

ISBN 978-88-6719-163-5

UNIOR

EREDITÀ/ITINERARI. Studi iberoamericani in onore di Giuseppe Bellini

NAPOLI
2018



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

EREDITÀ/ITINERARI

Studi iberoamericani in onore di Giuseppe Bellini

a cura di
Andrea Pezzè

NAPOLI
2018

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

EREDITÀ/ITINERARI
Studi iberoamericani in onore di
Giuseppe Bellini

a cura di
Andrea Pezzè



NAPOLI
2018

ISBN: 978-88-6719-163-5

© Copyright

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Aprile 2018

INDICE

Introduzione	7
---------------------	---

EREDITÀ

I

ANTONIO SCOCOZZA, MARIAROSARIA COLUCCIELLO <i>Tra necessità creatrice e storica. Il Gallegos di Giuseppe Bellini</i>	15
MARCELLA SOLINAS <i>I Caraibi di Nicolás Guillén e la loro ricezione in Italia</i>	35
GERARDO GROSSI <i>Garcilaso de la Vega el Inca in Italia</i>	49

II

GIOVANNI BATTISTA DE CESARE <i>Tamachín e Chitanam: due "matachines" nel pantheon di brujos di Miguel Ángel Asturias</i>	67
DANTE LIANO <i>Bellini y Hombres de maíz</i>	75
ANDREA PEZZÈ <i>La dimensione americana di Pedro Arnáez di José Marín Cañas</i>	97

ITINERARI

I

SUSANNA REGAZZONI <i>Da Neruda, Borges e Carpentier a Rigoberta Menchú: l'America Latina a Ca' Foscari</i>	111
EMILIA PERASSI <i>"El hombre es más ancho que el mar". Itinerari di una ricerca</i>	127

II

ROSA MARIA GRILLO

Sguardi italiani sull'America Latina tra des-esilio e disemigrazione 139

CAMILLA CATTARULLA

Una città nazione: la Buenos Aires degli immigranti nella narrativa argentina (secc. XXI-XXI) 159

SILVANA SERAFIN

La venganza del zorro en nombre de los más débiles: algunas reflexiones sobre la novela histórica y sus personajes 177

DANIELA AGRILLO

1939-1969: gli anni cileni di amón Gómez de la Serna y Espina 193

INTRODUZIONE

Nei giorni 9 e 10 novembre 2017 si è tenuto a Napoli un convegno dedicato alla memoria del Professor Giuseppe Bellini dal titolo "Dal Barocco al Postmoderno in America Latina". L'incontro, ospitato nelle aule dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e presso la sala conferenze della sede cittadina dell'Istituto Cervantes, è stato promosso dal Centro di Studi sull'America Latina e dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, su iniziativa del Prof. Augusto Guarino, presidente del Centro e Direttore di Dipartimento e mia.

È innanzitutto doveroso sottolineare che l'Università –in quanto istituzione– ha sentito l'esigenza intellettuale e umana di sostenere un intenso omaggio a uno dei fondatori degli studi iberoamericani in Italia. La componente umana è strettamente legata a quella professionale: dipende dalla lunga amicizia che ha legato il Bellini al nostro Ateneo napoletano. Il legame iniziò, anni or sono, con l'amicizia veneziana tra lui e il Prof. Giovanni Battista De Cesare, poi trasferitosi nell'accademia partenopea. È culminata, nel 2005, con il conferimento della laurea Honoris Causa da parte dell'Orientale (unico Ateneo in Italia) e con l'invito, nel 2014, accolto come sempre di buon grado, a presiedere il Comitato d'Onore dell'allora neonato Centro di Studi sull'America Latina.

La figura di Giuseppe Bellini ha intercettato, quindi, lo sviluppo degli studi iberoamericani a Napoli. Ha accompagnato, con la stessa curiosità che ne ha contraddistinto l'intero dipanarsi della carriera, le produzioni e riflessioni di chi, in questa città, si è occupato delle questioni letterarie e culturali del subcontinente. Eppure, l'importanza

del maestro ancor più che nelle vicende legate all'affettività personale, è riscontrabile nel peso che ha avuto in chi, e mi riferisco alla mia generazione, non ha avuto modo di conoscerlo personalmente a fondo. Chi si è iscritto all'Università in questo secolo ha associato la figura di Bellini a un'autorialità e, di conseguenza, a un'autorità, non amministrativa, ben inteso, ma scientifica e culturale. A partire dal suo *La letteratura ispano-americana: dalle origini precolombiane ai giorni nostri*, pubblicato per la prima volta nel 1970 e poi nel 1997 (o, in alternativa, l'edizione spagnola *Historia de la literatura hispanoamericana*, del 1985), il passaggio da lettori curiosi –di un mondo intellettuale, meraviglioso, magico e rivoluzionario– a un continente in via di sistematizzazione, problematico e complesso, è avvenuto grazie alla frequentazione della produzione belliniana. Questo non significa che il nostro bagaglio dipenda esclusivamente dalla scrittura del professore. Credo peraltro che, vista la sua inclinazione a un sapere plurale, l'idea immutabile di riferimento unico non farebbe piacere nemmeno a lui. Mi riferisco alla formazione che ha contribuito a forgiare negli studenti di letterature ispanoamericane dell'Oriente. Il *lazarillo* di una certa gioventù, incuriosita dalla scoperta di un continente, è stato lui. E la traccia è rimasta indelebile.

In questo periodo di fervore globalizzante, di ricerca forzosamente internazionale, in cui il mondo anglosassone, e il suo linguaggio, permeano la produzione accademica e condizionano il modello critico e di scrittura (non si mette in dubbio la qualità dello stesso), una certa peculiarità dell'Accademia italiana rappresenta ancora un fattore chiave nello scenario internazionale. Nella catena produttiva della ricerca scientifica, la cifra identitaria di fondo dipende dalla chiave di lettura con cui lo stesso Bellini (e con lui Dario Puccini o Vanni Blengino e altri) hanno affrontato la complessità americana. Se siamo uomini e donne *en el cruce de caminos*, le varie direttrici in grado di farci deviare verso una metodologia o un approccio critico piuttosto che un altro, si diramano comunque da una strada maestra, aperta negli anni cinquanta. La complessità del gioco identitario è sempre un *ethos*: una propensione, ma anche una difesa. Negli ingarbugliati cambiamenti

che hanno caratterizzato la nostra formazione (e si stanno consolidando negli anni dell'età adulta), la funzione del precursore è di fondamentale importanza. La condivisione di una prospettiva prefigura la trasmissione di una certa sensibilità, di un punto di vista e di una metodologia dell'approccio scientifico. Il contributo dell'università italiana alla ricerca interpretativa della civiltà letteraria ispano-americana avviene precisamente dal valore aggiunto della reciprocità.

Per questa ragione, l'occasione di incontrarsi attorno a una figura di tale importanza ha portato a confronto sullo stato dell'arte della disciplina in Italia, espresso da Augusto Guarino a chiusura dei lavori. Il presente volume nasce quindi dal desiderio di testimoniare e condividere gli esiti del convegno, ma anche dalla volontà di aprirsi a un maggior numero di contributi sul peso dell'America Latina nella cultura italiana. I saggi contenuti, quindi, riprendono e ampliano, modificano o modulano, le discussioni di quelle giornate di novembre. D'accordo con le diversità tematiche, il volume viene suddiviso in quattro parti.

La prima riferisce degli interessi giovanili, mantenuti fino ai nostri giorni, del maestro su tematiche americane. Qui compaiono i contributi su *Doña Bárbara* di Antonio Scocozza e Mariarosaria Colucciello (su cui Bellini scrisse più monografie, la prima pubblicata a Milano, già nel 1951); il contributo di Marcella Solinas sulla poesia afroantillana, tema del primo libro del milanese, *Figure della poesia negra ispano-americana* (Milano, 1950); l'accurato articolo di Gerardo Grossi sulle edizioni italiane di Garcilaso de la Vega, passione di Bellini che cura l'edizione dei *Comentarios reales* pubblicata a Milano già nel 1955.

La seconda accoglie gli articoli riguardanti la lunga e proficua attività di studio di Bellini dell'area centroamericana, e in particolare il suo interesse per il premio Nobel per la letteratura Miguel Ángel Asturias, sfociato in una profonda amicizia. I volumi pubblicati da Bellini sull'area sono numerosi. Ricordiamo, e questo vale come ulteriore ringraziamento, che l'Istituto Cervantes dispone, nella sua pagina virtuale, dell'intera bibliografia del Professore. Se annoveriamo solo le monografie, trattano di Asturias i testi: *La narrativa di Miguel*

Ángel Asturias (Milano, 1966, di cui l'edizione argentina è di Losada, 1969); *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Ángel Asturias* (Bulzoni, 1999), *Miguel Ángel Asturias* (Madrid, 2006). Inoltre, è autore fondamentale nei saggi critici sulla dittatura, tra cui *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura* (Milano, 1976), *El tema de la dictadura en la narrativa hispánica (siglo XX)* (Roma, 2000). Sulla letteratura centroamericana, ricordiamo anche *De amor, magia y angustia. Estudios sobre literatura centroamericana* (Roma, 1989). In questa parte sono contenuti gli interventi di Giovanni Battista De Cesare, Dante Liano e il mio.

La terza parte è costituita da studi che, in un certo senso, ricalcano l'eredità belliniana, si confrontano con essa, ne continuano i modelli e gli orizzonti. Ad aprire questa sezione è Susanna Regazzoni. Grazie a lei riviviamo l'affermazione e l'importanza che l'insegnamento di Letterature Ispanoamericane ha progressivamente acquisito, sin dalla sua fondazione da parte del Bellini, nell'Università di Venezia Ca' Foscari. Il lavoro pionieristico di Bellini ha voluto affermare un territorio e una lingua in parte sconosciuti in ambito accademico, non impone una visione del mondo a scapito di altre.

A seguire, il saggio di Emilia Perassi, in cui la studiosa sarda stabilisce gli elementi di continuità tra il suo lavoro di ricerca e gli insegnamenti del maestro. Si tratta di una conversazione (personale e scientifica, scandita da una necessaria prima persona narrativa/argomentativa) che fa dell'eredità intellettuale l'elemento simbolico con cui (cercare di) colmare un'assenza affettiva. Tracciare una strada, indicare un cammino e, da quello, avventurarsi in sentieri ancora sconosciuti, forti della capacità di orientarsi. Sia nel contributo di Emilia Perassi che in quello di Susanna Regazzoni, infatti, primeggia la dimensione dialogica con l'insegnamento belliniano.

Da qui, il libro procede con una quarta divisione tematica in cui appaiono altri preziosi contributi sullo *stato dell'arte* dell'ispano-americanismo italiano. Sulla scia del contributo di Emilia Perassi, Rosa Maria Grillo propone un'ulteriore disamina della testimonianza tra Italia e America Latina. Anche in questo contributo l'individualità della

studiosa irrompe nella scena del discorso tradizionalmente oggettivo. Nell'approfondimento sulla letteratura di testimonianza in America Latina e il rapporto di questa con l'esilio in Italia, Rosa Maria Grillo diventa un soggetto alla scoperta di altre individualità, in bilico tra due continenti (come la stessa Grillo), sospesi tra la guerra e la pace, tra la memoria e l'oblio.

Camilla Cattarulla ci parla dello spazio sociale, urbano e culturale del *conventillo*, luogo di approdo migrante, fucina dell'identità multiculturale della capitale argentina. Il percorso di andata e ritorno tra l'Italia e l'America Latina caratterizza queste pagine, sia per la figura di Bellini, ponte culturale tra due mondi, sia per la natura di molti dei saggi contenuti nella seconda parte. Andare in Argentina a cercare l'intimità affettiva della famiglia e scoprire la violenza della dittatura è l'atroce paradosso a cui fa riferimento Emilia Perassi: con Camilla Cattarulla, la complessità delle migrazioni verso la capitale australe si arricchisce del valore delle origini, dei conflitti politici e di classe, etnici e culturali.

Silvana Serafin, anche lei impegnata da sempre nella tematica della migrazione tra Italia e Argentina (in particolare al femminile), declina la sua passione per gli studi di genere per proporci una lettura contro-egemonica de *La marca de Zorro*, romanzo di Isabel Allende. La ricerca della giustizia può passare anche per la valorizzazione ideale della differenza.

Infine, *last but not least*, Daniela Agrillo stende un ulteriore ponte tra le due sponde dell'Atlantico. La Agrillo offre un tratteggio critico di un personaggio alquanto complesso del mondo delle lettere minori ispaniche: Ramón de la Serna y Espina, drammaturgo, narratore e soprattutto, essere tormentato, all'incessante ricerca di una collocazione tra Spagna e Cile.

Andrea Pezzè

Eredità

TRA NECESSITÀ CREATRICE E STORICA. IL GALLEGOS DI GIUSEPPE BELLINI¹

Antonio Scocozza (Università degli Studi di Salerno)
Marianosaria Colucciello (Università degli Studi di Salerno)

1. Bellini e Gallegos: introduzione allo studio di un personaggio e del suo tempo

In questo saggio è nostra intenzione studiare come il Prof. Giuseppe Bellini abbia a sua volta analizzato gli accadimenti letterari e scientifici –oltre che di vita– di uno degli scrittori venezuelani più famosi e riconosciuti nella produzione letteraria ispanoamericana del XX secolo, Rómulo Gallegos.

L'interesse per questo *novelista* latinoamericano fu precoce e costante; infatti, già nel 1951, Bellini pubblicò *Rómulo Gallegos*,² per poi approdare l'anno successivo alla stesura di *La narrativa di Rómulo Gallegos*.³ Il 1962 fu l'anno de *Il romanzo di Rómulo Gallegos*⁴ e nel 1980 pubblicò due opere sull'autore venezuelano, *Rómulo Gallegos desde Italia: un maestro de la narrativa hispanoamericana*⁵ e *Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due*

¹ Il paragrafo "Bellini e Gallegos: introduzione allo studio di un personaggio e del suo tempo" è di Antonio Scocozza, il paragrafo "Narrazione come strategia: Doña Bárbara et al." di Marianosaria Colucciello, e le "Conclusioni" sono comuni.

² Giuseppe Bellini, *Rómulo Gallegos*, Milano, La Goliardica, 1951.

³ Giuseppe Bellini, "La narrativa di Rómulo Gallegos", in *America Latina*, 2, 1952.

⁴ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, Milano, La Goliardica, 1962.

⁵ Giuseppe Bellini, "Rómulo Gallegos desde Italia: un maestro de la narrativa hispanoamericana", in Aa.Vv., *Relectura de Rómulo Gallegos*, vol. I, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", 1980, pp. 73-85.

maestri della narrativa ispanoamericana,⁶ però decine furono le pubblicazioni⁷ di ampissimo respiro nelle quali il Maestro Bellini inserì il suo profondo interesse o solo semplici rimandi allo scrittore venezuelano, di cui non mancò mai di sottolineare le doti intellettuali:

Las historias literarias hacen empezar normalmente la gran narrativa hispanoamericana del siglo XX con *La Vorágine* de José Eustasio Rivera [...]. No fue sola, *La Vorágine*, a tener el mérito de representar un momento significativo del despertar hispanoamericano. No hay que olvidar el fermento del siglo XIX, partiendo de las evocaciones históricas del chileno Alberto Blest Gana, el largo florecimiento del costumbrismo, representado sobre todo, no exclusivamente, por las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, los éxitos no siempre extraordinarios del realismo y el naturalismo en varios países del continente y en la misma Venezuela. No cabe duda de que separadamente la que Torres Rioseco llamaba la “novela de la tierra”, tuvo en *La Vorágine* un texto relevante; lo que todavía faltaba era un gran novelista, un escritor que estuviera en condición de ofrecer una obra consistente, no una novela sola, por importante que fuera. Con Rómulo Gallegos se da este novelista: un narrador de gran respiro, consciente de la función del escritor, del deber que el artista tiene con la sociedad en la que y de la que vive, y al mismo tiempo consciente de que escribir es buscar la expresión adecuada, un arte que no se hereda, sino que se conquista continuamente.⁸

Del Gallegos “politico”, innanzitutto: del Gallegos come uomo politico e come scrittore di cose politiche.

⁶ Giuseppe Bellini, “Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana”, in *Rassegna Iberistica*, 9, dicembre 1980, Milano, Cisalpino Goliardica, pp. 3-23.

⁷ Per una ricostruzione bibliografica delle opere di Giuseppe Bellini, si veda Emilia Perassi, “Un omaggio a Giuseppe Bellini attraverso un libro a lui dedicato: *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos...*”, in *Zibaldone. Estudios italianos*, vol. 3, 1, gennaio 2015, pp. 10-17.

⁸ Giuseppe Bellini, “Presentación. Rómulo Gallegos y la novela hispanoamericana”, in Antonio Scocozza, *Rómulo Gallegos, labor literaria y compromiso político*, Caracas, La Casa de Bello, 1995, pp. 5-8.

D'altronde, dopo la pubblicazione di *Doña Bárbara*⁹ nel 1929, inaspettatamente Juan Vicente Gómez avrebbe voluto nominarlo senatore nonostante gli avessero detto che il miglior romanzo del mese pubblicato in Spagna, che tutti i giovani leggevano ma che, al tempo stesso, aveva aperto un ampio dibattito politico sul *gomecismo* non era propriamente a suo favore; tuttavia, il *Benemérito* volle che glielo leggessero e, al termine della lettura, rimase così entusiasta dalla trama del racconto *Ilanero* –e dal lustro e prestigio che stava dando al suo Paese–¹⁰ da affermare che il libro era così interessante da non poter essere stato scritto contro di lui e contro il regime che rappresentava.

Per premiarlo e legarlo a sé, il *caudillo* lo fece nominare Senatore dello Stato Apure, ma Gallegos seppe allontanarsi dalle insidie della politica, rifugiandosi a New York, da dove scrisse una lettera¹¹ al presidente del Senato venezuelano mettendo in chiaro che non avrebbe mai condiviso le responsabilità della dittatura che, in quel momento, stava destituendo il presidente *Juan Bobo*, cioè Juan Bautista Pérez, una marionetta che per due anni aveva risposto esclusivamente agli ordini del vecchio dittatore.

Soltanto durante una conferenza del settembre 1931 presso il Roerich Museum di New York si intesero i motivi che lo indussero ad allontanarsi dalla sua terra e, quindi, a distanziarsi dal *gomecismo*; *Las tierras de Dios*¹² sembrava sintetizzare aspetti importanti del suo lavoro letterario, soprattutto quei temi che evidenziavano le sue idee sociali e politiche, e con un linguaggio che, partendo dalla simbologia, sfociava anche nella costante ricerca di un'analisi politica, il Nostro rifletteva sulla realtà dell'America Latina in cui coesistevano dittature e

⁹ Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Barcelona, Editorial Araluce, 1929.

¹⁰ Per un approfondimento su questo aspetto e su come abbia contribuito a far nascere un successo, si vedano Juan Liscano, "Prólogo" a Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. XII-XXI e Lowell Dunham, *Rómulo Gallegos. Vida y obra*, México, Ediciones De Andrea, 1957, pp. 62 e ss.

¹¹ Cf. Rómulo Gallegos, "Una renuncia...", *Repertorio Americano*, 15 agosto 1931, in Rómulo Gallegos, *Una posición en la vida*, a cura di Lowell Dunham, Los Teques, Gobierno del Estado Miranda, 1985, pp. 110-111.

¹² Cf. "Las tierras de Dios", in Rómulo Gallegos, *Una posición en la vida*, cit., pp. 112-143.

movimenti rivoluzionari o semplicemente riformatori e democratici, che proponevano un reale cambiamento politico.

Egli evocava la lotta tra la democrazia e le dittature come conflitto letterario tra civilizzazione e barbarie, e l'intellettuale non poteva rinunciare al suo compito precipuo, non poteva semplicemente appassionarsi alla *flor perfumada de la quimera* o legarsi al regime di un dittatore.

Un gruppo sparuto accettò la dinamica del governo, astenendosi dalla politica e godendo per questo di vari sinecure da parte del regime;¹³ lo stesso Gallegos, inizialmente, sembrò far parte di questo secondo gruppo di intellettuali, a tal punto che non appoggiò i suoi alunni quando, nel 1928, la polizia *gomecista* represses gli scioperi studenteschi guidati da Rómulo Betancourt e Raúl Leoni, futuri presidenti del Venezuela. Tuttavia, dopo questo evento, si oppose alla prigionia degli studenti con un gesto molto eloquente, cioè non facendo lezione ai suoi alunni.

Infatti, appena si ebbe notizia del fatto che un gruppo di studenti era stato arrestato nel corso delle manifestazioni contro il regime, i loro compagni diedero vita a un dibattito nel quale si interrogarono circa l'utilità di una loro eventuale consegna alle forze di polizia come gesto di solidarietà. In quel momento, il professore Gallegos entrò in aula e con il libro aperto disse: "La lección de hoy es sobre moral y cívica" e non parlò per un'ora intera; dimostrando di essere solidale con i suoi studenti, alla fine aggiunse: "La clase ha terminado".

Quasi come se volesse riprendere la lezione interrotta dal silenzio, la conferenza newyorkina era indirizzata agli studenti e faceva riferimento alla convulsa realtà del continente latinoamericano; *las tierras de Dios* non erano ancora mature e la loro giovinezza risaltava in quel processo di formazione foriero di mancanza di tranquillità, pieno di silenzio, solitudine, oblio e immaturità.

¹³ Cf. Elías Pino Iturrieta, *Positivismo y Gomecismo*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 1978; Manuel Caballero, *Gómez, el tirano liberal*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993; Yolanda Segnini, *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil, 1985, etc.

Le terre giovani sono selvagge, così come gli uomini che le abitano, stretti dalla meraviglia e dall'incontrollabile desiderio di dominio:

¿No le habrá acontecido a algunos de ustedes, caminante distraído por la manigua cubana, la selva brasilera, la espelunca andina o la llanura venezolana, estremecerse de pronto a la idea que ya va a tropezarse con un hombre recién nacido y adulto, desnudo y cubierto de su propia pelambre, no engendrado por padres sino brotado de la tierra, que estará inmóvil y con los pies todavía hundidos en el limo, arrebañando la extrañeza del mundo con una mirada atónita, entreabierta la boca para el primer balbuceo? A mí, por lo menos, me ha sucedido varias veces. Y es porque en esas tierras nuestras, de impresionantes silencios y trágica soledad, se siente que todavía no ha terminado el día sexto del Génesis, que aún circula por ellas el soplo creador. Y por eso las llamo las tierras de Dios.¹⁴

Il problema è che non era necessario andare lontano per trovare quest'uomo barbaro e selvaggio perché iniziava a camminare per le città e sapeva vestirsi con abiti dai colori vistosi e con complementi che gli dessero più luce possibile, come croci e medaglie dorate, creando quella barbarie prodotta dal *caudillismo* militare a cui era costretta buona parte della popolazione latinoamericana.

2. Narrazione come strategia: Doña Bárbara et al.

Questa prima fase intellettuale galleghiana culminò con la pubblicazione di *Doña Bárbara*, in cui il "realismo magico" unisce allo stesso tempo il suo lavoro letterario e la necessità di sentirsi utile alla lotta politica dei venezuelani non solo per la conquista di istituzioni democratiche, ma anche e soprattutto moderne e civili.¹⁵

¹⁴ Rómulo Gallegos, "Las tierras...", cit., pp. 116-117.

¹⁵ Cf., Rafael Fauque Bescos, *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción, el símbolo (Un estudio del momento primero de la escritura galleguiana)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985; Pedro Díaz Seijas (a cura di), *Rómulo Gallegos ante la crítica*,

Nonostante, secondo Giuseppe Bellini,¹⁶ più di qualsiasi altra opera *Pobre Negro*¹⁷ e *El forastero*¹⁸ rappresentino non tanto romanzi quanto piuttosto saggi politici, noi crediamo che nella *novela de ideas Doña Bárbara* il lavoro artistico del nostro venezuelano si sia incrociato quasi nervosamente con la sua realtà, per cercare di modificare e spingere al progresso e alla cultura la questione sociale e politica del Venezuela di allora.

Lo stesso Gallegos aveva più volte fatto riferimento a quella relazione intensa tra estetica e politica, tra la necessità creatrice e quella storica dell'artista che si sente partecipe del suo tempo, della sua società e della trasformazione di cui questa avrebbe dovuto farsi portavoce.¹⁹ E mentre il *gomecismo* si impossessava dello Stato, il saggista lasciava il posto allo scrittore, nascondendo attraverso il racconto e consegnando alla narrazione e alla scrittura un messaggio chiaramente ispirato alle sue idee sociali e politiche.

Caracas, Monte Ávila Editores, 1980; Jenny M. Lehtinen, *Narrative and National Allegory in Rómulo Gallegos's Venezuela*, Londra, MHRA, 2013, etc.

¹⁶ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., pp. 117 e ss. In questo Bellini concorda con Ulrich Leo, "La invención en la novela. Apuntes acerca de la trayectoria estilística de Rómulo Gallegos", en *Revista Nacional de Cultura*, V, 38, maggio-giugno 1943, Caracas, pp. 101-105.

¹⁷ Rómulo Gallegos, *Pobre Negro*, Caracas, Editorial Elite, 1937.

¹⁸ Rómulo Gallegos, *El forastero*, Caracas, Editorial Elite, 1942.

¹⁹ "Es cierto. No soy un simple creador de casos humanos [...], sino que apunto hacia lo genérico característico que como venezolano me duela o me complazca [...]. No he compuesto a *Doña Bárbara* [...] sino para que a través de ella se mire un dramático aspecto de la Venezuela en la que me ha tocado vivir y que de alguna manera su tremenda figura contribuya a que nos quitemos del alma lo que de ella tengamos. Pero debo advertir que en la gestación de mis obras no parto de la concepción del símbolo [...] para desembocar en la imaginación del personaje que pueda realizarlo; sino que el impulso creador me viene siempre del hallazgo del personaje ya significativo, dentro de la realidad circundante. Porque para que algo sea símbolo de alguna forma de existencia, tiene que existir en sí mismo, no dentro de lo puramente individual y por consiguiente accidental, sino en comunicación directa, consustanciación con el medio vital que lo produce y rodea. Símbolos que solo se alimentan de conceptos e imaginaciones del autor, en muñecos paran desde que intentan echar a andar". Rómulo Gallegos, "La pura mujer sobre la tierra", in *Lyceum*, 18, L'Avana, marzo 1949, a sua volta in Rómulo Gallegos, *Una posición en la vida*, cit., pp. 404-405.

Nell'opera del Gallegos romanziere predomina la tendenza allo studio delle caratteristiche di uomini in molti casi primitivi, con aspirazioni e ambizioni fallite ma –come afferma chiaramente Bellini,²⁰ aggiungendo che le fonti di questa prima tappa di Gallegos si possono ravvisare senza dubbio nella critica sociale e nel *costumbrismo* di Urbaneja Achelpohl, Miguel Pardo, José Rafael Pocaterra e di Rufino Blanco-Fombona– in questa tendenza a presentare la peggior specie della società, lo scrittore vuole sviluppare una critica al Venezuela del suo tempo.

L'analisi psicologica dei personaggi è fondamentale in questi racconti ma distrae lo scrittore da aspetti che potremmo chiamare "tecnici", come la narrazione, i tempi dell'azione o la gestione della trama. E Bellini –che, da un punto di vista letterario, non dà un giudizio molto positivo né su *La Liberación*,²¹ né su *El último patriota*–²² aggiunge che i racconti –pur dimostrando le qualità dell'autore– non sono sufficienti ad annunciarci lo scrittore nuovo che stava nascendo.²³

Un altro tema importante trattato con molta partecipazione da Gallegos è quello della "ricerca", presente in due racconti che lo snocciolano con soluzioni differenti.

In *Pataruco*,²⁴ il personaggio cerca di scoprire la sua vera identità e la fa coincidere con la sua origine, mentre ne *Los aventureros*²⁵ si cerca la certezza, che può essere garantita solo da un *caudillo*; è a questo punto che l'autore volge il suo sguardo ad alcuni aspetti della società venezuelana che non coincidono con il fatalismo di una decadenza razziale. La violenza e la politica come rivolta e ribellione –alle quali l'autore si contrappose costantemente– iniziano ad affacciarsi come uno degli elementi della barbarie irrazionale e "conservatrice".

²⁰ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., p. 13.

²¹ Rómulo Gallegos, "La Liberación", in *El Cojo Ilustrado*, XIX, 437, Caracas, 1910.

²² Rómulo Gallegos, "El último patriota", in *El Cojo Ilustrado*, XIX, 458, Caracas, 1911.

²³ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., pp. 14-15.

²⁴ Rómulo Gallegos, "Pataruco", in *Actualidades*, III, 14, Caracas, 1919.

²⁵ Rómulo Gallegos, "Los aventureros", in *El Cojo Ilustrado*, XXI, 483, Caracas, 1912.

Bellini ha commentato che, in questo racconto, si possono individuare i personaggi che saranno sviluppati molto meglio nei romanzi, visto che l'attenzione dell'autore si sposta verso problemi non semplicemente psicologici, ma cerca di evidenziare quali sono le sue inquietudini e preoccupazioni per il malessere sociale del Venezuela, aggiornando il dibattito politico e mettendolo al centro del suo lavoro letterario.²⁶

Nonostante Bellini abbia negato chiaramente qualsiasi forma di ricerca o permeabilità di Rómulo Gallegos alle influenze straniere o a modelli artistici lontani dalla cultura latinoamericana, e soprattutto venezuelana,²⁷ non vuol dire che non abbia riconosciuto influenze delle novità della narrativa internazionale o possibili avvicinamenti a scrittori francesi –Flaubert, de Sade, Renard o d'Aureville– o russi –Turgueniev, Dostoevski, Tolstoi o Cechov– ma giustamente ha osservato che se una minoranza era francesizzata, la maggioranza degli ispanoamericani leggeva gli autori ispanici, dato che l'influenza culturale della madrepatria continuava ad essere indiscutibile.²⁸

Bellini attribuisce la sua formazione letteraria all'influenza di Pío Baroja²⁹ e non solo per una certa "comunione linguistica" ma anche e soprattutto perché entrambi vivevano l'inquietudine di generazioni smarrite come quella del '98. In effetti, in quasi tutti i racconti di Gallegos e di Baroja si possono individuare le caratteristiche di tale generazione: la preoccupazione nazionale, lo schema psicologico dello studio dei personaggi che si lasciano prima vincere dalla propria mancanza di volontà per poi lottare per riscattarsi, sognare la possibilità di un uomo nuovo, affacciarsi alla cultura mondiale abbandonando l'isolamento, la contemplazione della morte e la ricerca

²⁶ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., pp. 19-20.

²⁷ Giuseppe Bellini, "Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana", cit., pp. 6-7.

²⁸ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., pp. 28 e ss.

²⁹ Giuseppe Bellini, "La pluma mensajera: ensayos de literatura hispanoamericana", in *Biblioteca Virtual Universal*, 2006, disponibile in rete, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134595.pdf> [ultima consultazione, 15/12/2017].

di ciò che è proprio, autoctono, di ciò che è nazionale, la descrizione dei paesaggi e della natura della propria terra, e l'utilizzo di un linguaggio popolare.

È attraverso questo cammino che Gallegos, secondo Bellini, ha raggiunto la sua maturità, come quando –nel 1925– pubblicò *La Trepadora*,³⁰ col suo impianto ottimista che affronta il problema razziale, pur con una tesi “troppo scoperta e di scarso momento, almeno per il lettore che non sia venezuelano”.³¹ Personaggi come Hilario e Victoria portano nel proprio sangue l'intima condizione della sconfitta, della barbarie, della sregolatezza, e per loro è estremamente difficile svilupparsi e protendersi verso la civiltà. Ma il loro sangue è forte e coraggioso e, anche se non possono comprendere la propria storia, sono destinati a svolgere il ruolo di precursori, che accettano il nuovo per dar vita a una nascente generazione, questa volta cosciente e protagonista della sua storia.

Se ancora non siamo alla maturità piena, Bellini crede che con questa opera Gallegos fosse sulla buona strada.

Certamente, la piena maturità arriva con la sua opera maestra, *Doña Bárbara*, la cui tesi della lotta tra civiltà e barbarie è “di tale universale risonanza da dare al romanzo una dimensione tutta particolare, inserendolo in un filone di problematica profonda, alle cui origini sta il *Facundo* di Sarmiento”.³²

Il *llano* è il cuore del Venezuela, è dove il Paese può cercare il suo riscatto perché in quella terra si svolge la battaglia tra la civiltà e la barbarie ed è lì dove la battaglia decisiva doveva essere vinta.

Sicuramente, la descrizione della sua terra ci fa fare immediatamente considerazioni di tipo sociopolitico; il *llano* descritto da Gallegos non ha strade, è quasi sempre inondato da piogge, ha coltivazioni antiquate, è praticamente inospitale per qualsiasi uomo

³⁰ Rómulo Gallegos, *La Trepadora*, Caracas, Tipografía mercantil, 1925.

³¹ Giuseppe Bellini, “Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana”, cit., p. 13.

³² Ivi, p. 14. Cf. anche Mónica Marinone, *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, Mérida, El Otro el mismo, 2006, pp. 79-95.

civilizzato, è *tierra de Dios para el hombre de los demonios*. La natura non aiuta l'uomo, è violenta per uomini violenti che non riconoscono nessun'altra legge se non la forza del *cacique* più forte, del *caudillo*; la vendetta è l'unica legge:

La llanura es bella y terrible a la vez; en ella caben, holgadamente, hermosa vida y muerte atroz. Esta acecha por todas partes; pero allí nadie la teme. El llano asusta; pero el miedo del llano no enfría el corazón: es caliente como el gran viento de su soleada inmensidad, como la fiebre de sus esteros. El llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha y libre es ser llanero siempre. En la guerra buena, esa locura fue la carga irresistible del pajonal incendiado en Mucuritas, y el retozo heroico de Queseras del Medio; en el trabajo; la doma y el ojeo, que no son trabajos, sino temeridades; en el descanso: la llanura es la malicia del "cacho", en la bellaquería del "paisaje", en la melancolía sensual de la copla; en el perezoso abandono: la tierra inmensa por delante y no andar, el horizonte todo abierto y no buscar nada; en la amistad: la desconfianza, al principio y luego la franqueza absoluta; en el odio; la arremetida impetuosa; en el amor: "primero mi caballo". ¡La llanura siempre!³³

Bellini afferma giustamente che queste descrizioni non si includono in nessuna delle "forme" del *costumbrismo*, perché il paesaggio si eleva a categoria simbolica; infatti, se nel *llano* tutto è barbaro, indomito, violento e quindi anche i suoi abitanti sono come la natura –cioè primitivi, posseduti da una forza sconosciuta, forse dalla stessa forza della natura che determina l'azione dell'uomo– vorrà dire che nel Paese la situazione è la stessa, un solo uomo, violento, forte e determinato riesce a condizionare tutto e tutti.³⁴

Ha la stessa violenza di quella terra doña Bárbara –"también ella como el llano devoradora de hombres, sin ley que no fuera la astucia, el engaño, la violencia"–,³⁵ mentre Santos Luzardo è il simbolo della

³³ Rómulo Gallegos, *Obras Completas*, Vol. I, La Habana, Editorial Lex, 1949, p. 556.

³⁴ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., p. 60.

³⁵ Antonio Scocozza, *Rómulo Gallegos, labor literaria y compromiso político*, cit., p. 35.

civilizzazione, è cittadino, uomo cosciente dei suoi diritti che vuole condividere con tutti gli abitanti del *llano*, perché sa che la sua salvezza è in quella di tutta la collettività. Quest'uomo non può pensare di sopravvivere in tale ambiente a quelle condizioni; ha lasciato la città ed è ritornato al *llano* per i suoi diritti, e il diritto non è mai individuale, perché altrimenti sarebbe privilegio.

Deve piegare Bárbara e lo può fare solo con la sua cultura che si mescola senza problemi con il coraggio intrinseco del suo sangue *llanero*. È il tipo di intellettuale nuovo, di uomo nuovo, di cittadino venezuelano al quale Gallegos vuole affidare il riscatto della sua terra, che può comprendere le violenze popolari e che può anche dominarle. Di questo ha bisogno il Paese, di una classe dirigente che sappia orientare e opporsi alla barbarie e alla violenza del *caudillo* con la forza della ragione che, insieme alla giustificazione del potere, riconosce al popolo il diritto di civilizzarsi e di cercare il proprio benessere.

Nonostante costui rappresenti tutti questi aspetti positivi, Giuseppe Bellini ha sostenuto che, tra i personaggi del romanzo, il più vitale, vero e artisticamente riuscito è sicuramente Bárbara, dato che Santos Luzardo appare chiaramente simbolico, meno vitale e complesso, "dipinto" nel romanzo per esprimere l'ideologia di Gallegos. E Luzardo, che è anche figlio del *Cunavichero* che ha ucciso il figlio ribelle, con i suoi sforzi e studi supera il *llamado* dei suoi antenati violenti.

In questa evidentissima rappresentazione, Bellini riconosce l'elemento autobiografico e l'amore di Luzardo per le pianure nelle quali vive non è nient'altro che l'amore di Gallegos per il proprio Paese.³⁶

Il romanzo termina con Bárbara piegata non solo di fronte all'amore, ma ancora di più di fronte al comportamento "pedagogico" di Luzardo che parla con Marisela, la figlia di Bárbara e Lorenzo Barquero, volendole quasi comunicare i nuovi valori, quelli che impediscono al Paese di non essere più violento. Bárbara riconosce ancora una volta la

³⁶ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., pp. 68 e ss.

superiorità della cultura e non può, né ha la forza di rompere l'equilibrio creatosi tra chi insegna e chi vuole imparare.

Con *Canaima*³⁷ culmina il discorso della lotta tra il bene e il male, la giustizia e la prepotenza, iniziato con Doña Bárbara. Marcos Vargas è l'uomo sicuro delle sue capacità e possibilità, che sa come conquistarsi l'ammirazione e il consenso di chi lo circonda; ma la natura trasforma gli uomini, la selva li spinge all'avventura e li condiziona con il suo impeto selvaggio.

Il personaggio del racconto vive costantemente questo conflitto: da una parte, ha fiducia nella legge e difende i deboli dalle vessazioni e, dall'altra parte, non ha paura di sfidare un altro uomo e di ucciderlo se ciò serve a dimostrare il suo coraggio e la sua forza. Ma né Marcos, né gli altri personaggi del racconto hanno un ruolo centrale; l'unico e vero protagonista è la selva, la selva che condiziona e trasforma gli uomini, che ha potere sulla ricchezza e sulla povertà, dando ad alcuni tutto il suo oro e togliendo ad altri addirittura la vita.

Giuseppe Bellini individua chiaramente questo aspetto –che trova interessantissimo dal punto di vista letterario e di grande importanza estetica—³⁸ e nelle sue pagine critiche lo mette ben in luce: è spettacolare come Gallegos sia arrivato a personificare Canaima, a darle un'anima, come se fosse doña Bárbara, come se potesse vivere la stessa vita degli uomini.

La presenza costante e dominante della selva ha indotto alcuni critici a paragonare le pagine di Gallegos a quelle de *La Vorágine* del colombiano José Eustasio Rivera. Bellini precisa giustamente che tale paragone non regge: in *La Vorágine*, la selva è diabolica, malata e annienta i personaggi che sono quasi completamente dimenticati dall'autore che, a sua volta, sembra non avere nessun interesse verso di loro; in Gallegos, invece, la selva è sì violenta, ma mai diabolica o accecante, e i personaggi la affrontano, sono descritti con le loro passioni e vite e quasi appartengono alla selva stessa, sono elementari

³⁷ Rómulo Gallegos, *Canaima*, Barcelona, Editorial Araluce, 1935.

³⁸ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., pp. 95-104.

ma forti, sono deboli ma coraggiosi, sono passionali ma non vinti, spariscono, si spengono ma non muoiono mai.³⁹

Tuttavia, la natura sembra aver destinato a questi uomini l'obbligo di soccombere sempre e comunque, di essere dei vinti; il povero Encarnación Damesano muore per il morso di un serpente proprio mentre sembrava che l'incontro con Marcos avesse risolto tutti i suoi problemi e si sentiva finalmente trattato come un uomo. La selva inganna nuovamente, promette le sue ricchezze a tutti ma le condivide solo con pochi.

Ci si ritrova di nuovo di fronte ai problemi del Venezuela: sfruttamento del debole, ingiustizia, ricerca di soluzioni rapide sono le preoccupazioni che tormentano Gallegos. Queste *tierras de Dios* non possono andare avanti così, né si può continuare a denunciare solo con l'inchiostro, ma bisogna mettersi al servizio del "cambiamento", soprattutto di fronte a personaggi come José Francisco Ardavín, la cui vita si basa sul crimine e il delitto. Secondo Bellini, questo personaggio non deve considerarsi assolutamente secondario nell'economia del racconto perché è chiaramente "utilizzato" per rappresentare i mali che opprimono il Venezuela.⁴⁰

Non è possibile dare un giudizio critico differenziato ai romanzi *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*⁴¹ –"romanzo del lirismo puro, della 'copla' errante"⁴² e *Canaima* –"esaltazione delle forze telluriche e dell' 'hombría', mito venezuelano"⁴³ che fanno parte della stessa trilogia; anche Bellini sostiene che queste tre opere non possono essere analizzate separatamente, perché è nel loro insieme che Gallegos arriva alla massima espressione artistica, costruendo la cosiddetta *epopeya*

³⁹ Ivi, pp. 104 e ss.

⁴⁰ Ivi, pp. 111-115.

⁴¹ Rómulo Gallegos, *Cantaclaro*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, 1945.

⁴² Giuseppe Bellini, "Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana", cit., p. 14. Su *Cantaclaro* si veda anche Maya Scharer-Nussberger, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979, pp. 115-186.

⁴³ Giuseppe Bellini, "Gallegos-Asturias...", cit., p. 14.

venezolana: “toda la trilogía interpreta la tierra venezolana, de *Doña Bárbara* a *Canaima*, representa una unidad artística perfecta”.⁴⁴

Anche riguardo a un'altra trilogia –*Pobre negro*, *El forastero* e *Sobre la misma tierra*– preferiamo il giudizio calmo e sereno di Bellini, il quale fa una differenza tra i tre romanzi, distinguendo la debolezza dell'elemento romanzesco de *El forastero*, mentre in *Pobre negro* si mantengono tutte le caratteristiche del romanzo di Gallegos anche se la soluzione finale è poco credibile o molto discutibile.⁴⁵

Secondo Bellini, *Pobre negro* ha come elemento dominante la situazione politica venezuelana; le posizioni estetiche si invertono e la realtà storica del Paese è il centro dell'azione dato che sono pochi gli elementi fantastici, e sono destinati a giocare un ruolo assolutamente secondario. I fatti riguardano il periodo più tragico della storia venezuelana, la liberazione degli schiavi e la Guerra Federale, quando migliaia di neri liberati vogliono essere cittadini senza sapere cosa significa; a questo proposito Bellini afferma che il libro è un notevole documento storico paragonabile a *Los episodios nacionales di Galdós* e a *Las memorias de un hombre de acción* di Baroja.⁴⁶

Riguardo a *El forastero*, Bellini ci ricorda che, effettivamente più che un'opera letteraria, questo romanzo è un saggio politico-sociologico e, anche se fu scritto tra gli anni '20-'21, apparve solo nel 1942 con una serie di aggiunte e considerazioni che appartengono essenzialmente a un'esperienza politica maturata in quegli anni. Non è un romanzo decadente, ma scritto con uno stile diverso con il quale un superbo Gallegos riesce a dipingere un “cuadro impresionante” della realtà politica venezuelana, raccontando aneddoti e circostanze del *gomecismo*.⁴⁷

Un Paese in cui non succede nulla è dominato totalmente dal *caudillo* di turno –il generale Guaviare– che impone la sua volontà attraverso el *jefe civil*. La vita procede senza nessuna alternativa e possibilità di

⁴⁴ Giuseppe Bellini, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, cit., p. 73.

⁴⁵ Ivi, pp. 117-119.

⁴⁶ Ivi, p. 120.

⁴⁷ Ivi, pp. 144-145.

cambiamento fino a che non arriva un forestiero e porta notizie nuove, parla di una rivoluzione, di accadimenti della vecchia e lontana Europa, di quello che succede in Russia, e allora tutto il popolo si sveglia, e anche se il forestiero scompare, le sue idee rimangono a tal punto da indurre il popolo a liberarsi definitivamente del *caudillo*.

Il suo ultimo romanzo “venezuelanista” è *Sobre la misma tierra*, dedicato a una delle scoperte più sorprendenti per il Paese, il petrolio. Il *precioso hallazgo* non è tuttavia il protagonista della vicenda, ma solo una nuova occasione che mette in rilievo un inedito dramma del popolo venezuelano, come il conflitto tra la modernizzazione e la necessità di salvare gli indigeni della Guajira. Costoro corrono il rischio di essere distrutti per tutto quello che il petrolio comporta e soprattutto per la cultura straniera dei nordamericani che minacciano di impossessarsi di tutti i vantaggi derivanti dalla nuova risorsa.

In questo romanzo, Bellini sottolinea la novità riguardante una delle protagoniste, Remota Montiel che, nonostante non sia un personaggio completamente nuovo, porta in sé la possibilità di riscatto della società –rappresentata dai *guajiros*–, nella quale opera un uomo di ideali, un uomo disposto a lottare per un futuro possibile, una terra accogliente per ciascuno dei suoi abitanti.⁴⁸

3. Conclusioni

Da questo breve *excursus* sulle principali opere del Maestro Gallegos viste dal Prof. Bellini possiamo notare come il primo sia stato il grande ritrattista della sua terra e della società venezuelana tutta, proiettata verso il futuro, desiderosa di superarsi, una realtà che il romanziere si preoccupò costantemente e scrupolosamente di spiegare e che trasformava attraverso il libero gioco della fantasia; allo stesso tempo, anche il Maestro Bellini –da buon ispanoamericanista *novel*, come lui

⁴⁸ Ivi, pp. 145-150.

stesso si è definito⁴⁹ è stato un grande ritrattista del Venezuela di Gallegos, ponendo l'accento sull'originalità della creazione letteraria americana.

Bellini lo ha considerato uno scrittore rivoluzionario, precursore e affermatore di tendenze nuove; la sua onestà di narratore lo ha reso combattente per l'avvenire del suo mondo, interprete appassionato di esso, con un senso profondo della natura, scrittore originale, inventore inesauribile di miti e creatore di personaggi di incancellabile memoria.

L'imperitura memoria di Gallegos risiede proprio nella scoperta della sua gente, nella costruzione del panorama della sua patria, nel riscatto delle qualità genuine del suo mondo, il tutto condito da una vigorosa originalità, invenzione ed espressione creativa. Infatti, "se molti romanzieri del regionalismo 'se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río', come si è espresso pittorescamente Carlos Fuentes, né pianura, né fiume, né selva hanno inghiottito Rómulo Gallegos"⁵⁰.

Vorremmo concludere il nostro breve discorso sul Gallegos di Bellini con le ultime parole della *Presentación* di quest'ultimo a un libro di Antonio Scocozza:

Pintor de paisajes inolvidables, creador de personajes que quedan hondamente grabados en la sensibilidad del lector, en sus novelas Gallegos nos da el tono de esa América extraordinaria y problemática, que con igual fuerza épica nos habían dado los grandes cronistas de la Conquista [...]. Y no es verdad que los personajes de las novelas de Gallegos carezcan de dimensión: a través del tiempo los recordamos más que otros de narradores recientes y celebrados. La extraordinaria sugestión del paisaje no nos hace olvidar que en él vive una humanidad que sufre y lucha, pocas veces vencedora, como enseña la vida, víctima de la mayoría de las veces. En la sensibilidad del lector,

⁴⁹ Giuseppe Bellini, "Vicenda umana e creazione poetica in Alfonsina Storni", in Silvana Serafin (a cura di), *Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, 3, 2009, p. 126.

⁵⁰ Giuseppe Bellini, "Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana", cit., p. 16.

doña Bárbara sigue remontando el Arauca, víctima de una violencia que le endurecerá el corazón, pero no hasta el punto de eliminar todo sentimiento humano; Cantaclaro llena todavía de coplas las extensiones del llano y Encarnación Damesano sigue desangrándose en la selva, con la única sonrisa que le permitió un patrón justo, encontrado a la última hora... Los caudalosos ríos, de aguas azules, leonadas, coloradas, del inmenso país parecen repetir el encantamiento que dominó a Cristóbal Colón cuando creyó haber encontrado en la desembocadura del Orinoco el Paraíso, un río que directamente procedía de él. Al mundo colombino hecho de fantasía e inocencia, se sustituye en las novelas de Rómulo Gallegos el mundo duramente concreto y violento de la sociedad venezolana de su tiempo. No se trata de una negatividad absoluta; el escritor no renuncia nunca a la esperanza. En *Fin de mundo*, Neruda declaró que deber primario del poeta es reconstruir la esperanza: Rómulo Gallegos lo hace siempre, hasta en las escenas más sombrías de sus "episodios nacionales", y en una prosa que, por más que pase el tiempo, conserva intacto su atractivo, su modernidad.⁵¹

Bibliografía

- Bellini, Giuseppe, *Rómulo Gallegos*, Milano, La Goliardica, 1951.
- _____, "La narrativa di Rómulo Gallegos", in *America Latina*, 2, 1952.
- _____, *Il romanzo di Rómulo Gallegos*, Milano, La Goliardica, 1962.
- _____, "Rómulo Gallegos desde Italia: un maestro de la narrativa ispanoamericana", in Aa.Vv., *Relectura de Rómulo Gallegos*, vol. I, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", 1980, pp. 73-85.
- _____, "Gallegos-Asturias: i destini paralleli di due maestri della narrativa ispanoamericana", in *Rassegna Iberistica*, 9, 1980, pp. 3-23.
- _____, "Presentación. Rómulo Gallegos y la novela hispanoamericana", in Antonio Scocozza, *Rómulo Gallegos, labor literaria y compromiso político*, Caracas, La Casa de Bello, 1995, pp. 5-8.
- _____, "La pluma mensajera: ensayos de literatura hispanoamericana", in *Biblioteca Virtual Universal*, 2006, disponible in rete,

⁵¹ Giuseppe Bellini, "Presentación. Rómulo Gallegos y la novela hispanoamericana", cit., p. 7.

- <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134595.pdf> [ultima consultazione, 15/12/2017].
- _____, "Vicenda umana e creazione poetica in Alfonsina Storni", in Silvana Serafin (a cura di), *Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, 3, 2009, pp. 125-133.
- Caballero, Manuel, *Gómez, el tirano liberal*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- Díaz Seijas, Pedro (a cura di), *Rómulo Gallegos ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.
- Dunham, Lowell, *Rómulo Gallegos. Vida y obra*, México, Ediciones De Andrea, 1957.
- Fauquie Bescos, Rafael, *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción, el símbolo (Un estudio del momento primero de la escritura galleguiana)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985.
- Gallegos, Rómulo, "La Liberación", in *El Cojo Ilustrado*, XIX, 437, Caracas, 1910.
- _____, "El último patriota", in *El Cojo Ilustrado*, XIX, 458, Caracas, 1911.
- _____, "Los aventureros", in *El Cojo Ilustrado*, XXI, 483, Caracas, 1912.
- _____, "Pataruco", in *Actualidades*, III, 14, Caracas, 1919.
- _____, *La Trepadora*, Caracas, Tipografía mercantil, 1925.
- _____, *Doña Bárbara*, Barcelona, Editorial Araluce, 1929.
- _____, "Una renuncia...", *Repertorio Americano*, 15 agosto 1931.
- _____, *Canaima*, Barcelona, Editorial Araluce, 1935.
- _____, *Pobre Negro*, Caracas, Editorial Elite, 1937.
- _____, *El forastero*, Caracas, Editorial Elite, 1942.
- _____, *Cantaclaro*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional de Venezuela, 1945.
- _____, "La pura mujer sobre la tierra", in *Lyceum*, 18, La Habana, marzo 1949.
- _____, *Una posición en la vida*, a cura di Lowell Dunham, Los Teques, Gobierno del Estado Miranda, 1985a.
- _____, "Las tierras de Dios", in Id., *Una posición en la vida*, a cura di Lowell Dunham, Los Teques, Gobierno del Estado Miranda, 1985b, pp. 112-113.
- Lehtinen, Jenni M., *Narrative and National Allegory in Rómulo Gallegos's Venezuela*, Londra, MHRA, 2013.
- Leo, Ulrich, "La invención en la novela. Apuntes acerca de la trayectoria estilística de Rómulo Gallegos", en *Revista Nacional de Cultura*, V, 38, 1943, pp. 101-105.
- Liscano, Juan, "Prólogo" a Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. XII-XXI.
- Marinone, Mónica, *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, Mérida, El Otro el mismo, 2006.
- Perassi, Emilia, "Un omaggio a Giuseppe Bellini attraverso un libro a lui dedicato: *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos...*", in *Zibaldone. Estudios italianos*, 3, 1, gennaio 2015, pp. 10-17.

- Pino Iturrieta, Elías, *Positivismo y Gomecismo*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 1978.
- Scharer-Nussberger, Maya, *Rómulo Gallegos: el mundo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979.
- Scocozza, Antonio, *Rómulo Gallegos, labor literaria y compromiso político*, Caracas, La Casa de Bello, 1995.
- Segnini, Yolanda, *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil, 1985.

I CARAIBI DI NICOLÁS GUILLÉN E LA LORO RICEZIONE IN ITALIA

Marcella Solinas (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

La diffusissima storia della letteratura ispanoamericana di Giuseppe Bellini, prima nella versione italiana, poi nella versione spagnola,¹ ha rappresentato per molti studenti e studiosi italiani (ma non solo) di letteratura ispanoamericana, il primo contatto con un'opera critica su tale oggetto di studio. Nelle oltre 800 pagine che compongono il libro,² Bellini dedica uno spazio significativo alla poesia antillana, mettendo in evidenza la peculiarità di tale produzione lirica, la trascendenza di alcuni autori e l'opportunità di indagare in modo approfondito questo campo letterario, proponendo fin da subito una visione "inclusiva" dell'universo latinoamericano. Oltre che nella sua famosa letteratura, Bellini ha dedicato alla poesia delle Antille, soprattutto nella prima parte della sua lunga carriera di studioso, varie opere e saggi. Tuttavia, come ricorda Trinidad Barrera López,³ Bellini

¹ La prima edizione italiana è *La letteratura ispano-americana: dalle origini precolombiane ai giorni nostri* (Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973), seguita da una seconda edizione, rimaneggiata e ampliata, del 1997 (Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto). La prima edizione spagnola, invece è *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.

² Mi riferisco all'edizione italiana del 1997.

³ Sono ancora maggiori i ricordi di Trinidad Barrera López riguardanti Bellini: "Meses más tarde, en el otoño de aquel mismo año en Sevilla, organicé otro Seminario también auspiciado por la UIMP, «Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica» a la que volvía a invitarle para que en esta ocasión diera una conferencia sobre otro de sus grandes temas de investigación, «La poesía negrista de la vanguardia a la participación». Aún en ese año de 1989 se propició

non abbandonò mai del tutto il suo interesse per l'argomento e nel 2008 partecipò al terzo tomo della *Historia de la Literatura Hispanoamericana* di Cátedra, con contributi sulla poesia dominicana e portoricana.

Tuttavia, il primo libro dedicato all'argomento, *Figure della poesia negra ispano-americana*, risale al 1950 e fu pubblicato dalla casa editrice Cisalpino La Goliardica di Milano, mentre è del 1952 l'articolo dal titolo "La lirica negra ispano-americana" per la rivista *America Latina*, di Milano. Nel 1959 dedicherà, sulla rivista portoricana *Asomante*, un lavoro al poeta Luis Palés Matos intitolato, "Luis Palés Matos, intérprete del alma antillana".

In particolare, ci soffermeremo sull'antologia *I poeti delle Antille* curata da Bellini e pubblicata da Guanda nel 1963, in cui l'autore realizza un'operazione culturale di particolare rilevanza per il panorama editoriale e scientifico italiano dell'epoca. Quest'opera, corredata di premessa, introduzione, breve profilo biografico degli autori inseriti, glossario volto a spiegare i *realia* presenti nelle diverse composizioni poetiche, contiene una serie di poesie, con traduzione italiana a fronte, di poeti appartenenti alle cosiddette Grandi Antille di lingua spagnola: Cuba, Porto Rico e Santo Domingo.

Nella premessa, Bellini mostra la sua visione di letteratura⁴ come rete di dialoghi ed intersezioni, uno spazio di frontiera, di incontro, di

otro encuentro en noviembre, el Convegno Internazionale «Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione. L'Italia e Napoli», celebrado en el Instituto Universitario Oriental de Nápoles, al que fui invitada por su mediación. Tres años después, en 1993, fui invitada a participar en el libro de homenaje que sus discípulos y amigos italianos le hicieron, *Studi di Letterature iberiche e iberoamericane offerti a G. Bellini*, Roma, Bulzoni. Mi trabajo, 'Luis Palés Matos entre el insularismo y la preocupación antillana', quiso ser un guiño a su línea de trabajo más antigua quizás, la poesía negrista". Cf. Trinidad Barrera López, "La amistad y el magisterio: el ejemplo de un maestro" in *Dal Mediterraneo agli Oceani. Giuseppe Bellini e le migrazioni culturali tra Mediterraneo e Atlantico*, CNR-ISEM, V numero speciale, Milano, 2017, pp. 12-15.

⁴ Come sottolinea Emilia Perassi: "nell'affresco di studi di Giuseppe Bellini, il fatto letterario appare sempre come fatto di soglia, crocevia di contatti, influenze e legami predisposto per far emergere nella sua interezza l'universo panispanico. [...] unità del molteplice, provocata da una soggiacente visione della letteratura –che è quella propria del Bellini– come catena illimitata di relazioni che scavalca le frontiere nazionali e mette in continuo contatto i periodi della storia", Cf. Emilia Perassi, "Un omaggio a Giuseppe

scambio tra culture, in cui si sottolinea l'importanza per la cultura dell'epoca (siamo nel 1963):

di superare frontiere fino a ieri invalicabili, di avvicinare popoli e continenti. Mondi per tanto tempo incredibilmente lontani, ignoti ai più, o noti solamente in forma vaga per informazioni sommarie, dominate il più delle volte dalla nota folcloristica, hanno aperto in questi ultimi anni campi d'indagine anche alla nostra cultura, alla quale hanno presentato nuove ricchezze spirituali e artistiche.⁵

E prosegue affermando che il proposito dell'antologia è "attirare l'attenzione su un mondo lirico che presenta caratteristiche proprie ben definite".⁶

Nell'introduzione, l'autore specifica che la "poesia antillana, sia di lingua spagnola che di lingua francese e inglese vedrà un'intensa fioritura poetica agli inizi del 900".⁷ Vale la pena sottolineare quest'affermazione in cui, da ispanista, Bellini include nel suo discorso sulla poesia dei Caraibi insulari, le Antille non ispanofone. Si tratta, infatti, di una presa di posizione affatto scontata 50 anni fa quando i Caraibi insulari erano interpretati per lo più come una regione dispersa, legata piuttosto alle rispettive colonie o ex colonie e non come uno "spazio di relazione" intendendo qui la relazione secondo la cosmovisione proposta, anni dopo, dal martinicano Édouard Glissant.⁸

Quella di Bellini è la prima antologia italiana dedicata esclusivamente a poeti antillani. Nel 1971, otto anni dopo, Giovanni Battista De Cesare, collega e amico di Bellini, pubblica a Napoli, per le edizioni Accademia, una nuova antologia dal titolo *Canti negri, le grandi voci di protesta. Poesia delle Antille* in cui saranno inclusi testi di autori

Bellini attraverso un libro a lui dedicato: *Cuando Quiero Hallar Las Voces, Encuentro Con Los Afectos...*, in Zibaldone. *Estudios italianos*, vol. 3, 1, 2015, pp. 10-17.

⁵ Giuseppe Bellini, *I poeti delle Antille*, Milano, Guanda, 1963, p. IX.

⁶ Ivi, p. X.

⁷ *Ibid.*

⁸ Édouard Glissant, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2017.

caraibici non ispanofoni come Jacques Roumain e Aimé Césaire per nominare solo i più importanti. De Cesare raccoglie dunque l'invito di Bellini a considerare in modo dialogante le espressioni artistiche dei Caraibi superando anche i confini linguistici dell'ispanismo.

Tornando all'antologia del 1963, Bellini, sempre nell'apparato introduttivo, sottolinea, da un lato, il ruolo delle avanguardie per lo sviluppo della poesia nella regione, dall'altro, la centralità della questione del nero che ha rappresentato, "un momento dei più significativi di tutta la poesia delle Antille".⁹

Pur riservando un'attenta analisi alle realtà poetiche di Santo Domingo e Porto Rico (quest'ultima vera fucina di avanguardie) con la pubblicazione di testi dei poeti dominicani Domingo Moreno Jiménez, Manuel del Cabral e Mises Burgos fra gli altri o dei portoricani Luis Palés Matos, Luis Llorens Torres o José De Diego Pardo, Bellini dedica uno spazio maggiore alla realtà culturale cubana affermando senza indugi che la maggior entità poetica delle Antille è Cuba. Nella poesia cubana si realizzano vivi contatti con il resto della lirica continentale, e sono cubani alcuni dei grandi poeti ispanoamericani contemporanei.¹⁰ In particolare, lo studioso si concentra sull'opera di Nicolás Guillén il quale rappresenta "la voz más destacada del verso negro [...]"; sin embargo, esto no supone un límite al alcance de su obra. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que con Neruda, Vallejo, Octavio Paz y Borges, Guillén es uno de los más interesantes poetas hispanoamericanos".¹¹

Le poesie selezionate da Bellini per l'antologia sono tra le più rappresentative e significative del poeta cubano e mostrano bene la portata enorme dal punto di vista linguistico, politico e culturale del nostro autore: mi riferisco a componimenti quali "Llegada", "Velorio

⁹ Giuseppe Bellini, op. cit., p. XX.

¹⁰ G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, p. 423.

¹¹ Ivi, p. 429.

de papà Montero”, “La balada de los dos abuelos”, “Mujer nueva”, emblematici dell’innovativa poetica guilleniana.¹²

Tuttavia, seppure l’accento di Bellini è posto sulla rilevanza della poesia nera nell’opera del cubano, lo studioso evidenzia come lo sguardo di Guillén sia molto diverso rispetto a quello dell’avanguardia europea e dei poeti negristi, comprendendo che nel cubano la “sensibilità negra” non è un oggetto al quale avvicinarsi ma un soggetto dal quale partire. Finanche nei primissimi testi di *Motivos de son* (1930), quelli più epidemici, legati strutturalmente e linguisticamente alla poesia popolare, Guillén non si lascia mai tentare da una rappresentazione semplicistica e, stravolgendo e reinventando una nuova lingua poetica autoctona, inizia a dare voce, a esplorare la dimensione seria, drammatica, tragica della storia e della condizione non solo del nero ma del soggetto antillano in generale. Il ricorso al *son*, elemento catalizzatore dell’identità cubana secondo Guillén, è in contrasto con il contenuto delle poesie e la situazione frustrante dei protagonisti rappresentati nei testi. Indimenticabili sono i versi di “Tú no sabe inglés”, breve poesia che rappresenta una delle prime allusioni antimperialiste di Guillén, nella quale l’autore prende ironicamente in giro un cubano (Bito Manué), che tenta di rimorchiare una turista americana senza conoscere l’inglese: “Con tanto inglés que tú sabía,/ Bito Manué,/ con tanto inglés, no sabe ahora/ desí ye./ La mericana te buca,/ y tú la tiene que huí:/ tu inglés era de etrái guan,/ de etrái guan y guan tu tri./ [...] No te enamore má nunca/ Bito Manué/ si no sabe inglés,/ si no sabe inglés”.¹³

Il nero a Cuba serviva a fare ridere. Guillén ne è consapevole e, in un crescendo costante, la sua poesia inizia a esplorare la dimensione seria, drammatica, tragica della storia e della realtà del nero a Cuba e

¹² Le altre poesie di Guillén presenti nell’antologia sono: Llegada, Mujer nueva, Madrigal, Velorio de Papa Montero, Secuestro de la mujer de Antonio, Balada de los dos abuelos, Balada del guije, Balada de Simón Caraballo, Ébano real, La vida empieza a correr, el negro mar.

¹³ Nicolás Guillén, “Tú no sabe inglés” in Id., *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 11-12.

nei Caraibi. Il recupero del nero, nell'opera di Guillén, è finalizzato all'esaltazione di un nuovo senso di essere meticcio e diviene la modalità attraverso la quale aprire coscientemente alla comunità delle lettere la voce del subalterno, inserendolo a pieno titolo a rappresentanza della *cubanía*.¹⁴ Il grido di ribellione che emerge in poesie come "Llegada": "¡Aquí estamos! La palabra nos viene húmeda de los bosques, y un sol enérgico nos amanece entre las venas. /El puño es fuerte/ y tiene el remo. [...] Traemos nuestro rasgo al perfil definitivo de América"¹⁵ rivendica la presenza fondamentale dell'eredità africana per la creazione della nuova identità cubana. Allo stesso tempo, in un testo come la "Balada de los dos abuelos" in cui Federico y Facundo, el abuelo blanco y el abuelo negro "se abrazan" "suspiran" "las fuertes cabezas alzan"; "los dos del mismo tamaño,/ ansia negra y ansia blanca,/ gritan, sueñan, lloran, cantan",¹⁶ l'obiettivo è conciliare le due culture presenti a Cuba: quella nera e quella bianca, giacché, interesse del poeta è difendere un concetto di "país mestizo" che in un futuro possa riconoscersi nel "color cubano".

La *mezcla*, in Guillén, non viene proposta come dilemma o scontro, ma come una realtà che ha bisogno di essere riconosciuta, riscattata e incorporata all'identità nazionale. In questo senso, la sua poesia sarà fondativa per l'area dei Caraibi, dove ancora non esistevano testi poetici di espressione francese o inglese che cercassero di conciliare l'unione fra nero e bianco.

Guillén, come sottolinea Bellini, segue una traiettoria ascendente, evidente nella sua produzione poetica, e nella radicalizzazione politica e sociale che culminerà con l'adesione al Partito Comunista. Se, da un lato, infatti, i quaderni di *Motivos de son* e *Sóngoro Cosongo* rappresentarono una vetta per la produzione cubana del tempo, è altrettanto vero che le due raccolte successive *West Indies, Ltd* (1934) e *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), inaugurano una

¹⁴ Laura Scarabelli, *Identità di zucchero*, I vol., Milano, Arcipelago, 2009, pp. 198-199.

¹⁵ Nicolás Guillén, "Llegada" in Id., *Sóngoro Cosongo*, op. cit., pp. 12-13.

¹⁶ Ivi, "Balada de los dos abuelos", p. 28.

proiezione regionale, soprattutto antillana, di maggiore profondità intellettuale.

Ed è su questo aspetto particolare dell'opera di Guillén –la proiezione antillana– sul quale rifletteremo lasciandoci guidare da alcune osservazioni di Bellini.

A partire da *West Indies Ltd* e *Cantos para soldados y sones para turistas*, secondo Bellini, l'integrazione degli aspetti formali, tra cui il profondo dominio della versificazione di eredità spagnola, con i temi relativi alla realtà cubana e alle isole dei Caraibi raggiungono un notevole spessore artistico che vedrà il suo momento più alto nelle elegie.

In *West Indies Ltd* del 1934, considerata da Ángel Augier, biografo e tra i principali studiosi dell'autore,¹⁷ la prima elegia di Guillén, l'autore riesce ad assimilare poeticamente lo spazio caraibico, unendo una problematica nazionale (l'ingiustizia sociale) alla condizione generale dei paesi antillani. Guillén è uno dei primi a rivendicare in modo specifico l'appartenenza a un'area caraibica più inclusiva e ad abbracciare un'identità a partire da una dimensione integrata, identità che rivendica in modo esplicito concludendo la poesia con una lapide che recita: "Esto fue escrito por Nicolás Guillén, antillano".¹⁸ L'espansione geografica di *West Indies* non si esaurisce solo nella poesia eponima della raccolta ma si manifesta anche in altri testi importanti come per esempio "Palabras en el trópico": "Te veo venir por los caminos ardorosos,/ Trópico,/ con tu cesta de mangos,/ tus cañas limosneras/ y tus caimitos morados como el sexo de las negras".¹⁹

Temi quali la schiavitù, la tratta dei neri, il lavoro nelle piantagioni, la condizione insulare, la natura tropicale, i ritmi musicali popolari, il meticcio razziale, la mitologia, la liturgia religiosa, fra gli altri, percorrono le poesie di questa "elegia antillana" a partire dal presupposto che tutti i paesi caraibici, pur nelle loro differenze, condividono una storia e una cultura simili. Il proposito di Guillén è

¹⁷ Ángel Augier, *Nicolás Guillén: estudio bibliográfico crítico*, La Habana, UNEAC, 2005.

¹⁸ Nicolás Guillén, *Obra poética 1920-1958*, t.1, La Habana, Instituto Cubano del libro, 1972, p. 96.

¹⁹ Ivi, p. 120.

mettere in evidenza gli elementi che accomunano i Caraibi rendendoli “un oscuro pueblo sonriente”.²⁰ Per questo nei suoi testi, come sottolinea Haydée Arango,²¹ sono poche le menzioni a luoghi specifici del territorio, come West Point, Port au Prince, Kingston o La Habana, e, sempre per questo, tutte le isole sono unificate fin dal titolo della raccolta dall’espressione con cui l’impero inglese delimitò le sue proprietà in quella parte del mondo: West Indies, Ltd.

Con questo obiettivo politico, l’elegia passa in rassegna una serie di elementi comuni allo *status* dei paesi caraibici: il meticcio culturale e razziale che nel corso della storia ha dato vita a una nuova identità: “Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos./ Desde luego, se trata de colores baratos,/ pues a través de tratos y contratos/ se han corrido los tintes”,²² la condizione di paradisi terrestri che offrono piacere ai colonizzatori “nuece de coco, tabaco y aguardiente”,²³ in contrasto con la realtà infernale vissuta dagli abitanti più umili “donde siempre se vive muy mal”;²⁴ l’ingenuità con cui gli antillani vedono la propria realtà alimentando i pregiudizi: “mono que andas saltando de mata en mata, payaso que sudas por no meter la pata, y siempre la metes hasta las rodillas”,²⁵ l’atteggiamento ossequioso di coloro che giustificano e appoggiano l’ingerenza straniera “Este es el pueblo del all right,/ donde todo se encuentra muy mal; este es el pueblo del very well, donde nadie está bien”,²⁶ e le enormi differenze sociali, rese più dure dagli insopportabili abusi di potere “Me matan, si no trabajo,/ y si trabajo, me matan;/ siempre me matan, me matan,/ siempre me matan”.²⁷

²⁰ Nicolás Guillén, “West Indies Ltd.” in *Sóngoro Cosongo...*, cit., p. 62.

²¹ Haydée Arango Millán, “Revolución en las Antillas, entre réquiem y carnaval” in Nicolás Guillén: *las elegías elegidas* (ed. Yanelis Velazco), La Habana, Editorial UH, 2011, pp. 65-81.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, p. 64.

²⁶ Ivi, p. 63.

²⁷ Ivi, p. 66.

Guillén rafforza i forti contrasti economici, sociali e culturali attraverso l'uso di varie costruzioni contraddittorie che definiscono lo spazio antillano: "conservador y liberal, ganadero y azucarero", "gente sencilla y tierna, descendiente de esclavos y de aquella chusma incivil de variadísima calaña, que en el nombre de España/ cedió Colón a India con ademán gentil".²⁸ Tali versi, oltre ad insistere sui contrasti e le disuguaglianze, conferiscono al componimento poetico un tono assurdo, burlesco e irriverente, che rafforza la lacerante situazione che si vive nelle Antille diventando, come ha affermato lo stesso Guillén "una larga sátira que nada perdona" o, come afferma Nancy Morejón "un patético fresco".²⁹

Il tono dell'elegia guilleniana si collega a una tradizione poetica antillana della quale possono essere considerate espressioni posteriori i lunghi e antologici componimenti poetici *Diario del ritorno al paese natale* di Aimé Césaire (1939) e *La isla en peso* (1943) di Virgilio Piñera. Sia il Diario di Césaire che l'elegia di Guillén si costituiscono come un lungo e doloroso processo che giunge, mediante l'uso di un linguaggio satirico, fisico, a tratti violento e drammatico, a una presa di coscienza della realtà antillana, della condizione dell'uomo antillano e della necessità di cambiare tale realtà, pur giungendo a conclusioni diverse.³⁰

Anche Virgilio Piñera che, rispetto a Guillén parte da un'estetica, un contesto e una posizione intellettuale molto diversa, si ripropone di riflettere ne *La isla en peso* in modo critico, duro, inesorabile sulla situazione nazionale di Cuba a partire da elementi comuni quali la condizione insulare, il carattere e la natura tropicali, l'umorismo e il caos quotidiano. Ma se Piñera era convinto di vivere in una Cuba esistenzialista ed assurda, nella poesia di Guillén –autore marxista–

²⁸ Ivi, p. 68.

²⁹ Nancy Morejón, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ediciones Unión, 2005, p.221.

³⁰ Césaire considerava Guillén una sorta di fratello maggiore che aveva introdotto il tema del nero in poesia, tuttavia lo stesso Guillén ha chiarito più volte di non considerarsi un rappresentante della negritud. Cf. Nancy Morejón, "Conversación con Nicolás Guillén" in Id., *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de Las Américas, 1974, pp. 43-44.

L'incorporazione dell'assurdo può essere letta, invece, più che come una volontà estetica, come la manifestazione di una realtà di per sé smembrata e caotica ma che non perde la speranza. Scrive a tal proposito Bellini: "Guillén ve a las Antillas como una inmensa prisión (la piñeriana 'maldita circunstancia del agua por todas partes')" ma, continua lo studioso, "a pesar de todo la esperanza no muere: el sol habla de bosques, con las verdes semillas..."³¹

Altra elegia profondamente antillana di Nicolás Guillén è l'"Elegía a Jacques Roumain".

Scrive infatti Bellini: "las grandes figuras de la batalla social antillana, como el poeta haitiano Jacques Roumain, asesinado a los treinta y siete años, encuentran en Guillén a un defensor apasionado. En el sacrificio de los mártires celebra la renovada esperanza que desde su sangre se alimenta. En la Elegía a Jacques Roumain el sacrificio del héroe anuncia, en efecto, el alba nueva".³²

L'amicizia che legò il poeta haitiano Jacques Roumain a Nicolás Guillén fu, in effetti, profonda e basata su una comunanza di intenti. Mulatto e appartenente a una famiglia benestante, Roumain scelse di aderire alla causa delle masse haitiane costituita, quasi esclusivamente, da neri poveri. Fondatore del Partito comunista haitiano e del movimento indigenista, Roumain, come Guillén, rivendica il riscatto della propria condizione e lotta per la democratizzazione del suo paese. Secondo Roumain, il poeta è testimone ed attore del dramma dei popoli, e deve quindi porsi sul piano dell'azione per fare della poesia un canto di protesta e un'arma di lotta: "Je ne veux être que de votre race / ouvriers paysans de tous les pays".³³ Il motivo della rivolta proletaria che accomuna il "minatore delle Asturie, quello negro di Johannesburg, il metallurgico di Krupp, il contadino di Castiglia, il vignaiolo di Sicilia e il paria d'India"³⁴ è un grido di speranza oltre che

³¹ G. Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, cit., p. 430.

³² *Ibid.*

³³ "Io non voglio che essere della vostra razza – operai contadini d'ogni paese" cit. in G.B. De Cesare, *Canti negri di protesta nelle Antille*, Milano, Sansoni, 1971, pp. 58-59.

³⁴ *Ivi*, p. 59.

un atto d'accusa. L'amicizia tra i due artisti permise loro di conoscere in modo diretto e approfondito due delle realtà più emblematiche dei Caraibi: Cuba e Haiti. Entrambi sono convinti dell'impossibilità di separare l'azione intellettuale – già di per sé complessa, immersa com'era in quei tempi nel dibattito sulla questione razziale, identitaria ed estetica, dal loro ruolo nell'ambito sociale e politico (così come sarà anche per Aimé Césaire) secondo cui ogni azione artistica si intende in termini di prospettiva.

Roumain vive l'illuminazione della poesia di Guillén, tradurrà in francese i versi di *Sóngoro Cosongo*, mentre Guillén si consegna meravigliato alle lezioni del mondo haitiano. Da questo reciproco scambio hanno origine alcune riflessioni decisive per lo sviluppo intellettuale di entrambi e che segneranno un momento significativo per il pensiero caraibico del XX secolo. A Roumain il contatto con la poesia di Guillén permette di intravedere, da una prospettiva diversa, la composita situazione razziale cubana. Il valore del *mestizaje* come processo omogeneizzatore dell'esperienza nazionale cubana e la coscienza di un'identità inclusiva. L'importanza di un reincontro culturale con la storia, con la lingua e con il corpo risulteranno decisivi nell'opera di Roumain. Per Guillén l'esperienza haitiana (come per Carpentier) sarà altrettanto rivelatrice: "el caso de Haití es un ejemplo de importancia continental, y él plantea un problema de cuya resolución depende acaso el carácter de la lucha en América por la verdadera democracia"³⁵ afferma il cubano.

Nicolás Guillén e Jacques Roumain iniziano, così, a costruire saperi, condividere esperienze, collegare popoli. Da lì la necessità di agire in campi molto diversi: dal verso alla tribuna politica, dalla testimonianza raccolta nei *batey* e nei villaggi al saggio antropologico, dalla cronaca giornalistica all'analisi socioculturale, dalle aule universitarie ai baracconi degli schiavi, con lo scopo di creare un nuovo dialogo del

³⁵ Nicolás Guillén, "Haití: la isla encadenada" in *Prosa de prisa*, t.1, La Habana, Letras Cubanas, 1987, p.160.

poeta con il mondo e del mondo con la poesia intesa come relazione (ritorniamo a Glissant) fra corpo, spirito e territorio.³⁶

L'elegia per la morte dell'amico che "Grave la voz tenía./ Era triste y severo./ De luna fue y de acero./ Resonaba y ardía"³⁷ inizia con quattro strofe eptasillabe che sintetizzano un'immagine di Roumain costruita attraverso l'espedito sensoriale. In un crescendo emotivo viene descritta la morte fisica del poeta, l'impatto della "sangre derramada" e l'importanza della memoria con l'anafora "Recuerdo" ripetuta nove volte che consente di costruire un'immagine lirica del poeta e di ripercorrere l'amicizia fra i due artisti. Il componimento non è attraversato solo dall'improvvisa perdita di un compagno di viaggio, ma dal lamento che si estende a tutta una cultura e un popolo. Come sottolinea Camejo,³⁸ nella prima versione il titolo era "Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití" che situava lo scomparso in una scala non divina ma di veglia permanente. La perdita diventa motivo di riflessione, momento di analisi più che di lamento. Guillén parla, insieme a Rouman, ad Haiti. Parla del sangue che caratterizza la tragica storia haitiana, della indelebilità della scrittura per costruire i ricordi e dell'importanza della memoria come archivio culturale, una memoria che si conserva nelle pietre:

Allí está, permanece
 como una gran página de piedra
 que todos leen, leen, leen;
 como una gran página sabida y resabida,
 que todos dicen de memoria,
 que nadie dobla,
 que nadie vuelve, arranca
 de ese tremendo libro abierto haitiano,
 de ese tremendo libro abierto
 por esa misma página sangrienta haitiana,

³⁶ Cf. Ariel Camejo, "Invitación a la eternidad: 'Elegía a Jacques Roumain'" in *Nicolás Guillén: las elegías elegidas*, cit., pp. 133-139.

³⁷ Ivi, p. 127.

³⁸ Ivi, p. 138.

por esa misma, sola, única abierta página
terrible haitiana hace trescientos años.

Memoria che diventa fondamentale per il riscatto di Haiti e dei Caraibi: “la aurora es lenta pero avanza”³⁹ scrive il poeta, dichiarando il suo impegno e quello di Cuba nei confronti di Haiti per rinnovare quella speranza e quell’alba nuova sempre presenti nell’opera di Guillén e a cui, acutamente, faceva riferimento Giuseppe Bellini.

Bibliografia

- Arango Millán, Haidée, “Revolución en las Antillas, entre réquiem y carnaval” in *Nicolás Guillén: las elegías elegidas* (Yanelis Velazco ed.), La Habana, Editorial UH, 2011.
- _____, “Conciencia antillana en la prosa de Guillén” in *La Siempreviva*, 10, La Habana, 2011.
- Augier Ángel, *Nicolás Guillén: estudio bibliográfico crítico*, La Habana, UNEAC, 2005.
- _____, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana, Unión, 2005.
- Bellini, Giuseppe, *I poeti delle Antille*, Milano, Guanda, 1963.
- _____, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- _____, *La letteratura ispano-americana: dalle origini precolombiane ai giorni nostri*, Milano, LED, 1997.
- _____, *Figure della poesia negra ispano-americana*, Milano, La Goliardica, 1950.
- _____, *Poeti antillani*, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1957.
- _____, “La lirica negra ispano-americana”, *America Latina*, 1, (Milano), 1952.
- _____, “Luis Palés Matos, intérprete del alma antillana”, *Asomante*, 3 (S. Juan P.R.), 1959.
- _____, “Le origini della letteratura antillana”, *Africa, America, Asia, Australia*, 9, 1990.
- Camejo, Ariel, “Invitación a la eternidad” in *Nicolás Guillén: las elegías elegidas* (Yanelis Velazco ed.), La Habana, Editorial UH, 2011.
- Césaire, Aimé, *Diario del ritorno al paese natale*, Milano, Jaca Book, 2004.
- Ellis, Keith, *Nicolás Guillén, poesía e ideología, Perfil libre*, La Habana, UNEAC, 1987.

³⁹ Ivi, p. 131.

- _____, "La imagen de Jacques Roumain y la visión de integración caribeña de Nicolás Guillén" in *Anales del Caribe*, La Habana, 2007.
- De Cesare, Giovanni Battista, *Canti negri, Le grandi voci di protesta*, Milano, Ed. Sansoni, 1971.
- Glissant, Édouard, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Guillén, Nicolás, *Obra poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002.
- _____, *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza, 1998.
- _____, *Summa poética*, Madrid, Cátedra, 2000.
- _____, *Páginas vueltas. Memorias*, La Habana, Unión, 1982.
- _____, *Prosa de prisas*, La Habana, Letras Cubanas, Cuba, 1987.
- Martínez Estrada, Ezequiel, *La poesía afrocubana y Nicolás Guillén*, Montevideo, Arca, 1966.
- Morejón, Nancy, *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de Las Américas, 1974.
- _____, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, La Habana, Ediciones Unión, 2005.
- Perassi, Emilia, "Un omaggio a Giuseppe Bellini attraverso un libro a lui dedicato: *Cuando Quiero Hallar Las Voces, Encuentro Con Los Afectos...*", in *Zibaldone. Estudios italianos*, vol. 3, 1, 2015, pp. 10-17.
- Scarabelli, Laura, *Identità di zucchero*, I vol., Milano, Arcipelago, 2009.
- Spinato, Patrizia (ed.), *Dal Mediterraneo agli Oceani. Giuseppe Bellini e le migrazioni culturali tra Mediterraneo e Atlantico*, V numero speciale, Milano, CNR ISEM, 2017.

GARCILASO DE LA VEGA EL INCA IN ITALIA

Gerardo Grossi (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

La conclusione degli eventi legati al tempo e alla storia della *Reconquista* significò per molti giovani nobili spagnoli, soprattutto della regione dell'Estremadura, inoperosità coatta. Venendo a mancare gli scontri e le frequenti lotte fra arabi e cristiani, si trovarono a vivere in uno stato di inedia che infiacchiva le loro membra, e a ciò contribuiva anche la scarsa alimentazione dovuta alla penuria dei raccolti e alla forte carestia che affliggeva in modo particolare quella regione spagnola.

I giovani ardimentosi non accettavano questa situazione, sicché, per dare sfogo alle loro ambizioni, imboccarono la via appena scoperta dell'Atlantico accarezzando l'idea di realizzare i loro sogni nel Nuovo Mondo.

E dall'Estremadura partirono Hernán Cortés, i fratelli Pizarro, gli Alvarado, Pedro de Valdivia e tanti altri speranzosi. Dalla città estremegna di Badajoz, dove era nato nel 1507, partì, intorno al 1525, anche Sebastián Garcilaso de la Vega y Vargas, che, dopo aver militato in Messico e in Guatemala, passò nel 1534 con Pedro de Alvarado in Perù, dove, in virtù del suo impegno e della stima di cui godeva, gli furono conferiti il grado di *capitán* e la carica di *corregidor* della città di Cuzco.

E a Cuzco, nel 1538, conobbe la principessa incaica Chimpu Ocllo, appartenente alle più alte sfere della nobiltà peruviana: era, infatti, *nieta* dell'imperatore Túpac Inca Yupanqui, *sobrina* di Huayna Cápac e, pertanto, *prima* di Huáscar e di Atahualpa.

Battezzata con il nome di Isabel Suárez, il capitano spagnolo convisse con la *ñusta* peruviana e il frutto di questa unione simbolica si

concretizzò il 12 aprile del 1539 con la nascita di un bambino, che fu chiamato come il nonno paterno, Gómez Suárez de Figueroa.¹

Questo fu un periodo splendido per il piccolo Gómez Suárez, perché visse serenamente circondato dall'affetto della madre e dei parenti di lei dai quali imparò non solo la lingua quechua, ma apprese anche le avvincenti tradizioni degli Incas e il loro sistema di numerazione, i *quipus*, di cui era diventato un lettore esperto e affidabile, come egli stesso scrive:

Yo traté los *quipus* y nudos con los indios de mi padre y con otros *curacas* cuando por san Juan y Navidad venían a la ciudad a pagar sus tributos. Los *curacas* ajenos rogaban a mi madre que me mandase les cotejase sus cuentas porque, como gente sospechosa, no se fiaban de los españoles que les tratasen verdad en aquel particular, hasta que yo les certificaba de ello leyéndoles los traslados que de sus tributos me traían y cotejándolos con sus nudos. Y de esta manera supe de ellos tanto como los indios.²

Fu un periodo altrettanto felice quello vissuto con il padre, con il quale –come scrive Aurelio Miró Quesada y Sosa nel suo volume *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*:

Se estableció ... una ligazón orgullosa y profunda, particularmente en los años de la vibrante adolescencia, cuando en la anchurosa casa, que hasta 1542 había sido de Pedro de Oñate, se reunían los más prominentes “vecinos” o señores del Cuzco, se cotejaban informes políticos, se disolvían o tramaban conjuras, ... se preparaban las fiestas de cañas y sortija o las

¹ Garcilaso parla di se stesso, del padre e della madre nella *dedicatoria* a Filippo II della sua opera *La traducción del indio de los tres diálogos de amor de León Hebreo*, stampata a Madrid, in casa de Pedro Madrigal, nel 1590. Cf. Inca Garcilaso de la Vega, *Obras Completas*, edición y notas de Carlos Aranibar, 3 Volumi, Lima, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 2015, Volume I, pp. 32-34. Parla ancora del padre, della madre e di se stesso nella itarie di Lettere Economia e Diritto, 1997. In Ivi, pp. 371-372. E infine, in varie occasioni, si sofferma sulla madre nella *Primera parte de los Comentarios Reales*, in Ivi, volume II, *passim*.

² Inca Garcilaso de la Vega, *Op. cit.*, Tomo II, Libro Sexto, Capítulo IX, p. 297.

procesiones de la fiesta del Corpus. El mozo Gómez Suárez recordaba con entusiasmo que jugó cañas en las fiestas del Apóstol Santiago y en las celebraciones del bautismo cristiano del Príncipe Sayri Túpac.³

Presso il collegio dei nobili a Cuzco, frequentava assiduamente le lezioni insieme ai figli dei *conquistadores* Francisco e Gonzalo Pizarro facendo tesoro di tutto ciò che gli veniva insegnato e “se condolía siempre de que el torbellino de las revoluciones no le hubiera dejado sino con ‘una poca de gramática’ y que lo poco que aprendió de la lengua latina fue ‘en el mayor fuego de las guerras de mi tierra, entre armas y caballos, pólvora y arcabuzes, de que supe más que de letras’”.⁴

Intanto, le unioni tra spagnoli e indigene non erano più ben viste dalle autorità spagnole. Ciò provocò una profonda crisi nell’animo del giovane *mestizo*, soprattutto quando il suo papà, in ossequio alle leggi spagnole, abbandonò la principessa incaica e, nel mese di giugno del 1549, contrasse matrimonio con la spagnola Doña Luisa Martel de los Ríos, “hija del caballero cordobés Don Gonzalo Martel de la Puente y de Doña Francisca de Mendoza y de los Ríos!”.⁵ Dall’altra parte, anche la *ñusta* peruviana, dopo essere stata abbandonata, fu costretta a contrarre un nuovo vincolo con “el modesto Juan Pedroche” –come scrive Aurelio Miró Quesada.⁶

Il giovane Gómez Suárez continuò a vivere nella casa paterna, però non riuscì mai a dimenticare l’umiliazione che aveva dovuto subire la sua povera mamma alla quale rimase sempre legato da un profondo affetto.

All’età di 20 anni, nel 1559, morì il padre, che gli lasciò una cospicua eredità a patto che si recasse in Spagna a completare il corso degli studi. Il giovane ubbidì e l’anno seguente partì dal Perù e, prima di tutto, andò a Siviglia ove cercò di far valere i diritti che suo padre vantava nei confronti della Corona Spagnola. Ma i diritti non gli vennero riconosciuti perché il

³ Aurelio Miró Quesada y Sosa, *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, p. 358.

⁴ Ivi, pp. 358-359.

⁵ Ivi, p. 359.

⁶ *Ibidem*.

padre, nella battaglia di Huarina, aveva prestato aiuto al ribelle Gonzalo Pizarro, offrendogli il suo cavallo per consentirgli la fuga.

Nel 1561 il giovane Gómez Suárez si trasferì a Montilla presso uno zio paterno, il capitano Alonso de Vargas y Figueroa, veterano delle guerre in Italia, che sempre lo protesse e che lo accolse nella sua casa lasciandogli più tardi una parte della sua eredità. Due anni dopo, nel 1563, il giovane *mestizo*, in memoria del padre e per il rispetto e l'affetto che nutriva nei confronti dei parenti spagnoli, abbandonò il suo vecchio nome e assunse quello di Garcilaso de la Vega, a cui aggiunse, con profondo orgoglio, l'appellativo di *El Inca*.

Il suo più grande desiderio era quello di tornare nella terra natia, però, quando si rese conto che le nuove disposizioni emanate da Filippo II, relative ai giovani che avevano sangue inca nelle loro origini, glielo impedivano, si radicò completamente nella penisola iberica, dove si "spagnolizzò", apprendendo alla perfezione la lingua spagnola, senza però mai dimenticare il quechua. Qui offrì la sua disponibilità a partecipare alla vita della nazione che lo aveva accolto. Per questa ragione, agli ordini di Don Giovanni d'Austria, nel 1564 partecipò alla repressione contro i *moriscos* sollevatisi nelle Alpujarras guadagnandosi il grado di capitano.

Nel 1570 ritornò a Montilla, riscosse l'eredità dello zio appena defunto e, attratto dalla ricca biblioteca da questi posseduta, occupò proficuamente il tempo libero dedicandosi allo studio e risvegliando in lui una vocazione letteraria e umanistica che lo accompagnerà per il resto della vita.

Iniziò a scrivere i *Comentarios Reales* richiamando alla memoria i suoi ricordi *cuzqueños* e le narrazioni che aveva udito dalla sua indimenticata madre e dai familiari indigeni.

Nel 1586, attratto dalla filosofia neoplatonica, intraprese la traduzione dall'italiano allo spagnolo del volume *Dialoghi d'amore* che il letterato, medico e filosofo ebreo portoghese Judá Abrabanel,⁷ più

⁷ Juan Hurtado y Jiménez de la Serna, Ángel González Palencia, "Historia de la literatura española", in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVI, 1925, p. 467.

conosciuto con il nome di León Hebreo, aveva composto in italiano e pubblicato a Roma nel 1535⁸ dedicandolo a Filippo II e a Massimiliano d'Austria, da cui sperava di ottenere dei favori. Favori non ne ottenne però il giovane Garcilaso si consolò perché la sua opera, *Tres diálogos de amor*, venne pubblicata a Madrid da Pedro Madrigal nel 1590.

In Italia questa pubblicazione fu oggetto di un attento studio da parte di Alfonso D'Agostino che, nel 1992, nella ricorrenza del quinto centenario della scoperta dell'America, pubblicò il saggio "El Inca Garcilaso traductor de los 'Dialoghi d'amore' de León Hebreo", che apparve nel primo dei tre volumetti intitolati *Del Tradurre*, curati da Giuseppe Bellini e pubblicati a Roma dall'Editore Bulzoni.⁹

Come è noto, i *Comentarios Reales* furono pubblicati per la prima volta a Lisbona nel 1609, mentre la *Historia general del Perú* fu edita a Córdoba nel 1617.

In Italia il primo studioso che venne a conoscenza dei *Comentarios* fu il potente consigliere del Re di Prussia, il conte veneziano Francesco Algarotti, che, rimasto affascinato dall'opera di Garcilaso, scrisse, nel 1753, il *Saggio sopra l'Imperio degli Incas*, apparso nel III¹⁰ degli otto volumi delle sue *Opere*, pubblicate a Livorno da Marco Coltellini tra il 1753 e il 1765, nel quale, tra l'altro, scriveva:

Fortunati veramente aveano da chiamarsi quei popoli per essere governati da principi savi di grande sagacità e di fermo giudizio, i quali sapevano inclinare i loro sudditi là dove di condurgli intendevano, e più che con altro pareva che comandassero con l'esempio. Quella prudenza e quella bontà, che a pochi il ciel destina, si videro essere a tutti gli Incas virtù familiari e comuni.¹¹

⁸ Aurelio Miró Quesada y Sosa, "La traducción de los 'Diálogos de Amor'", in Id., *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, cit., pp. 109-123.

⁹ Alfonso D'Agostino, "El Inca Garcilaso traductor de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo", in Giuseppe Bellini (ed.), *Del Tradurre*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1992, vol. I, pp. 59-77.

¹⁰ Ivi, pp. 169-196.

¹¹ Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Imperio degli Incas*, a cura di Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 31-32.

L'opera fu apprezzata dall'ispanista italiano Angelo Morino che, nel 1987, ne curò un'edizione apparsa a Palermo per i tipi di Sellerio.

Ancora nel Settecento, e in particolare nel 1779, nel suo volume *L'uomo libero* il conte capodistriano Gianrinaldo Carli, funzionario del governo austriaco in Italia, scrive che "quando un popolo disperso riesce ad unirsi intorno a un capo", allora –soltanto in questo caso– "può sortire [...] una sicura felicità". E continua dicendo che gli Incas del Perù ne furono "l'unico esempio [...] sul globo terraqueo": infatti, dopo che si ebbe "provveduto a tutt'i bisogni, stabilita una disciplina meravigliosa, mantenuta un'opinione che aveva base nella religione, ottennero quegl'antichi sovrani il fine di render tutt'i loro sudditi felici e contenti".¹²

E poi, nelle *Lettere Americane*, il conte Carli aggiunge che "quel sistema –adoperato dai sovrani incaici– era certamente il migliore di tutti i sistemi politici che sono stati immaginati o seguiti in tutto il nostro emisfero, mentre con esso gli uomini non solamente dovevano essere felici, ma era tale che necessariamente non potevano, anche volendo, non esserlo".¹³ E conclude affermando che il suo entusiasmo per il mondo peruviano era tale che nella XIX lettera scriveva: "Io sono talmente ripieno del governo antico del Perù, che mi pare di essere un Peruviano, [alla ricerca di] un sistema uguale per potervi andare a godere una piena felicità, in questo resto di vita che m'avanza [...]".¹⁴ Lo storico Antonello Gerbi scrive che "sulla scorta di Garcilaso, Carli descrive minutamente il sistema di governo degli Incas, la cui massima fondamentale era di obbligare tutti i loro sudditi ad essere felici. Nessun impero arrivò mai ad un fine così degno e così utile dell'umanità".¹⁵ L'opera e il pensiero del nobile capodistriano furono

¹² Gianrinaldo Carli, *L'Uomo Libero*, Milano, Agnelli, 1779.

¹³ Gianrinaldo Carli, "Delle Lettere Americane", in Id., *Delle Opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Carli, Presidente emerito del Supremo Consiglio di Pubblica Economia e del Regio Ducal Magistrato Camerale di Milano e Consigliere Intimo Attuale di Stato di S.M.I. e R.A.*, Milano, nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore, Tomi XI-XIV, 1785-86.

¹⁴ Gianrinaldo Carli, *Delle Lettere Americane*, 2 voll., Firenze, Cosmopoli, 1780, volume I, p. 121.

¹⁵ Antonello Gerbi, *La disputa nel Nuovo Mondo. Storia di una polemica: 1750-1900*, a cura di Sandro Gerbi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1993, p. 330.

molto apprezzati dal nostro amico e compianto ispanista milanese Aldo Albònico che, nel 1988, preceduto da un esaustivo studio introduttivo e da una bibliografia aggiornata, pubblicò un'accurata selezione *Delle Lettere Americane*.¹⁶

Come già accennato, quando stava a Montilla nella casa dello zio paterno, Garcilaso si dedicava allo studio e fra le molte opere, che erano oggetto del suo interesse, figuravano quelle di tanti autori italiani: Dante, Petrarca, Boccaccio, ma anche Castiglione, Guicciardini, Aretino, Ariosto, Tasso, ecc. di cui parla Aurelio Miró Quesada y Sosa nel volume *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*,¹⁷ e in modo particolare nel secondo dei quattro saggi, "Italia y el Inca Garcilaso", con cui lo studioso conclude la pubblicazione monografica.¹⁸

Questo aspetto, riguardante i libri su cui si formò il giovane Garcilaso, suscitò gli interessi di due rinomati studiosi italiani, Bruno Migliorini e Giulio Cesare Olschki che, nel 1949, pubblicarono un importante studio, "Sobre la biblioteca del Inca", che apparve nella *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, 2, 1949.¹⁹ Su questo stesso argomento fecero sentire la loro voce anche due ispanisti italiani: il fiorentino Oreste Macrì che, nel 1954, pubblicò "Studi sull'Inca Garcilaso de la Vega" nella *Rivista di Letterature Moderne*, V, 1-2, 1954,²⁰ e il milanese Giuseppe Bellini autore del saggio "Le letture italiane dell'Inca Garcilaso", pubblicato nel volume *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, edito a Milano-Roma dalla Cisalpino-Goliardica nel 1977 e riedito nel 1982.

Intanto, in Italia, solo un ridotto numero di persone, che avevano letto le opere di Gianrinaldo Carli e di Francesco Algarotti, era a conoscenza dello scrittore peruviano Garcilaso de la Vega el Inca e della sua opera *Comentarios Reales*, nella quale, parlando degli usi, dei

¹⁶ Gianrinaldo Carli, *Delle Lettere Americane*, edizione di Aldo Albònico, Roma, CNR-Bulzoni, 1988, p.112.

¹⁷ Aurelio Miró Quesada, *Op. cit.*, pp. 244-245.

¹⁸ Ivi, pp. 451-476.

¹⁹ Ivi, pp. 166-170.

²⁰ Ivi, pp. 99-102.

costumi e della politica degli Incas, aveva lasciato letteralmente sbalorditi ed affascinati i due studiosi italiani. La voglia di leggere direttamente i *Comentarios* cresceva di giorno in giorno.

Ad appagare questo desiderio ci pensò il più grande studioso della Letteratura Ispanoamericana in Italia e nel mondo. Mi riferisco, ovviamente, al nostro grande e compianto maestro Giuseppe Bellini che, nel 1955, con l'Istituto Editoriale Cisalpino di Milano, preceduta da una corposa introduzione di circa cinquanta pagine, pubblicò una accurata selezione di vari capitoli tratti dai *Comentarios Reales* e dalla *Historia General del Perú*, che riscosse un enorme successo non solo nell'ambito universitario, ma anche fra i tanti *aficionados* del mondo ispanico e ispanoamericano.

E non basta perché, dopo l'edizione di quest'opera, il Prof. Bellini ritornò a parlare di Garcilaso pubblicando il saggio "Los *Comentarios Reales*, historia 'personal' del Inca Garcilaso, y las ideas del honor y la fama", che apparve nel numero 2 della rivista *Studi di Letteratura Ispano-americana*, edita a Milano nel 1969.²¹

Un altro interessante e accattivante studio sull'opera garcilasiana, intitolato "*Comentarios Reales*: due mondi a confronto", fu quello pubblicato nel 1992 dalla ispanoamericanista Silvana Serafin nel numero 45 della *Rassegna Iberistica*.²² Come è noto, dal 1954 il testo di Letteratura Ispano-americana in circolazione in Italia era quello di Ugo Gallo, edito dalla casa editrice milanese Nuova Accademia. Con la scomparsa dell'autore e col passar del tempo il volume non era più reperibile, e comunque aveva bisogno di adeguamenti e integrazioni. Bellini ne effettuò una revisione che l'editore pubblicò nel 1958 col nome di entrambi gli studiosi e l'annotazione di seconda edizione. Fu, però, nel 1970 che Bellini diede alle stampe, per conto delle edizioni Sansoni-Accademia il suo pregevole volume di 572 pagine, intitolato *La letteratura ispano-americana: dalle origini precolombiane ai nostri giorni*, nel cui indice

²¹ Ivi, pp. 137-156. Questo articolo fu ripubblicato nel 2008 ad Alicante dalla Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

²² Ivi, pp. 3-22.

analitico il nome di Garcilaso figura in 25 pagine (il nome del padre, Sebastián Garcilaso de la Vega, è presente in quattro). Sette anni dopo, nel 1977, Giuseppe Bellini diede alle stampe un nuovo, elegante e corposo volume di 666 pagine che, tradotto in varie lingue, è diventato il punto di riferimento per docenti e studenti di tutto il mondo. Si intitola *Storia della letteratura ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai nostri giorni* e fu edito a Milano dalle Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, nel quale il nome di Garcilaso figura in ben 34 pagine.

L'episodio in cui Garcilaso parla del primo incontro ufficiale tra spagnoli e indigeni, durante il quale i *conquistadores* "salieron de sus puestos y arremetieron con los indios para pelear con ellos y quitarles las muchas joyas de oro y plata y piedras preciosas que, como gente que venía a oír la embajada del monarca del universo, habían echado sobre sus personas para solemnizar el mensaje",²³ impressionò fortemente l'ispanista Milella D'Arrigo Bona. La studiosa, nel 1976, nel dare alle stampe il volume *Il racconto dell'Inca*, che aveva curato per conto della Società Editrice Internazionale, volle che sulla parte superiore della copertina, su cui troneggiava Francisco Pizarro in groppa a un destriero, venisse apposta, al di sopra del titolo, la seguente didascalia, evidenziata con caratteri in grassetto per attirare maggiormente l'attenzione dei lettori:

**I cavalieri spagnoli si lanciarono sugli indiani.
Già Pizarro si vedeva padrone dei tesori del Perù.²⁴**

Intanto in Italia la voglia di leggere integralmente la magistrale opera di Garcilaso andava sempre più crescendo, soprattutto fra i non addetti ai lavori. Fu a questo proposito che lo studioso Francesco Saba Sardi, pubblicò con l'editore Rusconi di Milano, nel 1977, la prima traduzione in italiano dei *Commentari reali degli Incas*. Il corposo

²³ Inca Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, cit., Tomo III, Libro I, capítulo XXV, p. 71.

²⁴ Garcilaso de la Vega, *Il racconto dell'Inca*, a cura di Milella D'Arrigo Bona, Torino, SEI, 1976, pp. 190.

volume, che annoverava una introduzione di circa ottanta pagine e 871 di testo, –come era prevedibile– riscosse un successo tale che l'editore fu felicissimo di programmarne una seconda edizione, che apparve cinque anni dopo, nel 1982, con elegante copertina rossa e sovraccoperta verde bandiera su cui era stata riprodotta una bellissima immagine dell'impugnatura di un antico coltello cerimoniale *chìmù*, in oro e turchesi, gelosamente conservato presso il Museo di Lima.

Successivamente, prima che vedesse la luce la seconda edizione dei *Commentari Reali degli Incas*, il Centro di Studi Americanistici –America in Italia, con sede a Roma, pubblicò nel 1981, un interessante volume, a cura di Gaetano Massa, che aveva per titolo *Estudios sobre el mundo latinoamericano / Studi sul mondo latinoamericano*. Il volume conteneva quindici studi suddivisi in due parti: la prima annoverava otto “Conferencias dictadas en idioma español”, la seconda conteneva sette “Conferenze pronunciate in italiano”. Nel primo gruppo figurava un accattivante lavoro realizzato da uno studioso peruviano (probabilmente di origine italiana), Jorge Morelli Pando, che aveva per titolo “Garcilaso de la Vega, hombre de dos mundos”.²⁵

Nel 1993, una consolidata rivista romana, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, pubblicò, nel numero 24, uno studio di María Guadalupe Fernández Ariza che aveva per titolo “Los Comentarios reales del Inca Garcilaso y el humanismo renacentista”.²⁶ L'anno successivo, invece, apparve l'articolo intitolato “Annotazione sulla coscienza linguistica dell'Inca” che l'ispanista Silvia Giletti Benso editò nel volume *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, curato da Nicola Bottiglieri e da Gianna Carla Marras, e pubblicato a Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller.²⁷

²⁵ Jorge Morelli Pando, “Garcilaso de la Vega: hombre de dos mundos”, in Gaetano Massa, *Studi sul mondo ispanoamericano. Estudios sobre el mundo hispanoamericano*, Roma, Centro Studi Americanistici – America In Italia, 1981, pp. 84-96.

²⁶ María Guadalupe Fernández Ariza, “Los Comentarios reales del Inca Garcilaso y el humanismo renacentista”, in *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 24, 1993, pp. 23-35.

²⁷ Silvia Giletti Benso, “Annotazione sulla coscienza linguistica dell'Inca”, in Nicola Bottiglieri, Gianna Carla Marras (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Milano, Scheiwiller, 1994, pp. 163-169.

Intanto, visto il successo riportato dalle due edizioni Rusconi e per soddisfare le numerose richieste dei lettori, un'altra casa editrice italiana, la milanese Bompiani, pensò di ripubblicare i *Commentari* di Garcilaso, curati sempre da Francesco Saba Sardi. L'operazione fu portata a termine nel 2011 e l'elegante volume, di 1017 pagine, andò ad arricchire la collana "I Grandi Tascabili".

Dopo le due edizioni Rusconi, numerosi lettori italiani, affascinati dalla lettura dei *Comentarios Reales*, volevano ampliare le loro conoscenze sulla produzione libraria dell'Inca Garcilaso. Si aspettavano, quindi, che qualche altro solerte editore nostrano si adoperasse per far conoscere la *Historia General del Perú* che aveva per oggetto il *descubrimiento*, la *conquista* dell'impero incaico, *las guerras civiles ... y otros sucesos particulares* narrati da un cronista molto particolare, quale poteva essere il figlio di una discendente della casa reale incaica e di un *conquistador* spagnolo. Fu così che, nel 2001, la BUR di Milano, sempre a cura di Francesco Saba Sardi, arricchì gli scaffali delle librerie pubblicando, per la prima volta in italiano, *Storia Generale del Perú*, l'altra monumentale opera di Garcilaso, in due maneggevoli volumi, nel primo dei quali figuravano i primi tre corposi capitoli, mentre nel secondo i restanti cinque.

Su quest'opera, che Garcilaso scrisse tenendo presente i ricordi familiari, ma anche le relazioni che aveva ricevuto direttamente da testimoni della conquista, già nel 1984 e cioè prima della traduzione in italiano, il Professor Bellini aveva scritto l'accattivante saggio "Sugestión y tragedia del mundo americano en la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso", apparso nel volume *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez, 22 ensayos sobre la literatura española e hispanoamericana en Homenaje a Gustav Siebenmann*, curato da José Manuel López de Abiada e Augusta López Bernasocchi e pubblicato a Madrid da José Esteban Editor.²⁸

²⁸ Giuseppe Bellini, "Sugestión y tragedia del mundo americano en la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso", in José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi (a cura di), *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez*, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 49-63.

Nel corso degli anni, in Italia gli studi sugli Incas e su Garcilaso hanno continuato ad apparire: nel 1981, a cura dell'ispanista Luisa Pranzetti, l'editore Rizzoli pubblicò il volume *Vita e morte degli Incas* all'interno del quale, oltre a un saggio di Pietro Citati, intitolato "La morte degli dei",²⁹ figuravano testi di argomenti incaici e spagnoli scelti e tradotti dalla curatrice. Questo volume fu molto apprezzato da Giuseppe Bellini il quale scrisse una recensione che fu edita nel 1983 nel numero 1 della rivista *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*. Nel 1984, invece, Aldo Albònico pubblicò un libro interessante nel quale fece una capillare rassegna sui cronisti. Si intitolava *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù* e fu edito a Milano, dalla Cisalpino-Goliardica.

Dopo il successo riportato dal volume *Comentarios Reales*, pubblicato dall'Istituto Editoriale Cisalpino nel 1955, il Prof. Bellini e il collega e amico Aldo Albònico pensarono di approntare un'altra edizione nella quale avrebbe trovato posto una selezione di capitoli tratti non solo dai *Comentarios Reales*, ma anche dalla *Historia general del Perú*. I due studiosi stabilirono che entrambi avrebbero curato il volume e, con questo impegno, Aldo Albònico si mise all'opera e, fedele ai suoi principi di studioso, iniziò a scrivere una serie di saggi che, per renderli esaustivi, aveva dilatato la trattazione al punto tale che il numero delle pagine previste si era raddoppiato. Albònico ne parlò col suo "gran amigo y maestro" il quale, "acudiendo a su constante generosidad", gli "entregò completamente la tarea antes conjunta" –confessa Aldo Albònico nella sua "Introducción" al volume *El Inca Garcilaso revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. La pubblicazione, edita da Bulzoni nel 1996, si apriva con un *Prólogo* nel quale il grande Maestro Bellini spiegava di non aver preso parte alla stesura del libro perché "la competencia y el trabajo" del suo "buen amigo y colega" erano "tales que" sarebbe stato "injustificado" da parte sua "aprovechar la oportunidad". Però poi spiegava che per "la

²⁹ Pietro Citati, "La morte degli Dei", in Luisa Pranzetti (ed.), *Vita e morte degli Incas*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 7-38.

insistencia del profesor Albónico”, non aveva potuto esimersi dallo scrivere “*algunas notas, a manera de ‘Prólogo’, sin pretender explicar el mecanismo de la obra, que no lo necesita, sino solamente para rendir homenaje de amistad al autor y reconocer la competencia y la originalidad de su trabajo*”.³⁰ Su questo accurato volume di Aldo Albónico, l’ispanista Franco Quinziano scrisse una bella recensione che apparve nel 1997 nel fascicolo XXXIX, 2 della rivista *Annali – Sezione Romanza*, diretta da Giovanni Battista De Cesare e pubblicata a Napoli dall’allora Istituto Universitario Orientale, convertito poi in Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” (pp. 553-558).

In Italia Garcilaso de la Vega el Inca non è conosciuto solo per i *Comentarios Reales*, per la *Historia General del Perú* e per la traduzione dei *Diálogos de Amor* di Leone Ebreo. È conosciuto anche per un’altra opera, *La Florida del Inca o Historia del Adelantado Hernando de Soto* pubblicata per la prima volta a Lisbona nel 1605, nella quale sono presenti risonanze tratte da Boiardo e da Ariosto, ma anche da Ercilla.

Prima che venisse pubblicata in Italia, su quest’opera, nel 1979, l’ispanista italiano Dario Puccini aveva scritto il corposo saggio, intitolato “*Elementos de narración novelesca en La Florida del Inca Garcilaso*”, che apparve a Caracas nel numero 240 della *Revista Nacional de Cultura*.³¹

Successivamente, nel 1986, quest’opera –nella traduzione di Lucio Basalisco e di Nicelda Provoste– fu oggetto di una edizione speciale non diretta al pubblico, realizzata dalla Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno. Aveva per titolo *La Florida. Storia della spedizione di Hernando de Soto. Governatore e capitano generale del Regno della Florida (1539-43)* ed era preceduta da una “Introduzione”, scritta da Gino Barbieri, e da uno studio di Gabriella Airaldi, intitolato “Il tempo e la

³⁰ Giuseppe Bellini, “Prólogo” a Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso, Revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los Comentarios*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 9. Consiglio Nazionale delle Ricerche. Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti. n. 6.

³¹ Dario Puccini, “Elementos de narración novelesca en *La Florida del Inca Garcilaso*”, in *Revista Nacional de Cultura*, 240, 1979, pp. 26-46.

storia".³² Negli anni successivi, quest'opera destò l'interesse di vari altri studiosi, uno dei quali fu Aldo Albònico che, nel 1996, pubblicò, presso le Edizioni San Paolo di Cinisello Balsamo, *La Florida del Inca* con una ricca "Introduzione" e una bibliografia aggiornata. La traduzione l'aveva realizzata Giorgio Silvini, mentre le note e il glossario erano stati curati da Paola Pecchi. Alcuni anni dopo, la rivista italiana *Studi Ispanici* di Pisa-Roma ospitò nelle sue pagine un interessante lavoro di Raquel Chang-Rodríguez intitolato "Quimera histórica y reafirmación indígena en *La Florida del Inca*", apparso nel fascicolo 3 del 2005. Ammonta, invece, al 2008 un altro studio su *La Florida*, realizzato da Dante Liano. Aveva per titolo "El Inca Garcilaso, escritor de fronteras" e fu pubblicato nel volume *Nuevas lecturas de "La Florida del Inca"*, curato da Carmen de Mora e Antonio Garrido Aranda, ed edito a Madrid-Frankfurt da Iberoamericana/Vervuert.³³

Una data importante per i *Comentarios Reales* fu l'anno 2009. Se ne rese conto e non si lasciò sfuggire l'occasione il quotidiano della Santa Sede, *L'Osservatore Romano*, che il 23-24 febbraio, a firma di Julio Macera dall'Orso, pubblicò un interessante articolo il cui titolo accattivante, "Quattrocento anni fa un meticcio scriveva il primo studio sull'antico Perù. Gli Inca di Garcilaso de la Vega", spingeva i lettori a documentarsi su di un evento di una grande importanza culturale.

Come è noto, a partire dal 1966, la Conferenza Generale dell'UNESCO celebra ogni anno la Giornata Mondiale del Libro e del Diritto d'Autore per promuovere la lettura, la pubblicazione dei libri e la tutela del *copyright*. La data scelta fu quella del 23 aprile perché in quel giorno del 1616 morirono tre pilastri della cultura universale: Miguel de Cervantes, William Shakespeare e Garcilaso de la Vega el

³² Gabriella Airdi, "Il tempo e la storia", in Garcilaso de la Vega, *La Florida. Storia della spedizione di Hernando de Soto. Governatore e capitano generale del Regno della Florida (1439-43)*, edizione a cura di Lucio Basalisco e Nicelda Prevoste, introduzione di Gino Barbieri, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1986. La traduzione è di Lucio Basalisco fino a pagina 306, poi è di Nicelda Prevoste.

³³ Dante Liano, "El Inca Garcilaso, escritor de fronteras", in Carmen de Mora, Antonio Garrido Aranda (ed.), *Nuevas lecturas de La Florida del Inca*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 13-28.

Inca. “La sezione milanese dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea presso l’Università di Milano –scrivono Giuseppe Bellini e Patrizia Spinato– non poteva trascurare l’occasione di ricordare i due grandi personaggi, Cervantes e Garcilaso”. E, per celebrare degnamente “questo anno felice per la letteratura ispanica e ispanoamericana”, prendono l’iniziativa di dedicare ai due suddetti geni della letteratura universale una corposa raccolta di saggi composti da studiosi di varie università italiane e straniere. Nacque così il magnifico volume *Tra Spagna e America: Cervantes e Garcilaso nel IV Centenario*, edito a Cagliari nel 2016.³⁴ La pubblicazione annovera diciassette saggi di cui dieci dedicati a Cervantes. I rimanenti sette sono gli ultimi studi apparsi in Italia su Garcilaso de la Vega el Inca. Essi sono: Roberto Riva, “Inca Garcilaso de la Vega e Miguel de Cervantes a confronto nel sistema bibliotecario di Monza e Brianza” (227-234); Giuseppe Bellini, “L’inca Garcilaso: dalla Spagna all’America” (235-249); Emilia Del Giudice, “Una *Historieta* sull’Inca Garcilaso de la Vega” (251-268); Cristina Fiallega, “Tras la lente del ‘Prólogo’”: la última afrenta en la *Historia General del Perú*”(269-290); Jaime J. Martínez Martín, “La relación de la descendencia del famoso Garci Pérez de Varga del Inca Garcilaso de la Vega” (291-304); José Carlos Rovira, “Espacios urbanos en el Inca Garcilaso: de la ciudad inca a la ciudad mestiza” (305-335); Silvana Serafin, “La mimesi umanistica ne *Los Comentarios Reales*”(337-359).

Da quanto esposto si evince che gli editori e gli studiosi italiani hanno tenuto nella debita considerazione questo straordinario scrittore ispanoamericano che, vantando nelle sue vene la presenza di sangue peruviano e spagnolo e nutrendo lo stesso affetto per la madre e per il padre, ha trasmesso a noi due straordinarie opere, i *Comentarios Reales* e la *Historia General del Perú*, nelle quali l’obiettività e il rigore storico sono le doti che le impreziosiscono.

³⁴ Giuseppe Bellini e Patrizia Spinato Bruschi, “Premessa”, in Id. (a cura di), *Tra Spagna e America: Cervantes e Garcilaso nel IV centenario*. Coordinamento di Emilia del Giudice e Michele Rabà, Cagliari-Milano-Roma, CNR-ISEM, 2016, p. 11 (Collana Europa e Mediterraneo. Storia e immagini di una comunità internazionale. 36).

Nel 1997, nel volume *Storia della Letteratura Ispanoamericana*, Giuseppe Bellini scrive che:

La fama dell'Inca Garcilaso conobbe periodi alterni: il suo valore come storico fu posto in discussione; lo si accusò di invenzione e gli si negò, anche, con la credibilità storica, il valore artistico. Tuttavia oggi –conclude lo studioso– la sua opera è ampiamente rivalutata; giustizia è stata fatta a uno dei classici di maggiore rilevanza delle lettere ispanoamericane, malgrado le possibili manchevolezze dal punto di vista storico, la non sempre sicura attendibilità. Ciò che oggi importa rilevare –conclude Bellini– è il valore creativo di quanto l'Inca scrisse, senza peraltro trascurare il significato dell'apporto documentario, sia nella *Florida* che nei *Comentarios*.³⁵

E questo puntuale parere del più grande specialista di Letteratura Ispanoamericana del mondo noi non solo lo condividiamo, ma lo sottoscriviamo senza esitare.

Bibliografia

- Albónico, Aldo, *El Inca Garcilaso, Revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los Comentarios*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Algarotti, Francesco, *Saggio sopra l'Imperio degli Incas*, a cura di Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1987.
- Bellini, Giuseppe, "Sugestión y tragedia del mundo americano en la *Historia General del Perú* del Inca Garcilaso", in José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi, *De los romances-villancicos a la poesía de Claudio Rodríguez*, Madrid, José Esteban, 1984.
- _____, *Storia della Letteratura Ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai nostri giorni*, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, 1997.

³⁵ Giuseppe Bellini, *Storia della Letteratura Ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai nostri giorni*, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto, 1997, p. 86.

- _____ (ed.), *Tra Spagna e America: Cervantes e Garcilaso nel IV centenario*. Coordinamento di Emilia del Giudice e Michele Rabà, Cagliari-Milano-Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche. Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 2016.
- _____ (a cura di), *Del Tradurre*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1992.
- Carli, Gianrinaldo, *L'Uomo Libero*, Milano, Agnelli, 1779.
- _____, "Delle Lettere Americane", in Id. *Delle Opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Carli, Presidente emerito del Supremo Consiglio di Pubblica Economia e del Regio Ducal Magistrato Camerale di Milano e Consigliere Intimo Attuale di Stato di S.M.I. e R.A.*, Milano, nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore, Tomi XI-XIV, 1785-86.
- _____, *Delle Lettere Americane*, edizione di Aldo Albònico, Roma, CNR-Bulzoni, 1988.
- Citati, Pietro, "La morte degli Dei", in Luisa Pranzetti (ed.) *Vita e morte degli Incas*, Milano, Rizzoli, 1981.
- De la Vega, Garcilaso, *El Inca, Il racconto dell'Inca*, a cura di Milella D'Arrigo Bona, Torino, SEI, 1976.
- _____, *La Florida. Storia ella spedizione di Hernando de Soto. Governatore e capitano generale del Regno della Florida (1439-43)*, edizione a cura di Lucio Basalisco e Nicelda Prevoste, introduzione di Gino Barbieri, Verona, Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno, 1986.
- _____, *Obras Completas*, edición y notas de Carlos Aranibar, 3 Voll., Lima, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 2015.
- Fernández Ariza, María Guadalupe, "Los Comentarios reales del Inca Garcilaso y el humanismo renacentista", in *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 24, 1993.
- Gerbi, Antonello, *La disputa nel Nuovo Mondo. Storia di una polemica: 1750-1900*, a cura di Sandro Gerbi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1993.
- Giletti Benso, Silvia, "Annotazione sulla coscienza linguistica dell'Inca", in Nicola Bottiglieri, Gianna Carla Marras, *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Milano, Scheiwiller, 1994.
- Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan, González Palencia, Ángel, "Historia de la literatura española", in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVI, 1925.
- Liano, Dante, "El Inca Garcilaso, escritor de fronteras", in Carmen de Mora, Antonio Garrido Aranda, *Nuevas lecturas de La Florida del Inca*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2008.
- Miró Quesada y Sosa, Aurelio, *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971.
- Morelli Pardo, Jorge, "Garcilaso de la Vega: hombre de dos mundos", in Gaetano Massa, *Studi sul mondo ispanoamericano. Estudios sobre el mundo hispanoamericano*, Roma, Centro Studi Americanistici America Italia, 1981.

Puccini, Dario, "Elementos de narración novelesca en *La Florida del Inca Garcilaso*", in *Revista Nacional de Cultura*, 240, 1979.

TAMACHÍN E CHITANAM, DUE “MATACHINES” NEL PANTHEON DEI “BRUJOS” DI ASTURIAS

Giovanni Battista De Cesare (Università di Napoli l'Orientale)

Commentai in modo unitario i *brujos* delle *Leyendas de Guatemala*, la raccolta pubblicata a Madrid nel 1930, per un volume commemorativo a quaranta anni dalla scomparsa del grande scrittore guatemalteco Miguel Ángel Asturias, ovviamente curato da Beppe Bellini.¹ In modo frammentario ed episodico mi sono occupato invece di alcune delle nove *leyendas* redatte nei decenni successivi e apparse, in parte nel 1948 e complete nel 1967, col titolo di *El espejo de Lida Sal*.² Un titolo che riprende, anche in questo caso, quello del primo dei nove racconti contenuti nel volume. La raccolta edita nel 1930 raccontava una serie di storie e di personaggi, sempre traboccanti di stregoneria e quasi sempre reperiti rovistando nella tradizione culturale popolare. In occasione di quella lettura, espressi la personale affezione per le magie di Asturias, i cui personaggi grotteschi sono sempre conditi con massiccia ironia. Anche se di scrittura non semplice, la loro lettura sollecita un godimento personale perché trovo che la sua prosa poetica, leggendaria, epico-lirica, soprattutto ironica, spessissimo scherzosa, stimola l'emozione e il piacere della rappresentazione plastica dei personaggi che la vivacizzano. Diversamente dalle storie raccontate

¹ Giovanni Battista de Cesare, “Asturias: i ‘brujos’ delle *Leyendas*”, in Giuseppe Bellini (a cura di), *Miguel Ángel Asturias quarant'anni dopo*, Cagliari-Milano-Roma, ISEM - CNR, 2015, pp. 61-76.

² Miguel Ángel Asturias, *El espejo de Lida Sal*, Madrid, Siglo XXI, 1967.

nelle *Leyendas de Guatemala*, quelle contenute ne *El espejo de Lida Sal*, pur solcando ancora i sentieri della poetica surrealista di André Breton, e pur continuando a sorridere a uno stile incline a un barocco fiorito di sapore novecentesco, emergono da materiali non più mitologico-religiosi bensì mitologico-popolari: si tratta cioè di brevi storie con abito leggendario che, frutto della feconda immaginazione dell'autore, sono tessute e condite con gli ingredienti del sogno, della magia e della leggenda. E soprattutto sono spennellate della straordinaria carica poetica della prosa di Asturias. La tematica coglie spunti e contenuti naturali, antropici ed etnici, ed è ornata dall'abbondanza delle "presencias y ausencias misteriosas" che popolano il racconto del paesaggio maya. Di fronte al quale, il poeta, non altrimenti va definito il narratore di fantasie fiabesche, nel scoprire, reinventandolo, ciò che non era stato trasmesso dalla cultura ancestrale, aveva confessato la sua personale commozione. È quanto lo stesso autore dichiara nel *Pórtico* premesso alla raccolta: fin quando "edades y estilos, mensajes y leyendas" non saranno completamente a nostra conoscenza, "la imaginación juega", e a noi non resta se non il godimento del mistero che nel profondo di un "verde universo verde" scandisce il ritmo della favola del tempo con i passi di uomini "naturales, lógicos, existentes y, sin embargo, habitantes de mundos de otras categorías". Gli indios del Guatemala non svelano il loro segreto, la loro storia, la loro vita. Essi sono come "piezas de imaginería, bordados, esculpidos, pintados, recamados, mayas sobrevivientes de soles pretéritos, no de este sol en movimiento. Van y vienen por los caminos de Guatemala, con no se sabe qué de inmortales".³

Delle nove *leyendas* della raccolta, che culmina con quella sorta di *piece* tragicomica della *Leyenda de matachines*, avevo fatto una assai sommaria recensione tanto tempo fa, nel 1986, per *Studi di letteratura ispano-americana* (n.18), il periodico fondato e diretto per oltre cinquant'anni da Beppe Bellini. Vi avevo annotato il particolare umore caricaturale con cui Asturias caratterizza la folla dei *brujos* ospiti delle

³ Ivi, p. 4.

varie vignette, a volte spiritose a volte macabre spesso tragiche o tragicomiche, sempre grottesche. Vi avevo espresso rammarico affondando nella tristezza del sopruso subito dal popolo maya, la sua identità violata! Del resto la ragione storica della recriminazione è resa esplicita nel "Pórtico", dove si deplorano i modi della conquista e della colonizzazione. E dove il narratore commiserà la "pobre España" che s'era illusa di poter trapiantare in terre "de fiesta luminosa una religión de catacumbas", portando in America "águilas bicéfalas, viruela plateresca y teologías". E finendo poi per ritornare a casa con il "vacío convertido en oro",⁴ lasciandosi alle spalle croci, spade, martiri e tiranni. Anche in questa occasione, prima di soffermarmi per qualche riflessione sulla *Leyenda de matachines*, desidero ripercorrere rapidamente quella remota rassegna per dar conto sommario delle belle storie raccontate nella raccolta. Che principia con "El espejo de Lida Sal", la *leyenda* che dà il titolo al libro e che racconta la storia del vecchio e cieco Benito Jijón, un picaro che cerca di sbarcare il lunario ricorrendo a espedienti e a mezzucci di poca trascendenza; il protagonista della seconda storia, che si chiama Juan-Antes per essere nato "antes que un hermano gemelo que nació muerto",⁵ trema dalla paura nell'attraversare un bosco di notte per recarsi, sospinto dalla moglie, a un appuntamento misterioso che dovrebbe fruttargli una fortuna e che invece si rivela una beffa; segue la vicenda di Juan Hormiguero, che è costretto a tramutarsi in formichiere per recuperare la moglie, la quale, avendo mangiato il sonno, si è trasformata in una zolla di terra dalla vaga forma umana ormai bucherellata da migliaia di formiche rosse; è poi la volta di Juan Girador, che, con appeso al collo un fagottino contenente l'ombelico paterno, intraprende la sua odissea alla conquista della terra e del cielo; è quindi il turno di Quincajú, uno stregone tratto dal sacco della mitologia popolare, il quale fa l'accompagnatore dei morti, fin quando non gli viene il ghiribizzo di

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, p. 32. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione. D'ora in avanti, riporterò solo il numero di pagina.

mettersi in proprio per intraprendere il viaggio alla volta della Puerta de los Calendarios, che sta oltre il tempo, diretto alla conoscenza della totalità e dell'ordine; seguono Utuquel e Ambiastro, rispettivamente protagonisti di "Las tablillas que cantan" e di "La máscara de cristal", i quali sono affascinati dalla poesia, dall'arte e dalla sapienza, fino al punto da sperimentare sulla propria pelle gli effetti parricidi della creazione che, raggiunta la compiutezza, vive di vita propria eliminando il creatore; ed è questa poi, nella successiva "Leyenda de la campana difunta", la sorte riservata ai sette fonditori della campana fatti venire da Oviedo, in Spagna: neanche essi, sostituti dei *brujos* paesani, sopravvivranno alla loro opera e saranno afforcati appena avranno concluso il loro lavoro. L'ultimo dei nove paradossi, cioè dei nove racconti fiabeschi della raccolta che per questa lettura ha sollecitato la mia curiosità, ha per titolo "Leyenda de Matachines". Ero voglioso di provare a sbrogliarne il garbuglio, vale a dire che intendo frappormi tra i machetes dei duellanti Tamachín e Chitanam, che non sono soltanto i termini onomastici di un palindromo, ma impersonano due fratelli gemelli dai nomi speculari ai quali Asturias affida il compito di uno spettacolare duello nella piazza di Machitán. Anche qui il narratore guatemalteco, il poeta, intendo dire, rovistando nella mai esausta bisaccia delle fantasie ancestrali dominate da mille e mille mitici *brujos*, alimenta di spassoso parodistico umore una scena che coinvolge i protagonisti in caricaturali immagini fiabesche. Nell'ultralingua del poeta, la loro rappresentazione grottesca soppianta il narratore stesso, il quale, insieme alla fabula, sprofonda in un'aura di magia che di umano più nulla serba. È la creazione il soggetto che trascina a sé l'ingombro del narrato. E che, in ossequio ai principi estetici della fiabistica che qui ci assorbe, fagocita finanche l'autore, l'ideatore dell'assunto. Mentre a sua volta, privilegiando la rappresentazione, lo spazio della storia soltanto contempera l'orgoglio di due virgulti *capetoste* fioriti nel ricco mondo delle memorie fantastiche del Gran Lengua.

Memorie popolate, come sempre, da personaggi epico-legendari che emergono da territori intrisi di stregoneria e di poesia. La magia

crea la vita e con essa la poesia, dando ordine e forma alle cose terrene. Tra le tante storie, tutte affascinanti, la “Leyenda de Matachines” è una ingarbugliata scenetta di magia, originale quanto ermetica, che narra una vicenda delirante, grottesca, tragica e nel contempo buffa. Stilisticamente, la narrazione accentua freneticamente il ricorso all’allitterazione, al ritmo, alla sincope, all’iterazione fraseologica e all’onomatopea, producendo un crescendo incalzante di parole, di gesti, di luci e di suoni. Sulla scena appaiono “Cuatro grutas sin salida” (129) che fanno da sfondo a una spettacolare danza suicida. Quattro grotte senza uscita, dunque, quella del vento, quella della tempesta di fuoco e di tuoni, quella dei torrenti sotterranei coi riflessi di cristallo e quella degli echi di pappagalli sgargianti. E sul proscenio si scioglie l’allucinante ossianica danza di “llueve pies y pies y pies” (129) degli eroici germani Tamachín e Chitanam. Il mito, il groviglio della leggenda stratificata e ispessita da mille incrostazioni, lascia scorgere i sinistri bagliori di un magico percorso, quello dei due *matachines* che ambiscono, entrambi e all’unisono, un destino di stoico, tragico eroismo: hanno deciso di concludere la loro vita, lo impone l’etica ancestrale, con un “desafío de los desafíos” (143), a suon di *machetazos*, nella piazza di Machitán, l’agorà del villaggio già fittamente ornata di macabri trofei, nella fattispecie costituiti da “cabezas humanas” (143). Già, perché “La bella de Machitán nos espera más allá de la vida y debemos juntarnos con ella”. Sanno bene, i due impavidi, che “La tierra se los tragaría si no cumplían, si Tamachín no mataba a Chitanam y Chitanam a Tamachín, en la plaza de Machitán” (130). Si mettono quindi alla ricerca della casa della ruffiana Pita Loca dove è ospitata la bella di Machitán. Nel corso del cammino, l’aurora, “el pinta-pájaros, pinta-nubes, pinta-cielos, pinta-todo” (135), insomma pezzi di aurora e pezzi di sogno, li sorprende nella città che si sta svegliando e dove tanta gente “van y vienen los que van y vienen sin saber que van y vienen” (131) e dove si accodano a un corteo funebre, al quale seguono altri funerali, e altri e altri e anche, tra questi, una bara bianca che racchiude il corpo di una vergine. Ma non è lì la bella che cercano. Trovano infine la casa della Pita-Loca, una topaia colma di baldracche dove la ruffiana,

vecchia sgangherata, “toda dentadura de marfil...oropendientes en las orejas, mazapanes de perlas en el pecho, dedos encarcelados de anillos de piedra” (138), accoglie ubriaconi e sonnamboli. I nostri eroi devono riconoscere quella che aveva il domani negli occhi, l’oggi sulle labbra e l’ieri nelle orecchie. “Buscamos a la mujer de ayer, hoy y mañana”, declama Tamachín. “No la hemos enterrado”, risponde la Pita-Loca. “La tenemos para clientes que como a ustedes les gusta la mujer rígida y fría. Si quieren estar con ella, siempre la tenemos preparada en su lecho funeral” (138). La mezzana li mette alla prova con alcuni quesiti prima di introdurli alla donna che cercavano. La servitù racconta che la bella di Machitán di notte si alza e che i morti che sognano di non essere morti passeggiano fuori dalle sepolture. Dunque, “–No murió, no, no murió” (129), esclamano ancora una volta i *matachines*. E si racconta anche che la bella sogna di esser viva e che va di qua e di là, e che quando un uomo la possiede sembra ritornare in vita, per cui, nonostante la rigidezza cadaverica, diventa soffice come una spugna. Con un *flashback* il narratore vernicia il truce episodio dell’amputazione a *machetazos* delle mani brillantate della Pita-Loca: “...el zig-zag de los machetes y a cercén las dos manos de la Pita-Loca cortadas” (136). E commenta “Se le cortan las manos a la riqueza malhabida” (137). Quelle due mani cariche di lustrini, di anelli e di pietre preziose le omaggeranno più tardi ad altri due stregoni, Telele e Rascaninagua, in cambio di altrettanti talismani dell’immortalità. La parodistica rappresentazione di Asturias, più che alla morale della metafora, sembra relegare tanta crudezza a un nebuloso delirio onirico. Dunque, la storia non può che concludersi con l’annunciato duello “a punta y filo de machete, en que los dos tendrían que matarse [...] a los gritos de ¡Tamachín-chin-chin, matachín! ¡Chitanam-tam-tam, Machitán!...” (134). Nell’ultralingua del poeta, l’epica battaglia tra i due *matachines* si compendia e si rappresenta in una fitta pagina di parole, assonanze e voci onomatopoeiche e in un gioco di iterazioni che, consueto nella scrittura di Asturias, è qui particolarmente insistito, quasi ossessivo, producendo suoni che soppiantano la narrazione affidandone l’intreccio e l’agnizione alla mimica e all’espressione gestuale e verbale.

Questa tavola multicolore di segni, lessemi e morfemi esibisce un virtuosismo lessicale e fraseologico che incornicia originali locuzioni semantiche, dando luogo a esiti stilistici bizzarri e grotteschi. Un percorso verbale dove il testo barocco non adorna significati occulti mediante metafore, ma è finalizzato al puro effetto verbale e sonoro. La storia della vicenda dei due *matachines* è sottesa a quell'impianto, filtra attraverso i sussulti, i moti, le immagini, le passioni dei due protagonisti: lo avevano giurato col sangue, in alto i *machetes*, Tamachín avrebbe ammazzato Chitanam e Chitanam avrebbe ammazzato Tamachín nella piazza di Machitán. "Es lo que pasa cuando nacen dos hombres para una mujer" (144). Potevano rompere il giuramento con cui si schiacciava la distanza dalla vita alla morte, ma prima dovevano rintracciare la dimora della ruffiana Pita-Locha dove era ospite "aquella que tenía el ayer en los oídos, el hoy en los labios y en los ojos" (131). Non andavano all'incontro con la morte, ma all'incontro con la bella di Machitán, benché un nodo d'amore triplo è impossibile da sciogliere: "¡Es lo que pasa [...] cuando nacen dos hombres para una mujer!". In preda al delirio onirico, ai foschi sanguinari spadaccini non resta che andare a sfidarsi nella piazza di Machitán. Dove Chitanam chiede di avere come bara, dopo morto, un tronco d'albero; mentre Tamachín dichiara di preferire di essere sepolto all'interno di una roccia.

"Días, meses, años... Chitanam transformado en caobo inmenso y Tamachín convertido en una montaña, se reconocieron" (145). S'è sfogliata la notte del destino. In qualche modo anche i vinti risorgono. E il narratore, il Gran Lengua, non priva i vinti della speranza. Affidata in questo caso alla bellezza del Guatemala, alla meraviglia dei suoi colori. Anche se ai vinti la storia ha riservato tristezze infinite, anche se il Guatemala, la bella che teneva il futuro negli occhi, non è più in vita, essa è ancora disponibile, pronta sul suo letto funebre, lavata e profumata, pronta a offrire quel che resta delle sue grazie, se non più delle sue arti.

Una fabula mistica, la leggenda dei *matachines*, dove Miguel Ángel Asturias avvolge di struggente nostalgia il racconto della perdita identitaria del suo popolo. E la malinconia del poeta sembra

ripercorrere l'antichissimo sentiero delle teorie di Francisco de Vitoria, che, formulate all'inizio del processo di colonizzazione dell'America ispana, avevano avuto buon gioco su quelle assai meno accomodanti di Bartolomé de las Casas. Perché presupponevano un rispetto sostanziale per le civiltà indigene. Ma presto vennero liberate delle poche ragioni ostative all'azione di conquista e di sopraffazione previste in sede trattativa dal padre benedettino, consigliere della corona. Nelle leggende raccontate dal Gran Lengua, sono sottese le ragioni del sofferto percorso storico che hanno accompagnato la conquista, la colonia ed anche l'epoca neocoloniale di gran parte dell'America Latina. La colonizzazione ispanica ha trascinato con sé due ragioni sostanziali di recriminazione. Una, presente in tante storie, è patente nella *Leyenda de la campana difunta*, dove l'episodio in cui la consorella istigatrice del sacrificio di Clarinera rispecchia l'anima vogliosa di eroi e di martiri in funzione dell'opera di cristianizzazione che metodicamente escluse ogni ragione di rispetto per le religioni indigene. L'altra ripercorre il filo amaro dell'antica polemica esternando il rimpianto di ciò che a causa della violenza è andato perduto in termini di cultura, cioè l'identità di un popolo nelle forme del rispetto storico della sua civiltà.

Bibliografia

- Asturias, Miguel Ángel, *El espejo de Lida Sal*, Madrid, Siglo XXI, 1967.
De Cesare, Giovanni Battista, "Asturias: i 'brujos' delle *Leyendas*", in Giuseppe Bellini (a cura di), *Miguel Angel Asturias quarant'anni dopo*, Cagliari-Milano-Roma, ISEM - CNR, 2015, pp. 61-76.

BELLINI Y HOMBRES DE MAÍZ

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore)

No desconoce la cualidad de inevitable la voluminosa y exhaustiva *Historia crítica de la novela guatemalteca*, del académico norteamericano Seymour Menton.¹ En más de 400 páginas, el ilustre estudioso agota la lectura de todas las novelas publicadas en el país desde 1847 hasta 1975. Entre los numerosos méritos que se pueden atribuir a dicho estudio, dos lo hacen, de alguna manera, indispensable e imprescindible: el primero, su aplicación y meticulosidad extremas, que no descuidan a los llamados “autores menores” y, en una revolucionaria destrucción de jerarquías, evita juicios de valor o de mérito. De esa cuenta, un desconocido Alberto Moctezuma y un todavía más oscuro Gregorio Arévalo comparten honores con Flavio Herrera, Mario Monteforte Toledo y Miguel Ángel Asturias; el segundo mérito es que se trata del único estudio completo sobre toda la novela guatemalteca moderna; otro no hay, y con él hay que hacer cuentas.

De ese modo, cuando Giuseppe Bellini recurre a la bibliografía existente sobre *Hombres de maíz*, en 1966² no puede evitar incurrir en el volumen del norteamericano. Detengámonos un momento en esta bizarra relación a distancia entre el pragmático enfoque mentoniano (se reseña todo lo que existe, en cuanto dato empírico) y el refinado estudio de Bellini.

¹ Seymour Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1985 (1960).

² Giuseppe Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969 (ed. it. Milano-Varese, Cisalpino-Goliardica, 1966).

No puedo evitar detenerme en el *incipit* de Menton, quien, siguiendo las reglas del estudio científico, cree necesario definir el objeto de estudio (en este caso el objeto *novela*) antes de emprender el estudio mismo. A partir de la definición del lema “novela”, en el DRAE de 1939,³ el estudioso californiano elabora la suya:

Así es que una novela tiene que: 1) tratar de un asunto fingido, cuando menos en parte; 2) intentar causar placer estético; 3) tener una trama compleja; 4) ser escrita como novela.⁴

Podría argumentarse, de las primeras tres condiciones, que cada una daría lugar a un debate intenso, y también que refieren a una bibliografía infinita. ¿Qué es “un asunto fingido”, “placer estético”, “trama compleja”? En cambio, el taxativo punto cuarto no admite réplica: una novela tiene que ser escrita como una novela. Este aforismo de exquisita tautología podría pertenecer, sin desmejorar, a la *opera omnia* de Eduardo Torres, el apócrifo autor de San Blas creado por Augusto Monterroso.⁵ Torres habría seguramente encontrado la forma de elaborar la frase y de otorgarle un desarrollo digno de sus múltiples significaciones.

La misma sorprendente llaneza de aproximación crítica aflige todo el volumen mentoniano, que se reduce a una serie de resúmenes comentados de todas las novelas publicadas en Guatemala en el período dicho.

Naturalmente, Menton dedica buena parte de su estudio a la obra de Miguel Ángel Asturias. No estudia *Leyendas de Guatemala*,⁶ porque no es una novela ni está escrita con la intención de ser novela. Lee,

³ *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1939.

⁴ Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, cit., p. 9.

⁵ Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, México, Joaquín Mortiz, 1978.

⁶ Miguel Ángel Asturias, *Cuentos y leyendas*, Edición crítica, Mario Roberto Morales (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 2000.

entonces, *El Señor Presidente*⁷ y le parece bien. El tropiezo está cuando se enfrenta a *Hombres de maíz*.⁸ La novedosa sintaxis narrativa propuesta por Asturias desconcierta a nuestro crítico, a pesar de reconocerle indudables méritos. Sin embargo, es la cuestión de la unidad estructural lo que le parece un defecto irremediable. Dice Menton:

Por mucho que se esfuerce el autor de [sic] fundir todos los episodios y todos los personajes, a *Hombres de maíz* le falta la gran unidad de *El Señor Presidente*. Dicho de otro modo, *Hombres de maíz* es un intento de romper con la estructura tradicional de la novela. No hay protagonistas de toda la novela. No hay conflictos que queden por resolver. No hay desarrollo de acción. Al contrario, por regla general, se presenta un acontecimiento envuelto en misterio, que se va aclarando con explicaciones intercaladas en capítulos posteriores. Si no fuera por los refuerzos estructurales y los temas y motivos arquetípicos, *Hombres de maíz* sería una magnífica antología de cuentos y de folklore maya.⁹

Resulta bastante curioso advertir que un crítico, a mitad del siglo XX, todavía aplique criterios decimonónicos al análisis de la novela. En modo particular, resulta curioso para la literatura hispanoamericana de la época. Desde inicios del siglo, Virginia Woolf había explorado las rupturas de tiempo y espacio en la narrativa, Proust había examinado la relatividad de la percepción temporal, Joyce había definitivamente quebrado con la estructura racional del relato. Como colofón, los experimentos surrealistas habían hecho emerger los fenómenos del inconsciente, orientados por las teorías psicoanalíticas. La literatura hispanoamericana, en cuanto parte de la literatura occidental, no podía ignorar todo ese itinerario creativo, y, en efecto, las *Leyendas de*

⁷ Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, Edición crítica, Gerald Martin (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 2000.

⁸ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica, Gerald Martin (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 1992.

⁹ Menton, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, cit., p. 238.

Guatemala son una feliz invención surrealista sobre las tradiciones mayas del *Popol Vuh*¹⁰ y las leyendas coloniales de Guatemala. También *El Señor Presidente* introduce, en 1932, técnicas derivadas fundamentalmente de Joyce, como el estilo directo y el estilo indirecto libre. Asturias, pues, está en la línea de reformular la tradición narrativa hispanoamericana, y Menton mismo lo reconoce en el párrafo citado. Resulta incomprensible que una línea más adelante le reclame la presunta falta de unidad de la novela.

Para refutar el error de los críticos, viene en nuestro auxilio el texto de Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*.¹¹ Me parece necesario anotar un par de observaciones respecto de tal texto. Bellini lo había publicado en italiano, para la Cisalpino-Goliardica de Milán, en 1966, un año antes de que Asturias ganara el Premio Nobel y de que, como consecuencia, se multiplicaran los estudios sobre su obra. El texto español, publicado por Losada en 1969, es simplemente una traducción. Puesto que son idénticos, he preferido usar la edición Losada. La segunda observación es que procuraré hacer una lectura comentada de ese texto, para mostrar cómo, en época temprana y en contradicción abierta con Menton y críticos similares, Bellini ya había comprendido la importancia de *Hombres de maíz*, y había dado una lectura llena de sugerencias que la crítica desarrollará después. Se trata, pues, de un texto crítico germinal.

Por eso mismo, Bellini inicia con una visión panorámica de la obra asturiana, señalando, con razón, que el autor se inicia tarde en las letras (un debut a los 31 años era cosa bastante rara en literatura, generalmente se publica antes). Hay que decir, sin contradicción con las afirmaciones bellinianas, que Asturias fue siempre considerado un poeta en los medios guatemaltecos desde que era muy joven. Se cuenta que, en las fiestas de beneficencia, el joven escritor componía sonetos por encargo al precio de un quetzal cada uno. También sus borrascosos

¹⁰ Anónimo, *Popol Vuh. Las antigua historias del k'iche'*, Versión e introducción de Adrián Recinos, Guatemala, Piedra Santa, 1984 (1a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1947).

¹¹ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit.

estudios universitarios lo ven más como un goliárdico bohemio que como un ratón de biblioteca. Sin embargo, es verdad lo que dice Bellini, esperó mucho tiempo antes de darse a conocer seriamente en el mundo de las letras, al publicar en 1930 *Leyendas de Guatemala*. Pero es mejor escuchar a Bellini:

La realidad política de Guatemala y el mítico pasado precolombino forman la base de la aventura literaria de Asturias. Data, en efecto, del período guatemalteco el primer capítulo de *El señor Presidente*, novela que será considerada durante muchos años por la crítica como su obra maestra, y son del período francés, mientras se dedica a la traducción del *Popol-Vuh* y termina *El señor Presidente*, las primeras leyendas de Guatemala y muchos pasajes de *El alhajadito*.

Por diversas razones, también de índole política, *El señor Presidente* aparece mucho tiempo después de terminado. Le sigue una nutrida serie de obras por las que Miguel Ángel Asturias llega a ser el autor de una vigorosa narrativa que se impone por su originalidad y significado, haciendo del escritor guatemalteco uno de los maestros de la novela con amplia proyección continental, creador de un realismo mágico en que sus vigorosas cualidades artísticas y su alto conocimiento lingüístico se renuevan constantemente.¹²

Enseguida, Bellini procede a hacer un recuento de las obras de Asturias publicadas hasta esa fecha, y puede decirse que abarcan casi la totalidad de su producción literaria. En efecto, su recorrido crítico termina con *Mulata de tal*, y anuncia, por fuente directa, que Asturias está preparando una novela ambientada en la época de Estrada Cabrera (en efecto, poco tiempo después publicará *Viernes de dolores*) y una serie de cuentos (muy probablemente *El espejo de Lida Sal*). Tales ausencias en el estudio belliniano no afectan la apreciación de conjunto, porque sea la novela que la colección de relatos no hacen sino confirmar temas y estilos asturianos, sin llegar a las vertiginosas alturas de *Mulata de tal*.

¹² Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., pp. 7-8.

Ya desde el análisis de *El señor Presidente*, Bellini logra identificar los principales recursos de estructuración de la trama y de elaboración lingüística que caracterizarán al maestro guatemalteco. Bellini estudia los juegos temporales,¹³ la influencia de la cinematografía,¹⁴ el uso de la imagen, pero, sobre todo, los juegos lingüísticos: “En *El señor Presidente*, palabra e imagen están en primer plano”.¹⁵ En el aspecto del uso de la lengua, Bellini estudia los neologismos, la adjetivación, la acumulación fonética, y lo que posteriormente se llamaría la “heteroglosia” y la “polifonía”. Son meritorias anticipaciones de Bellini a una crítica teórica que vendría después.

Me atrevo a proponer que la valoración belliniana de la llamada “trilogía bananera” es un tema que todavía está por desarrollar. En esos tempranos e insospechables tiempos, Giuseppe Bellini rinde justicia a una de las obras maestras de la literatura política comprometida, que solo la moda literaria del “boom” ha logrado oscurecer con eficacia. Sobre el tema de la equivocación ideológica respecto de la obra de Asturias, se han expresado, con eficacia, Gerald Martin y Arturo Arias.¹⁶ Mucho tiempo antes, Bellini declara:

[...] se presentaba la situación guatemalteca solo como un presupuesto de la realidad del país: una realidad política y social desconcertante cuya culpa, sin embargo, parecía renacer únicamente en un sistema político, en una estratificación determinada de la sociedad, de la cual el escritor no se detenía a indagar los orígenes y los componentes. Pero indudablemente, en la base de esta situación político-social existía una responsabilidad externa al mundo guatemalteco, una presencia económica y política que la determinaba y acentuaba.¹⁷

Sigue una descripción de la sociedad guatemalteca basada en datos estadísticos y sociopolíticos, en donde se pone en evidencia la injerencia

¹³ Ivi, pp. 54-55.

¹⁴ Ivi, p. 56.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Asturias, *Hombres de maíz*, cit., 1992.

¹⁷ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 89.

estadounidense, sobre todo a través de la multinacional United Fruit Company. De manera sucinta, Bellini describe la dictadura del general Ubico y el período de la llamada “Revolución del ‘44”, que será brutalmente interrumpida por la invasión financiada por el Departamento de Estado. El crítico asume una posición política junto al escritor en su rebelión contra la invasión extranjera:

Las condiciones comentadas explican la toma de posición de Miguel Ángel Asturias en la trilogía “bananera”. La historia humana de su país se construye sobre una verdadera y especial serie de “episodios nacionales” como argumento inmediato vivo y quemante y que expresa en su tragedia, no tanto como un momento de la vida guatemalteca, sino más bien como un drama que se inviste de todas las situaciones americanas. El escritor asume clara conciencia de su misión en este mundo. Su obra se vuelve vehículo de una denuncia dolorosa y despiadada, pero en esta denuncia se corporiza una segura esperanza en el futuro del hombre, que Asturias juzga que debe sustentar. Él cree firmemente en el advenimiento definitivo de la libertad y de la justicia, del día cantado en el saludo a Guatemala.¹⁸

Al contrario de la mayoría de la crítica, que se debate entre considerar al gran escritor izquierdista, conservador, reaccionario, comunista y similares, Bellini se concentra en el aspecto fundamental de la protesta asturiana: el aspecto humanista. No mueven a Asturias, dice, posiciones ideológicas preconstituidas, sino una firme creencia en los valores más sólidos de la condición humana, valores constantemente violentados en la realidad guatemalteca. De tal manera, que a Bellini, también firme asertor de un humanismo que no conoce fronteras ni limitaciones, no le queda ninguna otra opción, sino acuerpar la vigorosa denuncia de Asturias a través de la literatura. Como se ha dicho muchas veces, en la “trilogía bananera” tan denostada ideológicamente, todavía quedan por estudiar los aspectos técnicos y estilísticos, que Bellini no duda en promover: “en ellas, sin

¹⁸ Ivi, p. 93.

embargo, el escritor se nos presenta como artista consumado, señor del lenguaje y de la técnica narrativa, vale decir, en toda su plenitud artística".¹⁹

Otro punto de vista merecen dos novelas de la madurez asturiana: *El Alhajadito* (1961)²⁰ y *Mulata de tal* (1963).²¹ En realidad, la primera novela había sido escrita contemporáneamente a *Leyendas de Guatemala* (1930), y Asturias la retoma en 1961, para su publicación. En cambio, *Mulata de Tal* es una novela enteramente escrita en esa época y refleja una desparpajo, una desinhibición, una libertad imaginativa y lingüística propia de quien se siente liberado de aspiraciones y obligaciones. Con toda probabilidad, Asturias está consciente de ser un maestro de las letras hispanoamericanas, y sin la necesidad de tener que demostrar quién es, se lanza a una empresa de formidable imaginaria y de inalcanzable juego lingüístico. Bellini analiza *Mulata de Tal* con su acostumbrada precisión: examina contenido y forma, y explica cómo la una se funde con el otro.

En efecto, el mérito de *Mulata de tal* radica esencialmente en la magia de sus creaciones, especialmente en su grandiosa arquitectura en la que manifiesta el juego impresionante de una fantasía excepcional. Por esto, tal vez Wurmser fue inducido a comparar a *Mulata de tal* con la *Divina Comedia*, comparación ciertamente atrevida, aunque no del todo injustificada si se la limita a algunos detalles externos, como los demonios y una suerte de infierno; naturalmente, sin el específico significado simbólico de la obra de Dante. *Mulata de tal* pulula en demonios de toda especie, demonios terrestres y demonios cristianos, "brujos" y "chamanes" de magia y de fuerza diabólica, por quienes todo el mundo guatemalteco aparece dominado, manifestaciones de la inquietante espiritualidad india.²²

¹⁹ Ivi, p. 96.

²⁰ Asturias, *Cuentos y leyendas*, cit.

²¹ Miguel Ángel Asturias, *Mulata de tal*, Edición crítica, Arturo Arias (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 2000.

²² Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 199.

De esta manera, en hora muy temprana, tenemos una exacta y abunda descripción de la narrativa asturiana, por mano de Giuseppe Bellini. Lo que vendrá después serán profundizaciones, desarrollos, vericuetos, mas la obra fundadora de la crítica asturiana queda como testimonio de la clarividencia de un crítico italiano, quien, desde su profunda sensibilidad y agudeza, supo leer las virtudes de una obra fundadora de la narrativa contemporánea en América.

El estudio de Bellini sobre *Hombres de maíz* conforma el capítulo tercero del libro y se intitula “El mito y la realidad”.²³ No es un título que podemos dejar pasar con indiferencia. En verdad, condensa toda la propuesta narrativa del libro. Aunque, para la época, ya se había desarrollado la categoría de “realismo mágico” también para la literatura, lo que me interesa subrayar con vigor es la perspicacia de Bellini al notar que el núcleo crítico para enfocar *Hombres de maíz* es la cuestión del mito.

Me permito distraerme un momento del examen de las ideas de Bellini sobre Asturias para aventurarnos, si bien de manera superficial, en algunos textos que tratan de explicar la noción de “mito”. En su excelente ensayo sobre Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa propone la sustancial diferencia entre “mito” y “magia”:

Llamo “mágico” al hecho real imaginario provocado mediante artes secretas por un hombre (“mago”) dotado de poderes o conocimientos extra-ordinarios [sic]; “milagroso” al hecho imaginario vinculado a un credo religioso y supuestamente decidido o autorizado por una divinidad, o que hace suponer la existencia de un más allá; “mítico-legendario” al hecho imaginario que procede de una realidad “histórica” sublimada y pervertida por la literatura, y “fantástico” al hecho imaginario “puro”, que nace de la estricta invención y que no es producto ni del arte, ni de la divinidad, ni de la tradición literaria: el hecho

²³ Ivi, pp. 63-88.

real imaginario que ostenta como su rango más acusado una soberana gratuidad.²⁴

Las definiciones de Vargas Llosa podrían parecer ligeramente didácticas y necesarias de profundización. Sin embargo, ya la diferenciación que propone es un paso adelante para dilucidar algunas categorías fundamentales de la narrativa latinoamericana. En modo particular, permiten separar la obra de Asturias del llamado “realismo mágico”, en donde frecuentemente ha sido encasillada.²⁵ Nos interesa, de las definiciones y distinciones del escritor peruano, aquella entre “magia” y “mito”. “Magia” y “mágico” es todo aquello que tiene que ver con la transformación de la realidad a través de un acto análogo en esa misma realidad: el anónimo hombre prehistórico que diseña un ciervo en las cuevas de Altamira y diseña también su abatimiento a través de los flechazos que lo atraviesan, realiza una magia: por virtudes sobrenaturales, el dibujo provocará, al día siguiente, la caída del ciervo bajo el ataque de los cazadores. La magia es una metáfora eficaz. Encerrar en un recipiente la fotografía de una persona implicará encerrar a esa persona dentro de las redes amorosas del dueño (o la dueña) del recipiente.

Cosa aparte es el mito. Una aproximación general al mito nos la ofrece Jörg Rupke.²⁶ Coincide con la mayor parte de los críticos al señalar que mito equivale a narración. *Mythos*, en griego, significa “lo dicho, lo que se está diciendo”.²⁷ Rüpke prosigue en su descripción de la historicidad de la categoría, y señala que, desde el principio, Tucídides y Heródoto restringen el campo de la definición. “Mito” e

²⁴ Mario Vargas Llosa, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 529.

²⁵ Dante Liano, “El realismo mágico no existe”, en Mario Sartor (ed.), *Realismo mágico. Fantástico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana*, Udine, Forum, 2005, pp. 167-178.

²⁶ Jörg Rüpke, *Il crocevia del mito. Religione e narrazione nel mondo antico*, Bologna, Centro editoriale dehoniano, 2014, pp. 11-19.

²⁷ Gemma Sena Chiesa, Angelo Pontrandolfo, *Dalla Grecia a Pompei*, Milano, Electa, 2015, pp. 36-37.

“historia” se vuelven conceptos opuestos. La diferencia no está en una presunta falsedad del mito, sino en su presunción de verdad. A diferencia de los estudios históricos, las narraciones míticas no pueden ser comprobadas. Más adelante, la filosofía presocrática realiza una distinción proverbial: aquella entre *mythos* y *logos*, en donde *logos* significa “argumentación racional”. En fin, Rüpke llega al punto: el mito es una narración que sirve para responder a las naturales interrogaciones del hombre sobre su presencia en el mundo y sobre el mundo mismo. Esto lo pone en inmediata relación con la tradición oral, con la transmisión del conocimiento de una generación a otra, sobre todo en las sociedades que, por una razón u otra, no han tenido acceso a la llamada “cultura letrada”. El pasaje del mito de lo oral a lo escrito sirve para fijar las historias y para proponer, también, viejos significados o atribuirles nuevos. A este punto, se interpone la cuestión de las fábulas. La diferencia es extremadamente sutil y el pasaje de la fábula al mito no es difícil. Sin embargo, la fábula está más relacionada con la pedagogía que con el conocimiento.

Resulta casi imposible razonar sobre el mito sin acudir a las reflexiones de Mircea Eliade. Como veremos más adelante, Eliade prefiere hablar de “hierofanías”, esto es, el momento en que lo sagrado se revela al ser humano. De todas formas, no renuncia a una definición bastante general del mito. Todo el capítulo XIII de su *Tratado de historia de las religiones*,²⁸ intitulado “Morfología y función de los mitos”, está dedicado al tema, aunque la multitud de ejemplos ahoguen, en cierto sentido, la parte teórica. Afirma Eliade: “La función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas”.²⁹ En su esencialidad, la definición es perfecta, aunque le falte un elemento fundamental: la narratividad, que aparecerá más adelante: “la cosmología proporciona el modelo cada

²⁸ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, ERA, 1972, pp. 366-389.

²⁹ Ivi, p. 367.

vez que se trata de hacer algo".³⁰ La cuestión narrativa aparece en esta frase:

Como el mito propiamente dicho relata verbalmente un acontecimiento ejemplar (en este caso, la cosmología) así también el "signo" (en este caso la rama verde o el animal) evoca este acontecimiento por el simple hecho de su ostentación.³¹

Por último, Eliade roza el tema del tiempo mítico:

El mito [...] es siempre un *precedente* y un *ejemplo* [...] toda una serie de mitos, al tiempo que relatan lo que hicieron *in illo tempore* los dioses o los seres míticos, revelan una estructura de lo real inaccesible a la comprensión empírico racionalista.³²

Las aproximaciones (y los alejamientos) de Mircea Eliade al objeto *mito* no dejan de ser crípticas y, en cierto sentido, reclaman una interpretación.

De igual importancia las reflexiones de Northrop Frye. Coincide en la definición primaria y esencial: un mito es una historia, una narración o una trama con una función social específica.³³ Esta definición esencial del mito, por rudimentaria que pueda parecer, tiene el mérito de la claridad y la especificidad. Por otro lado, puede relacionarse con una afirmación de Paul Ricoeur, según la cual toda configuración discursiva es ya ficción.³⁴

Frye no ignora el desmoronamiento de las convicciones sacerdotales iniciado con la época de la modernidad y culminado con la postmodernidad, en particular, la fractura entre palabra y verdad. Frye distingue tres espacios en los cuales se desarrolla lo que tradicionalmente llamamos "verdad":

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ivi*, p. 372.

³² *Ivi*, pp. 372-73.

³³ Northrop Frye, "L'approccio mitico alla creazione", en *Id.*, *Mito, metafora, simbolo*, Bari, Editori Riuniti, 1989, p. 15.

³⁴ Paul Ricoeur, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988, p. 286.

- 1) el contexto de la integridad de una estructura verbal: un aforismo del Libro de los Proverbios o una obra narrativa pueden contener verdades esenciales del contexto cultural o de la situación humana en general;
- 2) el concepto de verdad también se halla en la lógica, pero se trata de un lenguaje altamente especializado, lejano de la experiencia ordinaria;
- 3) la verdad verbal de la correspondencia es esencial y no podríamos vivir sin ella; sin embargo, es la aproximación más ambigua a la verdad: nos damos cuenta que, al usarla, usamos un lenguaje figurativo lleno de metáforas y analogías.³⁵

A este punto, Frye sentencia:

El sujeto no podrá jamás encontrar al objeto, al Otro como tal, pero solo puede encontrarlo en el reino intermedio del lenguaje al que sea el sujeto que el objeto son asimilados. Mi interés por el mito y por la metáfora está basado en el hecho de que el lenguaje del mito y de la metáfora es autónomo y no depende de referencias a nada más.³⁶

Termina su razonamiento subrayando el esencial papel del mito: dar un orden a una experiencia desordenada de los fenómenos. Por último, señala cómo el mito se desarrolla siempre en un presente donde se junta pasado y futuro, lo cual le confiere una existencia permanente en las culturas.

Nos interesa señalar otra reflexión de Frye, que creemos puede servirnos para una mejor comprensión de las obras de Miguel Ángel Asturias. En su obra más celebrada, *Anatomía de la crítica*, Frye alude al carácter abstracto del mito, un carácter que prescinde totalmente de los cánones de verosimilitud y plausibilidad.³⁷ Al extremo opuesto, se encuentra el realismo naturalista, en literatura, que tiende a dar cuenta

³⁵ Frye, "L'approccio mitico alla creazione", cit., p. 33.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei miti, dei simboli e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, p. 177.

de la realidad social que le es contemporánea en términos de veracidad. Como un medio de conciliación, entre mito y naturalismo está lo que Frye llama el “romance”, la tendencia a trasponer el mito en una dirección humana. El principio base de la transposición consiste en que lo que en el mito puede ser identificado metafóricamente, en el romance puede ser solo relacionado con una forma de similitud. En un mito podemos tener un dios sol o un dios árbol, en un “romance” tendremos a una persona unida por una asociación significativa al sol o a los árboles.

Hasta aquí el largo paréntesis sobre la categoría de “mito”, paréntesis que nos permitirá retornar a la lectura belliniana de *Hombres de maíz*. Por todo lo anteriormente dicho, cuando Bellini señala que la cuestión central de *Hombres de maíz* es la discusión sobre “mito” y “realidad” centra perfectamente la aproximación crítica que esta obra requiere. Hay un absoluto salto de cualidad entre la visión inicial de una crítica errática y la refinada observación belliniana. En una sucinta reseña de las críticas negativas a la obra maestra asturiana, Bellini señala cómo hay “quien ha reconocido la esencia artística de la novela, su valor poético, como Sánchez, que ha subrayado el significado ‘obsesionante’ que toma la tierra en sí misma”.³⁸ Reseña, igualmente, otra opinión:

También Del Saz ha subrayado de *Hombres de maíz* las cualidades sinfónicas, la fascinación del lenguaje. Pero ya Del Saz pone reservas afirmando que el interés del lector es fatigosamente desorientado por la falta de una sólida arquitectura novelesca y de una trama viva y coherente.³⁹

Por último, señala que Fernando Alegría “ha definido la novela que tratamos como la obra de ‘mayor envergadura’ de Asturias, aunque no la más lograda”.⁴⁰ Bellini cierra esta breve reseña con Menton, a quien

³⁸ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 68.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

señala como el más obstinado detractor de la obra. En Menton está claramente dicha la falta de unidad de la novela. Lo que sucede, dice Bellini, es que a Asturias no le interesa el viejo concepto de “unidad” de la novela. De todos modos, Del Saz, Menton y Alegría no están solos en la incompreensión de la obra maestra asturiana. El mismo Bellini hace una síntesis, con su refutación, de aquellos que, hasta ese momento no han sabido leer a Asturias. Así, Marra-López ve “un alto en el camino novelístico” del escritor,⁴¹ mientras el prestigiado Anderson-Imbert define *Hombres de maíz* “un contrapunto a veces destemplado porque el autor no se aclara ante sí mismo su objeto artístico”.⁴² Lo que le interesa es “la expresión de un clima”⁴³ y “expresar el espíritu de Guatemala, su consistencia fenoménica. [...] Como confirmación, sirva la falta de ubicación en el espacio y en el tiempo de los variados episodios”.⁴⁴

Quisiera subrayar esta concatenación de ideas que llevan a Bellini a referirse a lo que Mircea Eliade llama el *illud tempus* característico del mito.⁴⁵ Porque con ello, Bellini da con la clave de lectura de la novela. Lo que vale para el tiempo de la razón (la “realidad cronológica”) no vale para el tiempo del mito (“la realidad narrada en un tiempo paralelo y atópico”). Creo que, con esto, Bellini ha percibido cuál es el subtexto que corre debajo del texto asturiano y, en modo particular, cuáles son las intenciones políticas e ideológicas del autor. Me atrevería a arriesgar una conjetura: que no estamos delante de la obra de un autor alucinado y de potente imaginación, que se deja llevar por su propio ensueño y por las lecturas de los textos precolombinos. Quisiera proponer la hipótesis que Asturias, al construir el mito de los “hombres de maíz” está tratando de construir una nueva base mítica para una reconstrucción de la idea de nación guatemalteca. El fundamento que da origen a esta hipótesis es un texto poco conocido del autor, *La*

⁴¹ José R. Marra-López, “Oda y elegía de Centroamérica”, en *Ínsula*, XVI, 175, 1961, p. 5.

⁴² Enrique Anderson-Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 213.

⁴³ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 70.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, cit., pp. 372-373.

arquitectura de la vida nueva,⁴⁶ en donde Asturias ataca duramente la construcción de la nación hecha por los liberales y ataca también la mitología construida alrededor de esa idea de nación. Propone, entonces, una nueva nación, basada en la salud pública, en la educación, en la familia, en la belleza y el amor (con claras resonancias vasconcelianas). Lo que Bellini llama “el espíritu de Guatemala, su consistencia fenoménica”.⁴⁷ Esa nueva nación necesita una mitología: nuevos héroes y nuevos símbolos. *Hombres de maíz* es la construcción de esa nueva mitología, con su héroe épico, Gaspar Ilóm y su símbolo universal, el maíz. La discutida unidad de la novela la da el héroe, cuya historia sirve de hilo narrativo que cose, con su presencia invisible, todos los episodios de la novela.

Además del mito fundacional, la construcción cultural de la nación se basa en la identificación de un lenguaje nacional. No pasa desapercibido a Bellini este detalle de *Hombres de maíz*. Hay que introducir aquí, una breve alusión de corte filológico. Asturias publicó su novela en 1949, con la editorial Losada, de Buenos Aires. Losada encontró este texto demasiado poblado de guatemaltequismos y lo enmendó, “normalizando” ligeramente el texto hacia una lengua española más general, en la edición de 1963. Todas estas informaciones están en las ediciones críticas de Gerald Martin.⁴⁸ En ambas, Martin señala que escogió, como edición definitiva, la de 1963, pero de alguna manera expresa su nostalgia por la del 1949, en coincidencia con Asturias, que también prefería esa primera edición. Todo esto para señalar que Giuseppe Bellini también prefiere la edición de 1949 y es la que usa en su análisis de *Hombres de maíz*. Encontramos, aquí, otra

⁴⁶ Miguel Ángel Asturias, *La arquitectura de la vida nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por Dante Liano, Roma, Bulzoni, 1999.

⁴⁷ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 70.

⁴⁸ Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, pref. de Jean Cassou; estud. de Mario Vargas Llosa, Gerald Martin y Giovanni Meo Zilio; texto establecido por Gerald Martin, Madrid-Paris, Fondo de Cultura Económica-Klincksieck, 1981 y Asturias, *Hombres de maíz*, cit., 1992.

intuición fulgurante del crítico italiano. Ya hemos anotado que para fundar una nación se requiere una lengua nacional. Leamos a Bellini:

Asturias nos conduce al alma secreta del mundo guatemalteco por medio de las peculiaridades de su lengua. Valle Inclán escribió que los idiomas son los hijos del arado y que de los surcos vuelan las palabras “con gracia de amanecida, como vuelan las alondras”; el pensamiento del hombre toma forma en la palabra como el agua en el recipiente que la contiene. Por eso Asturias penetra profundamente en *Hombres de maíz* en la esencia lingüística de su pueblo para expresar con mayor valimiento su ser espiritual.⁴⁹

Siguen páginas de ejemplos en donde se nota muy claramente la admiración de Bellini por la capacidad de Asturias de captar, con habilidad mimética, el habla de los guatemaltecos. Luego de citar un gracioso diálogo amoroso entre Hilario Sacayón y Aleja Cuevas, Bellini acota: “A través de este diálogo los dos personajes se caracterizan vigorosamente, así como la figura de Gaspar Ilóm se define a través del lenguaje en el primer capítulo del libro”.⁵⁰ No es una exageración afirmar que Bellini queda fascinado por la capacidad mimética de Asturias delante de los diálogos en la obra. Así, reproduce, como una representación del “voseo” americano, la conversación entre Hilario Sacayón y su amante, Aleja Cuevas:

—Se me hizo que eras vos, tu silbido...

—Y tardaste.

—¡Qué bárbaro, si estás todavía con la boca húmeda de silbar; dame un besito y dejate de embromar! ¡Qué sabroso decirte “vos”; se me hace tan extraño tenerte que llamar “usté”, ante los muchachos!

—¿Me quiere, mi vida?

—Mucho: pero qué es eso de me quiere, me querés, y haber mi hocico... ¡sabroso!... otro... A mí se me hace que el amor de “tú” y de “usté”, es menos amor que el amor de “vos”, con

⁴⁹ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 74.

⁵⁰ Ivi, p. 76.

chachaguete y todo, porque vos, ya me estás echando chachaguete, hacele, viejito, que para eso soy tu propiedad legítima.⁵¹

Bellini se concentra en otros pasajes en donde Asturias hace hablar a otros personajes, de diferente extracción social o de diferente estatus, cada uno con su forma peculiar de usar el español de Guatemala, y el crítico italiano declara su admiración por el virtuosismo lingüístico del escritor guatemalteco.

Tal virtuosismo no es una característica ociosa de la novela, sino se engancha de manera esencial con la idea de la construcción del mito nacional. Todos sabemos que la construcción cultural de ese ente que llamamos nación y que se configura como “patria”, pasa en primer lugar por la lengua compartida. Para llegar a ser “idioma nacional” esa lengua ha tenido que pasar por un rito de iniciación inexcusable e inevitable: la producción de una gran obra literaria que convierta a esa lengua popular en lengua literaria. Es una operación cuya conciencia nace con Nebrija, en España, según Lore Terracini,⁵² o en Inglaterra, con Chaucer, o en Italia, con Dante Alighieri. La preferencia de Asturias (y de sus críticos más cercanos, Martin y Bellini) por la edición de 1949 nos revela que la intención de Asturias es convertir a los guatemaltequismos en lengua literaria, a través de una obra consagrada como clásica, y que esta lengua literaria sea el idioma fundacional de la “vida nueva” de la nación llamada Guatemala.

Bellini lo dice con otras palabras, cuyo significado me parecería más o menos el mismo que hemos expresado:

Cuanto se ha subrayado explica, además, en el plano artístico, la predilección de Asturias por esta novela. En ella revive la poesía, simple y amplia, sobre la que se construye, fuera del tiempo, la esencia vital de Guatemala.⁵³

⁵¹ Asturias, *Hombres de maíz*, cit., 1992, pp. 167-168.

⁵² Lore Terracini, *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento. Parte seconda*, P.U.G., Roma, 1964.

⁵³ Bellini, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, cit., p. 87.

Sobre la poesía se construye la esencia de una nación, nos dice. Es el cariz humanístico que caracterizó siempre el acercamiento belliniano a la obra literaria. En el sentido de que toda actividad está originada por el ser humano y al ser humano se dirige, con un antropocentrismo indiscutible e ideal, esencial y arquetípico. “La humanidad de Asturias se muestra una vez más en toda esta serie de pasajes. Su penetración del hombre es, como siempre, aguda y profunda”,⁵⁴ concluye Bellini, haciendo coincidir sus propios ideales humanísticos con los del gran escritor guatemalteco. En repetidas ocasiones, Bellini va a concentrar su análisis literario en esa centralidad del ser humano en todo quehacer poético, y considerará tal centralidad como el rasgo indispensable y discriminante para valorar la importancia de la obra estudiada. Tal posición filosófica, como creo haber demostrado en estas líneas, está sustentada en vastas lecturas, en una sensibilidad crítica poco común y en una poderosa intuición que le permitirá captar de inmediato lo que otros críticos, menos dotados, serán incapaces de ver. A esa sensibilidad e intuición debemos una de las primeras valoraciones completas de Miguel Ángel Asturias, que de alguna manera se va a confirmar con el otorgamiento del Premio Nobel.

⁵⁴ Ivi, p. 84.

Bibliografía

- Anderson-Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Anónimo, *Popol Vuh. Las antigua historias del k'iche'*, Versión e introducción de Adrián Recinos, Guatemala, Piedra Santa, 1984 (1a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1947).
- Asturias, Miguel Ángel, *Hombres de maíz*, pref. de Jean Cassou; estud. de Mario Vargas Llosa, Gerald Martin y Giovanni Meo Zilio; texto establecido por Gerald Martin, Madrid-Paris, Fondo de Cultura Económica-Klincksieck, 1981.
- _____, *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*, Edición crítica y coordinación de Amos Segala, Madrid, Colección Archivos, 1988.
- _____, *Hombres de maíz*, Edición crítica, Gerald Martin (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 1992.
- _____, *La arquitectura de la vida nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por Dante Liano, Roma, Bulzoni, 1999.
- _____, *El Señor Presidente*, Edición crítica, Gerald Martin (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 2000.
- _____, *Cuentos y leyendas*, Edición crítica, Mario Roberto Morales (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 2000.
- _____, *Mulata de tal*, Edición crítica, Arturo Arias (coord.), Madrid-Paris, ALLCA, 2000.
- Bellini, Giuseppe, *La narrativa de Miguel Ángel Asturias*, Buenos Aires, Losada, 1969 (ed. it. Milano-Varese, Cisalpino-Goliardica, 1966).
- Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1939.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, ERA, 1972.
- Frye, Northrop, *Anatomía della crítica. Teoria dei modi, dei miti, dei simboli e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 171-183.
- Frye, Northrop, "L'approccio mitico alla creazione", en Id., *Mito, metafora, simbolo*, Bari, Editori Riuniti, 1989, pp. 15-31.
- Liano, Dante, "El realismo mágico no existe", en Mario Sartor (ed.), *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana*, Udine, Forum, 2005, pp. 167-178.
- Marra-López, José R., "Oda y elegía de Centroamérica", en *Ínsula*, XVI, 175, 1961.
- Menton, Seymour, *Historia crítica de la novela guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1985 (1960).
- Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, México, Joaquín Mortiz, 1978.

- Ricoeur, Paul, *Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988, 448 p.
- Rüpke, Jorg, *Il crocevia del mito. Religione e narrazione nel mondo antico*, Bologna, Centro editoriale dehoniano, 2014.
- Sena Chiesa, Gemma, Pontrandolfo, Angelo, *Dalla Grecia a Pompei*, Milano, Electa, 2015.
- Terracini, Lore, *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento. Parte seconda*, Roma, P.U.G., 1964.
- Vargas Llosa, Mario, *García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

LA DIMENSIONE AMERICANA DI PEDRO ARNÁEZ DI JOSÉ MARÍN CAÑAS

Andrea Pezzè (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Negli innumerevoli interessi di Giuseppe Bellini la letteratura centroamericana ha sempre occupato un posto speciale. Questo è dovuto sicuramente ai rapporti intellettuali e amicali intessuti con il Nobel Miguel Ángel Asturias. Tuttavia, la plurale curiosità di Giuseppe Bellini lo ha portato a studiare e documentarsi anche su altre opere. Ovviamente, Rubén Darío, ma anche Pablo Antonio Cuadra e José Coronel Urtecho, poeti dalla originalità espressiva che, assieme alle avanguardie, sono ancora materia di dibattito e di riflessione.¹

Tra le opere rare e a rischio di essere dimenticate al di fuori di un contesto nazionale, Bellini ha lavorato anche sulla figura dello scrittore costaricano José Marín Cañas, nato nel 1904 e morto nel 1980. Oltre al difficile mestiere delle lettere, l'autore svolse prima attività legate al giornalismo, per poi rifugiare le sue inquietudini intellettuali nell'isolamento tellurico di una *finca* in cui rallentare i ritmi vitali per sincronizzarli con quelli dell'agricoltura.

Secondo Álvaro Quesada,² *Pedro Arnáez* (1942) ed *El infierno verde* (1935), corrispondono a una seconda fase della produzione letteraria di Cañas che, abbandonate le ambientazioni tardoromantiche o *bohémien*,

¹ Francisco Alejandro Méndez, *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central*, Guatemala, Editorial Cultura, 2006.

² Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial de Costa Rica, 2010, p. 72.

si rivolge alla natura problematica del continente americano. Se su *Pedro Arnáez* ci soffermeremo con attenzione, riferiamo brevemente che *El infierno verde* è ambientato nel Chaco paraguaiano negli anni della guerra tra Bolivia e Paraguay. Anche solo alla luce dei pochi accenni preliminari, è possibile intuire la dimensione americana di Cañas. Da un lato, il forte interesse per le vicende continentali, tematica manifesta ne *El infierno verde*; dall'altro, il problema (politico, sociale e culturale) della terra che, come vedremo in *Pedro Arnáez*, rappresenta una questione connaturata all'essere americano.

Ci sembra interessante pensare a una lettura critica del romanzo a partire dal contesto letterario di riferimento, in particolare alla luce delle argomentazioni di matrice regionalista sulla modernità americana che, tra gli anni 20 e 40 del XX secolo, toccarono numerosi scrittori e intellettuali del subcontinente. È nostra intenzione fare riferimento al lavoro critico di Giuseppe Bellini, per offrire una chiave di lettura di *Pedro Arnáez* che ne identifichi le complessità in ottica diacronica, anche in relazione all'evoluzione del canone letterario del continente.

La prospettiva da attribuire all'opera di Cañas, in realtà, non risponde a una dinamica scontata nel panorama della critica latinoamericana. Anzi, va detto che, certo non in termini assoluti, la tendenza attuale rispetto al Centroamerica è quella di valorizzarne le peculiarità locali, a volte a scapito di un approccio più articolato che le inserisca appieno nell'oggetto analitico complesso che è la cultura ispanoamericana. Sia ben chiaro, è un'opzione che non ci sentiamo affatto di scartare. Tuttavia, è interessante notare come Bellini, nell'intero volume *De amor, magia y angustia: ensayos sobre literatura centroamericana* (1989), inquadri le espressioni letterarie dell'Istmo nel contesto più ampio a cui appartengono o a cui si riferiscono. Può sembrare scontato per Rubén Darío, a cui dedica il primo saggio, e la cui essenza è il cosmopolitismo. D'altronde, i suoi inizi poetici sono cileni, la sua affermazione argentina, la maturità cosmopolita. Eppure, il riferimento, il garbo, l'elemento essenziale della lingua in Darío è sicuramente nicaraguense. L'opzione internazionale può anche calzare a Miguel Ángel Asturias, anche se con i dovuti distinguo. Spesso,

alcune accuse rivolte all'autore di *Hombres de maíz* dipendono, come ha spiegato altrove Dante Liano,³ proprio dalla visione squisitamente locale dei suoi detrattori. Altre volte, va detto, la peculiarità della proposta estetica di Asturias è stata proprio soffocata dalla dimensione americana del "boom". Le difficoltà interpretative sulla cultura letteraria centroamericana dipendono anche da un rapporto non esattamente lineare con l'insieme della cultura continentale; le attrazioni e le repulsioni sono marcate, e vanno gestite anche con una certa sapienza. Per esempio, non è assolutamente semplice collocare l'autore in questione, o Coronel Urtecho, o Pablo Antonio Cuadra. Anche per *Pedro Arnáez* il necessario gioco interpretativo – insegnato dal Bellini e reiterato nell'articolo sul romanzo in questione – è una continua dialettica di rimandi tra contesti: ristretto locale, culturale latinoamericano e vettoriale europeo. Sebbene, come vedremo, lo spazio del romanzo di Cañas transiti tra il Costa Rica ed El Salvador, leggerlo in un contesto americano, come fa Bellini, può aiutare a comprenderne appieno il messaggio, sia rispetto alle problematiche sollevate, sia in prospettiva, ossia riguardo alla ricerca estetica della cultura ispanoamericana.

Riassumendo la trama in poche frasi, *Pedro Arnáez* racconta i tentativi del narratore – un medico della capitale di ritorno da un periodo di formazione in Europa e inviato a svolgere la sua professione

³ Probabilmente un esempio significativo riguarda proprio Miguel Ángel Asturias, la cui dimensione americana, come detto, è evidente ma non scontata. In un volume organizzato da Bellini proprio intorno alla figura del guatemalteco, Dante Liano cerca di far luce su alcune accuse mosse in vita (e dopo) al Premio Nobel. Una di queste è la sua visione politica, non ortodossa rispetto al PGT in cui militava il figlio. Liano spiega l'apparente contraddizione di Asturias ricorrendo all'influenza che la proposta politica dell'APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) di Raúl Haya de la Torre ebbe sul guatemalteco. Si tratterebbe quindi di valutare gli importanti riverberi che un movimento di origine peruviana ebbe in tutta l'America Latina. Cosa significa questo? Significa che la rete di idee e dibattiti presente in Centroamerica è maggiore agli elementi propri della regione, e questi sono in grado di spostare gli equilibri di un dibattito in modo anche imprevedibile. Dante Liano, "Las leyendas de Miguel Ángel Asturias", in Giuseppe Bellini (a cura di), *Miguel Ángel Asturias quarant'anni dopo*, Cagliari-Milano-Roma, ISEM-CNR, 2015, pp. 14 e ss.

in una zona remota del Costa Rica, nei pressi della costa caraibica– di classificare razionalmente la figura del protagonista, il cui nome e cognome costituiscono il titolo del romanzo, in modo da individuarne la posizione all'interno del paradigma della modernità americana. Come ne *Il grande Gatsby* di Fitzgerald, la narrazione è un dilatato sforzo per comprendere la relazione (devastante) tra il protagonista e il suo tempo. Però, se *Gatsby* era specchio dell'opulenza frivola ed eloquente della borghesia statunitense, in *Pedro Arnáez* il protagonista è testimone dell'abisso su cui sono affacciati la regione e il continente.

Una piccola considerazione: sia Fitzgerald che Cañas collocano le loro figure emblematiche, eponime delle due opere, in un periodo di assoluta tribolazione per le strutture socio-politiche dell'occidente, ossia tra le due guerre mondiali e in particolare dopo la crisi del '29.

Come già sottolineato da Giuseppe Bellini, il romanzo presenta sostanzialmente due voci narranti: una, principale, quella del medico; l'altra di un narratore onnisciente con funzione di collante fra l'esperienza diretta del medico e le lacune della biografia di Arnáez: "interviene el escritor para llenar los vacíos dejados por el narrador-protagonista en la vida de Arnáez".⁴ Tali interventi sembrano rispettare le consegne del romanzo regionalista, in particolare il suo riverbero positivista per cui la narrazione deve essere innanzitutto dotata di scientificità. I riferimenti alla vita e al pensiero di Arnáez sono raccolti per la maggior parte dal medico che ricostruisce la figura del protagonista a partire da quattro incontri (veri e proprio momenti epifanici), l'ultimo dei quali, principio e motore della narrazione, avviene in carcere, poco prima che Arnáez venga mandato al patibolo. È evidente quindi che il narratore, alle prese con la scrittura della vicenda quasi dieci anni dopo quest'ultimo incontro, rifletta sul senso di una vita emblematica.

Come detto, il tempo della storia è compreso fra i due conflitti mondiali. Il ritorno del medico dal suo viaggio di formazione europeo

⁴ Giovanni Bellini, *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 69.

coincide con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale; l'atto della scrittura retrospettiva avviene nei giorni della Seconda. Nel mezzo, il riferimento storico cardine –e anche unico elemento temporale certo, come afferma Bellini⁵ è la sollevazione popolare avvenuta in El Salvador nel gennaio del 1932 e repressa poi nel sangue per volontà del generale Maximiliano Hernández Martínez, allora presidente (dittatore) del *pulgarcito*.

Tornando al ruolo dei narratori, entrambi funzionano da cassa di risonanza della distanza tra il mondo apparentemente rassicurante della modernità occidentale (che loro rappresentano e/o sostengono) e il pensiero di Arnáez. Entrambi, se ci pensiamo, svolgono un ruolo scientifico. Uno in quanto medico, alla stregua del romanzo regionalista, è chiamato a diagnosticare i mali (fisici e sociali) del territorio non urbano: “[n]os habíamos encontrados [el narrador y Arnáez] porque él vivía como si caminara sobre la línea que registra una fiebre, y en los clímax las hendiduras eran de tal violencia que sus vértices hacían contacto con la vida de los otros”.⁶

Dal suo canto, il narratore onnisciente, rende noto con pretesa di oggettività, l'archivio Arnáez. Veniamo a sapere quindi che i suoi natali si perdono in brumose province del nord. Di lui si sa solo che il padre morì a causa della ferocia di uno squalo, contro il quale poi il giovane Pedro lottò. È un individuo senza origini, la sua dimensione tellurica è declinata nella lotta tra uomo e natura: “[...] cuando a mi padre le contaron la procedencia de Pedro Arnáez, dijeron que era hijo de pobre [...], que es pobreza sin remedio” (12); “[e]n una velada de aquellas oyó la historia, y dijo que había visto al muchacho, pero la verdad es que no lo aseguraba con mucho énfasis” (13). Arnáez è un ente sorto dalle narrazioni mitiche dei lavoratori del nord; aleggia nei misteri della vita del padre del narratore, senza assumere contorni certi. Non è un individuo incasellato nella burocrazia, nel registro.

⁵ G. Bellini, *De amor, magia...*, cit., p. 65.

⁶ José Marín Cañas, *Pedro Arnáez*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1992, p. 7. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione. D'ora in avanti riporteremo il numero di pagina nel corpo del testo tra parentesi.

Pur non avendo genealogia, Arnáez ha sì istituto. La sua (ri)nascita avviene nella biblioteca di Don Goyo, il *cacique* per il quale lavorava come bracciante. La sua formazione autodidatta costituisce il primo elemento per cui il narratore si interessa a lui. Il mito delle terre americane, del mondo selvaggio, della vita non catalogata, incrocia il sapere letterato, classico. La questione centrale insiste quindi sulla risultante di due entità tanto dissimili. Sin dalle prime battute è evidente che il mito Arnáez comporta la totale e lucida destrutturazione delle sicurezze della modernità. La prima conversazione inizia direttamente con i presupposti cardine del romanzo:

Como vivimos en contacto con la Naturaleza [*sic*], tenemos una religión pagana, porque todos los convencionalismos y todas las creencias tontas las [*sic*] hemos eliminado por los riñones.

[...]

–Ustedes viven al margen del cristianismo –dije– pero la cultura los va conquistando. La misión médica que ahora realizamos es un paso más de liquidación de este viejo problema. (51-52)

Sin dalle prime battute, Arnáez assurge a metonimia o portavoce del paesaggio, al quale il medico fa da contrappunto.⁷ Lo stesso rapporto

⁷ Allo stesso tempo, l'analisi è sugli effetti di un certo tipo di accesso alla cultura. Il medico definisce i destinatari del discorso *letrado* attraverso la costruzione di una storia a suo modo minacciosa. Si tratta del problema dell'acculturazione dei subalterni. Come educare un figlio della terra? Cosa insegnare a *los de abajo*? Nella riflessione retrospettiva che caratterizza il romanzo, il narratore gioca con l'associazione tra il regime della biblioteca e la lascivia del bordello: "¿Fue acaso Don Goyo, cuya figura apenas se me esbozó en la mente al conjuro de su nombre? ¿Fue en el barro de los bananles, en el campamento de los linieros, o en las cantinas de mujeres sifilíticas y de dados vírgenes? ¿Fue en la biblioteca de un politiquillo localista, en donde había libros de espanto y filosofía?" (10). Lo spettro della fine della civiltà è dietro l'angolo: il *cacique* o il *caudillo* di Sarmiento non è più solo il padrone di un territorio; possiede una filosofia, sulla quale vorrebbe, immaginiamo, costruire un pensiero. È a quest'idea che dobbiamo *el espanto*? E la donna malata che si offre, rappresenta la magagna della progenie? Il narratore, portavoce della *ciudad letrada*, la città codificata a proprio vantaggio a cui si riferisce Ángel Rama (*La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984), ripudia o comunque teme le possibili ripercussioni sul dominio di classe, o anche solo alle strutture del suo pensiero, che Arnáez può apportare.

vale, in fin dei conti, per la coppia oppositiva Doña Bárbara dell'omonimo romanzo di Rómulo Gallegos in opposizione a Santos Luzardo, per Don Segundo Sombra (sempre da un romanzo omonimo, questa volta di Ricardo Güiraldes) in opposizione al destino di Fabio Cáceres, o per Wata Wara o Araceli di Alcides Arguedas (protagonisti di *Wata Wara*, del 1904 e *Raza de bronce*, del 1919). Eppure, Arnáez presenta una serie di caratteristiche rilevanti. Innanzitutto, il narratore decide di porsi sul suo stesso piano. Gli studi europei di medicina, l'incarico della cura (medica e sociale), l'apparato ideologico che inevitabilmente porta con sé si confrontano alla pari con Arnáez sin dal loro primo incontro. Il protagonista è la barbarie che parla, ma lo fa bene.

La ciudad es una construcción humana, limitada y raquíutica. Los hombres que viven en ella se han ido deformando por esa ley inevitable del orden, de la línea, de la medida. Para construir la gran catástrofe que termine con todo, es necesario contar con gente que haya superado el estado cristiano de la resignación [...]. Esos, los sin redención, son buenos para el trabajo. Si se les pregunta por los Mandamientos de Moisés, no saben de qué les están hablando. Sólo mentes puras y duras podrán emprender la tarea. (53)

In queste brevi citazioni sono già evidenti due aspetti salienti dell'opera. Il primo, sottolineato da Bellini, è il conflitto con la fede intesa come elemento di redenzione. Arnáez è un uomo privo della speranza di salvarsi, recluso nel suo stato primario di forza bruta. Da qui, si evince il secondo: si tratta di un soggetto sociale che si oppone apertamente alla modernità, o che considera la politica come una mera questione di potenza. Il rifiuto dell'ordine urbano è solo un corollario del maggiore, ossia la negazione del progresso. Il cammino da intraprendere è verso la catastrofe: "En su calidad de hombre en la lucha había concebido que solamente la vida se siente, que solamente el ser existe cuando tiene, porque aquello que se tiene es la objetivización de que se existe" (115).

Da un punto di vista prettamente europeo, diremo che Arnáez è la traduzione del pensiero di Friedrich Nietzsche al mondo americano, in particolare di opere come *La gaia scienza* (1882) o *Genealogia della morale*

(1887). La sua visione della politica è la stessa del filosofo tedesco. Supponiamo quindi che il narratore lo ascolti proprio per questo motivo: pur rappresentando la voce della barbarie è comunque la più colta di tali voci. Certo, rimane comunque uno spazio maggiore di quanto non avvenga normalmente nel romanzo regionalista. Ne *La vorágine* di José Eustasio Rivera, per esempio, la marcata polifonia concede altrettanto spazio alla visione del mondo dell'altro, ma sono tutti tasselli di un delirio (o un abisso) collettivo. Non esiste confronto tra Arturo Cova e Clemente Silva o Griselda, in quanto sono tutti chiamati a rafforzare l'idea di perdizione. Eppure è proprio Cova, attraverso il gesto strutturato e culturale della scrittura del diario, a traghettare verso la *ciudad letrada*, la voce di persone al margine del processo di espansione della modernità: "¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién le hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales!"⁸ Ne *La vorágine*, la distanza tra il mondo organizzato e razionale e la dimensione reale della natura è incolmabile; la natura non può essere racchiusa in un'organizzazione sterile del pensiero. Come direbbe Oswald de Andrade nel suo "Manifiesto Antropofágico": "O mundo não datado. Não rubricado".⁹

¡La cultura! Para ellos, que vienen del campo, de la montaña y del río, ni conocen la palabra ni saben que existen los principios. La razón de vivir es mucho más poderosa que la reglamentación de vivir. [...] La lucha nuestra es contra la mala tierra, contra el tamaño exagerado del mar [...]. A nadie se le ocurriría vencer a la montaña con una sentencia, ni escapar a la presencia continua de la muerte con un principio. –¡Eso es negar la civilización!– dije con voz fuerte. (54)

L'unica forma è la lotta continua con il senso (della vita). Ovviamente, il narratore rifiuta tali affermazioni: si è appena formato come medico in Europa e ha assunto che la civiltà è innanzitutto

⁸ José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Bogotá, 519 editores, 2011, p. 319.

⁹ Ettore Finazzi Agrò, Caterina Pincherle (ed.), *La cultura cannibale*, Roma, Meltemi, 1999, p. 42.

negazione della morte. Non ignora però, vista la sua esperienza diretta della Prima Guerra Mondiale, che la modernità è anche la fredda produzione di morte: ma questo deve necessariamente essere un pensiero privato. Per questo Arnáez è lo specchio vivo dello specchio rotto delle narrazioni della/sulla/dalla civiltà occidentale: produce la stessa fastidiosa sensazione di schiettezza che produsse (e continua a farlo) Nietzsche. La negazione della regolamentazione biopolitica, della protezione della vita in nome del progresso e della salute pubblica, è un argomento che il filosofo tedesco riprende più volte a favore della vita politica come potenza. Arnáez destituisce allo stesso modo i parametri della modernità a favore della vita, sublima la potenza quale unico elemento dell'essere.

Eppure, l'organizzazione del tempo della storia da parte di Cañas, fa sì che tutto il pensiero positivista venga messo a dura prova nel romanzo. Non solo, per la filosofia "antropofagica" di Arnáez; anche per la silenziosa incombenza di ben due guerre mondiali sulla vicenda; infine per il fallimento stesso della scienza, quando il medico non riuscirà a salvare Cristina, la compagna di Arnáez, a rischio di morire di parto.

Le imploré [a Arnáez] piedad con los ojos. [...] Habíamos hecho cuanto se podía hacer, pero ya todo estaba consumado. Cristina estaba fría. [...]. Que me perdonara. [...] Allí estaban la realidad, el orgullo, la ciencia inútil. (152)

Sarebbe oltremodo ozioso supporre che il senso di sconfitta del narratore comporti anche il discredito totale della scienza. Inoltre, verso la fine del romanzo, sia il medico che gli Arnáez (padre e figlio, ma ognuno per la propria strada) saranno vittime della repressione del 1932 ordinata da Maximiliano Hernández Martínez. In quella circostanza, il medico riuscirà a salvare la vita al figlio di Arnáez, ferito alla testa da un proiettile della polizia del Salvador, ritrovando così fiducia (e potenza) nella scienza.

I turbamenti del giovane dottore hanno senso però se inclusi nell'interrogativo cardine del romanzo. Nel preambolo, afferma che "la civilización ha retrocedido al primer eslabón" (5) o, altrove, constata il declino de "la humanidad a la escala zoológica" (5). *Pedro Arnáez*, come

sottolinea Bellini, sembra essere privo di una prospettiva complessiva di redenzione. Non esiste un'alternativa che possa rappresentare un approdo sicuro e duraturo. L'amore non è un rifugio stabile, Cristina muore e con lei la salvezza ("Él [Arnáez] la [a Cristina] besó como quien se salva" (109)). La paternità non è garanzia di progresso, ma solo di sopravvivenza, o di ripetizione. Il figlio, rimasto orfano di madre, procederà nella vita come aveva fatto il padre, lottando contro la natura e la società. In fondo, un eterno ritorno nietzschiano: "Y cuando ya lo vea crecido y fuerte, entonces me sentiré doble, como en dos, como si fuera yo, y tuviera una prolongación más vigorosa" (141).

Esiste una proposta, una soluzione, una consolazione, nel romanzo? Secondo Bellini,¹⁰ la posizione del medico narratore sarebbe favorevole alla riconciliazione dell'uomo con la fede. Nelle sue riflessioni introduttive, quando valuta le ragioni estetiche, artistiche e politiche che hanno permesso la regressione della civiltà, afferma con convinzione: "Y es que los hombres de esta época –¡por fin puedo decirlo!– carecen de fe. Han convertido la fe, que fue luz de todas las agonías, en una lamparilla, y a esa candileja le llaman 'mística política'" (5). E in effetti, il rapporto contraddittorio del narratore con la scienza sarebbe incomprensibile se inquadrato esclusivamente in sé stesso. Il narratore, incapace di curare il corpo biologico e, di conseguenza, quello sociale, sarebbe una mera versione degradata del razionalismo, o la conferma di una subalternità scientifica dell'America Latina. La sua figura è invece ben più articolata. In *Pedro Arnáez* la lotta è gestita alla luce della prima forma di organizzazione della vita civile: la dottrina cristiana.

A questo punto, apriamo una piccola parentesi. È evidente che in tali riflessioni Cañas entra in polemica con le tendenze teosofiche che ebbero, fino al decennio subito precedente alla pubblicazione del romanzo, un'importanza considerevole in tutta l'America Latina e in particolare in America Centrale. Non a caso, nel contesto regionale centroamericano, il narratore tira in ballo la teosofia e, nella definizione

¹⁰ G. Bellini, *De amor, magia...*, cit., p. 77.

di Marta Casaús Arzú, le reti intellettuali.¹¹ Verso la fine della narrazione, dopo l'apice del climax della vita di Arnáez, il narratore allude al pensatore salvadoreño Alberto Masferrer, criticando la sua visione sociale: "Recordaba aquella nueva teoría: el espacio vital. Todo quedaba justificado. ¿Qué se habían hecho las teorías apolilladas del derecho internacional y de la ley humana?" (246). Ma non è solo il vago riferimento alla teosofia masferriana de *El minimum vital* (1929) a insospettirci. Il problema è che la lotta di Arnáez, di suo figlio e di tutti i contadini centroamericani è destinata al fallimento quando si scontrano con uno dei più ferventi seguaci latinoamericani della teosofia: il generale Maximiliano Hernández Martínez, presidente di El Salvador e mandante del massacro di decine di migliaia di contadini avvenuto nel gennaio del 1932. L'avvenimento è anche l'unico descritto con dovizia di particolari cronologici. Sappiamo quando avvengono gli incontri tra il medico e Arnáez, quando viene curato il figlio dal proiettile. Infine sappiamo che il carcere in cui si incontrano (non è chiaro se entrambi in stato di fermo) è conseguenza della partecipazione di Arnáez all'insurrezione. "¿Acaso no había una nueva moral que lo justificaba todo, cuando se apoyaba la barbarie en la razón material?" (246).

È evidente che la prospettiva letteraria di Cañas debba essere letta a partire dal prisma della complessa vita culturale americana. Dal punto di vista di Giuseppe Bellini, si tratterebbe di una delicata infrazione delle regole narrative che caratterizzano il regionalismo. E, proprio da questo punto di vista, Bellini attribuisce un ruolo interessante al romanzo, vale a dire quello di precursore. Infatti, in *Pedro Arnáez* è possibile rintracciare alcune soluzioni estetiche che diventeranno caratterizzanti l'identità letteraria del "boom". Si tratta in fondo di un certo tipo di rappresentazione dell'essere americano. L'uomo sospeso tra due dimensioni delle quali nessuna sembra prevalere, il cui equilibrio è nella lotta. Il rapporto estetico con la natura (la sua indomabilità), il ricorso alla

¹¹ Cf. Marta Casaús Arzú, Teresa García Giráldez, *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*, Guatemala, F&G, 2005.

fedele e la relatività del discorso scientifico anticipano una visione dell'America quale luogo di vastità e mostruosità barocche (tra cui le lugubri repressioni). Il massimo splendore (della natura, dell'unione dei popoli) è accompagnato dall'indomabilità della forma. L'impossibilità della redenzione è allo stesso tempo nella natura e nella società. La prima come in un quadro di Wilfredo Lahm descritto da Carpentier, è arte della deglutizione; deve dominare la forma, non può sottostarle. La seconda, come buona parte della narrativa di Gabriel García Márquez, è il luogo in cui detonano tensioni, modalità di organizzazione e paradigmi inconciliabili.

Bibliografia

- Bellini, Giuseppe, "Pedro Arnáez: la vita come problema", in *Studi di letteratura ispanoamericana*, 8, 1978.
- _____, *De amor, magia y angustia. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Roma, Bulzoni, 1983.
- _____, *Studi sulla narrativa ispanoamericana*, a cura di Dante Liano, Milano, Cisalpino-Goliardica, 2003.
- Casaús Arzú, Marta, Giráldez García, Teresa, *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*, Guatemala, F&G, 2005.
- Liano, Dante, "Las leyendas de Miguel Ángel Asturias", in Giuseppe Bellini (a cura di), *Miguel Ángel Asturias quarant'anni dopo*, Cagliari-Milano-Roma, ISEM-CNR, 2015, pp. 11-25.
- Marín Cañas, José, *Pedro Arnáez*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1992.
- Finazzi Agrò, Ettore, Pincherle, Caterina (ed.), *La cultura cannibale*, Roma, Meltemi, 1999.
- Méndez, Francisco Alejandro, *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central*, Guatemala, Editorial Cultura, 2006.
- Nietzsche, Friedrich, *La gaia scienza*, Torino, Adelphi, 1977.
- Nietzsche, Friedrich, *Genealogia della morale*, Torino, Adelphi, 1984.
- Quesada Soto, Álvaro, *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial de Costa Rica, 2010.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Bogotá, 519 editores, 2011.

Itinerari

DA NERUDA, ASTURIAS, BORGES E CARPENTIER A
RIGOBERTA MENCHÚ:
L'AMERICA LATINA A CA' FOSCARI

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari di Venezia)

Ogni nazionalismo è per sua natura solitario
Franco Meregalli¹

1. Introduzione

In occasione dei 150 anni della fondazione dell'Università Ca' Foscari Venezia, desidero ricordare la nascita e lo sviluppo dell'insegnamento di Lingua e letterature ispanoamericane attraverso le parole di Elide Pittarello che è stata la prima a sostenere l'esame di questa disciplina nell'anno della sua istituzione presso il nostro ateneo: "In principio c'era la 'Regia Scuola Superiore di Scienze Economiche e Commerciali' che fu subito e ancor oggi continua ad essere per tutti semplicemente 'Ca' Foscari': spazio e tempo, cosa e nome. È questo il lignaggio di un insegnamento delle lingue straniere che, nel 1868, era stato pensato da uno dei più importanti promotori, l'ebreo Luigi Luzzati, come occasione di rinnovamento sincronico di una cultura irrigidita nel culto della classicità".²

¹ In Franco Meregalli, "Discorso inaugurale dell'anno 'Spagna e Ispano-America nel secolo ventesimo'", in *Annuario di Ca' Foscari*, 1974, p. 18.

² Elide Pittarello, "L'ispanismo a Venezia", in Aa.Vv., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Atti del Congresso dell'Associazione degli ispanisti italiani, Roma, Istituto Cervantes, 1993, p. 147.

Gli studi di Lingua e letterature ispano-americane sono più recenti rispetto alle tradizionali lingue europee il cui insegnamento è stato attivato fin dalla nascita di Ca' Foscari, ma da subito il mondo latinoamericano ha dimostrato una vitalità e una capacità di travalicare il mero esercizio didattico per raggiungere ambiti più vasti e offrire una visione del mondo ampia unita a un messaggio etico che è emerso, come si vedrà, in molte occasioni.

2. Gli inizi

Tutto ebbe inizio con l'intelligente impegno di Franco Meregalli (1913-2004), docente di letteratura spagnola a Ca' Foscari dal 1956 al 1978 e preside della facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'ateneo veneziano dal 1971 al 1973. Nel 1963, per incarico del Ministero degli Esteri, in occasione del centenario dell'Unità di Italia, fece una serie di conferenze in America Latina, esperienza che lasciò un'importante impronta nei suoi studi e segnò il suo interesse per il continente. In quel viaggio strinse rapporti con l'*Academia Argentina de Letras* e ne diventò membro. Prima di giungere a Venezia, Meregalli insegnò a Milano, presso l'università Bocconi, dove laureò un giovane studioso, Giuseppe Bellini (1923-2016), che diventò ben presto il suo assistente e al quale trasmise l'interesse per la letteratura ispanoamericana. Franco Meregalli, infatti, come scrisse Giovanni De Cesare, in occasione del conferimento della Laura ad Honorem dell'Università di Napoli a Giuseppe Bellini, "fu un umanista aperto a una visione globale della cultura ispanica della quale affermava l'interdipendenza tra le diverse aree scientifico-disciplinari e per la quale disconosceva ogni limitazione o confine temporale".³ Proprio per questo, Meregalli fu lo studioso che aprì e

³ In http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/conferimento-della-laurea-honoris-causa-in-lingue-e-letterature-romanze-e-latinoamericane-a-giuseppe-bellini-testi-delle-presentazioni-della-laudatio-e-della-lectio-0/html/48315e28-62c4-4ba5-bb7b-d4307de86e11_2.html

promosse altri settori disciplinari oltre a quello della *Letteratura spagnola*, come l'insegnamento di *Letteratura ispano-americana*, il primo nell'Università italiana indipendente da quello di *Letteratura spagnola*, seguito da: *Storia delle lingue iberiche*, *Letterature comparate*, *Lingua e letteratura portoghese*, *Letteratura brasiliana*.

Critico letterario, attento e sensibile, egli comprese, fin dagli anni '50, l'importanza e l'interesse delle letterature ispanoamericane all'interno del panorama culturale europeo, affermando: "benché da qualche decennio si assista a un intensificarsi di interesse per la letteratura ispanoamericana, non si può certo dire che essa sia in Europa adeguatamente nota; comunque lo è prevalentemente per la sua composizione lirica".⁴ Grazie a lui, all'epoca presidente della Società Europea di Cultura di Venezia, lo stato messicano donò una monumentale raccolta di libri –tra cui la *Colección de escritores mexicanos* al completo– che poi passò in eredità al Seminario di spagnolo ed è oggi patrimonio della Biblioteca di area linguistica di Ca' Foscari.

Desidero concludere queste rapide annotazioni sulla figura dell'iniziatore dello studio delle letterature ispanoamericane, riportando un passaggio della già citata prolusione da lui pronunciata in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1957-1958:

La causa dell'Ispanità coincide con la causa della libertà. L'unità, un giorno realizzata con l'assoluta prevalenza delle metropoli sui territori minorenni, non si può oggi concepire che come anfizionia di libere nazioni, e si deve d'altra parte intendere non staticamente, come fedeltà a singole forme del passato, ma come un procedere mutuamente condizionantesi verso un avvenire affine, risultante da una capacità di rinnovarsi, oltre che dalla comune radice.⁵

⁴ Franco Meregalli, *Narratori messicani*, Milano, La Goliardica, 1957, p. 27.

⁵ Ivi, p. 15.

3. L'Istituzione della cattedra lingua e letterature ispano-americane: 1975-1985

Grazie alla lungimiranza di Franco Meregalli, che chiamò a Venezia il giovane e stimato allievo Giuseppe Bellini, nel 1975 l'insegnamento di letteratura ispano-americana si consolida con l'istituzione della cattedra di lingua e letterature ispano-americane, in seguito vinta proprio da Giuseppe Bellini che diventerà, pertanto, il primo ordinario di letterature ispanoamericane di Venezia, oltre a distinguersi come indefesso promotore delle culture latinoamericane in Italia. Egli rimase a Ca' Foscari fino alla prima metà degli anni Ottanta.

Giuseppe Bellini completò gli studi alla Bocconi dove iniziò la carriera universitaria avendo per maestro, come già evidenziato, Franco Meregalli, di cui seguì suggerimenti e iniziali indicazioni. Agli studi di letteratura spagnola, egli fece seguire un'appassionata visitazione storiografica e critica della letteratura ispanoamericana, ormai divenuta letterature ispanoamericane. Il plurale fu presto necessario e doveroso per esprimere la ricchezza di un continente tanto complesso e difforme nelle sue varie componenti. Tra i primissimi docenti nell'Università italiana, insieme a Giovanni Meo Zilio, cattedratico di tale disciplina a Firenze, egli ottenne l'incarico d'insegnamento prima alla Bocconi nel 1959, poi a Venezia a partire dall'A.A. 1969-1970. Tuttavia, l'insegnamento, nei suoi albori, aveva bisogno di strumenti didattici, poiché i testi erano di difficile reperimento, e in Italia esisteva soltanto una curiosa *Storia della letteratura dell'Isanoamerica* di Ugo Gallo, pubblicata nel 1954. Alla scomparsa del suo autore, Bellini, che già da alcuni anni stava pubblicando delle elaborazioni personali per uso didattico, fu incaricato di una sua revisione al fine di una nuova edizione. Ad essa, apparsa con i nomi sia di Gallo che di Bellini, seguì nel 1970, la pubblicazione della ormai classica *Storia della letteratura ispano-americana. Dalle origini precolombiane ai nostri giorni* (Sansoni-Accademia) frutto di ulteriori approfondite ricerche. Si tratta del primo manuale che include l'epoca precolombiana come parte imprescindibile del patrimonio culturale del continente. Le successive edizioni spagnole del 1985 e del

1997 (con il titolo modificato in *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*), pubblicate con la casa editrice Castalia di Madrid, hanno reso disponibile un testo, ulteriormente riveduto e aggiornato (circa 800 pp.), importante e sorprendente per l'enorme quantità di informazioni messe a disposizione dei lettori, su cui si sono formate generazioni di studiosi italiani e spagnoli, ma non solo.

La stagione del prof. Giuseppe Bellini a Ca' Foscari fu straordinaria per molti motivi. Uno di questi consisteva nelle appassionanti lezioni che avvicinavano studenti/studentesse a un nuovo universo, lontano, meraviglioso e fantastico, che scrittori come Borges, Asturias, Cortázar, Neruda, García Márquez, Vargas Llosa, rendevano palpabile, un'esperienza viva. Non ci limitammo infatti a conoscere le loro opere, potemmo incontrarli di persona poiché alcuni di loro approdarono a Ca' Foscari, accogliendo l'invito di Giuseppe Bellini: una rivoluzione per la tradizione didattica veneziana. D'altra parte già le sue lezioni, come scrisse Elide Pittarello, significarono "una inattesa apertura all'attualità con i corsi sul romanzo contemporaneo latinoamericano".⁶ Sottolinea oggi l'ispanista cafoscarina che la novità di quegli scrittori fu così stupefacente e prestigiosa da incidere nell'eurocentrismo del canone letterario, allargandone le poetiche e gli orizzonti. L'"Invenzione dell'America e la questione dell'altro" è diventato da allora un tema fisso che caratterizza, in modo più o meno accentuato, i corsi della disciplina. A Giuseppe Bellini va il merito di aver fatto conoscere questi scrittori sia agli specialisti, attraverso riviste che fondò o co-fondò - *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, *Rassegna Iberistica*, *Letterature Iberiche e Iberoamericane*, *Africa America Asia Australia*-, che al vasto pubblico italiano. A lui si deve un capillare lavoro di traduzioni apparse in collane editoriali dirette per la Sansoni Accademia, per il CNR, per Bulzoni e altre case editrici. Un'intensa attività che gli valse riconoscimenti nazionali come la medaglia d'oro del CNR e il premio nazionale del Ministero dei Beni Culturali (1999).

⁶ Elide Pittarello, "L'ispanismo a Venezia", cit., p. 151.

In particolare è importante ricordare *Rassegna Iberistica*, che iniziò la pubblicazione il primo gennaio 1978, la cui formula scientifica è data da una serie di articoli di apertura e da un sostanzioso corpo di recensioni, suddivise fra le aree linguistiche dello spagnolo, dell'ispano-americano, del luso-brasiliano, del catalano. A questo proposito, scriveva Pittarello nel 1993: "Compendio e progetto interdisciplinare, *Rassegna Iberistica* che conta oggi più di 70 numeri, può ben rappresentare una sorta di metafora in progress dell'Istituto veneziano, nella cui vita domestica ha sempre avuto molta importanza l'ospitalità".⁷

In tal modo, il ruolo dello studioso si unì a un'intensa attività di promozione delle culture del nuovo continente che all'epoca si affermarono con forza via via maggiore, sia per la straordinaria stagione del cosiddetto "boom" del romanzo latinoamericano, sia per avvenimenti politici come la rivoluzione castrista, la morte del Che e la triste stagione dei regimi autoritari.

Gli anni '70 e gli inizi degli anni '80 furono, infatti, gli anni della violenza che, con l'insorgere e il consolidarsi delle dittature, soffocava crudelmente la vita di migliaia di persone. Chi sfuggiva alla morte era costretto a sopportare in silenzio o a intraprendere la via dell'esilio. In loro difesa si alzarono voci di protesta da ogni parte del mondo occidentale; Ca' Foscari non tardò a manifestare contro il golpe di Pinochet o a denunciare il fenomeno dei *desaparecidos*, sconosciuti ai più. Erano gli anni in cui il premio Nobel per la letteratura (1967), il guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), dichiarava l'impossibilità per l'intellettuale latinoamericano di restare chiuso nella propria torre d'avorio e il bisogno di dedicarsi all'impegno sociale e civile quale impellente necessità per ogni uomo di coscienza. Un altro premio Nobel per la letteratura (1971), Pablo Neruda (1904-1973) divenne simbolo di questo impegno come ben si legge nel discorso d'accettazione del premio svedese. Riprendendo le parole di Rimbaud, egli dichiarò:

⁷ Ivi, p. 153.

En cuanto a nosotros en particular, escritores de la vasta extensión americana, escuchamos sin tregua el llamado para llenar ese espacio enorme con seres de carne y hueso. Somos conscientes de nuestra obligación de pobladores y al mismo tiempo que nos resulta esencial el deber de una comunicación crítica en un mundo deshabitado y, no por deshabitado menos lleno de injusticias, castigos y dolores, sentimos también el compromiso de recobrar los antiguos sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantan como sueños. Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y de nombrar. Extendiendo estos deberes del poeta, en la verdad o en el error, hasta sus últimas consecuencias, decidí que mi actitud dentro de la sociedad y ante la vida debía ser también humildemente partidaria. Lo decidí viendo gloriosos fracasos, solitarias victorias, derrotas deslumbrantes. Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma, con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrentera pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos. [...]. Nuestras estrellas primordiales son la lucha y la esperanza. [...]. Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: *A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes.* (Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades.). Yo creo en esa profecía de Rimbaud, el vidente. Yo vengo de una oscura provincia, de un país separado de todos los otros por la tajante geografía. Fui el más abandonado de los poetas y mi poesía fue regional, dolorosa y lluviosa. Pero tuve siempre confianza en el hombre. No perdí jamás la esperanza. Por eso tal vez he llegado hasta aquí con mi poesía, y también con mi bandera. En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: solo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.⁸

⁸ Pablo Neruda, "Discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura", in www.mundolatino.org/cultura/neruda/neruda, sp.

Fu grazie a Giuseppe Bellini –primo e più importante traduttore e diffusore in Italia delle opere di entrambi– che noi studenti di Ca' Foscari conoscemmo e imparammo ad amare questi due straordinari uomini.

Il 16 maggio del 1972, in occasione della laurea ad honorem che gli conferì Ca' Foscari, Miguel Ángel Asturias dichiarò rivolgendosi agli studenti di letterature ispano-americane:

Soy hijo de una cultura oral, de una cultura que pasa de palabra a figurilla de barro, a figura de piedra, de madera, y que por fin desembocó en el gran océano de la lengua española y esto, recuerdo que dije hace nueve años [...] al iniciar una serie de diálogos que tuve con los estudiantes que se especializaban en literatura hispano americana. Mi presencia en Venecia en esta Universidad, en febrero de 1963, fue el inicio de toda una labor, podría decir, hasta una campaña, en pro de nuestras letras, antes privadas de ciudadanía, pues se enseñaban como parte de la gran literatura española. Después de Venecia dialogué, di conferencias, cursillos, en casi todas las Universidades de Italia, pero el punto de partida fue Venecia, de aquí que ahora me conmueva profundamente, como lo que tiene mucho de destino, el que me conceda el título de Doctor Honoris Causa de vuestra Universidad, tantas veces centenaria y nobilísima y por mí tanto amada.⁹

Nel 1971, Pablo Neruda, fresco vincitore del Nobel, ci regalò un incontro indimenticabile, richiamando un folto pubblico. A questi appuntamenti ne seguirono altri: Jorge Luis Borges arrivò, insieme a Franco Maria Ricci, nell'antico Seminario di Spagnolo, sito nel palazzo storico di Ca' Foscari agli inizi degli anni '70, ammaliando con la sua cadenza argentina e lucidità di pensiero studenti e docenti, mentre Alejo Carpentier aprì orizzonti inaspettati con la magnifica conferenza, tenuta a Ca' Dolfin nella primavera del 1974. A questo proposito voglio riportare il ricordo di Silvana Serafin, allieva del prof. Bellini, nell'insegnamento della disciplina:

⁹ Giuseppe Bellini, "Miguel Ángel Asturias en Italia a través de sus cartas", in *Centroamericana*, 6/7, 1996, p 23.

Ricordo ancora con nostalgia il vecchio e ormai inesistente Seminario di spagnolo, situato nella sede storica di Ca' Foscari, cui si accedeva da un cortile laterale, decentrato dallo spazio riservato agli anglisti, ai francesisti e... a tutti gli *ismi*. Una sorta di *dependence*, di oasi serena dove si respirava un clima di amicizia tra docenti che condividevano la comune passione per il mondo ispanico e iberico in generale, e di solidarietà tra studenti, soprattutto tra i pochi che avevano optato, dopo il biennio di spagnolo, per un secondo biennio specialistico di letteratura ispano-americana. Un'assoluta novità per il tempo, dovuta proprio al prof. Giuseppe Bellini che, nella saletta attigua alla biblioteca dal soffitto a cassettoni e dagli scaffali stracolmi di volumi, incantava l'auditorio con la poesia di Pablo Neruda, di César Vallejo e Octavio Paz, la realtà inquietante di Miguel Ángel Asturias, la magia de Gabriel Garcia Márquez e di Demetrio Aguilera Malta, la fantastica razionalità di Borges, la natura delle Indie, i cronisti, Sor Juana Inés de la Cruz.... Un mondo sconosciuto, ricco di contraddizioni e di infinite suggestioni, si stava aprendo dinanzi ai nostri occhi, stimolando curiosità e interesse. Grazie al prof. Bellini, che trasmetteva passione ed entusiasmo, le lezioni trascorrevano velocemente [...]. Ben altro pubblico però era presente ai grandi appuntamenti, voluti e organizzati dal Maestro, al quale si devono le venute in Italia proprio di Pablo Neruda, di Asturias e di Borges, di Aguilera Malta e di Carpentier, tra gli altri. Erano gli anni in cui la disciplina si stava imponendo in maniera autonoma rispetto allo spagnolo e certamente un grande merito in questo senso va al prof. Bellini e alle sue innumerevoli iniziative culturali che lo vedono protagonista assoluto nella fondazione di riviste, collane e di pubblicazioni di ogni sorta: attraverso un costante impegno egli ha esteso la letteratura ispano-americana all'intero territorio italiano.¹⁰

4. Il dopo Bellini: 1985-2010

Silvana Serafin fu la docente che subentrò a Giuseppe Bellini al suo rientro a Milano nel 1985. La giovane studiosa raccolse l'eredità del Maestro e con energia e intelligenza ne seguì le tracce,

¹⁰ Silvana Serafin, "Una storia 'personale' degli studi interamericani", in Silvana Serafin (ed.), *Culture e transcultura nelle Americhe, Studi dedicati a Daniela Ciani Forza*, Venezia, La Toletta edizioni ("Nuove prospettive americane", 11), 2014, p. 279.

contribuendo alla diffusione della letteratura ispano-americana non solo in ambito italiano. A lei si deve la fondazione della rivista *Oltreoceano*, organo di diffusione del Centro Internazionale sulle Letterature Migranti, "Oltreoceano-CILM", nato per sua volontà, e di numerose collane scientifiche. Cosciente dell'importanza della ricerca, collaborò tra il 1988 e il 1997, all'interno del CUN, nel Comitato Consultivo di Ricerca Scientifica n.10, per l'organizzazione delle ricerche ministeriali (40%), fornendo la possibilità di implementare gli studi non solo del nostro settore, coordinato per lo più da Giuseppe Bellini, ma anche di tutte le altre lingue e letterature. Sono stati anni di grande lavoro per consolidare la recente disciplina e creare la rete ispanoamericana di studiosi italiani. Silvana Serafin lasciò Venezia quando vinse la cattedra a Udine nel 1994. La vasta serie delle sue pubblicazioni è impossibile da condensare in poche righe. Oltre alle cronache delle Indie, il romanzo ispanoamericano tra otto e novecento, la letteratura del 900 con particolare attenzione alla figura di Mario Vargas Llosa, la letteratura dell'emigrazione –emblematica è l'analisi della produzione argentina, utilizzata come supporto per la costruzione di un discorso teorico, mai affrontato in precedenza, in cui si fissa la tassonomia della letteratura migrante–, desidero ricordare una delle sue linee di studio, dedicate alla monaca messicana Sor Juana Inés de la Cruz. Grazie alla "madre di noi tutte", Silvana Serafin intraprese una ricerca sul *discorso di genere*, che divenne uno dei suoi interessi principali. Ciò portò alla costituzione di un gruppo di ricerca interuniversitaria, condotta tra le università di Udine, Venezia e Milano, rinsaldando comuni interessi scientifici e solidi legami di fraterna amicizia tra le coordinatrici del progetto, cioè la stessa responsabile nazionale Silvana Serafin e le organizzatrici delle rispettive unità locali Emilia Perassi di Milano e chi scrive, a Venezia.

Il progetto, in senso lato, diventò da allora uno dei filoni di ricerca che caratterizza la nostra disciplina a Venezia, infatti, fin dalla fine degli anni 90, chi scrive fa parte, prima come membro e poi come presidente,

del Comitato Pari Opportunità dell'Ateneo. Nel 2011, fonda, assieme alla collega e amica Ricciarda Ricorda, prof.ssa ordinaria di letteratura italiana contemporanea, "L'Archivio Scritture Scrittrici Migranti" che è un centro di ricerca e raccolta documenti teso a un'azione transculturale e transdisciplinare e a una valorizzazione degli intrecci dei saperi per scalfire pregiudizi e paure nei confronti di ciò che si considera "l'altro" e a costruire empatia e comprensione verso fenomeni complessi della contemporaneità non più eludibili.

L'Archivio, inoltre, si propone come punto di riferimento per gli studi di genere e sulle migrazioni nella duplice prospettiva dell'immigrazione e dell'emigrazione. Inoltre, sempre assieme a Ricciarda Ricorda, ha creato la collana di ricerca *Diaspore*.

A Silvana Serafin, ormai trasferitasi a Udine, seguì Martha Canfield. La studiosa, di origine uruguaiana, si trasferì all'Università Ca' Foscari di Venezia nel 1996, dove insegnò per sei anni, organizzando ogni due anni i Festival Ca' Foscari Poesia, nei quali intervennero i più grandi scrittori e critici ispanoamericani del momento come Mario Benedetti, Álvaro Mutis, Jorge Enrique Adoum, Carmen Boullosa, Gonzalo Rojas, Blanca Wiethüchter, Saúl Yurkievich, Ernesto Cardenal, Eugenio Montejo, José Miguel Oviedo, Humberto Ak'abal, William Rowe e altri.

Durante questo periodo fondò la collana letteraria "Latinoamericana" della casa editrice Le Lettere di Firenze, tutt'ora attiva. Martha Canfield continuò ad insegnare anche a Venezia sino al 2002, anno in cui si trasferì definitivamente a Firenze. La stagione veneziana della studiosa fu intensa e ricca di contatti e occasioni di apertura nel mondo.

In quegli anni arrivò a Venezia un altro studioso fiorentino, nato in Argentina, Flavio Fiorani, il quale dal 1999 al 2002 fu docente a contratto di "Lingua, cultura e istituzioni dei paesi di lingua spagnola" e poi insegnò Letterature e culture ispanoamericane e tenne corsi di Istituzioni dei paesi dell'America Latina. Nel 2009 lasciò l'ateneo veneziano per prendere servizio all'Università di Modena e Reggio Emilia, dove oggi continua la sua attività in qualità di professore associato.

5. L'attualità: 2009-2018

Chi scrive ha reso totalmente autonoma la disciplina, istituzionalizzando il quadriennale della materia. Ha fatto proprie le linee di ricerca iniziate da Giuseppe Bellini e proseguite da Silvana Serafin, adoperandosi con impegno nel mantenimento e rafforzamento di reti internazionali attraverso l'organizzazione di tavole rotonde e di convegni, la realizzazione del programma "Fronteras y culturas 2009" finanziato dalla Comunità Europea, le collaborazioni con università italiane e straniere –principalmente quelle argentine del Litoral e di Buenos Aires, di Lipsia, della Sorbonne, di Brasilia, ecc.–, l'attiva presenza all'interno di comitati scientifici di riviste e di collane, o di Centri di ricerca, istituendo doppi titoli con la citata Universidad del Litoral (Santa Fe, Argentina) e l'Universidade de Espírito Santo (Vitória, Brasile). Di particolare importanza sono stati gli accordi realizzati con le università dell'Ecuador, del Brasile, con la Universidad de La Habana, e le giornate che, assieme all'ufficio delle relazioni internazionali guidato dalla prof.ssa Alide Cagidemetro, sono state dedicate a questi paesi –serie di incontri intitolati "Italy meets..."– con l'arrivo degli ambasciatori in Italia del Brasile, dell'Ecuador, dell'Argentina, del Costa Rica, di Cuba e altri ancora.

Centro delle sue ricerche continuano ad essere le tematiche legate alle nozioni di frontiera, di marginalità, di genere (vedasi i progetti PRIN finanziati nel 2004 e nel 2006 incentrati sull'iniziazione femminile nella narrativa del "Cono Sur"), di narrazione dell'identità culturale, della costruzione di ideologemi relativi all'immagine dell'"altro", del funzionamento di meccanismi transculturali, della specificità del discorso letterario in America Latina con particolare riguardo ai secoli XIX, XX e XXI.

Diventata vicepresidente AISI (Associazione Italiana Studi Iberoamericani) nel 2015, chi scrive invita a Venezia la guatemalteca di etnia maya quiché Rigoberta Menchú Tum premio Nobel per la pace 1992, premio assegnatole in riconoscimento dei suoi sforzi per la giustizia sociale e la riconciliazione etno-culturale basata sul rispetto

dei diritti delle popolazioni indigene, in un paese, il Guatemala, di circa 12.700.000 abitanti dove si calcolano 45.000 desaparecidos –per lo più indigeni– frutto delle dittature e della guerra civile che hanno colpito il Guatemala in anni recenti.

Il discorso di Rigoberta Menchú Tum “La cultura maya y el respeto del medio ambiente” è stato importante per i valori etici e culturali che ha trasmesso a studenti e studentesse e pubblico in genere. Autrice assieme all’antropologa venezuelana Elisabeth Burgos della autobiografia *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), Rigoberta Menchú Tum ha raccontato al mondo intero la drammatica condizione delle popolazioni amerindiane del Guatemala.

Donna forte, da sempre schierata contro le ingiustizie e i soprusi, Rigoberta Menchú Tum ha risposto alla violenza e alla guerra con la pace e l’impegno per la collettività. Attiva oggi nel recupero dei valori ecologisti legati alla cultura indigena maya, è ambasciatrice di un importante messaggio che le culture indigene lanciano alla nostra società: quello del rispetto verso la Terra. Ha dedicato infatti gli ultimi anni a studiare il rapporto della cultura maya con la Madre Terra. Per i maya l’essere umano è immerso nella natura, ne fa parte e, allo stesso tempo, da essa prende alimento, energia e saggezza. Per questo motivo essi considerano la terra come una Madre Sacra, alla quale è dovuto rispetto e affetto.

Il messaggio di spiritualità di Rigoberta Menchú pare quanto mai necessario al mondo di oggi.

Negli anni molte sono state le studentesse che hanno preso il dottorato, specializzandosi in letterature ispano-americane, tra queste Margherita Cannavacciuolo che dal 2011 diventa una preziosa collaboratrice della cattedra e che oggi ricopre l’incarico di ricercatrice a tempo determinato (b). La studiosa è coordinatrice di redazione di *Rassegna Iberistica* e, in questo modo, tiene viva l’eredità dei fondatori della disciplina. La nuova linfa introdotta da Margherita Cannavacciuolo è visibile dalla sempre maggiore partecipazione di studenti e studentesse alle lezioni e alle iniziative della cattedra di Lingua e letterature ispano americane.

6. Venezia e l'America Latina

Venezia da sempre è stata centro editoriale di testi sull'America Latina, infatti qui si sono pubblicate le prime opere delle cronache delle Indie Occidentali: nel 1554 appare, tradotto dal Liburnio, *La preclara narratione di Ferdinando Cortese della nuova Hispagna del mare Oceano* –la prima edizione originale spagnola è del 1522 –; nel 1534 si stampa il *Sumario de la naturale et General historia de l'Indie Occidentali* di Fernando González de Oviedo, seguono altri testi fino ad arrivare alla famosa *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali* di Fray Bartolomé de Las Casas, tradotta in italiano nel 1626 da Francesco Bersabita.¹¹

Questo interesse è stato promosso attivamente anche dall'A.R.C.S.A.L., l'Associazione per le Relazioni Culturali con la Spagna, il Portogallo e l'America Latina, fondata a Torino nel 1946 da Giovanni Maria Bertini, il decano degli ispanisti italiani. Anche a Venezia si fonda una sezione locale che organizza decine di conferenze, concerti, proiezioni, recite drammatiche, corsi di lingua spagnola e portoghese, viaggi culturali e partecipazione ai corsi internazionali estivi di Santander, Madrid, Barcellona, Palma di Maiorca.

Angela Mariutti, grande estimatrice di Mariano Fortuny y Madrazo e amica personale di Henriette Nigrin, moglie del pittore catalano, aveva ricevuto in dono dalla stessa, alcuni anni dopo la morte del marito, l'importante archivio privato di Fortuny, perché lo conservasse e utilizzasse per i suoi studi. Angela Mariutti sarà la fondatrice e animatrice dell'Associazione a Venezia, grazie alla donazione di questo archivio prezioso. Il Fondo Mariutti Fortuny della Biblioteca A.R.C.S.A.L. si trova oggi presso la Biblioteca Marciana.

Per concludere desidero ricordare che l'America Latina, uno straordinario continente conosciuto grazie al lavoro di studiosi/e, intellettuali e scrittori/scrittrici, è anche uno spazio condiviso con l'Italia

¹¹ Giuseppe Bellini, "Gli studi di ispano-americano a Venezia", in Sergio Perosa, Michela Caderaro, Susanna Regazzoni (a cura di), *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, Roma, Bulzoni, 1991, p. 26.

per l'esperienza delle migrazioni. Gli studi ispano-americanisti a Ca' Foscari testimoniano questi processi e hanno assunto un'importanza che è soprattutto internazionale poiché s'inseriscono attivamente in programmi che prevedono l'apporto di gruppi di ricerca di studiosi e di studiose appartenenti ad altre università italiane, europee e americane.

Il contenuto e il valore dell'insegnamento, per come si è articolato negli anni, ha accompagnato al fondamentale valore della conoscenza il non meno importante valore dell'etica, che è rispetto dell'altro da sé come apertura di pensiero e di apprendimento sempre in fieri. Ce lo insegna anche l'omaggio che molti anni fa Miguel Ángel Asturias fece a Venezia con la raccolta *Sonetos Venecianos* (1964-1973). Scelgo fra tutti "Venecia la cautiva", quale testimonianza dello sguardo di chi, nato e cresciuto in Guatemala, qui perfettamente ci ha compresi:

Venecia, la cautiva

*Aquí cerca no hay, tampoco hay lejos.
Lo que parece cerca el agua vieja
lo vuelve eternidad y en los reflejos
se aproxima la imagen que se aleja.*

*¿De qué es la realidad en los espejos?
Y los palacios entre ceja y ceja
de puentes como acentos circunflejos
de qué son cuando el agua los refleja...*

*Aquí todo es ayer, el hoy no existe,
huye en el agua, corre en los canales
y va dejando atrás lo que subsiste,*

*fuera del tiempo real, en las plurales
Venecias que nos da la perspectiva
de una, sola Venecia aquí cautiva.*

Miguel Ángel Asturias

Venecia febrero - 1963

Venecia, la cautiva

Aquí cerca no hay, tampoco hay lejos.
Lo que parece cerca, el agua vieja
lo vuelve eternidad y en los reflejos
se aproxima la imagen que se aleja.

¿De qué es la realidad en los espejos?
Y los palacios entre ceja y ceja
de puentes como acentos circunflejos,
¿de qué son cuando el agua los refleja?...

Aquí todo es ayer, el hoy no existe,
huye en el agua, corre en los canales
y va dejando atrás lo que subsiste,

fuera del tiempo real, en las plurales
Venecias que nos da la perspectiva
de una Venecia sola, aquí cautiva.

(R.I 54)

Bibliografia

- Asturias, Miguel Ángel, "Sonetos venecianos", in *Rassegna Iberistica*, 54, 1995, pp. 80-81.
- Bellini, Giuseppe, "Mi trayectoria en el mundo del hispanismo", en http://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/autor_apunte/
- _____, "Gli studi di ispano-americano a Venezia", in Perosa, Sergio, Caderaro, Michela, Regazzoni, Susanna (a cura di), *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Atti del convegno, Università di Venezia, 15-17 aprile 1989, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 25-31.
- _____, "Miguel Ángel Asturias en Italia a través de sus cartas", in *Centroamericana*, 6/7, 1996, pp. XX.
- Meregalli, Franco. *Narratori messicani*, Milano, La Goliardica, 1957.
- Neruda, Pablo, *Discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura*, in www.mundolatino.org/cultura/neruda/neruda.
- Pittarello, Elide, "L'ispanismo a Venezia", in Aa. Vv., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici. Nel ricordo di Carmelo Samonà*, Atti del Congresso dell'Associazione degli ispanisti italiani, Roma, Istituto Cervantes, 1993, pp. 147-155.
- Regazzoni, Susanna, "Franco Meregalli e le letterature ispano-americane: nascita e sviluppo dell'insegnamento a Venezia", in *Rassegna Iberistica*, XX, 2005, pp. 39-46.
- Serafin, Silvana, "Da Venezia a Udine", in Clara Campani e Patrizia Spinato (a cura di), *L'ispanoamericanismo italiano da Milano a Milano*, CNR Letterature e Culture dell'America Latina - Quaderni della ricerca, 17, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 17-22.
- _____, "Una storia 'personale' degli studi interamericani", in Id. (ed.), *Culture e transcultura nelle Americhe, Studi dedicati a Daniela Ciani Forza*, Venezia, La Toletta edizioni ("Nuove prospettive americane", 11), 2014, pp. 277-288.
- _____, "Grazie cara Amica", in Id. (a cura di), *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*, Venezia, La Toletta edizioni ("Nuove prospettive americane", 10), 2014, pp. 11-13.

“EL HOMBRE ES MÁS ANCHO QUE EL MAR”.
ITINERARI DI UNA RICERCA

Emilia Perassi (Università Statale di Milano)

Il libro a cura di Camilla Cattarulla, *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, mi offre la possibilità di riflettere sulla complessità dell’eredità di Giuseppe Bellini. Evidentemente, il libro si incentra su una tematica molto frequentata della nostra storia recente, vale a dire il rapporto, quasi “di cittadinanza” –viste le ragioni migratorie–, tra Italia e America Latina. Eppure sottende una serie di implicazioni relative all’eredità ispanoamericanista italiana e, in particolare, all’insegnamento di Giuseppe Bellini, di cui sono stata l’ultima allieva, da lui accolta all’Università di Milano, in principio come ricercatrice, nel 1992, trascorrendo in sua vicinanza anni memorabili, irripetibili.

Al centro di quest’eredità, prima ancora che contenuti, un atteggiamento. Un atteggiamento rispetto alla letteratura. Forse, più che un atteggiamento, un vero e proprio convincimento, che riguarda la definitiva funzione morale, nobilmente politica, della letteratura. “Escribir ‘para algo más que hacer literatura o poesía’: esta es la característica de la literatura, y de la latinoamericana en particular”, leggiamo nel Bellini de la *Pluma mensajera* (2002).¹ Questo “algo más”, continuando nella lettura, sta nell’impegno, nel “compromiso” scrive esplicitamente Bellini, “en la interpretación y defensa del hombre, en oponerse a las injusticias, en defender al individuo, no destruirlo”. E

¹ Giuseppe Bellini, *La pluma mensajera. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Milano-Salerno, Oèdipus, 2002.

conclude: “Con toda razón, en un lejano discurso, donde trataba el valor de la literatura hispanoamericana, Alfonso Reyes afirmaba que la literatura ‘no es una actividad de adorno, sino la expresión más completa del hombre’”. Chiosa con un verso da Neruda, di fronte alle rovine di Macchu Picchu che glorificano l’umano nel suo “confuso esplendor”: “El hombre es más ancho que el mar y que sus islas / y hay que caer en él como en un pozo para salir del fondo / Con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas”.²

La potenza di questo insegnamento resta il motore di una ricerca sulla letteratura di testimonianza e l’importanza della narrazione della memoria –in particolare traumatica– tra la fine del XX secolo e l’inizio del XXI.

Una ricerca che considero evoluzione di due delle grandi anime che hanno segnato gli interessi di Bellini: il romanzo della dittatura e la storia delle relazioni letterarie fra Italia e America Latina. Aggiungerei solo il colore del reperto autobiografico contenuto nell’“apunte bio-bibliográfico” a sua firma, inserito nella Biblioteca Virtual Cervantes. Nel disegnare gli architravi che sosterranno la sua architettura scientifica, Bellini ricorda: “Al comienzo de mi actividad de hispanoamericanista me llamaron la atención tres sectores: la poesía negra del Caribe, la poesía de la mujer, la novela de la dictadura y de protesta social”.³ A quest’ultima –che si definisce come fondamento, non come provvisorio passaggio– si deve la lunga serie di contributi inaugurata nel 1957 col volume *La protesta nel romanzo ispano-americano del 900*, quarto suo libro, al quale seguono gli innumerevoli approfondimenti su Asturias, la protesta indianista, Arguedas,⁴ Icaza,⁵

² Ivi, pp. 7-13.

³ Cf. Giuseppe Bellini, “El autor: apunte bio-bibliográfico”, http://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/autor_apunte/, s.p.

⁴ A partire da Giuseppe Bellini, “I segni del male e della salvezza in *Los ríos profundos* di José María Arguedas”, in Aa.Vv., *Giornata di studio su José María Arguedas*, Roma, IILA, 1982, pp. 19-28 e Id., “Función del símbolo en *Los ríos profundos* di José María Arguedas”, in *Anthropos*, 128, 1992, pp. 53-56.

⁵ Jorge Icaza, *Huasipungo*, edizione di Giuseppe Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1961.

Scorza,⁶ il romanzo della Rivoluzione messicana, Aguilera Malta.⁷ Segue il Bellini in questo suo autoritratto: “Otro sector me ha seguido interesando y que por ser italiano me pareció siempre importante, fue el de las interrelaciones entre la cultura de Italia y la de Hispanoamérica, argumento que traté en *Storia delle relazioni letterarie fra l’Italia e l’America latina di lingua spagnola*”.⁸ Il volume ha una prima edizione nel 1977 e una seconda ampliata nel 1982,⁹ seguita anche qui da una serie ragguardevole di saggi che hanno riguardato tanto la ricezione in Italia della letteratura ispanoamericana quanto i processi di osmosi, contaminazione, influenza fra le due letterature, ovviamente in prospettiva ampia, dal Cinquecento all’oggi. Come già per il tema della dittatura e della denuncia, si fa chiaro come anche il tema delle relazioni fra Italia e America Latina sia profondamente strutturante della passione americana del maestro.

Ciò che resta di questa lezione, al di là del contenuto enciclopedico, sono almeno due grandi argomenti, che hanno indubbiamente segnato la mia ricerca: da un lato una concezione della letteratura come atto di responsabilità storica; dall’altro l’idea di un legame specificamente “comunitario” (è termine ricorrente in alcuni suoi saggi quello di “comunità”) fra Italia e America Latina, un legame attraverso cui si viene a disegnare una zona, un *border*, in cui si assiste al formarsi di specifiche narrazioni frutto di questo stesso legame. L’evidenza della “comunità” si mostra anche nell’insorgenza di una sorta di “sottogenere a tema” che in maniera non appariscente ma costante abita la letteratura italiana quando si occupa di America Latina, senza che ciò rientri in una più universale letteratura di viaggio. I due temi

⁶ Giuseppe Bellini, “*La danza inmóvil*: continuità e novità nell’ultima opera di Manuel Scorza”, in *Il confronto letterario*, II, 4, 1985, pp. 231-246.

⁷ Cf. Giuseppe Bellini, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispanoamericano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.

⁸ Giuseppe Bellini, “El autor: apunte bio-bibliográfico”, cit.

⁹ Entrambe sono state pubblicate a Milano da Cisalpino-Goliardica. L’edizione del 1982 ha visto la collaborazione del CNR.

caratteristici di questo sottogenere sono la dittatura argentina (ma con sguardi sull'Uruguay ed il Cile) e la migrazione (sostanzialmente verso l'Argentina, molto meno verso il Brasile). Dalla fine degli anni Novanta ad oggi, è di fatto ragguardevole in Italia il *corpus* di opere letterarie che hanno dato forma a uno specifico immaginario su dittatura e migrazione in Argentina.

Ambedue le linee trovano continuità e sviluppo nella ricerca sul trattamento delle vicende dittatoriali argentine nella cultura italiana di cui il libro curato da Cattarulla è espressione. Un lungo percorso, collaborativo e amicale, unisce peraltro gli autori che hanno partecipato al volume, accomunati dallo studio della letteratura di testimonianza nel Cono Sur dal 1973 al 2015. Se una sessantina di anni fa una manciata di studiosi si è adoperata, ognuno nel proprio Ateneo, per gettare le basi dell'ispanoamericanismo italiano, oggi la rete degli allievi è solida e fitta, capace di proporre iniziative in comune. Fra queste, il Convegno tenutosi a Gargnano nel 2015, frutto della riunione di una rete di diciannove università, italiane e straniere, attorno al tema "Letteratura e Diritti umani". La rete si è data come impegno un convegno a scadenza biennale. Il primo, a Gargnano appunto, si è concentrato su un argomento specifico "Herencia y transmisión del testimonio en América Latina". L'intenzione è stata quella di riflettere sulla letteratura testimoniale scritta dai sopravvissuti alle repressioni dittatoriali: una letteratura incessante, anche a quarant'anni dalla fine "ufficiale" delle dittature del Cono Sud, che lavora con "ciò che resta", ovvero con le ferite lasciate da quel trauma. Dal congresso sono sorti quattro volumi che ne raccolgono i lavori e che sono stati presentati a Morelia, in Messico, ove nel novembre del 2017 si è celebrato il secondo congresso della rete, ora col tema *Nuevas violencias, nuevas resistencias*. In quest'occasione, gli studiosi sono stati chiamati a riflettere su una serie di problematiche estremamente attuali per la rappresentazione narrativa e culturale del presente post-traumatico. In particolare, le questioni poste in studio hanno riguardato la reazione delle società latinoamericane di fronte alle nuove forme dell'odio e della violenza determinate dalla disuguaglianza e dal crimine. Così come la

relazione della letteratura rispetto al grido e al silenzio delle vittime, alla loro invisibilità. Ed insieme l'intreccio fra i cammini della finzione e della non finzione nel costruire una letteratura di fatto rimasta fra i pochi luoghi della denuncia, della ricerca di verità. Una verità che recupera con urgenza il suo senso originario di *aletheia*, ovvero ciò che non può essere nascosto.

Dal congresso di Gargnano sorge il progetto PRIN, finanziato nel 2015, dal titolo *La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici*. Di nuovo la rete si mette in azione, questa volta in Italia, riunendo l'Università di Milano, che ne è capofila, a quelle di Roma Tre, Salerno, Napoli L'Orientale, Padova, Bari. Il progetto parte da un presupposto: nonostante l'interesse sempre più vivido attorno al modello, è tuttavia innegabile la sua sostanziale marginalità nella formazione del canone letterario. E ciò per la sua natura ibrida, interstiziale, scomoda anche in termini di "genere", a cavallo tra molteplici percorsi e discipline: oralità e scrittura; letteratura e antropologia; letteratura, non letteratura e contro letteratura; storia e metastoria. Da qui l'intenzione di raccogliere in modo sistematico un *corpus* di testi sempre più vasto e complesso con un obiettivo finale: costruire un atlante dell'immaginario letterario della testimonianza, che cataloghi e interpreti motivi, figure e simboli strutturanti l'elaborazione della violenza.

Il progetto intende anche avere delle "conseguenze" didattiche, gesto che riprende quel convincimento morale di cui parlavo prima, poggiato su una nozione di letteratura come atto e non solo come fatto: un atto che trasforma, colpo d'ascia "per il mare ghiacciato che è dentro di noi", diceva Kafka in una famosa lettera a Oscar Pollack del 1904, ma anche per le aule universitarie, aggiungiamo noi. Da qui che il progetto comporti l'ideazione di manuali costruiti attorno a una selezione guidata non più dal "canone", ma dal rapporto fra letteratura e diritti umani, anche quando il concetto aveva altri nomi.

Nel mentre, il lavoro della squadra continua fitto, se è vero che il prossimo numero di *Letterature d'America*, coordinato da Camilla

Cattarulla per la parte ispanoamericana, sarà dedicato al tema testimoniale, con la produzione di alcuni dei primi risultati della ricerca; che nel 2017 è uscito il volume curato da me e da Laura Scarabelli, per l'editore Mimesis, dal titolo *La letteratura di testimonianza in America Latina*, nel quale sono tornati a lavorare i membri della squadra insieme con molti dei colleghi stranieri che specificamente si occupano di questi temi; che il convegno organizzato annualmente da Rosa Grillo a Salerno (9-11 maggio 2018) verterà su *La letteratura testimoniale nella costruzione della Storia*. In particolare nel volume di Mimesis, l'insieme di saggi che lo compongono si è posto come obiettivo l'esplorazione della relazione tra letteratura e testimonianza nell'ambito della violenza politica e del terrorismo di stato che ha dilaniato i contesti latinoamericani nella seconda metà del secolo scorso. Da un lato, tali percorsi aprono alla ricognizione di fenomeni eterogenei e complessi, con importanti implicazioni geopolitiche che permettono di disegnare una cartografia dei dispositivi del potere che hanno marcato la storia dell'Altro Occidente; dall'altro consentono di riflettere sui meccanismi di costruzione di una memoria condivisa e sull'elaborazione etica e sociale dei traumi della storia, grazie al prisma dell'immaginazione letteraria. L'ipotesi che ha guidato questo progetto risiede nel riconoscimento del fatto testimoniale come nucleo interpretativo privilegiato dello scenario letterario che si è inteso esaminare: una forma discorsiva porosa e permeabile, mai uguale a sé stessa, capace di insinuarsi all'interno di differenti tipologie testuali mantenendo viva la sua carica di denuncia, di asserzione di una "verità" scomoda, eccentrica, impensata.

In linea generale, e personalmente indotta dalle riflessioni stimolate da alcuni degli studi di Bellini sull'Asturias della *Trilogía bananera*, il fatto di tornare in modo così vigoroso alla testimonianza, e più ampiamente al tema di letteratura, memoria, società e civiltà possibili, ha significato rivedere una nozione quale quella di *testimonio* che nella sua definizione "classica" mi sembra a oggi restrittiva, non del tutto corrispondente alla sua evoluzione nel tempo, al suo tracciato

intergenerazionale. Nel mio studio "Costruendo memorie collettive: la dittatura argentina e la letteratura italiana",¹⁰ ho perciò provato a proporre un concetto più disteso e flessibile di letteratura testimoniale. Sono partita dal presupposto che qui l'atto della scrittura si dà come fiducia nella parola del racconto quale fondamento della memoria culturale. Una memoria che, cioè, eccede il campo dell'individuale, dell'autobiografico, per farsi piuttosto memoria "in nome di", degli assenti, degli scomparsi, delle vittime, una memoria che dunque è "cultura del ricordo", cioè dovere sociale che riguarda la comunità. Mi sono apparse illuminanti le considerazioni di Assman quando scrive:

Quello che noi intendiamo definire con il concetto di "cultura del ricordo" non ha quasi niente a che fare con l'arte della memoria. L'arte della memoria concerne il singolo, e gli fornisce delle tecniche per esercitare la sua memoria. Si tratta di educare una capacità individuale. Nel caso della cultura del ricordo, invece, si tratta dell'adempimento di un obbligo sociale. La cultura del ricordo concerne il gruppo; qui la domanda è: "Cos'è che non dobbiamo dimenticare?".¹¹

I testimoni sono coloro che ricordano cosa non va dimenticato, attraversando il tempo e chiedendone rigenerazione, redenzione. Ma il testimone non è solo colui che ha presenziato ai fatti che racconta: personalmente mi sono distaccata dalla prestigiosa etimologia del termine così come l'aveva statuita Benveniste nel suo *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee* (è testimone chi presenzia, sopravvivendogli, ai fatti),¹² per recuperare un altro circuito di significati: testimonianza come catena di citazioni, come trasmissione di un racconto originario, allo scopo di mantenerne intatta l'attualità e di provocarne la

¹⁰ Emilia Perassi, "Costruendo memorie collettive: la dittatura argentina e la letteratura italiana", in Camilla Cattarulla (a cura di), *Argentina 1976-1983*, Roma, Nova Delphi, 2016, pp. 15-35.

¹¹ Jan Assman, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1999, p. 7.

¹² Emile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, Einaudi, 1976.

disseminazione. In effetti, nella riflessione sulla testimonianza, si sta oggi affacciando il concetto, e l'evidenza, delle "testimonianze di seconda mano" (o *second hand testimonies*, nella definizione di Mikal Givoni),¹³ ovvero quelle testimonianze dove narratori non implicati nei fatti raccolgono il racconto delle vittime per trasmetterne il dramma. Testimoniare equivarrebbe in questo contesto all'atto stesso del narrare: non solo "performance" di una storia, ma gesto che raccoglie e tramanda, rendendola memorabile, degna di essere ricordata nella posterità, l'esperienza, la storia degli offesi.

Dopo l'"era del testimone", inaugurata da Annette Wieworka col celebre saggio del 1998,¹⁴ ciò che sembra farsi avanti nella contemporaneità è un'era del "farsi testimoni". Il baricentro del discorso sulla violenza si sposta cioè dall'etica della testimonianza ad una cultura della testimonianza, una cultura che parla in nome di coloro che non possono parlare, cooperativa e collaborativa, capace di mettere insieme col contributo di tutti quel "patrimonio traumatico" che ad ognuno appartiene, e si sostanzia nella memoria delle vittime. È questa la "malinconica sfida" della contemporaneità, secondo Traverso.¹⁵ La voce diretta e la sua traccia seconda, quella cioè affidata agli eredi del racconto originario, costituiscono dunque i due poli entro i quali si muove il discorso testimoniale così come l'ho inteso nel saggio di apertura del libro.

Ed è proprio a questi eredi, a questo "farsi testimoni" senza essere stati "testimoni", ho diretto la mia attenzione, facendola incrociare con la seconda delle due linee ereditate dalla lezione del professor Bellini, ovvero quella che riguardava il contesto delle relazioni fra Italia e America latina.

Nell'articolo compreso nel libro di cui parliamo, ho applicato questa nozione ampia di "testimonianza" non più solo, come avevo già fatto

¹³ Mikal Givoni, "Witnessing/Testimony", in *Maft'e'akh. Lexical Review of Political Thought*, 2, 2011, pp. 147-169.

¹⁴ Annette Wieworka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

¹⁵ Enzo Traverso, *Il secolo armato, Interpretare la violenza del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 247.

in un lavoro anteriore,¹⁶ alla serie ininterrotta di romanzi sulla dittatura civico-militare in Argentina che si stanno producendo soprattutto a partire dalla fine degli anni 90, ma anche alla serie ragguardevole di romanzi italiani, che a partire da quegli stessi anni si stanno offrendo al lettore, appunto, italiano. Penso ad esempio a quelli di Carlotto, Cojazzi, Correrros, De Luca, Maccioni, Pariani, Perissinotto, Prunetti, Sirigu, Valsecchi, Viceconti.¹⁷ Li accomuna una medesima Storia: la dittatura in Argentina. Tendono a riproporre il racconto maestro del *Nunca más*, traendo la sostanza narrativa dalle testimonianze dirette raccolte durante i processi, oppure consegnate agli scrittori da sopravvissuti o familiari. Li attraversa il motivo del viaggio di scoperta di sé, poiché l'avvento della storia "altra", argentina, ha l'effetto di sconvolgere la propria, inaugurando nuove nascite a nuove coscienze. Sovente, il tema della dittatura si mescola con quello della migrazione: si va in cerca della propria famiglia emigrata in Argentina e si "scopre" la dittatura, che finisce per diventare storia propria, anche perché non raramente intrecciata con essa anche nella realtà. In genere una metafora dell'estremo movimento (viaggi, ponti, strade, navi, aerei eccetera) caratterizza queste narrazioni. Costruiscono un racconto canonico della *desaparición*, certamente lontano dai silenzi, dalle lacerazioni anche stilistiche proprie della serie argentina, ma necessario

¹⁶ Fernando Reati, Margherita Cannavacciuolo (ed.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016, pp. 227-242.

¹⁷ Massimo Carlotto, *Le irregolari. Buenos Aires Horror Tour* (Roma, E/O, 1999), *Il giorno in cui Gabriel scopri di chiamarsi Miguel Angel* (Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2001) e *Più di mille giovedì* (Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2004), Luigi Cojazzi, *Alluminio* (Matelica, Hacca, 2007); Manuela Correrros, *Come un romanzo* (Lecce, Manni, 2008), Erri De Luca, *Tre cavalli* (Milano, Feltrinelli, 1999), Paolo Maccioni, *Buenos Aires troppo tardi* (Cagliari, Arkadia, 2010), Laura Pariani, "La voladora", in *L'uovo di Gertrudina* (Milano, Rizzoli, 2003); Alessandro Perissinotto, *Per vendetta* (Milano, Rizzoli, 2009); Giorgio Sirigu, *Argentina 1980* (Carbonia, Susil Edizioni, 2017); Fabrizio e Nicola Valsecchi, *Giorni di neve, giorni di sole* (Gorle, Marna, 2009), Alberto Prunetti, *Il fioraio di Perón* (Viterbo, Stampa Alternativa, 2009), Nicola Viceconti, *Due volte l'ombra* (Bologna, Gingko Edizioni, 2011), *Nora López detenuta n. 84* (Roma, RapSodia, 2012), *Emét, il dovere della verità* (Roma, RapSodia, 2015).

per informare un lettore di norma completamente estraneo ai fatti. Il linguaggio non appare perciò schiantato dall'indicibilità, ma impegnato, realisticamente, razionalmente, a mostrare le prove materiali dell'esistenza dell'inferno. L'orizzonte di significato non è quello dell'elaborazione del lutto, come avviene nella società disarticolata dalla tragedia, bensì quello della denuncia. Nell'azione compiuta da questi romanzi ravvedo il segno di una scrittura che è luogo di un impegno, di un atto di solidarietà storica che lega lo scrittore alla vasta vicenda degli altri. In ciò consiste l'opzione morale di questi romanzi. Ma ne colgo anche una politica: narrare l'Argentina equivale a narrare pagine importanti della storia italiana, pagine colme di oscurità, rispetto alle quali le scritture di cui si è parlato si pongono a parziale disvelamento. L'intenzione ultima sembra dunque essere quella di redigere una "controstoria" della nazione, che sconsci il mito della sua benevolenza così come lo consegna l'autoimmagine, datata ma di sempre vigoroso potere assolutorio, di "italiani brava gente". D'altra parte, altri severissimi testi comparsi in Italia hanno dettagliato le specifiche collusioni di istituzioni e industria nazionali con la dittatura argentina, come esemplarmente mostrato dall'autobiografia di Enrico Calamai, a Buenos Aires dal 1972, *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*.¹⁸ La storia dei due paesi trova in quel momento una sinistra congiunzione, che rovescia la tragedia su cittadini appartenenti ad entrambe le nazioni, violando ogni patto costituzionale di protezione della popolazione. Il numero dei *desaparecidos* italiani alimenta specifici cataloghi della morte, come quelli redatti da Carla Tallon e Vera Vigevani Jarach o da Carlo Figari, nonché l'attività processuale contro i militari argentini anche in territorio italiano.¹⁹

¹⁸ Roma, Editori Riuniti, 2003.

¹⁹ Carla Tallone, Vera Vigevani Jarach, *Il silenzio infranto. Il dramma dei desaparecidos italiani in Argentina*, Torino, Silvio Zamorani editore, 2005; Carlo Figari, *El Tano. Desaparecidos italiani in Argentina*, Cagliari, AM&D, 2000; Giovanni Miglioli, *Desaparecidos: la sentenza italiana contro i militari argentini*, Roma, Manifestolibri, 2001.

Avrei desiderato poter discutere di questi argomenti con il professor Bellini, per accoglierne i consigli, individuarne ulteriori sviluppi, continuare a contagiarmi della sua passione profonda per la letteratura ispanoamericana. Queste conversazioni resteranno rimpianti. Profondamente. Ma è a lui che resta dedicato l'intero mio lavoro.

Bibliografia

- Assman, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1999.
- Bellini, Giuseppe, *Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispanoamericano della dittatura*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.
- _____, *Storia delle relazioni letterarie fra l'Italia e l'America Latina*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1977.
- _____, "I segni del male e della salvezza in *Los ríos profundos* di José María Arguedas", in Aa.Vv., *Giornata di studio su José María Arguedas*, Roma, IILA, 1982, pp. 19-28.
- _____, "La danza inmóvil: continuità e novità nell'ultima opera di Manuel Scorza", in *Il confronto letterario*, II, 4, 1985, pp. 231-246.
- _____, "Función del símbolo en *Los ríos profundos* di José María Arguedas", in *Anthropos*, 128, 1992, pp. 53-56.
- _____, *La pluma mensajera. Ensayos de literatura hispanoamericana*, Milano-Salerno, Oèdipus, 2002.
- _____, "El autor: apunte bio-bibliográfico", http://www.cervantesvirtual.com/portales/giuseppe_bellini/autor_apunte/.
- Benveniste, Emile, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, Einaudi, 1976.
- Calamai, Enrico, *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*, Roma, Editori Riuniti, 2003.
- Carlotto, Massimo, *Le irregolari. Buenos Aires Horror Tour*, Roma, E/O, 1999.
- _____, *Il giorno in cui Gabriel scopri di chiamarsi Miguel Angel*, Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2001.
- _____, *Più di mille giovedì*, Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2004.
- Cojazzi, Luigi, *Alluminio*, Matelica, Hacca, 2007.
- Correros, Manuela, *Come un romanzo*, Lecce, Manni, 2008.
- De Luca, Erri, *Tre cavalli*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Figari, Carlo, *El Tano. Desaparecidos italiani in Argentina*, Cagliari, AM&D, 2000.
- Givoni, Mikal, "Witnessing/Testimony", in *Mafté'akh. Lexical Review of Political Thought*, 2, 2011, pp. 147-169.

- Icaza, *Huasipungo*, edizione di Giuseppe Bellini, Milano, Nuova Accademia, 1961.
- Maccioni, Paolo, *Buenos Aires troppo tardi*, Cagliari, Arkadia, 2010.
- Miglioli, Giovanni *Desaparecidos: la sentenza italiana contro i militari argentini*, Roma, Manifestolibri, 2001.
- Pariani, Laura, "La voladora", in *L'uovo di Gertrudina*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Perassi, Emilia, "Costruendo memorie collettive: la dittatura argentina e la letteratura italiana", in Camilla Cattarulla (a cura di), *Argentina 1976-1983*, Roma, Nova Delphi, 2016, pp. 15-35.
- Perissinotto, Alessandro, *Per vendetta*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Prunetti, Alberto, *Il fioraio di Perón*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009.
- Reati, Fernando, Cannavacciuolo Margherita (ed.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016.
- Sirigu, Giorgio, *Argentina 1980*, Carbonia, Susil Edizioni, 2017.
- Tallone, Carla, Vigevani Jarach, Vera, *Il silenzio infranto. Il dramma dei desaparecidos italiani in Argentina*, Torino, Silvio Zamorani, 2005.
- Traverso, Enzo, *Il secolo armato. Interpretare la violenza del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Wieworka, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

SGUARDI ITALIANI SULL'AMERICA LATINA TRA DES-EXILIO E DIS-EMIGRAZIONE

Rosa Maria Grillo (Università degli Studi di Salerno)

Il lungometraggio *Nora*,¹ dei registi italiani Stella Di Tocco e Fabio Grimaldi, liberamente tratto da *Una sola muerte numerosa*² di Nora Strejilevich, compendia vari temi e approcci legati ai movimenti migratori e ai rapporti tra Italia e Argentina: è uno sguardo italiano sull'oggi del terzo millennio e sul passato recente dell'Argentina attraverso un espediente di certo non nuovo ma perfettamente adeguato alle intenzioni degli autori, il ritorno a Buenos Aires dopo molti anni d'esilio di una exprigioniera politica che opera continui confronti tra il passato e il presente, tra la soggettività e il coinvolgimento personale nell'esperienza di prigionia ed esilio e l'oggettività ed estraneità della vita *porteña* durante il *corralito*, la terribile crisi economica agli inizi del nuovo millennio. Pregnanti sono le

¹ *Nora*, Dinamoitalia Production, 2002, fotografia di Fabio Grimaldi, montaggio di Pietro D'Orazio, durata 48 minuti, menzionato nel *Catálogo del VIII Festival Internacional Derechos Humanos* del 2006 e in *La Dictadura en el Cine*, <http://www.memoriaabierta.org.-ar/ladictaduraenelcine/pelicula.php?id=475&eti=N>.

² Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 2007, da cui cito [prima edizione in inglese, *A Single, Numberless Death*, North-South Center Press, Miami 1997; una edizione in italiano è in preparazione per la casa editrice Oèdipus, traduzione di Irina Bajini]. Il titolo deriva dall'epigrafe, una citazione da *Lugar común la muerte* di Tomás Eloy Martínez: *Desde 1975, todo mi país se transfiguró en una sola muerte numerosa que al principio parecía intolerable y que luego fue aceptada con indiferencia y olvido*, che viene ripresa nelle parole finali: "Palabras escritas para que las pronuncie acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa" (p. 150). Cf. Rosa Maria Grillo, "El regreso de Nora", in Camilla Cattarulla (a cura di), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, Villa María, Eduvim, 2017, pp. 81-98.

deviazioni dell'approccio italiano, omaggio alla patria dei due registi ma anche costruzione di un circolo virtuoso che accomuna vecchie emigrazioni e nuovi esili. Questa operazione e gli scarti tra il testo e la trasposizione filmica, quando non dovuti alle evidenti differenze del mezzo di espressione, mi danno lo spunto per un excursus sulle molteplici variabili dei rapporti tra Italia e Argentina nei due binari, spesso convergenti, di migrazione economica e politica, o che si cumulano in percorsi nei due sensi nella stessa storia familiare,³ percorsi favoriti, già in pieno 900, dai sistemi dittatoriali che si sono susseguiti in entrambi i paesi: oltre il tradizionale *aluvión migratorio* a cavallo tra '800 e '900, pensiamo alla fuga verso il Río de la Plata di antifascisti ed ebrei e a un nuovo esodo "economico" nel primo dopoguerra; in senso contrario, "Italia fue lugar de destino de una pequeña comunidad de intelectuales y artistas, unos empujados por las relaciones creadas durante el fascismo con sus colegas italianos huidos del régimen y otros atraídos por el rico patrimonio artístico de Italia",⁴ a cui si aggiungono gli esuli dalle dittature del secondo 900. Caratteristica comune a questa ultima produzione è senz'altro la connotazione di denuncia di violenze e soprusi, elemento assente generalmente nella letteratura della prima emigrazione.

Una storia di emigrazione è stata inserita dai due registi sul canovaccio del testo originario creando una *docuficción*⁵ di sicuro impatto sul pubblico italiano, in cui la stessa autrice interpreta se stessa mentre instancabile

³ Agli inizi degli anni Settanta l'Argentina aveva ratificato con l'Italia un accordo sulla nazionalità –legge n° 282 del 18 maggio 1973– che prevedeva la doppia nazionalità, coniugando lo *ius sanguinis* in vigore in Italia –la nazionalità si trasmette di padre in figlio anche se quest'ultimo non è nato in Italia– con lo *ius soli* vigente in Argentina –chi nasce in Argentina ha diritto alla nazionalità.

⁴ José Luis Rhi Sausi, Miguel Ángel García, *Gli argentini in Italia. Una comunità di immigrati nella terra degli avi*, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992, cit. in Giulia Calderoni, "El exilio argentino en Italia en los años setenta: ¿sólo un retorno a la tierra de los ancestros?", http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_17/ calderoni_mesa_17.pdf (20-1-2018).

⁵ È un prodotto difficilmente classificabile, una *docuficción* per il peso delle riprese in diretta, anche se questo termine viene utilizzato generalmente per indicare un documentario con attori e non con i soggetti reali come in questo caso, [http://www.treccani.it/enciclopedia/docufiction_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/docufiction_(Lessico-del-XXI-Secolo)/) (15-1-2016).

percorre strade e insegue sogni e immagini del passato. Infatti, nel testo della Strejilevich si fa frequentemente allusione alla origine polacca della sua famiglia ("Allá por el 1900, en Varsovia..."),⁶ mentre nel film sono disseminati una serie di tasselli, assenti nel libro, che rinviano alle origini italiane e i riferimenti all'esilio di Nora, anziché alludere al Canada, rinviano a terre imprecisate del sud Italia; inoltre, Nora si fa portatrice di uno scambio di doni tra una famiglia calabrese e i parenti residenti a Buenos Aires che anticipa il finale, il suo arrivo –ritorno?– nella campagna calabrese e l'incontro con una coppia di anziani agricoltori a cui sembra legata da antichi legami di affetto; infine, l'immersione nel limpido mare di Calabria, immersione purificatrice e rasserenante su cui si chiude il lungometraggio rimuovendo un'altra immagine di un mare agitato e limaccioso che irrompe sullo schermo mentre una donna racconta dei voli della morte (minuto 23).

Le intenzioni, i pre-concetti, le aspettative dei due giovani registi italiani che hanno motivato questi scarti vengono svelati da Stella Di Tocco in una lettera a me diretta del 27 dicembre 2015:

Quando arrivammo a Buenos Aires il paese era nel caos più totale, ovunque rivolte, manifestazioni, assalti della polizia. E soprattutto ovunque telecamere, ovunque giornalisti... tutti in cerca della stessa cosa: documentare quello che stava avvenendo, documentare il collasso economico di un paese che fino a qualche anno fa era stato considerato l'allievo modello del Fondo Monetario Internazionale. Entrammo in crisi. Volevamo anche noi raccontare solo l'attualità di quello che stava accadendo? Volevamo cogliere l'attimo, la notizia più sensazionale, la più fresca? Oppure cercavamo di raccontare qualcosa di più profondo, qualcosa di diverso da un reportage giornalistico sul collasso economico argentino?

La lettura di *Una sola muerte numerosa* sciolse ogni dubbio e guidò i due registi sul doppio binario presente/passato:

⁶ Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, cit., p. 30.

Nora, come un moderno Caronte, ci avrebbe guidato nel suo viaggio tra il presente e il passato, tra i luoghi della memoria della dittatura [...] e le strade di una Argentina in pieno *corralito*. La storia di Nora pur essendo una storia personale, racchiudeva simbolicamente tutte le morti e tutti gli esili. Attraversava la storia dell'Argentina dalla dittatura alla crisi. Capimmo che la crisi economica era ancor prima una crisi morale, la crisi di una società che non aveva fatto i conti con il proprio passato e con la propria storia. *Una sola muerte numerosa* raccontava proprio questo: la storia di un'intera generazione, *desaparecida*, esiliata, che non aveva ancora trovato giustizia.

I due registi riescono a rappresentare i due tempi della storia – Buenos Aires negli anni della dittatura e al tempo del *corralito*– usando come filo conduttore Nora che si aggira con aria straniata nella città povera e caotica dei primi anni 2000 ma che con continui *flashback* ci riporta agli anni della *desaparición* del fratello e della sua stessa carcerazione: spezzoni documentaristici dei due tempi danno spessore alla storia personale di Nora e permettono la realizzazione di una *docuficción* che integri l'individuale e il collettivo, la micro e la macrostoria, e narri la crisi del terzo millennio come naturale conseguenza dell'immobilismo e del conservatorismo che avevano caratterizzato la transizione verso la democrazia.

Il punto di partenza, esiguo e frammentario, è rappresentato dalle deposizioni di Nora al CONADEP (fascicolo 2535 del *Nunca más*),⁷ ma il testo-fonte è *Una sola muerte numerosa*, Premio *Letras de Oro* “a la más notable novela⁸ en español” (Miami, 1996); un'appendice collaterale è la scrittura saggistica di *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* (2005)⁹ in cui Strejilevich esercita su

⁷ *Nunca más*, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), Buenos Aires, EUDEBA, 1984. Una versione ridotta è disponibile all'indirizzo http://www.dhnet.org.br/direitos/mercosul/a_pdf/nunca_mas_argentino.pdf (3-1-2016).

⁸ Naturalmente il paratesto condiziona l'orizzonte d'attesa del lettore, come in questo caso l'etichetta di *novela*.

⁹ Punto nodale di tutte le sue opere –la tesi di dottorato presso la University of British Columbia, diventata libro nel 2006 (*El arte de no olvidar*), *Una sola muerte numerosa*– è la

testi altrui una ampia riflessione sul testimoniare. I due testi sono fortemente correlati, entrambi nati dalla sua esperienza di allieva in un Dottorato:

Mi libro *Una sola muerte numerosa* se publicó en 1997 en los Estados Unidos. Con ese lanzamiento culminó, simbólicamente, una historia cuyo comienzo podría ubicar en Canadá, cuando en los ochenta mi profesor de literatura comparada, que dictaba un curso sobre autobiografía, nos dio la opción de escribir la propia. Así comenzó para mí la catarsis, que luego se transformó en investigación –con un grabador recorrí la Argentina buscando voces que me develaran el misterio de mi propia desaparición, la de mi hermano y mis primos, la de tantos amigos, la de un universo que fue derrotado de la manera más salvaje.¹⁰

Mai inutili ripetizioni, naturalmente, ma la necessità di narrare l'inenarrabile appellandosi a più registri, a più declinazioni della memoria, perché, come ha scritto nel capitolo finale de *El arte de no olvidar*, “Ningún género literario me bastaba, ninguna filosofía de las aprendidas me ayudaba a pensar”.¹¹

Ma cosa passa dal libro al film? In che modo una *autoficción* del '96, una testimonianza dell'assenza e dell'orrore argentino, può diventare una *docuficción* italiana destinata a un pubblico italiano del terzo millennio?

desaparición del fratello Gerardo, nel 1977: “Lo secuestró y lo asesinó el Ejército Argentino, que se llevó a un ser vital, joven y ‘comprometido’, como se estilaba decir en esa época, para transformarlo en un cuerpo sedado que se lanza al mar. Al día siguiente, el 16 de julio, se cumplía [...] mi propio secuestro en el mismo campo, el ‘Club Atlético’, eufemismo con el que los asesinos nombraban –con su ironía siniestra– uno de los no lugares donde se llevaba a cabo el Exterminio” (cito dalla versione online del 2005: <http://www.elortiba.org/pdf/ElArtenoOlvidar.pdf>, p. 4, consultata il 12-1-2016).

¹⁰ Ivi, p. 122. Una nota in *Una sola muerte numerosa* spiega che “El consejo de las Artes de Canadá [...] subvencionó la etapa inicial de escritura de este libro, que incluyó entrevistas a ex-presos, ex-desaparecidos, Madres de Plaza de Mayo y otros sobrevivientes del Terrorismo de Estado en la Argentina”. Ivi, p. 6.

¹¹ Nora Strejilevic, *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos, 2006, p. 115.

Convintisi della “povertà” e del *déjà vu* del progetto iniziale ma anche della impossibilità di rendere sullo schermo lo scavo nel ricordo della coinvolgente e poetica scrittura di Nora, le cui vicende sicuramente erano imprescindibili per capire l’Argentina del terzo millennio, hanno scelto di incrociare i due percorsi. Si è reso necessario allora spostare la focalizzazione non sul ricordo e la memoria ma sulla Buenos Aires attuale, con coinvolgenti riprese in diretta dei protagonisti della protesta, su cui si innesta la rievocazione del passato: conseguenza immediata è il dissolvimento nel ricordo della figura del fratello *desaparecido* e l’emergere della contemporaneità con il re-incontro di Nora con la città, troppo spesso bloccata da manifestazioni di protesta di disoccupati, pensionati, *madres* e vittime che manifestano contro la *Ley de impunidad*, che si accalcano in una Plaza de Mayo di repertorio –*caceroladas*, *cartoneros* ecc.– in cui la Casa Rosada sembra assediata proprio da quei militari in assetto di guerra che la difendono; su questi percorsi si interseca l’altro “racconto” quando, in lunghe passeggiate solitarie, la sua voce fuori campo percorre l’altro inevitabile viaggio, quello della memoria nei luoghi prima felici della giovinezza e poi terribili della dittatura e del carcere. Qui naturalmente il sostrato del testo narrativo è più evidente e ricrea quel linguaggio poetico proprio di tanti testi che testimoniano l’indicibile e possono avvicinarvisi solo attraverso l’allusione, la metafora, il non detto...

Lo scarto principale tra testo e film, come dicevamo, riguarda le origini di Nora e il finale delle due narrazioni –nel film felice immersione purificatrice nel mare calabrese, nel testo ricerca ininterrotta di una patria–, che ci riconducono al tema dell’intreccio tra emigrazioni ed esili. Scarto non condiviso da Nora –mi ha scritto nel giugno 2017– perché tradisce quel sentimento di *desarraigo* che nessun esilio, per quanto felice, può annullare con tutto un mondo di nostalgie e contronostalgie, di sentimenti contraddittori verso una patria e la/le altra/e, che il finale della *docuficción*, ottimisticamente, semplifica togliendo profondità e complessità alla traiettoria vitale di Nora e alla sua testimonianza:

Accepté que la docuficción se hiciera en relación a Italia y no, como era mi caso, en relación al exilio en Canadá, porque el tema es universal y lo que me interesa es la difusión. Pero preferiría que ese final en el mar fuera otro. [...] la hubiera sacado, justamente porque da la impresión de un *regreso en apariencia feliz a Italia*, cuando en realidad la exiliada retorna sin haber solucionado su sensación de que no pertenece a ninguna parte y, justamente por eso, no logra resolver su situación existencial, que es la marca de todo desplazado.

Inserendo l'Italia come origine della vicenda migratoria familiare e come destino dell'esilio politico di Nora i due registi fanno di questa operazione l'apripista per un discorso più ampio che include molte tragiche vicende reali, da Norma Victoria Berti¹² a Aurelia Rosa Iurilli¹³, da Vera Vigevani¹⁴ a

¹² Nata in Argentina da genitori italiani, aveva 21 anni nel 1976 quando fu sequestrata e condotta in un centro clandestino di detenzione da cui fu trasferita al penitenziario di Córdoba e poi al carcere di Villa Devoto a Buenos Aires. Fu messa in libertà alla fine del 1979 dopo tre anni di prigionia e torture ma nel 1980 dovette lasciare il paese per le minacce ricevute a causa dell'appoggio offerto alle organizzazioni dei familiari degli scomparsi. Da allora risiede in Italia. Nel 2002 e nel 2006 è stata testimone in due processi condotti a Roma verso un gruppo di militari argentini condannati all'ergastolo per strage politica a danno di cittadini italiani. Il libro *Donne ai tempi dell'oscurità* (2009) è frutto della rielaborazione della sua tesi di laurea, discussa presso l'Università degli Studi di Torino nel 1995 e vincitrice del Premio "Franca Pieroni Bortolotti" promosso dalla Società Italiana delle Storie: rielaborazione delle testimonianze di nove donne che hanno condiviso con lei periodi di prigionia.

¹³ Nata a Ruvo di Puglia nel 1941, emigrata a Buenos Aires nel 1952, vi rimane fino al 1984, insegnando, cosa che continuerà a fare in Italia, a Bari, dove vive tutt'ora. Ha pubblicato saggistica, poesia, teatro, narrativa, sia in spagnolo che in italiano, su tematiche medievali e religiose, su Manuel Mujica Láinez e su scrittrici italo-argentine.

¹⁴ Nata il 5 marzo 1928 a Milano, così si racconta: "Mi chiamo Vera Vigevani Jarach e ho due storie: io sono un'ebrea italiana e sono arrivata in Argentina nel 1939 per le leggi razziali; mio nonno è rimasto ed è finito deportato ad Auschwitz. Non c'è tomba. Dopo molti anni, altro luogo, in Argentina, altra storia: mia figlia diciottenne viene sequestrata, portata in un campo di concentramento e viene uccisa con i voli della morte. Non c'è tomba. Queste due storie indicano un destino comune e fanno di me una testimone e una *militante della memoria*" (tratto dal primo episodio della web serie *Il rumore della memoria*, documentario di Marco Bechis in sei episodi, prodotto nel 2013 da Karta Film per *Il Corriere della Sera*). Ora vive tra Italia e Argentina. Ha pubblicato con Carla Tallone *Il silenzio infranto. Il dramma dei desaparecidos italiani in Argentina*; con Diana Guelar e Beatriz Ruiz *I ragazzi dell'esilio. Argentina (1975-1984)*; con Eleonora Maria Smolensky *Tante voci, una storia. Ebrei italiani in Argentina (1938-1948)*.

Vanni Blengino¹⁵, da Lidia Amalia Palazzolo¹⁶ a Carlos Giordano,¹⁷ senza dimenticare testimonianze collettive di esperienze simili come quelle raccolte da Delia Ana Fanego in *Quebrantos. Historias del exilio argentino en Italia*.

Tutte storie di vita e testimonianze di violenze, che non è qui possibile approfondire, ma sul versante della letteratura suscitano un particolare interesse i nomi e i percorsi di Lidia Amalia Palazzolo e Carlos Giordano, su cui ci soffermeremo.

Fino ad ora la lingua italiana non ha avuto necessità di ampliare il suo lessico nel campo semantico del distacco dalla patria come ha fatto, ad esempio, quella spagnola – *exilio, destierro, transtierro*, e poi *insilio, desexilio* ecc. – ma forse la storia recente ci obbligherà a indicare con parole nuove questi percorsi accidentati di migrazioni e ritorni, di appartenenza e/o estraneità a più mondi in un incredibile quando non grottesco gioco di specchi e di rimandi, di patrie e lingue ereditate, conquistate, perdute, sognate o inventate, rimosse nell'oblio o sedimentate nella memoria.

Lidia Amalia Palazzolo ne è un esempio eclatante: il suo è un classico ritorno alle origini, essendo nata a Buenos Aires da genitori

¹⁵ Nato a Monforte d'Alba nel 1935 († Roma, 2009), emigrò con la famiglia nel 1948. Laureatosi in Filosofia presso la Universidad de Buenos Aires, è tornato in Italia, a Roma, dove ha insegnato Lingua e Letterature Ispano-Americane: si è occupato dell'immigrazione italiana nell'immaginario argentino, delle relazioni culturali tra America Latina, Europa e Italia e della letteratura ispano-americana come espressione privilegiata del laboratorio culturale multietnico. Ha pubblicato *Ommi! l'America. Ricordi d'Argentina nel baule di un emigrante* (2007), autobiografia accompagnata da riflessioni saggistiche sul fenomeno generale e sulla propria esperienza.

¹⁶ Nata nel 1951 a Buenos Aires da genitori italiani, si è laureata in antropologia, ha insegnato all'Università di Buenos Aires dall'85 all'87, anno in cui si è trasferita in Italia (Trentino). Le sue poesie sono state pubblicate su riviste cartacee e online e in raccolte antologiche fra cui *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (Firenze, Le Lettere, 2006) e *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy* (Los Angeles, Green Integer, 2007). È stata finalista nel 2006 al concorso "Giallo Inviaggio" e con il racconto "La morte vi ha colto stranieri" vincitrice del premio "Popoli Migranti".

¹⁷ Carlos Giordano (1930-2004), figlio di un nobile napoletano emigrato in Argentina, docente di letteratura spagnola e ispanoamericana presso le università di Córdoba e Salta, si è autoesiliato in Italia dove ha insegnato nell'Università della Calabria.

italiani e “ritornata” in Italia in esilio nel 1987, e questa doppia appartenenza diventa in lei sentimento di dislocazione, di perdita di identità, presente tanto in poesia che in prosa. Il racconto “La morte vi ha colto stranieri” è una sofferta confessione di questo doppio straniamento:

Tante strade per arrivare fin qua. Tutta Sudamerica prima fingendomi italiana, sfoggiando un passaporto che diceva che ero, sì, italiana ma nata altrove. Un lungo percorso alla ricerca di un'identità mai chiarita. Pensando di trovarla in mezzo agli indios del Guatemala, alle foreste del Perù, alle rovine degli Incas. Per due lunghi anni girovagando con lavori di fortuna, con una specie di angelo custode malmesso che mi proteggeva stanco, per niente soddisfatto del compito impossibile di seguirmi senza destinazione. Tutto un viaggio sfuggendo, più che andando verso. Poi la resa. Fingendo di essere italiana in Italia.¹⁸

Dramma individuale che si intreccia con la drammatica storia familiare, di altre sconfitte e viaggi, con un grottesco, quasi ilare se non fosse per la drammaticità dell'esperienza, ultimo viaggio delle ceneri della madre per essere depositate lì dove era nata. Nella poesia il discorso si fa più sfumato, si intimizza e nello stesso tempo si generalizza, diventa parola condivisa, ma basata sulla difficoltà del dire e del raccontarsi, accentuata dalla scelta di scrivere esclusivamente in italiano: “Lingua / tradita abbandonata / confusa [...] / Tana equivoca / Ferita impossibile / Abbagliante / meccanica / Lingua / rimossa / che torna / stanca / e vorace / subdola / nel ricordo / miserevole”.¹⁹ La lingua “impastata / immemore / un buco desolato / una landa / sterile /

¹⁸ Lidia Amalia Palazzolo, “La morte vi ha colto stranieri”, <http://www.merito-viaggi.com/racconti/LA%20MORTE%20VI%20HA%20COLTO%20STRANIERI.pdf> (pagina non più attiva, da me citata in “Storie di donne tra Italia e Río de la Plata”, in *Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano*, 2, 2008, pp. 95-106).

¹⁹ Lidia Amalia Palazzolo, “Lingua”, in Mia Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 155-160, p. 158.

infeconda / Muta”, ritorna in diverse composizioni in una rivisitazione densamente descrittiva della condizione dell’emigrato, elemento “naturale” ancor prima che culturale, quindi sinonimo della vita stessa, senza la quale non c’è più vita: “Animale / braccato / solitario / preda e cacciatore / assediato / confusamente / da un idioma / che è fortezza / e prigionie / trappola / e riparo”.²⁰ In tutta la sua poesia ogni verso è costituito da una o al massimo due parole, spesso senza nessi sintattici né punteggiatura, fissando così in modo lapidario una situazione o una condizione essenziale e abolendo la narrazione e la temporalità.

Emigrazione ed esilio, Italia e Argentina, sono anche i fili conduttori della vicenda umana e politica di Carlos Giordano e Eleanor Londero, per anni docenti, rispettivamente, di Letterature ispanoamericane e Letteratura spagnola presso l’Università della Calabria, celando ai più un passato doloroso e un pezzo di storia argentina che ancora una volta si intreccia con storie italiane. Per ricostruirla, ho chiesto aiuto a Santiago Giordano, figlio di Carlos, che ci ha regalato una storia di vita che non può rimanere nell’oblio:

Carlos nació el 30 de marzo de 1930 en Morón, una localidad al Oeste de la Capital Federal en la Provincia de Buenos Aires. Su Padre, el barón Raffaello Giordano, Lello, había nacido en la última década del Siglo XIX en Nápoles, ciudad que abandonó muy joven para recorrer Europa, como convenía a un joven de su clase. Tras vivir sucesivamente en París y Londres, donde trabajó en cuestiones relativas al comercio, en Milán conoció a Elisa Ferrer, una cantante argentina que había ido a Italia a probar suerte al “paese del belcanto”. Acompañada de su madre, claro. Lello y Elisa se enamoraron en Milán. Pero la carrera artística de Elisa no despegaba mientras el dinero de los ahorros se acababa. A fines de la década de 1920, madre e hija deciden regresar a Buenos Aires, tras cuatro años en Italia y alguna actuación como soprano ligero en algún teatro de provincia. Lello, hombre ya cercano a los cuarenta, bohemio curtido en las experiencias de la alta sociedad y tan sensible al arte como un

²⁰ Lidia Amalia Palazzolo, “Senza nome”, in *El ghibli*, 15, 2007, http://archivo.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_15§ion=1&index_pos=1.html (20-1-2018).

ladrillo, decide seguir a su amor hasta Argentina. Del mismo modo que para recorrer Europa había hecho uso del aura de su clase, antes de partir hacia la América del Sur, consiguió el apoyo de un empresario napolitano, Cirio, el de los tomates en lata. “Andá para Argentina, Lello, así pongo una planta enlatadora de tomates allá y vos la manejas”, dicen que le dijo el empresario. Lello viajó, se reencontró con su amor, se casaron –no estoy seguro, pero creo que ya se habían casado en Italia, antes de la partida de Elisa–. De Cirio y sus latas de tomate, Lello nunca supo más nada. Así fue que cuando nació Carlos, el barón napolitano para ganarse la vida recorría los pueblos de la provincia de Buenos Aires ofreciéndose casa por casa para reparar lo que haya que reparar, sobre todo artefactos domésticos. Elisa frecuentaba algún círculo de “amigos de la ópera”, imagino con gran nostalgia de la Scala. [...]

Cuando Carlos termina el Colegio Nacional, a los 16 años, Lello decide llevar a su hijo a Italia, para que conozca a su familia, antes de comenzar los estudios universitarios. El viaje se realiza un tiempo después, en 1947, durará poco más de un año y para Carlos fue algo así como la materialización de los relatos que habían acompañado su juventud. Italia estaba destruida por la guerra y la familia diezmada moralmente por la caída del fascismo. Llegaron en barco a Génova y enseguida se trasladaron a Nápoles. Carlos vivió ese año en casa de Andrea Carafa, Duque D’Andria, primo de su padre, que, junto a un fiel mayordomo, habitaba lo que había quedado del palacio de familia tras los bombardeos aliados. Fue el encuentro con un universo sugestivo, que se extinguía y al que Carlos de alguna manera se aferró para que no desapareciera. Carlos fue el historiador de la familia, recolectó con amoroso cuidado todo lo que sirviese para reconstruir las líneas genealógicas, que se remontan al Siglo IX, cuando Ugo mató a bastonazos a Lamberto, emperador del Sacro Romano Imperio, que antes había masacrado a sus padres y sus hermanos... Ugo fue el primer exiliado de la familia...

De todas maneras, los relatos de Carlos sobre ese año en Nápoles son maravillosos: una familia en decadencia sin verdadera conciencia de ello, el mundo que cambiaba y ellos seguían con sus rituales avalados por los siglos. El palacio en Monte di Dio, las Villas de Capri –Villa Giordano Grande y Villa Giordano Piccola–, los Caracciolo y sobre todo el Príncipe Andrea, hombre de costumbres y modales de otra civilización, que junto con su

primo Lello, padre de Carlos, combatió en todas las guerras posibles: desde la Gran Guerra, primero como voluntario en el ejército inglés y luego en el italiano, hasta la Segunda Guerra que asumió con fervor fascista, pasando por la Guerra Civil Española –contra la república, claro– y la Guerra de Abisinia.

Después del regreso de Carlos y Lello a la Argentina, el 8 de diciembre de 1948 Andrea se pegó un tiro en el bar del Hotel Excelsior, después de tomar su acostumbrado cognac, no sin antes dejar sobre su mesa el dinero del importe del cognac con la propina correspondiente. Las revistas de la época justificaron su suicidio por cuestiones amorosas. Carlos solía contar que en realidad Andrea era un desilusionado de la guerra: Andrea sentía que sus pasos por los campos de batalla no impidieron que el mundo cambiase. Solía llenarse la boca con la palabra “imperio”. En 1948 el mundo al que él pertenecía ya no estaba.

Tras el viaje a Italia, Carlos dejó Jujuy para ir a Buenos Aires a estudiar Abogacía, como correspondía a un joven de su condición. En realidad hablaba muy poco de ese período en Buenos Aires, donde había sido recibido por sus tías, las hermanas de su mamá Elisa. El primer año no rindió en sus estudios y pensó que sería bueno cambiar de carrera. Cuando le contó a su padre que estudiaría “Filosofía y Letras”, fue como si le hubiese dicho que iba a estudiar danza clásica... Enseguida Lello le quitó la ayuda económica. Al poco tiempo, sin ayuda paterna, Carlos su fue a Córdoba [...] al principio, Carlos la pasó mal. Y como le tocó hacer a su padre en Morón cuando él nació, iba de puerta en puerta por los barrios ofreciendo sus servicios para reparar lo que hiciese falta. Contaba siempre la anécdota de cuando estuvo tres días sin comer, hasta que alguien le ofreció un café con leche, que después vomitó hasta la última gota.

La suerte cambió cuando encontró de casualidad un amigo de la infancia, de buena familia jujeña que lo introdujo en un círculo de amistades.

Al poco tiempo Carlos estaba de novio con la hija de un ministro de Jujuy que le consiguió un puesto en Tribunales, primero como Oficial de notificación y luego como secretario de un juez. El juez amaba las letras clásicas y entonces le facilitó las cosas para que siguiera la carrera de letras en la Universidad Nacional de Córdoba. Era lo único que a Carlos le interesaba. Trabajaba en Tribunales hasta las 13:30 y por la tarde iba a la facultad. Por la noche frecuentaba las reuniones de un agitado clima estudiantil de

una provincia clerical y borbónica que en la década del '50, con el peronismo, comenzaba a industrializarse y en la que comenzaban a circular ideas relativas al universo de trabajo. Por esos años Carlos se acerca al ideario del marxismo, que abrazará, asumiendo los pliegues de la Historia, hasta el último de sus días.

Frecuentó la Facultad de Letras y allí conoció a Delia, que trabajaba como traductora de alemán y de francés para *Pasado y Presente*, una revista de orientación marxista que se publicó en Córdoba a principios de la década de 1960, de la que Carlos formó parte, junto a Oscar del Barco y José Arcó, entre otros. Carlos se casó con Delia en 1955 y de ese matrimonio nacieron sus únicos hijos: Rafael en 1961 y Santiago en 1965...

En tanto, el peronismo lo echó de Tribunales por negarse a afiliarse al Partido Justicialista. Recibido en Letras Clásicas comenzó su carrera de docente universitario a comienzos de la década del '60. Será uno de los especialistas más apreciados en Literatura Argentina y según cuentan algunos de sus alumnos de aquellas épocas, "un hombre de una cultura fuera de lo común, con lecturas por entonces inimaginables en Argentina y con un encanto irresistible para transmitir lo que sabía". Una de sus primeras experiencias docentes fue en Chaco, una provincia agreste del Noreste, cubierta de selvas y con alto porcentaje de población indígena y numerosas colonias de colonos europeos: suizos, alemanes, rusos, ucranianos, judíos, ortodoxos, etc. Por entonces se fundaba la Facultad de Letras de la Universidad Nacional del Noreste. Más tarde ganó un concurso en la Universidad Nacional de Córdoba.

En 1966 el Golpe de estado derroca al presidente constitucional Illia. El General Onganía interviene las universidades. Carlos, junto a un grupo de profesores –muy reducido– solicitó en una carta al rector que se suspendiesen los exámenes mientras en la Universidad hubiera soldados... Lo echaron.

Sin trabajo en la Universidad, puso un restaurante con otros socios, aportando su único capital: trabajo y cultura. El restaurante se llamó El Halalí –el nombre sale de un poemario de Huidobro– y ahí fue el cocinero de platos que hasta entonces en Córdoba no se habían probado: por ejemplo el jabalí, como lo había visto hacer por los indios de Jujuy, o platos mediterráneos que había visto preparar a las criadas del príncipe Caracciolo en Sorrento. Su cocina era muy apreciada por los clientes del restaurant, abogados, escribanos y profesionales de la oligarquía

cordobesa, acaso los mismos que apoyaban la dictadura de Onganía que lo había dejado sin trabajo en la Universidad.

En 1967, consigue media cátedra de Literatura Europea en la Escuela de Periodismo, por entonces punto de encuentro de jóvenes liberales de familias acomodadas. Muchos recuerdan todavía un acto del Día del Periodista –el 6 de junio–, en el que entre los que hablaron al alumnado estuvo Carlos, que había seducido a la “buena gente” de la escuela con sus modales europeos, su cultura y sus conversaciones. En el discurso Carlos se explayó sobre la libertad de expresión, la democracia y el rol del periodista en la sociedad, exhortando a los alumnos a no aceptar sólo lo que se da en la escuela, sino, como periodistas, salir a buscar la realidad y contarla sin concesiones. La ovación de los estudiantes duró 10 minutos. Los directivos de la escuela quedaron estupefactos. A los pocos días Carlos había vuelto a la cocina de El Halalí.

De todas maneras en esa oportunidad un grupo de alumnos se acercaron a él, entusiasmados por su discurso. Entre ellos estaba Eleanor, que será su compañera durante 38 años.

Recién en 1973 el Gobierno democrático de Héctor J. Cámpora, peronista, devolverá a Carlos el cargo en Literatura Argentina en la Universidad de Córdoba. [...] En 1974 la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) expulsa otra vez a Carlos. [Luego] le ofrecen un cargo en la Universidad de Salta (1973-1975), en el Norte. Carlos recordaba su ida a Salta como “un error”. Salta estaba demasiado cerca de Tucumán, provincia que tenía ya “territorios liberados” por la guerrilla del ERP, Ejército Revolucionario del Pueblo. Era zona de guerra entre la guerrilla y formaciones paramilitares que respondían a la Triple A. Había de hecho un Estado de sitio que permitía a las fuerzas gubernamentales cometer todo tipo de tropelías ante cualquier gesto que pudiese parecer “de izquierda”. Carlos no militó en ninguna organización, pero seguía viviendo y pensando como un marxista y, como fue para él durante toda su vida, la cátedra debía ser un lugar de pensamiento libre. Eleanor, que sí pertenecía a la organización Montoneros, cayó presa y Carlos pasó a la clandestinidad. Desde la clandestinidad y en un país en una virtual guerra civil comenzó a transitar todas las cárceles del país en busca del paradero de Eleanor. Incluso contaba que tuvo encuentros “informales” con jefes militares a los que desafiaba sin más armas que sus conocimientos de literatura. Finalmente, a través de un primo de su madre, el coronel retirado

Federico Rubio, logró que Eleanor pasara a la Cárcel de Devoto, en Buenos Aires, "a disposición del Poder Ejecutivo", lo que significaba que estaba registrada, que existía como detenida, condición fundamental para no engrosar la lista de "desaparecidos", que al día de hoy son 30.000.

A partir de una ley de emergencia, la Ley de opción, a principios de 1976 Eleanor pudo optar por salir del país. Firmó un documento por el cual renunciaba a sus derechos civiles en Argentina y de la cárcel pasó directamente a la escalerilla de un avión de Alitalia con la indicación al comandante de la nave, que tenía los documentos de identidad de Eleanor, de que al llegar a Italia la pusiera a disposición de las autoridades locales. No fue así, el comandante entregó los documentos a Eleanor y le deseó suerte. Dentro la esperaba Carlos. Después de casi dos años de búsquedas, se reencontraron en el avión que los llevó a Italia. Llegaron a Roma con 400 dólares. Era enero de 1976.²¹

Questa è la Storia, arrivata fino a noi grazie a Santiago Giordano, testimone di seconda generazione, ma arrivata in Italia anche nella versione finzionalizzata di Liliana Bellone, alunna di Carlos a Salta, anche lei di chiare origini italiane che, dopo aver ricordato nel suo primo romanzo *Augustus* (1993, Premio Casa de las Américas) il nonno, Giovanni Bellone, protagonista dell'epopea migratoria della sua famiglia, nel secondo romanzo *Fragments de siglo* (1999) rende omaggio al Maestro che l'ha iniziata ai piaceri della lettura e della letteratura. Si è chiuso poi in qualche modo un circolo virtuoso con la traduzione italiana del romanzo, presentata nel giugno 2016 all'Università della Calabria, omaggio postumo a Carlos ed Eleanor.

Prima ancora che un romanzo sull'esilio, la assenza e la nostalgia, come una rapida sinossi²² potrebbe suggerire, è questo un omaggio alla grande letteratura, alla sua capacità di estraniarci dagli orrori e dal quotidiano per

²¹ La traduzione italiana "Santiago Giordano racconta..." è stata pubblicata in Liliana Bellone, *Frammenti di un secolo*, Salerno, Oèdipus, 2016, pp. 147-156.

²² Il romanzo è diviso in quattro sezioni: una lunga lettera per l'amica Sylvia scritta da Ana dall'esilio parigino; il "Cuaderno de tapas azules", sorta di Zibaldone in cui si riversano i pensieri e la complessa personalità di Carlos-Ismael; alcuni scritti di Ismael; il diario di Sylvia in *insilio* forzato in un luogo appartato della cordigliera.

immergerci in un altrove dove, guidati da Proust, Mujica Láinez, Balzac, Flaubert, Tolstòj, Kafka –mai del tutto spodestati da Sartre, Camus, Marx, Marcuse, neanche negli anni di più voraci interessi sociopolitici– possiamo vivere altre vite e altri sogni. Questo è l’insegnamento che Carlos Giordano ha lasciato ai suoi allievi, una generazione che dalle grandi speranze e utopie è piombata nel buio della morte, della tortura, dell’esilio. Eredità raccolta da Liliana Bellone in un appassionato romanzo tra denuncia, testimonianza, immaginazione e proiezioni autobiografiche, e che trasmette al lettore sin dalle prime pagine, in una lunga lettera-diario di Ana che dall’esilio parigino affida alla parola scritta riflessioni e confronti tra un passato di pienezza e vitalità –ma anche paura e tradimenti– e un presente di vaghezza e nostalgia. Anche Parigi sembra offrirsi in una doppia veste, città moderna e sfavillante ma in cui Ana ama perdersi rincorrendo i fantasmi di un passato in disfacimento, tra atmosfere d’altri tempi e personaggi misteriosi, sicuramente non estranei a quel mondo che Carlos aveva conosciuto nel suo viaggio giovanile in Italia e il cui fascino aveva trasmesso a un gruppo selezionato di allievi, tra cui Liliana.

In questo contrappunto cronologico e geografico sapientemente orchestrato la trama ci trascina facendoci perdere, come nella migliore letteratura, i contorni del reale e della finzione, che sfumano nella metanarrazione, nella intersecazione tra vita e letteratura:

Ensimismada y casi paralítica, enfundada en mi manta de enferma, comencé una novela parecida a esta carta, en una tarde fría, gélida y blanca como ésta [...]. A veces, me parece que no volveré a escribir historias porque me he dado cuenta de que la única historia posible es la nuestra, una historia que no es infinita porque acabará con nuestro cuerpo, con sus articulaciones, sus tejidos, y desaguará en jazmines o en patas gelatinosas que proseguirán las palabras, el alma, el pensamiento, los deseos, la voluntad, los principios, los sueños de los que está hecha la vida, o quizás en los objetos amados como los árboles, las nubes, el horizonte, la noche, las ventanas adormecidas, los lechos tibios y perfumados, la hora del té, del reposo.²³

²³ Liliana Bellone, *Fragmentos de siglo*, Salta, Robledal, 1999, pp. 32 e 38.

Ugualmente, nell'esilio dorato che ancora poteva essere *l'insilio* a Salta e nel rifugio sulla cordigliera dove il Maestro e un gruppo ristretto di allievi si erano nascosti per sfuggire alle prime minacce della temuta Triple A, la lettura –non la scrittura– è l'ultima frontiera prima del nulla, del baratro:

Ismael se encierra en la biblioteca y continúa su eterna lectura de Proust, lectura que comenzó allá, del otro lado del océano y con la que inició su tarea infinita de lector, así como otros inician su tarea de escritor. Ismael dejó el oficio de escribir, el placer de escribir, el fragor de escribir, la gula de escribir, el hambre de escribir y se puso a leer con más hambre, con más placer, con más gula, con más amor, con más pasión, con más oficio, con más horror, con más goce, con más sutileza, con más timidez, con más sabiduría.²⁴

Tutto il resto –il rapporto con la realtà, la ambigua relazione di Ismael con Artesana, con Sylvia e sua madre Hélène, i singoli eventi narrati che sfiorano atmosfere gotiche e intrecci favolistici– perde rilievo e anche il lettore più curioso e più incline a rintracciare nel narrato spunti biografici sarà avvolto e coinvolto nell'atmosfera letteraria del racconto di una vita altra che si può vivere pienamente solo affidandosi alle parole dei poeti. Solo allora quella vita che la Storia ha voluto frammentare e castigare ritrova compattezza e una ragion d'essere: diventa materia di ricreazione letteraria e paradigma di una possibilità di vita oltre il suo significato contingente e storico. E allora possiamo perderci dietro le orme dei Guermantes rincorrendo sogni sempre attuali nella nebbia del decadentismo *fin de siècle*, oppure immergerci nella realtà a noi contemporanea, ricostruendo la Storia e le storie dai riferimenti, illuminanti anche se non abbondanti, che l'autrice ha sapientemente disseminato nel testo, dai fatti tragici di Plaza de Mayo alle allusioni a Perón e a Isabelita, ai *desaparecidos* e agli slogan della multiforme genia peronista.

²⁴ Ivi, p. 33.

Non è importante che nella trasfigurazione letteraria l'esilio di Carlos-Ismael si svolga a Parigi e non in Italia, come è avvenuto nella vita reale: l'Italia è presente in mille riferimenti letterari e artistici, in particolare quando il Maestro immagina un'oasi di cultura e di solidarietà nell'inferno della facoltà negli anni della dittatura:

En realidad, los lugares donde uno elige vivir son los lugares que el corazón desea. Viví durante años entre las hogueras de la facultad luchando contra los fanatismos y los prejuicios de los intelectuales universitarios de este país, escuchando difamaciones y obcecados argumentos. Me evadí entonces a una región donde podía extenderme y aplacarme. Inventé La Marmita con mis alumnos, un lugar donde leíamos, conversábamos, discutíamos con gesto de amigos. Era un invento descabellado [...] una especie de broma en la que todos nos embarcábamos para escapar durante unas horas a los muros de Dite, muros magníficos de un palacio italiano de principios de siglo con mármoles de Carrara, balcones de hierro, molduras de bronce y cielorrasos con frescos pastoriles. En Dite podíamos imaginar una fiesta renacentista, con dalias y músicos con mandolinas; pero el dogmatismo y el academicismo se empeñaban en afearla. Entonces, pintamos en los pasillos y en los patios interiores la efigie del Che, ilustramos los techos con proclamas de libertad y encendimos la hoguera de la esperanza en tardes y anocheceres juveniles.²⁵

Anche gli ultimi movimenti migratori che si confondono con ricerche identitarie, fughe, ritorni all'origine, sono divenuti materia letteraria non solo per testi autoreferenziali –autobiografie, *autoficciones*, letteratura testimoniale– ma anche per strutture testuali più complesse come questo romanzo di Liliana Bellone che offre una summa dei percorsi fin qui tracciati coniugando, grazie anche alla presenza di diverse voci narranti, la denuncia con la nostalgia, il registro colto e raffinato con l'urgenza di slogan e manifesti politici, l'autobiografismo generazionale sia ideologico che artistico-culturale

²⁵ Ivi, pp. 131-132.

con ambientazioni finisecolari di un'Europa decadente e ammalatrice, confermando anche che la dis-emigrazione –il *desexilio* di Mario Benedetti, anche lui vissuto tra più patrie– non esiste, non può essere altro che una tappa di una vicenda umana che offre appigli concreti a quello che possiamo considerare un assioma dei nostri tempi, che “ogni percorso compiuto da un essere umano è un’*Odissea*. Ma il ritorno non ha mai fine, poiché non è possibile ritrovare il passato che è andato perduto: il gioco di spazio e tempo è crudele”.²⁶ Perché, come riconosce un personaggio di Laura Pariani,²⁷ “chi torna dopo un periodo di emigrazione non è mai chi è partito, anche se continua a chiamarsi con lo stesso nome di prima che è solo questo a mantenersi costante, nient’altro”.²⁸ E non c’è risposta alla domanda che si pone l’arcangelo Atilio Correa, straniero in ogni luogo e in ogni tempo, nell’ultimo romanzo di Rosalba Campra:²⁹ “Chissà da che parte del fossato si trova[va] la patria”.³⁰

Bibliografia

- Augé, Marc, *Momenti di felicità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
 Bellone, Liliana, *Fragmentos de siglo*, Salta, Robledal, 1999.
 _____, *Frammenti di un secolo*, Salerno, Oèdipus, 2016
 Calderoni, Giulia, “El exilio argentino en Italia en los años setenta: ¿sólo un retorno a la tierra de los ancestros?”, http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_17/calderoni_mesa_17.pdf.
 Campra, Rosalba, *Gli anni dell'arcangelo*, Roma, il Filo, 2007.

²⁶ Marc Augé, *Momenti di felicità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 49.

²⁷ Scrittrice italiana, ha vissuto un periodo fondamentale di formazione in Argentina, che si è trasformato in una doppia appartenenza rappresentata in ogni suo testo: *Di corno o d'oro*, *L'uovo di Gertrudina*, *Quando Dio ballava il tango*, *Dio non ama i bambini*, *Il pettine*, *La straduzione*, *Patagonia Blues*.

²⁸ Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2004, p. 15.

²⁹ Scrittrice argentina che vive a Roma, dove ha insegnato Letteratura ispanoamericana. Ha pubblicato romanzi, racconti e poesia in spagnolo e in italiano: *Gli anni dell'arcangelo*, *Forme della memoria*, *Ciudades para errantes*, *Ella contaba cuentos chinos*.

³⁰ Rosalba Campra, *Gli anni dell'arcangelo*, Roma, il Filo, 2007, p. 14.

- Cattarulla, Camilla, *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, Villa María, Eduvim, 2017.
- Fanego, Delia Ana, *Quebrantos. Historias del exilio argentino en Italia*, Roma, Nova Delphi, 2012.
- Grillo, Rosa Maria, "El regreso de Nora", in Camilla Cattarulla (a cura di), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, Villa María, Eduvim, 2017, pp. 81-98.
- Nunca más*, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), Buenos Aires, EUDEBA, 1984.
- Palazzolo, Lidia Amalia, "La morte vi ha colto stranieri", <http://www.meritoviaggi.com/racconti/LA%20MORTE%20VI%20HA%20COLTO%20STRANIERI.pdf> (pagina non più attiva, citata in Rosa Maria Grillo, "Storie di donne tra Italia e Río de la Plata", in *Oltreoceano*, 2, 2008, pp. 95-106).
- Palazzolo, Lidia Amalia, "Lingua", in Mia Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 155-160.
- _____, "Senza nome", in *El ghibli*, 15, 2007, http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=03_15§ion=1&index_pos=1.html.
- Pariani Laura, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, BUR, 2004.
- Rhi Sausi, José Luis, García, Miguel Ángel, *Gli argentini in Italia. Una comunità di immigrati nella terra degli avi*, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992.
- Strejilevich Nora, *Una sola muerte numerosa*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 2007 [prima edizione in inglese, *A Single, Numberless Death*, Miami, North-South Center Press, 1997].
- _____, *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos, 2006.

UNA CITTÀ/NAZIONE: LA BUENOS AIRES DEGLI IMMIGRANTI NELLA NARRATIVA ARGENTINA (SECC. XIX-XXI)

Camilla Cattarulla (Università degli Studi Roma Tre)

Da “Gran aldea” a “Babilonia”: queste due denominazioni metaforizzano lo sviluppo urbano e demografico di Buenos Aires dalla metà del XIX secolo (a conclusione delle lotte civili fra unitari e federali seguite all’emancipazione dalla Spagna) e fino ai primi decenni del XX. Un processo di modernizzazione che, appunto, la trasforma da “grande villaggio” coloniale a metropoli multietnica e industrializzata, perché quella necessità di popolare il paese e indirizzarlo verso lo sviluppo economico e il progresso grazie all’immigrazione straniera (europea), principio portato avanti dai maggiori esponenti del pensiero liberale argentino (Alberdi, Sarmiento) e sancito anche da un articolo della Costituzione promulgata nel 1853, finisce per coinvolgere soprattutto la capitale. Buenos Aires, infatti, oltre ad essere il porto d’arrivo degli immigranti diviene spesso il loro definitivo luogo di residenza, visto che poi la destinazione di grandi latifondi all’allevamento del bestiame e gli interessi dei proprietari terrieri impediranno, di fatto, un popolamento delle regioni interne, con relativo sviluppo agricolo, tale da corrispondere alle aspettative liberali.

Alcune cifre possono rendere meglio l’idea di quale crescita vertiginosa abbia avuto la capitale: nel 1852 Buenos Aires era abitata da circa 76.000 persone; nel 1887 più della metà degli oltre 433.000 abitanti era costituita da stranieri immigrati; nel 1914 la città superava il milione e mezzo di persone e di queste quasi un milione erano immigranti.

La presenza immigratoria modifica radicalmente lo spazio della città. Buenos Aires mano a mano si espande sulla pampa, con la nascita di quartieri periferici popolati prevalentemente dalle fasce sociali basse. Anche il centro della capitale fin dall'inizio del fenomeno migratorio assume quel carattere multi-etnico e culturalmente eterogeneo che, pur in una continua alternanza di accettazione e rifiuto da parte dell'*intelligencia* argentina, avrà un'influenza determinante nella definizione dell'identità nazionale.

Un evento su tutti favorisce la penetrazione degli immigranti nei quartieri considerati tradizionalmente centrali, che si estendevano a sud della Plaza Mayor (oggi Plaza de Mayo): nel 1871 un'epidemia di febbre gialla, cui farà seguito nel 1877 un'altra di colera, costringe le famiglie aristocratiche e oligarchiche dei quartieri di San Telmo e Montserrat ad abbandonare le loro dimore per trasferirsi nella zona nord della città. Da allora in avanti prostitute, lavoratori dei *frigoríficos* (impianti per la conservazione della carne), piccoli delinquenti (i cosiddetti *lunfardos*) e poi soprattutto immigranti (in nuclei familiari e non) cominciano progressivamente a occupare gli edifici rimasti disabitati.

Tali stabili erano perlopiù palazzi dall'architettura coloniale o tipici dell'ecletticismo ottocentesco, con uno o più cortili interni (*patios*), separati da corridoi con tante stanze che si aprivano sui corridoi stessi o sui ballatoi, se la casa era a più piani. Gli edifici, inoltre, erano privi dei requisiti di abitabilità necessari per l'alloggio di un sempre più crescente numero di persone che si trovava a dover dividere servizi igienici, lavatoi e spesso un'unica cucina, per non parlare dell'assenza di qualsiasi forma di riscaldamento e di illuminazione. Questi palazzi erano abitati da non meno di centocinquanta inquilini, e nelle loro stanze, vere e proprie celle al massimo di dieci mq., alloggiavano famiglie con anche fino a sei figli, oppure tre o quattro uomini soli; o addirittura, la speculazione affittuaria arrivava a vertici tali da introdurre la pratica della cosiddetta *cama caliente*, per cui lo stesso letto nel corso della giornata veniva occupato a turno da più individui che vi dormivano in successione.

La promiscuità di sessi, età e persone, tutte però unite dalla marginalità sociale e dalla miseria, o forse proprio la presenza di prostitute fra gli inquilini, ha fatto sì che a questi agglomerati urbani sia stato dato il nome generico di *conventillo*¹ (*convento*, in castigliano popolare, è il postribolo), ma poi molti *conventillos* hanno ricevuto una denominazione specifica. Per citare solo alcuni esempi, uno dei più noti, situato nel quartiere di San Telmo, si chiamava *Las catorce provincias*, un altro *Babilonia*, e poi *Los dos mundos*, e ancora *El Gallinero*. Ognuna di queste denominazioni rinviava alla multietnicità dei suoi inquilini, un mosaico di provenienze nazionali e finanche regionali, soprattutto per quanto riguarda gli immigranti italiani che giungevano un po' da tutte le regioni. Ancora nel 1984 il romanzo di Pedro Orgambide *Hacer la América* impone all'attenzione del lettore il *conventillo* come luogo simbolo della *mezcla* etnica, una fucina dove, grazie anche all'immigrazione, si forgia l'eterogeneità culturale, ben presto carattere dominante dell'identità nazionale argentina. Ecco una descrizione del *conventillo* tratta da *Hacer la América*:

[...] miró al conventillo donde las mujeres chismorreaban en las piletas, los dos patios poblados de chicos, las ropas tendidas como velámenes, un colchonero que cardaba lana para el colchón de los recién casados, la pieza del oriental, un uruguayo que tomaba mate todo el día y que salía por las noches a florear como payador. Vio las cocinas de lata alineadas junto a las piezas y al italiano que salía de la letrina acomodándose los tiradores, vio la pieza 5 de los libaneses, la 8, del buhonero sirio, la 15, del judío polaco que vendía géneros por la calle, la 22 del compadrito que criaba gallos de riña y se acicalaba frente a un espejito colgado en la pared.²

¹ Una storia della nascita e della diffusione dei *conventillos* è tracciata da Horacio Vázquez Rial, "Tu cuna fue un conventillo. La vivienda obrera en Buenos Aires en la vuelta del siglo", in Id. (a cura di), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 254-264. Per una panoramica sul *conventillo* come tema della letteratura argentina cf. Jorge Páez, *El conventillo*, Buenos Aires, CEAL, 1976.

² Pedro Orgambide, *Hacer la América*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pp. 71-72. Naturalmente i *conventillos* non erano un fenomeno esclusivo della capitale, ma

Ma se la letteratura a noi più vicina recupera il *conventillo* come spazio principe della multiethnicità, per l'intellettualità degli ultimi due decenni del XIX secolo, il *conventillo* è stato soprattutto lo spazio del degrado, e così lo descrive la narrativa naturalista urbana, la quale fa proprio il determinismo biologico zoliano –a cui poi va aggiunta l'influenza delle teorie positiviste lombrosiane penetrate in Argentina– per trovarvi una giustificazione insieme scientifica ed estetica a posizioni che sono prettamente ideologiche e che investono sia la situazione sociale e culturale del paese di quegli anni, sia il suo futuro sviluppo.

Profondamente delusi dalla tipologia di lavoratore straniero che invade il suolo argentino,³ diversi esponenti del naturalismo (perlopiù provenienti dal settore della media e alta borghesia), ammantati anche da forme xenofobe e classiste, vedono negli immigranti (e soprattutto negli italiani meridionali) un elemento negativo per il progresso della nazione, appellandosi a supposte tare razziali ereditarie o a determinate caratteristiche somatiche che fanno dell'immigrante un soggetto socialmente inferiore se non addirittura pericoloso. Non a caso Eugenio Cambaceres significativamente titola un suo romanzo *En la sangre* (1887), proprio a indicare come le carenze di valori sociali e morali attribuite agli immigranti sono una questione, si direbbe oggi, di DNA. Per Cambaceres gli abitanti del *conventillo* vivono nell'amoralità, in una degenerazione dei costumi sessuali che coinvolge anche bambini e adolescenti dello stesso sesso:

Jugaban a los *hombres* y las *mujeres*; hacían de ellos los más grandes, de *ellas* los más pequeños, y, como en un manto de vergüenza, envueltos en tinieblas, contagiados por el veneno del

caratterizzavano anche altre città argentine meta di flussi migratori. Cf., ad esempio, il romanzo *Mar de olvido* di Rubén Tizziani (1992) in cui si descrive un *conventillo* della città di Rosario. Anche il fumetto ha recuperato il *conventillo* come spazio dell'eterogeneità etnica e culturale dei suoi abitanti. Ne è esempio, a partire dal 1938 e per i successivi quaranta anni, la serie umoristica *Conventillo* creata da Héctor Torillo.

³ Sarmiento, fra i primi a teorizzare la necessità di un'immigrazione straniera indispensabile per il popolamento e lo sviluppo economico del paese, pur senza mai citarli direttamente, aveva auspicato l'arrivo di contingenti immigratori anglosassoni. Cfr. Domingo F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), Buenos Aires, Losada, 1994, in particolare il cap. XV "Presente y porvenir".

vicio hasta lo íntimo del alma, de a dos por el suelo, revolcándose se ensayaban en imitar el ejemplo de sus padres, parodiaban las escenas de los cuartos redondos de conventillo con todos los secretos refinamientos de una precoz y ya profunda corrupción.⁴

Comune agli autori del naturalismo urbano è anche il ricorso a descrizioni che mettono in rilievo una condizione di estrema sporcizia. Ancora Cambaceres così presenta il *conventillo* di San Juan, situato nel quartiere di San Telmo:

Dos hileras de cuartos de pared de tabla y techo de cinc, semejantes a los nichos de algún inmenso palomar, bordeaban el patio angosto y largo.
Acá y allá entre las basuras del suelo, inmundo, ardía el fuego de un brasero, humeaba una olla, chirriaba la grasa de un sartén.⁵

Riferimenti alla sporcizia ricorrono pure nei testi di coloro che sono favorevoli al mantenimento della spinta immigratoria. Santiago Estrada in *Viajes y otras páginas literarias* (1889) scrive che penetrare in un *conventillo* è “para la vista y el olfato como penetrar en un gran estómago de entorpecida digestión”.⁶ Le estreme condizioni di indigenza fisica e ambientale riscontrate nel *conventillo* spingono Estrada a invitare gli organi governativi a prendere adeguati provvedimenti perché bisogna fare attenzione che “la inmigración, semilla del engrandecimiento nacional, no se pudra como el trigo arrojado al basurero”.⁷

Se considerato dal punto di vista borghese ed elitario degli scrittori naturalisti (soprattutto di quelli contrari all’immigrazione) e sulla base delle categorie lotmaniane, potremmo dire che il *conventillo* è lo spazio dell’ES, a cui si ascrivono caratteri di povertà, amoralità, sporcizia,

⁴ Eugenio Cambaceres, *En la sangre*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967, p. 111.

⁵ Ivi, p. 13, corsivi nel testo.

⁶ Cf. Páez, *El conventillo*, cit., p. 23.

⁷ Ivi, p. 25.

delinquenza, prostituzione, malattie infettive, proletariato e sottoproletariato e quant'altro possa essere indice di un'arretratezza economica, sociale e culturale dalla quale è impossibile riscattarsi. Il *conventillo*, insomma, nell'immaginario letterario e nella saggistica di stampo positivista assume una valenza culturale e sociale negativa: è un "fuori", equivalente del "basso", da dove (invano) si tenta la scalata verso il "dentro", equivalente dell'"alto".

L'ES è accentuato anche dalle modifiche al piano urbanistico della capitale attuate a partire dal 1880, quando vengono abbattuti una serie di edifici situati sulla linea verticale fra la Plaza Mayor e la piazza dove verrà costruito l'edificio del Congresso per dar vita a quella che sarà l'*avenida de Mayo*, un grande viale sulle cui strade laterali direzionate verso nord si andrà man mano a costituire lo spazio della *city*, delle vie commerciali, con banche e compagnie straniere, il palazzo della Borsa, negozi alla moda europea, sedi di giornali e riviste, ristoranti, alberghi e caffè allo stile parigino, in altre parole uno spazio dell'IN dettato da progresso e modernità. In questo modo l'*avenida de Mayo* rappresenta un netto spartiacque fra i quartieri sud della città (ora economicamente e socialmente periferici) e quelli nord (sempre più economicamente e socialmente centrali). Una distribuzione degli spazi fortemente manichea che il romanzo naturalista urbano contribuisce narratologicamente a sistematizzare: nello spazio narrativo, infatti, è possibile trovare da un lato il teatro, il club, l'ippodromo, l'esclusiva calle Florida, la Borsa, tutti simboli del progresso e di una società borghese chiusa in sé stessa a cui l'immigrante o (per via di quel determinismo biologico di cui già si è detto) i suoi figli non possono avere accesso; dall'altro il *conventillo*, dove si racchiude la parte degenerata della società argentina di cui l'immigrante è l'esponente massimo poiché la sua presenza rischia di contaminare la *criollidad* nazionale. In tal modo la narrativa naturalista urbana coniuga finzione e programmazione ideologica, perché l'applicazione di un metodo letterario basato sulla descrizione fedele della realtà e sulla denuncia sociale, che dà come risultato una forma di letteratura-documento,

costituisce una ulteriore rielaborazione dell'opposizione sarmientina fra civiltà e barbarie qui tutta compresa nello spazio urbano, eletto a scenario del conflitto.

E allora l'avenida de Mayo potrebbe essere definita quel "fronte esterno dell'onda" sul quale, in ottica turneriana, la civiltà spinge per penetrare nella barbarie, solo che in questo caso vi è un rovesciamento dei termini dal momento che è la massa immigrante (agli occhi borghesi la "barbarie") a esercitare la spinta per penetrare in quegli spazi del lusso e della ricchezza che la città urbanisticamente e, potremo dire, attraverso la letteratura, anche semioticamente, si sta organizzando.

Ricchi/poveri, palazzi/*conventillos*, dame/prostitute, cultura/ignoranza, la visione manichea della società urbana argentina, lungi dall'essere abbandonata, perdura in quegli scrittori che, nei primi due decenni del XX secolo, in nome del "nazionalismo culturale" continuano a considerare l'immigrante una minaccia per l'identità nazionale. Monsalvat, il personaggio principale del romanzo di Manuel Gálvez *Nacha Regules* (1919), proprietario di un *conventillo*, prende atto della situazione di disuguaglianza in cui versa la società:

De que unos poseyesen millones y otros no tuviesen para comprar pan. De que unos vivieran en palacios, con parques magníficos, mientras allá en el oscuro y frío cuarto del conventillo se amontonaban, en promiscuidad monstruosa, diez seres humanos. De que a unos les sobran bienes, comodidades, placeres, cultura, educación; y que ese sobrante no se repartiese entre los que carecían de todo. De que unas mujeres poseyesen docenas de trajes y collares de muchos miles de pesos y todo el lujo y todo lo innecesario, mientras otras pobres mujeres debiesen vender su cuerpo, perder su vida, su salud y su alma para poder vestirse y comer.⁸

L'intento di Monsalvat di migliorare le condizioni di vita all'interno del *conventillo* trova l'opposizione degli inquilini, diffidenti nei confronti del "ricco" e quasi desiderosi di rimanere in uno stato di

⁸ Manuel Gálvez, *Nacha Regules*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 85.

degrado ambientale, tanto che l'unica a dimostrarsi favorevole alle ristrutturazioni è una prostituta perché, come scrive Gálvez, "tiene íntimo y continuo trato con hombres de otra condición, por lo cual la muchacha podía comprender a Monsalvat mejor que otras personas del conventillo".⁹ L'immigrante, che nell'ottica liberale del XIX secolo doveva essere l'agente del progresso, per Gálvez è diventato colui che ha importato in Argentina uno spirito materialista, che rifiuta la rigenerazione morale e che moralmente ed esteticamente ha appiattito la stessa capitale: "Buenos Aires produce una impresión penosa. La fealdad de su edificación sonora y multiforme, la carencia de perspectiva y la monotonía de sus calles rectas e iguales, revelan en nuestro espíritu colectivo una falta de sentimiento estético".¹⁰

Ma il *conventillo*, relegato dalla borghesia intellettuale nello spazio dell'ES, si prende la sua rivincita nel momento in cui è eletto a spazio privilegiato dal teatro popolare del *sainete*, atto unico in tre quadri di origine spagnola che diviene il genere di maggior successo in Argentina fra il 1880 e il 1930 circa. Anzi, alcuni fra i più noti *sainetes* traggono ispirazione dal *conventillo* fin dal titolo: è il caso di *Tu cuna fue un conventillo* (1920) e *El conventillo de la Paloma* (1929), di Alberto Vacarezza, di *El conventillo* (1906), di Florencio Sánchez, di *El diablo en el conventillo*, di Carlos Mauricio Pacheco.

Il *sainete* recupera la dimensione collettiva del *conventillo*, un caos di età, sesso, persone di diverse provenienze nazionali e regionali su cui spiccano le problematiche nazionali, etniche e sociali che affliggono la società argentina, le quali, pur se, almeno in una prima fase –quella definita di *pura fiesta*–¹¹, sono trattate in modo ironico e leggero, permettono di ascrivere anche il *sainete* alle modalità di una letteratura-documento. E come spazio del cosmopolitismo, della *mezcla*, della solidarietà ma anche dei conflitti etnici, sociali, culinari, linguistici e via dicendo, dal *conventillo*, grazie al successo del

⁹ Ivi, p. 111.

¹⁰ Manuel Gálvez, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Arnoldo Moen & hno Editores, 1910, p. 62.

¹¹ Le successive sono: *sainete tragicómico* e *grotesco criollo*.

sainete, si va sempre più affermando un processo di integrazione che permette all'immigrante, come soggetto portatore di modelli culturali popolari, di penetrare a tutti i livelli della società urbana argentina. Perché l'emigrante non è soltanto quella tipologia di viaggiatore che Todorov inserisce nella categoria dell'assimilato, ovvero di colui che "si reca dagli altri, non per renderli simili a sé, ma per divenire come loro",¹² è egli stesso, seppure inconsapevolmente, un assimilatore e l'operazione culturale del *sainete* ne è un chiaro esempio. I *saineteros*, spesso anch'essi abitanti del *conventillo*, mettono in scena *pieces* i cui temi sono legati alla quotidianità e i cui personaggi creano situazioni comiche al limite del ridicolo. Su tutti spicca il personaggio dell'immigrante: spagnolo (*gallego*), ebreo (*ruso*), *turco*, ma soprattutto italiano (il *tano*), che con il suo *cocoliche*¹³ (un misto di spagnolo, italiano e dialetto di provenienza) dà vita a un castigliano storpiato che suscita ilarità anche nelle situazioni più serie. Ed è proprio attraverso questo impasto linguistico –in cui si inseriscono anche espressioni del *lunfardo*, il gergo della mala– che l'immigrante indossa la duplice veste dell'assimilatore e dell'assimilato visto che "nell'operazione di mettere in caricatura è l'argentino stesso che poco a poco assorbe l'altro nel suo proprio linguaggio: l'imitatore diventa vittima di ciò che imita".¹⁴ Insomma, il successo del *sainete*, oltre a promuovere la nascita di un pubblico abituato al teatro, favorisce un movimento centripeto che dalle periferie del *conventillo* permette all'immigrante di espandersi verso un "centro" culturale e sociale, di diffondere un codice linguistico che va ad alimentare la polemica sulla lingua che

¹² Tzvetan Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991, p. 404.

¹³ Antonio Cuccolliccio era un manovale calabrese che lavorava nel circo dei fratelli Podestà e si caratterizzava per il suo spagnolo improbabile. Spesso, oltre alla normale attività circense, venivano messe in scena anche opere teatrali. Quando nel 1884 viene presentata l'opera *Juan Moreira*, si decide di inserirvi il personaggio di Cocoliche e tale è il successo che *cocoliche* diventerà un personaggio fisso del *sainete*.

¹⁴ Vanni Blengino, *La Babele nella "pampa". L'emigrante italiano nell'immaginario argentino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, p. 122.

fin dalla prima alluvione immigratoria accompagnava la discussione sull'identità nazionale.¹⁵ E si tratta di un codice linguistico che varia, come varia la trama del *sainete* e l'origine etnica (nazionale o regionale) dei diversi personaggi, anche se poi gli elementi di base della poetica del *sainete* sono piuttosto costanti tanto da essere stati enunciati dagli stessi autori. Ecco come li presenta Alberto Vacarezza nel *sainete* del 1932 *La comparsa se despide*: "Un patio, un conventillo, /un italiano encargao, /un yoyega retobao, /una percanta, un vivillo, /un chamuyo, una pasión, /choque, celos, discusión, /desafío, puñalada, /aspamento, disparada, /auxilio, cana... ¡telón!"¹⁶

E se a predominare come ambientazione è il *patio* del *conventillo*, in quanto metafora della convivenza e cronotopo dell'incontro fra i tanti inquilini, questo non è l'unico scenario a cui ricorre il *sainete*. Tutta la città è coinvolta: pensioni, alberghi, empori, stazioni, osterie, postriboli, cabaret, ring di pugilato, bar, porti, cantieri, ossia quei luoghi maggiormente frequentati dagli abitanti del *conventillo* per le loro attività di svago o lavorative, o per via di atti di delinquenza, come nel caso di commissariati e caserme. Per citare solo un esempio, *Babilonia* (1925), una fra le più note opere teatrali di Armando Discépolo, è ambientata nella cucina di un palazzo signorile. Nell'elenco dei personaggi accanto al nome compare l'incarico svolto all'interno della casa e la provenienza etnica (francese, *criolla*, napoletana, galiziana, tedesca, cordobese, italiana, madrilen). In *Babilonia*, oltre ai diversi

¹⁵ Già negli anni '80 del XIX secolo, Sarmiento era intervenuto nuovamente sulla questione immigratoria per ribadire l'importanza dell'insegnamento della lingua spagnola che rischiava di essere contaminata dalle molteplicità idiomatiche provenienti con i flussi immigratori. La questione della lingua preoccupava Sarmiento soprattutto a seguito della nascita di scuole italiane, di cui si erano fatte promotrici le Società di Mutuo Soccorso, organismi sorti allo scopo di assistere e tutelare gli italiani in Argentina. Su questo tema intavolò una polemica con i giornali italiani pubblicati in Argentina. La polemica sulla lingua si acuisce nel decennio del Centenario, quando Manuel Gálvez, nel proporre il nazionalismo culturale pone l'accento sull'ispanità della lingua come l'elemento unificatore della razza, schierandosi così contro il cosmopolitismo linguistico.

¹⁶ Alberto Vacarezza, "La comparsa se despide", in *La Escena. Revista Teatral*, XV, 737, 11 de agosto de 1932, s.n.p.

cocoliches, non mancano conflitti culinari e di classe che convogliano nella definizione che uno dei personaggi, il cuoco napoletano Piccione, valendosi di metafore gastronomiche dà dell'Argentina:

Vivimo en una ensalada fantástica. [...] estamo a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo... todo e bueno: ¡a la cacerola! ¡Te lo sancóchano e te lo sirveno! ¡Coma, como o revienta! Ladrones, víctimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos... son uguale: ¡a la olla!...Te lo báteno un poco e te lo bríndano. "Trágalo, trágalo o revienta!" ¡Jesú, qué Babilonia!...¹⁷

E la Babilonia si forgia nel *conventillo*. Ancora Armando Discépolo in *Mustafá* (1921) per bocca di uno dei suoi personaggi dichiara, in sintesi, che il *conventillo* è un laboratorio della mescolanza. Nel già citato romanzo di Pedro Orgambide *Hacer la América*, uno dei personaggi, Herman Müller, dopo aver panoramicamente descritto l'interno del *conventillo* dove anche lui vive, conclude: "Debía haberlo visto antes [...] debí comprender que el universo empezaba por casa".¹⁸ Se non l'universo, sicuramente la nazione. "Babilonia" è uno degli attributi più usuali assegnati a Buenos Aires dall'immaginario letterario e non, proprio per indicare l'imperante cosmopolitismo di razze, culture e idiomi: "la più grande città straniera del mondo", viene definita da Ernesto Sábato nel romanzo *Sobre héroes y tumbas* (1961). E la multietnicità di Buenos Aires viene riportata in primo piano da Leopoldo Marechal (negli anni Venti del XX secolo esponente del movimento d'avanguardia del *martinfierrismo*), il quale nel 1948 pubblica il romanzo *Adán Buenosayres*. Nei primi decenni del Novecento, Buenos Aires era stata lo scenario delle tensioni fra modernità e tradizione, nazionalismo e cosmopolitismo, *criollismo* e immigrazione straniera su cui l'intellettualità argentina discuteva e si confrontava a livello letterario. Un contesto ideologico ed estetico di cui

¹⁷ Armando Discépolo, "Babilonia", in *Canillita y otras obras*, Buenos Aires, CEAL, 1979, pp. 117-118.

¹⁸ Orgambide, *Hacer la América*, cit., p. 72.

Adán Buenosayres costituisce un'ironica rilettura, nonché la proposta di un'ulteriore modificazione dello spazio assiologico della città. Le vicende del romanzo si svolgono in due quartieri per diversi motivi periferici: Villa Crespo (allora topograficamente centrale, ma lontano dal nucleo attivo e commerciale della capitale) e Saavedra (la periferia nord-est della città, quasi una zona di frontiera fra lo sviluppo urbano e la pampa). In particolare Villa Crespo è funzionale a Marechal per formulare il suo concetto di *Argentinopea*, un'epopea in cui si fondono socialmente e culturalmente le diverse collettività giunte nel paese. Villa Crespo, infatti, è un quartiere popolare abitato da *criollos*, ma soprattutto da immigranti europei ed extraeuropei, che svolgono attività legate all'artigianato ed al piccolo commercio e che per la loro provenienza concorrono a rappresentare uno spazio culturale in cui convivono (o si sovrappongono) elementi della tradizione argentina insieme con altri di derivazione immigratoria. Le strade (i cui nomi e la cui topografia Marechal riproduce fedelmente), e quindi anche la città potrebbero essere considerate semplicemente lo sfondo per una serie di avvenimenti che arricchiscono l'intreccio. In realtà è la mobilità spaziale di Adán (il personaggio principale) a delineare la dimensione urbana. Il motivo dell'incontro, legato al cronotopo della strada, rivela un quartiere eletto a simbolo della realtà multietnica di Buenos Aires, rappresentata nello specifico dalla *calle* Gurruchaga dove sembrano essersi date appuntamento tutte le genti del mondo: "Il crogiuolo di razze. *Argentinopea*?"¹⁹ Un crogiuolo che culmina nella descrizione di una metaforica battaglia combattuta nella stessa *calle* Gurruchaga, e alla quale partecipano baschi, andalusi, liguri, napoletani, turchi, sirilbanesi, greci, ebrei, suscitando i dubbi di Adán a proposito del destino della nazione.²⁰

A distanza di anni dal dibattito su *criollismo* e immigrazione straniera, Marechal penetra quella città degli immigranti che le avanguardie letterarie avevano ignorato, in quanto costituita da una

¹⁹ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1994, p. 231.

²⁰ Ivi, p. 276.

popolazione non meritevole di essere ascritta nelle radici nazionali argentine. I dubbi di Adán sul destino dell'Argentina e sulla possibile esistenza di un'Argentinopea, esprimono forse le perplessità del Marechal avanguardista che, pur manifestando riserve ideologiche ed estetiche alla presenza immigratoria, ne aveva comunque condiviso la realtà quotidiana, tanto più che Villa Crespo era il quartiere dove aveva vissuto. La componente autobiografica presente nel romanzo si riscontra anche nella formulazione del *ser nacional* in cui Marechal (attraverso le parole di Adán) riconsidera il fenomeno dell'immigrazione secondo un'ottica che si riallaccia al viaggio in Europa. Il tema, caro agli intellettuali latinoamericani, viene proposto nel romanzo come l'elemento che riconduce a una delle radici dell'identità nazionale: l'Europa immigrante, la cui metamorfosi negativa subita in terra americana è dovuta, a giudizio di Adán/Marechal proprio all'Argentina, un paese che avrebbe tentato gli stranieri al disordine, iniziando con i padri un'opera di corruzione poi portata a termine con i figli. Insomma, la capacità del paese di plasmare i nuovi arrivati, si connota negativamente se anche i figli degli immigranti (nati e/o cresciuti in Argentina) sembrano ripudiare le loro origini adeguandosi a quel processo di imposizione culturale già subito dai loro padri.

Si tratta di considerazioni in cui si percepisce la distanza temporale della riflessione marechaliana rispetto all'epoca d'ambientazione del romanzo: non più una realtà multi-etnica da cui prendere le distanze in quanto contaminatrice dell'origine *criolla*, ma piuttosto il tentativo di rivalutare un complesso di valori culturali a cui comunque ciascun argentino di ascendenza immigratoria deve far riferimento perché parte della propria tradizione. Un problema che trova la sua verifica/soluzione (personale) nel viaggio in Europa che, fra le tante valenze che può avere per un intellettuale argentino, acquisisce ora anche quella di ricongiungimento con il legame originario per poter ricostruire una memoria familiare, ma anche nazionale. La distanza temporale (il romanzo ha avuto una gestazione di diciotto anni) ha per contro avvicinato la distanza culturale fra *argentinos viejos* e *nuevos*

teorizzata dalle avanguardie. Anzi, in qualche modo Marechal ne realizza una sintesi che supera l'opposizione iniziale. In questi termini va considerata l'ambientazione a Villa Crespo, con la quale Marechal compie un'operazione che è insieme ideologica e letteraria nel momento in cui sposta il luogo della discussione martinfierrista trasportandolo dal centro attivo della città a un quartiere periferico, abitato in gran parte da immigranti, che viene così connotato di una centralità culturale non riconosciutagli in precedenza e dettata dalla mescolanza multiethnica.

Di multiethnicità e periferie urbane si parla anche nella più recente narrativa argentina su Buenos Aires e gli immigranti, che presenta i nuovi soggetti del fenomeno, rappresentanti dei flussi migratori iniziati alla metà degli anni '80 del XX secolo e provenienti da paesi limitrofi e andini, in particolare Paraguay, Perù e Bolivia. Si tratta di flussi che, ancora una volta, modificano lo spazio assiologico della città e portano in primo piano quei quartieri periferici occupati dai nuovi immigranti in cui, a dispetto di una tradizione ideologica che vuole Buenos Aires una città dallo stile "europeo", la capitale diventa uno spazio più conforme all'immaginario occidentale sulle realtà latinoamericane. La letteratura argentina ha registrato questo fenomeno in *Bolivia Construcciones* (2006) e *Grandeza Boliviana* (2010), romanzi di Bruno Morales (pseudonimo di Sergio Di Nucci), ambientati in prevalenza nei quartieri bonaerensi di Bajo Flores e Charrúa. Nei due romanzi, le tradizioni boliviane (feste, cibo, musica) si appropriano di spazi dell'estrema periferia urbana e, allo stesso tempo, grazie al contatto con gli altri immigranti (peruviani, paraguayani o anche argentini provenienti dall'interno del paese), si trasformano:

Yo estaba impresionado por la cantidad de objetos que encontraba. Casillas apretadas, unas junto a otras, por encima y al costado, pasillos angostos que de pronto terminaban, bares y pequeños comedores, carteles mal pintados, almacenes que vendían desde harina hasta bicicletas y el color abigarrado de las parrillas y los olores que me recordaron otra vez a La Paz pero también a ciertas zonas de Potosí. Era también confusa la música

que salía de los departamentos. Se entremezclaban una salsa peruana, un tango quejoso, un bolero, pero se oía con más violencia un ritmo marcado por una voz chillona y mensajes descorcentantes (“yo-quiero-tomar ¡Vi-ta-mi-na! Me-compro-una-bolsa-y-estoy-¡pila-pila!”), al que pronto supe que llamaban “cumbia villera”.²¹

Nell’immaginario letterario di Morales, caratterizzato da una scrittura frammentata in cui si intrecciano le vicissitudini quotidiane dei personaggi, Buenos Aires diventa, metonimicamente, metafora di tutta l’Argentina. Un aspetto che sembra riportare in auge un detto comune, di origine bonaerense, in parte frutto delle contingenze storiche e comunque contestato dalla tradizione culturale delle regioni dell’interno, che suole identificare la capitale con l’intera nazione: Buenos Aires è l’Argentina o l’Argentina è Buenos Aires, si dice. E non a caso nei romanzi di Morales i personaggi paragonano le città boliviane (La Paz, Potosí) non già a Buenos Aires, bensì a tutta l’Argentina.

In questa carrellata letteraria sulla Buenos Aires degli immigranti, non può mancare un riferimento alla collettività cinese (e taiwanese), anch’essa arrivata a partire dalla metà degli anni ‘80 del XX secolo. Grazie a essa, Buenos Aires, come molte metropoli, ha la sua Chinatown, collocata all’interno del quartiere di Belgrano. Il Barrio Chino è lo spazio in cui si svolgono le vicende raccontate in *Un chino en bicicleta* (2007) di Ariel Magnus. In breve, un giovane bonaerense, Ramiro, testimone in un processo contro un cinese accusato di essere piromane, viene da questi rapito e portato nella Chinatown *porteña*. Qui il giovane, che nonostante la sua condizione di ostaggio può muoversi liberamente, intraprende un vero e proprio viaggio di conoscenza entrando in contatto con tutti gli aspetti della cultura cinese fino ad arrivare ad una reale comprensione dell’Altro, che è anche segno di una crescita personale. In effetti, all’inizio la frontiera tra la Buenos Aires argentina e la Buenos Aires cinese parrebbe invalicabile per i numerosi

²¹ Bruno Morales, *Bolivia Construcciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 15.

pregiudizi presenti da una parte e dall'altra che sembrano impedire una pacifica convivenza tra le due culture. Ma via via Ramiro scopre una realtà più transculturata di quanto l'autonomia e la chiusura del mondo cinese, nonché gli stereotipi, gli facessero credere. Così, già verso la fine del romanzo, Ramiro comincia a considerare il Barrio Chino alla stregua di qualunque altro quartiere bonaerense:

Poco a poco vivir en el zhong guo cheng se fue pareciendo cada vez más a vivir en cualquier otro barrio de Buenos Aires, el mío por ejemplo, solo había que cambiar los chinos por los gallegos y las medialunas por las sopas instantáneas, el mate por los termos gigantes para hacer el té [...] yo no sé para que viaja la gente si al final todo termina siendo más o menos lo mismo que en casa.²²

La globalizzazione sembra essere il risultato finale dello shock culturale vissuto all'inizio da Ramiro, poi trasformatosi in un processo di transculturazione. Ciò non toglie che la Buenos Aires letteraria, nel suo rapporto con la presenza delle collettività migranti, continua ad essere, anche nel XXI secolo, un esempio di incontro/scontro tra culture che, comunque, non impedisce la convivenza.

Bibliografia

- Blengino, Vanni, *La Babele nella "pampa". L'emigrante italiano nell'immaginario argentino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005.
- Cambaceres, Eugenio, *En la sangre* (1887), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- Discépolo, Armando, "Babilonia" (1925), in *Canillita y otras obras*, Buenos Aires, CEAL, 1979, pp. 105-149.
- Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Arnoldo Moen & hno Editores, 1910.
- Gálvez, Manuel, *Nacha Regules* (1919), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Magnus, Ariel, *Un chino en bicicleta*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2007.
- Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid, Castalia, 1994 (1948).

²² Ariel Magnus, *Un chino en bicicleta*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2007, p. 182.

- Morales, Bruno, *Bolivia Construcciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- Orgambide, Pedro, *Hacer la América*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.
- Páez, Jorge, *El conventillo*, Buenos Aires, CEAL, 1976.
- Sarmiento, Domingo F., *Facundo. Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Losada, 1994 (1845).
- Todorov, Tzvetan, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991.
- Vázquez Rial, Horacio, "Tu cuna fue un conventillo. La vivienda obrera en Buenos Aires en la vuelta del siglo", in Id. (a cura di), *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 254-264.
- Vacarezza, Alberto, "La comparsa se despide", in *La Escena. Revista Teatral*, XV, 737, 11 de agosto de 1932, s.n.p.

LA VENGANZA DEL ZORRO EN NOMBRE DE LOS MÁS DÉBILES: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA Y SUS PERSONAJES

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine)

1. Introducción

Desde los años ochenta del siglo XX, la narrativa femenina latinoamericana adopta, con particular vivacidad, los temas de “posboom”, para recuperar la memoria de los acontecimientos infelices, los amores desgraciados y las soledades dramáticas. Además, el uso de los llamados géneros menores –como se definían en aquel entonces las novelas románticas, policíacas o los cuentos de ciencia ficción–, la oralidad, el lenguaje periodístico y publicitario, reactualizan mitos relacionados con los medios de comunicación. Así que toman nueva vida héroes cinematográficos, personajes de leyenda, telenovela o de letras de tango y bolero, ampliando el concepto de cultura extendida más allá de las fronteras individuales y en perspectiva marginal.

El encanto de super hombres que se esconden bajo la máscara de gente aparentemente tranquila, perezosa y cobarde, el espíritu indomable del “vengador”, tópico de la literatura de capa y espada, emerge con fuerza en la figura de Zorro, cuya leyenda –se funda en la California del siglo XIX–, se difunde a raíz de aventuras sensacionales, bromas a la autoridad colonial española, por todo el territorio de Estados Unidos. Cruzando el océano, se afirma con vigor también en Europa, estimulando la fantasía de doncellas

románticas, atraídas por el temerario sin nombre, tenebroso y guapo, y de jóvenes ansiosos de emular picarescas hazañas para ponerse al servicio de los más débiles.

Constantemente renovado por el cine y las narrativas más o menos fantásticas, este mito entra en la ficción de Isabel Allende en 2005, al publicar la novela *El Zorro. Comienza la leyenda*, fascinada por las perspectivas de desafío y experimentación implícitas en la novela histórica. En todos sus libros se encuentran rastros de este género narrativo que se desarrolla cabalmente en *Hija de la fortuna* (1999) y *Retrato en sepia* (2000), donde ella afina sus habilidades narrativas, la insaciable curiosidad, la pasión por la historia. Después de todo, su escritura es un esfuerzo continuo para entender la confusión de la vida, volver el mundo más tolerable gratificando al lector/ra menos incisivos en la sociedad. A través de la evasión, estamos obligados a pensar en los eventos sociales de esa América Latina que, ontológicamente, es el lugar privilegiado de lo “real maravilloso”, en el que la mezcla de culturas e imaginarios diferentes produce la forma más fértil de la existencia híbrida.

Antes de analizar la obra es necesario hacer algunas aclaraciones, por breves que sean, sobre la novela histórica en Hispanoamérica con el fin de capturar las continuidades y transformaciones llevadas a cabo por Isabel Allende.¹

¹ Isabel Allende (Lima 1942), nació por casualidad en la ciudad de Lima (Perú) y después de haber pasado la mayor parte de su vida en Chile, actualmente vive en los Estados Unidos (en San Rafael, California) con su segundo marido, el abogado William Gordon. Es autora de varias novelas, entre las que se destacan: *La casa de los espíritus* (1981), *De amor y sombras* (1985), *Eva Luna* (1988), *Cuentos de Eva Luna* (1990), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1995), *Afrodita* (1998), *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000), *La ciudad de las bestias* (2002), *Mi país inventado* (2003), *El reino del dragón de oro* (2003), *El bosque de los pigmeos* (2004), *El Zorro. Comienza la leyenda* (2005), *Inés del alma mía* (2006), *La suma de los días* (2007), *La isla bajo el mar* (2010), *El cuaderno de Maya* (2011), *Amor* (2013), *El juego de ripper* (2014), *El amante japonés* (2015). Para una bio-bibliografía completa remito al sitio web de la autora: <http://www.isabel-allende.com/es/home>

2. Secolo XIX: la novela histórica y *Enriquillo* de Jesús Manuel Galván

Desde su aparición, la novela histórica –se estableció en Europa, como es sabido, a través de la obra de Walter Scott, Chateaubriand, Cooper y Manzoni que influyeron en el nacimiento y el desarrollo del género literario incluso en Hispanoamérica– se basa en la recuperación reivindicativa del pasado, fundamental para la construcción de una nueva identidad, en lo específico americana, finalmente libre de yugos políticos y culturales que no le pertenecen. En el particular momento histórico de transformación del nuevo –y también del viejo continente–² hay que superar problemas de características opuestas: el aspecto dinámico de los procesos históricos, la “nación” en cuanto entidad no limitada la cual tiene que ser circunscrita, y mundos enteros de valores sin garantía de institución. De aquí, manteniendo vivas las enseñanzas de la revolución francesa –capaces de indicar un camino de redención–, el redescubrimiento de la grandeza pasada y los abusos sufridos por los padres, llevará inevitablemente a una necesidad de independencia y orgullo nacional. Gracias a los esfuerzos de nacionalizar un modelo de novela importada del extranjero, se crea, por fin, una literatura autóctona, expresión concreta de una realidad bien definida, donde triunfa la exaltación del indio, emblema de la raza americana en contraposición a la de los conquistadores. En una especie de furia hermenéutica, se percibe la

² El Romanticismo, especialmente el francés, proclama la misión de la literatura en la sociedad, ya que se asocia con el movimiento político revolucionario, individualista y liberal. Representante, en su mayor parte, de la media o pequeña burguesía rural o urbana que conquistó el poder, el escritor tiene la tarea de influir en la sociedad de la época. Esto provoca, como consecuencia lógica, que la esencia de la obra literaria sea ideológica. No es tan solo el hecho que el arte, y más concretamente la literatura, tenga que elaborar, con coordenadas estéticas, las dimensiones constitutivas de la personalidad individual y colectiva, sino que tenga que dar forma literaria y casi “visible” a las verdades fisiológicas, políticas y sociales. Las consecuencias son muchas y relevantes, tanto por los contenidos de la obra literaria, como por la importancia social. Las más significativas son: la evidencia de la relación entre el destino y las condiciones históricas humanas, que dan lugar al nacimiento de la novela y el drama histórico, y la representación global de la sociedad, que hace hincapié en las características objetivas y las relaciones interpersonales. Cf. György Lukacs, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977.

dimensión “retórica”, es decir comunicativa, del texto que nace de los hechos y que, sobre estos, quiere reaccionar.

El choque entre las culturas indígena y española es, por lo tanto, temática sensible para “educar” al pueblo, con el fin de volverlo partícipe de las etapas fundamentales de su evolución histórica, ideológica y filosófica, modificada con el paso del tiempo. No es una casualidad si el tema se utiliza con el preciso propósito educativo: la ambición de los escritores de la época es revivir las viejas tradiciones, la unidad de la familia y el grupo social de pertenencia, las luchas libertarias a través de las diferentes generaciones que se sucedieron, al fin de orientar los comportamientos actuales.³ Es suficiente remitir a la ya famosa estética de Altamirano,⁴ para tener confirmación de la exaltación de la misión patriótica de la novela, medio idóneo para una rápida difusión de las ideas y la relativa educación del pueblo.

De acuerdo con esta necesidad didáctica y con la precisión del historiador, el novelista muestra usos y costumbres del pasado, los episodios casi desconocidos de la guerra entre los españoles y los indios, sin perder nunca la oportunidad de presentar, con distinción maniquea, los nativos buenos y los españoles malos. Todo ello aderezado con los ingredientes típicos de amores desgraciados y contrastados, de intrigas, odios, venganzas, tópicos de la novela histórica europea en la forma de Walter Scott, solo por citar un ejemplo.

Una de las pocas excepciones al marcado y generalizado antihispanismo la proporciona *Enriquillo. Leyenda histórica dominicana*, primera y única novela de Manuel de Jesús Galván.⁵ En algunos

³ Cf. Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967 y César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

⁴ Esta ideología se refuerza en las novelas *La Navidad en las montañas* (1871), *El Zarco* (1901 póstuma) y *Clemencia* (1869), en las que se confirma el papel del fundador de una nueva visión literaria basada en la unión entre arte y política para la construcción de la identidad nacional y el progreso.

⁵ Nacido en Santo Domingo el 13 de enero de 1834, Galván se convirtió en 1859 en el secretario privado del general Santana. Durante la dominación española, entre los años 1863-1865, ocupa el cargo de Jefe de Negociado y de ministro del Interior. Con la restauración de la República en 1876 es presidente de la República Espaillat, y Galván llega a ser ministro de

aspectos, se trata de una obra original en el panorama de la novela histórica hispanoamericana, ya que refleja las contradicciones experimentadas por el pueblo dominicano, que se debate entre el deseo de preservar su hispanidad y el anhelo de independencia. De aquí, la búsqueda de analogías morales en la historia del pasado, como escribe el propio autor en la carta-prólogo de 1882 dirigida al presidente de la Sociedad Abolicionista Española.⁶

Él nunca cae en el error de considerar al indígena como el único representante de los valores humanos positivos, quitándole, por lo tanto, espesor y encisividad. Su protagonista es sí un indio noble y valiente, que pelea por su raza esclavizada, hasta convertirse en el símbolo nacional de la lucha por la libertad,⁷ pero, junto a él viven otros indios, animados por sentimientos puros –Camacho–, y otros más crueles, llenos de odio y venganza –Tamayo–. Del mismo modo actúan españoles perversos –Nicolás de Ovando–, o ejemplos de virtud y nobleza que son el sello de los mejores soldados en su mayoría “humanus y benévulus”.⁸ Por encima se exalta el trabajo de los dominicos en los que domina Las Casas, cuyo efecto civilizador se opone a la ambición y los vicios de algunos conquistadores.⁹

Relaciones Exteriores. A la caída de Espaillat, entre 1878 y 1903, ocupó diversos cargos en el gobierno: ahora ministro de Justicia, ahora ministro de Educación, ahora presidente de la Corte Suprema de Justicia, ahora diplomático, etc. Murió en Puerto Rico el 13 de diciembre de 1910. Anderson Imbert, “El telar de una novela histórica: Enriquillo de Galván”, en *Revista Iberoamericana, Estudios*, XV, 30, pp. 108-109.

⁶ Manuel de Jesús Galván, *Enriquillo. Leyenda histórica dominicana. 1503-1533*, Santo Domingo, Imprenta de García Romano, 1882, p. 7.

⁷ El autor expande, incluso la interpretación nacionalista de la rebelión, dándole un carácter continental. Leemos, por lo tanto: “El alzamiento del Batoruco aparece como una reacción; como el preludio de todas las reacciones que en menos de cuatro siglos han de aniquilar en el Nuevo Mundo el derecho de la conquista”. Manuel de Jesús Galván. *Enriquillo*, cit., p. 20.

⁸ *Ivi*, p. 15.

⁹ La figura de Bartolomé de las Casas es altamente simbólica porque el prelado representa y encarna el trabajo incansable de los dominicos, su anhelo de justicia y de amor a la humanidad oprimida, el ardor espiritual que se expresa en la lucha abierta contra los poderosos por la libertad de los esclavos. Al mismo tiempo él es un ejemplo glorioso de España, sensible al problema de la esclavitud. Véanse, por ejemplo, las

Con el pretexto del tema histórico, cada novela del período proyecta hacia el mañana la lucha contra la tiranía, la corrupción y la esclavitud. El pasado se convierte en un ejemplo para el futuro, bien lejos de la temática de las novelas históricas de Europa donde se le considera como el refugio del presente, una especie de escape en la distancia temporal. La realidad histórica es, por lo tanto, la protagonista absoluta de la novela, donde no hay espacio ni para la naturaleza, elemento distintivo más que nunca en las nacientes literaturas hispanoamericanas.

De hecho, las descripciones naturalistas, al tiempo que presentan la armonía típica entre el paisaje y estado emocional de los personajes son bastante marginales en la economía del texto, aunque sí caracterizantes de los lugares presentados en su belleza e inquietud, sin ser, con esto, idealizados. Por el contrario, no hay descripción libre de palabras indígenas, o alusiones directas al elemento autóctono.

Si la referencia a la naturaleza es consecuencial a la realidad histórica escrupulosa, a veces tratada de manera obsesiva, meticulosa por ser el único interés verdadero del escritor, sus personajes –a diferencia de los de Scott–, siempre son protagonistas de la historia tanto que actúen en posiciones primarias como secundarias o de masa. La aplicación continua y constante de las fuentes –bibliografía, notas, etc.– además de hacer legible el pasado, constituye otra demostración de conocimiento personal y habilidad para con el historiador profesional. Esto es particularmente importante para adquirir la autoridad necesaria en su apostolado educativo y de fustigador de los males. A partir de aquí la intervención directa del autor dentro de la narrativa, en la típica función del narrador extradiegético, en contacto constante con el lector al que se dirige en diversas ocasiones y de distintas maneras.

famosas ordenanzas de Burgos a protección de la raza india, que constituyen “una página de oro en la historia de aquellos tiempos de iniquidad y oscurantismo”. Ivi, p. 18. Es una pena que la aplicación no estuvo conforme al espíritu de la ley, incluso si de esto solo es responsable la voracidad de algunos españoles.

3. Siglo XX: algunos ejemplos de transformaciones de la novela histórica

Las palabras de Mitre: “La novela populariza nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de independencia”,¹⁰ encuentran un renovado interés en un género que, sin embargo, adquiere diferentes matices, desarrollando los enfoques formales y temáticos originales de acuerdo con la evolución de la historiografía actual. Ahora, por “documento histórico” se entienden múltiples materiales que incorporan tradiciones orales, testimonios periodísticos, estudios fotográficos, cinematográficos y estadísticos.

Estamos lejos de la visión única, implícita en la ficción histórica original, ya que, a través de la multiplicidad de sonidos y transtestualidad, entran en juego diferentes interpretaciones capaces de expresar malestares y sensaciones de actores de menor importancia, no considerados o incluso ignorados por la historia oficial. Por lo tanto, las perspectivas marginales se expanden en un rechazo total de la visión global, recurriendo a la esfera privada. No es una casualidad si Ignacio Solares en su novela, *Nen la inútil* (1994), lleva a la época de la conquista a través del diálogo de dos soldados españoles –ellos ponen al descubierto las creencias y las dudas personales– y la biografía de una niña indígena, que prevee la llegada de los teules. Una vez más, para citar un ejemplo femenino, Carmen Boullosa, en *Llanto. Novela imposible*, ofrece varios aspectos de Moctezuma, por medio de una estructura narrativa que la fusión de múltiples espacios temporales, vuelve particularmente caótica. El mismo expediente lo utiliza Fernando Iwasaki en *Inquisiciones peruanas* (1994), donde la historia se con-funde con la ficción y no siempre se puede verificar.¹¹

¹⁰ Mitre, Bartolomé, “Prólogo”, en Id., *Soledad*, 1847, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledad-novela-original-0/html/ff1eae6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_\(15_gennaio_2017\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledad-novela-original-0/html/ff1eae6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_(15_gennaio_2017)).

¹¹ Para una lectura adicional cf. Francisca Noguero Jiméneez, “Últimas tendencias y promociones”, en Trinidad Barrera (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Siglo XX, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 167-179.

La desagraciación del héroe, que el libre juego de la imaginación reduce a estatura humana, alcanza alturas notables en *El general en su laberinto* (1992) de Gabriel García Márquez. El escritor describe a un Simón Bolívar, en los últimos días de vida, que se entrega a la mezquindad del enemigo, decepcionado por la evolución de los acontecimientos, la traición y la violencia. De la misma manera el terrible y temido Lope de Aguirre, protagonista en *Daimón* (1978), de Abel Posse, es ahora un fantasma de sí mismo, irreconocible en su sentimiento de rechazo para con los españoles, acercándose de tal forma a la sensibilidad indígena que los considera los verdaderos artífices de la injusticia imperante en América.¹²

Así que muchas otras figuras descienden del pedestal donde se encuentran los “grandes” de la historia, adquiriendo dimensión interior mientras que las figuras menores emergen, como Manuela, amante y protectora de Bolívar. De tal forma muchas mujeres, que vivían a la sombra de sus maridos y compañeros, dan vida a novelas históricas muy especiales: *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez, *Aurelia Vélez, la amante de Sarmiento* (1997), de Araceli Bellotta, *La princesa federal* (1998) –es decir la hija del dictador Rosa–, de María Rosa Lojo –estos son solo algunos ejemplos–, presentan con lirismo e ironía los conflictos y las contradicciones de la historia, vueltos palpables por las pasiones de los protagonistas.

Cada personaje, con su mundo a flor de piel, es figura y signo de calidades y abstracciones: vicios y virtudes, posición social, cuestiones de género y comportamientos, por lo tanto, se profundizan con clara determinación, aún más eficaz por el uso del lenguaje coloquial. Penetrando tipos y estereotipos de la cultura popular, la lengua adquiere un registro lúdico y estimula la ruptura textual cada vez que se manifiesta en la proliferación de voces, en el cruce de géneros. El cine, las telenovelas, las canciones, explotan las formas narrativas implícitas de la sabiduría convencional y popular –Manuel Puig *docet*–

¹² Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.

entrando incluso en la novela histórica de la cual *El Zorro. Comienza la leyenda* es evidente ejemplo.

4. Una leyenda para contar la historia

Ya con *Enriquillo*, de Manuel Jesús Galván, se recurre al término romántico “leyenda”, no tanto en la imitación de Béquér y Zorilla, como de los neoclásicos Jovellanos y Quintana. La narración, de hecho, se desarrolla siguiendo un camino lógico, expresado, como señala Anderson Imbert, de manera “clara, amplia, serena, con mínimos regionalismos e indigenismos y reacia a separarse de las normas del ‘buen gusto’”,¹³ pero también de la imaginación. A diferencia del relato histórico que se caracteriza por la búsqueda de la “verdad”, la leyenda distorsiona la historia, aunque trate de personas reales que vivieron de verdad o figuras imaginarias relacionadas con fechas y lugares y operativas en un período de tiempo determinado. El propósito, tanto civil como religioso, siempre es idóneo para mejorar la vida social del grupo y aumentar idealmente los “acaecimientos”, símbolos sintetizadores de la historia, los ideales, el carácter étnico y moral de las personas que la crean. Esto es precisamente lo que ocurre en la leyenda de Zorro, donde el conjunto de indios, acosado por la conducta corrupta y la ineficiencia, esclavizados y sin capacidad de reacción –por lo menos en el momento actual de la narración–, encuentran venganza por las acciones del misterioso espadachín, el cual lucha por la justicia y la libertad.

Una actitud diferente la demuestran las tribus rebeldes que han surgido contra el excesivo poder e injusticia de los frailes, instalados en veintitrés misiones dispersas en el territorio de California. Su líder es la orgullosa indígena Tuypurnia –más tarde bautizada Regina María de la Inmaculada Concepción, a continuación llamada simplemente Regina–, la hija de un desertor marino español y Lechuza Blanca,

¹³ Enrique Anderson Imbert. “El telar de una novela histórica: Enriquillo de Galván”, cit., p. 222.

“Chamana y curandera”.¹⁴ No es una casualidad si se trata de la madre de Don Diego Vega –bajo cuyas semblanzas se esconde Zorro–, la cual le transmite el sentido de la justicia, la compasión por la infelicidad de los demás que le empujan a actuar en defensa de los indios; la piedad por los necesitados y el valor que supera cualquier tipo de obstáculo. Legendaria es la descripción hecha por la autora:

Su extraordinario destino se manifestó a los pocos meses de nacida, la tarde en que su madre la dejó durmiendo bajo un árbol, mientras ella se bañaba en el río, y un lobo se acercó al bulto envuelto en pieles, lo cogió en sus fauces y se lo llevó a la rastra hacia el bosque. Desesperada, Lechuza Blanca, siguió las huellas del animal por varios días, sin encontrar a su hija. [...] Una madrugada, a comienzo del invierno, vieron surgir de la niebla a una criatura escuálida, inmunda y desnuda, que avanzaba gateando, con la nariz pegada a la tierra. Era la niña perdida, que llegaba gruñendo como perro y con olor a fiera. La llamaron Toyburnia, que en la lengua de su tribu quiere decir Hija de Lobo, y la criaron como a los varones, con arco, flecha y lanza, porque había vuelto del bosque con un corazón indómito. (24)

Al igual que un héroe civilizador, que actúa con el propósito de difundir la participación activa en el espíritu libre y generoso de su raza, demuestra que hombres y mujeres de todas las épocas han nacido para ser iguales, en tanto productos de la misma fuerza creadora.

Importante para ella es cultivar el idioma que le enseña a su hijo a escondidas de su marido, Alejandro Vega –el tercer hijo de una familia de “hidalgos” cuyo origen se remonta al Cid Campeador–, que llegó a California hacia 1790 en calidad de capitán encargado de escoltar a la esposa del gobernador de México y rápidamente se convirtió en un terrateniente rico y poderoso. Con el lenguaje se abre un mundo de fantasía, que está estrechamente vinculado con la naturaleza, su fuerza

¹⁴ Isabel Allende, *El Zorro. Comienza la leyenda*, Barcelona, Plaza & Janés, 2005, p. 24. Todas las citas se refieren a esta edición. En adelante aparecerá solo el número de página entre paréntesis en el texto.

y poder. Es gracias a las hierbas que aplica en la herida de su nieto que Lechuza Blanca logra salvarle la vida: le hace expulsar el veneno inyectado por la picadura de una serpiente de cascabel.

Los animales pueden también servir de líder espiritual como el zorro con el que Diego entra en contacto después de varias pruebas de iniciación, hasta convertirse en “su” animal totémico, absorbiendo las cualidades de habilidad, astucia e inteligencia. Cubierto con un capa negra, montado en su caballo blanco, con el bigote que le sella la boca y una máscara sobre los ojos, equipado con látigo y espada, Zorro – “audaz, atrevido y juguetón” (230)– en colaboración con Diego –“elegante, melindroso, hipocondríaco” (230)– se enfrentará a situaciones imposibles, y al final, después de haber dibujado la letra zeta con la punta de la espada, se despedirá con una reverencia burlona. Esta es la figura que, inmortalizada por el cine, alimenta la esperanza en un futuro de paz y legalidad, donde se castigan a los malos y los indios, junto con todos los desheredados, pueden llevar una vida digna porque finalmente no tienen deseos nostálgicos.

La venganza del Zorro se lleva a cabo con eficacia, gracias también a la intervención de Bernardo. El indio inseparable, el amigo de juegos de la infancia, el hermano de leche, el compañero de incursiones a caballo y ritos de iniciación, ayudante valioso y de confianza en las acciones de lucha, estará junto a Diego por toda la vida. Ellos se entienden perfectamente a tal punto que las palabras no son necesarias. Por eso, cuando Bernardo, pierde la voz después de la muerte de su madre, violada por los piratas, la comunicación se da a través del lenguaje de los signos. La antigua cueva indígena –que descubrieron en su juventud– será el refugio después de cada acción intrépida de Zorro, o más bien de los dos Zorros –a Diego y Bernardo se añadirá en un segundo momento un tercer Zorro, es decir, Isabel–.¹⁵ A lomos de sus

¹⁵ Es la segunda hija de Tomás De Romeu, que recibió a Diego en su casa de Barcelona durante su período de formación. Con el regreso a España de Fernando VII, la expulsión de Napoleón a Elba y la posterior revocación de la Constitución de 1812, en España, hay un éxodo masivo a través de la frontera para evitar represalias. Así que cuando Tomás de Romeu, es detenido por sus ideas liberales y más tarde ejecutado, Diego y las dos

caballos fogosos, logran liberar a Alejandro Vega de la terrible prisión del Diablo, a rechazar finalmente Moncada, el malvado plenipotenciario del rey, decidido a vengarse de Diego que, en Barcelona, le quitó el amor de la bellísima Juliana. El bien triunfa sobre el mal, el malvado es finalmente derrotado precisamente al igual que en el mejor feuilleton.

Fundamental es también el apoyo del padre franciscano Mendoza que, tras un período de oro de la misión, gobernada en conformidad con las ideas reformistas de los jesuitas, se rinde al extremado poderío colonial donde domina la codicia: él es incapaz de proteger contra todo tipo de abuso a los indios, considerados únicamente bestias de carga. Entonces surge en el buen padre, una duda: “A veces se preguntaba si los indios no estaban mejor antes, cuando eran dueños de California y vivían a su manera, con sus costumbres y sus dioses, pero en seguida se persignaba y pedía perdón por tamaña herejía. ‘¡Adónde vamos a parar si yo mismo dudo del cristianismo!’, suspiraba arrepentido” (354). Por primera vez en más de veinte años de actividad misionera, superando todo tipo de desastres –terremotos, epidemias, sequías e incluso un ataque indígena–, se siente abandonado por Dios. Esto realmente es una novedad dentro de la novela histórica en la que el valor de la religión parece ser intocable. En efecto, ya Benedetto Croce insistía en subrayar el fundamental espiritualismo de la historiografía, afirmando: “La storiografia moderna ha il suo spirito generatore nella *Historia ecclesiastica*, fondata dal Cristianesimo”.¹⁶

5. Conclusión

Esta novela, larga, articulada en los mínimos detalles, tanto en términos de personajes principales, o de importancia secundaria, como

hermanas De Romeu –Juliana e Isabel– se embarcan para California. Desde ese momento Isabel será la inseparable amiga de Diego.

¹⁶ Benedetto Croce, *Elementi di politica*, Bari, Laterza, 1966 (1931), p. 97.

en la presentación de lugares y sociedades, reconstruidos con seguridad, asigna importancia al lenguaje –a menudo emocional, íntimo, privado–, la memoria, los sueños, revaluando con eficacia la corporalidad femenina, y asignando centralidad a las figuras marginales, muchas veces colectivas, que se refuerzan en la circularidad de la narrativa. El tiempo personal y el ficticio se confunden con el pasado, en una visión “total” de la vida donde se utiliza el recuerdo de los acontecimientos históricos dramáticos para transgredir los límites y cuestionar la misma realidad histórica. Isabel Allende, a través de la ficción de la memoria y la re-escritura, intenta alcanzar desesperadamente la condición efímera de la existencia, domar los miedos y ansiedades de la vida. Todo el libro es un canto a la creación, esa combinación de verdad y belleza, el espacio de la existencia que solo el arte puede ofrecer, gracias al hábil manejo de las técnicas de efectos “tradicionales” del realismo mágico¹⁷ y las más audaces de la “new age”.

Más allá del enredo de la trama, que genera historias vinculadas a una proliferación de situaciones y sentimientos, a través de diferentes geografías y tiempos históricos, el libro ofrece un ejemplo de cómo se ha desarrollado la novela histórica en pleno siglo XXI. Por los acontecimientos del pasado, es posible encontrar razones para cambiar la historia actual, sino también para dar rienda suelta a la “inventio”, para sorprender y divertir al lector, para redimir a los indios humildes. Ellos, en perfecta armonía con el entorno natural del que forman parte integral, poseen poderes extraordinarios, capacidades perdidas en el tiempo. El diálogo con las voces de la naturaleza, la integración en su animal totémico, el “sentir” con el corazón, se logra solo si el individuo,

¹⁷ No es una casualidad que el uso de la hipérbole, las exageradas manifestaciones de exasperación, la premonición –evidentes en varias obras de Allende– se refieran al realismo mágico, siempre con el apoyo de una explicación, porque las aventuras de la vida son múltiples, así como sus premoniciones. En otras palabras, el escritor las arregla para capturar lo inusual en el día a día, insertándolo como parte integral de la realidad misma: normalidad y anormalidad constituyen un “unicum”, al igual que en la magia y la esfera fantástica de los sueños. Cf. Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*, Venezia, Mazzanti, 2006b.

libre de las ataduras de la sociedad “civil”, vuelve al estado de la naturaleza, la simplicidad de relaciones, las costumbres antiguas.

La historia, por lo tanto, se entiende como realidad material,¹⁸ para fortalecer las especificidades locales utilizando las experiencias de los que la historia ha ignorado con frecuencia: de aquí, la elección del paisaje natural y el “modus vivendi” de los indios en el contexto socio-histórico determinado. Así que la adquisición estética de la naturaleza, en un diálogo abierto con el individuo, se convierte en el punto nodal para penetrar en el mundo exterior y el microcosmos interior, lo que indica el recorrido por la naturaleza como necesidad para todos los que consideran la escritura como una misión del conocimiento, la transformación de la cultura en riqueza y también conciencia interior.¹⁹

A diferencia de la novela histórica original en la que las descripciones ambientales son bastante limitadas y siempre funcionales a la trama, como se ha indicado anteriormente, donde se narran las aventuras de los personajes que han dado forma a la gran Historia, olvidando las aspiraciones y las virtudes de la masa sin nombre, ahora la naturaleza del nuevo mundo se representa en toda su belleza, incluyendo a los indios rescatados. Todo diseminado de la ironía y la sonrisa burlona de Zorro e ...Isabel Allende.

Bibliografía

- Allende, Isabel, *El Zorro. Comienza la leyenda*, Barcelona, Plaza & Janés, 2005.
 Anderson Imbert, Enrique, “El telar de una novela histórica: Enriquillo de Galván”, en *Revista Iberoamericana, Estudios*, XV, 30, pp. 213-229.
 Altamirano, Ignacio Manuel, “La literatura en 1870”, en Id., *Obras completas de Ignacio Manuel Altamirano*, XIV, México, Conaculta, 2008, 230-236.

¹⁸ Ulteriores noticias son presentes en Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1976.

¹⁹ Para profundizar el tema, cf. Lydia de León Hazera, *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, <http://www.isabelallende.com/es/home> y Silvana Serafin, *La selva, da soggetto narrativo a ricorso letterario*, Roma, Bulzoni, 2006a.

- Bellini, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- Carilla, Emilio, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1967.
- Croce, Benedetto, *Elementi di politica*, Bari, Laterza, 1966 (1931).
- Fernández Moreno, César, *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- Galván, Manuel de Jesús, *Enriquillo. Leyenda histórica dominicana. 1503-1533*, Santo Domingo, Imprenta de García Romano, 1882.
- León Hazera, Lydia de, *La novela de la selva hispanoamericana: nacimiento, desarrollo y transformación*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971, <http://www.isabelallende.com/es/home>
- Lukacs, György, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977 (1965).
- Mitre, Bartolomé, "Prólogo", en Id., *Soledad*, 1847, http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/soledad-novela-original-0/html/ff1eae6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_ (15 gennaio 2017).
- Noguerol Jiménez, Francisca, "Últimas tendencias y promociones", en Trinidad Barrera (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana, tomo II, Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 167-179.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- Sánchez, Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1976 (1953).
- Serafin, Silvana, *La selva, da soggetto narrativo a ricorso letterario*. Roma, Bulzoni, 2006a (Collana Studi di letteratura ispano-americana-Biblioteca della ricerca, 16).
- Serafin, Silvana, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*, Venezia, Mazzanti, 2006b (Collana Soglie americane, 1).

1939-1969: GLI ANNI CILENI DI RAMÓN DE LA SERNA Y ESPINA

Daniela Agrillo (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Ramón de la Serna y Espina, primogenito della nota scrittrice Concha Espina, nasce a Valparaíso de Chile nel 1894 ma dopo soli quattro anni la famiglia fa ritorno in Spagna, a Mazcuerras. Dopo la separazione dei genitori, avvenuta nel 1909, Ramón si trasferisce a Madrid con la famiglia. Vi resterà poco. Viaggerà moltissimo per l'Europa e buona parte della sua formazione si consolida in Germania, paese nel quale viene a contatto con i gruppi berlinesi dell'avanguardia letteraria di cui ama particolarmente la lingua e la cultura.

Ramón, infatti, si affermerà prima come un eccellente traduttore dal tedesco allo spagnolo, molto ammirato per questo da José Ortega y Gasset che ricorreva allo scrittore per consigli su traduzioni dal tedesco particolarmente difficili ed impegnative.

In Germania si sposa, ma, dopo la morte della figlia in tenera età, l'autore farà ritorno a Madrid e qui pubblicherà i suoi due romanzi, *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa* e *Chao*, rispettivamente nel 1927 e 1932.

Il primo romanzo è stato erroneamente attribuito in qualche occasione al quasi omonimo Ramón Gómez de la Serna che in una lettera scrive:

Los homónimos trastornan la vida. Yo tengo un homónimo que se llama Ramón de la Serna, escritor, hijo de Concha Espina de la Serna, de tan diverso estilo al mío. [...]. Yo diría "exíjase el Gómez", pero además de porque es un buen escritor Ramón de la Serna, porque eso supondría una especie de prevención, no lo

digo y dejo que el público se fije un poco más en matices,
tomando más exacta nota del perfil de cada uno.¹

In questo periodo Ramón de la Serna si dedica anche alle traduzioni di testi importanti, per lo più dal tedesco allo spagnolo o dall'inglese allo spagnolo. Si tratta di testi prevalentemente filosofici: *Formas de vida: psicología de ética de la personalidad* di Spranger, *La cultura del Renacimiento en Italia* di Burkhardt, *Lope de Vega y su tiempo* di Vossler, solo per citare i più importanti.

Durante la guerra civile spagnola l'autore rifiuta di seguire la famiglia a Mazcuerras e resta a Madrid. In questo periodo scrive un romanzo *¡Viva Asturias!* sulla rivolta delle miniere nelle Asturie, avvenuta nel 1934. Si tratta di un romanzo inedito il cui manoscritto, pressoché integro, è custodito nell'archivio familiare.

Dopo la guerra civile spagnola, grazie al passaporto cileno, l'autore decide di abbandonare la Spagna e trasferirsi in Cile, molto probabilmente preoccupato dall'incombente secondo conflitto mondiale, date le origini ebraiche della moglie.

Ramón sceglie come residenza una casetta sul mare a Cartagena de Chile, un piccolissimo centro sulla costa, nella regione di Valparaíso. Una cittadina piccola, discreta, capace di offrire rifugio ad un uomo deluso dal paese natio e a disagio in nucleo familiare nel quale non si è sentito compreso. Il luogo è davvero isolato, sia in senso reale che metaforico, come possiamo dedurre anche dalle numerose lettere inviate da Concha Espina alla moglie di Ramón, che definisce il luogo *un desierto*.

Poco dopo l'arrivo a Cartagena, Ramón inizia a collaborare con la testata giornalistica *El Mercurio*, con la casa editrice Losada di Buenos Aires, per le traduzioni, sempre dal tedesco, tra cui troviamo *La poesía de la Soledad en España* di Vossler e *Cervantes, Goethe, Freud* di Thomas Mann, oltre che con la rivista *Occidente*, sulla quale pubblica, tra gli altri, due articoli che saranno molto apprezzati, il primo nel 1949, *Lo inasible*

¹ Rafael Flórez, *Ramón de ramones*, Madrid, Bitácora, 1988, p. 89.

en Goethe, e l'altro nel 1957, *Cautivo de la esperanza*, nel numero in omaggio a Juan Ramón Jiménez.

Per circa dieci anni, l'autore non scrive nulla, abbandona i suoi progetti.

La famiglia continua ad essere preoccupata per lui, così lontano e così ostile. Troviamo nell'archivio, infatti, una lettera di Concha Espina del 3 luglio 1948 indirizzata alla moglie, Eva Cargher, nella quale si percepisce chiaramente l'intenzione di risollevarne il morale dello scrittore, comunicandogli l'ammirazione di Julián Urgoiti che da poco era rientrato da Buenos Aires.

El otro día unos amigos me hablaron con gran encomio de un escritor excepcional, estimadísimo en los centros literarios de América, un verdadero genio, que vivía en Chile, y era algo estrambótico en su vida de aislamiento. Claro está que se llama Ramón de la Serna. Y al añadir yo "Espina" el asombro ajeno fue interminable de admiraciones. Mis comunicantes eran los Urgoiti, uno de los cuales, Julián, venía de Buenos Aires y participa allí en negocios editoriales. Mira si tu fama es segura, internacional y prestigiosa; lástima que te escondas tanto. Pero así y todo estás en lo cierto y te descubren.²

Grazie alla sua intensa attività di traduzione e all'apprezzamento che riscuote per le sue versioni, soprattutto dal tedesco, viene invitato dall'Instituto de Extensión y Relaciones Universitarias a tenere un corso di teoria e pratica della traduzione.

Sembra iniziare un periodo migliore per lui, incessantemente orientato alla ricerca di quell'affermazione e a quel consenso che non ha mai avuto in Spagna.

Viene anche assunto, nel 1951, dall'Università di Santiago de Chile per avviare una collaborazione con l'Instituto de Investigaciones Históricas-Culturales, in qualità di traduttore, incarico nel quale avrebbe dovuto restare, da contratto, fino al primo

² Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna Espina, datata 3 luglio 1948.

gennaio 1954. L'incarico però viene soppresso e l'autore sarà licenziato.

Continua sempre la sua collaborazione con *El Mercurio*, a cui si aggiunge, nel 1956, la collaborazione con l'ABC di Madrid che continuerà fino al 1957.

Fatto sta che, dopo aver trascurato a lungo la sua vena creativa, arriva il momento della svolta. Una vera e propria smania di scrivere che, nell'arco di soli sei anni, lo porterà alla stesura di ben tre opere teatrali.

La prima, che sarà quella a cui dedicherà maggior attenzione, è *Boves*, il cui protagonista è appunto José Tomás Boves, *caudillo* dei cosiddetti *llaneros*, durante la guerra d'indipendenza del Venezuela.

È un'opera che occuperà tutto il suo tempo, assorbirà tutte le sue energie e nei confronti della quale nutre altissime aspettative, tutte poi, purtroppo, deluse.

Per quest'opera teatrale Ramón si impegnerà tantissimo, cercando di coinvolgere chiunque egli pensi possa aiutarlo nel compimento del suo progetto, ovvero la rappresentazione del dramma.

La prima persona che contatta è José Tamayo, direttore del Teatro Español di Madrid. Dinanzi al parere contrario di quest'ultimo, si rivolge all'ambasciatore spagnolo in Cile, Tomás Suñer y Ferrer, il quale cerca di aiutarlo, mettendosi lui stesso in contatto con il direttore del Teatro Español, ma non ci sarà nulla da fare. Come possiamo apprendere dalle lettere, i limiti di quest'opera teatrale sono dati dalla scarsa rappresentabilità, che viene dai numerosi personaggi che entrano in scena, circa cinquanta, e dal monologo finale del protagonista che occupa circa venticinque pagine.

Ramón, però, non si arrende e, lusingato anche dalle buone impressioni che ne hanno amici e familiari, spera che questo dramma, a cui ha tanto lavorato, possa essere la chiave del suo riscatto. Infatti Gerardo Diego e José Camón Aznar, direttore del Museo Lázaro Galdiano e professore dell'Università Centrale di Santiago, avevano espresso pareri positivi sul dramma.

Ramón era molto orgoglioso che di essa Gerardo Diego avesse detto: “Se lee ávidamente, se aprenden hechos y cosas y puede imaginarse la eficacia de una representación plástica y sonora”.³

Mentre Camón Aznar aveva scritto:

Atraviesa el diálogo un acento épico. Llevar a escena un personaje como Bolívar, exige ya un temperamento dramático y una decisión poética de los más altos vuelos. Y la dificultad está resuelta con los mejores recursos [...]. Se lee “ávidamente”, sin embargo, para hablar con las palabras del insigne Gerardo Diego. Se anticipan además en la obra los diálogos simultáneos de Ionesco, se transparentan las paredes, hay irrupción de “fantasmas”, etc. Es decir, cuanto constituye hoy la actualidad más actual, con una génesis de futuro de que ésta carece.⁴

Scrive innumerevoli volte al Direttore del Teatro Español, José Tamayo, e il tono è quasi sempre lo stesso. Insiste sulla necessità di rappresentare quest’opera teatrale, anche perché avrebbe potuto ridare auge al teatro spagnolo e cileno, silente, secondo lui, in quel periodo. Scrive infatti, il professor Bellini in *Storia della letteratura ispano-americana*: “Quanto al Cile il teatro non ebbe in quel paese gran fioritura nelle epoche passate, anche se non mancarono alcune commedie di autori nazionali, in realtà di non eccessivo valore”.⁵ Tenta anche di far tradurre il dramma in italiano e invia, infatti, una lettera alla figlia di Benedetto Croce, Alda, la quale sicuramente lo conosceva per la traduzione di *Lope de Vega y su tiempo* di Vossler.

Illustrissimo Signore, per non so quale capriccio della posta, il Suo manoscritto mi giunge ora, con dieci mesi di ritardo. Chi sa cosa avrà pensato di me e del mio ritardo nel rispondere alla Sua gentilissima, graditissima lettera e al lusinghiero invio del Suo *Boves*.

³ Documento consultato nell’archivio privato di Ramón de la Serna y Espina.

⁴ Documento consultato nell’archivio privato di Ramón de la Serna y Espina.

⁵ Ugo Gallo, Giuseppe Bellini, *Storia della letteratura ispano-americana*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1958, p. 407.

Rispondo subito alla sua domanda: sono in grado di consigliarLe un eccellente traduttore, mio cognato Leonardo Cammarano, un giovane artista che ha dimorato a lungo in Ispagna e conosce perfettamente la lingua e ama la letteratura spagnola. Egli abita a Napoli, in Via Crispi 69: e sarebbe assai lieto di tradurre la Sua opera. Se Lei crede, potrebbe mandare qualche pagina di saggio, a Lei a al suo editore italiano. Mi creda, con devotissimi auguri sua Alda Croce.⁶

Non essendo per nulla soddisfatto del giudizio di Tamayo, si rivolge a Felipe Polo Martínez Valdés, fratello di Carmen Polo, nonché segretario di Franco, ma questi delude evidentemente le sue aspettative, dal momento che ammette di non poter nulla contro il rifiuto di José Tamayo. Dinanzi agli innegabili limiti costituiti da quest'opera monumentale, Ramón tenta di convincere José Tamayo proponendo quantomeno la messa in scena del primo atto, che, col nome di *Rebato*, potrebbe costituire, senza grandi difficoltà, un atto unico.

Scrive più volte a Suñer y Ferrer. Di seguito un breve estratto di una delle numerose lettere inviate all'ambasciatore spagnolo:

Ahora bien, para privar a Tamayo de la última arma a que se aferra, la de la exigencia económica, bien falaz, por cierto, ya que un éxito siempre resulta barato, y como la excelencia y teatralidad de la obra no sólo no se ha atrevido a discutir las, sino que las ha reconocido abiertamente, ha decidido convertir el Acto Primero de "Boves" en una obra independiente, con el título de "Rebato", lo que me ha sido muy fácil, pues el todo había sido concebido como una trilogía, anticipándome al riesgo de posibles contingencias. El resultado, sin embargo, me ha sorprendido a mí mismo. Pero esto ya se verá. No quedará así, no sólo un motivo, ni siquiera un pretexto, para retrasar el estreno de lo que viene a restaurar la dignidad de nuestro teatro, confirmando la venerable máxima de que no existe una gran época histórica sin su gran teatro nacional.

Habrà, pues, que invitar para la primera lectura de "Rebato", obra dramática de Ramón de la Serna (Bolívar y el Arzobispo de Caracas

⁶ Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna e datata 10 gennaio 1959.

son los protagonistas). Como la lectura hay que prepararla con alguna anticipación (en todo caso no convendría que coincidiera con los tres días de Fiestas Patrias), me anticipo a informarle sobre el asunto. [...].

La lectura tendrá una duración aproximada de dos horas, que se pasarán sin sentir, esto puedo adelantarlo. Será una gran fiesta del espíritu y además entretenida: la gente va a divertirse, quien está muy al tanto de lo que se hace hoy en el mundo incurriría en ridiculez, más que en modestia, si temiese asegurar que en ninguna parte se ha logrado nada semejante, ni siquiera parecido. Y es que en estas esferas y en esta hora, España no había hablado aún: va a hacerlo. Sería muy interesante si pudiera grabarse la lectura en cinta magnetofónica.

Convendrá mucho que la invitación es para una hora calculada con suficiente anterioridad al momento en que usted decida que debe dar comienzo la lectura. Yo sólo necesitaré una mesita baja, una silla, un vaso de agua y una lámpara. Convendría atenuar el resto de la iluminación durante la lectura.

¡Y quiera Dios que sea una fecha memorable! No sabré cómo agradecer su hospitalidad para esta voz española. Nuestro más fervoroso saludo para su admirable esposa. Y la incondicional obediencia del más devoto de sus admiradores y amigos.⁷

Le sue speranze si riaccendono nel momento in cui viene a sapere che Dino de Laurentiis sta producendo la trasposizione cinematografica del romanzo di Campos Menéndez sulla vita di Bolívar, *Se llamaba Bolívar*.⁸

Decide quindi di inviare lui stesso una lettera al Pardo, insistendo sulla necessità di mettere in scena Boves che riscatterebbe il paese agli occhi delle altre nazioni riguardo l'episodio della lotta di indipendenza. Di seguito, parte della lettera inviata a Francisco Franco:

A Su Excelencia el Jefe del Estado y Generalísimo Francisco Franco

⁷ Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina datata 22 agosto 1960.

⁸ Enrique Campos Menéndez, *Se llamaba Bolívar*, Buenos Aires, Editorial Francisco Aguirre, 1975.

EXCELENCIA:

Maravillado recibo la carta de V.E. del 26 de noviembre del pasado año 1959. Ella me pone en presencia de un extraño mecanismo, en el que todo fuera fortaleza y fuera todo delicadeza al mismo tiempo.

Es natural que con su autoridad y sus buenas razones, el Sr. Tamayo haya influido en la decisión de los dignos señores de la Junta, recurriendo a argumentos técnicos, y sobre todo, económicos. Ante el reparo económico habrá que considerar los millones de dólares que se están gastando en la filmación de las películas sobre Bolívar, San Martín y O'Higgins, con fuerte subvención estatal, aun tratándose de países en banacarrotta, como Chile, y considerar, al mismo tiempo, que "Boves" es obra para el gran público (acaso la primera obra de teatro que tiene éxito antes de su estreno), que resarcirá en seguida, por concepto de representación teatral, lo que en ella se invierte, viniendo inmediatamente la filmación [...]. Sin embargo la habilidad del director italiano de Laurentiis (en la película sobre Bolívar, basada en la mediocre biografía del millonario chileno Campos Menéndez), gravitará indudablemente como instrumento internacional de propaganda. Y ya en los países americanos encontrarán ecos y aplausos todas estas películas por los resortes de artificial nacionalismo a que se recurre en ellos. España no lo puede contemplar indiferente, diríase que "encogida" [...].⁹

Boves però non sarà mai rappresentata, non sarà mai pubblicata, ma ne verrà registrata la proprietà intellettuale nel 1957.

Tra i suoi documenti troviamo anche quello che avrebbe dovuto essere il testo integrale di una lettura di *Boves*, che però non si realizzò mai.

Solo nel 1970, dopo la morte dell'autore, a Madrid, andranno in scena al Teatro del Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe i primi due atti di *Boves*, grazie ad un gruppo di giovani sotto la direzione del direttore argentino Julio Vier, secondo quanto apprendiamo da un articolo pubblicato sull'ABC di Madrid.¹⁰

⁹ Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina e datata 5 febbraio 1960.

¹⁰ "Presentación de dos escenas de *Boves*, de Ramón de la Serna", in *Abc*, Madrid, 1 luglio 1970, p. 53.

Sarà in questa occasione che la vedova dello scrittore conoscerà il dottor Alfredo Pérez de Armiñán, a cui deciderà di affidare la custodia di tutta l'opera del marito.

Il progetto a cui si dedica in seguito alla delusione di *Boves* è un ciclo di conferenze radiofoniche che almeno inizialmente sembrano dargli finalmente quel riconoscimento tanto anelato. Si tratta di dieci conferenze che possiedono come filo conduttore la Germania, essendo nota la sua passione, nonché la profonda conoscenza che Ramón possedeva di questo paese, della sua lingua e della sua cultura.

Lo scrittore investe molte energie in questo progetto, come possono testimoniare i *borradores* dei testi e le numerose lettere inviate prima al direttore dell'Istituto di Cultura Cileno-Tedesco, il conte Raczyński, e poi all'ambasciatore tedesco, Gunter Dielh. Verranno trasmesse difatti fino al 18 giugno 1960, ma, secondo lo scrittore, il sensibile calo degli ascolti e dell'interesse è principalmente dovuto alla non adeguata sponsorizzazione.

Ramón in questo stesso periodo inizia e porta a termine la stesura della sua seconda opera teatrale, *Olga Chéjova*, dramma dedicato all'attrice russa, conosciuta nella Berlino degli anni '20. Inizia a lavorarci a cavallo tra il 1959 e il 1960.

Sempre nell'agosto dello stesso anno scrive a Juan Gómez Millás, Rettore dell'Università del Cile, per comunicargli che il Teatro Español ha incluso nel suo programma il primo atto di *Boves*, *Rebato* e che *Cólera* è stata favorevolmente accolta dall'Istituto del Teatro dell'Università del Cile. Tra i suoi appunti troviamo una nota manoscritta che riassume i punti salienti della vita della protagonista:

La obra de Olga Chéjova está basada en un personaje real, la conocimos en Berlín en 1921. Es posible que todavía vive. Trabajaba como actriz, muy estimada por su cultura y considerada como rusa blanca; durante la segunda guerra era la amiga de más confianza de Hitler, en las grandes fiestas estaba siempre sentada a su derecha, según las fotografías de las revistas; por desgracia se ha perdido un recorte que teníamos.

Al entrar los Rusos en Berlín, lo primero que hacían era buscar a Olga Chéjova, la encontraron en un refugio antiáereo en Berlín toda sucia, la sacaron en triunfo por sus grandes servicios a Rusia como espía.

Olga Chéjova pertenece a las grandes figuras en la historia del espionaje de la última guerra.

Tuttavia, il tema centrale del dramma non è costituito dalla ricostruzione della carriera della donna né come attrice né come spia russa, bensì dal rapporto dell'attrice con la figlia. Ramón effettuò varie ricerche sulla donna e sulla sua carriera, ed è imprescindibile, al fine di trovare la giusta chiave di lettura dell'opera, prendere in considerazione i numerosi appunti sulla teoria del matriarcato che si trovano nella cartella contenente il materiale utilizzato per la stesura del dramma. Pur prestando la massima attenzione a tutti i minimi dettagli, come era solito fare, lo scrittore non si prodigò molto per quest'opera, come aveva fatto per *Boves*; iniziava ad essere stanco dei continui rifiuti e afflitto da problemi di salute che peggioravano con l'avanzare dell'età.

L'ultima opera teatrale che scrive è *La noche inclinada*, dramma dedicato all'indipendenza cilena, il cui protagonista è José Miguel Carrera.

L'*Instituto de Investigaciones Históricas José Miguel Carrera*, in seguito alla lettura del dramma, gli offrì il diploma e l'accreditamento come socio onorario nel 1962.¹¹

Ramón raccoglie molto materiale prima di procedere alla stesura dell'opera e tra ritagli di giornale, articoli di approfondimento dedicati alla storia dell'indipendenza cilena, spicca senz'altro il poema di Pablo Neruda dedicato a questo eroe nazionale.

Ramón, per quest'opera, si rivolse al direttore dell'Instituto de Teatro, Pedro Orthaus, cercando il modo di portarla in scena, dato l'interesse nazionale.

¹¹ Documento consultato nell'archivio privato di Ramón de la Serna e datato 10 maggio 1962.

Tenne una lettura presso il Centro Cultural Brasileño de Cultura, in una sala che egli, in lettere inviate agli amici e allo stesso Orthaus, definisce gremita.

Sr. D. Pedro Orthaus, Director del Instituto de Teatro. Querido y admirado amigo –no por llegarte con tanto retraso – por motivos de salud– es menos cordial y entusiasmada mi felicitación. ¡No imagina mi alegría!

Le envío mi obra “La noche inclinada” con José Miguel Carrera como protagonista. [...].

La reacción de la gente ha sido probada ante el público más heterogéneo, provocando una verdadera irrupción tumultuosa, además hubo que cerrar las puertas porque no cabía la gente. De todo ello fue testigo Orlando Rodríguez, que tuvo la generosa debilidad, en su crítica, de definir la obra [...] “con acción genial y diálogo impresionante”.

Siempre su devotísimo Ramón de la Serna.¹²

Tuttavia l’opera non fu presa in considerazione e solo qualche tempo dopo, il direttore Orthaus risponde a Ramón per comunicargli che il dramma non è stato inserito nel programma.

Ramón, deluso, non si prodiga tanto come aveva fatto per la prima opera teatrale; l’entusiasmo va chiaramente scemando e non ha più la forza di investire le sue energie in progetti che non vede mai realizzati come avrebbe voluto. Tant’è vero che di queste due ultime opere teatrali non sarà neanche registrata la proprietà intellettuale.

Si chiude in questo modo la sua carriera artistica.

Nel 1965 si reca da un notaio per sottoscrivere un testamento, nel quale sostanzialmente dichiara di lasciare tutto ciò che possiede alla moglie Eva Cargher.

Interessa piuttosto una specie di testamento privato, nel quale suggerisce la maniera in cui preferirebbe che si custodisse la sua produzione letteraria e non:

¹² Documento consultato nell’archivio privato di Ramón de la Serna e datato 13 giugno 1963.

Papeles: Originales en Biblioteca, cajón derecho de la mesa y cajones del closet. Puede considerarse casi definitivo lo de teatro. Del último acto de la tetralogía “Olga Chéjova” sólo hay las notas. De esto y de los otros originales eliminar, si es posible obtener la ayuda de una secretería culta “no escritora”, lo de excesiva opresividad social o política (hay muy poco). Las notas sueltas que además de en los cajones están en el maletín bajo el diván habría que agrupar, las realmente importantes, por temas con cierta unidad. Podrían publicarse bajo el título de “Signaturas”. Los artículos que están en la Biblioteca en la sombrera y en el banquito habría que agruparlos también por temas. Alguno ha sido eliminado y hay también algunos sobre el armario, notas en mi mesita también.

Originales: ordenación por temas (sólo es posible en forma aproximada).

Manuscritos: eliminar algún exceso.

Notas sueltas: destruirlas todas.¹³

Ramón muore il 15 luglio a Santiago de Chile, all'età di 75 anni a causa di una polmonite.

Raul Silva Castro sulle pagine de *El Mercurio* gli dedica un articolo in cui riesce a cogliere l'essenza della sua persona: estremamente intelligente, acculturato, ma vittima di se stesso, della sua riservatezza e dell'estrema precisione. Scrive Silva Castro:

Le agradaba contemplar las cosas por todos lados, morosamente, como si el tiempo tuviese para él márgenes infinitos. Parece como que cada hombre llega a la tierra con un ritmo predeterminado, del cual es imposible –o casi– evadirse.

Y si esto es así, el ritmo de Ramón de la Serna habría sido de una lentitud increíble, como el ‘ralentí’ del cine o el galopar de la pesadilla, en donde los remos del caballo se hunden en el algodonoso vacío y el jinete no avanza aunque se agite.¹⁴

¹³ Documento consultato nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina.

¹⁴ Documento consultato nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina e datato 19 luglio 1969.

Bibliografia

- Bellini Giuseppe, Gallo, Ugo, *Storia della letteratura ispano-americana*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1958.
- Campos Menéndez, Enrique, *Se llamaba Bolívar*, Buenos Aires, Editorial Francisco Aguirre, 1975.
- Flórez, Rafael, *Ramón de ramones*, Madrid, Bitácora, 1988.



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"

finito di stampare nel mese di Aprile 2018