

Letteratura di lingua spagnola

Il picaro nella cultura europea, a cura di Italo Michele Battafarano e Pietro Taravacci, Reverdito, Trento 1989, pp. 336, s.i.p.

Il volume raccoglie gli interventi del colloquio sulla figura del picaro tenutosi a Trento tre anni or sono. Occorre precisare subito che, malgrado l'accento del titolo alla cultura europea, gli interventi degli studiosi

riguardano quasi esclusivamente la Spagna e la Germania del Cinque e Seicento. Germanisti e ispanisti seguono qui metodologie diverse, ma condividono comunque un'idea che in qualche modo rivoluziona l'interpretazione classica del picaro. Da quando, alla fine del secolo scorso, Morel-Fatio propose una lettura erasmiana del *Lazarillo de Tormes*, la critica ha concordato nel ravvisare in quest'operetta una parodia della visione ufficiale del mondo proveniente da settori emarginati della società (fossero questi ebrei convertiti, come suggerisce A. Castro o intellettuali

attratti dal pensiero di Erasmo, come propongono M. Bataillon e tanti altri). In alcuni degli interventi qui raccolti compare invece un'idea completamente diversa: la parodia colpisce la *Weltanschauung* ufficiale, ma non risparmia nemmeno quella degli emarginati. A. Ruffinatto, ad esempio, definisce il *Lazarillo* il prototipo del romanzo moderno, dopo aver individuato nella parodia la chiave generatrice della struttura del racconto. Alle stesse conclusioni, ma per altre vie, giunge D. Ynduráin. E se quest'idea non traspare con la stessa chiarezza dal lavoro di I.M. Battafarano, tuttavia la sua interpretazione dell'opera di Grimmelshausen mette in evidenza i modi in cui l'autore del *Simplicissimus* disinnescava la "bomba" picaresca e ristabilisce la funzione conoscitrice dell'arte. P. Taravacci fa sua la tipologia del romanzo medievale abbozzata da Bachtin e ripresa da Segre (romanzo sofisticato e romanzo satirico), per spiegare la differenza tra il *Lazarillo* e il *Guzmán de Alfarache* e proiettarla poi sul corpus del romanzo picaresco spagnolo, del quale egli nega l'omogeneità. La parodia dell'eterodossia, secondo G. van Gemert, diventa utilissima pro-

paganda nell'opera di Aegidius Albertinus, traduttore e continuatore tedesco del *Guzmán* e strenuo difensore della Controriforma. La stessa intenzione propagandistica è ravvisata da J.U. Fechner nell'opera di Beer, Reuter e Schnabel, tre autori di romanzi picareschi del Seicento tedesco, e anche da M. Barbieri nell'analisi della continuazione del *Guzmán* del portoghese Marqués de Montebello.

FRANCISCO DE QUEVEDO, **Sogni e discorsi**, Garzanti, Milano 1990, trad. dallo spagnolo e cura di Irina Bajini, pp. 167, Lit 9.000.

I sogni — proposti ora in una nuova traduzione rispettata a quella dell'ormai introvabile edizione Bur del 1959 — sono forse l'opera più rappresentativa della vena satirica di Quevedo, che si scaglia qui contro l'ipocrisia e gli inganni che regnano nei vari campi della vita attiva. Tuttavia i Sogni non vanno considerati, come a volte si è fatto, un documento della società dell'epoca: l'immagine che essi forniscono del Seicento spagnolo è infatti deformata da un eccesso di stereotipi che fanno del libro una sorta di enciclopedia dei luoghi comuni sui mestieri e sulle attività professionali dell'epoca. Essi presentano co-

munque un indubbio interesse sociologico e antropologico, perché il pessimismo e la disillusione a quel tempo non costituivano certamente patrimonio esclusivo di Quevedo, ma erano sentimenti diffusi tra la popolazione di un impero in preda a una profonda e — allora — incomprendibile crisi economica. Cinque sono i testi che tradizionalmente si raccolgono sotto il titolo di Sogni e discorsi e che costituiscono un'unità, sebbene siano stati scritti nell'arco di quindici anni. I testi hanno una struttura comune: il narratore racconta in prima persona un suo incontro con degli esseri sovranaturali (il diavolo, la morte...), che gli disciude, al modo delle medievali "danze della morte", una prospettiva definitiva sulle cose terrene. Nel primo sogno assiste alla apocalittica resurrezione dei morti, nel secondo un diavolo prigioniero nel

corpo di uno sbirro gli descrive le torture a cui sono sottoposti i dannati dell'inferno, nel terzo scende agli inferi e constata la verità del racconto del sogno precedente, nel quarto risale sulla terra e scopre il vero volto della realtà, nel quinto è la morte a svelargli le ultime verità e a porre fine all'intera opera.

L'aspetto più originale dei Sogni e discorsi non è evidentemente il loro contenuto, né tanto meno la loro struttura narrativa, bensì la loro forma. La satira di Quevedo utilizza come strumento prediletto la retorica, si fonda su giochi di parole, paranomasie, calembours, antitesi e paradossi. Sono questi aspetti stilistici che hanno fatto di Quevedo il capostipite del concettismo spagnolo. Dopo di lui la prosa satirica e didattica non fu più la stessa.

EDUARDO GALEANO, **Memoria del fuoco**, Sansoni, Firenze 1989, trad. dallo spagnolo di Maria Antonietta Peccianti, pp. 378, Lit 25.000.

Questo libro è il primo di una trilogia che dovrebbe ripercorrere i momenti più significativi della storia sudamericana; l'autore non mira all'obiettività storica ma a "restituire alla storia il respiro, la libertà e la parola" e ci fornisce quindi una personalissima versione dei fatti, una sorta di inchiesta giornalistica sui personaggi del passato remoto, per restaurarne i contorni umani, il vissuto concreto. L'occhio del reporter si fa eccentrico, sposta il suo centro di attenzione dai grandi momenti della storia a quelli successivi o precedenti, per cogliere il gesto, la parola che rivelino i sentimenti, l'esperienza vitale dei protagonisti dei fatti. Galeano riscrive nel suo stile scarno e denso le storie della storia americana e per farlo si serve di una sorta di nuovo genere letterario, già collaudato da lui in altri libri e nelle cronache giornalistiche; sono tanti piccoli frammenti, carichi insieme di lirismo e di tensione narrativa, dove, attraverso un veloce e nervoso tratto descrittivo, l'autore coglie l'alto antico dei fatti, restaura la coloritura della storia e restituisce i contorni ai personaggi appiattiti dalla storiografia ufficiale. Malgrado le dichiarazioni iniziali l'autore non sembra rifiutare totalmente la storiografia, anzi la adatta ai suoi scopi, affiancandole le fonti di solito trascurate nella ricostruzione della verità. Storiografia, studi eruditi e testi antichi diventano così il codice sul quale Galeano elabora il suo palinsesto. Nella prima parte del libro è narrata la storia indigena fino all'arrivo degli spagnoli, nella seconda quella del conflitto fra le due culture fino al Settecento. Nella manichea divisione dei ruoli — sfruttatori e sfruttati — la presenza di alcuni personaggi mediatori, indios convertiti al punto di vista dei bianchi, come Malinche (la traduttrice di Cortés) o spagnoli convertiti al punto di vista degli indios, come Bartolomé de las Casas, restituisce tutta la complessità alla narrazione e la rende più credibile.

CRISTINA FERNANDEZ CUBAS, **Mia sorella Elba**, SugarCo, Milano 1989, ed. orig. 1980-1983, trad. dallo spagnolo di Savino D'Amico, pp. 183, Lit 20.000.

Sotto questo titolo vengono pubblicati in realtà due libri di racconti. Si tratta di storie narrate da un io direttamente coinvolto nei fatti: un io narrante che non è al di sopra di ogni sospetto e che, sebbene racconti le proprie esperienze, ce ne offre una versione offuscata dalla sua apparente pazzia, o dai sentimenti, oppure dalla mancanza di informazioni; tant'è vero che in molti casi la soluzione della trama finisce per correggere il punto di vista del narratore. L'infanzia, vista attraverso la lente della gioventù, è forse insieme al fantastico e al meraviglioso — catalizzatori di una realtà troppo scialba e unidimensionale (qui l'ombra di Cortázar incombe sul testo) — l'argomento più frequente del libro (quattro degli otto racconti). La dolcezza della ricostruzione e il fulgore dell'estro dell'autrice prendono il sopravvento sull'inevitabile — e non evitata — tentazione nostalgica. Le trovate sono tante: la marmellata di fragole che riporta nel mondo infantile, confinato ormai nel regno dei morti, i nascondigli segreti delle bambine fuori dallo spazio dei grandi, ecc. Il tono intimistico, velato a tratti da una sottile ironia, riporta questi racconti nell'alveo della cosiddetta narrativa femminile spagnola degli anni Ottanta.

ANTONIO SKÁRMETA, **Il postino di Neruda**, Garzanti, Milano 1989, ed. orig. 1986, trad. dallo spagnolo di Andrea Donati, pp. 121, Lit 15.000.

Mario è un ragazzo normale finché fa il pescatore; poi decide di cambiare lavoro e diventa protagonista di questo romanzo, trascinandosi dietro addirittura Pablo Neruda. Il Nobel della letteratura del 1971 deve pur aver avuto un postino e non è escluso che questo fortunato mortale si sia appassionato alla sua poesia e l'abbia usata per conquistare la fanciulla più bella del paese; ma la vicenda di Mario avrebbe difficilmente potuto reggere la trama di questo ro-



manzo se non costituisse anche il pretesto per ricostruire gli ultimi giorni della vita di Neruda e del governo di Allende. E il verbo di Neruda si fa carne davanti a noi, fortunati mortali, nelle citazioni esplicite (e in quelle sottaciute), mentre il verbo di Skármeta ascende ai cieli in virtù del valore letterario che dovrebbe conferirgli la contiguità con l'opera altrui. L'utilizzo — più che discutibile — della figura storica e dell'opera del poeta non bastano a compensare una certa debolezza d'impianto di tutta la trama. Risulta comunque difficile sottrarsi a un confronto tra questo breve racconto e il libro delle memorie del poeta, *Confesso che ho vissuto*: la lente di Skármeta, lievemente appannata dalla distanza temporale e sfocata dalla malinconia e dall'affetto, ci offre una visione "esterna" ma

altrettanto soggettiva degli stessi fatti. Alla fine è proprio la vicenda di Mario, con il suo tono ironico e l'umorismo e la freschezza dei suoi dialoghi, a salvare il romanzo dalla tentazione storiografica e dai toni agiografici, in molti passi fin troppo evidenti.

JUAN RULFO, **Pedro Páramo**, Einaudi, Torino 1989, ed. orig. 1953, trad. dallo spagnolo di Francisca Perujo, pp. 134, Lit 12.000.

Juan Rulfo è il prototipo dello scrittore laconico perché onesto, che smette di scrivere quando crede di non aver più niente da dire. La sua opera di narrativa pubblicata si riduce a due libri: questo breve romanzo (già pubblicato da Einaudi nel 1977) e i due racconti di *El llano en llamas* (La pianura in fiamme). Un'opera esigua ma sufficiente a segnare le sorti della letteratura ispano-americana; con essa infatti avrebbe avuto inizio — secondo gli addetti ai lavori — il realismo magico dei vari García Márquez, Vargas Llosa, ecc. Il grande merito di questo breve romanzo è l'aver saputo coniugare lo spagnolo colloquiale del Messico, pieno di modi di dire ed espressioni popolari, con un soave lirismo (particolarità della prosa di Rulfo che necessariamente si perde nella traduzione); ne risulta uno stile scarno, diretto, che non concede nulla ai preziosismi. In un piccolo paese messicano arriva un giovane alla ricerca del padre. Il giovane incontra alcuni abitanti del villaggio, che a prima vista pare deserto, e questi gli rivelano, a poco a poco, la loro vera natura, quella cioè di persone defunte. Il paese si popola così di voci, di storie, di frammenti di vita raccontata dai morti. Sullo sfondo il Messico della rivoluzione, in primo piano la vicenda di Pedro Páramo, simbolo del potere e espressione di una cultura maschilista, la cui immagine traspare dai racconti di chi a lui deve la vita, l'amore di una notte, la morte. Il frammentarismo delle voci annulla le differenze tra passato e presente, tutte le storie diventano simultanee, atemporali, collettive. La molteplicità dei punti di vista fornisce alla trama una dimensione mitica e il romanzo diventa racconto delle origini del mondo (il

Messico che nasce dalla rivoluzione contadina). E come in ogni mito delle origini anche in questo sono racchiusi gli altri miti; le storie parallele, intarsiate in quella del tiranno, costituiscono una sorta di abbozzo dei romanzi mai scritti da Rulfo.

JAVIER TOMELO, **Amato mostro**, Mondadori, Milano 1989, ed. orig. 1985, trad. dallo spagnolo di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, pp. 119, Lit 23.000.

Un giovane disoccupato si reca in una banca per sostenere il suo primo colloquio di lavoro. L'intervista è piuttosto strana: l'aspirante dovrà rispondere — è questo il patto — a tutte le domande, persino a quelle più intime. Espone quindi in dettaglio i rapporti con la madre, unico argomento che sembra interessare al suo interlocutore; solo più tardi intuisce che dietro tanta curiosità potrebbe celarsi addirittura un presunto parricidio, commesso da Krugger, il banchiere, con un'arma alquanto insolita: un pugno di ceci. Il racconto basa il suo impianto quasi teatrale — che a tratti acquista però anche il ritmo del giallo — sul dialogo tra i due personaggi. L'attenzione del lettore viene così catturata dal progressivo svelarsi di queste due personalità legate da una caratteristica comune: l'edipica dipendenza dalla madre. A volte la barriera del potere che li separa si attenua ed ecco che i due si identificano al punto da scambiare i loro ruoli: l'intervistato diventa intervistatore e viceversa. Nel corso del romanzo si ha spesso la sensazione che Tomeo abbia voluto raccogliere l'eredità del fecondo surrealismo spagnolo (benché l'impronta più evidente sia comunque quella kafkiana), per trasformarlo in uno strumento che, insieme al diffuso tono sarcastico, vuole dissacrare alcuni aspetti della vita e dell'immagine consueta della Spagna (la mamma, l'eterofobia, la siesta).