi pare importante segnalare a titolo di conclusione che è veramente secondaria la diversa nazionalità di coloro che hanno collaborato a questo volume. Dirò di più; è particolarmente evidente, nei loro contributi, il DNA dell'ispanismo italiano, nato come costola d'Adamo dalla filologia romanza: fisionomia fortemente marcata *ab origine* dalla preoccupazione di ricostruire fedelmente i testi, senza mai ricrearli arbitrariamente, e poi maturata nella necessità a volte anche travagliata di conservare quanto di meglio ci era stato lasciato dall'estetica crociana e dalla sociologia marxista, avanzando però in un uso misurato e sicuro degli strumenti offerti prima dallo strutturalismo, poi dalla semiotica. Sono i sentieri che hanno tracciato Carmelo Samonà, Lore Terracini, Rosa Rossi, Cesare Segre, poi battuti brillantemente da tanti altri studiosi, in cui è particolarmente riconoscibile, soprattutto nelle pagine sul realismo ottocentesco, l'impronta lasciata dagli studi di Aldo Ruffinato sulla letteratura cosiddetta realistica dei secoli d'oro.

Donatella Pini

Emilia Pardo Bazán, *Cuentos Sangrientos*, Bercimuel, Madrid, 2002, pp. 247.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921), scrittrice spagnola la cui opera è stata a fondo studiata da critici come Carmen Bravo Villa-Sante, ha pubblicato romanzi celebri quali *Pa-*

scual López, *autobiografía de un estudiante de medicina* (1878) e saggi come *La cuestión palpitante* (1883). Quest'ultimo – tradotto in italiano da Laura Silvestri – è particolarmente innovativo, circa la polemica tra realismo e naturalismo, in quanto uno dei primi acuti testi di critica letteraria scritti da una donna.

La casa editrice Bercimuel, sotto l'abile direzione della studiosa María Siguero, si propone di far conoscere al grande pubblico anche i suoi racconti. Uno sforzo di cui il lettore si può avvantaggiare scegliendo uno dei 6 volumi editi tra i quali i *Cuentos policíacos*, i *Cuentos de la Galicia antigua*, i *Cuentos de invierno*, i *Cuentos de amor*, *Cuentos de verano y otoño* e i *Cuentos sangrientos*. L'importanza di questa nuova operazione editoriale sta proprio nel dimostrare come la prosa breve della Pardo Bazán sia a tutt'oggi estremamente avvincente e moderna. La casa editrice, che si prefigge di divulgare la scrittura di donne spagnole, si avvale, nel caso dell'opera della scrittrice di La Coruña, di prologhi di eminenti studiosi italiani come Danilo Manera e Tonina Paba.

Uno dei volumi più efficaci per carpire il brio creativo e la vivacità espressiva dell'autrice è senza dubbio quello dei *Cuentos sangrientos*. In questo testo la evidente modernità della Pardo Bazán, il piglio da femminista ante-litteram e la coraggiosa indipendenza, intellettuale così come economica, coinvolgono il lettore nelle trame delle narrazioni raccolte in volume, la cui selezione risponde, come afferma Tonina Paba nell'introduzione al libro, a una semplice decisione editoriale, e non, dunque, a una scelta cronologica o tematica.

Emilia Pardo Bazán fu per lungo tempo corrispondente di riviste e la sua scrittura creativa deve sicuramente molto all'esperienza giornalistica, rendendo le descrizioni realiste e piene di dettagli cruenti, come vere e proprie notizie di cronaca nera.

Nei racconti, ad esempio, innocui bottegai vengono creduti orrendi criminali dall'ignoranza popolare, fidanzati gelosi accoltellano le loro ragazze fedifraghe, madri martiri muoiono per difendere i figli dalle sciocche superstizioni e dalla violenza del popolo arrabbiato, la sete di denaro e di tesori nascosti porta la gente a scendere nell'infamia dapprima e nella perdizione poi. Le donne di questi racconti sono vittime e carnefici al tempo stesso, tradiscono, ferendo i loro compagni e ne vengono poi sfigurate; matrone senza cuore o fanciulle innocenti e verginee vengono descritte in queste pagine mentre vivono in poveri villaggi contadini o mentre si aggirano in sinistre atmosfere gotiche, su sfondi storici dettagliati (in particolare la guerra civile tra "carlistas" e "cristinos") e intrisi di cattolicità e sensualità al tempo stesso (affatto velati sono i riferimenti alle congiunzioni carnali, quasi in ogni racconto: "se pasaban allí la noche en vela y broma, con notoria ventaja del diablo y no sin frecuente e ilegal acrecentamiento de nuestra especie" pp.39). Un'umanità aggressiva che si aggira nella miseria, assetata di denaro e pronta a sopraffare i più deboli, siano essi ragazze umili o apprendisti maltrattati.

Spesso si tratta di persone terrorizzate dalla solitudine che cercano una fine dei loro patimenti nella morte, inconsapevolmente o in maniera cosciente. In uno dei racconti più belli, una madre di famiglia ridotta sul lastrico, il giorno della befana, compra ogni tipo di dolce per i figli che finalmente possono gioire, prima di ammazzarli nel sonno. Sono donne che sull'orlo della crisi, mantengono i nervi ben saldi, decidono della loro sorte, come sempre lo fece la Pardo Bazán.

Racconti che intrattengono con abilità e perizia descrittiva, prodotto di una donna che risalta per il suo sagace uso della penna, straordinaria se vista nello sfondo della Spagna di fine '800, coinvolta nel sociale ed impegnata ad affrontare le problematiche della sua terra e del mondo a lei contemporaneo.

Silvia Favaretto

Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, Edición e introducción de María Victoria Calvi, Prólogo de Rafael Chirbes, Barcelona, Areté, 2002, pp. 672.

En el origen de esta obra hay un rito familiar que fundó una nueva práctica literaria: el cumpleaños de Carmen Martín Gaité y el regalo de su hija Marta, una niña que – con la letra incierta de quien acaba de aprender a escribir – llamó poéticamente un bloc de anillas cuadriculado «Cuaderno de todo». Como narra la autora en *El cuento de nunca acabar*, éste fue el primero de una larga serie que llevó el mismo nombre. Contienen todos una escritura particular de la que sale ahora a la luz, por voluntad de la hermana Ana María o Anita, una amplia selección póstuma: alrededor de la mitad de ochenta cuadernos que tratan una gran variedad de temas, con una fluctuación cronológica deliberada. Ha llevado a cabo tan delicada tarea editorial María Vittoria Calvi, quien tuvo el privilegio de un largo trato personal con la escritora a la que ha dedicado importantes trabajos críticos. Sin la amorosa competencia que posibilitó esa amistad, tal vez este voluminoso y refinado libro –una mezcla de «diario íntimo, reflexión, crítica literaria y creación» (p.14) – no habría podido realizarse. En cuanto al criterio adoptado (si es lícito aplicar alguno a un material acumulado al azar y también con voluntad, según el fluir mismo de la vida), aclara la hispanista italiana: «En la transcripción de los cuadernos seleccionados, he omitido las largas recopilaciones de citas ajenas y los apuntes exentos de reflexiones personales; he incluido, en cambio, algunas variantes de obras publicadas, como se detalla en el capítulo correspondiente. Por último, he excluido unas pocas referencias ocasionales a la vida privada de otras personas» (p.15).

Se nos ofrece pues la posibilidad de entrar en el taller oculto de quien fue siempre generosa con sus recursos literarios, en el ámbito de la ficción como del ensayo. ¿Entonces qué queda por descubrir sobre una escritura tenazmente anclada a la crisis de la representación verbal, en relación con otros lenguajes artísticos y en competencia con la oralidad? Los que conocen la extensa obra de Carmen Martín Gaité se encuentran aquí en un territorio a la vez familiar e incógnito. Se confirma una tensa preocupación por un tipo de literatura que no traicione la existencia, bajo el peso de metafísicas obsoletas; pero no deja de sorprender una sobriedad autobiográfica que linda con la reticencia, perseguida a costa de una dura disciplina interior. Acerca de la vida de Carmen Martín Gaité se sabe más por lo que ha publicado que por sus cuadernos inéditos. En el laberinto de una escritura asistemática, que es a la vez germen y resto de lo que llegó a tener forma definitiva, llama la atención un pudor personal que eclipsa a menudo las expresiones más obvias de la subjetividad. Por amor de su vocación literaria, la escritora se censura a sí misma, rechazando la autocompasión y el desahogo, que deja literalmente sin palabras. Dice por ejemplo: «Para contar bien hay que mirar fuera de sí, madurar, insertar lo propio en lo ajeno» (p.327). Tal vez Carmen Martín Gaité se haya ido con-figurando a través de sus personajes novelescos, cosa que por supuesto no es posible averiguar. Al ponerse entre paréntesis muestra en todo caso su modalidad de defensa y de lucha: estar en una zona fronteriza para reaccionar de forma adecuada ante lo que depara la existencia, siempre imprevisible. Cuantas más cosas le iban pasando, más se repetía a sí misma: «dar menos datos acerca de mí» (p.373).

Definirse, recortar su propia identidad, habría sido reflejarse en el espejo que mata, desdoblarse en la mirada de la Medusa que petrifica. Sólo la búsqueda del interlocutor justifica nuestra imagen, versátil y viva según quién nos moldea a lo largo de la existencia: somos el resultado de esa especial interacción con el otro que es el diálogo, el

intercambio de la palabra que incesantemente se pierde y regenera, sin la cual no habría vida de relación, es decir no habría vida humana. Carmen Martín Gaité extiende idealmente su forma de conocimiento favorita también a los autores de los libros que más la involucran: copia a mano, es decir hace suyos, pasajes que la enlazan con ausentes y desconocidos, sirviéndose de todo tipo de retórica literaria para mitificar el habla a través de la escritura. Los ejemplos de esta vía de salvación abundan, pero el más extraño y conmovedor tal vez sea la nota apuntada en un papelito suelto, que María Vittoria Calvi ha elegido como final (abierto) de *Cuadernos de todo*: «Escribo desde el más allá: Imagina que te levantas y te dan un día para contar cosas: para decir qué has sido, qué recuerdas (todo junto y aprisa porque no hay tiempo) desde la vida regalada por dios en ese día, muebles e historias, paisajes y tu paso por ellos, tus encuentros (¿Cuándo conocí a Fulano?), todo desde esa amplitud que te da ser ya testigo quemado irrepensible. ¡Te he resuscitado para que cuentes! No sé dónde estaré enterrada, pero estaré en un sitio desde el que no pueda hablar, y los que vienen a llorar me no pueden hablar por mí. Hablo ahora pensando que si hay algo seguro es que eso va a pasarme» (p.669).

Otra importante modalidad del saber, sólo oblicuamente interpersonal, deriva del desplazamiento de la atención de la autora hacia el hábitat: una casa, un bar, una calle, una ciudad o un paisaje. Todas esas formas de la exterioridad constituyen la temporalidad del sujeto en su concreta localización, a partir de un cuerpo que percibe para ser una mente que piensa. La individualidad de Carmen Martín Gaité emerge no como confesión explícita, sino como interacción fenomenológica con lo que está a su alrededor, con lo que tiene a mano o a la vista. Esboza su yo a través de huellas que remiten a otros tránsitos, donde los objetos juegan un papel simbólico importante, ya que «arrastran y aglutinan proyectos y pesquisas con las sensaciones que despiertan» (p.320). De ahí la desconfianza hacia la argumentación consecuencial y la abstracción teórica. Hasta una simple coherencia cronológica sería un orden artificioso, la tramposa registración de un tiempo que no puede representar la totalidad de la experiencia. Lo auténtico o verdadero se sugiere entonces a través de narraciones fragmentarias y revueltas, donde lo silenciado o inacabado contribuye a formar tramas cada vez más erráticas y abiertas. Contra posibilidades expresivas tan correctas como insuficientes, dice la escritora: «Hace falta desafinar» (p.142).

Creía firmemente en la inestabilidad que favorece la creatividad, elevando la dispersión –que introduce elipsis y borra márgenes– a figura de la verdad. Fue su forma activa, y sin embargo discreta, de expresar un profundo sentido de lo sagrado como misterio de la existencia. Otros escritores de su generación – Sánchez Ferlosio, Aldecoa, Fernández Santos, Benet etc. – buscaron y encontraron reflexiones culturalmente prestigiosas (el ser-para-la-muerte de Heidegger, lo absurdo de Sartre) sobre las que fundar el desolado nihilismo de su narrativa. En cambio Carmen Martín Gaité no afirma ni niega nada al respecto. Cuenta hasta las tragedias indirectamente, a través de las cosas, sin manifestar la desesperación de quien padece sus consecuencias. En este sentido, la narración de la muerte de la hija es el ejemplo más sobrecogedor de *Cuadernos de todo*. La ética y la estética de Carmen Martín Gaité no prescinde nunca de esta deliberada suspensión del juicio, que ha implicado siempre una conflictiva y vital forma de escucha y de espera y tal vez de esperanza.

Elide Pittarello

Bernardo Atxaga, *Dall'altra parte della frontiera*, Parma, Guanda, 2003, pp. 134.

Il poeta Joseba Irazu, in arte Bernado Atxaga, nato nel 1951 ad Asteasu, nei paesi baschi spagnoli, è già noto al pubblico italiano sia per le raccolte di poesie *Etiopia* e *Poesie e ibridi*, pubblicate in Italia rispettivamente nel 1978 e nel 1990, sia per i libri per bambini *Memorie di una mucca*, edito da Piemme nel 1992 e *Asini rock*, pubblicato da Giunti nel 1996, nonché per i racconti lunghi *Due lettere* (1990) e *Due fratelli* (1995), la raccolta di racconti *Obabakoak* e i due romanzi *L'uomo solo* e *Sotto un altro cielo*, pubblicati da Giunti l'uno nel 1995 e l'altro nel 1998.

Compare ora in Italia questa raccolta di poesie e di prose dal sapore lirico, volte in spagnolo dallo stesso autore e presentate da Giulano Soria con il testo italiano a fronte, opera che ha valso al suo compositore la vincita della XX edizione del premio "Cesare Pavese" per l'opera poetica, organizzato dal Premio Grinzane Cavour, un premio che consacra una delle figure più rappresentative tra gli scrittori baschi, tradotto in ventiquattro paesi, che ha visto molte delle sue poesie divenire testi di canzoni di noti gruppi e che ha avuta amplificata la propria popolarità anche grazie all'inserimento da parte di Luis Sepúlveda proprio di uno dei testi di *Dall'altra parte della frontiera* nel fortunato *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*. Oltre che godere di grande notorietà all'estero, Bernardo Atxaga è divenuto un punto di riferimento imprescindibile nella letteratura della sua patria, Euskadi, nella cui tradizione si sente radicato.

Proprio per render conto delle sonorità della lingua basca, Giuliano Soria, il curatore della raccolta di cui qui si tratta, ha felicemente scelto di chiudere il libro con la versione in euskera della poesia *Il riccio*, che apre il libro: sonorità aspre, versi petrosi, eppure con una loro musicalità, lontana da quelle neolatine, ma non per questo meno ricca di fascino.

La natura e gli animali sono uno dei soggetti delle liriche componenti la raccolta, come il riccio e i gabbiani, la sabbia o le stagioni: la geografia in cui sono collocati appare, ad una prima impressione, mitica, favolistica, ma ben presto la scopriamo ricondotta al quotidiano contemporaneo, che ci propone l'onnipresenza di una tecnologia, intimamente presente insieme con gli elementi naturali, dalla quale non si può prescindere, come esemplifica la sorte del riccio, che viene infine travolto dall'automobile che non ha saputo riconoscere. Una quotidianità che si permea di riflessioni sull'esistenza umana, sollecitate con umorismo e non esplicitamente esposte, collocate anche direttamente in contesto urbano e in una precisa cornice spazio-temporale, come nel caso di *Cronica parcial de los Setenta*. Il linguaggio poetico utilizzato privilegia l'oggettivazione di ciò che sta vedendo, piuttosto che l'esplicitazione diretta delle emozioni, cosicché, per tornare all'esempio del riccio, è attraverso i suoi occhi che il lettore percepisce l'ambiente circostante "y ni siquiera se da cuenta que se va a morir".

L'originalità del linguaggio poetico di Atxaga si manifesta nell'utilizzo di materiali presi dalla vita di tutti i giorni – notizie futili da telegiornali e da rotocalchi, mescolate con elementi tragici, che lasciano al lettore il compito di selezionarle e di perseguire il filo rosso atto ad individuare le storie intessute a vari livelli, come nel caso di *Poema Polaroid sulla morte di John Lennon*, costruito, per l'appunto, come un accostamento di istantanee eterogenee, ma in qualche modo tali da disegnare diverse linee di pensiero, o con l'iterato utilizzo di stereotipi, frasi tratte dalla pubblicità, forestierismi entrati nell'uso comune, piegati nella lingua del poeta a formare sorta di filastrocche onomatopiche che, insieme, danno vita a un quadro brulicante di umanità, disparata, sì, ma tut-

ta riconducibile al comune destino umano, come la poesia di Atxaga, fundamentalmente esistenziale, suggerisce.

Perché, se la frontiera esiste, e come tale difende una identità che non si può negare, la poesia supera tutte le frontiere e pone in contatto nazionalità diverse e svela la comune identità di fondo dell'essere umano: è quanto suggerisce in modo emblematico il testo poetico dal titolo *37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera*, che cerca invano differenze che si rivelano inconsistenti, paradigma della lezione di fondo della raccolta che conduce il lettore a scoprire come, da entrambi i lati della frontiera, viva e soffra la stessa umanità.

Clara Camplani

* * *

Antonio Aimi, *Mesoamerica*, Milano, Mondadori "Leonardo Arte", 2003, pp. 143.

Antonio Aimi, noto specialista di culture precolombiane, ci ha dato diversi saggi nel settore, ha curato mostre ed è autore di un recente e documentato studio, *La "vera" visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche* (Roma, Bulzoni Editore, 2002), in cui riesamina la versione ispanica della conquista messicana, ricorrendo alle fonti indigene, per stabilire come veramente la videro, e la soffrirono, i diretti interessati, vale a dire i vinti.

Ora l'Aimi, in un progetto editoriale del tutto diverso, quello dell'"Art Book" mondadoriano, ci offre un nuovo libro non meno prezioso, dedicato a illustrare le civiltà mesoamericane, di Olmechi, Maya, Aztechi, che giustamente definisce "le grandi civiltà del Nuovo Mondo". Le iniziative nel settore, attraverso il tempo, sono state e sono molteplici nel nostro paese, dal momento in cui si è risvegliato l'interesse per i popoli dell'antica America, ma questo libro, maneggevole e profusamente illustrato, sintetico ed efficacemente esatto nelle osservazioni storiche, culturali e artistiche, si offre come una guida sicura non certo alla curiosità superficiale, ma alla richiesta più seria del lettore.

In particolare, pensando all'ambito universitario, il testo appare fondamentale per chi, anche visivamente, voglia avere un'idea adeguata di ciò che furono e diedero le grandi civiltà del mondo scoperto da Colombo.

Il libro di Antonio Aimi appartiene a quei testi di alta divulgazione nei quali la scientificità si accompagna al piacere dell'immagine e non si può che accogliere con favore questo lavoro di rara competenza.

Giuseppe Bellini

Katia Spinato, *Miti mediterranei dall'America: il teatro cortigiano di Lorenzo de las Llamosas*, Salerno-Milano, Cedipus, 2003, pp. 232.

La collana *Cruz del Sur* della casa editrice Cedipus, dell'Istituto di Studi Latinoamericani di Pagani, è giunta con questo volume alla sua quarta pubblicazione, presentando la prima monografia esistente a tutt'oggi sul commediografo peruviano Lorenzo de Las Llamosas, ad opera di Katia Spinato, che si è specializzata in Letteratura Ispanoamericana sotto la guida del Prof. Aldo Albònico prima e della Prof.ssa Emilia Perassi poi. Il sag-

gio presentato è sostenuto da ricerche personalmente condotte dalla studiosa presso l'Archivio del Palazzo Reale di Madrid ed è particolarmente interessante per il cultore di letteratura coloniale e del teatro del Secolo d'Oro non solo per l'attenta disamina delle opere, ma anche per la puntuale bibliografia e per l'attenzione dedicata alla fortuna dell'autore nella critica a partire dalla fine del secolo scorso. Vengono infatti registrati i giudizi sul commediografo peruviano, vissuto alla fine del XVII secolo e attivo a Madrid agli inizi del 1700, tratti da vari repertori ottocenteschi, editi sia in Europa sia a Lima, che rendono conto della difficoltà a rinvenire dati biografici certi sull'autore, spesso ricordato solo accanto al nome di Suor Juana Inés de la Cruz, a ragione delle ottave composte in sua memoria. La rassegna si focalizza successivamente sulla critica novecentesca, inaugurata dal giudizio pesantemente negativo di Emilio Cotarelo Mori, concentrandosi poi sugli studiosi Guillermo Lohmann Villena e Rubén Vargas Ugarte, la cui opera traccia le linee di ricerca che orienteranno gli studi successivi. Manuali e opere specialistiche di storia del teatro coloniale editi nel Novecento vengono passati in rassegna dalla studiosa sia quando contengono segnalazioni sull'autore studiato, sia, come avviene in moltissimi casi, quando brilla la sua assenza. Questo, non certo per pedanteria, quanto per rendere utilmente conto delle lacune esistenti riguardo al Llamosas negli studi iberoamericani e di quanto poco sia stata approfondita la sua opera anche in patria, dove un'edizione completa è stata pubblicata soltanto nel 2000, ma in soli trenta esemplari e senza un apparato introduttivo e critico degno di nota. La ricca bibliografia finale, comprensiva sia delle opere complete dell'autore, sia degli studi critici, si propone come uno strumento prezioso per chi volesse iniziare o approfondire lo studio del teatro coloniale, in quanto correda la descrizione dei tratti fondamentali dei testi citati con la segnalazione della collocazione degli esemplari custoditi sia in Europa sia in America.

Il corpo del libro è centrato sulla trattazione delle tre commedie di Lorenzo Llamosas *También se vengan los dioses*, *Amor, industria y poder* e *Destinos vencen finezas*, analizzate a partire dal contesto sociale in cui nascono e al genere, quello del teatro cortigiano e mitologico, cui si ascrivono. Il rigore del saggio non impedisce alla passione che anima la studiosa di trasparire, tanto da rendere accattivanti anche opere, come le *zarzuelas* presentate, apparentemente lontane dal gusto estetico contemporaneo.

Non ultimo, tra i pregi della monografia, quello di aver illuminato la biografia dell'autore, colmando numerose lacune, grazie ad un'investigazione metodica e scrupolosa, che rende conto delle diverse ipotesi sul luogo e sulla data di nascita, sull'*iter studiorum*, formulando il proprio parere sulla attendibilità delle stesse e perseguendo la ricostruzione della vita del Llamosas nei passaggi fondamentali come in quelli secondari.

Clara Camplani

Andrea Castro. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Svezia) Acta Universitatis Gothoburgensis, DocuSys, 2002.

Il libro propone uno studio della nascita in Argentina di un particolare tipo del genere fantastico, attraverso l'analisi di cinque racconti pubblicati tra il 1862 e il 1910: "Quien escucha su mal oye" di Juana Manuela Gorriti, "El ruiseñor y el artista" di E. L.

Holmberg, “El ramito de romero” di Eduarda Mansilla de García, “Un fenómeno inexplicable” di Leopoldo Lugones e “La corbata azul” di Atilio Chiáppori.

L'attenzione dello studioso è rivolta ad una modalità del fantastico, basata sulla convivenza conflittuale tra una dimensione naturale e una sovranaturale, che contrasta con lo spirito razionale da cui derivavano le politiche a favore della civiltà e del progresso fra la metà del XIX secolo e gli inizi del XX. Da un simile binomio scaturisce l'ambiguità dei testi letterari appartenenti a quello che l'autore di questo libro chiama genere del *fantastico ambiguo*. La presenza dell'ambiguità, nel conflitto non risolto tra sfera naturale e sovranaturale, costituisce infatti il criterio principale per la selezione dei racconti esaminati, scelti tra una quindicina di opere di narrativa breve, mentre, per quanto riguarda la datazione della nascita del fantastico ambiguo, viene preso come riferimento il periodo in cui apparvero i racconti, essendo essi i primi a rivelare le specificità di questo sottogenere.

L'autore affronta lo studio servendosi di due approcci di lettura, basati l'uno sull'analisi testuale e l'altro tenendo conto dei vincoli con il contesto sociale, culturale e politico nel quale furono scritte e pubblicate le opere esaminate. Nel capitolo introduttivo, lo studioso espone l'argomento e gli obiettivi della propria ricerca, nonché i criteri di selezione dei racconti analizzati, riservando un paragrafo al panorama della letteratura critica sul genere fantastico in Argentina e nell'area rioplatense e, nello specifico, agli studi critici sui testi considerati. Castro parte da una riflessione sulla nascita e diffusione del genere fantastico in Argentina, a prescindere dalle sue varianti, reiterando l'opinione di Revol sull'importanza dell'influenza esercitata dalle letterature europee e nordamericana e sul riconoscimento di Borges come lo scrittore che contribuì in maniera decisiva a favorire la fioritura del genere. Concorda inoltre con coloro che affermano l'importanza dell'opera della precorritrice Juana Manuela Gorriti. Tuttavia, mette in discussione l'idea, comunemente accettata dai critici, secondo cui il primo autore meritevole di attenzione e rappresentativo del genere fantastico in Argentina sarebbe Leopoldo Lugones, e dimostra l'esistenza di altre voci interessanti precedenti rispetto all'autore di *Lunario sentimental*.

Per quanto riguarda i criteri di selezione, è la presenza del carattere ambiguo l'elemento che guida la scelta dell'autore e che lo induce ad escludere, per esempio, alcuni racconti che pure rientrano nel sottogenere fantastico, ma in cui la comicità o l'atmosfera onirica annullano o smorzano i tratti di ambiguità.

Prima di analizzare le forme di ambiguità nei racconti citati, Castro dedica un capitolo ai presupposti teorici che permettono di delineare la categoria del genere fantastico, partendo dalla definizione secondo cui è letteratura fantastica la letteratura non mimetica. Dopo aver indicato l'origine del genere fantastico del romanticismo gotico europeo e aver ribadito la distinzione tra “el fantastico”, inteso come genere, e “lo fantástico”, inteso come insieme di elementi soprannaturali e magici che appaiono in un'opera letteraria, l'autore mette a confronto gli studi di alcuni teorici, quali Todorov, Fowler, Traill e Bachtin, per cercare di disambiguare non solamente il concetto di fantastico, ma anche quello di genere, e di stabilire delle opportune basi teoriche per poter condurre la propria analisi. Il trattamento del fantastico ambiguo come di un genere, si fonda quindi sull'assunzione delle teorie di Fowler e del concetto di genere come di una nozione plastica, o di una categoria variabile non rigidamente selettiva, in grado di adattarsi ai cambiamenti culturali. Sempre per creare una base sulla quale condurre l'analisi dei testi, lo studioso affronta la problematica del lettore, operando una importante distinzione, applicabile alla letteratura fantastica, tra la lettura semiotica, che implica un'accettazione da parte del lettore implicito dell'universo non mimetico, e la lettura storica, attraverso la quale è possibile comprendere la relazione tra il testo e il contesto storico in cui na-

sce l'opera. È a partire da questa distinzione che vengono stabilite due diverse tipologie di lettore, sulle quali viene strutturato lo studio dei cinque racconti. Nel secondo capitolo, Castro riprende inoltre il concetto di dominio di Traill, per riaffermare l'opposizione tra dominio naturale e dominio sovranaturale come fondamento di qualsiasi opera fantastica, e il concetto di polifonia di Bachtin, che gli permette di individuare nel fantastico ambiguo le caratteristiche di un'espressione polifonica. Il capitolo si conclude con un'interessante differenziazione tra genere fantastico e realismo magico, sulla base dell'assenza, nel secondo, del conflitto tra dominio naturale e sovranaturale.

Il terzo capitolo è interamente occupato da uno studio del contesto socioculturale che dà modo di comprendere il dialogo tra i cinque racconti e i discorsi dominanti che caratterizzano il periodo storico in cui nacquero quei testi. Lo studioso non si limita a considerare gli aspetti legati alla biografia dei vari autori e al contesto sociale in cui vissero, ma tiene anche conto dei fattori riguardanti le opere e vincolati al panorama letterario e all'editoria del tempo. Per quanto concerne la realtà politica e sociale in Argentina tra il 1862 e il 1910, l'autore focalizza il suo studio su tre particolari aspetti, che si riferiscono alle idee del progresso e della scienza, al fenomeno della secolarizzazione e alle correnti spiritualiste. Nell'affrontare il contesto letterario ed editoriale, invece, vengono considerate prima le apparizioni dei racconti sulla stampa, e in seguito le successive pubblicazioni in forma di libro. Questo percorso consente di individuare la posizione degli scrittori, autori dei cinque racconti, nei confronti del lettore implicito sul piano della lettura di tipo storico, già definita nel secondo capitolo. Inoltre esso permette a Castro di dimostrare la funzione del fantastico ambiguo, presentandolo come una sfida al dominio della scienza e della fede nella ragione che caratterizzava l'Argentina in quel periodo storico, o come una proposta alternativa a un discorso ufficiale fondato su una serie di polarità rigide, che trovano la loro emblematica sintesi nell'opposizione tra Civiltà e Barbarie, e su una retorica che negava qualsiasi possibilità di conciliazione tra gli opposti.

L'analisi testuale dei racconti e lo studio di come e a quale livello del testo si crea l'ambiguità, occupano il quarto e il quinto capitolo. In particolare il quarto è dedicato ad un'analisi della struttura narrativa di ogni racconto, sulla base delle teorie narratologiche di Genette, Laser, Reyes e Cohn. L'autore rivolge in special modo la sua attenzione al trattamento del punto di vista, dimostrando l'esistenza di un'ambiguità discorsiva costruita sullo spostamento del punto di vista del narratore e sulla relazione che si stabilisce tra la sua voce e le altre voci che emergono nel corso della narrazione, nonché sulle relazioni del tipo narratore / narrazione, narratore / narratario e narratore / narrato. Secondo lo studioso è su questo tipo di ambiguità che si costruisce il discorso polifonico, il quale spesso caratterizza il racconto fantastico. Il secondo fulcro di questa analisi consiste nello studio delle diverse modalità con cui i cinque racconti presentano due piani narrativi, di cui uno fa da cornice al secondo. Anche alla luce di alcuni motivi ricorrenti, fra i quali quello della soglia, lo studioso mostra come la confusione tra i due diversi piani contribuisce a creare l'ambiguità tra il dominio naturale e quello sovranaturale. In sintesi, l'analisi condotta nel quarto capitolo mette in luce le strategie narrative che permettono la costruzione di un dominio sovranaturale e la coesistenza di due dimensioni fra di loro incompatibili. Fra queste vale la pena menzionare la perdita temporanea e ripetuta dell'autorità nel narratore, la sovrapposizione di voci, l'uso della parodia, la fusione dei punti di vista di alcuni personaggi o la creazione di un'atmosfera di ambivalenza nella relazione tra narratore e narratario, e perfino, in alcuni casi, il ricorso ad un discorso riferito al mondo della scienza e del progresso.

Il capitolo successivo si basa invece sullo studio dei temi, figure e motivi sui quali si conforma il sovranaturale, e degli elementi che sono indice della presenza del domi-

nio naturale, come i segnali di verosimiglianza che servono a dare realismo al racconto, o certi riferimenti alla scienza e al progresso, che tuttavia, in un caso, sono pure investiti di ambiguità. L'autore si sofferma sul motivo della soglia, derivante dalla tradizione gotica, essendo questo il motivo centrale su cui si articola la coesistenza dei due domini. Dedica inoltre alcuni paragrafi specifici ad altri motivi che pure rimandano alla tradizione gotica o alle tradizioni legate al sovrannaturale in letteratura, alle fiabe e ai racconti folclorici, e che contribuiscono, in tal modo, a dare maggiore ambiguità alla presenza dei due domini. Uno degli aspetti più interessanti dell'analisi incentrata sui motivi consiste, oltre che nel costante riemergere della tradizione, nel rivelare che il naturale e il sovrannaturale non vengono creati in maniera consecutiva, bensì in forma parallela. Esaminando alcuni motivi e figure, inoltre, lo studioso riesce ad illuminare il dialogo che si stabilisce tra i testi che analizza e la realtà storica di un paese al quale, nel periodo compreso tra il 1862 e il 1910, si stava dando un grande impulso a favore del cambiamento e della formazione della nazione; lo studio del trattamento del tema del Faust, ad esempio, rivela la particolare connotazione che assume il mito e il motivo del limite umano e del tentativo di superarlo, alla luce di un contesto caratterizzato da una politica tesa allo spostamento della frontiera e all'eliminazione della presenza indigena.

Ovviamente, il numero ridotto dei testi scelti per l'analisi, permette all'autore di raggiungere conclusioni solamente parziali; tuttavia, oltre a dare importanti suggerimenti nello studio del trattamento e dei modi dell'ambiguità discorsiva nella narrazione fantastica, questo lavoro pone in rilievo le origini del genere neofantastico e il ruolo che, attraverso i loro scritti, gli autori del fantastico ambiguo ebbero, tra il 1862 e il 1910, nel tentare di proporre la convivenza dei saperi, opponendosi ad un positivismo ortodosso fondato sull'egemonia della scienza e della ragione.

Giorgia Delvecchio

Jorgelina Corbatta, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002, pp. 208.

Jorgelina Corbatta, critica letteraria e docente universitaria presso la Wayne State University dove ricopre anche l'incarico di direttrice del Women Studies dell'Ateneo, è autrice di vari studi come *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* (Rassegna Iberistica n° 36) e *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina* (Rassegna Iberistica n° 74), per citare quelli più importanti. In *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* la studiosa affronta la problematica delle scritture delle donne in ambito specificatamente latinoamericano. In 10 capitoli, essa presenta l'argomento dapprima da un punto di vista teorico e successivamente attraverso lo studio di singole scrittrici e critiche, spesso dialoganti fra loro in un continuo scambio di idee e di percorsi intellettuali. Emblematico è il rapporto tra Hélène Cixous e Clarice Lispector, dove si osserva un fertile confronto tra creatività e analisi. E ancora emerge con forza narrativa l'incontro intertestuale fra scrittrici/ori com'è il caso di Luisa Valenzuela con Cristina Peri Rossi o quello di Ana María Shua con Franz Kafka e Ezequiel Martínez Estrada. Tale meccanismo offre ulteriori e molteplici possibilità interpretative, interessanti sia da un punto di vista formale che contenutistico.

Il capitolo iniziale "Balance de la escritura feminista/femenina en (y sobre) Latinoamérica" costituisce uno strumento fondamentale per coloro che si occupano di critica letteraria, proprio perché spazia con riferimenti bibliografici aggiornati in tutti i set-

tori possibili. Da una prima catalogazione delle scritture di donne nelle varie tipologie di scrittura autobiografica, di riscrittura letteraria, di narrativa dell'esilio e testimoniale, di racconto fantastico e fantascientifico, di narrativa erotica e di scrittura esperta nei ruoli di transizione della donna, la studiosa prende in esame la saggistica e la critica che dibatte sull'argomento dagli anni '70 all'attualità.

Jorgelina Corbatta contempla, accanto alla critica francese e anglosassone, una ulteriore possibilità, costituita da quella latinoamericana, inserita tuttavia all'interno del vasto fenomeno degli studi prodotti nel Terzo Mondo. La critica femminista specificamente latinoamericana, pur condizionata nel suo formularsi dalla difficile situazione economica della regione, presenta caratteri peculiari che emergono dalla relazione tra genere, politica e identità e la possibilità di arricchimento dello studio della letteratura nel suo complesso, oltre a costituirsi come un ulteriore strumento d'analisi culturale. In particolare si rilevano le coincidenze tra genere e identità nella tradizionale concezione dell'essere latinoamericano, fra il mito propriamente femminile e quello universalmente riconosciuto a tutto il continente. A questo proposito l'autrice indica gli anni '80 come i più innovativi al riguardo, e da essi prende avvio un momento di crescita, dovuto all'abilità e alla competenza di personalità di grande rilievo, che hanno condizionato tale sviluppo, attraverso le pubblicazioni di testi, pregni di significato.

Questa parte iniziale estremamente interessante viene a costituirsi come un primo tentativo di riordino e di verifica del vasto materiale ancora *in fieri*; di conseguenza essa presenta a tratti un carattere frammentario, dovuto all'eterogeneità delle informazioni.

Dopo una chiarificazione sulle diverse finalità della saggistica femminista – che orienta lo studio della letteratura su basi alternative – e della critica femminista – che nel rileggere testi scritti da donne riscatta e rivendica –, il testo si addentra sull'esegesi della scrittura di narratrici e di studiose quali Beatriz Sarlo, Ana María Shua, Diamela Eltit, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Tununa Mercado, Alina Diaconú, Vlady Kociancich, Clarice Lispector e Hélène Cixous.

Significativa di gran parte dello studio è l'epigrafe di Helena Araújo al capitolo IX “[...] lo inexplicito o latente del discurso femenino remite siempre a una situación específica y a las circunstancias socio-políticas que la suscitan” (p. 167) in cui emerge il rapporto donna/società che caratterizza l'attuale panorama della narrativa femminile coinvolta, dalla repressione politica e dall'esilio. Quasi tutte le autrici prese in esame, infatti, rientrano in questa categoria, e in modo particolare Alina Diaconú, Cristina Peri Rossi o Vlady Kociancich, adottano la modalità del fantastico come strategia narrativa, capace di ricreare l'angoscia provocata da situazioni limite, spesso coincidenti con le molteplici e sanguinose dittature degli ultimi cinquanta anni.

Relativa a quanto affermato è la dichiarazione di Ana María Shua, posta come epigrafe al terzo capitolo “Uno tenía la sensación de estar escribiendo alrededor de un agujero negro, que no se podía tocar, y que era lo único sobre lo que tenía sentido escribir. Y todo lo demás era banal, era trivial, y era inmoral. Era inmoral estar usando la palabra para algo que no fuera contar lo que nos estaba pasando” (p. 63). Sulla realtà vissuta in quegli anni dagli argentini, e da altri in diversi paesi del continente incombe la paura che, secondo Tulio Halperín Donghi, domina l'esistenza nella sua totalità e si costituisce come una esperienza che “hace del terror una de las dimensiones básicas de la vida colectiva, redefine necesariamente el horizonte en el que se desenvuelve la experiencia de cada argentino: su relación con su país, su ciudad, la calle en que vive no puede ser la misma después que por años ha visto en ellos los lugares en que acecha la muerte” (p. 64).

L'uso del terrore da parte delle forze militari al governo, si esercita in modo particolare sugli intellettuali, creando un sistema di censura, e di autocensura previa da parte

degli artisti, i quali, come scrive María Elena Walsh: “Todos tenemos el lápiz roto y una descomunal goma de borrar ya encrustada en el cerebro” (p. 64).

Il pesante condizionamento storico-sociale vissuto all'epoca da molti argentini – ma anche cileni, uruguaiani, guatemaltechi, boliviani, ecc. – è un dato ineludibile nel momento della scrittura e come dichiara Ana María Shua: “Yo creo que en la obra de todos los autores argentinos que hemos escrito en los últimos años tiene que estar presente todo eso que vivimos, y sufrimos, de alguna manera” (Ibid). Altrettanto ineludibile è la tematica della violenza e dell'esilio in coloro che restano, accomunati in quello che è stato definito “inexilio”, ma anche in coloro che se ne sono andati in esilio. La polemica tra questi due gruppi si scioglie nella sofferenza dell'incubo condiviso ed espresso attraverso modalità narrative diverse.

Ana María Shua, è tra gli scrittori che hanno optato di rimanere nel paese, e la sua opera, come emerge dall'esame di Jorgelina Corbatta si concentra sulla modalità del simbolico quale strategia letteraria in grado di rendere, di camuffare la realtà vissuta, con un'esplicita autocensura.

Per contro, la tematica dell'esilio, ricorre come costante angoscia tra coloro che lasciano il paese, come Cristina Peri Rossi, Tununa Mercado e Luisa Valenzuela che dichiara: “Por eso nos fuimos como ratas que abandonan el barco: para poder seguir hablando del barco sin tener que traicionarnos. Para dar testimonio por más que nos duela. Para no unirnos a la complicidad del silencio y de la aceptación” (p. 93).

Per concludere *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* si rivela uno studio di notevole ricchezza e interesse, grazie anche alla vasta bibliografia, estremamente articolata, curata e aggiornata.

Susanna Regazzoni

Raquel Chang-Rodríguez (Coord.), *Historia de la literatura mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 2000, 2° vol., pp. 744.

L'importante impresa che un gruppo qualificato di studiosi ha affrontato, coordinati da Raquel Chang-Rodríguez, emerita dell'Università di New York e ben nota studiosa di letteratura coloniale ispanoamericana, fomentatrice benemerita di costanti iniziative nel settore, giunge ora al suo secondo volume, dedicato a *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*.

Di un volume così importante si sentiva il bisogno, poiché né le varie storie letterarie esistenti, panoramiche o di settore, né i pur validi studi dedicati a temi e ad autori, riuscivano a dare un'immagine corrispondente a quella che fu la realtà culturale di un periodo oserei dire unico della letteratura ispano-americana della Colonia. Certamente si erano in modo giustificato e con rara competenza privilegiati fino ad oggi alcuni momenti epocali, scrittori di grande significato, come Sor Juana, Alarcón, Sigüenza y Góngora, Eslava, ecc. – non è qui il caso di un prolisso elenco – tuttavia mancava quella visione approfondita d'insieme che solo oggi fornisce la serie delle collaborazioni presente in questo volume, dove intervengono studiosi nessuno dei quali sconosciuto agli interessati alla letteratura ispano-americana.

Nella sua “Introduzione” Raquel Chang-Rodríguez chiarisce la finalità del volume, che prende avvio da una proposta trascendente ciò che tradizionalmente si accetta come “letteratura”, per offrire una visione d'insieme che prenda in considerazione le idee

estetiche e i diversi “sujetos” che “animaron la creación literaria tanto como las líneas de fuerza que marcaron su producción”.

Il volume è ripartito in settori. Il primo settore, dedicato a *Sociedad y Cultura*, tratta dell'educazione umanistica dei novohispani (P. Gonzalo Aizpuru), studia i “soggetti sociali”, il potere e la sua rappresentazione (M. Moraña), l'introduzione e lo sviluppo della stampa (A. C. Ibarra González), i “festejos” e le celebrazioni (M. D. Bravo y Arriaga).

Nel secondo settore, dedicato a *La expresión poética*, sono esaminate le varie poetiche, il precettismo, le retoriche e le lodi della poesia (E. Rivers e F. C. Cevallos), l'epica novohispana e l'ideologia imperiale (E. Davis), la poesia lirica e patriottica (R. Chang-Rodríguez), per finire con cent'anni di “teatralidad” (S. Poot Herrera).

Il terzo settore, dedicato alla *prosa storica e narrativa*, si articola in saggi che trattano della “revisión” della conquista, narrazione, interpretazione e giudizio (S. V. Rose), dei cronisti indigeni (J. R. Romero Galván) e della prosa narrativa (J. C. González Boixo).

Il quarto settore tratta della *consolidación eclesiástica*, esamina la cronaca religiosa, storia sacra e coscienza collettiva (A. Rubial García), si occupa della “cella e del convento” nella prospettiva femminile” (A. Lavrin), dei cronisti di monache, vale a dire della “traducción masculina” de un'esperienza “ajena” (M. Ramos Medina), dei sermoni novohispani (C. Herrejón Peredo) e infine dell'Inquisizione relazionata con la cultura letteraria (N. Guarneros Rico).

Alla *linguistica e filologia* si rivolge il quinto settore, con interventi dedicati allo studio delle lingue indigene (I. Guzmán Betancourt), allo spagnolo del secolo XVII (B. Garza Cuarón) e al latino nella Nuova Spagna (D. Briesemeister).

Nel sesto settore sono studiate le *figuras estelares*: Alarcón (A. Sandóval-Sánchez), Sigüenza y Góngora (M. A. Codding), Sor Juana Inés de la Cruz (G. Sabat de Rivers) e di nuovo la stessa artista, indagata nei “materiales afectos y el Sueño” (M. Glantz).

Chiude il volume un settimo settore con la *Cronologia* relativa alla Nueva España del secolo XVII (N. Pullés-Linares), un *Indice dei nomi e dei titoli* e l'*Indice delle illustrazioni*.

Il materiale, come si può dedurre, è particolarmente vasto e approfondito. Presenta argomenti per tutte le esigenze e per tutte le direzioni della specializzazione. Per chi scrive, ad esempio, i settori d'interesse continuano ad essere la stampa, la cronaca, la poesia lirica ed epica, le grandi figure delle lettere: Alarcón e in particolare Sor Juana, alla quale dedicano la propria attenzione e competenza nel volume due grandi Maestre, Georgina Sabat de Rivers e Margo Glantz, dalle quale sempre vi è da imparare. Riassumere alcunché del ponderoso volume è impresa inutile: meglio leggerlo direttamente.

Giuseppe Bellini

Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de Siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 691.

Una fonte inesauribile di notizie questo grosso volume che raccoglie gli interventi del Congresso organizzato sotto gli auspici della Cattedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México sul tema e destinato ad ampliare, come afferma il professor Olea Franco nella presentazione, la conoscenza generale circa un'epoca poco, malgrado tutto, nella varietà delle sue manifestazioni; una cultura che non può a meno di riflettere la “palpitante realidad que bullía en su entor-

no". Un insieme di saggi che, secondo il citato autore, è destinato a dimostrare il "carácter inmortal de muchas obras decimonónicas", alle quali, di conseguenza, potrà applicarsi "sin temor el término de 'clásicas' con que suele culminar el largo proceso de apreciación artística".

Credo che il problema non sia tanto di promuovere a "clásicas" le opere del secolo XIX, quanto di conoscerle, di penetrare il meccanismo che le ha originate, di ricostruire l'ambiente e la cultura da cui sono sorte, cosa presiedette alla loro gestazione, l'ideologia che dominava nei loro autori e la loro formazione letteraria, infine e soprattutto la validità. Con questo il compito che il Congresso si proponeva sarebbe abbondantemente raggiunto. E in effetti lo è, attraverso i numerosissimi interventi che meritoriamente, in pro della cultura, risuscitano un mondo che il tempo sembrava avere definitivamente sepolto, salvo qualche eccezione. Il secolo XIX messicano, quindi, appare ora tornato alla luce con grande freschezza. Merito degli studiosi che hanno preso parte al Convegno.

Fare una rassegna dettagliata di questo immenso materiale è impresa impossibile; sarebbe necessario scrivere un altro libro. Darò solo un'idea della ripartizione degli argomenti per grandi settori. Il primo, dedicato a una intelligente riflessione intorno al Modernismo, dove è doveroso porre in risalto quattro "ponencias" e in modo particolare quella di Vicente Quirarte, sul "bohémio" Bernardo Couto Castillo, dove è posto in rilievo il ruolo del corpo femminile e della morte, di tanta attrattiva nella poesia del decadentismo e del modernismo. Christina Karageorgou-Bastea approfondisce il pragmatismo corporeo del poeta José J. Tablada e il suo ruolo dalla *Revista Moderna*. Di singolare penetrazione è l'esame di Ana Laura Zavala Díaz circa il decadentismo messicano, e di molta utilità la cronaca delle polemiche moderniste condotta da Belem Clark de Lara.

Sono queste le pagine che chi è interessato alla letteratura non solo messicana, ma ispanoamericana in generale, è opportuno conosca. Devo confessare che pur essendomi interessato in varie occasioni al Modernismo americano, dagli interventi presenti in questo volume ho appreso un'infinità di cose. Occorre ricordare che, per quanto tutti sappiamo che al Modernismo il Messico ha dato poeti e scrittori di grande significato –annunciatori, espressione piena, e rinnovatori –, assai poco conosciamo dalle "Europas", come direbbero i sudditi del Patriarca de García Márquez, intorno alla storia interna della letteratura messicana, una della maggiori, o la maggiore senz'altro del continente americano.

Per tal modo proseguire nella lettura di questo volume significa entrare in una maniera particolarmente ricca, un vero e proprio Potosì, dove ci si incontra con nomi noti e con molti sconosciuti. Nel settore dedicato ai "Poetas", Iván A. Schulman presenta Díaz Mirón "¿poeta de fronteras?", Silvia Molloy investiga la natura complicata sentimentalmente di Amado Nervo, autore cui dà un apporto notevole, relativamente ai suoi inizi, anche Gustavo Jiménez Aguirre.

Segue un settore dedicato alla "Narrativa breve", ricco di notizie e di riflessioni, sia nell'esame di un racconto di Manuel Gutiérrez Nájera, condotto da Aníbal González, che nel riscatto intelligente dovuto a M. E. Munguía Zatarain degli ingiustamente dimenticati *Cuentos del General* e del loro ruolo nella fondazione di una poetica del racconto messicano. Senza contare i contributi vari che seguono, in questo e negli altri settori: "Novelistas", "Novela histórica", "Crónica y Teatro", "Cultura popular y tradicional", "Leyenda y ficción", e un più che interessante "Discurso de la Femenidad y del amor", dove intervengono solo voci femminili, partendo da un esame iniziale della condizione delle donne messicane nel secolo XIX, "entre el ángel del hogar y la construcción de la patria", effettuato da Esther Hernández Palacios, per passare alla poesia di María Enriqueta, studiata da Yvette Jiménez de Báez, alla narrativa di Laura Méndez de Cuenca,

cui si dedicano Ana Rosa Domenella e Luzelena Gutiérrez de Velasco, all'epistolario amoroso di Vicente Riva Palacio, esaminato da Esther Martínez Luna.

Un ampio settore è riservato allo scrittore Heriberto Frías (interventi di Adriana Sandoval, Catherine Raffi-Bérout e Yliana Rodríguez González), un altro a Manuel Payno, nel quale María Teresa Solórzano Ponce studia la presenza della cultura ufficiale e della tradizione popolare attraverso il romanzo *Los bandidos de Río Frio*, mentre Ana Staples esamina il suo ruolo quale fonte primaria per la storia messicana. Altri contributi rilevanti sul medesimo autore si devono a Marlène Schmitt e a Ignacio Díaz Ruiz.

Tra gli scrittori ormai classici e più noti sono trattati, nel settore rispettivo, Luis Inclán (Manuel Sol), Emilio Rabasa (María Rosa Palazón Mayoral), Federico Gamboa, a proposito del romanzo *Santa* (Josefina Ludmer). Edith Negrín entra nel laboratorio di Azuela attraverso il romanzo *María Luisa*, e Alberto Vital si dedica alla ricezione "mutua" di due romanzieri: Victoriano Salado Álvarez y Mariano Azuela.

Il pericolo della presente rassegna è di divenire un elenco di nomi e di titoli, con il difetto aggiunto di riflettere solo l'interesse personale del recensore. È il caso della mia attenzione al lavoro di Laura Suárez de la Torre, che tratta delle principali case editrici di Città del Messico tra il 1840 e il 1855, e delle riviste, cui sono dedicate le "ponencias" di Pilar Mandujano Jacobo sulla *Revista Moderna* e di Blanca Rodríguez su *La Lira Chihuahuense* (1896-1901).

Conclude il volume il settore "Discusión de las ideas", dove intervengono Pablo Mora, su "Restauración y catolicismo" nelle lettere messicane del periodo 1830-1850, John Skirius, a propósito de "Los franceses en los ensayos de Ignacio Ramírez", Leonardo Martínez Carrizales, che tratta di Manuel Gustavo Revilla "entre la pedagogía y la crítica de la literatura", Fernando Curiel Defossé, il quale illustra "Tres algaradas estudiantiles", ossia "tres episodios a caballo entre los siglos XIX y XX", relazionati "con la profunda crisis que aqueja a la sociedad revolucionaria".

Quanto esposto desterà certamente l'interesse del lettore e l'invito è a leggersi attentamente tutto il volume.

Giuseppe Bellini

Karl Kohut-José Morales (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Main-Madrid, Vervuert, 2002, pp. 500.

Con instancabile impegno Karl Kohut, dal suo prestigioso Istituto di studi latinoamericani dell'Università di Eishstätt, apre agli specialisti, di congresso in congresso, prospettive nuove sulla letteratura, la cultura e la situazione sociale dell'America Latina, dall'epoca coloniale ai giorni a noi più vicini.

È ora il caso di questo grosso volume dedicato a *La literatura chilena hoy*, dove intervengono firme prestigiose che con le loro riflessioni tentano di dare un'idea della transizione cilena, difficile realmente ancora oggi, e di offrire un panorama corrispondente alla situazione politico-culturale e creativa precedente la dittatura pinochettiana, durante la stessa e nell'epoca successiva, quella appunto della transizione.

Il lettore, soprattutto europeo, così poco al corrente, per evidenti ragioni di comunicazione, con un paese la cui produzione intellettuale, malgrado tutto, è sempre difficile raggiungere, arricchisce con questo libro in modo concreto le proprie conoscenze e penetra la tragedia di un mondo del quale ha avuto ampia notizia solamente in momenti politicamente drammatici e alla cui tragedia ha preso con impulso generoso. Ma

che cosa sapeva del Cile precedentemente? Nella generalità dei paesi europei si conosceva assai poco. L'evento più noto era quello collegato al viaggio di Magellano; del periodo della conquista era nota la guerra contro gli araucani, soprattutto attraverso il poema di Ercilla, e quanto all'epoca moderna si aveva notizia della narrativa di Blest Gana, nel secolo XX della poesia di Gabriela Mistral e in seguito soprattutto del grande Neruda, insieme a qualche narratore come Donoso e Edwards, che mai entrarono nel novero degli scrittori del famoso "boom" della narrativa ispanoamericana, e infine del celebrato romanziere Luis Sepúlveda, cui diede fama la trasposizione al cinema di una delle sue opere, *Historia de una gaviota*, come la diede a Skármeta quella di *El cartero de Neruda*.

La Germania è stata, probabilmente, un'eccezione, un luogo privilegiato dalla disciplina cilena, dove scrittori e professori trovarono, nei due settori del Paese, occidentale e orientale, favorevole accoglienza, certamente a ragione della loro ascendenza familiare germanica, come rivelano i cognomi. Così che oggi il paese che più ha conoscenza del Cile è di certo la Germania. Il che si coglie nelle parole introduttive del professor Kohut al libro di cui tratto, libro composto di materiale del tutto imprescindibile, quindi arduo da recensire sia pure sommariamente. Chi ha interesse per il Cile, la sua storia e la sua cultura, deve leggere obbligatoriamente questo volume e ciò facendo arricchirà il proprio sapere.

Ad ogni modo, a parte le numerose notizie che offrono i vari specialisti che intervengono nelle pagine di questa raccolta di Atti, la curiosità, o meglio il preminente interesse di un lettore come può essere, e nei fatti è, il sottoscritto va al periodo tragico del governo militare e alla transizione. Giustamente Karl Kohut afferma che oggi non si può parlare di letteratura cilena prescindendo dalla politica e dalla "difficile" transizione, e neppure lasciar di pensare "en la gran esperanza que significó el gobierno de Allende y en el golpe que le puso fin". Nei suoi ultimi tempi Neruda aveva amaramente previsto il fallimento dell'esperienza socialista, a conseguenza degli estremismi sia della destra che della sinistra, come mi confessò un giorno, a Milano.

Per i governi che succedettero a Pinochet non fu certamente facile mantenere un equilibrio politico, poiché il potere militare rimaneva saldamente nelle mani del dittatore sia pure sconfitto nelle elezioni. Ebbi io stesso modo di constatarlo, a Santiago, nel momento in cui il generale tenne un'incredibile riunione delle alte e medie cariche militari, a porte chiuse, senza presenza alcuna di rappresentanti del governo in carica. Per le strade era evidente ancora la paura di un ritorno golpista, se i militari continuavano visibilmente a comportarsi da padroni minacciosi, come lo erano stati nel recente passato. Nel suo ultimo momento di sinistra gloria, d'altra parte, Pinochet, lo abbiamo visto, si comportò da abile commediante e quando, apparentemente vinto, ritornò dalla prigionia di Londra, il suo sbarco dall'aereo fu sbalorditivo: abbandonando ostensibilmente la sedia a rotelle si diresse con militare energia, come un vincitore, verso i suoi partigiani plaudenti. La commedia per lui era terminata, ma non per il popolo cileno, il quale ancor oggi non è del tutto emerso dalla tragedia.

Per questo è di grande interesse la serie di interventi della sezione di questo volume intitolata "Identidades": illuminanti sono le argomentazioni di Bernardo Subercaseaux. Nella sezione "Conflictos" merita riflessione il problema posto da Stefan Rinke intorno a "¿cómo vivir con el pasado sin convertirse en estatua de sal?", quello di "escribir en dictadura", posto da Fernando Jerez, dagli interventi di Bella Josef, Andrea Pagni, Horst Nitschack, fino all'esame di Manfred Engelbert intorno ai "25 años de postgolpe y una literatura desgraciadamente normal", e di Jaime Collyer a proposito de "la nueva censura".

Una densa serie di saggi nelle sezioni successive, da "Posiciones" a "Evoluciones", a "Individualizaciones", tratta delle "generaciones" di scrittori, di spazi aperti e di globaliz-

zazione, esaminando romanzi, saggi, poesia e teatro, del quale ultimo si pone in rilievo la scarsa conoscenza nazionale e internazionale, mentre Osvaldo Obregón, affermato specialista nel settore, denuncia il successo del tutto nullo nel suo paese di un drammaturgo come Egon Wolff, celebrato, al contrario, fuori di esso, dagli Stati Uniti alla Francia.

Neppure mancano riflessioni interessanti intorno al cinema nelle sue relazioni con la narrativa. Di spicco è l'esame di Walter Bruno Berg di due pellicole di argomento nerudiano, entrambe realizzate su testi di Skármeta: *Una ardiente paciencia* e *El cartero de Neruda*.

Chiude il volume José Morales Saravia con una serie di riflessioni intorno al sistema letterario cileno.

Giuseppe Bellini

Luz Méndez de la Vega, *El amor en la poesía inédita colonial Centroamericana*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2002, pp. 74.

L'intellettuale e nota poeta guatemalteca Luz Méndez de la Vega, meritoria investigatrice del passato coloniale del suo paese e del Centro America, offre in questo libro dedicato alla poesia di argomento amoroso della Colonia centroamericana, un prezioso contributo alla conoscenza dell'attività quasi clandestina in ambito affettivo dell'elemento non ufficialmente rappresentativo della società coloniale.

Il prodotto è rimasto fino ad ora inedito ed è merito della studiosa se ne veniamo a conoscenza, anche se la messe è, per forza di cose, esigua, a ragione degli interventi repressivi del potere, rappresentato nelle periferie della Nuova Spagna da funzionari non tanto rigidi quanto ottusi e dalla vigilanza repressiva dell'Inquisizione, anch'essa esercitata da personaggi di nessuna apertura mentale.

Presentando il libro, Lucrecia Méndez de Penedo che dirige il prezioso progetto di riscatto dall'attività culturale della Colonia in Centroamerica, – “Programma Patrimonio, Cultura e Identidad”, promosso dalla Universidad Rafael Landívar in unione con il “Norwegian Council of Universities” –, ha ragione di sottolineare il valore di questi testi “eterogenei”, materiale che permette di ricostruire un mondo più “democratico”, concetto che poi approfondisce ulteriormente, con vasta competenza, non disgiunta da diretta partecipazione, Luz Méndez de la Vega. La quale, ben cosciente dei limiti artistici del materiale riscattato, sottolinea tuttavia giustamente come uno dei più apprezzabili valori del materiale ora pubblicato sia di ricomporre un panorama più vicino a quella che fu la primitiva letteratura meticciana dell'area.

Giuseppe Bellini

Federico García Godoy, *Rufinito*, Santo Domingo, Editora Manatí, 2002, pp. 127.

Una nuova ristampa per un'opera ormai classica delle lettere dominicane. García Godoy (1857-1924), cubano di nascita ma dominicano d'adozione, getta con *Rufinito* e con i successivi *Alma dominicana* e *Guanuma* le basi di una letteratura nazionale.

Lo stesso García Godoy, nelle parole introduttive, si esprime intorno all'assenza – siamo a principio del Novecento – di panorami letterari ben identificati e riconoscibili in

territorio americano. Fatta eccezione per alcuni movimenti, quali il *criollismo* venezuelano, «No he creído nunca en la posibilidad de la formación de una literatura nacional en el elevado sentido que tiene para mí semejante cosa. No existe literatura dominicana como no existe literatura peruana, ecuatoriana o argentina, a no ser que se tomen como tales literaturas las colecciones de libros publicados por escritores de esos mismos países o de los demás de la América Latina» (p. 23). Le tendenze della produzione artistica ispano-americana, infatti, sembrano incanalarsi da una parte verso un accentuato esotismo, dall'altra verso un'imitazione pedissequa delle mode spesso effimere dei paesi europei. Una vera letteratura nazionale, ad opinione di García Godoy, può essere solamente il frutto di una storia secolare, che cresce e progressivamente imprime coesione ed unità alla cultura; gli stati americani, invece, pur accomunati da una stessa lingua, vantano pochi decenni di vita indipendente, per di più disordinati, anarchici ed incoerenti, che certamente non contribuiscono all'affermarsi di un solido spirito unitario. Secondo lo scrittore, alla base dell'originalità artistica ispano-americana starebbe l'assidua conoscenza degli eventi storici: come più tardi sottolineato da tante personalità illustri del continente, come ad esempio l'Uslar Pietri, un'esatta cognizione dei fatti ed il loro insegnamento fortificano la coscienza nazionale e la rendono poco permeabile all'assalto delle influenze esterne, sia politiche che culturali.

García Godoy considera pertanto la sua opera quale dimostrazione della possibilità di dignificare letterariamente episodi apparentemente insignificanti della storia nazionale: la leggenda di Rufinito, sebbene non attestata da alcun documento, merita un proprio posto giacché ancora viva nella memoria popolare a distanza di anni. Per quante incertezze possano esserci, fornisce materia letteraria sufficiente al narratore e, al tempo stesso, consente al popolo dominicano di riconoscersi e di perpetuare il ricordo storico di quegli anni turbinosi.

Al di là della rituale *captatio benevolentiae*, ritengo che da uomo intelligente e colto qual era, García Godoy fosse abbastanza conscio dei limiti artistici del proprio lavoro. Darei quindi credito alle sue affermazioni riguardo alla semplice intenzione di dimostrare la possibilità di estrarre da un «diminuto bloque» (p. 28) storico un riflesso della formazione della nazionalità dominicana. Il suo «inhábil cincel» (*ibidem*), in effetti, stenta ad infondere vita artistica al busto e all'ambiente, ma indica in maniera molto precisa la strada da percorrere. Nella sua stringatezza, il romanzo pare il canovaccio di un'opera molto più ampia ed ambiziosa: con lo stile sintetico, l'uso del presente storico, i periodi brevi, il discorso indiretto, traccia un panorama molto preciso a cui affianca tutti gli elementi, ormai assurti a leggenda, che il romanziere avrebbe la facoltà di utilizzare per una rivisitazione letteraria dei successi. In appendice, all'interno di sei paragrafi distinti, García Godoy opera una disanima ragionata delle fonti e, conseguentemente, dei criteri usati per la scelta dei dettagli biografici del potenziale protagonista dell'opera, qui solamente tratteggiato e lasciato sullo sfondo (si noti che compare a metà del volumetto e che, da questo punto, di tanto in tanto fa capolino nella narrazione per lo più legata alla storia ufficiale).

Rufinito meriterebbe dunque di essere perpetuato non per i meriti artistici, discutibili anche se ricondotti ai canoni estetici del periodo, bensì per i propositi didattici e la serietà delle intenzioni dell'autore, sinceramente preoccupato per i destini culturali e storici dei Paesi ispano-americani. Meriterebbe inoltre non solo una riedizione più accurata dal punto di vista tipografico – giacché la scansione elettronica senza un'attenta rilettura presenta numerose imprecisioni –, ma anche di essere corredata da un apparato e introduttivo e critico più aggiornato e qualificato. Infatti, la scheda bio-bibliografica è troppo succinta e a volte imprecisa; l'introduzione, pure breve ed anonima, consiste in due lunghe citazioni e non getta luce né sull'autore né sull'opera. A sua volta, il prologo

del 1909, firmato da Federico Henríquez y Carvajal per la seconda edizione dell'opera, rischia di essere – al di là della curiosità storica – anacronistico e addirittura fuorviante se non adeguatamente contestualizzato. Proprio perché la presente edizione è rivolta ad un pubblico di studenti, mi pare che valga la pena inquadrare tanto l'autore come l'opera secondo criteri più attuali, che aiutino i giovani lettori ad apprezzarne in qualche modo il valore.

Patrizia Spinato Bruschi

Isabel Allende, *Mi país inventado*, Barcelona, Areté, 2003, pp. 220.

L'intera scrittura di Isabel Allende rivela propensione autobiografica, come conferma quest'ultima opera in cui l'autrice prende spunto dagli avvenimenti quotidiani per creare mondi fittizi, popolati da personaggi concreti, sia pure "frágiles y asustadizos" (p.88), molto simili alle entità evocate dalla nonna durante le sedute spiritiche. Una realtà magica, dunque, alimentata da una particolare visione dei misteri del mondo, percepiti attraverso le molteplici dimensioni del quotidiano. Istinto, intuizione, emozione, immaginazione e sogno, entrano geneticamente nel modo di considerare la vita; da qui la naturale e completa adesione della scrittrice a "*lo real maravilloso*", movimento reso famoso in tutto il mondo dalla letteratura ispano-americana degli anni sessanta. Un realismo magico che appartiene anche alla società cilena la quale, nonostante sia fondamentalmente ancorata ai fatti concreti, è affascinata da spiriti maligni, da mostri malefici, da morti che si sollevano dalle tombe: una nutrita schiera di vaghe presenze costantemente rinvigorita dai racconti della ricca tradizione orale.

Attraverso la consueta ironia, la Allende sdrammatizza comportamenti e sentimenti di un'intera nazione – e di conseguenza propri, perennemente sconvolta da catastrofi naturali che hanno contribuito a forgiare il carattere schivo, riservato e serio del cileno. Mentre l'uomo è profondamente classista, *machista*, pigro e individualista, la donna è una lavoratrice indefessa che regge il peso di tutta la famiglia e della casa. Oltre ad avere vocazione al martirio, ad invecchiare precocemente, quest'ultima per dare continuità alla propria esistenza non perde la capacità di ridere, anche di se stessa, conservando intatto il romanticismo "para desear que su compañero sea otro y una llamita de rebeldía en el corazón" (p.69). Un potenziale di energia e di resistenza in grado di contribuire a rovesciare una dittatura, ma incapace di attuare un cambiamento di vita all'interno della famiglia, pur esplodendo con potenza e con passione nelle relazioni amorose. Ed è proprio questo insieme di forza e di civetteria a rendere le donne irresistibili, nonostante la statura bassa e le forme rotonde. Entrambe le categorie condividono, tuttavia, l'orrore per l'ostentazione, per la generosità, per la "tendencia a transar antes que confrontar, la mentalidad legalista, el respeto por la autoridad, la resignación ante la burocracia, el gusto por la discusión política" (p.177).

Ad ogni argomento affrontato da un punto di vista generale, segue un approfondimento personale. Sensazioni, emozioni, pensieri, considerazioni sull'esistenza e sulla letteratura, si susseguono in pagine coinvolgenti, pregne di calore e di nostalgia. Nostalgia che inizia con il faticoso *golpe* del 1973 e con la successiva fuga dal Cile, dando il via a quello che la scrittrice definisce "proceso inconsciente de inventar un país" (p.187), frutto di ricordi selezionati, modificati a piacimento per approdare alla visione di un Cile "poético y pobretón" (p.200), congelato agli anni settanta. Da qui la dichiarata soggettività del libro che non vuole essere una cronaca politica o storica, ma "una serie de

recuerdos que siempre son selectivos y están teñidos por la propia experiencia e ideología” (p.182). D'altra parte l'esperienza estetica non è mai contemplazione passiva dell'oggetto, in quanto attraverso l'attività ermeneutica, l'artista inevitabilmente ri-crea.

Sull'onda dei ricordi, sulla memoria condizionata dall'emozione, la scrittrice costruisce l'opera che esula da un piano prestabilito, dalla mera distinzione in epoche, perfettamente coerente con il divagare dei pensieri dove passato e presente, più che sottostare ad un'evoluzione cronologica, si esprimono in una linearità senza tempo. Importante è fissare fatti, avvenimenti, emozioni, per conservare le proprie radici, per dare continuità alla propria esistenza recuperando un tempo lontano, privo di contorno preciso, sfumato come se, scrive l'autrice, “mi vida hubiera sido sólo una sucesión de ilusiones, d imágenes fugaces, de asuntos que no comprendo o que comprendo a medias” (p.198). Un dominio del sentimento che rende illusoria la conoscenza ed affida alla verità un valore relativo, in quanto fondato su di un giudizio soggettivo.

Ancora una volta viene evidenziato il potere salvifico della scrittura che esorcizza demoni ed ossessioni, riscatta storie e personaggi e soprattutto, conclude l'autrice “ha creado la persona que soy y el país inventado donde vivo” (p.220) e dove vivono con lei i personaggi delle sue opere. Una vita costantemente intrecciata alla narrazione, vissuta ripensando e soppesando il senso delle azioni passate per acquisire consapevolezza.

Tuttavia, il mondo immaginato dalla Allende conserva intatta la bellezza e la forza della prorompente natura cilena, fatta di montagne innevate, di vulcani addormentati, di acque che s'infrangono con furia, di cascate fragorose, di laghi tranquilli, di boschi freschi, di paesaggi lunari, di ghiacciai azzurri. Una realtà davvero magica, resa ancora più incantevole dal potere della parola e dalla ricostruzione essenzialmente autoriflessiva. Attraverso le differenti immagini, infatti, Isabel Allende ritorna a se stessa e a ciò che è stata, recuperando storia e sentimenti perduti nella quotidianità di esule, ma soprattutto la speranza nel futuro di scrittrice.

Silvana Serafin

Rosalba Campra, *Herencias*, Córdoba, Alción Editora, 2002, pp.103.

È noto che l'area rioplatense, e in particolar modo l'Argentina, ha sempre dimostrato interesse e curiosità per la letteratura fantastica come dimostrano le opere di Eduardo Wilde, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga per citare alcuni nomi del passato remoto. Tradizione che viene ripresa e rinnovata successivamente tra gli altri, da Macedonio Fernández, da Felisberto Hernández, da Adolfo Bioy Casares e soprattutto da Jorge Luis Borges. Non sorprende, dunque, la propensione di Rosalba Campra per il genere, affrontato sia come studiosa, specializzata in letterature ispano-americane (vedasi in proposito, *Territori della finzione. Il fantastico*, Roma, Carocci, 2000), sia come autrice.

Quest'ultima opera, *Herencias*, che segue nell'ordine, *Formas de la memoria* (Córdoba, Lerner, 1989; titolo italiano: *Racconti da Malos Aires*, Fahrenheit, 1993), *Los años del arcángel* (1997; di prossima uscita la traduzione italiana presso la Casa editrice Voland di Roma), s'inserisce perfettamente nella linea narrativa imperniata sulla condizione inevitabile del racconto come creazione fittizia. Per meglio dire, in essa viene esaltato l'artificio dell'invenzione, suscitando nel lettore perplessità, incertezza, timore per gli elementi inspiegabili, ma seducendolo con il fascino di un'affabulazione elegante ed intrigante, che non permette interruzioni nella lettura. Proprio sulla parola, sulla sua coinvolgente abilità di catturare l'attenzione, ruotano i quattordici racconti, riuniti in due

parti, rispettivamente: I HISTORIAS DE CAUTIVERIO (Encuentro, Las sirenas, Viajes, El sueño del tigre, Cicatrices, Túneles, Diario) – II HISTORIAS DE AMOR (Regreso, Herencias, Esperanzas, Promesas, Decisiones, La tormenta, El teatro). Alcuni di essi (Esperanzas, Promesas, La tormenta, El sueño del tigre, Encuentro, Cicatrici, Diario, Las sirenas) sono stati pubblicati, in originale o in traduzione, in riviste internazionali.

Elemento che accomuna le diverse storie è lo sviluppo del *plot*, inteso come disegno interiore, perfettamente calibrato e strutturato, persuasivo anche quando tratta avvenimenti sconcertanti, comunque, vincolati al ricordo, alla memoria di un tempo passato, trasfigurato da emozioni, da sentimenti, da sensazioni.

Attraverso un narratore che racconta in prima persona, vengono presentati personaggi apparentemente reali, inseriti nella quotidiana *routine* del vissuto. Teatro d'azione sono generalmente i comuni mezzi di trasporto – quali il taxi e l'autobus che arrancano nel traffico caotico di una Buenos Aires vitale, percepita dal finestrino-, dimore più o meno sontuose, luoghi di culto ricchi di affreschi e di stucchi dorati. Improvvisamente un fatto inconsueto, inatteso catapulta i protagonisti, e con essi il lettore, in un diverso e possibile corso degli eventi.

Tale girovagare in universi alternativi stimola la creazione di personalità indimenticabili, siano essi uomini o donne, connotati fisicamente, ma anche nel loro modo di pensare, tanto reale, quanto illogico. Ciò rende la struttura del libro aperta, costruibile per continuità di segmenti tematici possibili, come accade nei testi poetici. In effetti, solo la fantasia può permettere a una tigre di avere lo stesso sogno della protagonista o ad un'ottantenne di conservare intatta la bellezza dei vent'anni e solo la memoria può comprendere tempo oggettivo e tempo personale – inteso come l'insieme dei mondi possibili-, frantumando la linearità temporale dell'essere.

L'andamento ascendente dal reale al surreale è palese in tutti i racconti e riesce a trasmettere le vibrazioni di un sogno ad occhi aperti; un sogno che spesso narra d'intense passioni amorose, frutto d'incontri fortuiti, come quella per i ragni che uniscono il tassista e la sua ospite, o quella che coinvolge due passeggeri di un autobus, mai incontrati prima, o quella tra il portantino incappucciato i cui occhi splendenti scatenano un tumulto di desiderio nella ragazza invalida, che da nove anni assiste alla processione dalla finestra della propria stanza, o quella ancora tra la giovane innamorata di un demone dipinto sulla parete della chiesa. Poco importa se, alla fine, una "vedova nera" fuggita dalla gabbia, ucciderà uno dei due amanti, o se al posto di un seno spunterà una mano con le unghie dipinte di viola, o se la morte sarà il prezzo da pagare a Dio per una notte d'amore.

Storie d'amore, ma anche di violenza, di costrizione fisica e mentale, di repressione, di vendetta, di cupidigia, raccontate da Rosalba Campra con l'immediatezza e la freschezza dell'invenzione, con l'abilità di una Sherazade che mescola felicemente le opposizioni essere-apparire, reale-fantastico.

Silvana Serafin

Dante Liano, *Il figlio adottivo*, Milano, Frassinelli, 2003, pp. 145.

Con questo terzo romanzo, tradotto da Ana Pace, Dante Liano, già noto al pubblico italiano per due precedenti opere: *Il mistero di San Andrés* (1998) e *L'uomo di Monserrat* (1999), pubblicate entrambe da Sperling & Kupfer, e per la raccolta di racconti scritti in collaborazione con il premio Nobel per la pace, Rigoberta Menchú (*La bambina di*

Chimel e Il vaso di miele), conferma la raggiunta maturità artistica. Per gli specialisti di letteratura ispano-americana, lo scrittore non è certo un nome nuovo dato che la sua prima opera, *Casa en avenida* risale al 1974. Seguono due raccolte di racconti: *Jornadas y otros cuentos* (1978), *La vida insensata* (1987), il romanzo breve *El lugar de su quietud* (1989), libri che gli procurano, nel 1991, il premio nazionale per la letteratura del Guatemala, suo paese d'origine. Ulteriori pubblicazioni sono: i romanzi *El Hombre de Monserrat* (1994) e *El misterio di San Andrés* (1996), la raccolta di racconti *El vuelo del ángel* (1996) e *El hijo de casa* (2003), opera finalista del prestigioso premio spagnolo Heralde per inediti.

La struttura, su cui si snoda il *plot* di quest'ultimo libro, è costantemente tesa a creare la verosimiglianza narrativa attraverso una prima presentazione degli elementi importanti, seguita dal dubbio sull'esistenza di una realtà ben più complessa ed infine dall'utilizzazione di particolari laconici, di lunga proiezione, in perfetta sintonia con la teoria di Borges, maestro indiscusso della "postulazione della realtà".

Si tratta della ricostruzione di un delitto dove quattro componenti di una famiglia (padre, madre, due figli maschi) vengono massacrati a colpi di *machete*. Un crimine orrendo che ha sconvolto la tranquilla esistenza dei frequentatori di un caffè di Santa Ana, ma anche dell'intera città, dove non succede mai nulla, divenuta teatro di una ferocia inaudita, quanto insospettata.

La maestria di Dante Liano si esprime compiutamente nell'inserimento della morte all'interno del contesto stesso di narratività, rafforzando l'idea di Walter Benjamin, citato in epigrafe. Infatti, solo in relazione con la morte la vita di Manuel merita di essere raccontata. Il figlio adottivo trattato come un servo, se non peggio, costretto a dormire nella vasca da bagno e di conseguenza ad alimentare "istinti ferini, da anima infangata, con i denti digrignanti" (p. 54), acquista visibilità con l'omicidio, confessato alla fine di un interrogatorio in cui egli viene picchiato e torturato dai poliziotti. Con l'aiuto di due complici, Lucas e Jacinto, anch'essi rei confessi in seguito al medesimo trattamento, Manuel dichiara di essere l'artefice dell'uccisione dell'odiosa famiglia, oggetto di un rancore cresciuto con il trascorrere delle notti in bagno, quando egli è costretto a partecipare, suo malgrado, alla maleodorante intimità dei propri "cari".

Accanto al mellifluido ed ambiguo "fratello", agisce in parallelo Merci, "la bambina", la quindicenne, piccola e grassottella dai capelli corvini e dagli occhi neri, unica sopravvissuta alla strage. Alla fine, essa si rivelerà essere l'ideatrice del piano di sterminio, architettato per vendetta nei confronti del padre e dei fratelli che, dopo averla violentata, la costringono a ripetuti abusi sessuali. Suo alleato è per l'appunto Manuel, a lei legato d'affetto e d'amicizia. Con la morte della famiglia, essa ottiene giustizia e la comprensione del dott. Abelardo Zamora, il medico legale incaricato dal tribunale di redigere rapporto dopo averla visitata.

A lui il merito di percepire il delitto come punto d'intersezione di una molteplicità di storie, di cui egli stesso funge da elemento d'unione. Al di là della "trasparenza" del crimine, con i colpevoli presi in flagrante, esistono, infatti, dei lati oscuri che acquisiscono consistenza attraverso l'indagine delle singole personalità e del loro agire, sempre stimolato da motivazioni profonde.

Se la morte è rivelatrice di vita, l'amore condiziona i comportamenti individuali. Così Manuel, per amore, sacrifica la vita altrui e la propria: verrà giustiziato per impiccagione, insieme ai due complici, sulla piazza davanti agli occhi di tutta la comunità, attratta morbosamente dall'evento. Sempre per amore, Erwin Rosario, il pugile innamorato di Tina, figlia di due professori universitari che osteggiano il matrimonio, verrà coinvolto con l'inganno nel delitto. Contattato "per trasportare della roba", attratto dal facile guadagno e spinto dalla necessità, egli accetta l'incarico. Tuttavia, impaurito dalle urla che

escono dalla casa in cui si stanno consumando gli omicidi, avvia il camion e sparisce nella notte: catturato, verrà assolto e successivamente rilasciato.

Se il fine di un romanzo giallo è attivare la sorpresa e la curiosità del lettore proprio perché con la meraviglia viene impedita la formulazione di un giudizio mentre è stimolato un modo diverso di pensiero, Dante Liano è riuscito nell'intento con grande abilità. Fino all'ultima pagina si susseguono i colpi di scena, tenendo desta costantemente l'attenzione del lettore con sapienti tecniche narrative che fanno dello scrittore, un sommo fabulatore di anime e di destini, svelati con discrezione e con tocco leggero. Le descrizioni di ambienti e di personaggi, spesso dettagliate nella loro essenzialità, presentano un mondo lontano, dove il progresso procede a passi lenti, anche se cadenzati da un traffico caotico di vecchie auto scassate, dove la polizia usa la tortura come mezzo per estorcere confessioni, dove passioni illecite, pulsioni nefaste, amare delusioni, morbide curiosità sono oggetto di chiacchiere, utili solo a far trascorrere il tempo in attesa di qualcosa di indefinito, ma che è nell'aria, pesante ed opprimente. Un mondo malinconico e dolente, reso con grazia e ironia da un osservatore sensibile ed attento nel cogliere singole individualità e realtà sociale. Se per la verità del poliziesco sono importanti i molteplici punti di vista, alla fine convergenti, il sapiente gioco di rifrazione fra testo e contesto rivela la verità del libro: forma e contenuto si fondono in nome di una forza generatrice che sta alla base della creatività stessa.

Silvana Serafin

Mario Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina*, Madrid, Alfaguara, 2003, pp. 485.

Quest'ultimo romanzo (o meglio dire romanzi?) di Mario Vargas Llosa immette il lettore in contesti sociali differenti quali l'Europa, il Perù, le Isole della Polinesia, in tempi storici lontani che coprono l'intero secolo XIX, particolarmente ricco di fermenti rivoluzionari e di utopie. Attraverso le vite parallele di Flora Tristan, prima femminista francese (1803 –1844) di padre peruviano, e del nipote Paul Gauguin (1848-1903), lo scrittore fornisce un quadro impressionante di ambienti, di personaggi, di modi di pensare distanti nel tempo, nella diversità uomo/donna, ma in fondo vicini nella ricerca della felicità, esigenza universale che travalica vincoli di spazio, di tempo e di sesso.

Due personalità, dunque, simili, proprio perché in balia di un ideale utopico: l'una, indomabile e tenace nell'inseguire il sogno di una società perfetta in cui uomini e donne godano gli stessi diritti, le medesime possibilità di lavoro, senza essere sfruttati dall'avidità dei padroni e senza essere costretti ad operare in ambienti malsani. L'altro, con la medesima ossessione, ricerca la bellezza e il piacere di un'estetica in grado di organizzare e di determinare il mondo in tutte le sue forme.

Ognuno, a suo modo, abbandona lo *status quo* spinto da un impulso irrefrenabile, ad iniziare da Flora che lascia di soppiatto il marito, violento e dispotico, ma anche i due figli, per costruire un mondo migliore, privo di poveri e di diseredati. I mille disagi di viaggio –narrati nel volume *Peregrinaciones* – attraverso la Francia e l'Inghilterra, in uno stato di salute precario, aggravato da lancinanti dolori allo stomaco, non costituiscono un ostacolo per verificare gli eccessi dello sfruttamento di cui sono vittima i poveri, per apprezzare l'"eroismo" degli operai, sempre vivo, nonostante l'assoluta degradazione del loro modo di vivere. Ad aprirle gli occhi sull'ineguaglianza umana, sul razzismo, sul fanatismo religioso, sulla cecità e sull'egoismo dei ricchi, è stato il soggiorno in

Perù, dove essa si reca per reclamare l'eredità della nonna, da poco deceduta. Purtroppo, non essendosi i genitori sposati con rito religioso, il matrimonio non è ritenuto valido dallo zio Pio Tristán, "el rico más rico de Arequipa" (p. 262) il quale si appella alla sacralità della legge ben più forte dei sentimenti.

Le continue e costanti analesi, rendono vivo il passato, riacutizzano le mortificazioni e le violenze subite, dando forza alla lotta per il riscatto di tutte le donne che, attraverso di lei, acquistano dignità e orgoglio dei propri sentimenti. Libera da ogni giogo, soprattutto da quello matrimoniale, Flora procede imperterrita per la sua strada, incurante anche delle pallottole del marito e delle intimidazioni della polizia. Ovunque vada, la fama la precede, come pure il pregiudizio diffuso in tutti gli strati sociali che considerano la donna incapace di pensare ("Para llevar faldas, la creían incapaz de desarrollar estas ideas para la redención del obrero" (p.97). Non solo la *Unión Obrera* è opera sua, ma essa testimonia l'acutezza di Flora che ha la lucidità politica di affiancare la lotta di rivendicazione femminista ai diritti degli operai, facendo sì che le vittorie di una singola categoria ricadano anche sull'altra.

Il medesimo spirito di ribellione spinge Paul Gauguin ad abbandonare, all'età di trentasei anni, il lavoro di agente di borsa e una tranquilla esistenza di buon marito, privo di appetito sessuale proprio come la morale luterana consiglia e di buon padre di famiglia per entrare, attraverso l'arte, in un'altra vita in cui non solo lo spirito, ma anche il corpo si arricchisce e gode attraverso i sensi. La sua pittura diviene espressione della totalità dell'essere "su inteligencia, su destreza artesanal, su cultura, pero también sus creencias, sus instintos, sus deseos, sus odios" (p.422).

Una temerarietà che lo conduce lontano dall'Europa, dal continente di "invierno helado y mujeres frías" (p. 127), culla di una civiltà che ha corrotto persino l'arte: soltanto a contatto con la cultura dei primitivi, l'arte europea potrà emergere dalla decadenza con rinnovato vigore. In Polinesia, nei Mari del Sud, egli vive la vita dei nativi, assume la condizione di selvaggio a contatto costante con la natura, pregna di religiosità e di desiderio, di vita e di morte, in un'epifania di colori che sfumano i confini tra realtà e sogno. La nuova forma d'esistenza panteista, sotto i caldi raggi del sole caraibico, gli permette di carpire il segreto dei boschi, della purezza ancestrale, dove il sesso è fonte di energia, di vitalità e di arte. Senza risorse economiche, ma ricco di sogni e di intense emozioni, egli raggiunge nella pittura la libertà estetica, rendendo possibile le fantasie più ardite.

Nonostante le contraddizioni, le inevitabili differenze, i due personaggi reali pur muovendosi all'interno di società altrettanto reali, appartengono ora al mondo della finzione ed acquisiscono, paradossalmente, drammaticità e spessore. Essi fungono da reciproco *alter ego*, si completano e si fondono in un unico personaggio, spinto ad agire con l'arroganza di una fede indiscussa nel proprio ideale di libertà collettiva e individuale per toccare con mano il Paradiso. Un luogo ricercato con ostinazione e con determinazione anche se per entrambi la meta rimane irraggiungibile, proprio come accade nel gioco infantile del *Paraiso* così denominato in Perù o dei Quattro Cantoni che dir si voglia. Il bambino che, giunto in un angolo, chiede "Dov'è il Paradiso?" viene irrimediabilmente e infinitamente rinviato ad un altro cantone, senza mai approdare ad una risposta risolutiva.

Mario Vargas Llosa si riconferma maestro indiscusso nel cogliere il filo d'Arianna dei pensieri ed entrare così nel labirinto delle menti, colmando lacune storiche, con interrogativi esistenziali. Personalità dolenti, immerse nella grandiosità di una natura sublime, rivivono in pagine indimenticabili per tensioni interne, per impulsi improvvisi, per desideri inconfessati, per resistenze e per liberazioni. Nella presentazione di una rappresentazione l'autore offre lo strumento per distanziare i personaggi dall'immediatezza

za della vita, rendendoli spesso spettatori delle proprie sofferenze. In fondo è ciò che insegna Schopenhauer quando ricorre alla configurazione del naufragio-spettatore per decifrare l'identità del soggetto umano. È anche, però, la grande lezione di Vargas Llosa: sta al lettore stabilire se l'obiettività che caratterizza la "sua" verità è di carattere epistemico o se ha un residuo trascendente che la colora di realismo metafisico.

Ancora una volta, lo stretto rapporto tra dinamiche della psiche e dinamiche letterarie rendono l'opera di Mario Vargas Llosa "dialogica": contenuto e forma si fondono per caratterizzarne lo stile, per connotarne la forza creativa, ma anche per stabilire un contatto con la storia della cultura nel punto d'incontro fra estetica e istanze conoscitive, tra extraterritorialità temporale e culturale e tra il potenziale semantico della parola altrui.

Silvana Serafin

Guillermo Obiols, *La memoria del soldado. Campo de Mayo (1976-1977)*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, pp. 161.

Guillermo Obiols (La Plata, Argentina 1950-2002), docente di Metodologia e Didattica della Filosofia e preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Nazionale de La Plata, ne *La memoria del soldado* narra l'esperienza della leva durante il primo anno di dittatura militare (1976-1977). Precedute da una "Presentación" di Gonzalo de Amézola (pp. 11-21) e dalla "Introducción" di Juan Ruibal (pp.23-31), le memorie della vita militare di Obiols si compongono di due parti: "Un mundo absurdo, arbitrario y peligroso" (pp.35-138) ed "Episodios inquietantes y final abierto" (pp.139-161), entrambe suddivise in capitoli -19 e 7 - il cui titolo ne riassume il contenuto.

Ventiseienne al momento dell'ingresso nella caserma Campo de Mayo, Obiols viene destinato al "detall": "la oficina de dirección de la compañía; [donde] se organiza la guardia que la compañía debe brindar al cuartel, se redactan los distintos partes de registro de las novedades que se producen en el personal de soldados (destinos internos, enfermos, francos, en comisión, de guardia, desertores, etc.)" (pp.60-61). Sorta di impiegato o scrivano della caserma, il furiere si risparmia la vita del "colimba" (che "corre, limpia, barre" p. 59) e, come gli autisti e gli assistenti degli ufficiali, non è obbligato ai turni di guardia. Obiols descrive e critica la routine militare dal punto di vista di un osservatore privilegiato, quasi "esterno" ma, a differenza degli esempi italiani degli anni '80 e '90, non trasforma l'esperienza personale in finzione letteraria come Pier Vittorio Tondelli (*Pao, pao*, Milano, Feltrinelli, 1982) nè sviluppa una critica dall'interno come fanno i generali Franco Angioni (*Un soldato italiano in Libano*, Milano, Rizzoli, 1984) e Ugo Stocchi (*Un soldato italiano in Italia*, Firenze, Lalli Editore, 1990). Obiols non è un romanziere di professione nè un ufficiale dell'Esercito: la sua prospettiva critica è quella del professore di filosofia trasformato prima in "soldado scrivente" e, in seguito, in autore di queste memorie. A provocare la scrittura di Obiols è soprattutto un imperativo morale che oltrepassa il giudizio severo sul servizio militare: i ricordi della naja servono, infatti, a introdurre il racconto del sequestro e della "scomparsa" del soldato Ernesto Mario Parada, vittima della repressione militare nello stesso Campo de Mayo, vicenda narrata a partire da *El soldado Parada es secuestrado y días después un sargento dice que le está "cantando a los angelitos"* (pp.97-100). Di umili origini e senza amici all'interno della caserma, Parada è stato visto "scomparire" da alcuni commilitoni, tra i quali Obiols: "vi que el sargento Salgado lo traía a Parada agarrado con fuerza por un

brazo, [...] ambos subieron a una camioneta que conducía el sargento Balestra y enseguida se alejaron. [...] (p.98) che diventa, in questo modo, “una de las pocas personas que había visto el momento en que lo secuestraban a Parada, quizás uno de los últimos que lo vio con vida” (p.144). Il disagio e lo sconforto dinanzi alla convinzione che: “en las circunstancias en las que nos encontrábamos, ni yo ni mi compañeros podríamos haber hecho nada eficaz para evitar la desaparición de Parada” (p.100) non impediscono a Obiols di assumersi delle responsabilità cui potrà far fronte solo alla fine della dittatura. La ricerca della verità, uno degli obiettivi della storia, è un compito che la ragione attribuisce alla filosofia, ma è un essere umano colui che cerca o rifugge quella verità capace di trasformare la vita: l'impulso alla confessione non sorge da una necessità letteraria bensì da una ‘vita che ha bisogno di esprimersi’.

Con il ritorno alla democrazia in Argentina si impone la necessità di un processo ai responsabili della repressione e Alfonsín, poco dopo essere stato eletto presidente, istituisce una Commissione d'Inchiesta, la CONADEP – Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas-, per indagare sulle sparizioni forzate e sulle torture subite dalle persone detenute. Il dilemma morale scatenato dalla vicenda Parada ritorna a bussare alle porte della coscienza di Obiols, ma la politica sui diritti umani violati portata avanti dal governo democratico viene ostacolata dai militari che continuano a minacciare l'ordine costituzionale; inoltre, Parada non è nè parente nè amico di Obiols. Nonostante le attenuanti a favore del silenzio, tra lasciarsi vincere dalla paura e dall'egoismo di un individualismo estremo o difendere i propri principi, Guillermo Obiols fa prevalere l'imperativo etico sulla convenienza personale e denuncia la scomparsa di Parada alla CONADEP (deposizione leggibile nella relazione finale dei lavori della Commissione, pubblicata con il titolo di *Nunca más*).

Nonostante le testimonianze rese dinanzi alla CONADEP (1984), al tribunale penale (1984) e al tribunale militare (1987), la gestione argentina della storia, della memoria e della ricerca della verità provoca in Obiols un disagio ampliato dal susseguirsi di segnali nefasti. Nel 1994 scoppia il caso Adolfo Scilingo, l'ex-capitano della marina militare che denuncia i “voli della morte” mediante i quali si eliminano i detenuti gettandoli, narcotizzati ma vivi, nell'estuario del Río de la Plata o nell'Atlantico. Le dichiarazioni di Scilingo, difficili da smentire, inducono però la cupola dell'Esercito a servirsi dell'argomentazione *ad hominem*: dove non si può refutare ciò che è stato detto bisogna attaccare o svilire la persona che lo dice.

Nel 1995, invitato ad un programma radiofonico, Víctor Armando Ibáñez, il sottufficiale che aveva confidato a Obiols di aver ricevuto l'incarico di sorvegliare dei prigionieri incappucciati e incatenati (pp.123-125), denuncia alcune sparizioni, tra le quali quella di Parada, probabilmente imbarcato in uno dei tragici voli, e invita a testimoniare sui casi di sparizione di persone.

Il rimando alle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar che antecede la seconda parte dell'opera di Obiols – “Tratamos de entrar en la muerte con los ojos abiertos” – non è casuale: prossimo alla fine dei suoi giorni Obiols dedica gli ultimi sforzi alla stesura di un racconto autobiografico che contiene la “sua” verità sul caso Parada, una sorta di testamento etico in cui si intravede una speranza, poiché: “el futuro dependerá de lo que hagamos; y si vuole una dictadura será nuestra responsabilidad” (p.159). Le pagine finali dell'opera – “Con los ojos abiertos y a la expectativa” – reclamano, infatti, l'annullamento delle leggi della “Obediencia Debida” e del “Punto Final” mediante le quali si erano lasciati liberi da responsabilità coloro che avevano ‘smarrito la loro umanità’ per ordini superiori e liberi da ogni processo futuro tutti coloro che l'avessero evitato fino a quel momento (una specie di prescrizione per i delitti commessi). L'ipotesi funesta del ritorno di una dittatura che possa rovesciare la storia e glorificarne i responsabili, induce

Obiols a sostenere proprio quei principi morali che possono venire violati. Le persone coinvolte in questo tipo di vicende invecchiano e muoiono ma, chi continuerà ad essere identificato come figlio, nipote o bisnipote, tanto di scomparsi che di repressori, potrebbe decidersi a tramandare le testimonianze del padre, nonno o bisnonno.

Queste 'memorie' ci inducono a chiarire il passato tenendo conto di due preoccupazioni: una si riferisce alla possibilità di conoscere degli esempi concreti del terrorismo di Stato esercitato durante l'ultima dittatura militare argentina; l'altra, di carattere etico, collega la ricerca della verità con la possibilità di pensare un futuro migliore in cui, alla base della convivenza sociale, vi sia il rispetto per la vita di ogni singolo individuo. Nell'opinione di Juan Ruibal il contributo di Obiols non si caratterizza per la capacità di commuovere o di suscitare l'identificazione o il rifiuto nei confronti degli attori del terrorismo di Stato, ma per il fatto che è reso credibile ed affidabile dalla possibilità di confrontarlo con altre testimonianze, poiché "la verosimilitud del texto testimonial requiere la construcción de una memoria plural y pública acerca de la historia vivida durante la dictadura militar" (pp. 24-25). Inoltre, di fronte all'oblio promosso dalla privatizzazione della vita pubblica che dalla dittatura minacciò e minaccia i 'cittadini argentini', questo testo chiaro e semplice invita alla creazione di pratiche sociali capaci di trasformare una memoria frammentata in visioni tali da promuovere la trasmissione, il dialogo e la riflessione e da contribuire ad innalzare la verità a valore da difendere sia dal punto di vista etico sia conoscitivo.

L'evocazione del passato risponde sempre a un'inquietudine: ansiosa di recuperare il tempo perduto la memoria redime il tempo trascorso trasformandolo in presente eterno. L'autobiografia che, secondo George Gusdorf, è una lettura più 'vera' della vita in quanto presa di coscienza ("Condiciones y límites de la autobiografía" in *Anthropos*, 29(1991), p.13), ha come obiettivo la giustificazione personale: gli avvenimenti vengono rielaborati mediante il processo attivo della memoria al fine di dare forma a un'esistenza che, altrimenti, sembrerebbe carente di senso. Il racconto autobiografico, la confessione, lo sforzo mnemonico rappresentano la ricerca di un'ultima parola liberatrice atta a redimere un destino che dubita del suo stesso valore.

La pubblicazione de *La memoria del soldado* non è nè inutile nè tardiva perché la voce di chi ha vissuto direttamente la storia può e deve contribuire ad evitare il ripetersi della tragedia. Il passato condannato a svanire come se non fosse mai esistito ritorna: solamente se riscattata e rischiarata dalla coscienza che contiene una parola di verità, la tragedia non si ripete e l'incubo si dissolve poiché è solo quando la memoria diventa coscienza che la storia incontra la verità. Nella consapevolezza di un'ultima opportunità di ri-guadagnare ciò che si è perduto o di salvarsi, Obiols stipula un trattato di pace con se stesso e con il mondo e ci coinvolge in una riconciliazione che presuppone una speranza, quella di credere nelle verità che oltrepassano la vita individuale.

Federica Rocco

Danilo Manera-Miguel Cruz-Mariano Hernández, *Santo Domingo. Respiro del ritmo*, Roma, Stampa Alternativa, pp. 157.

Bisogna riconoscere a Danilo Manera una grande passione per il mondo americano, in particolare per quello caraibico. La sua attenzione va all'aspetto più caratteristico dell'anima delle isole del Mar dei Caraibi, che si esprime nel folclore, nel ritmo e nella danza. Così anche in questo ennesimo libro, di utile e piacevole lettura, la presentazio-

ne del mondo di cui tratta, Santo Domingo, è non solo interessante, ma resa attraente da felici interpretazioni del “caratteristico”, da invenzioni centrate dell’entusiasmo, dalla capacità di intendere nel profondo l’elemento complesso popolare, la dimensione della sua umanità, in una prosa di particolare livello artistico.

Il Manera illustra da scrittore dotato, con vivace espressività e acutezza, con stile vivo ricco di umori, quella che si può considerare l’anima gioiosa del dominicano, resa nella musica e nel ritmo. Della sua capacità interpretativa il Manera già aveva dato prova in numerosi testi di argomento antillano, interpretazioni e raccolte narrative, e in particolare in *Yurapari*, coinvolgente resoconto di un viaggio-esplorazione nell’Amazzonia colombiana, nonché in narrazioni proprie che spesso accompagna alle antologie che confeziona.

Il libro ora dedicato a Santo Domingo – luogo cui vanno oggi tanti sogni-desiderio anche di italiani –, introdotto da Roldán Mármol, ha pure altri meriti: di recare una serie di interventi originali di validi autori dominicani, tra i quali Marcio Veloz Maggiolo; di presentare una documentazione fotografica di particolare bellezza; di fornire un CD di grande interesse di musica e canzoni che illustrano efficacemente il folclore dell’isola. Valido anche l’accorgimento di dare in due lingue, italiano e spagnolo, i vari scritti, così da renderli fruibili nei due ambiti linguistici.

Giuseppe Bellini

Nancy Alonso, *Cerrado por reparación*, Ediciones Unión, La Habana, 2002, pp. 95.

Nella coppia dicotomica “mito e realtà” la prosa della cubana Nancy Alonso si inclina sicuramente verso il secondo termine: i suoi personaggi, gente comune alle prese con le disfunzioni burocratiche della vita pratica *babanera*, sono uno spaccato del reale, del cittadino, del quotidiano. Massaie ed impiegati si aggirano in una *urbe* che li circonda di difficoltà, contrattempi e problemi: il tetto sgocciola, i telefoni non funzionano, l’asilo è chiuso per riparazioni da troppo tempo, si aprono voragini sull’asfalto e gli edifici cadono a pezzi; e in questo, la letteratura supplisce in qualche modo alla relativa mancanza di produzione giornalistica sulla realtà cubana.

Nancy Alonso, laureata in scienze biologiche, ha pubblicato il libro di racconti *Tirar la primera Piedra* (Letras cubanas, 1997), menzionato al *Concurso David*, ed appare in varie antologie tra cui *Estatuas de sal* (Unión, 1996), *Rumba senza palme né carezze* (Besa, Italia, 1996), *Cubana* (Beacon Press, Boston, 1998) e *Cuentistas cubanas contemporáneas* (Salta, Argentina, 2000). Con *Cerrado por reparación* ha ottenuto il premio di Narrativa Femminile “Alba de Céspedes” 2002.

È soprattutto la situazione dei trasporti ad essere denunciata fra le righe di questi agili racconti, così come il problema dell’acqua potabile. Le *guaguas*, sorta di corriere addette al trasporto dei lavoratori dalle zone limitrofe a La Habana, sono la vera ossessione della protagonista di una delle narrazioni più spassose del volume: *Motín a bordo*.

Il racconto si svolge in prima persona, con una passeggera che si lamenta delle disfunzioni del servizio di trasporto pubblico e narra la singolare vicenda del suo ultimo viaggio in autobus. Dopo ore di coda sotto la pioggia, la *guagua* arriva a prelevare i passeggeri e, per un cavillo in cui si intestardisce il conducente, resta ferma per un tempo prolungato nel luogo dove studenti, casalinghe e lavoratori sono saliti. Tra personaggi-

macchietta dipinti a sagaci pennellate, la storia prende una piega grottesca quando i passeggeri si organizzano per una sorta di ammutinamento del mezzo contro la spavalderia dello *choffer*. Alla fine, l'autobus intero viene portato al commissariato, ma l'unione farà la forza dei passeggeri-rivoluzionari che accoglieranno con giubilo il castigo inflitto allo sprezzante conducente. Ma è il finale del racconto, come in tutte le scorrevoli narrazioni di questo libro, a rivelare la chiave di volta della storia: la protagonista, attiva partecipe del "sollevamento" contro l'autista, decide di dare una svolta alla sua vita e all'ossessione per le *guaguas* proponendosi di andare a lavorare nel Ministero dei trasporti, oppure di diventare la prima conducente donna a La Habana. Questi finali frizzanti, infusi di speranza, sdrammatizzano le consistenti critiche che l'autrice non risparmia alle disfunzioni dell'apparato statale cubano. La sua è, tuttavia, una denuncia colma di amore per la patria, per la gente dell'isola: i cubani dei racconti sono pazienti, ingenui, solidari, ma allo stesso tempo pronti a farsi valere, organizzati e dotati della grande risorsa della sopportazione e della fiducia.

La *cubanidad* di Nancy Alonso è presente in ogni racconto: non potrebbe passare inosservato che tutti i racconti sono ambientati a Cuba, poiché in ogni narrazione appaiono riferimenti all'isola, diretti come nel caso dei nomi di città (La Habana, Morón, Ciego de Ávila, il quartiere Cojimar, Holguín, Matanzas, Guantánamo e il quartiere habanero di Santos Suárez) o indiretti con la menzione di personaggi locali (Nitza Villapol, o il cantante brasiliano Roberto Carlos, molto famoso a Cuba) e di vegetazione, ricorrenze o monumenti tipici di quei luoghi (la pianta di *guayaba*, il giorno del *Moronense Ausente*, il monumento al *Gallo*, l'ospedale della emergenze di *Centro Habana*, la rivista *Viales* del Ministero dei trasporti, l'impianto idraulico *Aguas de La Habana*, il giornale *Tribuna de la Habana*, i cicloni come quello del '44, l'alto edificio *Focsa*, il film *Se permuta*, il cimitero di *Colón* con la sua *milagrosa*, le campagne di solidarietà con Cuba e addirittura l'"elemento tipico" dei cubani di Miami in visita al luogo natio). Una cubanità controversa, di passione e odio per l'isola e i suoi malanni, ma con un piglio disteso e rilassato, in cui gli *happy endings* sono smorzati dall'ironia amara di certi racconti. Ironia che attacca le nostri nevrosi quotidiane, come quando il personaggio principale, il cui sesso volutamente non è specificato, de *La excursión* mette in valigia la scatola di pastiglie per smettere di fumare accanto a due pacchetti di sigarette, piccole contraddizioni del vivere dei giorni nostri, ma soprattutto ironia femminile contro il ruolo del "macho" autoritario, evidente nel racconto *César*, e persino autoironia della scrittrice quando afferma, nel finale della prima breve narrazione: "Y esa podría ser la solución final del cuento sin terminar" (p.11).

L'aspetto comico è svelato anche da alcune scelte linguistiche, come quando, ad esempio, l'autrice descrive candidamente le disfunzioni intestinali del maialino adottato da una famiglia, facendo sorridere con affermazioni colloquiali come "César tuvo las primeras diarreas" e "abuela apoyó su argumento con cara de asco" (pp.17 e 18). Divertenti e sarcastici sono inoltre i preparativi per l'arrivo di un ministro in un paese dell'entroterra nel racconto *Una visita informal*: si assoldano musicisti vestiti da *gauchos* data la passione dell'uomo politico per il tango, si pensa di apporre targhe nei luoghi dove il ministro aveva trascorso la gioventù e si applicano bandiere e studenti festosi a nascondere i muri scalcinati degli edifici. Spiritoso e dissacrante anche il racconto *En la viña del Señor*, dove un diacono si trova alle prese con più di cento bambini da battezzare e ne esce sfiduciato a causa del comportamento dei genitori e dei parenti: "los nombres, muchos de ellos tan extraños que no permitían siquiera identificar el género del nominado (...) luego siguieron Ubisney, Yosleider, Odelvis (...) Los escasos Juanes, Ángelas y Mercedes, le daban cierto respiro. Mientras ungía a los niños y bajaba el nivel del agua bendita, Troadio sintió el temor de que no le alcanzara. Los padrinos de los últimos

bautizados protestaron por la poca cantidad que les había tocado”. Uno *humor* sottile e disarmante che si diffonde fra le pagine come un veleno inodore e che lascia al lettore la sensazione di trovarsi di fronte a un piccolo capolavoro di grazia e incisività.

L'ironia è, infine, il modo di prendere la vita della donna cubana, abituata a far fronte a tutto: casalinghe, scrittrici o pensionate, queste eroine quotidiane scoprono macchie sul soffitto, voragini nel suolo, disfunzioni di ogni tipo all'interno della propria casa: “Las distorsiones en las imágenes del televisor, cuyo misterio (¿será la antena? ¿será el televisor? ¿será una interferencia?) resultaba insondable”. Donne che nascondono la propria miseria con consapevolezza e serenità di fronte ad assalti esterni, siano essi il proprio marito che vuole ad ogni costo cambiare casa o le lunghe trafale burocratiche per far aggiustare i condotti dell'acqua. Donne imbrogiate da chi non teme nemmeno il castigo divino (l'antipatico profittatore di una madre speranzosa in *El viaje*) e compiante da chi ha scelto la via dell'esilio (il cugino di Miami in *Yo te voy a explicar*). Donne che comunque mantengono la loro integrità pur alle prese con i problemi di casa e i deliri pubblici. Sono serene, spiritose e, pur nella sofferenza, vincenti (drammatico e molto intenso è il breve racconto *La prueba* in cui una donna riesce con innumerevoli sforzi a mantenersi un'ulcera gastrica per avere diritto a un certificato medico che le garantisca una miglior alimentazione). Donne che sanno quello che vogliono, che lo chiedono a viva voce, ma che sanno anche aspettare ore, sorridenti, davanti a un paese che troppo spesso ha su un cartello con scritto “Cerrado por reparación”.

Silvia Favaretto

Azzurra Carpo, *Una canoa sul rio delle Amazzoni*, Gabrielli Editori, Verona, 2002, pp. 239.

Azzurra Carpo, giovane laureata in scienze politiche, è cresciuta in una famiglia che lavora nel campo dell'interculturalità e come autrice di questo testo ha trasfuso nel suo elaborato l'entusiasmo e la dedizione ereditata. Il suo sguardo sulla realtà amazzonica è, inevitabilmente, esterno, ma ha il pregio di lasciarsi trascinare da una passione che, in alcune pagine, appare appena trattenuta. La formazione scolastica dell'autrice si conclude tra Italia, Perù e Stati Uniti, perfezionandosi in “Sociologia dello sviluppo e risoluzione dei conflitti”. È corrispondente di vari settimanali latinoamericani come “Tiempos del mundo” e “Kanatari”. Attualmente lavora alla realizzazione di progetti solidali con le popolazioni indigene in Amazzonia.

Una canoa sul rio delle Amazzoni di Azzurra Carpo nasce come una raccolta di articoli e saggi dell'autrice apparsi nel 2002 sul settimanale americano “Tiempos del mundo” ed è un testo di difficile definizione, costruito attraverso scritture di varia tipologia: saggio, racconto, articolo giornalistico, tutte modalità che confluiscono in quella che si definisce come letteratura di frontiera. Le sue narrazioni sono intervallate da capitoli di impostazione più strettamente antropologica e sociologica, corredati di statistiche, dati storici e citazioni di precedenti studiosi del tema come l'antropologa Luisa Elvira Belaunde. Una prima piccola imperfezione di questo pregevole lavoro sta proprio nel fatto che non sempre sono ben segnalati e facilmente intuibili i punti in cui l'autrice scrive di suo pugno e dove cita altre fonti.

I fatti narrati dalla Carpo si sviluppano cronologicamente nell'arco di 4 anni: dal 1999 al 2002. Il libro è introdotto da una dedica dell'autrice e da quattro “sequenze” a mo' di prefazione. Poi il saggio si sviluppa in vari racconti di stampo diaristico che cul-

minano infine in “quadri”, “note”, altre “sequenze” e “appendici” che rendono meno snello e agevole il volume e rischiano di far apparire dispersivo e poco omogeneo un testo altrimenti di grande valore.

Azzurra Carpo è in questo testo testimone della scoperta di una civiltà “altra” e la descrive ai suoi lettori seguendo un metodo specifico; rivela la comunità indigena storia dopo storia, personaggio dopo personaggio, un essere umano dopo l’altro. Le caratteristiche peculiari di queste comunità ci vengono rivelate perciò assieme ai dettagli segreti delle loro vite (interessanti le parti dove l’autrice racconta come la comunità “vive” il ciclo mestruale delle donne indigene o i metodi anticoncezionali accettati e diffusi nell’etnia *Airo Pai*). Per questo possiamo inserire il lavoro di Azzurra Carpo nella corrente dei libri-inchiesta o libri-intervista, portati alla ribalta da autori come Gianni Riotta e Gianfranco Bettin, anche se, nel caso dell’autrice vicentina, si tratta principalmente del racconto di un viaggio, supportato da dati precisi.

L’universo vitale descritto coinvolge chi si appresta alla lettura di *Una canoa sul rio delle Amazzoni* e lo porta a condividere l’entusiasmo della giovane vicentina che segue, dichiaratamente, le orme dell’antropologa italiana Maria Heise che da trent’anni si dedica allo studio delle popolazioni del Perù amazzonico e che firma uno dei prologhi al libro.

Nel testo, ovviamente, non vengono offerti rimedi-panacea per i mali sofferti da questi popoli, ma si cerca di accostare il lettore alle problematiche dell’etno-sviluppo, ribadendo l’importanza della diversità, come l’autrice stessa afferma: “il presente studio più che cercare di identificare e di presentare la cultura di questo o di quel popolo indigeno, si propone di esplorare le logiche culturali che muovono un soggetto importante del processo amazzonico, le nuove organizzazioni indigene, nella gestione e risoluzione di alcuni conflitti che riguardano il recupero, la difesa o il consolidamento della propria identità” (p.33).

Azzurra Carpo si propone di denunciare, tra le righe che narrano le sue esperienze condivise con gli *Aguaruna* o gli *Shipibo*, lo sfruttamento secolare dei popoli indigeni. La foresta dell’Amazzonia è il 62% di tutto il territorio peruviano ed è un ecosistema fragile, depredato continuamente fin dalla sua scoperta. Dopo le prime alterazioni sul territorio e sulle vite umane degli abitanti prodotte dalla violenza della conquista, numerosi sono stati i fattori di repressione ed emarginazione delle popolazioni indigene, considerate “barbare”, spinte lontano dalle loro terre o ridotte allo stato di semi-schiavitù dai commercianti sfruttatori delle ricchezze della selva con l’appoggio occulto della politica nazionale che, fino ai giorni nostri, ha permesso e incentivato il prelievo minerario e il disboscamento del legname da parte di compagnie per lo più straniere con la conseguenza di un impoverimento del suolo e di uno spostamento della ricchezza all’estero. Le popolazioni autoctone sono dunque state forzatamente assimilate o del tutto alienate, innestando così un processo di rifiuto della loro stessa cultura per essere accettati nel mondo urbano occidentale.

L’autrice e l’associazione MLAL (Movimento Laici America Latina) che ha promosso la realizzazione del testo, mostrano in questo libro come alcune popolazioni indigene superstiti siano riuscite a prendere coscienza dei loro diritti e vogliano riscattare la propria cultura afferrando le redini del futuro. Negli ultimi decenni, infatti, si sono organizzate in una vasta rete strutturata, riconosciuta dall’ONU, con delle concrete proposte politiche. Un ulteriore pregio di questo saggio è anche di far parlare i diretti interessati come, ad esempio, Gil Inoach Shawit, dirigente del popolo *Aguaruna*, il quale afferma di voler integrare la sua collettività nel processo di globalizzazione mondiale pur evitando un’omogenizzazione generale che annullerebbe le identità di ogni comunità indige-

na: "lo sviluppo non si riduce a un cumulo di cose materiali ma include i valori spirituali" (p.27).

Quella di Azzurra Carpo è una proposta sul modo corretto di avvicinarsi a queste comunità evitando la banale curiosità del turista che le colloca rapidamente nella dimensione dell'esotismo. Un testo, il suo, che ci consente di conoscere più da vicino la condizione di varie etnie di indios peruviani in un modo piacevole e appassionante, scritto con perspicacia e trasporto.

Silvia Favaretto

* * *

Giulia Lanciani (a cura di), *Viaggi e naufragi. Portoghesi sulla via delle Indie / Viagens e naufrágios. Portugueses na rota das Índias*, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp. 330.

Giulia Lanciani ritorna su un tema da lei già magistralmente trattato, i naufragi, con una edizione di testi portoghesi, con traduzione a fronte, di indiscutibile interesse.

In varie biblioteche pubbliche e private, portoghesi e straniere, si trovano esemplari di relazioni di naufragi composte tra la seconda metà del XVI e la fine del XVII secolo da autori portoghesi più o meno noti; alcune sono anonime. Queste relazioni, pubblicate dapprima in fogli sciolti, sono in parte raccolte con notevoli alterazioni testuali nei due volumi settecenteschi di Bernardo Gomes de Brito intitolati *História Trágico-Marítima*, e in parte rilegate, come stampe secentesche, in uno pseudo terzo volume. Da questa raccolta la Lanciani ha scelto quattro significative relazioni i cui testi sono stati accuratamente emendati dopo un confronto con le stampe e i manoscritti utilizzati da Gomes de Brito.

Dopo ulteriori sondaggi effettuati in Portogallo, con l'aiuto della bibliografia esistente, la curatrice ha approntato un elenco di testi riguardanti i resoconti di naufragi con un corredo di notizie quanto più precise possibile. Vengono qui pubblicate le schede informative relative ai quattro testi presenti nella raccolta (*Relação da mui notável perda do Galeão grande S. João, Naufrágio da Nau S. Bento no Cabo de Boa Esperança no ano de 1554, Tratado das batalhas, e sucesos do Galeão Santiago com os Holandeses na Ilha de Santa Helena, e da Nau Chagas com os Iglezes entre as Ilhas dos Açores, Relação do suceso que teve o patacho chamado N. Sra. da Candelária da Ilha da Madeira*).

Nella lunga e corposa *Introduzione* (51 pagine) Giulia Lanciani ci fa vivere con una prosa brillante che non nasconde il rigore dell'informazione, l'esperienza delle navigazioni di un popolo, il portoghese, impegnato per secoli nel progetto di trovare la via marittima per le Indie, progetto che lo caratterizzerà anche culturalmente. Basti pensare al fiorire di una letteratura di tipo esclusivamente marittimo a cui è strettamente legato un particolare genere letterario: i resoconti di naufragio scritti, con l'emozione e la drammaticità richieste dagli avvenimenti, da testimoni oculari o basati sui fatti da essi raccontati.

Il successo di pubblico fu tale che si provvide a numerose ristampe a breve distanza di tempo per soddisfare le richieste. Gli autori, con il passare del tempo, affinarono le

tecniche narrative specifiche per conquistare sempre più, con incredibili e terrificanti racconti, l'attenzione e l'emozione del pubblico.

Il gran numero di naufragi che avveniva soprattutto sulla via del ritorno per il sovraccarico delle navi, con le conseguenti gravi perdite di uomini, merci e mezzi, non frenava la flotta portoghese sulla via delle Indie Orientali, spinta in mare dalla cupidigia di governanti, mercanti e marinai che, allettati da ingenti profitti, non osservavano le più elementari regole della marineria. Equipaggi numerosi erano regolati da una rigorosa gerarchia all'apice della quale stava il capitano, un nobile spesso privo di conoscenze marinare, che affidava la navigazione agli esperti piloti. I resoconti dei naufragi informano dettagliatamente sulle rotte seguite all'andata e al ritorno, e sulla scomoda vita in navi costruite per il trasporto di merci, vita scandita quotidianamente dalle funzioni di culto imposte a marinai e passeggeri anche per limitare un inevitabile stato di conflittualità.

Momento importante dell'avventura è lo sbarco in terre sconosciute dei pochi fortunati e privilegiati superstiti, generalmente alti ufficiali, e il contatto con gli indigeni, buoni e cattivi, contatto ostacolato dall'incomprensione linguistica, e l'impatto con l'ambiente la cui descrizione acquista sempre maggiore spazio quando si approfondiscono le conoscenze dei luoghi e dei fenomeni naturali.

Le marce in terre sconosciute, ricche di insidie e di pericoli di tutti i tipi, vengono rappresentate come una specie di cammino espiatorio verso la salvezza concretamente rappresentata da un luogo con presenza portoghese, basi militari e commerciali, in realtà scarse sulla via delle Indie.

La Lanciani osserva che «dal punto di vista della struttura narrativa, i resoconti di naufragio si presentano talmente omogenei da autorizzarci a postulare l'esistenza di un modello al quale tutti, quale più, quale meno, si adeguano» (p. 40). Il modello narrativo sembra essere il racconto medievale di viaggio «soprattutto nei racconti di viaggi fantastici oltremontani come... in particolare... la Vita di Santo Amaro» (p. 41).

Inoltre i resoconti dei naufragi presentano analogie con le cronache e la letteratura di viaggio soprattutto secentesche, quando l'esotismo passa dalla sfera del fantastico a quella del vissuto. Modello narrativo tradizionale, soprattutto di natura letteraria, che gli scrittori adattano alle nuove realtà. Si forma così un racconto, un complesso unitario di tipo narrativo con elementi costitutivi che possono presentare delle varianti.

La traduzione italiana è felice sia per la fedeltà, sia per l'eleganza espressiva. Precise note ai testi rendono la lettura, in verità gradevolissima, ancora più fruibile da una vasta gamma di lettori.

Donatella Ferro

Fernando Guimarães, *A Poesia Contemporânea Portuguesa – do final dos Anos 50 aos Anos 90 –*, 2ª. Ed. Revista e aumentada, Vila Nova de Famalicão, Ed. Quasi, 2002, pp. 191.

Poeta que influenciou seguramente a poesia portuguesa a partir dos anos 50 do séc. XX (Cfr. *Poeti Portugueses Contemporâneos*, a cura di Manuel G. Simões, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, 1999, pp. 56-63 e p. 162), não é de menor importância a sua actividade de crítico, com estudos fundamentais sobre as vanguardas poéticas, sendo obras de referência, neste âmbito específico, os ensaios *A Poesia da*

Presença e o aparecimento do Neo-Realismo (1969), *Os Problemas da Modernidade* (1993) ou o mais recente *O Modernismo Português e a sua Poética* (1999), onde o estudioso volta a examinar a poética da Modernidade e a considerar substancialmente o “caso português”. No volume aqui analisado, o Autor acompanha por assim dizer o seu itinerário como poeta, visto que data de 1956 o seu livro de estreia (*A face junto ao vento*), o que lhe confere um olhar de observador-participante, muitas vezes na primeira linha de um discurso inovador, circunstância que, porém, não deixou de oferecer ao seu laboratório de análise a distanciação necessária para avaliar um fenómeno em constante evolução. Assim se configuram algumas sínteses sobre a poesia contemporânea portuguesa, concedendo a este estudo um lugar importante no panorama da crítica e fornecendo, como poucas vezes, uma visão de conjunto que passa por uma perspectiva que tem como metodologia uma sólida leitura directa dos textos, muito embora não transcure o suporte de uma bibliografia sumária mas essencial aos objectivos que se propõe sobre cada um dos períodos distintivos individuados pelo Autor. E desde logo se evidencia a agudeza do juízo quando se consideram os imediatos antecedentes dos anos 50 (pp. 7-13) e a “dimensão simbólica da linguagem” com a função inovadora da escrita de Vitorino Nemésio, um poeta injustamente pouco estudado, espécie de maldição que pesa sobre os autores de transição, talvez porque a sua obra nasce marcada por uma difícil colocação, devida aos elementos “perturbantes” dos discursos renovadores da tradição.

Saliente-se igualmente a esclarecida informação que percorre todo o volume, de que são exemplo, entre os demais, os capítulos “A poesia dos anos 60: convergências e divergências” (pp. 85-93) e “As possíveis tangentes ao Neo-Realismo e ao Surrealismo” (pp. 95-101). Quanto ao primeiro, é evidente que a observação teria que incidir sobretudo sobre o movimento conhecido como *Poesia 61*, que se constituiu, como se sabe, a partir de cinco livros/cadernos de Fíama H.P. Brandão, Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge, Maria T. Horta e Casimiro de Brito, embora não se ignorem os contributos doutros movimentos paralelos, como o da *Poesia Experimental*, por exemplo. Cabe dizer, entretanto, que o estudo de Fernando Guimarães assenta numa metodologia sincrónica, considerando os textos produzidos num determinado período de modo a fornecer uma visão de certa maneira “historicista” e cronológica da evolução da poesia portuguesa na segunda metade do séc. XX. É certo que algumas vezes convoca textos futuros de alguns autores, no sentido de aduzir elementos de prova sobre a continuidade da “voz pessoal” ou sobre eventuais transformações. E talvez se justificasse uma intervenção deste último tipo no citado capítulo “As possíveis tangentes ao Neo-Realismo e ao Surrealismo”, sobretudo no que diz respeito à poética de Manuel Alegre, dado que o discurso crítico é limitado ao seu primeiro livro (*Praça da Canção*, 1965) quando, na verdade, *O Canto e as Armas* é ainda de 1967. É certo que estes dois livros estão ligados por um fio em que se fundem utopia e ontologia e onde é legível a “odisseia entre mito e história”, na expressão feliz de Paola Mildonian (*O Escritor*, nº. 13/14, 1999, pp.284-287), leitura que não se afasta de todo da síntese de F. Guimarães. Mas haveria que relevar outras componentes da poesia alegriana que já desde *Um Barco para Ítaca* (1971) se afasta do que se tem entendido como intencional intervenção política e ideológica, para não falar da sua obra posterior, em especial *Sonetos do obscuro quê* (1993) ou *Senhora das Tempestades* (1998).

Breve mas exauriente é a síntese com a qual o Autor fecha o volume (“Em direcção ao fim do século”, pp. 169-184). Aqui releve-se o acentuar do “pendor intelectualizante” que caracteriza algumas tendências dos anos 80/90 e a mais recente “tendência para privilegiar o que se possa revelar como instintivo, vital, marcadamente emocional” (p.171). E a pertinência da observação sobre o estatuto figural eleito por alguns poetas

(Manuel Gusmão, por exemplo), tendo em consideração o “papel que as figuras e as suas possibilidades expressivas desempenham” (p.176), ou seja, como já foi avançado por Franco Rella, a “figura” como representação do movimento que passa através de imagens literárias e de conceitos, ligando o mundo do pensamento lógico e o da irracionalidade. É claro que, tratando-se de materiais produzidos nos últimos anos, é talvez prematuro referir tantas “promessas” de novos poetas, até porque, com as inevitáveis excepções, muitos deles se distinguem, por agora, pela “agressividade” com que pretendem impor-se.

Manuel G. Simões

Casimiro de Brito, *Opus Affettuoso*, edizione di Emilio Coco, S. Marco in Lamis, “Quaderni della Valle” n.º. 42, 2003, pp. 71.

O volume de poesia *Opus Affettuoso* seguido de *Última Núpcia* foi publicado pela primeira vez em 1997, imediatamente com a consagração da crítica, que lhe atribuiu o Prémio P.E.N. Clube Português e o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores. Entretanto esgotado, foi pelo Autor incluído numa antologia intitulada *Arte Pobre* (Leiria, Ed. Diferença, 2000), em conjunto com outros textos, inéditos ou já publicados, com os quais este livro estabelece algumas afinidades, pelo menos de carácter prosódico, quer dizer, de âmbito estilístico-estrutural, o que confere à antologia uma certa homogeneidade e uma articulação melódica que a mais recente poesia de Casimiro de Brito tem vindo a desenvolver. E o Autor já tinha inserido dez poemas de *Opus Affettuoso*, bem como “Última Núpcia”, noutra antologia publicada no ano precedente (*O Amor, a Morte e Outros Vícios*, Lisboa, Aríon Pub., 1999, pp. 105-118), o que atesta a grande recepção reservada a estes textos a ponto de suscitarem o interesse de um editor italiano.

A colectânea agora traduzida por Emilio Coco corresponde integralmente à 1ª. Edição portuguesa de 1997: 55 poemas numerados, breves, de ritmo sincopado, seguidos pelo poema mais longo “Última Núpcia”, que divide com os anteriores a característica fundamental de lírica amorosa, intensamente percorrida por acentos eróticos, inspirada pelo *Cântico dos Cânticos* ou por estilemas da lírica de amor camoniana, como, de resto, explicitamente nos é sugerido pelo limiar das epígrafes que a expansão textual convoca nestes termos: “Quando esaurirai il piacere/ versa in me/ il tuo dolore. Sarò/ lo stesso vaso/ accogliente. Acqua/ lustrale. Amarti è una malattia/ una dolce epidemia/ personale” (XIV, p. 51). Estes elementos, de algum modo transmitidos pela memória poética, são talvez ainda mais visíveis no poema “Última Núpcia”, cujo título no singular (em vez de “últimas núpcias”) parece evidenciar o carácter específico de uma lírica pessoal, construída é certo a partir de saberes poéticos da grande tradição para assumir, porém, voz reconhecível de um novo saber e de uma nova oficina.

Sobre a tradução, releve-se o excelente trabalho de Emilio Coco na transposição, em geral rigorosa, quanto aos elementos semânticos e fonoprosódicos do texto de partida. Seja-me permitido, todavia, considerar dois ou três lugares textuais a merecerem uma ulterior reflexão: poema IV: “o pulso do coração a secura/ deste exílio” aqui proposto como “il pulsare del cuore l’aridezza/ di quest’esilio” (p.10), onde o lexema “aridezza” aparece quase como corpo estranho ao ritmo e à fluidez do poema de Casimiro de Brito, pelo que talvez tivesse sido preferível o mais eufónico “aridità”; poema

X: “o sabor a terra molhada a flor/ impaciente” transposto como “il sapore di terra bagnata di fiore/ impaziente” (p.16), tradução em que E. Coco não teve em conta a mudança de género da palavra “flor” (feminino em português), circunstância que o teria conduzido à solução correcta “bagnato il fiore”, sem as forçaturas congeminadas para encontrar um sentido; poema XXIV: “a respiração pouco a pouco mais tumultuosa/ sob os lençóis...”, segmento traduzido por “respiro a poco a poco più tumultuoso/ sulle lenzuola...” (p.30), subvertendo assim o discurso do sujeito que localiza a acção “sotto le lenzuola”, o que, neste contexto, não é uma questão indiferente.

Manuel G. Simões



* * *

Olivia Gassol i Bellet, *La pell de brau de Salvador Espriu o el mite de la salvació*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 179.

Quando parliamo di Salvador Espriu difficilmente non possiamo non rammentare come le sue opere, dalla prosa alla poesia, siano pervase dal sentimento della morte.

Questa "ossessione" però, secondo alcuni studiosi, non la ritroviamo ne *La pell de brau*.

Più precisamente sembra che Espriu prenda le distanze sia dalle sue opere precedenti, nelle quali la componente soggettiva era preponderante, per poi passare ad un tipo di poesia di carattere collettivo. In definitiva si ha un passaggio dall'"io" al "noi" nel quale la meditazione sulla morte pare essere totalmente assente.

In una Spagna che, con l'avvento della dittatura di Franco, si riteneva potesse esser tale solo con l'annientamento di ciò che era altro rispetto alla "Castiglia ed alla lingua dell'impero (castigliano)", quest'opera, pubblicata nel 1960, assurge come canto della Catalogna oppressa. In essa vi si legge il simbolo d'un popolo schiacciato dalla guerra civile, depredata della propria cultura e, soprattutto, della lingua.

Naturalmente, questa lettura ha reso ardua la convivenza con altre interpretazioni le quali, pur non negando il carattere civile dell'opera, intendevano andare oltre.

Ciò che ci propone Olivia Gassol i Bellet, col libro "*La pell de brau* de Salvador Espriu o el mite de la salvació", è il tentativo di affrontare la complessità dell'opera in questione "omplir els buits interpretatius que encara perduren" attraverso una lettura unitaria della stessa; non dimenticando, però, il legame di questa con il resto della produzione espriuana.

Il saggio si compone di due parti: nella prima, l'autore ci introduce nel vasto panorama dei differenti studi concernenti *La pell de brau* che si sono susseguiti nell'arco degli anni fino ad arrivare ai giorni nostri.

È interessante notare come in questa pur sintetica storia riguardante l'acquisizione dell'opera da parte dei critici, Gassol i Bellet riesca a porre in evidenza il concetto di complessità espriuana che, introdotto per la prima volta da Joan Fuster e approfondito da Arthur Terry, diverrà un tratto caratterizzante ne *La pell de brau*.

Tale concetto, base per lo sviluppo della seconda parte del saggio, sarà il punto di partenza dal quale la nostra autrice svilupperà la lettura unitaria de *La pell de brau*.

Secondo Gassol, questo è l'unico modo per comprendere in pieno, o, quantomeno, ottenere una visione allargata del messaggio dell'opera d'Espriu.

In questa parte del saggio, l'autrice suddivide *La pell de brau* in otto sezioni (1 I-IV; 2 V-XII; 3 XIII-XX; 4 XXI-XXVIII; 5 XXIX-XXXVI; 6 XXXVII-XXXIX; 7 XL-XLV; 8 XLVI-LIV). Come si può vedere, questa distribuzione delle poesie mantiene la sequenzialità data dallo stesso Espriu. Solamente la suddivisione è dovuta a Gassol, e ciò le consente di poter seguire un percorso che unisce le varie composizioni facendo risaltare i molti elementi che hanno reso possibile al poeta la costruzione d'un mito cristiano.

Inoltre, questa lettura permette di dispiegare tutta una serie di riferimenti dei quali il poeta fece uso per meglio definire la sua posizione riguardo a determinate questioni che non sempre, o addirittura mai, nella lettura de *La pell de brau*, vennero colte. Fra i riferimenti nei quali ci imbattiamo, che sono struttura portante dell'opera di Espriu, troviamo: Ortega y Gasset, Platone, la Bibbia, la mistica ebraica, la Cabala, la Cristologia.

Riguardo al loro uso, secondo affermazioni dello stesso Espriu, *La pell de brau* nasce come disaccordo sulla tesi di Ortega y Gasset secondo la quale "España es una cosa hecha por Castilla... sólo cabezas castellanas tienen órganos adecuados para percibir el gran problema de la España integral". Questa sorta di ribellione, secondo Gassol, fa sì che la nascita de *La pell de brau* si possa definire una "proposta personal d'Espriu orientada a posar les bases ideològiques que fonamentin l'organització d'Espanya".

Come possiamo vedere ogni sezione de *La pell de brau* si presenta sotto forma di breve episodio nel quale viene narrata la vicenda d'un popolo, solitamente identificato con quello ebreo che, nelle sue innumerevoli vicissitudini, si muove lungo una linea immaginaria che conduce verso la figura di Cristo, vero protagonista sottointeso dell'opera.

Questa narrazione così complessa attraversa varie fasi: l'immagine della storia dell'esilio del popolo ebreo, la caduta nel peccato d'idolatria, l'allegoria della salvezza, la figura del servitore del popolo, l'accettazione della condizione umana, l'acquisizione della "lezione umile" per divenire uomo libero, l'anima umana e, infine, l'apertura verso la speranza.

Certamente non crediamo che il saggio di Gassol sia l'approdo ultimo che chiarisca inequivocabilmente ogni dubbio e ci consegna una sola ed unica chiave di lettura de *La pell de brau* di Espriu ma, sicuramente, riteniamo che il grande merito di questo studio sia dato dal fatto che si sia cercato di fornire al lettore uno strumento con il quale possa seguire i molteplici percorsi che si sviluppano all'interno di un'opera, troppo spesso analizzata in un'unica chiave. Ed è con la voce dello stesso Espriu che, il più delle volte, ci fa accompagnare nell'intricato labirinto poetico di uno scritto intenso qual è *La pell de brau*.

Silvana Cupiccia

Baltasar Porcel, *Cavalli verso le tenebre*, trad. di Stefania Maria Ciminelli, Roma, La nuova Frontiera, 2003, pp. 209

Il ricordo, il passato sia reale che immaginario, domande alle quali il protagonista del romanzo non riesce a dare una risposta, elementi misteriosi, il continuo interscambio fra passato e presente fino ad arrivare alla voglia del nulla come retroterra.

Una tela di Penelope che durante la tessitura si disfa ed i personaggi altro non appaiono che come una matassa che sembra dipanarsi ed invece si aggroviglia.

Questi sono gli elementi che, sapientemente miscelati da Porcel nel romanzo *Cavalls cap a la fosca*, ci accompagnano attraverso un viaggio intrapreso da un narratore alla spasmodica ricerca di porre un ordine nella propria vita:

tant com en fa que em dedico a furgar pels flacs i polsegosos, ratats arxius del meu poble, pels corcats canteranos familiars, i amb el que trobo a omplir-ne quaderns de notes, que porto sempre amb mi, com si fossin una estrafolària urna amb totes les cendres de tots els meus morts. Perquè d'anys enrere em ronda, informe i obsessiu, el projecte d'establir una mena de relació genealògica d'avantpassats, sacsejada corrua perduda dins la salvatge fosca dels segles, però sobre la qual bota, sovint, un llampec enlluernador. O m'ho sembla... (pagina 13).

Come confessa lui stesso, altri non è che l'ultimo rappresentante della stirpe dei Vaddell.

Egli, grazie ad un libro per lungo tempo cercato e finalmente trovato, sarà la voce narrante che, mano a mano, ci descriverà i vari personaggi d'una vita legata al dolore, alle miserie, alle passioni intrecciate con la sua stessa vita e di coloro i quali ancora sopravvivono in un presente che il narratore vive ma non riesce a collocare poiché si fonde col passato. Il filo che unisce questa "comunità", tre cavalli al galoppo su sfondo nero ossia ciò che nel tempo diverrà lo stemma di famiglia, è la sola cosa che pare assumere un contorno ben definito.

In questo romanzo Porcel adotta un linguaggio aspro, non lascia spazio ad espressioni delicate, è la stessa narrazione a costringerlo.

Le immagini che ci dona dei vari aspetti dell'essere umano sono di una forza tale che colpiscono per il loro estremismo.

L'uomo quando è vendetta è d'una ferocia inusitata e si crogiola di essa, l'amore è incesto, la malattia non può esser causa di compassione ma deve divenire consapevolezza di non appartenenza al genere umano e immolazione all'oblio, oppure può divenire oggetto di sesso, bramosia animale, il passare degli anni.

La vellesa, pel qui non la tè i la contempla en els altres, és una abominació, comiserativa potser, però reblada de menyspreu i de rebuig.

Un vell ha de ser tancat dins un reducte vegetatiu i recòndit,..., ha de ser clausurat... , perquè és un equinçall, una desferra, i aquesta desferra és una futura imatge teva, un avis per al demà (pagina 87).

La traduzione del libro di Baltasar Porcel *Cavalls cap a la fosca*, pubblicata da *La Nuova Frontiera*, col titolo *Cavalli verso le tenebre*, romanzo a tinte forti intriso di storia e passioni, si presenta a noi grazie al lavoro svolto da Stefania Maria Ciminelli.

È interessante notare come l'uso di un determinato tipo di linguaggio, che mantiene il lettore in uno stato continuo di tensione a causa della sua crudezza, sia terreno fertile dove la traduttrice si cimenta al fine di ricreare la stessa potenza espressiva data dall'originale.

In alcuni passaggi, la Ciminelli sembra togliere la primitiva tensione come accade nella frase: *Merda, merda, merda...* (pagina 82), tradotto con *Ma è tutto uno schifo!*... (pagina 75). In questo caso ci è dato osservare come, venendo meno il procedimento della ripetizione, ci sia perdita di incisività che si ripercuote finanche sulle parole successive.

Altra cosa che a volte si nota, è la scelta del termine in non perfetta sintonia col contesto:

...volto i volto i em quedo retuda de fàstic, lassa de cabòries resclosides i inoperants, que conec de memòria, detall per detall... Tè n'adonaràs ara: tu em veies a mi, en sortir del safareig aquell matí... (pagina 82)

...Giro e giro e mi devo arrendere al disgusto, stanca di preoccupazioni stantie e inoperanti, che conosco a memoria, in tutti i particolari... Adesso te ne renderai conto: tu vedevi me, uscendo dalla vasca quel mattino... (pagina 75)

in questo stralcio la nostra attenzione si fissa sulla parola *cabòries* resa con *preoccupazioni*. Pensiamo che il tradurla col termine *ossessioni* avrebbe continuato la narrazione per immagini che sta alla base del romanzo stesso e che ritroviamo in questo brano.

A parte queste considerazioni riteniamo che la Ciminelli abbia saputo, nel complesso, rendere con notevole forza un romanzo la cui trama è formata da immagini che si materializzano e poi si annullano, seguendo con attenzione l'inedere sinuoso datogli da Baltasar Porcel.

Silvana Cupiccia

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Aevum*, Università Cattolica del Sacro Cuore-Milano, 2 (2003)
Anales de la literatura española contemporánea, University of Colorado at Boulder, 28-1° (2003), 28-2° (2003)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C., Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla, 40-1° (2003)
Boletín de la Academia Argentina de Letras, 257-258 (2000)
Il confronto letterario, Università di Pavia, 38 (2002), 39 (2003)
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria española Seminario “Menéndez Pelayo”, 22 (2003)
Edad de Oro, Universidad Autónoma de Madrid, 22 (2003)
Eres, Museo Arqueológico de Tenerife – Instituto Canario de Bioantropología, 11 (2003)
Estudios, ITAM, 66 (2003)
Estudos Ibero-americanos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 29-1° (2003)
Fragmentos, Universidade Federal de Santa Catarina, 18 (2000), 19 (2000)
Incipit, SECRET Buenos Aires, 6 (1986), 10 (1990), 18 (1998), 22 (2002)
Índice histórico español, Universitat de Barcelona, 114 (2001)
Inti, 54 (2001)
Iris, Université Montpellier III, (2002)
Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires – Número monográfico Siglo XX – 45 (2002)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 93 (2003)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 131 (2003), 132 (2003) 133 (2003)
Mester, University of California Los Angeles, 32 (2003)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 50-2° (2002), INDICE tomos I-XLIV; XLV-L
L'Ordinaire Latinoamericain, Université de Toulouse-Le Mirail, 193 (2003)

Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Università degli Studi di Milano, 27 (1999-2000)
Quaderns, Universitat Autònoma de Barcelona, 9 (2003)
Remate de Males, UNICAMP Campinas, 22(2002)
Revista de Cultura, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, International Edition 3 (2002), 4 (2002)
Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca, UNED, 8 (2002)
Revista de lexicografía, Universidade Da Coruña, 9 (2002-2003)
Revista iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 202 (2003), 203 (2003)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, Torino, 22 (2002)
Strumenti critici, 102 (2003)
Studium, Universidad de Zaragoza, 7 (2000)

Libri:

- AA. VV. *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria/ Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i l'elecció de la llengua literaria*, Kassel, Edition Reichenberger,, 2002, pp. 166 «Problemata literaria 54»
- AA. VV., *Modelli Memorie Riscritture*, Atti del convegno 10-12 maggio 2000, a cura di G. Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2003. pp.348
- AA.VV., *Il paradosso tra letteratura e potere nella Spagna dei secoli XVI e XVII* (Napoli 2-3 dicembre 1999), coordinato da P. Civil, G. Grilli, A. Redondo, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 276
- I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, voll. 1 y 2, Kassel, Editio Reichenberger, 2002 «Teatro del Siglo de oro. Estudios de Literatura 76»
- E. Borrego Gutiérrez, *Un poeta cómico en la corte. Vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 355 «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 70»
- D. Briesemeister/A. Schönberger (Hrsg.), *Imperium Minervae: Studien zur brasilianischen, iberischen und mosambikanischen Literatur*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europea, 2003, pp. 314
- S. Bueno, *Ensayos sobre literatura cubana*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003 pp. 84
- P. Calderón de la Barca, *La humildad coronada*. Edición de I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp.185, 64 n.n. «Autos Sacramentales 38»
- P. Calderón de la Barca, *Llamados y escogidos*. Edición de I. Arellano y L. Galván, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 157, 64 «Autos Sacramentales 37»

- J. D. Cuadriello – R. L. Hernández Otero, *Nuevo diccionario cubano de seudónimos*, segunda edición ampliada y revisada, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 160
- E. Gärtner/A. Schönberger (edd.), *Über die Entwicklung der Terminologie der spanischen Grammatikographie*, Francofurti Moenani, Valentia, 2003, pp. 128
- K. M. Glenn-L. Rolón Collazo (eds), *Carmen Martín Gaité: cuento de nunca acabar/Never-ending Story*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 262
- L. T. González del Valle (ed.), *José Martí. Estudios en conmemoración del sesquicentenario de su natalicio (1853-2003)*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 94
- M. V. Guerrero, *El negro valiente en Flandes*. Introducción, edición y notas de M. E. Panford, Jr., Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 176
- R. Johnson (ed.), *The Discovery of Poetry: Essays in Honor of Andrew P. Debicki*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 174
- U. Lada Ferreras, *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 181
- G. Lanciani (a cura di), *Un secolo di Eça*. Atti del convegno queirosiano (Roma, 1-2-3 febbraio 2001), Roma, La Nuova Frontiera, 2002, pp. 233
- G. Lanciani (a cura di), *Viaggi e naufragi. Portoghesi sulla via delle Indie/ Viagens e naufrágios. Portugueses na rota das Indias*, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp. 330
- M. McKendrick, *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 237 «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 77»
- J.R. Resina-D. Ingenschay (eds.), *After-Images of the City*, Ithaca, Cornell University Press, 2003, pp. 269
- A. de Salazar y Torres, *El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*, T. A. O'Connor (ed.), Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 137 «Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas 128»
- V. Salvá y Pérez, *Irene y Clara o La madre imperiosa*. Edición, introducción y notas de A. Rueda, Salamanca, GES XVIII (Universidad de Salamanca), 2003, pp. 299
- A. R. Selimov, *De la ilustración al modernismo: la política de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 138
- B. Sicot, *Exilio, memoria e historia en la poesía de Luis Cernuda (1938-1963)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2002, pp. 247
- A. Sobejano-Morán, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 289 «Problemata literaria 56»
- C.C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, pp. 111 «Teatro del Siglo de Oro. Bibliografías y catálogos 36»

- S. E. Szmuk, *Calderon 'sueñas' in the Collection of the Hispanic Society of América. A descriptive Catalog*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 204 «Estudios de Literatura 61 – Bibliografías y catálogos 30»
- F. Villalón, *Semblanzas de matadores*, edición, introducción y notas de J. Issorel, Granada, Diputación de Granada, Patronato Federico García Lorca, 2002, pp. 30
- I. Zubiaur, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 302 «Problemata Literaria 57»

PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* € 18,08
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) € 3,10
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) € 2,58
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) € 1,65
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) € 7,75
6. *Anuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	€ 2,58	n. 27 (dicembre 1986)	€ 6,20
n. 2 (giugno 1978)	€ 2,58	n. 28 (maggio 1987)	€ 6,20
n. 3 (dicembre 1978)	€ 2,58	n. 29 (settembre 1987)	€ 6,20
n. 4 (aprile 1979)	€ 2,58	n. 30 (dicembre 1987)	€ 6,20
n. 5 (settembre 1979)	€ 2,58	n. 31 (maggio 1988)	€ 6,71
n. 6 (dicembre 1979)	€ 2,58	n. 32 (settembre 1988)	€ 6,71
n. 7 (maggio 1980)	€ 3,62	n. 33 (dicembre 1988)	€ 6,71
n. 8 (settembre 1980)	€ 3,62	n. 34 (maggio 1989)	€ 7,23
n. 9 (dicembre 1980)	€ 3,62	n. 35 (settembre 1989)	€ 7,23
n. 10 (marzo 1981)	€ 4,13	n. 36 (dicembre 1989)	€ 7,23
n. 11 (ottobre 1981)	€ 4,13	n. 37 (maggio 1990)	€ 7,23
n. 12 (dicembre 1981)	€ 4,13	n. 38 (settembre 1990)	€ 7,23
n. 13 (aprile 1982)	€ 4,65	n. 39 (maggio 1991)	€ 10,33
n. 14 (ottobre 1982)	€ 4,65	n. 40 (settembre 1991)	€ 10,33
n. 15 (dicembre 1982)	€ 4,65	n. 41 (dicembre 1991)	€ 10,33
n. 16 (marzo 1983)	€ 5,16	n. 42 (febbraio 1992)	€ 10,33
n. 17 (settembre 1983)	€ 5,16	n. 43 (maggio 1992)	€ 10,33
n. 18 (dicembre 1983)	€ 5,16	n. 44 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 19 (febbraio 1984)	€ 5,16	n. 45 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 20 (settembre 1984)	€ 5,16	n. 46 (marzo 1993)	€ 12,91
n. 21 (dicembre 1984)	€ 6,20	n. 47 (maggio 1993)	€ 10,33
n. 22 (maggio 1985)	€ 6,20	n. 48 (dicembre 1993)	€ 10,33
n. 23 (settembre 1985)	€ 6,20	n. 49 (aprile 1994)	€ 10,33
n. 24 (dicembre 1985)	€ 6,20	n. 50 (agosto 1994)	€ 10,33
n. 25 (maggio 1986)	€ 6,20	n. 51 (dicembre 1994)	€ 10,33
n. 26 (settembre 1986)	€ 6,20	n. 52 (febbraio 1995)	€ 10,33

n. 53 (giugno 1995)	€ 10,33	n. 66 (giugno 1999)	€ 10,33
n. 54 (novembre 1995)	€ 10,33	n. 67 (novembre 1999)	€ 10,33
n. 55 (febbraio 1996)	€ 10,33	n. 68 (febbraio 2000)	€ 10,33
n. 56 (febbraio 1996)	€ 15,49	n. 69 (giugno 2000)	€ 10,33
n. 57 (giugno 1996)	€ 10,33	n. 70 (novembre 2000)	€ 10,33
n. 58 (novembre 1996)	€ 10,33	n. 71 (febbraio 2001)	€ 10,33
n. 59 (febbraio 1997)	€ 10,33	n. 72 (giugno 2001)	€ 11,00
n. 60 (giugno 1997)	€ 10,33	n. 73 (novembre 2001)	€ 11,00
n. 61 (novembre 1997)	€ 10,33	n. 74 (febbraio 2002)	€ 11,00
n. 62 (febbraio 1998)	€ 10,33	n. 75-76 (settembre 2002)	€ 11,00
n. 63 (giugno 1998)	€ 10,33	n. 77 (marzo 2003)	€ 11,00
n. 64 (novembre 1998)	€ 10,33	n. 78 (settembre 2003)	€ 11,00
n. 65 (febbraio 1999)	€ 10,33		

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Oswaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Immigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*; **8** - *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani*, a cura di G. Bellini e E. Perassi; **9** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideologia en la Nueva España del siglo XVI*; **10** - *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli Amici offrono a Manuel G. Simões*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **11** - D. Ruggiu, *Tra autobiografia e memorie. Espressioni di un genere controverso in Ispano-America*; **12** - F. Montesinos, *Memorie e tradizioni storiche dell'Antico Perù*, a cura di F. G. Marmocchi, edizione e introduzione di S. Serafin.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	€ 6,20	Vol. XIX (1987)	€ 6,20
Vol. II (1969)	€ 6,20	Vol. XX (1988)	€ 15,49
Vol. III (1971)	€ 5,16	Vol. XXI (1990)	€ 10,33
Vol. IV (1973)	€ 5,16	Vol. XXII (1991)	€ 7,75
Vol. V (1974)	€ 6,20	Vol. XXIII (1992)	€ 7,75
Vol. VI (1975)	€ 5,16	Vol. XXIV (1993)	€ 7,75
Vol. VII (1976)	€ 5,16	Vol. XXV (1994)	€ 8,26
Vol. VIII (1978)	€ 7,75	Vol. XXVI (1995)	€ 8,26
Vol. IX (1979)	€ 7,75	Vol. XXVII (1996)	€ 10,33
Vol. X (1980)	€ 7,75	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	€ 12,91
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXX (1998)	€ 10,33
Vol. XII (1982)	€ 7,75	Vol. XXXI (1998)	€ 10,33
Vol. XIII-XIV (1983)	€ 12,91	Vol. XXXII (1999)	€ 10,33
Vol. XV-XVI (1984)	€ 16,53	Vol. XXXIII (2001)	€ 12,91
Vol. XVII (1985)	€ 7,75	Vol. XXXIV-XXXV (2002)	€ 13,00
Vol. XVIII (1986)	€ 9,30		

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; **2** - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; **3** - G. R. Carli,

Lettere Americane, a cura di A. Albònico; **4** - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; **5** - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; **6** - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie* (1539-1553), a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori Columbi*, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografia italiana*.

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuatil*; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista*; **7** - P. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesía e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV., *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesare e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV., *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le “cosas” della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV., “*Por amor de las letras*”. *Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro*, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviades, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV., *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV., *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV., *Del Tradurre - 3*, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza; **34** - P. Spinato Bruschi - C. Camplani (a cura di), *Le anime del Barocco. La narrativa latino-americana contemporanea e Miguel Angel Asturias*. Atti del Convegno di Milano: 22-23 ottobre 1999; **35** - D. Meyran ed., *Italie, Amérique Latine, influences réciproques*, Colloque International 15 et 16 mai 1998; **36** - L. Méndez de Penedo, *Memorie controcorrente. “El río, novelas de caballería”, di Luis Cardoza y Aragón*; **37** - G. Bellini - C. Camplani - P. Spinato Bruschi ed., *Aldo Albónico: l'uomo e l'opera*; **38** - V. Lavou Zoungbo, *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de “Balún Canán” de Rosario Castellanos*; **39** - M. González de Sande, *La cultura española en*

Papini, Prezzolini, Puccini, Boine; **40** - Ilarione da Bergamo, *Viaggio al Messico*, ed., introduzione e note di B. Hernán-Gómez Prieto.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

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

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

- 1** - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2** - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3** - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4** - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5** - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6** - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7** - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8** - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9** - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10** - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11** - Neglia E. G., *El hecho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12** - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13** - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14** - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos González Boixo, 1988, pp. 128.
- 15** - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16** - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17** - Serafin S., *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18** - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19** - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20** - Scaramuzza Vidoni M., *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21** - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.

- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albónico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infornios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardín P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, pp. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.
- 53 - Rovira J.C., *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, 1999, pp. 129.
- 53bis - Alvarado Tezozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
- 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.
- 55 - Barrera T., *De fantasías y galanteos*, 2001, pp. 131.

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

- 2** - AA.VV., *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.
- 4** - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurrutia*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.
- 5** - AA.VV., *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.
- 6** - Aldo Albònico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. "Prólogo" de Giuseppe Bellini. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.
- 9** - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.
- 13** - Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 150.
- 15** - Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 174.
- 17** - Patrizia Spinato Bruschi, *Arturo UsLAR Pietri. Tra politica e letteratura*, 2001, pp. 178.
- 19** - Clara Camplani, *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, 2001, pp. 140.
- 20** - Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, 2001, pp. 346.
- 21** - Patrizia Spinato Bruschi, *Costanti tematiche nell'opera di Arturo UsLAR Pietri*, 2003, pp. 160.

"Serie Mayor"

- 1** - J. J. Martínez Martín, *Eugenio de Salazar y la poesía novohispana*

Collana CNR del "Gruppo di Studio delle Culture Letterarie dei Paesi anglofoni, francofoni, iberofoni"

- 1** - A. Aimi, *La "vera" visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche*.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

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

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Maria Teresa Cattaneo
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

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

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

•••••

CENTROAMERICANA

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

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI
Condirettore: Giuliano SORIA

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

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

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

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

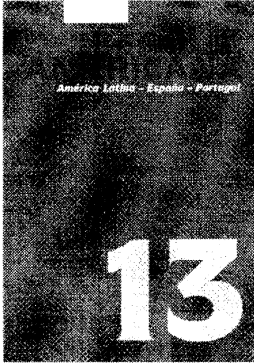
- **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales.
- Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico.
- El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos.
- **Reseñas y Notas bibliográficas.**

Suscripción anual (4 números)

€ 60 / \$ 75 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 / \$ 45 Particulares, € 30 / \$ 40 Estudiantes

Número individual € 16,80 / \$ 18(más gastos de envío)



Nº 13 / Nueva época / Marzo de 2004

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Marianne L. Wesebron: Bandidos ou guerrilheiros em Portugal: a violência de 1807 até 1870 • *Glauca Villas Bôas*: Casa grande e terra grande, sertões e senzala: duas interpretações do Brasil *Pedro Gurrola*: Cuatro aproximaciones al Tractatus de Wittgenstein desde la literatura hispanoamericana • *David García Pérez*: Vínculos de poder y de sujeción: una lectura de "Cuchillo y madre" y "Tango" de Luisa Valenzuela • *Mariana Libertad Suárez Velázquez*: Con luz natural: divergencias, fragmentos y calcos en las escrituras de mujer del Chile contemporáneo

DOSSIER: POSDICTADURA/POSMODERNISMO: LA RENEGOCIACIÓN DE IDENTIDADES COLECTIVAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA:

Ulrich Winter: Presentación • *Carsten Humlebæk*: La nación española conmemorada. La fiesta nacional en España después de Franco • *Sören Brinkmann*: Entre nación y nacionalidad. Las señas de la identidad aragonesa en el siglo XX • *Alfons Gregori i Gomis*: Procesos de formación de identidades colectivas en la música popular contemporánea en catalán: los casos de Sopa de Cabra y Els Pets • *Dieter Goetze*: Fiestas y santos. La construcción simbólica de espacios sociales en España • *Eloy E. Merino*: Lugares de José Antonio entre la memoria y la historia en el discurso de la Falange contemporánea

FORO DE DEBATE

Ulrich Winter: Nacionalismo y multiculturalismo en la España actual. Entrevista con Salvador Cardús • *Óscar Cornago Bernal*: Teatralidades de dos mundos: la puesta en escena de la violencia (XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz) • *Kirsten Bachmann*: El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz • *Susanne Grätius*: La política exterior de Lula: más cambio que continuidad • *Antonio Navarro Wolff*: Uribe: comienza el segundo tiempo • *María Pilar García-Guadilla*: El mito de la sociedad civil cívica, democrática y pluralista: el caso venezolano

NOTAS. RESEÑAS IBEROAMERICANAS

Antony P. Mueller: Latin America's Difficult Search for Good Governance. A Review of Recent Literature

Y aproximadamente 120 reseñas de nuevos libros sobre temas hispánicos y latinoamericanos.

IBEROAMERICANA
EDITORIAL VERVUERT
C/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid
Tel.: + 34 91 429 35 22
Fax: + 34 91 429 53 97
www.ibero-americana.net



VERVUERT
VERLAGSGESELLSCHAFT
Wielandstr. 40
D-60318 Frankfurt
Tel.: + 49 69 597 46 17
Fax: + 49 69 597 87 43

E-mail: info@iberoamericanalibros.com

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 miscelanei 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 giugno 2004
presso Tipolitografia CSR
Via di Pietralata, 157 - 00158 ROMA
Tel. 06/4182113 r.a. - Fax 06/4506671

RASSEGNA IBERISTICA

FÉLIX CARRASCO

LAZARILLO: ¿ERRATA O LECTIO DIFFICILIOR?

CARLOS ROMERO MUÑOZ

MÁS SOBRE ARCHIPÁMPANO (Y REGACHO)

LUIGI CONTADINI

LOS ABEL DI ANA MARÍA MATUTE: INFANZIA E TRAGEDIA

LLUÍS QUINTANA TRIAS

ELS TURISTES SÓN ELS ALTRES. NOTES SOBRE EL DESCOBRIMENT DE LA COSTA BRAVA EN LA LITERATURA CATALANA

NOTE: F. Meregalli, *Paolo Mantegazza*; G. Meo Zilio, *Zanzotto in spagnolo*; G. Bellini, *Carlos Germán Belli, un precario usuario del idioma*; G. Minardi, *La Revolución Mexicana en la obra de Elena Garro*; V. Russo, *L'antologia della fine: il "Século de Ouro" portoghese*.

RECENSIONI: G. Woodward, *Filippo II* (A. Zinato); M. Fantoni (a cura di), *Il "Perfetto Capitano"* (P. Spinato Bruschi); M. Vicente Guerrero, *El negro valiente en Flandes* (D. Ferro); E. Rodríguez Cuadros, *Calderón* (M.G. Profeti), *MR-Museo Romántico* (L. Basalisco); AA. VV., *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento* (D. Pini); E. Pardo Bazán, *Cuentos Sangrientos* (S. Favaretto); C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo* (E. Pittarello); B. Atxaga, *Dall'altra parte della frontiera* (C. Camplani);

A. Aimi, *Mesoamerica* (G. Bellini); K. Spinato, *Miti mediterranei dall'America* (C. Camplani); A. Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina: 1862-1910* (G. Delvecchio); J. Corbatta, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* (S. Regazzoni); R. Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana* (G. Bellini); R. Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de Siglo* (G. Bellini); K. Kohut-J. Morales (eds.), *Literatura cilena boy* (G. Bellini); L. Méndez de la Vega, *El amor en la poesía inédita colonial centroamericana* (G. Bellini); F. García Godoy, *Rufinito* (P. Spinato B.); I. Allende, *Mi país inventado* (S. Serafin); R. Campra, *Herencias* (S. Serafin); D. Liano, *Il figlio adottivo* (S. Serafin), M. Vargas Llosa, *El Paraíso en la otra esquina* (S. Serafin); G. Obiols, *La memoria del soldado. Campo de Mayo (1976-1977)* (F. Rocco); D. Manera-Miguel Cruz-Mariano Hernández, *Santo Domingo. Respiro del ritmo* (G. Bellini); N. Alonso, *Cerrado por reparación* (S. Favaretto); A. Carpo, *Una canoa sul rio delle Amazzoni* (S. Favaretto).

G. Lanciani (a cura di), *Viaggi e naufragi* (D. Ferro); F. Guimarães, *A poesia contemporânea portuguesa* (M. Simões); C. Brito, *Opus affettuoso* (M. Simões).

O. Gassol i Bellet, *La pell de brau de Salvador Espriu* (S. Cupiccía); B. Porcel, *Cavalli verso le tenebre* (S. Cupiccía).

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 *Ricerche e Note*.

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Direttori

FRANCO MEREGALLI
GIUSEPPE BELLINI
ELIDE PITTARELLO
CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di redazione

Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Donatella Ferro,
Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello,
Marco Presotto, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Carlos Romero,
Silvana Serafin, Manuel Simões.

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di Studi Anglo-americani e Ibero-americani – Sezione Ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2349476 – Tel. 041-2349427

ISBN 88-8319-949-9

Copyright © 2004 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355