

Letterature Americane e altre Arti

Literaturas Americanas y otras Artes



a cura di Eliana Guagliano

Salerno (Italia), 13-15 Maggio 2009
Dipartimento Studi Linguistici e Letterari, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Salerno

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"
Sede di Salerno

Giornate di chiusura del

XXXI Convegno Internazionale di Americanistica
XXXI Congreso Internacional de Americanística
XXXI Congresso Internacional de Americanística
XXXI International Congress of Americanists
XXXI Congrès International des Américanistes

Organizzato dal Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

**Comitato Scientifico / Comité Científico /
Comitê Científico / Scientific Committee /
Comité Scientifique**

Tullio Seppilli (Presidente)
Gerando Bamonte, Maria de Lourdes Beldi de
Alcântara, Giulia Bogliolo Bruna, Claudio
Cavatrunci, Luciano Giannelli, Víctor González
Selanio, Piero Gorza, Rosa Maria Grillo, Alfredo
López Austin, Giuseppe Orefici, Mario Humberto
Ruz Sosa, Romolo Santoni.

**Presidenza / Presidencia / Presidência /
Chairman / Présidence**

Romolo Santoni (romolomeca@hotmail.com),
Rosa Maria Grillo (grillovov@tiscali.it).

**Segreteria Organizzativa / Secretaría de
Organización / Organização / Organizational
Staff / Secrétariat d'Organisation:**

**Centro Studi Americanistici “Circolo
Amerindiano”**

Lucia Arvonio, Jenny Judith Collahua De la Cruz,
Alessandra Daniele, Serena Ferraiolo, Immacolata
Forlano, Eliana Guagliano, Alessia Martignetti,
Stefania Mucci, Concetta Nazzaro, Giulia Nuzzo,
Letizia Pinto, Maria Strollo, Daniela Voto, Maria
Teresa Vitola.

**In collaborazione con / en colaboración con /
em colaboração com / in cooperation with /
en collaboration avec:**

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere,
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
(Università degli Studi di Salerno).

**Centro Studi Americanistici
“Circolo Amerindiano”**

Via Guardabassi, 10 – C.P. 249
06123 Perugia (Italia)
Tel. e fax +39 075 57 20 716
e-mail: info@amerindiano.org
<http://www.amerindiano.org>

Sede di Salerno

Via Francesco la Francesca, 31
84124 Salerno (Italia)
Tel. e fax +39 089 23 47 14

ISBN 978-88-7341-130-7

Letterature Americane e altre Arti / Literaturas Americanas y otras Artes

Salerno, 13-15 Maggio 2009

Atti delle Giornate di Chiusura del XXXI Convegno Internazionale di
Americanistica, organizzate e coordinate da Rosa Maria Grillo

Indice

- Presentazione* p. 7 **Rosa Maria Grillo**
- Musica /
Música* p. 15 **M^a Teresa González de Garay**
Música en la poesía de Antonio Cisneros (Lima, 1942)
Anexos de *Música en la poesía de Antonio Cisneros* (Lima, 1942)
- p. 43 **Mario Prisco**
La canzone migrante. In viaggio verso gli States
- p. 55 **Veronica Cona**
Homero Manzi e la nostalgia
- p.59 **Romolo Santoni**
Storia e cultura nel *corrido* messicano
- p.71 **Paola Attolino**
Chi ha paura della *n-word*? Uso, abuso e disuso di una *powerful word*
nella cultura Hip Hop
- Pittura, Scultura, Architettura /
Pintura, Escultura, Arquitectura* p. 85 **Guido Laino**
Ceci n'est pas l'humanité: riflessioni su un fallimento consapevole
- p. 95 **Maria Gabriella Dionisi**
Percezioni creative e teorie artistiche
- p.105 **Immacolata Forlano**
Irruzione dell'arte preispanica nella narrativa di Carlos Fuentes
- p.117 **Mara Imbrogno**
Insidie delle statue antiche in Fuentes e Cortázar
- p.125 **Paco Tovar**
Eugenio F. Granell: a cuento de la pintura
- p.139 **Domenico Notari**
Una passeggiata nei boschi abitativi

Letteratura e Viaggio / Literatura y Viaje

p.149 **Anna Tylusińska-Kowalska**
Adelaide Ristori e il teatro romantico italiano tra l'America Latina e la Polonia

p.157 **Nicola Bottiglieri**
Il linguaggio ibrido in *Ande patagoniche* di A. De Agostini

Cinema / Cine

p.169 **Ilaria Magnani**
Señales de vida e illusioni di celluloidi

p.175 **Teresa Cirillo**
G. Caín tra Hollywood e Cinecittà

p.179 **Carlo Mearilli**
Film e memoria: riflessi di parole e ricordi di scrittori latinoamericani nel cinema

Antropologia e altre Arti / Antropología y otras Artes

p.195 **Cándida Ferrero Hernández**
Traducción e ilustración como argumento polémico. La primera versión latina de la *Brevísima* de Bartolomé de las Casas

p.205 **Cinzia Florio**
Ruote di Acosta: elementi decorativi, strumenti mnemonici o mezzi di scrittura?

p.223 **Piero Gorza**
Segni, memorie e testualità del mondo maya

p.229 **Francesco Napoli**
Una gustosa sfida. L'arte della cucina nella letteratura ispanica e italiana

Presentazione

Rosa Maria Grillo

Università degli Studi di Salerno

Campo immenso quello dei rapporti tra letterature e altre arti, in cui i singoli autori si sono ritagliati spazi inediti e accattivanti, hanno scoperto e svelato rapporti suggestivi, individuato nuovi campi d'indagine e percorso nuovi iter metodologici, nella più creativa ma sempre rigorosa interdisciplinarietà. Per evidenti difficoltà logistiche, abbiamo delimitato, a volte arbitrariamente o un po' forzatamente, alcune aree o, per usare il linguaggio accademico, accorpamenti, per offrire al lettore – così come, a suo tempo, al partecipante alle giornate salernitane del XXXI Convegno Internazionale di Americanistica del maggio 2009 – delle microaree omogenee e dei percorsi di lettura lineari ma anche frondosi e ramificati. In realtà, anche se il nostro intento nell'organizzare l'incontro annuale era quello di avere un percorso comparativo tra la Letteratura e l'Altro – ciò che letteratura non è, dalle scienze alle arti plastiche al linguaggio quotidiano e referenziale – naturalmente abbiamo dato all'aggettivo 'comparativo' uno spettro di connotazioni ampio e sfrangiato, trascinando i confini della disciplina *stricto sensu* per non rinunciare a preziosi outsider e testi liminali, particolarmente stimolanti proprio perché trasgressivi.

Possiamo partire comunque, per un rapido excursus sui testi presenti nel volume, da un accostamento consacrato, cioè il forte rapporto o a volte identificazione tra *letras* di canzoni e poesia: in questa direzione si muove l'intervento di **María Teresa González de Garay** nella puntuale analisi della poesia del peruviano Antonio Cisneros: «la música está presente de manera muy relevante» in alcune poesie analizzate singolarmente, e riportate integre in appendice, ma anche «desperdigada por otros poemas suyos [...] en las varias alusiones al silencio, al canto y a los bailes y ceremonias». In questo percorso tra poesia e canzone González de Garay è penetrata nella Lima più profonda e variegata, grazie soprattutto a quella produzione che privilegia «una actitud estética que bucea en lo coloquial y lo conversacional». Persino in qualche titolo Cisneros fa appello al campo semantico della musica, con accostamenti audaci e dissacranti che riportano al livello della quotidianità anche le espressioni più auliche del canto e della poesia, come in *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*.

Sempre nel campo musicale, altri testi presentano risvolti più decisamente socioantropologici come nel caso di Mario Prisco, Veronica Cona e Paola Attolino.

Il primo opera una rilettura della condizione napoletana tra Ottocento e Novecento, ponendo in relazione due fenomeni in apparenza eterogenei: la grande emigrazione oltreoceanica e l'esplosione della “canzone d'autore” napoletana, primo fra tutti «Salvatore Di Giacomo, l'autore che diede alla canzone napoletana una sua maggiore dignità artistica, anche perché le sue non erano semplici canzoni, ma poesie musicate». **Mario Prisco** non dimentica i vari elementi che permisero l'irradiazione della canzone d'autore al di fuori di una ristretta cerchia culturale e geografica: da una parte i “posteggiatori”, che «trahetterono la musica popolare nel mondo borghese fino al punto da unificare i due tronconi della musica napoletana: quella popolare e quella artistica nata negli ultimi decenni dell'Ottocento», dall'altra l'emigrazione, con la “canzone migrante” come risultato di un «fenomeno socialmente drammatico» che però «fece da viatico agli sviluppi della canzone napoletana, creando uno straordinario bacino di utenza che fece affluire, specie negli Stati Uniti e in particolare a New York, un notevole numero di cantanti, mobilitando in tal modo le aziende che operavano nel settore». Il cerchio si chiude, infine, con il “ritorno” della “canzone d'autore” napoletana nei livelli alti della cultura e della società, a partire da quando, «nel 1903 al Metropolitan di New York», si esibisce Enrico Caruso «che avrà il merito di introdurre la musica napoletana nel repertorio lirico». Ma la storia continua, e nei due sensi: la canzone napoletana rimasta in patria viene contaminata da ritmi provenienti d'oltre oceano, dal fox al charleston e al rock, al blues, al jazz, con nomi altrettanto significativi come Carosone, la Nuova Compagnia di Canto popolare, Pino Daniele.

Legato sempre all'emigrazione italiana, ma questa volta nel Río de la Plata, è l'intervento di **Veronica Cona** sul tango e uno dei suoi massimi esponenti, Homero Manzi, figlio di emigrati campani, che opera una vera rivoluzione sconfessando due luoghi comuni delle origini del *fenómeno tanguero*: il tango-canzone come espressione di sentimenti ‘migratori’ come la nostalgia del paese d'origine, la solitudine ecc., e rivolto a un pubblico popolare.

Nelle *letras* di Manzi, infatti, «la causa della nostalgia non è la stessa che permea tanghi come *La violeta* o *Giuseppe el zapatero* [...] bensì quelli di un uomo che è ormai argentino di seconda generazione, che lotta per l'integrazione propria e di tutti gli altri figli di immigrati e che, allo stesso tempo, lotta per un'Argentina indipendente dal dominio straniero; [...] la nostalgia, che rimane il sentimento cardine dell'universo tanghero, non è rivolta verso l'Italia, ma verso la sua infanzia argentina e la quotidianità dei *barrios* di inizio secolo ormai travolti e stravolti dal progresso». L'altra 'rivoluzione', ricorda Veronica Cona, è la qualità poetica delle sue *letras*, lontana da frasi stereotipate e facili rime, influenzata invece dalla poesia 'colta' soprattutto di origine spagnola.

Un'altra storia di musica, amori e tanto altro è quella che ci racconta **Romolo Santoni** percorrendo insieme ai *corridos* messicani alcune vicende, epoche, personaggi, dall'epoca coloniale all'attualissimo *narcocorrido*, riflettendo sui cambiamenti di messaggio e di comunicazione che *passano attraverso* questo genere popolare. Come i generi simili del Medioevo europeo – a cui probabilmente si è ispirato – «il *Corrido* [...] fu deputato e assolse pienamente il ruolo che era stato dei musicisti erranti del Medioevo. Soprattutto nelle epoche più intense e drammatiche della storia del grande paese nordamericano. Come fu già nell'opera dei trovieri, dei trovatori e dei menestrelli erranti, gli autori anonimi del popolo messicano affidarono al *corrido* oltre agli amori, la storia, gli insegnamenti morali, le istanze politiche». E infatti è proprio nei momenti dei maggiori capovolgimenti e metamorfosi politico-sociali che il *corrido* impone la sua forza, fatta di saggezza spicciola, ironia, a volte persino umorismo macabro: nelle lotte di indipendenza dalla Spagna e poi dalla *intervención francesa*, nella Rivoluzione del 1910 e ora, con il narcotraffico e l'emigrazione *chicana*, il *corrido* ha sempre trovato ispirazione e materia per il suo continuo rinnovamento, fino ad 'emigrare' nel vicino Stato del Nord.

E qui, in ambiente urbano contemporaneo, ci ricongiungiamo con il testo di **Paola Attolino**, che parte da tematiche socio ed etnolinguistiche per approdare alla musica e alle sue possibili funzioni di rivendicazione e rappresentazione di fenomeni sociali. Infatti, partendo dalla disamina di tre termini dello stesso campo semantico dell'inglese statunitense, *Nigger*, *Negro* e *Nigga*, apparentemente equivalenti ma che connotano invece prospettive e sentimenti diversi, giunge all'Hip Hop e alla sua "riappropriazione" di queste famigerate *n-word*: «La cultura Hip Hop è caratterizzata da un aspetto molto interessante che la accomuna ad alcune arti marziali: si prende la forza dell'avversario, quella utilizzata per l'attacco, e la si piega a proprio vantaggio». È l'operazione che compie con questi termini, ma la riappropriazione delle *n-word* sicuramente non è indolore o esente da polemiche, anche se Attolino ne sottolinea il valore livellante e panetnico: «Chiunque si senta membro della *Hip Hop Nation* può identificarsi come *nigga*, qualunque sia il colore della sua pelle. L'importante è che il "code" venga interpretato e utilizzato correttamente, in altre parole che si sia consapevoli di tutto quello che c'è dietro la parola *nigga*»

Come ponte tra le diverse arti e diversi ambiti linguistici e culturali delle Americhe e dell'Europa, si presenta l'intervento di **Guido Laino** che, divagando tra letteratura, pittura, musica facendoci scorgere risposte dall'apparenza rassicurante alla grande domanda di tutti i tempi – cosa è questo «soggetto tanto complesso, e quasi inavvicinabile, come l'umanità, o la massa»? – ci conduce alla constatazione del riconoscimento dei limiti di ogni atto cognitivo e dell'impossibilità di formulare un discorso complessivo sulla smisurata variabilità dei destini umani: «l'arte allora ripiega su una visione ellittica, che parla attraverso gli spazi vuoti, il non-detto, il pudore della reticenza. Provare a esprimere ciò che si sa essere inesprimibile equivale a fronteggiare un fallimento certo e consapevole, eppure è proprio nei margini indistinti di questo fallimento, è nelle mancanze, nei limiti del linguaggio, nei silenzi della compassione, che si intravede la sostanza irriducibile dell'umanità».

Fiducioso invece nella capacità ermeneutiche e rappresentative delle Arti – musica e pittura, nello specifico – e della loro condivisione di spazi, progetti, strumenti, prospettive, è il testo di **Maria Gabriella Dionisi**, che dedica una prima parte del suo lavoro alla musica in Alejo Carpentier (a Cuba ma non solo; come critico musicale, saggista, musicologo, scrittore; musica colta e popolare, europea, afro, amerindia ecc.) e la seconda alla pittura in Octavio Paz (da quella precolombiana alla contemporanea, passando per i "mostri sacri" del muralismo messicano). Entrambi gli autori hanno praticato e promosso una nuova strada (ancor prima della affermazione della *transgenericità* delle operazioni culturali nella postmodernità): la "critica creativa", in cui «scrittori e poeti di grande fama che, liberi da tutti i vincoli imposti da una rigorosa adesione ai canoni stilistici, strutturali e contenutistici della critica d'arte "pura", riescono a superare il codice comunicativo tecnico e di fatto realizzano testi davanti ai quali non possiamo non domandarci: è un saggio o è una nuova forma di narrativa?». Domanda senza risposta, naturalmente, a cui la postmodernità ci ha abituato, ma che applicata ad autori che hanno iniziato a scrivere negli anni 20 e 30 del 900, suona rivoluzionaria e invitante a ulteriori indagini.

Alla pittura e alla letteratura messicane è dedicato anche l'intervento di **Immacolata Forlano**, in particolare a due racconti di Carlos Fuentes accomunati da presenze, simboli e, soprattutto, un pensiero profondo che dalla prima epoca accompagnerà sempre la sua scrittura, tanto saggistica che creativa: l'*attualità* del mondo indigeno nel Messico contemporaneo e la necessità del sacrificio rituale di chi non lo riconosce perché lo disprezza o semplicemente lo relega in un passato morto e inattuale. Anche il tempo attuale si trasfigura nel tempo ciclico dell'eterno ritorno: «Filiberto in *Chac Mool* e Oliverio in *Por boca de los dioses* vengono sopraffatti da un passato che compie, attraverso le due divinità, il suo "eterno" viaggio nel Messico moderno e afferma la propria esistenza, incarnata in coloro che da esso discendono. Avviene in questo modo un'inversione di tempi, il passato sul presente, e di ruoli, la cultura dominata sulla dominante. Infatti, come scrive Carlos Fuentes, la vera modernità "pasa por un encuentro con la vigencia de nuestro pasado. De lo contrario, se convierte en una forma de orfandad [...]. Nombre y voz, memoria y deseo, son los lazos de unión profunda entre nuestros orígenes, nuestro presente y nuestro porvenir"».

Quadri parlanti, statue animate, divinità vendicative, avvicinano l'analisi di Immacolata Forlano a quella di **Mara Imbrogno** che analizza due testi canonici, *Chac Mool* di Carlos Fuentes e *El ídolo de las Cícladas* di Cortázar, dimostrando come, oltre ad una serie di parallelismi, «sono accomunati dal fatto di rappresentare entrambi il terreno di un intenso confronto, che in realtà assume le forme di un conflitto, tra presente e passato». Che il "passato" appartenga a tradizioni e culture diverse – passato preispanico nel messicano Fuentes, passato greco classico nell'argentino Cortázar – non sembra incidere nel discorso di fondo perché, come ricorda Rosalba Campra, «Il tempo mitico rappresenta l'unico trionfo reale sulla temporalità: è un non-tempo». Un non tempo, sicuramente, ma non un non luogo, poiché la scelta dell'uno o dell'altro "passato" si iscrive, nei due autori, all'interno delle «rispettive tematiche e preoccupazioni ricorrenti»: il passato preispanico come elemento irrinunciabile dell'identità messicana in Fuentes, «el lado de acá y el lado de allá» nell'opera tutta di Cortázar.

La pittura, ma questa volta di un artista spagnolo, il «poeta, pintor, escultor, figurinista y arquitecto escenográfico» Eugenio F. Granell, protagonista delle avanguardie spagnole e americane, che in tutte le manifestazioni artistiche, racconta **Paco Tovar**, si muove con lo stesso passo, utilizzando sinesteticamente i diversi principi e tecniche: «tradición y novedad serán los principios estéticos que las justifican; sensibilidad, criterio e imaginación, el tono de sus fantasías; humanidad y conciencia libertaria, sus apuestas ideológicas; vehemencia, sinceridad, humor y descaro, sus impulsos [...] Todo ello surge al ritmo de la historia y al compás de aventuras. Lejos de un realismo trasnochado, tiende a ser barroco y es surrealista, negándose a juegos y amaneramientos de salón; desvela querencias en artificios tragicómicos de vieja escuela y nuevo cuño, denunciando supercherías». Come suggerisce il titolo del suo intervento, Paco Tovar si sofferma sul rapporto poesia-pittura, lasciandosi guidare dalla riflessioni dello stesso artista: «Creo que toda la pintura es literatura y toda literatura es pintura escrita».

Sulla stessa linea si muove **Domenico Notari**, individuando analogie ed elementi comuni tra letteratura e architettura nelle tre tappe obbligate di ogni processo di *comunicazione*: atto creativo, prodotto, fruizione. Architetto, scrittore e docente di scrittura creativa, Notari amalgama in questo testo i suoi tre ambiti di attività: «progettare la casa come un racconto [...] E leggerla anche, come un racconto». Ma anche al contrario, perché «anche il metodo dell'architetto [può] essere utile allo scrittore, cioè [...] progettare un racconto o un romanzo come una casa». E tra esempi, citazioni, rinvii, commenti, prospetti, schizzi, si snodano davanti al lettore le 'impalcature' che reggono le due costruzioni, si svelano segreti, misteri, vincoli, congegni: 'trucchi del mestiere' che serviranno all'apprendista – architetto o scrittore, ma anche al fruitore dell'uno o dell'altro prodotto – a vivere questa avventura con maggiore cognizione di causa.

Al viaggio e alle sue possibili rappresentazioni e contaminazioni – lungi dall'invocare una impossibile univocità della etichetta 'letteratura di viaggio' – sono dedicati i lavori di Nicola Bottiglieri e Anna Tylusińska-Kowalska, accomunati dalla eccentricità dei due viaggiatori, l'uno padre salesiano e l'altra attrice di fama, per i quali il viaggiare, da strumento di lavoro e indispensabile mezzo per raggiungere il luogo assegnato, diventa elemento di conoscenza e di arricchimento interiore.

Anna Tylusińska-Kowalska ripercorre i viaggi in America Latina e Polonia di Adelaide Ristori, «una grande ambasciatrice del teatro italiano del XIX secolo, ma anche una grande viaggiatrice»: trattandosi di una attrice italiana dell'800, il suo viaggio si snoda naturalmente seguendo itinerari teatrali ma non disdegnando tappe artistiche e turistiche. Nelle sue Memorie, infatti, «Le descrizioni, la sensibilità artistica con la quale descrive le

varie tappe dei suoi percorsi artistici, costituiscono un contributo importantissimo alla conoscenza non soltanto dell'Europa di allora - di paesi, come la Polonia, che nel secondo Ottocento non erano al centro dell'attenzione delle Grandi Potenze - ma anche dell'America Latina che in quell'epoca stava diventando una terra sempre più affascinante per gli Europei». Accanto a queste descrizioni artistiche, l'itinerario teatrale, arricchito dai puntuali commenti di Anna Tylusińska-Kowalska: le notizie, le recensioni sulle opere da lei interpretate presentano un panorama vivace del mondo teatrale italiano dell'epoca e dei gusti della critica e del pubblico dei paesi da lei visitati.

Se il teatro è stato l'ideale 'compagno di viaggio' di Adelaide Restori, per Alberto Maria De Agostini lo è la fotografia. Il «solido ed elegante volume *Andes Patagónicas* (Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral) (1941) corredato da [un] ricco apparato iconografico, [che] racconta le esplorazioni compiute dal padre salesiano Alberto Maria De Agostini sulle Ande meridionali negli anni a cavallo fra il 1920 ed il 1940», è lo spunto che permette a **Nicola Bottiglieri** una «riflessione su scrittura, velocità, cinema e aeroplani» che spazia dall'*L'AEROPoesia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* di Marinetti alle *Lezioni Americane* di Italo Calvino: la meraviglia del viaggiatore di fronte a scenari inediti (le Ande viste dall'alto) trova una sua nuova e valida modalità espressiva nella fotografia (dall'alto) con tecniche che rendono visivamente la velocità e il movimento ma, sembra ricordarci il letterato Bottiglieri, la qualità del reportage è data dalla compresenza di «immagini e parole, una scrittura ibrida che si avvale della successione narrativa sia dell'ordine delle foto che del racconto letterario. In fondo nei libri di De Agostini la scrittura finisce per chiarire quell'inconscio ottico che ha motivato la foto».

Immagini e parole, binomio indissolubile anche negli interventi di **Ilaria Magnani**, Teresa Cirillo e Carlo Mearilli, ma questa volta riferito al cinema, e con angolazioni, prospettive e discorsi molto diversificati. La prima analizza il romanzo *Señales de vida* di Graciela Schvartz, che si apre con un «ampio e minuzioso riassunto di *Via col vento* [che] si trasforma nello scenario sul quale prendono vita le trepidazioni della protagonista, Irene, riassunte ed esemplificate nelle emozioni con cui commenta la proiezione del film e soprattutto con cui segue le traversie dei personaggi, affascinata –beninteso- dalla volitiva Scarlett (o Rossella, secondo la tradizione italiana). Le vicende di una trama universalmente conosciuta diventano lo stimolo e l'artificio per dare risalto alla figura della giovane spettatrice e fondamentalmente per esplorarne gli stati d'animo e le aspettative adolescenziali». Un film, quindi, come attante in una impalcatura narrativa, ma ancor di più, come elemento di crescita e di confronto per la protagonista ma anche per il lettore, al cui immaginario *Via col vento* parla in codici diversificati secondo l'estrazione, la cultura, l'età, il sesso ecc.

Se Magnani fa appello al principio di identificazione, **Teresa Cirillo** invita al distanziamento ironico e al gioco: quello a cui ci convoca Guillermo Cabrera Infante proponendoci una serie di sdoppiamenti e specularità tra narratore e critico cinematografico, tra biografo e autobiografo, tra persona e personaggio. Uno scrittore «che guarda il mondo reale e il mondo della celluloida da due differenti punti di vista, da due posizioni che, in teoria, potrebbero appartenere a persone e a personalità distinte e contrastanti, a titolari di strumenti espressivi, di forme e modi di scrittura diversi: da una parte le calibrate sintesi critiche del recensore, dall'altra le capacità inventive, le suggestioni, le fibrillazioni, gli sconfinamenti del narratore che si abbandona volentieri all'autobiografismo». Questo sdoppiamento – o moltiplicazione – di personalità porta non soltanto alla creazione del *nom de plume* di G. Caín, ma a tutta una serie di apocrifi e giochi intertestuali che culmina nella pubblicazione di *Un oficio del siglo XX*, collage di recensioni e appunti pseudobiografici, in cui «il narratore decide senza batter ciglio di uccidere Caín, di eliminare il suo doppio speculare ricalcando, a ruoli invertiti, il biblico fratricidio». Il risultato è un gioco di specchi in cui prevale l'ironia e il piacere della scrittura, sia essa creativa-finzionale o critico-referenziale, senza barriere e rivendicazioni autoriali.

Confini sfumati di genere e di rapporto finzione/realtà, ma tutto giocato sul registro drammatico, sono presenti anche nel testo di **Carlo Mearilli** che confronta libri di memorie, documentari e film sulle dittature del Cono Sur per indagare sul rapporto tra vita, letteratura e cinema. Il testo prende le mosse dall'acronimo H.I.J.O.S. (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), che è anche il titolo dello struggente film di Marco Bechis, e poi analizza testi – memorie, romanzi, film, documentari - di Alonso Cueto, Patricio Guzmán, Marco Bechis, Isabel Allende, Enrico Calamai, Mauricio Rosencof, che, con la macchina da presa o con la penna, hanno dato il loro contributo per non dimenticare, in questa lotta ancor oggi più che mai necessaria «contra el Olvido y el Silencio»

Di altri orrori della Storia, antichi ma non dimenticati, scrive **Cándida Ferrero** in un testo al crocevia tra diverse discipline e saperi: indaga infatti sulla «dedicatoria y proemio al lector de la primera edición en latín de la *Brevísima*

relación de la destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas, un texto que no se ha traducido hasta ahora y que presenta una tipología ciertamente interessante de literatura de controversia de carácter moral y político, [...] de apologética religiosa» con addentellati alla «controversia apoyada en autoridades literarias, afectas al pensamiento humanista, y por qué no, también al pensamiento de la iglesia cristiana reformada» e al significato delle scelte iconografiche degli editori medievali de Bry, che avevano ben compreso il plusvalore delle immagini come elementi cognitivi e simpatetici.

Al mondo, ai misteri, agli interrogativi legati alla Conquista si riferisce anche **Cinzia Florio**, anche lei ai confini di diversi saperi e ambiti di studio: prima di tutto la matematica antica, ma anche l'archeologia, l'antropologia ecc....il tutto al servizio, e come supporto, della decifrazione di un passo del padre Acosta che descrive come alcuni «viejos ya caducos con una rueda hecha de pedrezuelas, aprender el Padre Nuestro, y con otra el Ave Maria, y con otra el Credo, y saber cuál piedra es que fue concebido de Espiritu Santo y cual que padeció bajo el poder de Poncio Pilatos». Da questa frase enigmatica, e avvalendosi di confronti e corrispondenze con altre frasi dello stesso Acosta, e con testi di altri religiosi e cronisti dell'epoca, nonché di studi recenti, con una logica stringente ci convince che queste 'ruote de Acosta' possano essere dei veri e propri sistemi di scrittura, equiparabili a un certo «tipo di *quipu*, [...] di corda con su scritte le preghiere, per cui è possibile (anche se poco probabile, in quanto i *quipu* non-numericci salvati alla distruzione sono poco numerosi, circa duecento) l'esistenza di un *quipu* non-numericco che potrebbe essere decifrato comparandolo con i testi indicati da Acosta». Un vero rompicapo, che sicuramente individua un possibile percorso per decifrare sia i *quipu* non numericci che le 'ruote' descritte da Acosta.

Ancora al mondo autoctono americano, ma questa volta moderno e dell'area maya, si rivolge **Piero Gorza** indagando il tenue «confine che racconta le differenze tra poesia/arte ed altre forme di descrizione e comprensione razionale»: «Da Evans Pritchard a Clifford Geertz, l'antropologia si è interrogata sul dilemma, di origine kantiana, se la disciplina debba aderire ai paradigmi delle scienze della natura o a quelle dello spirito e, di conseguenza, orientarsi verso la ricerca della verità o verso quella del significato, verso descrizioni sistematiche o invece verso descrizioni dense». A partire da un 'semplice' racconto fattogli da un informante («Questa notte m'è venuto a visitare un *bolom* (giaguaro) e mi ha parlato per molto tempo. La mattina, mi sono svegliato confuso, ma poi sono uscito di casa ed ho visto le orme del felino sul terreno che si perdevano verso il monte») Gorza intesse una serie di considerazioni centrate sulle relazioni Io / l'Altro, razionalità / magia, veglia / sogno, discorso referenziale / discorso poetico: «Nelle parole dell'anziano *tzotzil* vi è altro nesso rilevante che pone a lato il guardare dentro e il guardare fuori: se la notte sfuma i confini del reale, le impronte lasciate sul suolo dall'animale confermano la veridicità del sogno. Per altro verso, così come la legittimità dell'abitare risiede in un vincolo tra suolo, divinità ed abitante, la memoria e l'educazione tradizionale rendono indissolubile il nesso tra voce e terra. Storia, estetica, etica si esprimono nei paesaggi culturali, configurandosi come una vera e propria enciclopedia che necessita di esegesi». «Libri indossati», «scrivere sui corpi, corpi che scrivono e tracciano linee immaginarie sul mondo» sono parole e metafore di Gorza, ma anche rappresentazione di un mondo che, conclude Gorza, «non si veste solo di poesia, ma anche di fame e di ingiustizia».

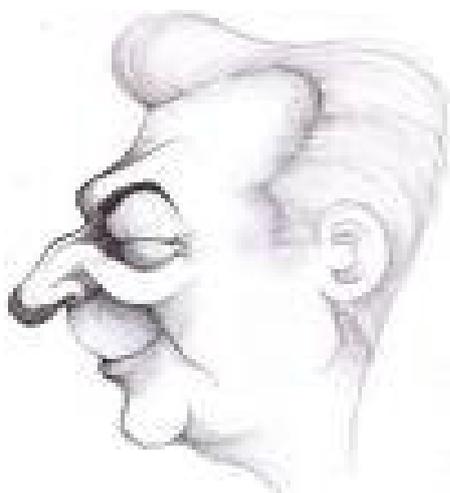
Dulcis in fundo, e non solo in senso metaforico, non poteva mancare l'arte culinaria. **Francesco Napoli** analizza i diversi registri con cui ci si riferisce al cibo, smentendo che ci sia un registro neutro e strettamente referenziale (quando «l'alimento è detto, ed esaurisce il suo interesse nella sua stessa nominazione»): infatti «Già questo grado elementare di scrittura sul cibo non appare [...] neutro e oggettivo, ma si carica di valenze archetipiche come sano/malato, alto/basso, maschile/femminile. Se anche un fantomatico grado zero, come si è cercato di dire, può proporre registri di scrittura e di lettura articolati, ancor più la parzialità della scrittura si rivela quando entra in campo un uso ideologico del cibo nella sua funzione di separazione e agglutinazione: l'uso o il divieto alimentare possono tracciare alla bisogna di chi scrive un cerchio di appartenenza del fruitore o la sua discriminazione, ancor più in società miste come quella italiana e spagnola». Naturalmente è il registro poetico quello più ricco di connotazioni e rimandi metaforici, come illustra nel dotto excursus finale sulla poesia di tema culinario in terra spagnola, ispanoamericana ed italiana.

Musica / Música

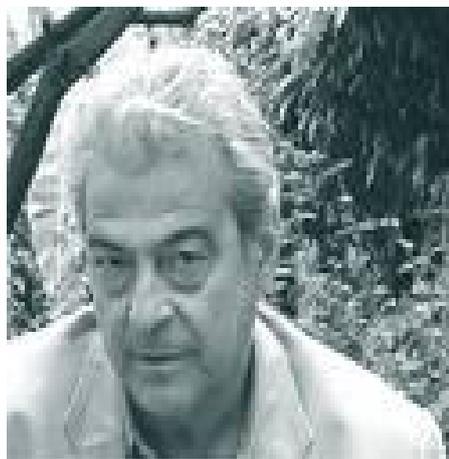
Música en la poesía de Antonio Cisneros (Lima, 1942)

M^a Teresa González de Garay
Universidad de La Rioja (España)

Antonio Cisneros, poeta, periodista, guionista, profesor y traductor, nació en Lima en 1942 y es autor de un número importante de libros de poesía, entre otras obras, también en prosa, aunque en España sólo podemos encontrar dos Antologías (bien nutridas, eso sí) de sus poemas: en Hiperión, 1990 (*Poesía, una historia de locos*, con poemas de 1962 a 1986) y en Pretextos, 2003 (*Comentarios reales*, que recoge poemas de 1964 a 1992), más tres libros completos de poemas: uno ya descatalogado, editado en los 70 en Ocnos, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, otro en Visor de 1992, *Las inmensas preguntas celestes*, y el muy reciente, también de Pretextos, 2007c, *Un crucero a las islas Galápagos (Nuevos cantos marianos)*.



Caricatura de Antonio Cisneros



Antonio Cisneros

Es una lástima que no haya ediciones completas de otros de sus libros, porque *Crónica del niño Jesús de Chilca*, por poner un ejemplo, editada en México en 1981 en la legendaria editorial Libros del bicho, conviene leerlo completo para comprender y poder sentir toda su fuerza expresiva, su contundente carga emotiva, desolada y crítica, a la vez que la belleza formal de cada uno de sus versos. Me pasó que de este libro sólo había leído los poemas de la antología de Pretextos, o los que pueden leerse en Internet (hay bastantes poemas de este autor en la red), pero en el libro encontré cosas que son altamente significativas, a mi modo de ver, como la nota introductoria del autor, para contextualizar más precisamente los poemas, perfectamente estructurados. Dice esta nota preliminar:

La comunidad de Chilca es – o fue – una comunidad de pescadores y agricultores. En medio del desierto costero del Perú gozaba de un verdor extraordinario. Hasta hace medio siglo. Unos canales incaicos trazan el agua desde las alturas de Huarochirí – a 4 mil metros. La comunidad era dueña,

también, de las salinas. Un *ayllu*(1) de Huarochirí conservaba los canales de regadío a cambio de la sal. Mas el mar sepultó las salinas. Así, sin moneda de comercio, se hundieron abandonados los canales. Y Chilca fue un desierto. La comunidad, consagrada al Niño Jesús, inició su proceso de miseria y dispersión. Los peces no bastaban. Las gentes emigraron de la tierra. Años después, con diques y capital – no del común – volvieron las salinas. Se urbanizó el territorio – para playas de lujo. La hermandad del Niño había desaparecido. Y apenas unos cuantos defendieron los fueros comunales. Reseca y despoblada era – o es – un pozo de arena en el desierto» (CISNEROS A. 1981: 7).

En el primer poema, *Antes que el olvido nos*, hay ya una acusación directa al gobierno de Odría que sitúa políticamente la protesta sin ambigüedades (Odría está también en el núcleo oscuro de *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa): «Lo que quiero recordar es una calle [...] Y quiero recordarla antes que se hunda en todas las memorias/ así como se hundió bajo la arena del gobierno de Odría el año 50» (CISNEROS A. 1981: 11). Y encontramos también lo que va a ser un tema repetido en la poesía de Cisneros, una nostalgia de lo perdido que no se resigna al olvido. Tema que aparece con frecuencia también en las letras de las canciones populares, como veremos más adelante.

También me pasó que al leerlo completo percibí cómo todos los poemas eran necesarios para no disminuir su coherencia y riqueza orgánicas. Pero como no quiero entrar en la selva de las lamentaciones respecto a las ausencias editoriales de una España que olvida (o ignora) frecuentemente a los poetas de la otra orilla, voy a procurar sintetizar algunos elementos fundamentales de la poética del autor. Y para ello parece necesario mencionar, al menos, el contexto de su generación. Bien entendido que el asunto de las generaciones literarias es bastante peliagudo y problemático, un instrumento – del que tanto abusamos los profesores e historiadores literarios – para ordenar lo que quizá esté mejor algo desorganizado.

La Generación poética del '60 en Perú se muestra como uno de las más ricos grupos literarios tanto por la variedad de sus voces poéticas como por su calidad. Los inicios parece que se ubican en el Patio de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y coincide con otras generaciones de toda América, desde Estados Unidos a Argentina (Juan Gelman), pasando por Chile (Víctor Jara, Isabel Parra y Enrique Lihn), Venezuela, Colombia, Cuba (Pablo Milanés), etc.

En Perú la Generación del '60 activó la vida intelectual y la enriqueció y renovó con recitales y conciertos. Fue una generación muy preocupada por la música en todos sus registros. La temprana desaparición de Javier Heraud, poeta guerrillero (asesinado a los 21 años por la policía peruana: 29 balas perforaron su cuerpo en 1963), marcó profundamente a sus escritores. Pablo Neruda se solidarizó con los jóvenes poetas peruanos y hubo un ciclo importante llamado *Poesía en Debate* en el que participaron José Miguel Oviedo, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Carlos German Belli, César Calvo y muchos otros.

Los poetas más representativos de la Generación del '60, Javier Heraud, César Calvo – Premio Nacional de Cultura –, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Marco Martos, Juan Ojeda o Luis Hernández rechazaron el gregarismo y trabajaron de manera individual contra la intolerancia y la injusticia, apostando por una poesía inteligente y lúcida, esteticista y – metabolizando sanamente la tradición anglosajona – también coloquial, conversacional. Esta Generación aportó una nueva visión de la literatura y renovó la poesía nacional.

Antonio Cisneros, en concreto, ha construido una voz muy personal, alejada siempre de lo solemne, retórico, anquilosado y ceremonioso, con un tono urbano, lírico y reflexivo a veces e irónico y amargo otras tantas, que no puede dejar indiferente al lector.

Recientemente, en el artículo *Tensiones generacionales en la poesía peruana* José Antonio Mazzotti, a cuenta de la reciente publicación de la antología de poesía peruana *La letra en que nació la pena* preparada por los poetas Maurizio Medo y Raúl Zurita, señala que en la década de 1970 se produce el «último intento de lograr una modernidad en el Perú desde un estado paternalista» (MAZZOTTI J.A. 2009: WEB).

(1) Quechua: una forma de comunidad familiar extensa originaria de la región andina, con una ascendencia común – real o supuesta – que trabaja en forma colectiva en un territorio de propiedad común.

Son los años de la Revolución Peruana «bajo la égida de los No Alineados durante el gobierno del general Velasco Alvarado, que le dio la estocada final a la distribución latifundista de la tierra y a toda una oligarquía». También recuerda que en 1970

se dio a conocer una de las últimas versiones de la vanguardia revitalizada, el Movimiento Hora Zero. Los poetas de ese grupo, en su mayoría provincianos, proclamaron por medio de manifiestos y diversas formas de activismo la decadencia de la poesía anterior [...] Sólo rescataban a Vallejo y al joven poeta guerrillero Javier Heraud, asesinado en 1963. Asimismo, proclamaban la vigencia del estilo conversacional y de una concepción escritural llamada por ellos “poesía integral”, que debía recoger todos los materiales pertinentes para la elaboración del poema, los sonidos de la calle, los murmullos de la ciudad o los recuerdos del terruño (MAZZOTTI J. A. 2009: WEB).

Naturalmente *Hora Zero* no fue el único fenómeno poético de esos años. Hubo otros autores que de manera individual (José Watanabe, Abelardo Sánchez León, Elqui Burgos, por ejemplo) publicaron con constancia. Otra antología de José Miguel Oviedo, *Estos 13*, de 1973, indicaba que sus autores merecían la atención de la crítica “oficial”. «Ahora, en 2006, – continúa José Antonio Mazzotti en su artículo – empiezan a revisarse las clasificaciones que se ensayaron entonces». Para consolidar la novedad de la propuesta de *Hora Zero* se empezó a hablar de una “generación del ‘70”. Ya se había etiquetado a los intelectuales (no sólo poetas) surgidos veinte años antes como “generación del ‘50” (un grupo en el que destacan, en poesía, Jorge Eduardo Eielson, Washington Delgado, Javier Sologuren, Blanca Varela, Carlos Germán Belli; en narrativa, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro; en crítica y ensayo, Antonio Cornejo Polar; entre muchos otros). También en la década de 1960 habían aparecido poetas conocidos internacionalmente (Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza, o el ya mencionado Javier Heraud) y novelistas como los del grupo y la revista *Narración*. Para diferenciarlos se empezó a hablar de una “generación del ‘60”. En poesía, varios de esos autores se agruparon bajo la emblemática muestra *Los nuevos*, editada por Leonidas Cevallos en 1967 (MAZZOTTI J. A. 2009; LERGO MARTÍN I. 2008: 418-430). Con esta problemática de deslindes y casilleros entre la Generación del ‘60 y la del ‘70, pudiera ser más útil, propone José Antonio Mazzotti, «hablar de una ‘generación del ‘68’ que de dos generaciones que tienen más diferencias de matiz que desavenencias de fondo. Esto dejaría espacio para articular analogías basadas en el común tratamiento del lenguaje (por lo general conversacional) y en las expectativas ideológicas modernizantes (esperanzas de un Estado nacional regenerado, simpatía por el socialismo, confianza en la historia progresiva...)». Raúl Zurita se pregunta en la introducción si «existe algo como la poesía de un país». Nada más cierto, confirma José Antonio Mazzotti, «pues la antología pretende encontrar una comunidad de sentido a la producción peruana más allá del simple accidente de haber nacido sus autores en territorio peruano» en unas determinadas fechas. La respuesta que Zurita ofrece le parece convincente: «si existe lo que hoy llamamos poesía peruana es únicamente porque a ella le tocó reiterar un modo de la tragedia, ser en sí esa tragedia y mostrarnos como ninguna otra en estos territorios, la historia de una imposición y las marcas incanceladas de su violencia. Es decir, la tragedia de la historia peruana, una y otra vez repetida desde la masacre de Cajamarca en 1532, representada en el no-diálogo entre el padre Valverde y el inca Atahualpa, y desde la ejecución de Túpac Amaru I en 1572, al que le leían las razones para su ejecución sin que pudiera entenderlas por estar en un idioma extraño, hasta las miles de muertes ocurridas a fines del siglo XX, sea por violencia directa o por violencia estructural. Esta tragedia aparece una y otra vez en una poesía que no deja de bajar “las gradas del alfabeto/ hasta la letra en que nació la pena”, como escribió el peruano universal César Vallejo. El “modo de la tragedia” que se da en el Perú es peculiar de esta poesía, sin que eso signifique naturalmente que no haya tragedias igualmente dolorosas en otros contextos latinoamericanos» (MAZZOTTI J. A. 2009: WEB; LERGO MARTÍN I. 2008: 418-430).

En la poesía de Antonio Cisneros, se le sitúa en la generación de los '60(2) o en la del '68, se percibe en muchas ocasiones un severo malestar vital y social manifestado en una actitud estética que bucea en lo coloquial y lo conversacional, en los mitos bíblicos y sagrados, en la iconografía religiosa o en los personajes históricos, en una oralidad que denuncia o celebra, o en una actitud fuertemente irónica, compasiva otras veces, hasta confesional. El autor recuperó la religiosidad, se “reconvirtió” al catolicismo en Budapest, como se desprende de *El libro de Dios y de los húngaros*, 1978, donde encontramos versos como éstos del poema *Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado*: «porque estuve perdido/ más que un grano de arena en Punta Negra,/ más que el agua de lluvia entre las aguas/ del Danubio revuelto./ Porque fui muerto y soy resucitado» (CISNEROS A. 2007b: 97).

También es importante el hecho de que el poeta se concentre en sus afectos familiares (amores, madre, esposa, hijas), en los paisajes de infancia y juventud, en la huella sonora que su biografía ha ido registrando, en las bellezas y serenidades de las raíces de su tierra. Todo ello para liberarse de un mundo urbano un tanto gótico, ferozmente capitalista, a veces negro y asfixiante, que fragmenta y vulnera al hombre en su pureza idealista, en el más hondo y sincero sentir humano y poético (esto está muy presente ya en la tradición de la poesía moderna, desde el magnífico poema de José Martí, *Amor de ciudad grande*). Es en estos registros donde el lirismo y el tono reflexivo y maduro aparecen con mayor desnudez e intensidad, dejando en un segundo plano atenuado la ironía, la “desfachatez” y el sarcasmo. Cisneros aporta imágenes de la cultura y sociedad contemporáneas en su poesía (cine, música, literatura, T.V. – su otra “casa de la pradera” posee una ironía cruel y melancólica –) además de incorporar otras propias de las regiones y países diversos que ha habitado. No olvidemos los años que el poeta pasó en Francia, Londres, Hungría, Holanda, Alemania, Estados Unidos, entre otros (MILLARES S. 1995: 260-262).

Hay asimismo elementos, muy interesantes, de revisión histórica desde la distancia crítica, el extrañamiento y las voces múltiples (la heteroglosia y sus heterónimos) en *Comentarios reales* (1964). Allí Cisneros, tomando el título del Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales de los Incas* (1611), repasa la Historia de Perú desde su origen hasta el asesinato de Javier Heraud(3). Cisneros critica a los conquistadores, al clero, a los explotadores de los indios con un lenguaje sin concesiones, a ratos hosco, como muy bien señaló Selena Millares, «con un feísmo descarnado cuyo humorismo se funda en lo patético de unos antihéroes de desasosegante destino». Estos diálogos de Cisneros con el pasado histórico apuntan a una autoconciencia social y personal, incluso

(2) Aunque numéricamente no es abundante, la Generación poética del 60 en el Perú es uno de los más ricos grupos literarios tanto por la variedad de sus voces poéticas como por su calidad. Los inicios se ubican en el Patio de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y coincide con toda la generación de América, desde Estados Unidos con Anderson Clayton a Argentina con Juan Gelman. En Chile convergen con Víctor Jara, Isabel Parra y Enrique Lihn. En Cuba con Pablo Milanés. Hubo un ciclo importante llamado *Poesía en Debate* en el que participaron Romualdo, Juan Gonzalo Rose, José Miguel Oviedo, Alberto Escobar, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren, Carlos German Belli, Reynaldo Naranjo, César Calvo y Arturo Corcuera. A esta generación se unieron Antonio Cisneros y Luis Hernández. En este ciclo la Generación del 60 aportó una nueva visión de la literatura. Los poetas más representativos de la Generación del 60 son: Javier Heraud, César Calvo, Premio Nacional de Cultura, Rodolfo Hinostroza, Antonio Cisneros, Marco Martos, Winston Orrillo, Juan Ojeda, Luis Hernández. Obras importantes son: *Poemas bajo Tierra, Pedestal para Nadie* (César Calvo), *Consejero de Lobo y Contranatura* (Hinostroza), *Como biguera en un campo de Golf* (Cisneros), *El viaje* (Heraud), *Vox Horizonta* (Hernández), etc. Ver las antologías *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX*, de Carlos GARAYAR (2001) y *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana, 1963-1993* (1995) de Miguel Ángel ZAPATA y José Antonio MAZZOTTI.

(3) Javier Heraud Pérez (Lima, 19 de enero de 1942 – Madre de Dios, 15 de mayo de 1963). Poeta peruano de vasta inteligencia y firmes ideales hacia su patria. Perteneció a una familia de clase media. Fue testigo de injusticias sociales que en ése como en todos los tiempos golpean a la humanidad. Esto le llevó a formar una personalidad de amor y pureza hacia todo lo que le rodeaba; lo que plasmaría en sus poemas. En 1960, aún siendo menor de edad, publica *El Río*, poemario donde mostró su maestría para la composición literaria. Conoce la China, luego París, donde visitaría la tumba del inmortal César Vallejo y posteriormente visitaría Madrid. En 1962 renuncia al movimiento social progresista, debido a una falta de ideología coherente: «Yo no creo que sea suficiente llamarse revolucionario para serlo» sería la frase que pronunció. Recibe una beca para estudiar cine y parte a Cuba, junto con otros comunistas de Chile, donde conoce a Fidel Castro. En 1963 retorna al Perú para librar una guerra contra el imperialismo uniéndose al Movimiento de Izquierda Revolucionaria. El 15 de mayo, muere acibillado por la Policía Peruana. 29 balas perforaron su cuerpo en medio del río Madre de Dios, a los 21 años de edad, dejando un gran pesar en su familia, así como también en el ámbito de las letras americanas (Wikipedia).

autobiográfica, muy afilada, exploradora de la naturaleza cíclica de la vida y de la historia (MILLARES S. 1995: 261).

Los heterónimos se repetirán en otros libros suyos como en *Monólogos de la casta Susana y otros poemas*, 1986, donde «se revisa la vida del personaje bíblico desde su propia voz interior, con sus sueños, tedios y perplejidades, y con una estremecedora negación repetida de la belleza hasta convertirla en objeto ascético, un poemario con ráfagas de intensa ternura y con los elementos desconcertantes y perturbadores de una espiritualidad problemática» (MILLARES S. 1995: 261).

Hay inquietudes de investigación reflexiva, mezcladas con elementos irónicos y desmitificadores («la justicia divina se cuestiona por incoherente en *David*, 1962, que es perdonado mientras los hombres del pueblo son condenados por los mismos pecados del rey) y un fuerte tono paródico en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, premiado por Casa de las Américas en 1968» (MILLARES S. 1995: 261). Aquí la poesía ya no se ve como un lugar sagrado, la historia individual se ilumina y se entreteje en la de la colectividad:

Sus versos desarticulados están convulsionados por un dolor visceral, y la degradación de la realidad se proyecta en ellos como en un espejo sucio y desportillado, a pesar de lo cual habrá un espacio para la celebración de la revolución cubana: “hay un animal noble y hermoso cercado entre ballestas” [...] Las sucesivas metamorfosis en un bestiario degradado son uno de los recursos de anulación del yo: oso hormiguero, araña o cangrejo, al igual que el antihéroe de Kafka irá habitando los espacios de lo ínfimo, de la miseria. Moscas, ratas o cerdos son protagonistas de un futuro incierto donde la belleza está proscrita (MILLARES S. 1995: 260-262).

En otras ocasiones, especialmente en *Las inmensas preguntas celestes*, 1992, podemos encontrar un difuminado “neoexpresionismo” que llena de sombras el tedio del poeta frente a la incomprensible magnitud del universo. Aquí Cisneros comparte con tantos otros creadores de finales del siglo XX, esa grieta interminable que separa el mundo de las realidades y el de la imaginación. Sus poemas titulados *Drácula de Bram Stoker* (heterónimos, cartas y fragmentos de diarios proyectan una expresión poliédrica y fragmentaria) vehiculan preocupaciones sociales, políticas y existenciales urgentes («No sé entender este aire que respiro»), antes de concluir el libro con un poema estremecedor, *Un perro negro*, porque en Perú, un sencillo, pacífico y hermoso «perro negro sobre un prado verde es cosa de maravilla y de rencor» (últimos dos versos del poemario).

La imaginación – realista y objetivista – lírica, protectora o tierna, de Antonio Cisneros, en *Un crucero a las islas Galápagos*, un excelente libro de poemas en prosa de 2007, cristaliza en medio de animales misteriosos, hermosos o aburridos (el tigre, los delfines, las cabras y los potros salvajes, las tortugas, las iguanas, las medusas, las sardinas, las ballenas, las aves pescadoras y los cerdos amarillos...), que ofician de ajenos espectadores observados, mientras el poeta, para vencer la fiera amenaza de la inasible niebla, «mojada y negra como un ojo de perro», que se cuele entre las sagradas rendijas del hogar, puerto constante y fondeadero de inquietudes, nos confiesa que cuando la Niebla ataca: «En ese mismo instante, trepo raudo al altillo, abrazo sigiloso a mi mujer, envuelvo a mis dos hijas con ramas de eucalipto y las oculto en una madriguera» (CISNEROS A. 2007c: 46).

El tema que nos convoca en este encuentro es el de las relaciones de la literatura con otras artes, y aunque la poesía de Cisneros se nutre a menudo del cine, la TV, la pintura y la música, es en las referencias musicales, muy intensas, en las que vamos a centrarnos. Veremos cómo se materializan las relaciones con la música en su poesía, en la que se hallan citas muy nítidas de canciones populares, aunque también las encontramos con la música clásica de tradición culta, como la de Tellemann o Arnold Schönberg.

La música siempre ha estado estrechamente ligada a la poesía y aún lo está. En nuestra tradición occidental y románica ya desde la alta Edad Media nos queda el testimonio de una lírica popular que se cantaba y estaba también íntimamente relacionada con la danza (villancicos, jarchas, cántigas gallegas en la península ibérica). De la misma forma en las culturas americanas prehispánicas las manifestaciones líricas iban unidas a la música y a la danza en rituales y ceremonias fundamentales para aquellas sociedades. Los incas, desde luego, poseían un brillante repertorio de estas canciones y poesías, casi siempre ligadas a la naturaleza, al amor, a las ceremonias y a los ciclos vinculados con los trabajos agrícolas (siembra, cosecha, recolección).

Durante siglos la poesía se ha cantado y hoy en día podríamos considerar que una parte de la cultura popular se nutre de canciones que tienen letras que son auténtica poesía (desde las canciones de los cantautores hasta el rock, el *soul*, y otros muchos géneros que podríamos mencionar). La lista y los ejemplos serían demasiado abundantes para detenernos ahora en ellos.

Es verdad también que una parte de la poesía culta, la poesía para ser leída, la poesía escrita para el libro, después del modernismo rompe con la musicalidad que le había sido consustancial porque también rompe con la medida, con la armonía vocálica y con la rima, de manera muy fuerte en el periodo de las Vanguardias históricas y posteriormente con la asunción del verso libre y de los sonidos fragmentados y rotos que propiciaron una poesía alejada de los cánones de lo melódico y armonioso (tanto en su forma más acústica como en los contenidos que ese lenguaje roto y agramatical vehiculaba). También, por cierto, esto ha pasado en la música clásica, desde el descubrimiento y la exploración de las series atonales y de la introducción de lo que todavía hoy, en ocasiones, se nos antoja sonido chirriante y desasosegante en sus composiciones más cultas y vanguardistas.

Con todo esto quiero decir que la poesía de Cisneros no es especialmente melodiosa y musical, aunque también podemos encontrar en sus palabras y en su lenguaje poético una música original (sentimental y popular a veces, más próxima a los sonidos del jazz, clásica y culta otras).

Cisneros vivió intensamente la cultura del '68 (estancias en Londres y en París en años claves de apogeo de la filosofía del *Peace and Love*), el movimiento *hippie* que mezcló las artes con una visión gozosa y libre de la vida y de la belleza en cualquiera de sus manifestaciones. Y eso se refleja en su poesía.



Guitarra en las nubes



Es característica de Cisneros la distancia crítica con la situación política y social de Perú, de Lima, del mundo occidental, y de un modo de vida urbano y moderno, en busca siempre del progreso a costa de la deshumanización y la extrema soledad del hombre. Pero la nostalgia del mundo perdido de la infancia, de una vida más pura y simple, se manifiesta desoladoramente, irónicamente, para hacer frente al dolor que produce el fracaso de toda una época, para intentar reírse cínicamente de las ilusiones perdidas de toda una generación, quizá salvando un pequeño paisaje para el hombre, pero decepcionado también de la dinámica social de la poesía,

de su dimensión, digámoslo así, institucional. Y este sentimiento lo trasmite muy bien poniendo en un primer plano de su lenguaje la explicitud y el homenaje a una canción legendaria de su infancia y adolescencia. No es casual que el poema se titule *Homenaje a Armando Manzanero* y que su subtítulo haga explícito que estamos ante una de sus *Artes Poéticas*, la tercera.

Armando Manzanero Canché fue un músico, actor y compositor mexicano, nacido en Mérida en 1935, que escribió más de 400 canciones, de las cuales unas 50 han alcanzado fama internacional. Participó en numerosos programas de radio y televisión y grabó más de 30 discos además de musicalizar numerosas películas. Sus canciones más populares son, entre otras, *Voy a apagar la luz*, *Algo contigo*, *Contigo aprendí*, *Adoro*, *Esta tarde vi llover*, *Por debajo de la mesa*, *Somos novios* y *Felicidad*.

El poema-homenaje resume muchos de estos contenidos críticos desde la duda y comienza así: «Ya no sé si *esta tarde vi llover* es de armando manzanero o es/ el canto primero de mi primera infancia/ y de nada han servido las sílabas contadas y vueltas a contar la/ guerra santa contra el lugar común, de nada el amor viejo/ por el viejo arnold schoenberg» (las cursivas son mías).

Vemos cómo en tan sólo 5 versos cortados, de gramática sincopada, el poeta alude a dos clases muy diferentes de música. La popular, el bolero de Manzanero, *Esta tarde vi llover*,/ *vi gente correr*/ y *no estabas tú*, que ha alimentado lo más intransferible de la personalidad del poeta, su piedra de toque fundacional, su primer aprendizaje sentimental con la impronta indeleble que eso conlleva, hasta el punto de que se cuestiona si la canción es de Manzanero o del propio poeta que la ha metabolizado, apropiándose.

Frente a este hecho la inutilidad del amor por la música, “vieja” dice muy significativamente (aunque es bastante moderna, pero el autor la siente envejecida y pasada) de Arnold Schönberg (nacido en Viena en 1874 y fallecido en Los Ángeles en 1951). Éste fue un compositor innovador, teórico musical, profesor, pintor y poeta de origen judío. Desde que emigró en 1933 a los Estados Unidos cambió su apellido a Schoenberg, que es como lo cita Cisneros. Ha sido reconocido como uno de los primeros en lanzarse a la composición atonal, y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del siglo XX.

Pues bien, el amor por esta música del pasado reciente, así como el trabajo y oficio de contar sílabas, de componer versos medidos y rimados, y el afán por luchar contra los tópicos y los lugares comunes que invaden la cultura de masas en la ciudad, todo ello parece ahora inútil al poeta porque lo que queda es lo primigenio auténtico, lo vivido en la infancia, lo sentido emocionalmente cuando aún las capas de cultura no nos han maleado ni decepcionado convirtiéndonos en seres escépticos e inteligentes.

El poema sigue buceando en la amargura (ni Lenin ni José Martí otorgan sentido a una vida solidaria; la cultura libresca nunca cobijó en una torre de marfil al artista porque éste jamás la construyó, el dolor de César Vallejo, su compromiso, no sirvió para nada, etc.), hasta llegar a un rebelde exabrupto final contra los lectores, el cual protege, creemos, de alguna manera, la fibra más vulnerable del poeta:

no es cosa de explicarse como mann o la muerte en venecia «así
a la tarantella(4) del café dejé dormir al crítico que yo era»
sólo que ya no hay lenin ni martí que puedan devolverme la casa
de ayacucho(5) (no esa casa) y los ojos tranquilos

(4) La *tarantella* es un baile popular del sur de Italia y, por lo tanto, posiblemente de las regiones italianas de Apulia, Basilicata, Calabria, Molise, Campania o Sicilia. Es un baile de origen napolitano que tiene un movimiento muy vivo. En su forma moderna más común, es una danza de galanteo entre parejas con una música en un compás de seis por ocho que va aumentando progresivamente de velocidad y que va acompañada de castañuelas y de panderetas. Tiene dos partes bien diferenciadas: una en tono menor y otra mayor. Durante la Edad media, en algunas partes del sur de Italia se creía que bailar el solo de la *tarantella* curaba un tipo de locura supuestamente producida por la picadura de la mayor araña europea, la araña lobo o tarántula. Sin embargo, el nombre de *tarantella* proviene de la ciudad italiana de Tarento Tarantella [...] La música de este baile era muy rápida, al compás 3/8 o 6/8, aunque las hay también de 9/8, 2/4 y 3/4 en menor medida. Lo mismo puede valer la jotas aceleradas, los fandangos o las folías. Al ritmo que marcan las castañuelas y el tambor, los envenenados danzaban agitados como manojos de nervios, hasta que caen exhaustos con las ropas empapadas de sudor. Canción de tarantella: «*Tarantella Tarantella, Tarantella cógeme de la cintura y dame vueltas y más vueltas, un paso hacia atrás y todo da igual. Tarantella, tarantella, mueve la cintura y también las caderas tarantella, tarantella*» (Wikipedia).

los libros son adobes de una torre que nunca edificué tu peux lire
en français in english too a gran velocidad en
castellano
mas ya no hay corazón que aguante a robert lowell(6) ni hay más
hígado libre
qué mal le fue a vallejo y sin embargo creía (y su buen poco) en
«las auroras rojas de los pueblos»
ahora a cada almuerzo me negocian con mi tribu y mis animalitos
como al canal de suez los votos de la onu los
cohetes de combate el puerto de honk kong
esta tarde vi llover vi gente correr y no estabas tú y si a usted no
le importa un carajo/ no escribo para usted
soy yo quien sembró el árbol tuvo el hijo escribió el libro
y todo lo vi arder 100 años antes del tiempo convenido.
(*Como higuera en un campo de golf*, 1972, en CISNEROS A. 1990: 79. Las cursivas son mías. Y
MANZANERO A.: WEB).

Un poema bastante desolado, como vemos, «y todo lo vi arder 100 años antes del tiempo convenido». Nos recuerda el hastío del que está de vuelta de todo, la famosa frase de Paul Verlaine, «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres...», con una visión reveladoramente pesimista del futuro. Sin embargo queda la dulce nostalgia de la canción de Manzanero y la autoafirmación del poeta «soy yo quien sembró el árbol, tuvo el hijo, escribió el libro» como un destello luciferino de orgullo y de plenitud en medio de la tristeza más honda.

Es común sufrir a veces la nostalgia y el deseo del regreso a etapas que marcaron fuertemente nuestras vidas y que recordamos llenas de alegría, ilusiones y felicidad. El tiempo y el olvido nos convierte en exiliados de nuestra propia vida. La infancia feliz y despreocupada, el amor ingenuo y claro de la adolescencia, los dulces lamentos por el amor ausente, la distancia añorada, ensoñar lo que podría ser y lo que nunca será, todo esto, si es que se ha llegado a vivir afortunadamente, es lo que suele permanecer immaculado e idealizado. La verdadera patria del hombre es la infancia, las huellas sonoras y su lengua.

Podemos regresar al pasado con sólo evocar una canción, una imagen, un sonido, un objeto, un aroma y los sueños que duermen... La fuerza de la música para provocar esta emoción del regreso (y de lo que permanece y es verdadero) es indudable y Cisneros la proyecta textualmente muy bien en el poema. La canción funciona así

(5) Ayacucho es una ciudad peruana, capital de la Región Ayacucho. Es conocida localmente con el nombre de Huamanga. Se encuentra situada sobre los 2.761 msnm y se caracteriza por tener un clima agradable, templado y seco, con una temperatura promedio de 17.5 °C. Ayacucho es conocida como “La Ciudad de las Iglesias”, ya que posee 33 iglesias y templos coloniales; se dice incluso que existe prácticamente un templo en cada esquina de estilo renacentista, barroco y mestizo, con fachadas de piedra e interiores tallados en madera y cubiertos con láminas de metales preciosos. Además, se pueden apreciar majestuosas casonas coloniales, restos arqueológicos que revelan un pasado histórico, que la hacen de por sí una ciudad atractiva. Asimismo, se le da el calificativo de “Muy Noble y Leal Ciudad” por su contribución a la causa de la corona española durante el periodo de las guerras civiles entre los conquistadores. Una buena oportunidad para visitar esta ciudad colonial es durante la Semana Santa, la más emotiva y espectacular del país. Ayacucho, tierra de grandes artesanos, tiene fama internacional por sus manifestaciones artísticas, motivo por el cual ofrece a sus visitantes impresionantes piezas como los cotizados retablos ayacuchanos, que son pequeños altares portátiles en los que se representan escenas de los Andes; las tablas de Sarhua, en las que se plasma el árbol genealógico de una familia; y las tallas en alabastro, material también conocido en la zona como “piedra de Huamanga”.

(6) Robert Lowell (Robert Trail Spence Lowell Jr) (1 de marzo, 1917–12 de septiembre, 1977), fue un poeta Confesionalista Estadounidense conocido por inspirar y educar algunas superestrellas literarias de las décadas de 1950 y 1960, incluyendo a Anne Sexton y Sylvia Plath. Fue parte de la familia Brahmin Lowell y asistió a la Universidad de Harvard pero fue transferido al Colegio Kenyon en Gambier, Ohio, donde se graduó, para estudiar bajo el gran crítico estadounidense, John Crowe Ransom. Fue hospitalizado aproximadamente 20 veces por trastornos mentales. Ganó el Premio Pulitzer por poesía.

como subtexto emocional del poema, contrastada con la visión crítica, decepcionada y amarga sobre la cultura y la sociedad que el poeta considera abocada a la destrucción, al fuego («todo lo vi arder»).

Otro de los mejores poemas de Cisneros toma como *leit-motiv* el estribillo y título del maravilloso y muy popular vals peruano titulado *Hermelinda* (*Hermelinda*, de Alberto CONDEMARÍN, nacido en 1898 y muerto en 1975, del que tenemos una interpretación impecable de *Los Morochucos*, con la primera y sensitiva Guitarra de Óscar Avilés, la segunda de Augusto Ego-Aguirre y en las voces de Augusto Ego-Aguirre y Alejandro Cortés, en <http://www.youtube.com/watch?v=pQsnkNiAsHE>).

También Alfredo Bryce Echenique, entre otros escritores hispanoamericanos, ha titulado un libro con una popular canción interpretada por *Los Morochucos*, el vals criollo *El Huerto de mi Amada*. *Los Morochucos* son uno de los mejores tríos de música criolla. Dice la letra de *Hermelinda* de Alberto Condemarín:

Escucha amada mía,
la voz de mis cantares,
que brotan de mi lira,
cual desolado son.

Arrebola tu ausencia,
temiendo mil azares,
enferma tengo el alma,
y herido el corazón.

Ya para mi las aves,
no cantan sus amores,
ni vierte su perfume
la aurora matinal.

Y el tímido arroyuelo,
que bulle entre las flores,
tu rostro peregrino
refleja en su cristal.

¡Qué triste amada mía
los días amanecen!
¡Qué lentas son las horas,
que estoy lejos de tí!
Para calmar la duda
que tormentosa crece,
acuérdate Hermelinda,
acuérdate de mí.

Seré tu fiel amante
que solitario llore,
al recordar las horas,
de dicha y de placer.

Bañada con mis lagrimas,
tu frente encantadora
tus ojos dos luceros,

fijados hacia mí. (bis)

Al revisar las letras de los vals criollos podemos comprobar el gran contenido de nostalgia que encierran y el papel tan importante de la melodía que se crea para cada tema, con introducciones, casi siempre en guitarra, que los identifican desde un inicio.

Los compositores de los bellos temas criollos expresan una gran emoción y romanticismo en sus canciones. La capacidad de su memoria y el conocimiento de la historia y de las tradiciones de sus pueblos crearon retratos inolvidables como el de Chabuca Granda⁽⁷⁾ en su vals *La flor de la canela* («Déjame que te cuente limeño, ahora que aún perfuma el recuerdo, ahora que aún se mece en un sueño el viejo puente, el río y la alameda»). O la evocación apasionada que hace Alicia Maguiña del ser amado en su vals *Todo me habla de ti* («aquellas calles que, contigo recorrí, el rosario de cuentas todo me habla de ti»). Así los sentimientos que expresan el dolor por la pérdida del amor que Alberto Condemarín proyectó en su vals *Hermelinda*, dedicado a su novia, Hermelinda Rivera, que finalmente se casó con el maestro Felipe Pinglo, uno de los mejores creadores de vals peruano de estos años y que también le dedicó una canción homónima, mucho menos popular que la de Condemarín. Y es que «no hay peor nostalgia que añorar lo que nunca jamás sucedió», como escribió otro cantante, Joaquín Sabina. El poema de Cisneros, *Crónica de Lima*, incluido en su libro titulado también con alusión sustantiva a la música y adjetivado irónicamente, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, que obtuvo el más prestigioso premio de aquellos años, el de Casa de las Américas en 1968, arranca con una identificación entre la ciudad y el poeta y se aprecia en él un ir y venir afilados entre la historia colectiva y la individual. La emoción de lo confesional (su biografía, su entorno familiar) se exagera en la sentimental apelación a la protagonista del vals citado, *Hermelinda*, en una instancia nostálgica que evoca y nos trae a la memoria la canción, pero también *Hermelinda* se presenta como un personaje de carne y hueso que escucha al poeta y de alguna rara manera, le consuela: «Aquí están escritos mi nacimiento y matrimonio, y el día de la muerte/ del abuelo Cisneros, del abuelo Campoy./ Aquí, escrito el nacimiento del mejor de mis hijos, varón y hermoso./ Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas contra el/ Rey de los Enanos y los perros/ celebran con sus usos la memoria de mis remordimientos./ (Yo también hartó fui con los vinos innobles sin asomo de vergüenza o de/ pudor, maestro fui/ en el Ceremonial de las Frituras)/ Oh ciudad/ guardada por los cráneos y maneras de los reyes que fueron/ los más torpes – y feos – de su tiempo./Qué se perdió o ganó entre estas aguas./ Trato de recordar los nombres de los Héroes, de los Grandes Traidores./ *Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí*» (CISNEROS A. 1990: 30-32. Las cursivas son mías).

El «Rey de los Enanos», los perros, los vinos innobles y el «Ceremonial de las Frituras» representan lo que de negativo hay en la biografía del poeta (sus errores, sus fracasos, sus luchas sin cuartel, sus derrotas), puestos en contraste con la alegría del nacimiento, con el recuerdo de los abuelos, el matrimonio y el hermoso hijo, y son simétricos en lo peor que la ciudad – Lima – encierra, en la historia de larga duración (los Reyes fueron los más torpes y feos de su tiempo y los héroes se sitúan a la misma altura que los traidores). El poeta no sabe lo que en las aguas de Lima se ganó o perdió. Da lo mismo en el estado de conciencia en el que se escribe el poema. El pasado no puede modificarse y por eso no importa ni sirve de nada pensar en él. Su irónico escepticismo sólo tiene un refugio en el estribillo del vals, en la instancia femenina que perdura como el sujeto y objeto de la nostalgia y de la desilusión, aunque también de la comunicación profunda, la ternura y el amor.

La siguiente estrofa camina de manera más constante hacia la conciencia de Hermelinda. Sus palabras ya no son sólo para el lector, sino que están centradas en la mujer. El poeta quiere avisarle de que la decepción indudablemente le alcanzará. Y otra vez lo colectivo se entreteje con lo individual y la acerada crítica con la emoción. El foco de atención ahora está en la naturaleza, en los fenómenos atmosféricos, en el mar y el río de Lima. Esta naturaleza está degradada y sobreexplotada por el hombre (se talaron bosques y pastos) y el mar oxida

(7) Chabuca Granda, cantante peruana nacida en 1929, modificó la estructura rítmica convencional del vals peruano, y sus melodías, de tesitura muy amplia, alternaron el nuevo lenguaje que propuso con el de los antiguos vals de salón. Su producción también revela una estrecha relación entre letra y melodía, que fue variando con el tiempo hacia una tendencia poética cada vez más sintética. Más adelante, Chabuca quebrantó incluso las estructuras de la poesía convencional, y el ritmo de las canciones seguirá los pasos de esa evasión de las rimas, consonancias y métricas dadas. A esta última etapa pertenece un ciclo de canciones dedicadas a Violeta Parra y a Javier Heraud.

la ciudad sin sombra de piedad. Hermelinda sabrá que el mar está cerca por sus efectos, pero no podrá verlo. Estamos ante un retrato muy personal de “Lima la horrible”, sin ningún género de dudas:

Las mañanas son un poco más frías,
pero nunca tendrás la certeza de una nueva estación
– hace casi tres siglos se talaron los bosques y los pastos
fueron muertos por fuego.
El mar está muy cerca, *Hermelinda*,
pero nunca tendrás la certeza de sus aguas revueltas, su presencia
habrás de conocerla en el óxido de todas las ventanas,
en los mástiles rotos,
en las ruedas inmóviles,
en el aire color rojo-ladrillo.
Y el mar está muy cerca.
El horizonte es blando y estirado.
Piensa en el mundo
como una media esfera – media naranja, por ejemplo – sobre 4 elefantes.

Y lo demás es niebla.
Una corona blanca y peluda te protege del espacio exterior.

Lo que sí verá Hermelinda, lo que también ve y ha vivido el poeta, es lo que se describe y enumera en los versos siguientes, un compendio de lugares comunes y turísticos (historia degradada), en los que ninguna magia existe ya y sí un mercantilismo barato y apresurado:

Has de ver
4 casas del siglo XIX.
9 templos de los siglos XVI, XVII, XVIII.
Por dos soles 50, también una caverna
donde los nobles obispos y señores – sus esposas, sus hijos –
dejaron el pellejo.
Los franciscanos – según te dirá el guía –
inspirados en algún oratorio de Roma convirtieron
las robustas costillas en dalias, margaritas, nomeolvides
– *acuérdate, Hermelinda* – y en arcos florentinos las tibias y los cráneos.
(Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida
bajo el semáforo rojo.)
Hay, además, un río.
Pregunta por el Río, te dirán que ese año se ha secado. Alaba sus
aguas venideras, guárdales fe.
Sobre las colinas de arena
los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido
un campamento más grande que toda la ciudad, y tienen otros dioses.
(Concierta alguna alianza conveniente.)
Este aire – te dirán –
tiene la propiedad de tornar rojo y ruinoso cualquier objeto al más breve contacto.

Y en esa promiscuidad de monumentos, de reyes y obispos juzgados desde la indiferencia o el hastío, con el seco río de Lima sobre el que se proyecta una sarcástica e irónica esperanza de fecundidad, regresa el poema a la

intimidad y a la vida de Hermelinda, la muchacha amada e inconstante que se enamoró de otro, a la que profetiza fracaso y muerte, la ceguera y ausencia del mar, origen de la vida, y un destino fatal, azaroso, que «no depende de ninguna voluntad» pero que envejecerá la vida sin remedio:

Así,
tus deseos, tus empresas
serán una aguja oxidada
antes de que terminen de asomar los pelos, la cabeza.
Y esa mutación – *acuérdate, Hermelinda* – no depende de ninguna voluntad.
El mar se revuelve en los canales del aire,
el mar se revuelve,
es el aire.
No lo podrás ver.

Finalmente el poema recupera el yo lírico del comienzo de la composición, en una estructura externa e interna circular. Cisneros ha revisado el desastre de su país, pero retorna a la evocación de su biografía, a la duda y a la desolación, a la memoria que le ata a un pasado lleno de carencias, aunque también de logros, a sus propios olvidos. Las repeticiones típicas del vals, con su estribillo reiterado, se reflejan magistralmente en el poema, que se cierra con esa petición de auxilio, de memoria, de solidaridad. Y la música de Hermelinda, con su estremecedora guitarra, queda latente en el lector acompañando el nuevo texto, dando nueva vida (subjetiva e individual) a lo sentido por toda la comunidad peruana:

Mas yo estuve en los muelles de Barranco
escogiendo piedras chatas y redondas para tirar al agua.
Y tuve una muchacha de piernas muy delgadas. Y un oficio.
Y esta memoria – flexible como un puente de barcas – que me amarra
a las cosas que hice
y a las infinitas cosas que no hice,
a mi buena o mala leche, a mis olvidos.
Qué se ganó o perdió entre esta agua.
Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí.

Sobre las relaciones entre el vals criollo y la ciudad, y la evolución de sus letras hacia la incorporación de la ciudad contemporánea como motivo temático, Eva Valero escribió un artículo documentado y definitivo. A finales del siglo XIX nació el vals peruano del mestizaje entre el género vienés y otras manifestaciones musicales españolas y polacas, arraigadas en Lima, como la mazurca y la jota. «En su adaptación, aquella melodía europea se transculturó y reemplazó los aires presuntuosos del salón por la gracia y la picardía costeñas del suburbio urbano» (SANTA CRUZ GAMARRA C. 1977: 24-29). El vals vienés se adaptó a las danzas, ritmos y melodías propios de los barrios populares y sus letras se caracterizaron por lo sentimental y melancólico de los temas. «Ahora bien – indica Valero – es preciso recordar que fue en la última década del siglo XIX cuando se puso letra al vals, y a partir de este momento su desarrollo se debió a la labor de los músicos y compositores de la “Guardia Vieja”. Pero el apogeo de este género musical no se produciría hasta finales de los años 20, con la aparición de su más original compositor, Felipe Pinglo Alva, quien renovó la temática de las letras introduciendo un inusitado contenido social y humano, por lo que se le ha considerado cronista musical de la Lima criolla de aquellos años. Junto con Díez-Canseco, ambos pueden considerarse, desde un punto de vista temático, antecedentes de la narrativa urbana del 50, y son fundamentales para comprender el proceso de emergencia de una Lima que se transforma y bulle en lo popular criollo y jaranero» (VALERO E. 2002: 155-160). Y añade:

El vals, como afirmación de una identidad popular, es la expresión más singular de esa fiesta criolla, que rehumaniza el espacio deshumanizado de la miseria. En este sentido, Díez-Canseco quiebra el discurso de la “Lima que se va”, pues en las costumbres criollas y huachafas que perviven en la miseria del pueblo bajo, Lima conserva ese espíritu que antes sustentaran las clases altas como signos de distinción social [...] El discurso plantea, por tanto, una recuperación de Lima en el callejón y el arrabal. Es en esa subcultura criolla, tolerante e integradora de nuevos grupos sociales, donde arraigaron con fuerza las costumbres de la antigua aristocracia. Este criollismo conserva, por tanto, una extraviada moral señorial, trasladada, aprehendida e interiorizada por la moral callejera, que sobrevive a su miseria con gracia y peculiar gracejo. Como plantea Julio Ortega, se trata de un “tradicionalismo democratizado”, que era posible en la Lima de los años 30, puesto que, cuando la ciudad se masificó con la oleada migratoria, el criollismo se encerró en los ámbitos reducidos de las “peñas criollas”, a cuyos salones el vals regresaba tras su apogeo callejero. En fin, lo vistieron de gala, al igual que hicieron los Strauss al trasladar a los salones de las grandes orquestas aquel vertiginoso baile popular, que en su momento había supuesto el triunfo de la burguesía sobre la aristocracia (VALERO E. 2002: 155-160).



Felipe Pinglo

Así Eva Valero relaciona los valeses de Pinglo con la evolución de la literatura peruana de tema urbano y rescata al compositor y poeta como antecedente, junto con Díez Canseco, de la narrativa del '50, señalando que hay otros poetas que adoptan y recuperan el vals en sus composiciones, entre los que menciona el poema de Cisneros que acabamos de analizar:

Sebastián Salazar Bondy, en su libro *Conducta sentimental*, escribe “Tres Valeses criollos”, en los que prepondera el tono melancólico y tristón del vals; Pablo Guevara recupera este género musical en “Vals de viejas, vals de abejas”, donde muestra una imagen de Lima como cementerio; Blanca Varela titula uno de sus poemarios *Valeses y otras falsas confesiones*, y en su poema “Valeses” intercala la letra de valeses sentimentales y amorosos; por último, quiero destacar el poema de Antonio Cisneros titulado “Crónica de Lima” (...) En esta “Crónica de Lima” el poeta resume una historia urbana en la que los residuos coloniales sobreviven en el seno de la ciudad modernizada, y recupera los versos del vals – “acuérdate Hermelinda, acuérdate de mí” – como apelación a la ciudad que siente extraña. El recuerdo ya no es una forma de regresión pasatista, se ha transformado en reclamo ante

un presente dramático y, en este sentido, el poema de Cisneros presenta la Lima que aparece, como globalidad peruana, en los narradores del 50.

En definitiva, durante la primera mitad del siglo XX, la literatura urbana, anclada en la recreación de “la triste Ciudad de los Reyes”, como la llamara César Moro, evoluciona por caminos inhollados hacia la percepción crítica de “Lima la horrible”. Paralelamente al proceso de nacionalización de la ciudad y su cultura, y a la consiguiente transformación del país, la literatura peruana desarrolla un nuevo realismo integrador de la realidad nacional. Desde las primeras décadas del siglo, Abraham Valdelomar nos asoma, en sus últimos años, a la realidad de la provincia; López Albújar inaugura el indigenismo o nativismo; César Vallejo nos sorprende con un paseo por los fumaderos de opio de los barrios asiáticos de Lima; y Martín Adán enfoca la parte fea y sucia del suburbio urbano.

En esta evolución, Díez-Canseco y Felipe Pinglo son fundamentales en lo que atañe a la literatura de tema urbano: penetran en el callejón limeño, no para describir su superficie sino para asediar la intimidad de los seres que lo habitan, otorgar voz al mudo – como lo hará posteriormente Julio Ramón Ribeyro en *La palabra del mudo* – y hacer susurrar al silencio la queja de su humildad. En suma, preparan el camino hacia la narrativa urbana del 50, es decir, hacia la incorporación literaria de Lima como Babel en la que figurará la totalidad peruana. A compás de tres por cuatro, entre libaciones de pisco y cadencias de arrabal, las guitarras jaraneras inauguran esta crónica popular que se insertará, definitivamente, en el rostro milenario de una Lima peruana y mestiza (VALERO E. 2002: 160-62).

Pero hay más referencias a la música en Cisneros. En *Cuatro boleros maroqueros* de *El libro del loco amor* de 1972 (CISNEROS A. 1990: 93-94), el desamor, el desencuentro y la ruptura amorosa están ofrecidos de manera irónica, sarcástica, coloquial, antirromántica y humorística, con un tono bastante alejado de la estética de los boleros aunque reproduciendo ciertos rasgos de su peculiar lenguaje. Ingenio, desmitificación y una vuelta de tuerca a lo que los boleros suelen expresar seriamente, como bien ha analizado Darío Jaramillo cuando escribe que «en muchísimos boleros el texto está en tiempo presente, alguien dice algo casi siempre desgarrado. La confesión es apresurada, impúdica, exhibicionista. El *bis* de la letra es una corroboración formal de la vehemencia, del histrionismo. El poeta de la canción muestra su dolor, se humilla. Y todo lo suele decir tan directamente – la canción es el fragmento de una conversación sentimental – que termina nivelándose por lo bajo – visto desde la poesía para leer – a fuerza de lugares comunes y patetismo, cuando no de florituras que son *ex votos* a los inofensivos dioses de la cursilería» (JARAMILLO AGUDELO D. 2008b: 24 y 37-43).

Los cuatro poemas van de mayor a menor número de versos, y del motivo temático y tono más melodramático y nostálgico, al detalle de la vida cotidiana menos trascendental para el sentimiento, el micro-económico, pasando por la conversión de las moscas en irónico y malévolo motivo de meditación y evasión. También se ironiza con referentes más clásicos como Flora y Fauna asociadas a un cotidiano y sencillo *Pic Nic*. Cisneros esquiva, en cualquier caso, las lacras de la poesía literaria en estos boleros irónicos y paródicos. Elimina vacuidades, pedanterías, retorcimientos, lo nebuloso disfrazado de misterio, la pose y el engolamiento, manteniendo un tono de farsa que elimina de un plumazo el sentimentalismo cursi y trasnochado que puede aparecer a veces en las letras de algunos boleros. Aunque sospechamos que a Cisneros la cultura “huachafa” le gusta y la comprende, su inteligencia le obliga a distanciarse de tomar en serio esta “huachafería” peruana tan llena de buenos sentimientos. Dicen así los 4 boleros, acompañados por unas maracas conceptuales y bastante guasonas:

1

Con las últimas lluvias te largaste, entonces yo creí
que para la casa más aburrida del suburbio
no habría primaveras
ni otoños ni inviernos ni veranos
Pero no
Las estaciones se cumplieron
como estaban previstas en cualquier almanaque

Y la dueña de la casa y el cartero
no me volvieron a preguntar
por ti.

2

Para olvidarme de ti y no mirarte
miro el viaje de las moscas por el aire

Gran Estilo
Gran Velocidad
Gran Altura.

3

Para olvidarte me agarro al primer tren y salgo al campo
Imposible
Y es que tu ausencia
tiene algo de Flora de Fauna de Pic Nic.

4

No me aumentaron el sueldo por tu ausencia
sin embargo
el frasco de Nescafé me dura el doble
el triple las hojas de afeitar.



Antonio Cisneros

Respecto a la música clásica Cisneros compone un magnífico homenaje a la música de Telemann, no exento tampoco de humor y de irónica complacencia, desde el mismo subtítulo: *Una muchacha católica toca la flauta (Telemann(8), Sonata en Re Menor, 1740, para el caso)*, publicado en *Agua que no has de beber* en 1971 (CISNEROS A.

(8) Georg Philipp Telemann (Magdeburgo 1681- Hamburgo 1767), compositor barroco de gran calidad. Autodidacta en

2003: 51-56). Podemos encontrar una interpretación de dicha Sonata en http://www.youtube.com/watch?v=_yeqyGuLe-g



Telemann

El poema se compone de 4 movimientos y el que más éxito ha tenido en antologías y lecturas poéticas es el tercero, el *affettuoso*, que trata de cómo hacer sabiamente el amor con una muchacha en plena naturaleza. Es un poema lleno de ternura, gracia, desparpajo y sencillez. El segundo, *allegro*, es mucho más complejo y tiene la característica de que utiliza un fagot y una guitarra como símbolos y como motivo de controversia y discusión entre la instancia masculina y la femenina, el poeta y la hija de un vecino, que se encuentran en un escenario un tanto surrealista y apocalíptico, discutiendo de sus visiones y sueños, para acabar haciendo el amor al final del poema: «¿ve usted aquella guitarra de fuego?, y yo le dije “es un fagot de fuego”,/ “guitarra, y cada cuerda del ancho de una torre” me gritó empinándose/ – y entonces pude ver que iba desnuda como los alacranes/ o las yerbas –/ y me dijo “es roja la guitarra” y yo le dije “rojo el fagot”/ “la guitarra”, “el fagot”, “la guitarra”, “el fagot”, “la guitarra”,/ “eso depende del cristal con que se mire” dijo un viejo profesor/ y entonces/ la muchacha me explicó que desde su cama era una guitarra/ y yo quise estar de acuerdo/ y le dije/ y me dijo/ y tres veces la monté/ mientras la roja guitarra mordía este planeta» (*Agua que no has de beber*, 1971, en CISNEROS A. 2003: 54). Transcribo los cuatro movimientos completos:

PRIMER MOVIMIENTO (LARGO)

Estropeado me ves y te aprovechas, vieja calavera, Ojo de Dios.
Ojo abierto y redondo y amarillo: huevo de Rhode Island(9), doble yema,

música, estudió leyes en la Universidad de Leipzig. Fue contemporáneo de Johann Sebastian Bach y amigo a lo largo de toda su vida de Georg Friedrich Händel. Aunque actualmente Bach está considerado el más grande compositor de la época, resulta interesante notar que durante la vida de ambos la fama de Telemann fue mucho más extendida y sus obras más conocidas y difundidas. Tan prolífico que nunca fue capaz de contar el número de sus composiciones, viajó mucho, absorbiendo diferentes estudios musicales e incorporándolos a sus propias composiciones. Consiguió una serie de cargos importantes, culminando con el de director de música de las cinco iglesias más grandes de Hamburgo, desde 1720 hasta su muerte en 1767. Le sucedió su ahijado Carl Philipp Emanuel Bach.

(9) Rhode Island, donde se crían gallinas que dan unos huevos homónimos de la ciudad, muy famosos por su calidad, tiene el más alto porcentaje de católicos en la nación, debido principalmente a la masiva inmigración de irlandeses, italianos y franco-canadienses y en un menor grado de portugueses, puertorriqueños y comunidades de caboverdianos. Es interesante notar que teniendo la cantidad de católicos señalada, no posee ningún condado entre los condados con mayoría católica del

grasa que ni el hígado de un cerdo podría soportar.
Ojo de Dios que miras y quieres ser mirado, no habrás de confundirme,
De mis guerras me canso, viejo zorro, bueno sería ganarlas
o dormir
– mas no en el aire.
Y tus párpados se ofrecen como liviana sombra bajo el sol:
Para mí el lecho de hojas, la gallina frita y deshuesada, el agua fresca.
Sal de mi templo, huevo de Rhode Island, cansado estoy mas tú no has de salvarme.
Gran coca-cola helada en calientes rocas, apártate de mí.
Muchos días de caminata llevo y no entraré en la primera casa,
tu morada
– oscura noche mía.
Gran coca-cola helada, Ojo de Dios, no es bueno tu reposo
Que otros campos habrá para mi cama.
Me basta por ahora
Lavarme bien los pies y no mirarte.

SEGUNDO MOVIMIENTO (ALLEGRO)

Cuando apenas había bebido un tercio de nescafé y estaba a punto
de desear a mi mujer – blanca y muy dura bajo esa vieja falda –
fue
que empezaron a gritar todos los habitantes de la ciudad
(eso lo deduje después de advertir que ninguno de mis vecinos había dejado de hacerlo),
al principio pensé en el gordo Manrique
y sus alegres hijos – cuyo baño sin techo llamado patio
limitaba con nuestro baño sin techo también llamado patio –
y no les hice más caso que a una mujer fea y seguí conociendo
los oráculos y signos del nescafé y mi deseo crecía
como el de hace cinco años,
y cuando casi me había convertido
en un hombre importante – ya en el campo de la ciencia
o del amor –
empezaron a gritar los Robles de Otero, los Suárez, los Stern
(esas familias solían callar siempre como un monje sin lengua)
y tuve que dejar un dedo entre la taza y a mi dura mujer,
y corrí hasta la calle,
sin lugar a dudas toda la ciudad chillaba
bajo un fagot rojo y dorado que flotaba más grande que la luna,
más grande que el sol, más grande que todo este sistema
de planetas
(aunque en verdad aparte de la luna no había ninguna referencia),
y pude ver a todos con la lengua filuda y los ojos centuplicados
y a la hija del gordo Manrique – hecha de frutas redondas
y estiradas –
cantar como una jaula de doscientos leones,
y ella me dijo

país. Esto se debe a que los católicos se encuentran repartidos por todo el Estado. Rhode Island y Utah son los únicos Estados en que la mayoría de su población pertenece a un solo culto religioso.

«¿ve usted aquella guitarra de fuego?, y yo le dije es un fagot de fuego»,

«guitarra, y cada cuerda del ancho de una torre» me gritó empinándose
– y entonces pude ver que iba desnuda como los alacranes
o las yerbas –
y me dijo «es roja la guitarra» y yo le dije «rojo el fagot».
«la guitarra», «el fagot», «la guitarra», «el fagot», «la guitarra»,
«eso depende del cristal con que se mire» dijo un viejo profesor

y entonces
la muchacha me explicó que desde su cama era una guitarra
y yo quise estar de acuerdo
y le dije
y me dijo
y tres veces la monté
mientras la roja guitarra mordía este planeta.

TERCER MOVIMIENTO (AFFETTUOSO)

Para hacer el amor
debe evitarse un sol muy fuerte sobre los ojos de la muchacha,
tampoco es buena la sombra si el lomo del amante se achicharra
para hacer el amor.
Los pastos húmedos son mejores que los pastos amarillos
pero la arena gruesa es mejor todavía.
Ni junto a las colinas porque el suelo es rocoso ni cerca
de las aguas.
Poco reino es la cama para este buen amor.
Limpios los cuerpos han de ser como una gran pradera:
que ningún valle o monte quede oculto y los amantes
podrán holgarse en todos sus caminos.
La oscuridad no guarda el buen amor.
El cielo debe ser azul y amable limpio y redondo como un techo
y entonces
la muchacha no verá el Dedo de Dios.
Los cuerpos discretos, pero nunca en reposo,
los pulmones abiertos,
las frases cortas.
Es difícil hacer el amor, pero se aprende.

CUARTO MOVIMIENTO (PRESTO)

Hay un caballo flaco y muy nervioso en las puertas del templo.
Qué frisos, qué distintos colores, qué terrazas,
galerías que han de ser galopadas durante muchos años sin conocer el fondo.
Este era mi reino y fue don Guido
maestro entre maestros, genovés viejo, señor en el altar de la abundancia.
y las torres de Chesterfield y Camel y Marlboro enterraban

sus ojos
– llamado es el oculto, el misterioso – y uñas sucias y largas
fue todo lo que pude conocer.
Qué bosque bien crecido sobre nuestras cabezas:
salames y jamones y polacas y paté, ningún árbol de menos.
Qué latas, qué botellas:
todas las plantas y todos los animales del agua y de la tierra.
Era mi reino.

Flaca y muy nerviosa bestia mía, ya las puertas del templo
están cerradas, roto el templo.
Hace tres años murió nuestro señor.

No hay tiempo para detenernos en el análisis pormenorizado de estos cuatro poemas, aunque la intención al definir el carácter de los movimientos sea muy jugosa, pero sirva su mención para comprobar que la música está presente de manera muy relevante en la poesía de Antonio Cisneros. También en las varias alusiones al silencio, al canto y a los bailes y ceremonias, desperdigadas por otros poemas suyos (de un modo más secundario que los elegidos).

La música es fundamental en la poesía de los escritores del siglo XX. Creo que siempre lo ha sido. Pero la música popular y hasta la folklórica es tema de libros completos, por ejemplo, en Nicanor Parra, que reivindicó mucho la recuperación de la música popular en su poesía cotidiana de la calle y para todos, alejada del Olimpo. Recordemos su *Cueca larga*, por poner un solo ejemplo, y sus *Zapateados y Escobillados* (PARRA N. 1972: 123-131). También importa la música al chileno Gonzalo Rojas, que tiene un libro a medias con Roberto Matta, pintor y poeta, en el que – como un auténtico dúo musical – van intercalando pinturas, poemas, dibujos, fotografías, cartas y grabados. El libro se titula “*Duotto*”. *Canto a dos voces*, y es un ejemplo de fusión de las artes visuales y sonoras (ROJAS G. – MATTA R. 2005).

O en el poeta colombiano Darío Jaramillo que acaba de publicar en Pretextos (Valencia) dos obras en las que la poesía se hace prácticamente sinónima de la música *Cantar por cantar* y *Cuadernos de música* (JARAMILLO AGUDELO D. 2001 y 2008a). En los *Cuadernos de música*, por ejemplo, los poemas se dividen en piezas para piano o violonchelo, los poemas de violonchelo se llaman “suites” y hay una evocación del sonido de estos instrumentos realmente sugestiva y emocionante.

Como señala con mucha razón el mismo Darío Jaramillo, «con el cine, la radio y las grabaciones, las canciones populares alcanzaron una acogida social en toda Latinoamérica que nunca logró la poesía, ni la primitiva, también oral, ni la impresa en los libros. La música popular es el verdadero rasero común de la educación sentimental de todas las generaciones a partir como mínimo de 1930. La sensibilidad de los millones de latinoamericanos de hoy se formó con el tango y el bolero, el vals y la ranchera» (JARAMILLO AGUDELO D. 2008b: 25). Habría que añadir que también estos medios han contribuido a popularizar la música clásica, especialmente la barroca y la romántica, incluso géneros como la zarzuela y la ópera, hasta el punto de que hoy se puede hablar de clásicos populares. Esto es lo que refleja muy bien Cisneros en su *Crónica de Lima*, en su homenaje a Armando Manzanero y en sus boleros, aunque también amplía, como hemos visto en los dedicados a Tellemann, esa formación sentimental con la música clásica y culta, en una perfecta hibridación de las artes poéticas y musicales.

¿No había proclamado Verlaine que «De la musique avant toute chose»? ¿Y no había escrito el genial Rubén Darío en las *Palabras liminares de Prosas profanas* lo siguiente?: «¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces» (DARÍO R. 1983: 87).

Los poetas de la segunda generación del siglo XX hacen realidad casi siempre las palabras de ese hermano americano que les antecedió y que todo lo perdió, el gran José Asunción Silva, que escribió con sensibilidad y lucidez: «El alma del poeta es delicada/ arpa – que cuando vibra el sentimiento,/ en sus cuerdas sensibles – se estremece,/ y produce sus cantos y sus versos» (SILVA J. A. 1997: 206). Poesía y música hermanadas siempre en un único latido de emoción.

Bibliografía

- ABANTO ARAGÓN David, 2009, *Poesía en el Perú: 1980-1989*, en <http://www.gratisweb.com/revistanavios/Poeper.htm>
- ARETA MARIGÓ Gema, 2008, *La poesía peruana: puntos de referencia*, en Trinidad BARRERA (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Siglo XX, Cátedra, Madrid, pp.665-695.
- CISNEROS Antonio, 1981, *Crónica del niño Jesús de Chilca*, Premio editora, Libros del Bicho, México.
- CISNEROS Antonio, 1990, *Poesía, una historia de locos (1962-1986)*, Hiperión, Madrid.
- CISNEROS Antonio, 2003, *Comentarios reales*, Pretextos, Valencia.
- CISNEROS Antonio, 2007a, *Propios como ajenos. Antología personal (Poesía 1962-2005)*, Peisa, Lima.
- CISNEROS Antonio, 2007b [1978], *El libro de Dios y de los húngaros*, Dibujos de David HERLKOVTZ, 2ª edición Tranvías editores, Perú.
- CISNEROS Antonio, 2007c, *Un crucero a las islas Galápagos*, Pretextos, Valencia.
- CISNEROS Antonio, 2009, *Antonio Cisneros y la metáfora de la experiencia*, Entrevista conducida por Miguel Ángel ZAPATA, en “Banda hispánica. Jornal de poesía”, en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6cisneros.htm>
- DARÍO Rubén, 1983, *Prosas profanas y otros poemas*, ed. e introducción de Ignacio M. ZULUETA, Castalia, Madrid.
- FERNÁNDEZ Teodosio – MILLARES Selena – BECERRA Eduardo, 1995, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitat, Madrid.
- GARAYAR Carlos (ed.), 2001, *Poesía peruana. 50 poetas del siglo XX*, Promoción editorial Inca S.A., Lima.
- GRANADOS Pedro, 2009, *Los poetas vivos y más vivos del Perú, y también de otras latitudes*, “Banda hispánica. Jornal de poesía”, en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bhportal.htm>
- JARAMILLO AGUDELO Darío, 2001, *Cantar por cantar*, Pretextos, Valencia.
- JARAMILLO AGUDELO Darío, 2008a, *Cuadernos de música*, Pretextos, Valencia.
- JARAMILLO AGUDELO Darío, 2008b, *Poesía en la canción popular latinoamericana*, Pretextos, Valencia.
- LERGO MARTÍN Inmaculada, 2008, *El recambio generacional*, en *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y Consolidación de una literatura nacional*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, pp.418-437.
- MANZANERO Armando, *Esta tarde vi llover*, en <http://www.youtube.com/watch?v=Z1QIVWVswXc>
- MAZZOTTI José Antonio, 2009, *Tensiones generacionales en la poesía peruana*, en <http://www.librosperuanos.com/autores/mazzotti.html>.
- MEDO Maurizio – ZURITA Raúl (coords.), 2004, *La letra en que nació la pena*, El Santo Oficio, Lima.
- MENDIOLA Víctor Manuel (ed.), 2005, *La mitad del cuerpo sonrío. Antología de la poesía peruana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MILLARES Selena, 1995, *Itinerarios poéticos*, en Teodosio FERNÁNDEZ – Selena MILLARES – Eduardo BECERRA, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitat, Madrid, pp.165-272.
- MILTON José, 2009, *Una visión panorámica del mundo poético de Antonio Cisneros*, *Letra Nova*, en <http://letranova.blogspot.com/2007/12/cantos-y-comentarios.html>.
- PARRA Nicanor, 1972, *Antipoemas. Antología (1944-1969)*, ed. de José Miguel IBÁÑEZ-LANGLOIS, Seix Barral, Barcelona.
- RODRÍGUEZ Juan Carlos – SALVADOR Álvaro, 1994 [1987], *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*, Akal, Madrid.
- ROJAS Gonzalo – MATTA Roberto, 2005, “*Duotto*”. *Canto a dos voces*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SANTA CRUZ GAMARRA César, 1977, *Consideraciones acerca del origen del valse criollo limeño*, en *El Waltz y el valse criollo*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, pp.24-29.

SHERIDAN Guillermo, 1978, *El libro de Dios y de los húngaros de Antonio Cisneros*, en *Letras Libres*, Libr. Editores, Lima, pp.44-45.

SILVA José Asunción, 1997, *Poesías*, ed. de Rocío OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, Castalia, Madrid.

VALERO Eva, 2002, "Crónica de Lima": *entre el valsquito peruano y la literatura*, en Ángel ESTEBAN – Gracia MORALES – Álvaro SALVADOR (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Método ediciones, Granada, pp.155-160.

ZAPATA Miguel Ángel – MAZZOTTI José Antonio, 1995, *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana, 1963-1993*, El Tucán de Virginia, México.

Anexos de Música en la poesía de Antonio Cisneros (Lima, 1942)

HOMENAJE A ARMANDO MANZANERO (ARTE POÉTICA 3)

Ya no sé si esta tarde vi llover es de armando manzanero o es
el canto primero de mi primera infancia
y de nada han servido las sílabas contadas y vueltas a contar la
guerra santa contra el lugar común de nada el amor viejo
por el viejo arnold schoenberg
no es cosa de explicarse como mann o la muerte en venecia «así
a la tarantella del café dejé dormir al crítico que yo era»
sólo que ya no hay lenin ni martí que puedan devolverme la casa
de ayacucho (no esa casa) y los ojos tranquilos
los libros son adobes de una torre que nunca edificué tu peux lire
en français in english too a gran velocidad en
castellano
mas ya no hay corazón que aguante a robert lowell ni hay más
hígado libre
qué mal le fue a vallejo y sin embargo creía (y su buen poco) en
«las auroras rojas de los pueblos»
ahora a cada almuerzo me negocian con mi tribu y mis animalitos
como al canal de suez los votos de la onu los
cohetes de combate el puerto de honk kong
esta tarde vi llover vi gente correr y no estabas tú y si a usted no
le importa un carajo/ no escribo para usted
soy yo quien sembró el árbol tuvo el hijo escribió el libro
y todo lo vi arder 100 años antes del tiempo convenido.

(CISNEROS A., *Como higuera en un campo de golf*, [1972], en CISNEROS A. 1990: 79. La canción de Armando MANZANERO, *Esta tarde vi llover*, en la Web, <http://www.youtube.com/watch?v=Z1QIVWVswXc>).

HERMELINDA (VALS PERUANO) [Http://Www.Youtube.Com/Watch?V=Pqsnkniashe](http://Www.Youtube.Com/Watch?V=Pqsnkniashe)

Letra de Alberto Condemarín:

Escucha amada mía,
la voz de mis cantares,
que brotan de mi lira,
cual desolado son.

Arrebola tu ausencia,
temiendo mil azares,
enferma tengo el alma,
y herido el corazón.

Ya para mi las aves,
no cantan sus amores,
ni vierte su perfume
la aurora matinal.

Y el tímido arroyuelo,
que bulle entre las flores,
tu rostro peregrino
refleja en su cristal.

¡Qué triste amada mía
los días amanecen!
¡Qué lentas son las horas,
que estoy lejos de ti!
Para calmar la duda
que tormentosa crece,
acuérdate Hermelinda,
acuérdate de mí.

Seré tu fiel amante
que solitario llore,
al recordar las horas,
de dicha y de placer.

Bañada con mis lagrimas,
tu frente encantadora
tus ojos dos luceros,
fijados hacia mi. (bis)

CRÓNICA DE LIMA

Aquí están escritos mi nacimiento y matrimonio, y el día de la muerte
del abuelo Cisneros, del abuelo Campoy.
Aquí, escrito el nacimiento del mejor de mis hijos, varón y hermoso.
Todos los techos y monumentos recuerdan mis batallas contra el

Rey de los Enanos y los perros
celebran con sus usos la memoria de mis remordimientos.
(Yo también harto fui con los vinos innobles sin asomo de vergüenza o de
pudor, maestro fui
en el Ceremonial de las Frituras.)
Oh ciudad
guardada por los cráneos y maneras de los reyes que fueron
los más torpes – y feos – de su tiempo.
Qué se perdió o ganó entre estas aguas.
Trato de recordar los nombres de los Héroe, de los Grandes Traidores.
Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí.

Las mañanas son un poco más frías,
pero nunca tendrás la certeza de una nueva estación
– hace casi tres siglos se talaron los bosques y los pastos
fueron muertos por fuego.
El mar está muy cerca, *Hermelinda*,
pero nunca tendrás la certeza de sus aguas revueltas, su presencia
habrás de conocerla en el óxido de todas las ventanas,
en los mástiles rotos,
en las ruedas inmóviles,
en el aire color rojo-ladrillo.
Y el mar está muy cerca.
El horizonte es blando y estirado.
Piensa en el mundo
como una media esfera – media naranja, por ejemplo – sobre 4 elefantes.

Y lo demás es niebla.
Una corona blanca y peluda te protege del espacio exterior.
Has de ver
4 casas del siglo XIX.
9 templos de los siglos XVI, XVII, XVIII.
Por dos soles 50, también una caverna
donde los nobles obispos y señores – sus esposas, sus hijos –
dejaron el pellejo.
Los franciscanos – según te dirá el guía –
inspirados en algún oratorio de Roma convirtieron
las robustas costillas en dalias, margaritas, nomeolvides
– *acuérdate, Hermelinda* – y en arcos florentinos las tibias y los cráneos.
(Y el bosque de automóviles como un reptil sin sexo y sin especie conocida
bajo el semáforo rojo.)
Hay, además, un río.
Pregunta por el Río, te dirán que ese año se ha secado. Alaba sus
aguas venideras, guárdales fe.
Sobre las colinas de arena
los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido
un campamento más grande que toda la ciudad, y tienen otros dioses.
(Concerta alguna alianza conveniente.)
Este aire – te dirán –
tiene la propiedad de tornar rojo y ruinoso cualquier objeto al más breve contacto.
Así,

tus deseos, tus empresas
serán una aguja oxidada
antes de que terminen de asomar los pelos, la cabeza.
Y esa mutación – *acuérdate, Hermelinda* – no depende de ninguna voluntad.
El mar se revuelve en los canales del aire,
el mar se revuelve,
es el aire.
No lo podrás ver.

Mas yo estuve en los muelles de Barranco
escogiendo piedras chatas y redondas para tirar al agua.
Y tuve una muchacha de piernas muy delgadas. Y un oficio.
Y esta memoria – flexible como un puente de barcas – que me amarra
a las cosas que hice
y a las infinitas cosas que no hice,
a mi buena o mala leche, a mis olvidos.
Qué se ganó o perdió entre esta agua.
Acuérdate, Hermelinda, acuérdate de mí.

(CISNEROS A., *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* [1968], en CISNEROS A. 1990: 30-2. Las cursivas son mías).

UNA MUCHACHA CATÓLICA TOCA LA FLAUTA
(Telemann, Sonata en Re Menor, 1740, para el caso)

PRIMER MOVIMIENTO (LARGO)

Estropeado me ves y te aprovechas, vieja calavera, Ojo de Dios.
Ojo abierto y redondo y amarillo: huevo de Rhode Island, doble yema,
grasa que ni el hígado de un cerdo podría soportar.
Ojo de Dios que miras y quieres ser mirado, no habrás de confundirme,
De mis guerras me canso, viejo zorro, bueno sería ganarlas
o dormir
– mas no en el aire.
Y tus párpados se ofrecen como liviana sombra bajo el sol:
Para mí el lecho de hojas, la gallina frita y deshuesada, el agua fresca.
Sal de mi templo, huevo de Rhode Island, cansado estoy mas tú no has de salvarme.
Gran coca-cola helada en calientes rocas, apártate de mí.
Muchos días de caminata llevo y no entraré en la primera casa,
tu morada
– oscura noche mía.
Gran coca-cola helada, Ojo de Dios, no es bueno tu reposo
Que otros campos habrá para mi cama.
Me basta por ahora
Lavarme bien los pies y no mirarte.

SEGUNDO MOVIMIENTO (ALLEGRO)

Cuando apenas había bebido un tercio de nescafé y estaba a punto de desear a mi mujer – blanca y muy dura bajo esa vieja falda – fue que empezaron a gritar todos los habitantes de la ciudad (eso lo deduje después de advertir que ninguno de mis vecinos había dejado de hacerlo), al principio pensé en el gordo Manrique y sus alegres hijos – cuyo baño sin techo llamado patio limitaba con nuestro baño sin techo también llamado patio – y no les hice más caso que a una mujer fea y seguí conociendo los oráculos y signos del nescafé y mi deseo crecía como el de hace cinco años, y cuando casi me había convertido en un hombre importante – ya en el campo de la ciencia o del amor – empezaron a gritar los Robles de Otero, los Suárez, los Stern (esas familias solían callar siempre como un monje sin lengua) y tuve que dejar un dedo entre la taza y a mi dura mujer, y corrí hasta la calle, sin lugar a dudas toda la ciudad chillaba bajo un fagot rojo y dorado que flotaba más grande que la luna, más grande que el sol, más grande que todo este sistema de planetas (aunque en verdad aparte de la luna no había ninguna referencia) , y pude ver a todos con la lengua filuda y los ojos centuplicados y a la hija del gordo Manrique – hecha de frutas redondas y estiradas – cantar como una jaula de doscientos leones, y ella me dijo

«¿ve usted aquella guitarra de fuego?, y yo le dije es un fagot de fuego»,

«guitarra, y cada cuerda del ancho de una torre» me gritó empinándose – y entonces pude ver que iba desnuda como los alacranes o las yerbas – y me dijo «es roja la guitarra» y yo le dije «rojo el fagot». «la guitarra», «el fagot», «la guitarra», «el fagot», «la guitarra», «eso depende del cristal con que se mire» dijo un viejo profesor

y entonces la muchacha me explicó que desde su cama era una guitarra y yo quise estar de acuerdo y le dije y me dijo

y tres veces la monté mientras la roja guitarra mordía este planeta.

TERCER MOVIMIENTO (AFFETTUOSO)

Para hacer el amor
debe evitarse un sol muy fuerte sobre los ojos de la muchacha,
tampoco es buena la sombra si el lomo del amante se achicharra
para hacer el amor.
Los pastos húmedos son mejores que los pastos amarillos
pero la arena gruesa es mejor todavía.
Ni junto a las colinas porque el suelo es rocoso ni cerca
de las aguas.
Poco reino es la cama para este buen amor.
Limpios los cuerpos han de ser como una gran pradera:
que ningún valle o monte quede oculto y los amantes
podrán holgarse en todos sus caminos.
La oscuridad no guarda el buen amor.
El cielo debe ser azul y amable limpio y redondo como un techo
y entonces
la muchacha no verá el Dedo de Dios.
Los cuerpos discretos, pero nunca en reposo,
los pulmones abiertos,
las frases cortas.
Es difícil hacer el amor, pero se aprende.

CUARTO MOVIMIENTO (PRESTO)

Hay un caballo flaco y muy nervioso en las puertas del templo.
Qué frisos, qué distintos colores, qué terrazas,
galerías que han de ser galopadas durante muchos años sin conocer el fondo.
Este era mi reino y fue don Guido
maestro entre maestros, genovés viejo, señor en el altar de la abundancia.
y las torres de Chesterfield y Camel y Marlboro enterraban
sus ojos
– llamado es el oculto, el misterioso – y uñas sucias y largas
fue todo lo que pude conocer.
Qué bosque bien crecido sobre nuestras cabezas:
salames y jamones y polacas y paté, ningún árbol de menos.
Qué latas, qué botellas:
todas las plantas y todos los animales del agua y de la tierra.
Era mi reino.

Flaca y muy nerviosa bestia mía, ya las puertas del templo
están cerradas, roto el templo.
Hace tres años murió nuestro señor.

(CISNEROS A., *Agua que no has de beber* [1971], en CISNEROS A. 2003: 51-56).

CUATRO BOLEROS MAROQUEROS

1

Con las últimas lluvias te largaste , entonces yo creí
que para la casa más aburrida del suburbio
no habría primaveras
ni otoños ni inviernos ni veranos
Pero no
Las estaciones se cumplieron
como estaban previstas en cualquier almanaque
Y la dueña de la casa y el cartero
no me volvieron a preguntar
por ti.

2

Para olvidarme de ti y no mirarte
miro el viaje de las moscas por el aire

Gran Estilo
Gran Velocidad
Gran Altura.

3

Para olvidarte me agarro al primer tren y salgo al campo
Imposible
Y es que tu ausencia
tiene algo de Flora de Fauna de Pic Nic .

4

No me aumentaron el sueldo por tu ausencia
sin embargo
el frasco de Nescafé me dura el doble
el triple las hojas de afeitar.

(CISNEROS A., *El libro del loco amor* [1972], en CISNEROS A. 1990: 93-94).

La canzone migrante. In viaggio verso gli States

Mario Prisco

Come è ampiamente accertato dalla storiografia ufficiale, il compimento dell'unificazione italiana ebbe su Napoli un contraccolpo psicologico ed economico di non poca importanza. La città, infatti, perso il suo ruolo di capitale, si ritrovò all'improvviso priva di ogni riferimento, inglobata in un contesto politico, legislativo ed amministrativo assolutamente estraneo che, tra l'altro, si poggiava sugli annosi problemi mai risolti della città stancamente amministrata dalla ormai dimissionaria aristocrazia borbonica.

Eppure, come tante volte era avvenuto nella sua storia, Napoli mostrò di possedere ancora una sua forza recondita tale da ritrovare quell'energia sufficiente per poter guardare con ottimismo al futuro. Un'energia fornita dal suo nucleo intellettuale che, coagulandosi intorno alla figura dell'esule Francesco De Sanctis, del Circolo Filologico e dell'Università riuscirà a rilanciare il sostrato culturale della città dando un nuovo impulso alla vita sociale e limitatamente anche a quella economica. Certo, la vecchia capitale borbonica continuava a manifestare il profondo disagio della sua numerosissima plebe, stipata nei vicoli fatiscenti del suo ventre dove, per l'assenza di misure igienico-sanitarie minime, si creeranno le premesse per l'esplosione del colera del 1884, ultima e grave epidemia del secolo (PRISCO M. 2006).

In una commistione senza precedenti, due Napoli continueranno a vivere allineate su binari assolutamente distanti: da un lato quella plebea, assemblata nei mille fondaci cittadini, e l'altra borghese erede del cosmopolitismo legato agli ultimi fasti settecenteschi, poi franato nel grave arretramento successivo al crollo della Repubblica del 1799.

I decenni conclusivi dell'Ottocento, quindi, tra contraddizioni e lampanti disuguaglianze – che rendono il profilo socio-economico della città di difficile caratterizzazione –, vedranno un consistente risveglio culturale che coinciderà o in parte sarà dovuto alla contemporanea presenza di figure intellettuali di deciso risalto.

Ha scritto Gianni Infusino, in una splendida ricostruzione iconografica dell'epoca:

provate a immaginare la Napoli di fine Ottocento, con il Caffé Gambrinus, il cartellone del Margherita ricco di nomi di *chanteuse*, i Caffé in Villa, la Piedigrotta, gli stabilimenti balneari al borgo marinari, le canzoni, la Galleria, il San Carlo, i teatri, i concerti, i circoli culturali [...] dove ogni sera si ritrovavano: Edoardo Scarfoglio, 32 anni e trascorsi letterari nella scia di Giosuè Carducci, Matilde Serao che, come era solita dire, a 36 anni aveva 'già capolavorato', Ferdinando Russo, ventiseienne, autore di versi di successo, Gabriele d'Annunzio a 29 anni incamminato sulla strada della letteratura e della poesia, Francesco Saverio Nitti, a 24 anni docente di economia politica, Federigo Verdinois, 48 anni, il più 'anziano', che traduceva dal polacco e dal russo i romanzi famosi (INFUSINO G. 1986: 12-13).

Questa era la Napoli dell'epoca, la città più povera d'Europa che incredibilmente era anche una delle città intellettualmente più vivaci ed effervescenti del continente. Per un paradosso della storia, è un momento che si consuma nei decenni successivi alla perdita della propria indipendenza. È come se, ha sostenuto Antonio Ghirelli,

nella luce del tramonto, gli abitanti della vecchia capitale rivedessero di colpo tutto il loro passato; come se un'ultima illusione trasformasse la misera plebe dei quartieri più fatiscenti nei popolani felici di Basile e di Cortese, e i borghesi in *landau* alla Riviera di Chiaia nei grandi signori del Vicereame, nelle dame galanti e nei gentiluomini illuminati del secolo XVIII. L'esplosione è retrospettiva: non apre un discorso nuovo, chiude i conti con la vecchia capitale delle Due Sicilie (GHIRELLI A. 1977: 88-89).

Malgrado l'altissima percentuale di analfabetismo, in città sorgono case editrici, quotidiani, riviste, luoghi d'incontro che alimentano un nuovo e fiorente dibattito culturale. Anche la canzone, fino ad allora in massima parte espressione tipicamente popolare, diviene un nuovo veicolo di trasmissione collettiva, grazie ad autori e musicisti di livello, che danno ad essa una dignità artistica sconosciuta. In effetti, al di là delle manifestazioni più popolareggianti, la canzone napoletana tradizionalmente non era mai stata separata dalla società letteraria. Essa, infatti, come rileva Giovanni Artieri,

era, al contrario, il denominatore comune di tutta intera la società letteraria e artistica di Napoli, nella totalità dei suoi nomi migliori. [...] Né è il caso di insistere sulla nobiltà delle origini, se si pensi solo al Bellini e al Mercadante e al Rossini e a tutti i compositori sei e settecenteschi della scuola napoletana che canzonette dovettero produrre, andate poi perse come faville o briciole trascurabili del loro genio. [Del resto] la canzone napoletana uscita dalle Piedigrotte celebratesi dal 1880 e sino alla vigilia della prima guerra mondiale, per limitare il nostro campo visivo, frequentava la biblioteca di Croce, venne praticata da Gabriele D'Annunzio, tentò Puccini e Leoncavallo (ARTIERI G. 1959: 28-29).

La canzone, quindi, fu il punto di contatto dei letterati per accedere e provare a interpretare il sentire popolare, per estrarre quell'immenso mondo di sentimenti, di dolore, di sofferenza che giaceva nel suo corpo sociale più dimentico. E fu talvolta anche una maniera per restituire al popolo un patrimonio antropologico assorbito da scrittori, poeti e musicisti impegnati a raccontare il profondo disagio dei più deboli. Musica e poesia si uniscono e – in particolare nei decenni compresi tra il 1880 e il 1920 per la compresenza di poeti e di musicisti di grande livello – danno vita a una lunga e straordinaria stagione che consentirà alla città di esportare il suo prodotto in tutto il mondo. Nasce quella che è stata definita la canzone d'autore che paradossalmente, per un altro scherzo del destino, coincide con il periodo della grande emigrazione transoceanica.

Infatti, proprio negli anni a cavallo tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e l'avvento del fascismo, si registra in tutto il Paese una forte impennata dell'emigrazione che coinvolge in maniera robusta anche la città di Napoli e più in generale l'intero Mezzogiorno. L'aspetto più rilevante di questa prima massiccia emigrazione è costituito dalla natura fortemente composita della "qualità" della forza lavoro espulsa dal Paese. Questa fase, che Robert Paris ha definito «miserabilistica», infatti, è caratterizzata da una grande migrazione agricola legata alla crisi agraria di fine secolo e diretta per lo più verso gli Stati Uniti e l'America Latina, in particolare Argentina e Brasile. Accanto a quella che appare una costante di questa prima fase migratoria, si riscontra, come afferma Ugo Ascoli,

una marcatissima specializzazione regionale delle correnti migratorie per nazioni di destinazione. L'Italia settentrionale ha mostrato sempre (o quasi) una elevata e spesso crescente preferenza per i paesi europei, mentre a mano a mano che si va verso le regioni meridionali cresce l'importanza dell'emigrazione transoceanica; le regioni centrali sembrano collocarsi in una posizione intermedia (ASCOLI U. 1979: 18-19).

Indubbiamente, nell'orientare queste scelte di tipo regionale, devono aver influito, non poco, le difficoltà e i costi dei mezzi di trasporto; per cui le mete degli espatri finivano per essere condizionate dalla posizione geografica.

Più sorprendente, invece, appaiono i dati riferiti ai flussi migratori per aree geografiche. Diversamente dalla condizione che si verificherà nel corso del secondo dopoguerra, l'emigrazione coinvolgerà in misura leggermente inferiore le regioni nord-occidentali, mentre porrà addirittura sullo stesso piano quelle meridionali e quelle centro-nordorientali. È un dato che stupisce se posto in relazione al divario occupazionale delle "tre Italie", e allo stesso modo dimostrativa del basso e totale livello di sviluppo nel quale si trovava il Paese.

Anche per quanto riguarda le caratteristiche sostanziali della nostra emigrazione, non sussistono, in questa prima fase, grandi differenze qualitative tra le varie aree del Paese. Come afferma Sori,

la nostra emigrazione è sempre stata un'emigrazione proletaria con scarsa partecipazione di gruppi familiari, spesso non definitiva, spesso legata ad una azienda agricola familiare in Italia, non autosufficiente, per la quale il risparmio 'esterno' dell'emigrante costituiva un puntello e, possibilmente, un'occasione di più durevole emancipazione dallo stato di precarietà in cui versava (SORI E. 1979: 119-120).

Sotto questo aspetto, l'emigrazione italiana di fine Ottocento e, grosso modo, fino al secondo dopoguerra, sarà costituita da contadini e da lavoratori manuali dal basso livello di professionalità. È questo uno dei motivi per cui, come afferma Ascoli,

gli italiani sono andati generalmente a ricoprire le mansioni più penose, maggiormente nocive e rischiose, generalmente rifiutate dalla classe operaia locale: valga per tutte l'impiego del lavoro italiano nelle miniere belghe, o verso la fine dell'800 nelle lavorazioni dequalificate nelle ferrovie (costruzione, manutenzione e riparazione) nelle strade, canali, edilizia e tramvie negli Stati Uniti (ASCOLI U. 1979: 23-24).

L'esplosione del primo conflitto mondiale segna, ovviamente, un momento di frattura. Nella fase post-bellica i provvedimenti assunti dalle autorità statunitensi contro l'immigrazione e i limiti comunque posti da numerosi altri paesi determinano una notevole contrazione dell'emigrazione. Come afferma Valerio Castronovo,

nel 1923 la repubblica nordamericana avrebbe assorbito non più di 50.000 emigranti italiani rispetto ai 376.000 del 1913. Nel frattempo, fra il 1911 e il 1921, la popolazione della penisola era aumentata da 34.700.000 abitanti a quasi 38 milioni: l'emigrazione netta, che nel 1881-1901 copriva il 35 per cento circa dell'incremento naturale e nel successivo decennio il 43 per cento, assorbì a malapena nel 1911-21 una quota non superiore al 18 per cento (CASTRONOVO V. 1975: 276).

In effetti, dal riepilogo dei dati si desume che, nel corso dei cento anni successivi all'Unità, 26 milioni di italiani lasceranno il proprio Paese e di questi circa la metà definitivamente. Inoltre, più specificamente, dal 1861 al 1925(1), l'emigrazione italiana verso gli USA ammonterà a 4.500.000 persone, 2.135.000 delle quale solo nel primo decennio del Novecento (anche se questi dati non si riferiscono ad un'emigrazione definitiva). Bisogna tra l'altro considerare che la condizione degli italiani negli Stati Uniti era più dolorosa di quella degli emigrati nell'America Latina, dove c'era un maggiore spazio e un più basso livello di ostilità nei confronti dello straniero e dove, al contrario di quanto accadeva nel Nord del continente, essi erano destinati alle campagne e non ai centri urbani. Si tratta di un distinguo di non poco conto nel senso che negli USA i nuovi venuti, in considerazione anche del basso livello di istruzione (oltre la metà di essi era analfabeta), finivano per trovare occupazione come manovali, lustrascarpe, parrucchieri, calzolai, ristoratori, mercanti di vino e commercianti di agrumi e di olio. Per cui, musicisti, cantanti o professori di musica – che specie nel primo decennio del Novecento giunsero negli Stati Uniti – costituirono tra le pochissime categorie professionali presenti.

(1) In effetti, dopo il suo consolidamento, il fascismo intervenne in maniera decisa sul trend migratorio del Paese. Convinto assertore dell'importanza per lo sviluppo dell'Italia, di un robusto aumento della popolazione, Mussolini si mosse su due fronti: la contrazione del fenomeno appunto dell'emigrazione e il sostegno ad una politica tesa all'aumento della natalità. Con una campagna di propaganda contro l'urbanesimo accelerato e lo spopolamento delle città, il fascismo esaltò le virtù della vita rurale ponendo in correlazione il decremento delle nascite con il malsano sviluppo dei centri industriali. In realtà, era più che altro una mossa politica tesa a disintegrare l'opposizione operaia. Dietro lo slogan «da terra ai contadini», il regime tentò di alleggerire la spinta verso le grandi città e al contempo di ridimensionare il fenomeno crescente dell'emigrazione. La bonifica dell'Agro Pontino, la nascita di nuove città e la colonizzazione di alcuni territori dell'Africa settentrionale, furono finalizzati al rafforzamento non solo dell'immagine del fascismo, ma anche dell'identità nazionale.

In America, quindi, la vita degli emigrati è dura e la canzone avrà la doppia funzione di consolazione, ma anche di registrazione del malessere di questa moltitudine costretta ad abbandonare il proprio Paese alla ricerca di un Eldorado, o, almeno di un luogo dove poter vivere⁽²⁾.

Inoltre, la musica in America era sempre stata associata all'Italia. Non a caso, come riporta Francesco Durante, nel XVIII secolo Thomas Jefferson aveva scritto a un suo amico italiano:

se ho qualcosa da invidiare a un qualche popolo del mondo, questa cosa è la musica, e il popolo è il vostro. La musica è la passione preferita della mia anima, ma la sorte ha voluto che la mia stirpe fosse dislocata in un paese in cui essa versa in uno stato di deplorabile barbarie (DURANTE F. 2005: 324).

A livello popolare gli americani avevano conosciuto musicisti di strada già tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo. Quindi, al di là degli emigrati, anche la popolazione locale non disprezzava di ascoltare la canzone italiana, non disdegnando assolutamente quella napoletana che, dopo un periodo di crisi, aveva ritrovato un nuovo slancio grazie alla reintroduzione della festa di Piedigrotta per l'impegno di Luigi Capuozzo, un semplice distributore di giornali che miracolosamente riuscì a farla riemergere.

In effetti, Piedigrotta era stata tradizionalmente la festa della canzone, emanazione spontanea del sentimento popolare. Poi, a partire dal 1839 assunse un significato che esulava da quello religioso divenendo quasi una sorta di *kermesse* musicale cittadina. Ad eccezione degli anni post-unitari compresi tra il 1861 e il 1876, Piedigrotta avrà quindi questa funzione di lancio delle canzoni per quasi tutto il secolo.

Ma numerosi altri elementi contribuirono alla ripresa dell'interesse per la musica napoletana. Nel 1864 la casa editrice Ricordi, acquistando per 70.000 lire il negozio e la calcografia dei fratelli Clausetti, inaugura una sua filiale a Napoli per poter meglio scoprire i nuovi autori da poter esportare in tutto il mondo. Qualche anno dopo nasce il *café-chantant*. Il primo si apre a Piazza Castello. Inizialmente l'ingresso è libero, poi vista la folla che ogni sera si accalca, il proprietario decide di far pagare un piccolo biglietto d'ingresso, grazie al quale si può rimanere comodamente seduti, bere un caffè o sorseggiare una granita ascoltando buona musica. Tra i primi ad andare a cantare o suonare sono Enrico Caruso e Pietro Mascagni.

Ma non c'è dubbio che un ruolo importante nel grande successo anche internazionale della canzone napoletana lo hanno ovviamente i musicisti e gli autori. Come sostiene Pasquale Scialò,

lo stato musicale della canzone ottocentesca prima della sua rinascita è caratterizzato dalla presenza di numerose composizioni in gran parte prive di freschezza e originalità. Esse risentono massicciamente del peso del melodramma che influenza gli autori colti di quegli anni. La stessa *Te voglio bene assaie*, per esempio, rinvia chiaramente alla musica di Bellini, e in particolare all'aria della *Sonnambula* 'Vi ravviso o luoghi ameni'. Tutte queste composizioni raccolte in diverse pubblicazioni di Cottrau, di De Meglio e di Florimo, riprendono lo stile e gli umori del salotto ottocentesco che osserva l'antico canto popolare. Insomma sia pure con delle eccezioni, come ad esempio *Lo cardillo*, *Grazziella* o *Cannatella*, manca ancora in questi anni l'impronta geniale del musicista e del poeta in grado di liberarsi da un manierismo convenzionale (SCIALÒ P. 1998: 38).

Su questa base si sviluppa la produzione musicale che vede lavorare fianco a fianco «compositori di professione (Costa, Tosti, De Leva, Denza, Vincenzo Valente, Ernesto De Curtis), strumentisti, in gran parte pianisti prestati a musicare versi (Di Capua, Di Chiara, G. De Curtis, Capolongo), e 'fischiatori'» (SCIALÒ P. 1998: 38).

I fischiatori, non avendo una cultura musicale, percepivano spontaneamente le note e le fischiavano a un trascrittore che si preoccupava di scrivere la musica dando al motivo un senso compiuto. Un grande fischiatore fu Salvatore Gambardella che fornì la melodia a canzoni come *'O marinariello*, *Ninì Tirabusciò*, *Comme facette*

(2) Ricordiamo che nella sola New York, sempre prendendo in considerazione il primo decennio del secolo, il numero di italiani ammonta ad oltre un milione e centomila persone.

mammata?, *Quanno tramonta 'o sole* e *Furturella* che entusiasmarono tanto Puccini, da indurlo a far pervenire all'autore i suoi complimenti.

Musicista di strada fu anche Raffaele Viviani che introdusse in modo straordinario la musica nel teatro dell'epoca.

Per quanto concerne gli autori essi si possono suddividere in tre categorie:

- a) poeti e letterati di professione (Di Giacomo, Ferdinando Russo, Bracco, D'Annunzio, Rocco Galdieri, Marotta, Cangiullo);
- b) giornalisti o comunque quanti non provenivano dal mondo delle lettere (Bovio, Nicolardi, E.A. Mario, Capurro, Cinquegrana);
- c) autori spontanei, come Vincenzo Russo, che non avevano alcuna formazione culturale alle spalle.

Tuttavia, anche quando gli autori non avevano compiuto studi specifici, non rispondevano al prototipo dell'autore popolare.

Eclatante fu il caso di E. A. Mario⁽³⁾ che, da grande autodidatta, riuscì a scrivere veri e propri capolavori come *Arbero piccirillo*, oltre alla mitica *Leggenda del Piave*.

Raccontando la melanconia degli emigranti E. A. Mario, come sostiene Giovanni Artieri, «ha cantato Napoli, le sue primavere, le sue estati, le sue chiare mattinate e le ineffabili sere, con accenti di antico cristallo. Ha prestato alla natura stessa melodia di zefiri di maggio, mormorii d'acque e fremere di fronde» (ARTIERI G. 1959: 32).

Tuttavia, buona parte degli studiosi sono concordi nel ritenere Salvatore Di Giacomo l'autore che diede alla canzone napoletana una sua maggiore dignità artistica, anche perché le sue non erano semplici canzoni, ma poesie musicate⁽⁴⁾.

Di Giacomo scrisse 254 canzoni musicate, in massima parte, da Mario Costa, Vincenzo Valente e Francesco Paolo Tosti. Nel corso degli anni, il suo impegno per la canzone napoletana non è sempre stato totalmente apprezzato. Ad esempio, secondo Roberto De Simone, la canzone digiacomiana avrebbe soffocato le espressioni del canto popolare, anche se, allo stesso tempo, come riporta Carmelo Pittari, De Simone ritiene che il contributo maggiore Di Giacomo

lo diede sul piano poetico, elevando il dialetto a un linguaggio di tale altezza che mai, prima di lui, si era avuto nel campo della poesia dialettale. [Di Giacomo quindi] inventò la canzone e diede credito a una nuova tradizione, basandosi sulla sua forte personalità artistica, oltre che su presupposti culturali, sia pure condizionati da un'ottica tipicamente romantica (PITTARI C. 2004: 187-188).

Nel solco dell'impegno digiacomiano nella canzone si muoveranno gli altri scrittori napoletani del periodo come Ferdinando Russo e Roberto Bracco, o quelli che in quel momento vivevano in città come Gabriele D'Annunzio. In una disamina che vuole anche provare a sintetizzare i motivi del forte interesse per la canzone tra i due secoli, non si può non accennare alla funzione che ebbero i "posteggiatori", cioè musicisti itineranti che passavano da un locale all'altro della città inscenando delle vere e proprie performance musicali. Il nome posteggiatore proviene dalle stazioni di posta, luogo privilegiato dove cominciò a svilupparsi questo insolito mestiere. La loro attività si muoverà su due fronti: quello errante, che si concretizzerà nelle strade e quello, per così dire stanziale, svolto nelle trattorie, ristoranti e caffè. A seconda dei luoghi dove si esibivano, i posteggiatori costruivano il loro repertorio basato su corrispondenti strumenti musicali. Essi finirono per avere un ruolo importante anche negli sviluppi della canzone, giacché traghettarono la musica popolare nel mondo borghese fino al punto da unificare i due tronconi della musica napoletana: quella popolare e quella artistica nata negli ultimi decenni dell'Ottocento. Anche se nel tempo tendenzialmente il posteggiatore, «cantava a suo modo, rispolverando un repertorio, per così dire, turistico, dove Napoli figurava non come città di cronaca, ma paradiso di siti ameni e luoghi fatati» (GRANO E. 1992: 73).

(3) Ricordiamo che E. A. Mario, pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta, era un impiegato postale che aveva appena raggiunto la licenza elementare.

(4) Fu Martino Cafiero mitico direttore de *Il Corriere del Mattino* a indurre, come era suo solito fare, Salvatore Di Giacomo e Roberto Bracco a scrivere separatamente i versi di una canzone che lui avrebbe fatto musicare. Il motivo fu l'invidia per il grande successo ottenuto da *Funiculì funiculà*, scritta dal giornalista Peppino Turco. Per cui Di Giacomo si trovò a scrivere la sua prima canzone intitolata *Nannì* e Bracco un'altra intitolata *Salamelic*. Cafiero portò i versi al maestro Costa che li musicò.

Ai veicoli per così dire popolari di trasmissione delle canzoni (Piedigrotta, i posteggiatori, i *café-chantant*, etc.) si aggiungono quelli più moderni come la già citata casa editrice Ricordi, che in un anno venderà un milione di copie solo di *Funiculi funiculà*, e altre iniziative come la Polyphon. Questa nuova casa editrice musicale nasce nel 1911 dall'idea di un rappresentante di pianoforte dal nome importante, Max Weber, che giunge a Napoli per vendere i suoi prodotti e, affascinato dalla città e dall'interesse che essa aveva per la musica, ha l'idea di mettere su una casa discografica. Invia coraggiosamente il suo progetto a Lipsia, alla casa madre, che lo accetta affidando la direzione a Ferdinando Russo. L'obiettivo iniziale è quello di lanciare una canzone al mese. Solo la guerra frenerà temporaneamente i progetti della nuova casa editrice, che tra i suoi titoli nel 1918 vede *La leggenda del Piave* di E. A. Mario che divenne l'inno della prima guerra mondiale.

La Polyphon alternerà la produzione in lingua a quella in dialetto con titoli straordinari scritti da autori come Salvatore Di Giacomo, Libero Bovio, Ernesto Murolo e Raffaele Viviani.

Grazie alla Polyphon,

le canzoni cominciarono ad acquistare un loro prestigio anche dal punto di vista estetico: le partiture furono stampate in lussuosi fascicoli, su carta americana, e divulgate con criteri commerciali. A tutto questo contribuirono radicalmente la sensibilità, il gusto, l'eleganza, le non comuni capacità decisionali e il coraggio di Ferdinando Russo (PITTARI C. 2004: 216).

Ad ogni modo, il momento di svolta della canzone napoletana avviene tra i due secoli grazie alla sua straordinaria diffusione all'estero. Abbiamo indicato all'inizio di questo intervento l'enorme cifra di emigrati italiani in America giunti negli ultimi decenni dell'Ottocento, che si consolida grosso modo fino all'avvento del fascismo. Questo fenomeno socialmente drammatico fece da viatico agli sviluppi della canzone napoletana, creando uno straordinario bacino di utenza che fece affluire, specie negli Stati Uniti e in particolare a New York, un notevole numero di cantanti, mobilitando in tal modo le aziende che operavano nel settore.

Tra l'altro nel bagaglio degli emigranti che sbarcavano a New York, sostiene Francesco Durante,

c'erano spesso strumenti musicali; del resto, proprio la musica fornì a non pochi italiani, fin dal primo Ottocento (si pensi a Piero Maroncelli), opportunità di lavoro in America. Accanto all'infame traffico dei bambini musicanti negli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento; accanto all'immagine truce e oleografica insieme dell'ambulante italiano fornito di organetto di Barberia e scimmietta (un'immagine che, prima di trapiantarsi in America, aveva fatto il giro d'Europa), gli ultimi anni del secolo e i primi del Novecento vedono l'emergere, in totale o semitotale autonomia rispetto alle tournée delle Patti e dei Caruso e degli altri grandi dell'opera lirica, di un professionismo 'etnico' che, esportando modelli di intrattenimento popolare già ampiamente sperimentati in Italia, li trasforma in maniera originale nel nuovo contesto americano, rispondendo così a una precisa domanda delle nuove colonie, interessate a ricreare un'atmosfera il più possibile familiare. Musica, dunque; e canzoni, canzoni per lo più napoletane, le più amate dalla stragrande maggioranza dei protagonisti senza nome dell'emigrazione di fine Ottocento. Ecco perché non quello di un vero teatro, ma quello più modesto di un caffè fu 'il primo palcoscenico italiano a New York' (DURANTE F. 2005: 324).

Accanto a questa forma di diffusione popolare della musica napoletana si sviluppa, parimenti, un settore di consumo indotto elevato. Infatti, nel 1903 al Metropolitan di New York si esibisce Enrico Caruso, che avrà il merito di introdurre la musica napoletana nel repertorio lirico(5). Ragion per cui *Santa Lucia luntana* (un testo di E. A. Mario del 1919) sarà cantata sui palcoscenici fino ad allora consacrati alla lirica.

(5) Enrico Caruso, che era nato nel popolare rione San Giovaniello di Napoli il 25 febbraio 1873, tra il 1903 e il 1920 canterà al Metropolitan 607 volte. Come meccanico (il suo mestiere precedente) guadagnava due centesimi l'ora, qualche anno dopo negli Stati Uniti gli consegnarono un primo assegno di 10.000 dollari.

Parlare di Enrico Caruso in una disamina sulla canzone napoletana può apparire irriverente in considerazione della grandiosità di questo personaggio insuperabile nella storia della lirica mondiale. Tuttavia, il rapporto difficile, ma di amore profondo che legò Caruso alla sua città e le sue frequenti interpretazioni e incisioni di canzoni napoletane ci permettono di accennare anche a questa parte minore della sua straordinaria carriera. Enrico Caruso, racconta Arturo Lancellotti, era

tra gli artigiani apprendisti della fonderia De Luca all'Arenaccia. Don Salvatore De Luca gli voleva un gran bene, Carusiello, come veniva chiamato in quella famiglia, ogni qualvolta il principale gli ordinava di recarsi a casa per faccende e servizi domestici, trovava al suo apparire le più liete accoglienze dei familiari. "Carusiè, cantaci 'E spingole francesè." Ed Enrico non si faceva pregare (LANCELOTTI A. 1953: 214).

Durante il periodo adolescenziale cantò spesso nelle chiese, poi a 19 anni decise di prendere lezioni di canto, ma l'impatto non fu favorevole. Però, quando ebbe l'opportunità di conoscere il baritono Edoardo Misiano, questi lo affidò al maestro Vergine che seguirà gli sviluppi della sua evoluzione artistica.

Nel frattempo si unì a una compagnia di posteggiatori che si esibivano ai bagni di Cannavacciuolo alla Marinella. E sembrò ad un certo punto che avrebbe dovuto ripercorrere la vita dei tanti "ambulanti" della canzone napoletana, passando allo stabilimento balneare *Il Risorgimento* situato nella nuova Via Caracciolo. Il successo riscontrato fu invece uno stimolo allo studio, interrotto solo per gli obblighi militari risolti rapidamente grazie all'aiuto e alla sensibilità di un Maggiore che riuscì a rispedirlo prima del tempo a casa.

In questo modo Caruso potette ricominciare a studiare canto e a frequentare ogni domenica anche una scuola di recitazione diretta dal maestro Alfredo Campanelli. Fu grazie alla messa in scena di un'operetta intitolata *I briganti nei giardini di don Raffaele*, che il giovane Enrico riuscì ad esibirsi la prima volta su di un palcoscenico. Fu l'inizio di una folgorante carriera che portò Caruso a cantare in diversi teatri italiani fino a debuttare al Lirico di Milano con *l'Arlesiana* di Francesco Cilea e a cantare nel 1900 per prima volta alla Scala la *Bobème*.

Il 30 dicembre del 1901, però, ci fu il primo grave insuccesso della sua carriera. Enrico Caruso si presenta al pubblico della sua Napoli,

gli danno tremila lire a recita e Caruso è orgoglioso di sé. [...] Ma il San Carlo è teatro tanto difficile quanto il ventottenne Caruso ingenuo. Non è andato a rendere omaggio al cavalier Alfredo Monaco detto 'O munaciello né al principe di Castagneto né agli altri notabili che con un cenno del capo possono annientare una carriera. Errore. Si apre il sipario sull'*Elisir d'amor*. Caruso sta per intonare 'Quanto è bella, quanto è cara' e i suoi tifosi applaudono in anticipo. Altro errore. Gli uomini del cavalier Monaco e del principe di Castagneto li zittiscono: 'aspettate, sentiamo prima'. Caruso s'innervosisce, la voce resta ingabbiata, al San Carlo l'aria è piombo. E pesante, il giorno dopo, è il piombo delle colonne del "Pungolo": 'per cantare *L'elisir* occorre una voce da tenore, non di baritono', scrive don Saverio Procida. [...] Il napoletano Enrico Caruso giura che i napoletani non lo sentiranno mai più. - 'O presebbio è bello, ma 'e pasture so' malamente -, lo scenario Napoli è bello come un bel presepe, ma gli abitanti sono cattivi. Manterrà la promessa, scegliendo un destino dorato d'emigrante (GARGANO P. – CESARINI G. 1984: 93).

È un episodio che rimarrà impresso nella memoria di Caruso a tal punto da mantenere la promessa anche quando la sua fama sarà riconosciuta a livello internazionale.

Partire verso altri mondi si rivela una scelta vincente. New York diventerà per Caruso una seconda patria. Al Metropolitan, dove si esibirà la prima volta con il *Rigoletto* nel novembre del 1903, sarà in scena più di seicento volte, ciascuna delle quali segnerà un successo travolgente. A tal punto che, come racconta Arturo Lancellotti,

i proprietari finirono col presentargli i contratti con la cifra in bianco, perché egli vi scrivesse quello che voleva. Per molto tempo Caruso s'accontentò sempre della stesa cifra: 2500 dollari per sera, con

sessanta recite in tutto. I direttori del Metropolitan, quando dovettero rinnovargli il contratto, si mostrarono disposti ad elevare la cifra a 4000 dollari. Ma Caruso rispose: -Nessun uomo può produrre in una sera un canto che valga più di 2500 dollari. Se io guadagnassi di più, il pubblico verrebbe a saperlo e naturalmente pretenderebbe che superassi me stesso. Ma questo, onestamente, non potrei farlo- (LANCELLOTTI A. 1953: 227-228).

Poi, però, i compensi per ogni recita crebbero a dismisura e i suoi guadagni divennero stellari anche grazie ai proventi dell'industria discografica che si stava affermando.

Anche se la lirica rimarrà naturalmente il suo impegno principale, Caruso non disdegnerà la canzone napoletana che in America, ma anche altrove, continuerà ad avere il massimo dei consensi. Nel 1909, proprio poco dopo la fine della sua unione con Ada Giacchetti, dalla quale aveva avuto due figli (Rodolfo ed Enrico) incide il primo dei ventidue dischi di canzoni napoletane. Questo sarà un modo per mantenere il contatto sentimentale con la sua città, nella quale ritornerà continuamente trascorrendo quelli che ricorderà fino alla fine come i momenti più belli della sua vita.

In effetti, come scrivono Gargano e Cesarini,

per Enrico Caruso, l'antico posteggiatore che aveva conquistato l'America, la canzone napoletana rimase a lungo un esercizio quasi privato, un frammento di nostalgia da dividere prodigamente con gli emigrati o da concedere a caro prezzo ai miliardari che ingaggiavano il tenore, costoso juke-box umano esibito in esclusivi salotti. Probabilmente, la considerò anche un genere minore, rispetto alla sacralità della lirica: è noto che addirittura si offese, alla corte di Berlino, quando un ciambellano, a nome dell'imperatore Guglielmo, lo invitò a cantare una canzone napoletana. Poi cominciarono i recital in teatro, punto d'arrivo di un artista, perché esigono il passaggio rapido tra vari repertori, arie d'opera, romanze, canzoni, e quindi salti di voce, impegni 'a freddo', fulminei cali in diverse atmosfere. Solo allora anche la canzone napoletana diventò per Caruso un fatto d'arte pubblico (GARGANO P. – CESARINI G. 1990: 97).

Intanto, nell'agosto del 1918 sposa clandestinamente la giovanissima e bella Dorothy Benjamin. Dal matrimonio, ostacolato dal padre della donna per l'eccessiva differenza d'età, nascerà Gloria. La felicità di vivere con la sua Doro e con la figlioletta riuscirà a lenire le sofferenze dell'ultimo periodo della sua vita, reso drammatico dalle condizioni di salute sempre più critiche.

L'ultima apparizione pubblica avverrà il 24 dicembre del 1920:

recita numero 607 di Caruso al Metropolitan. [...] Per il 24 dicembre 1920 il manifesto annunciava l'*Ebrea*. [...] Poche ore prima, il venerdì, Gatti-Casazza, forse pregato da Dorothy e dal segretario, fece un discorsetto al suo tenore. Non voleva spaventarlo, naturalmente, e lasciava a lui la decisione; ma insomma, se appena appena non era in forze, se aveva bisogno di riposo, lasciasse pure stare, la sua seicentesima recita al Metropolitan poteva essere rimandata, che diamine (GARA E. 1973: 245).

Dopo la difficile e faticosissima esibizione la crisi fu inevitabile. Gravi problemi polmonari costrinsero i medici a intervenire più volte, ma la fine sembrò ormai inevitabile. Caruso chiese di ritornare in patria: «voglio morire in Italia, nel mio paese», e giunse a Napoli il 10 giugno del 1921. Altri tentativi, nuove cure, operazioni d'urgenza, fino a quando una febbre a 40 impose una tappa all'Hotel Vesuvio dove si spense il 2 agosto. Nella Basilica di Francesco di Paola, situata di fronte al Palazzo Reale di Napoli, il vecchio tenore Fernando de Lucia cantò in suo onore tra una folla che aveva riempito Piazza del Plebiscito.

Tra le tante canzoni che varcheranno l'Oceano, molte riguarderanno il tema dell'emigrazione che sarà presente nella canzone più di quanto lo sarà nella letteratura. Ragion per cui un veicolo fino ad allora esclusivamente popolare riuscirà a raccogliere i sentimenti e gli stati d'animo che in quel periodo accompagnarono la decisione di

partire di milioni di persone molte delle quali troveranno in America la loro patria d'adozione, ma non prima di aver vissuto momenti di difficoltà economica ed esistenziale. Altri, rinnegando questa scelta, ritorneranno nella miseria dei loro paesi o delle città d'origine, consumando in tal modo anzitempo il mito americano.

La canzone avrà la capacità di sintetizzare quest'insieme di momenti e di sensazioni talvolta contrapposte avvalendosi non solo dei grandi autori citati in precedenza, ma anche di sconosciuti parolieri e musicisti che utilizzeranno con efficacia questo veicolo espressivo. Sfogliando i libretti delle varie Piedigrotte o riferendosi alle canzoni che maggiormente si affermarono negli Stati Uniti, si possono trovare alcune rarità relative al tema dell'emigrazione.

Molti degli artisti meno conosciuti sono di origine proletaria e si limitano ad annotare la nostalgia della terra lontana, che in molti casi diviene vero e proprio struggimento, come nei versi del 1917 scritti da un certo Gennaro Pasquariello, in *Voglio turnà per n'ora*:

Io voglio turnà a Napule pe n'ora
voglio vedè Pusilleco c 'o mare,
voglio abbraccià 'sti femmene sincere,
me voglio vasà a mammema e po'moro.

Tuttavia la più bella canzone sull'emigrazione, come rilevano Gargano e Cesarini, è un pezzo scritto nel 1918 da Raffaele Viviani intitolato *L'emigrante*:

E io lasso 'a casa mia, lasso 'o paese
e me ne vaco America a zappare.
Pe' fa fortuna parto, e sto nu mese
senza vedè cchiù terra: cielo e mare.
E lasso 'a patria mia, l'Italia bella,
pe' ghi luntano assaie, 'nterra straniera.
E sotto a n'atu cielo e n'ata stella
trasporto li guagliune e la mugliera.
E llà, accumulencia la malinconia,
penzanno a la campagna addò so' nato,
a chella vecchia santa 'e mamma mia
e a tutt'e ccose care d'o passato.
E ghiennemmo cu 'a speranza 'ncore
ca vene 'o juorno c'aggi 'a riturnà,
saglio cchiù allero a bordo a lu vapore:
oggi, si parto, è pe' necessità.

Quest'ultima è una canzone che si riferisce a una categoria diversa di emigrante, al cafone, per dirla con l'espressione cara a Ignazio Silone, cioè il non inurbato che pensa di andare in America per trovare un pezzo di terra da lavorare.

Ma un contributo importante al tema dell'emigrazione lo diedero gli autori che comunque segneranno la storia della canzone napoletana. Al di là di E. A. Mario – sul quale ci siamo intrattenuti poc'anzi – fondamentali furono anche i versi di Libero Bovio che, in particolare nei primi decenni del Novecento, sarà autore di canzoni come *A canzone 'e Napule* del 1912, e in particolare due pezzi del 1925: *Lacreme napoletane* e *'O Paese d' 'o sole* che costituiscono due veri e propri manifesti della disperazione e dello struggimento raccolto nella scelta di emigrare. Stranamente, però, le canzoni sull'emigrazione sembrano essere inversamente proporzionali al numero delle persone coinvolte nei flussi migratori. Man mano infatti che il fenomeno si riduce negli anni della guerra, aumentano le canzoni su questo tema. Gli studiosi, interrogandosi sulle motivazioni di un trend così anomalo, sono giunti alla conclusione che, al di là del forte impatto emotivo dell'argomento, ci fu da parte delle case

editrici musicali e di tutti gli addetti ai lavori la presa di coscienza che la problematica dell'emigrazione si potesse trasformare anche in un grande business commerciale. Del resto,

qualche dato può confermarlo. La statistica delle professioni esercitate dagli emigranti dà il 3 per cento alla voce 'artisti di teatro e musicanti'. In verità è una statistica gonfiata. Quando l'America ridusse i permessi d'entrata, escluse dalla limitazione gli artisti: troppo freschi erano i successi di Caruso e di Lina Cavalieri, anche per gli americani l'Italia era la culla del bel canto e del teatro. Molti emigranti, sfruttarono questa occasione formando improvvisate compagnie che sbarcavano, si esibivano magari una volta tra i fischi, e subito si scioglievano, lasciando ai singoli 'artisti' possibilità (la *ciansa*, in italo-americano) di trovar lavoro come garzoni di barbiere o manovali (GARGANO P. – CESARINI G. 1984: 101-102).

Del resto, la prima generazione di emigrati ormai si era consolidata in America e una parte di essa poteva guardare con maggiore ottimismo al futuro. I nomi di Mario Nicolò (autore di *Partenza*) e fondatore della Edizione musicale Italia-America, o un certo Antonio De Martino fondatore della Italian Book Company che amministrava buona parte della produzione canora napoletana, sono solo qualche esempio dei tantissimi emigranti che, grazie alla musica, riuscirono a raggiungere un successo economico assolutamente significativo.

Molto folto fu anche il gruppo degli autori che dall'America esportavano in Italia. Si trattava di un prodotto poco omogeneo che andava dagli ibridi linguistici, a pezzi più seri tendenti a mantenere quell'identità nazionale capace di costituire un patrimonio culturale di riferimento. Molte delle canzoni apparse politicamente meno conformi furono bloccate dal regime e non giunsero mai nel nostro Paese.

Un altro aspetto importante che contribuì non poco all'affermazione della canzone napoletana negli States, furono gli interpreti. Al di là del mito assoluto di Enrico Caruso, sul quale ci siamo soffermati in precedenza, da citare è anche la cantante Gilda Mignonette per il suo straordinario vissuto. Nata a Napoli da una famiglia di nobili decaduti, nel popolare quartiere della Duchesca nel 1890, dopo aver lavorato per tre anni nella Compagnia di Raffaele Viviani, nel 1926 accettò l'offerta fattale da un affermato impresario di un contratto per l'America. Cantò nei locali più in voga di New York riscontrando un successo di pubblico sin dall'esordio. Le sue canzoni più richieste furono *Piscatore 'e Pusillico*, *Lacreme napoletane*, *A cartuline 'e Napule*.

Anche se, come raccontano Gargano e Cesarini,

gli italiani la amarono molto, gli americani meno. Nazionalista inflessibile, Gilda abbracciava con rigido entusiasmo anche le cause sbagliate della patria. Il giorno della dichiarazione di guerra agli Stati Uniti, 11 dicembre 1941, mise in scena al Majestic, tra bandiere tricolori ed alalà, la rivista *Tunisi italiana*. Quando i poliziotti intervennero a proibire la replica, fittò trenta pullman, vi caricò la folla e andò ad esibirsi in un incontrollato locale alla periferia di New York (GARGANO P. – CESARINI G. 1984: 105).

Malgrado i pedinamenti e la censura cui fu sottoposta, Gilda continuò ad avere successo anche nel dopoguerra fino al 1953 allorché decise di tornare a Napoli, insieme con Frank Acierno, figlio dell'impresario che l'aveva portata in America. Ma una improvvisa e irreversibile cirrosi epatica le impedì di arrivare viva nella sua città. Morì, infatti, in viaggio due giorni prima di approdare nel capoluogo campano.

Lo scoppio della seconda guerra mondiale e i suoi drammatici sviluppi avuti nella città che subirà oltre cento bombardamenti, sembreranno privare Napoli anche della sua anima più profonda.

Forse, ha scritto Vittorio Paliotti,

la canzone napoletana non si sarebbe mai staccata dalla sua linea tradizionale melodica se lo scoppio della seconda guerra mondiale non avesse segnato la fine di tutto un mondo, di tutta una mentalità. Ora noi definiamo periodo di 'resistenza della tradizione' quello che va dal 1930 all'inizio del secondo dopoguerra, soltanto perché la guerra c'è stata; ma in caso contrario, con ogni probabilità,

la canzone napoletana sarebbe rimasta sostanzialmente quella che era. Troppo essa era ricca di successi, troppo essa era sicura di sé, troppo saldamente essa era ancorata al suo passato aureo, per poter cambiare rotta da un momento all'altro, senza un violento 'colpo di timone', senza uno choc (PALIOTTI V. 1962: 161-162).

Con *Munastero 'e Santa Chiara*, scritta a Roma nel 1945 da Michele Galdieri, una delle più belle canzoni del dopoguerra, si conclude un ciclo che sulla nostalgia e sul legame profondo con la città aveva costruito buona parte del suo repertorio.

Tuttavia, nel dopoguerra, qualche segnale positivo giunge dal Festival di Sanremo in cui vengono presentate diverse canzoni napoletane, e dal Festival della canzone napoletana inaugurato nel 1952. Nuovi interpreti rinvigoriscono la tradizione classica, mentre altri provano a rinnovare i ritmi alla luce delle nuove esperienze d'oltreoceano. Quindi si riapre il contatto tra Napoli e gli States che pare riabilitare quanto era già accaduto negli anni Venti allorché la canzone napoletana fu contaminata dai ritmi provenienti da oltreoceano come il fox e il charleston. Un altro patrimonio musicale entra quindi a far parte della cultura cittadina.

L'esperienza di Renato Carosone che adatterà in maniera sapiente la musicalità del ritmo americano innestandola sul tessuto valoriale e linguistico napoletano, segnerà una nuova stagione nei rapporti tra Napoli e gli Stati Uniti.

Ad eccezione degli anni Sessanta e i primi anni Settanta durante i quali la canzone napoletana sembra quasi essere relegata tra le cose antiquate non meritevoli di alcuna attenzione, travolta dalla tempeste politica ed espressiva che si impone su tutto sacrificando le piccole identità locali, con gli anni Settanta-Ottanta c'è un risveglio musicale importante che vede nelle esperienze della Nuova Compagnia di Canto Popolare di Roberto De Simone, ma anche di tutto un grande movimento di riscoperta della tradizione antropologica cittadina, l'occasione per portare alla luce quanto era stato improvvisamente dimenticato. Accanto a quest'operazione di scavo si accostano nuove correnti musicali che provano ad attuare una difficile quanto accattivante fusione di generi diversi.

Così, come simpaticamente aveva fatto Carosone, si prova a innestare sul tessuto linguistico e musicale napoletano altri generi come il rock, il blues, il jazz in una commistione assolutamente inedita dal grande significato sperimentale.

Pertanto, «la musica partenopea diventa impegnata. Il sole diventa 'amaro', Pino Daniele nel 1977 denuncia l'atteggiamento di una classe politica sempre più distante dai bisogni reali dei cittadini: 'Napule è 'na carta sporca e nisciuno se ne 'mporta'» (IMPERIALI A. – RECALCANTI P. 1998: 24).

Quindi, nuovi temi entrano a far parte del repertorio della canzone napoletana, unitamente a un ritmo diverso che supera quello melodico tradizionale, importando dagli States, dopo un secolo di esportazione, nuove trame e nuove note per cantare e raccontare la città.

Ancora una volta, come era avvenuto per un secolo, la canzone diviene un veicolo migrante capace di assolvere ad una funzione socialmente interclassista, in grado di trasmettere non tanto i significati profondi delle trasformazioni storico-culturali, quanto almeno gli umori e le tensioni umane che accompagnano la contemporaneità.

Se la letteratura per un suo limite fisiologico, connesso alla difficoltà di raggiungere il lettore, non è riuscita sempre ad assolvere a questa funzione di coinvolgimento collettivo, la canzone per la sua peculiarità ludica è stata in qualche modo un sostituto ideale per ridurre il trauma dell'emigrazione o, nella sua fase di ritorno, per provare a sprovincializzare la cultura negli strati della popolazione maggiormente sordi alle nuove tempeste espressive.

Bibliografia

- ABBISOGNO Bruno (curatore), 1992, *La canzone napoletana*, Voll. I-II-III-IV, Rossi Editore, Napoli.
- ARTIERI Giovanni, 1959, *Funiculù funiculà*, Longanesi, Milano.
- ASCOLI Ugo, 1979, *Movimenti migratori in Italia*, Il Mulino, Bologna.
- CASTRONOVO Valerio, 1975, *Gli effetti della guerra*, in *Storia d'Italia*, vol. 4/1, Einaudi, Torino.
- DURANTE Francesco, 2005, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, vol. II, Mondadori, Milano.
- GARA Eugenio, 1973, *Caruso. Storia di un emigrante*, Cisalpino-Goliardica, Milano.
- GARGANO Pietro – CESARINI Gianni, 1984, *La canzone napoletana*, Rizzoli, Milano.

- GARGANO Pietro – CESARINI Gianni, 1990, *Caruso*, Longanesi, Milano.
- GHIRELLI Antonio, 1977, *Napoli italiana*, Einaudi, Torino.
- GRANO Enzo, 1992, *La canzone napoletana. Storia di un popolo*, Bellini Editrice, Napoli.
- IMPERIALI Andrea – RECALCATI Paolo, 1998, *La canzone napoletana*, Vallardi, Milano.
- INFUSINO Gianni, 1986, *La storia de «Il Mattino»*, Sen, Napoli.
- LANCELOTTI Arturo, 1953, *Le voci d'oro*, Fratelli Palombi Editori, Roma.
- PALIOTTI Vittorio, 1962, *La canzone napoletana ieri e oggi*, Ricordi, Milano.
- PALIOTTI Vittorio, 2004, *Storia della canzone napoletana*, Newton Compton, Roma.
- PARIS Robert, 1991, *Gli italiani fuori d'Italia*, in *Storia dell'economia italiana*, vol. III, Einaudi, Torino.
- PITTARI Carmelo, 2004, *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all'epoca d'oro*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano.
- PRISCO Mario, 2006, *La città verticale. Napoli nella letteratura dalla fine dell'Ottocento al nuovo millennio*, Oèdipus, Salerno.
- SCIALO' Pasquale, 1998, *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Tascabili Economici Newton Compton Editori, Roma.
- SORI Emilio, 1979, *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna.

Homero Manzi e la nostalgia

Veronica Cona

Università degli Studi di Salerno

Come tutti noi ormai sappiamo, il tango non è solo danza o musica, è un fenomeno culturale profondamente legato alla società in cui nasce. Non è un prodotto di “razza pura”, più che altro lo definirei “figlio del mondo” in quanto generato da una società multi-etnica. La popolazione argentina della fine del XIX secolo è costituita prevalentemente da immigrati europei, soprattutto italiani. I dati del censo del 1887 mostrano che gli italiani costituiscono il 32% della popolazione di Buenos Aires e ancora oggi l’80% dei cognomi mostra l’origine italiana. La frase di Borges: «a veces pienso que no soy argentino, ya que no tengo sangre ni apellido italiano» mostra l’importanza dei nostri connazionali nella formazione dell’identità socio-culturale argentina.

L’alluvione migratoria di fine ‘800 ovviamente stravolge l’aspetto fisico di Buenos Aires, che subisce uno straordinario processo di inurbamento, e la composizione della società. Non solo si crea un vero e proprio *mestizaje* di razze, ma per di più ogni immigrato porta dal Paese di origine i propri usi e costumi che, fondendosi con quelli locali, danno vita ad una cultura completamente nuova, di sincretismo. Il tango è il frutto di questo delicato momento storico, ma ne è anche lo specchio, in quanto nato come veicolo di espressione per il nuovo uomo della città. Il tango ha espresso le passioni popolari, le questioni sociali, il mondo del *compadrito*, l’inevitabile passare del tempo, il mondo dei postriboli e dei cabarets, i dolori e le gioie dell’uomo. Il tango non ha mai cantato altro che non fosse la realtà del tempo.

Gli immigrati, e soprattutto gli italiani, hanno dato al tango un apporto di grande rilevanza, partecipando alla sua gestazione. L’immigrazione italiana, infatti, porta con sé l’inclinazione per il canto e per la musica, tanto che quasi tutti i componenti della *Guardia vieja* erano italiani o figli di italiani. La *Guardia vieja* indica il primo periodo del tango, compreso tra il 1900 e il 1920, quando era suonato ad orecchio, senza spartito, da musicisti improvvisati e autodidatti. Gli italiani continuano ad avere un ruolo fondamentale anche nell’evoluzione del tango: molti dei suoi migliori compositori e poeti sono di origine italiana, come Francisco Canaro che introduce, negli anni ‘20, nell’orchestra di tango l’*estribillista*, che doveva cantare solo il ritornello; Pascual Contursi, di Salerno, inaugura, con *Mi noche triste*, il tango-canzone che racconta i sentimenti dell’uomo rioplatense e il mondo in cui vive. In più Julio De Caro, di Milano, dà inizio alla *Guardia nueva* del tango, cambiando il ritmo da 2/4 a 4/4 e creando uno stile polifonico in cui ogni strumento dell’orchestra ha la propria autonomia.

Il tango, ai suoi esordi, viene usato come forma di integrazione al nuovo habitat da coloro che non potevano farlo attraverso la parola in quanto non avevano una lingua comune. Il tango, dunque, mezzo di espressione per gli immigrati, ne racconta gli stati d’animo, legati principalmente allo sradicamento, alla solitudine e alla nostalgia per il Paese nativo. Molte le *letras* che non solo riflettono questi sentimenti, ma che hanno gli immigrati stessi come protagonisti. Per esempio il famoso tango *La violeta* racconta la storia del tano Domindo Polenta, un immigrato italiano che passa le serate in una taverna bevendo vino e, cantando *La violeta*, una canzone italiana, ricorda il suo Paese. La stessa canzone è citata nel tango *Giuseppe el zapatero*, il cui protagonista è appunto un italiano che passa giornate intere a lavorare per garantire una vita migliore al figlio, e al ticchettio del suo martello alterna la canzone e il pensiero della mamma restata in Italia. Domingo Polenta e Giuseppe el *zapatero* sono il simbolo di tutti gli immigrati che, quando arrivano in Argentina, si rendono conto che la terra promessa non esiste e iniziano così a sentire nostalgia per la propria terra e per i momenti trascorsi con la famiglia ormai lontana. Dunque, il tango di questo periodo è intriso di nostalgia non solo di un luogo fisico, ma anche di un tempo passato e continua ad esserlo, negli anni ‘40, con Homero Manzi, ma la prospettiva cambia.

Homero Manzione, questo il suo vero cognome, ha sangue italiano; sono i nonni paterni che, nel 1868, emigrano da Polla, in provincia di Salerno, per raggiungere l’Argentina e si stabiliscono ad Añatuya, in provincia di Santiago del Estero. Qui nasce Homero il primo novembre del 1907 e grazie ai nonni instaura un rapporto con la patria di origine, legame che si fa più forte quando, in età scolare, raggiunge i fratelli maggiori a Buenos Aires per

frequentare la scuola. La nuova residenza sarà nel quartiere di Boedo dove si erano stabiliti molti degli immigrati pollesi, così il ragazzo cresce a contatto con le tradizioni della patria lontana. Fin da questa fase adolescenziale Homero Manzione inizia a vivere il *barrio* con le sue strade e i suoi personaggi e ugualmente presto si rende conto di sentirsi profondamente argentino: possiamo dire che Homero cresce all'unisono con l'Argentina e per lei lotterà fino alla morte. Bisogna dire però, che nel 1916 si verifica un evento fondamentale per la storia del popolo argentino: la prima elezione presidenziale realizzata con la legge Sáenz Peña, che istituisce il voto universale, segreto e obbligatorio, viene vinta dai radicali con Hipólito Yrigoyen che porta al potere la nuova classe costituita dai figli dell'immigrazione che fino ad allora erano stati tenuti lontani dalla politica. Pertanto se prima gli immigrati erano emarginati, discriminati, ora iniziano a sentirsi parte della nuova società e Homero ne è un'esplicita conferma.

Contestualizzando i tanghi di Manzi in questo nuovo momento storico è facile da capire come la causa della sua nostalgia non sia la stessa che permea tanghi come *La violeta* o *Giuseppe el zapatero*. I sentimenti espressi non sono più quelli di un immigrato, bensì quelli di un uomo che è ormai argentino di seconda generazione, che lotta per l'integrazione propria e di tutti gli altri figli di immigrati e che, allo stesso tempo, lotta per un'Argentina indipendente dal dominio straniero, per un'Argentina che possa rappresentare una patria a tutti gli effetti per coloro che egli chiama «los hijos nuevos de la patria vieja». Non c'è dunque da stupirsi se nei suoi tanghi la nostalgia, che rimane il sentimento cardine dell'universo tanghero, non è rivolta verso l'Italia, ma verso la sua infanzia argentina e la quotidianità dei *barrios* di inizio secolo ormai travolti e stravolti dal progresso.

Il suo tema centrale è infatti la nostalgia per ciò che è irrecuperabile: attraversando il passato con la memoria, canta una Buenos Aires che non esiste più, distrutta dalla modernità. Manzi ricerca nel ricordo il vecchio *barrio*, gli amici, la donna amata, ma non si tratta di un'evocazione necessariamente triste in quanto il passato ritorna attraverso la memoria e la memoria consola l'uomo che ha subito la perdita. Questa poetica "del ricordo" culmina nei tanghi *Barrio de tango* del 1942 e in *Sur* del 1947, entrambi con musica di Aníbal Troilo. *Barrio de tango* è stato definito un vero capolavoro della poesia popolare argentina; nasce dal ricordo adolescenziale di «un pedazo de barrio» osservato da una finestra che, nella poesia, viene descritto da Manzi come una sorta di cartolina. Il poeta ritorna a un passato felice: evoca momenti della sua adolescenza vissuta nel collegio Luppi, nel *barrio* di Pompeya, quando, dalla finestra della sua camera osservava il mondo esterno. Manzi stesso scrive a proposito di questo tango: «Hoy a través de la evocación, puedo reconstruir sentimentalmente aquel barrio que se dormía al costado del terraplén para contarle con voz de tango y pulso de nostalgia». Dunque *Barrio de tango* è un omaggio a una Pompeya di inizio secolo che il poeta «desde el recuerdo vuelve a ver», come dice nella *letra*.

Il tango *Sur* riassume il senso profondo di tutta la produzione poetica di Homero Manzi: è il canto elegiaco per eccellenza al *barrio* di Manzi adolescente, un *barrio* misto di città e pampa in cui poter riconoscere le proprie radici. Ma *Sur* è anche il ricordo di un amore, dunque, ritroviamo insieme i due temi costanti nella poesia di Manzi che qui si fondono in un'unica entità: il passato felice ormai perduto, incarnato in un luogo e in una donna. Nella prima strofa, il poeta presenta il paesaggio, ma non attraverso una vera e propria descrizione, bensì attraverso stralci di ricordi: gli angoli di strada del Sud di Buenos Aires, le inondazioni che subiva il quartiere di Pompeya a causa dei reiterati straripamenti del Riachuelo, l'angolo del fabbro e infine i luoghi legati alla donna amata, Juana. Nella seconda strofa, il poeta inserisce altri due elementi del paesaggio del passato: il lungo *paredón* che circondava il collegio Luppi e l'*Almacén de la Laguna*, dove Homero andava ad aspettare Juana «recostado en la vidriera». In questo stesso scenario si inserisce il ricordo degli incontri tanto attesi con l'amata. Tutto però culmina in un finale drammatico: «todo ha muerto... ya lo sé». La nostalgia si è dunque trasformata in disinganno, in «amargura del sueño que murió». Questa evoluzione nei sentimenti di Manzi è stata generata dalla scoperta del cancro. L'uomo e il poeta sono consapevoli che la fine è vicina.

Se da questi due tanghi emerge la nostalgia per «los barrios que han cambiado» nell'aspetto fisico, *El último organito* è uno dei migliori esempi di nostalgia per l'aspetto umano del *barrio*. Anche in questo caso si può parlare di tango elegiaco, questa volta rivolto a una figura umana ormai scomparsa, inghiottita dal progresso, e identificata nel suo *organito*, con cui percorreva le strade della periferia di Buenos Aires. Vicino la casa di Homero c'era un negozio di organetti, gestito da un'italiana, da dove ogni giorno partivano per il loro consueto giro per i *barrios* e la prima fermata era proprio davanti casa Manzione. Il poeta cerca, dunque, di riportare in vita questo

ricordo di infanzia attraverso l'evocazione. Anche in questo caso, l'*organito*, che pur si sarebbe potuto collegare all'origine italiana, rimane invece fermamente ancorato al mondo della sua infanzia argentina.

Homero Manzi è stato anche uno dei più grandi rinnovatori dei testi di tango; per quanto concerne i temi, per la prima volta si penetra nella vita reale del popolo abbandonando le solite tematiche superficiali quali il racconto di uomini ingannati da una donna, di storie poliziesche o di superficiali descrizioni della vita nei *conventillos*. Mentre, per quanto riguarda il linguaggio, Manzi, grazie alla sua formazione letteraria, fa del tango poesia continuando però a usare un linguaggio semplice ed elementi della realtà quotidiana, in quanto il suo obiettivo era comunicare con il popolo, con la classe proletaria emergente. Ma oltre al tango, tante sono state le sue attività: il giornalismo, la radio e soprattutto il cinema con cui lotta per il consolidamento della cultura nazionale, attraverso un'opera che rivendichi i temi nazionali contro l'imitazione dei modelli nordamericani. Inoltre Manzi partecipa attivamente anche alla vita politica: è radicale, appoggia Hipólito Yrigoyen, leader delle masse figlie dell'alluvione migratoria e nel 1935 è tra i fondatori di FORJA (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina*) con lo scopo di opporsi al regime oligarchico e a quella parte del partito radicale che ormai si era fatta complice dell'operato di chi governava il Paese e che l'aveva ormai messo nelle mani inglesi, rendendola una vera e propria colonia. Dunque Manzi lotta intensamente per il popolo argentino, con ogni mezzo, con i mezzi di comunicazione, con la canzone popolare e con la politica, non rinunciando mai ai propri ideali.

Barrio de tango, Sur, El último organito:

http://www.todotango.com/spanish/las_obras/Grabacion.aspx?id=1266

http://www.todotango.com/spanish/las_obras/Grabacion.aspx?id=647

http://www.todotango.com/spanish/las_obras/Grabacion.aspx?id=652

Bibliografia

ALÉN LASCANO Luis, 1974, *Homero Manzi. Poesía y Política*, Editorial Nativa, Buenos Aires.

CASTIGLIONE Antonio Virgilio, 2006, *La inmigración italiana en Santiago del Estero (Argentina)*, El Liberal, Santiago del Estero.

DEVOTO Fernando J. , 2007, *Storia degli italiani in Argentina*, Donzelli, Roma.

FORD Aníbal, 2005, *Homero Manzi*, Edulp, La Plata.

GRILLO Rosa Maria, 2003, *Emigrante/Inmigrado. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya*, Oèdipus, Salerno.

MANZIONE Homero Luis, 2000, *Sur, Barrio de tango. "Letras para los hombres"*, Corregidor, Buenos Aires.

MANZIONE Homero Luis, 2007, *Homero Manzi. Poemas, prosa y cuentos cortos*, Corregidor, Buenos Aires.

SALAS Horacio, 2007, *Homero Manzi y su tiempo*, Vergara, Buenos Aires.

SCENNA Miguel Ángel, 1972, *F.O.R.J.A. Una aventura argentina*, La Bastilla, Buenos Aires.

VERGARA BERTICHE Osvaldo, *Homero Manzi. El poeta elegíaco*, en <http://culturaynacion.blogspot.com/2007/07/homero-manziel-poeta-elegaco.html>.

Storia e cultura nel corrido messicano

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Ogni cultura ha una sua tradizione di racconti in musica. Ed è una tradizione che ha avuto sempre un ruolo sociale di grande importanza.

Sappiamo, ad esempio quanto abbiano contato nell’Occidente incastellato del Medioevo “trovatori”, “trovieri” e “menestrelli erranti” come trasmettitori di informazioni e anche come veri serbatoi umani ambulanti di avvenimenti storici, testi letterari e saperi. Famosi soprattutto per cantare l’amore (il “canso d’amor”), essi contribuirono in realtà in modo sostanziale a portare l’Europa fuori dal basso Medioevo e per molti versi servirono a mantenere quel contatto che dopo Roma era venuto a mancare nella società europea. Muovendosi senza posa e con grande coraggio da un castello all’altro questi girovaghi dell’Europa dei secoli – non a caso definiti “bui” – permisero che le informazioni circolassero all’interno di un Occidente malato di paura e votato all’isolazionismo estremo, facendo sì che un intero mondo di conoscenze e vicende fosse tramandato oltre la spessa cortina di quei tempi, fino a quelli della rinascita.

Lambendo e superando spesso i limiti del permesso dal potere e giocando a tutto campo fra il buon senso conservatore e le prospettive più rivoluzionarie, i racconti in musica hanno accompagnato e non raramente anticipato le lunghe lotte di resistenza come quelle di riscatto degli strati più umili delle popolazioni di ogni epoca e di ogni paese.

Prodotto di una storia complessa in un territorio ampio ed articolato, quella messicana è indubbiamente una delle tradizioni musicali più ricche: si tratti sia della produzione anonima sia di quella d’autore, si tratti sia dell’espressione popolare sia di quella colta. La musica messicana in effetti ha invaso il panorama mondiale con alcuni dei brani e dei generi che sono poi diventati universalmente noti: bastino ad esempi brani come *La malagueña*, *La bamba* o la musica *mariachi*.

Volendo, potremmo suddividere e raggruppare i diversi generi della musica tradizionale messicana in due grandi tronconi: la musica etnica, quella cioè della tradizione indigena, a sua volta divisa per culture e generi; la musica popolare, meticciasca, risultato della mescolanza fra l’esperienza coreutico-musicale indigena e la tradizione popolare del vecchio mondo, di origine prettamente iberica.

Si possono citare a questo proposito molte linee: il *son* e il *danzón* veracruzani, le *canciones de tríos yucatecas*, la musica *mariachi*, la *canción norteña*, la *ranchera* e via dicendo, per citare solo alcuni esempi della musica *mestiza* e popolare. La musica *yaqui*, *nahua*, *maya tzotzil*, *zapoteca* e *huave* dell’istmo, per quella etnica. Poi ci sono anche esempi come la *huasteca*, di difficile collocazione fra l’una e l’altra: se la strumentazione e certi caratteri del ritmo sembrano legati a contesti iberici, la vocalità, i temi e, a volte, persino la lingua, riconducono ad ambiti indigeni.

Dei moltissimi generi musicali messicani, il *Corrido* è proprio quello che fu deputato e assolse pienamente il ruolo che era stato dei musicisti erranti del Medioevo. Soprattutto nelle epoche più intense e drammatiche della storia del grande paese nordamericano. Come fu già nell’opera dei trovieri, dei trovatori e dei menestrelli erranti, gli autori anonimi del popolo messicano affidarono al *corrido* oltre agli amori, la storia, gli insegnamenti morali, le istanze politiche.

Rispetto alle origini, le radici del *corrido*, per opinione comune, si fanno risalire al *romance* spagnolo del XVIII secolo. Così tracce di *corridos* le troviamo già nelle canzoni che accompagnano la lotta di indipendenza e ancor più in quelle della resistenza alla *intervención francesa* (MENDOZA V. T. 1982, CAMPOS R. M. 1928). Grazie alle comuni radici iberiche, forme di *corridos* si trovano anche in Colombia ed in Venezuela, con le stesse radici, ovviamente, nel *romance* spagnolo. Dice a questo proposito Edoardo Ramírez Ramírez:

Il nome di *corrido* messicano è molto legato alle *corridas* o *romances* andalusi, forse così chiamati in Spagna perché si cantavano con uno stile fluido, vale a dire senza interruzioni e il cui

accompagnamento veniva eseguito in forma agile (RAMÍREZ RAMÍREZ Edoardo in CORTI Erminio, 2008).

Ma forse le radici del termine potrebbero essere anche altre, e collegarsi a più ampi ambiti, quegli stessi che hanno anche portato a coniare *comida corrida* per quel tipo di pasto che viene consumato per strada, velocemente e semplicemente.

Resta il fatto che questo genere, portatore di storiografia e di uno specifico genere letterario, è diventato a sua volta la fonte di un intenso ed acceso dibattito storico-letterario e, in misura minore, anche musicale. La musica, semplice e sobria, non costituisce effettivamente un contesto particolarmente interessante. Al contrario i testi, proiezione di determinati momenti della storia nazionale o della cultura popolare, si rivelano fonti inesauribili di notizie su tutta la storia messicana quanto meno del secolo XX. *El periódico de los analfabetas*, chiama il *corrido* Edoardo Ramírez Ramírez (RAMÍREZ RAMÍREZ E. 2009).

Il *corrido* è dunque un genere nato e cresciuto nell'ambito popolare e della tradizione. La musica semplice ed orecchiabile, eseguita con un accompagnamento altrettanto semplice (una chitarra, per lo più, o un'arpa, ma volendo anche altri strumenti), gli conferisce una altissima ed ampia fruibilità, che sicuramente ha contribuito in maniera decisiva al suo successo a livello popolare: è molto comune ancora oggi passare per una via, anche di una modernissima città, ed udire il canto di classici esecutori del *corrido* come Jorge Negrete o più recenti come Antonio Aguilar, provenire da un casa, da una *tienda* o da un *café*. Per non parlare di templi della tradizione come le *cantinas*, dove *corridos*, *rancheras* e *boleros* si dividono da sempre il favore degli avventori.

La forza del *corrido*, legata ad un immaginario della più pura tradizione messicana, ha poi travalicato le barriere del tempo ed autrici come Ana Gabriel o Lila Downs hanno ripreso vecchi *corridos*, reinterpretandoli sia, come la Gabriel, in forma più attinente all'originale, sia, spesso anche, come la Downs, reinterpretandoli in chiave decisamente nuova.

Un successo che continua sicuramente e ne sono testimonianza i molti canali televisivi e radiofonici che trasmettono in gran quantità brani di *corridos*. La stessa internet è abbastanza generosa di testimonianze di vecchie e nuove interpretazioni ed è facile scaricare da vari siti perfino filmati di esecuzioni dei classici e dei nuovi interpreti.

Rispetto alla musica tradizionale messicana, il *corrido* è un genere a sé che, relegando la musica ad un supporto scarno, traversa, per tematiche affrontate, un po' tutta la realtà storico-culturale messicana.

Tecnicamente il *corrido* è una ballata popolare in cui «il canto, accompagnato da arpa o da chitarra intona un testo narrativo in strofe ottonari su un semplice motivo musicale costantemente ripetuto» (AA.VV. 1983).

Lungi però dall'essere una struttura aperta, affidata alla libera ispirazione dell'artista, come ingenuamente ci si potrebbe aspettare da una produzione che affonda le radici nel cuore della invenzione popolare ed anonima, il *corrido* risponde a canoni precisi.

Oltre alla disposizione in strofe ottonari, significativa è la forma rigida della struttura testuale divisa in tre parti: una introduzione, che può consistere in un saluto, una presentazione personale dell'autore e/o dell'esecutore del pezzo, e un prologo del racconto; un corpo centrale, formato dallo sviluppo del racconto; la conclusione, che può consistere in varie forme, da una semplice *despedida* ad una battuta che riassume l'evento e le cause che ne sono derivate, fino ad una strofa o due di natura, si potrebbe dire, moraleggiante (per esempio che «por culpa de una mujer murió un valiente» o nel classico *corrido* del «hijo desobediente» che paga con la vita la disobbedienza ai genitori).

Un aspetto particolarmente sorprendente dei finali "moralizzanti" o con massime, è il tema ricorrente della responsabilità femminile nella morte di un *valiente*. Questa responsabilità è ricercata sia in forma "diretta", come nella *mancomadora* Rafaelita che «en un pueblo de la sierra del estado de Sonora» portò Virgilio Herrera e Reyes Garcia a sfidarsi e ad uccidersi reciprocamente. Ma anche "indirettamente", quando la donna, trattata come oggetto foriero di tentazione, induce il *valiente* a commettere l'errore fatale. Così nel *corrido* di Cornelio Vega, dove il protagonista piomba in un villaggio, terrorizza tutti, infine incontra un signore che cammina (il *caminante* lo chiama l'autore) con la sua sposa, lo costringe a consegnargliela, ma nottetempo viene raggiunto dal marito che lo uccide nel sonno. La conclusione è, curiosamente, che «el cielo estaba nublado como queriendo llover ya murió Cornelio Vega por amar a una mujer»: colpevoli non sono Vega che ha rapito la donna o il marito che l'ha ucciso, ma tutto rimonta all'aver amato la donna.

Non molto lontano da questo tema, è il notissimo *corrido* di Gabino Barrera che

[...] no entendía razones
andando en la borrachera
cargaba pistola con seis cargadores
le daba gusto a cualquiera.

Gabino Barrera era un tipo sicuramente fascinoso:

Usaba el bigote en cuadro abultado
su paño al cuello enredado
calzones de manta, chamarra de cuero
traía punteado el sombrero.
[...]
Era alto, bien dado, muy ancho de espaldas
su rostro mal encachado
su negra mirada un aire le daba
al buitro de las montañas.

Ed ecco la nota “culturale”:

Sus pies campesinos usaban huaraches
y a veces a raíz andaba
pero le gustaba pagar los mariachis
la plata no le importaba.

Pure una battuta politica:

Con una botella de caña en la mano
gritaba ¡Viva Zapata!
porque era ranchero el indio suriano
era hijo de buena mata.

Ma il fascino lo induce a commettere errori fatali che alla fine lo perdono; infatti Gabino Barrera, approfittando delle sue doti

[...] dejaba mujeres
con hijos por donde quiera
por eso en los pueblos donde se paseaba
se la tenían sentenciada.

Ed alla fine

Recuerdo la noche que lo asesinaron
venía de ver a su amada
dieciocho descargas de Máuser sonaron
sin darle tiempo de nada.

Gabino Barrera murió como mueren
los hombres que son bragados.

Così conclude il *corrido* Gabino Barrera:

por una morena perdió como pierden
los gallos en los tapados.

Non è infrequente che il *corrido* si apra con l'indicazione della data, praticamente sempre quando si tratta di eventi storici: un aspetto, questo, che a me fa pensare ad una specifica tradizione precolombiana, quale quella che troviamo soprattutto nelle steli maya, ma anche, in qualche modo, nei codici zapoteca, mixteca e azteca. La data appare anche in narrazioni di non particolare rilevanza storica. Uno dei *corridos* più noti, quello di Rosita Alvarez, si apre infatti con

año de 1900 presente lo tengo yooo
en un barrio de Saltillo Rosita Alvarez murió
Rosita Alvarez murió.

In Rosita Alvarez riappare il tema della donna portatrice di perdizione per il maschio («de la perdición de los hombres la causas son las mujeres» recita *Los Laureles*), ma questa volta è lei, Rosita, la protagonista. Amante del ballo, non accetta il consiglio/presentimento della madre di non andare al *salón* quella sera e lì incontra Hipólito che le chiede di ballare. Rosita – “colpevolmente” bella – imprudentemente irride Hipólito, che offeso le spara tre colpi di pistola. Ecco la morale: mentre sta morendo Rosita lascia a Irene, e, attraverso Lei, a tutte le donne, un avvertimento:

Rosita le dijo a Irene no te olvides de mi nombre
cuando vayas a los bailes
no desprecies a los hombres
no desprecies a los hombres.

A questo punto il *corrido* inaspettatamente prende una piega di umorismo macabro:

El día que la mataron Rosita estaba de suerte
de tres tiros que le dieron
nomás uno era de muerte
nomás uno era de muerte

La casa era colorada y estaba recién pintada
con la sangre de Rosita le dieron otra pasada
le dieron otra pasada.

Sempre sul tema della donna tentatrice è la storia di Martina che a 15 anni ha dato l'amore al suo sposo, poi a 16 compiuti lo ha tradito. Ma il marito sopraggiunge e trova *sombrero, reloj e caballo* che non sono suoi. La trascina dal padre di lei, per restituirla, ma il padre risponde «la iglesia te la entregó y si ella te ha traicionado la culpa no tengo yo» e se ne lava le mani («pobre, pobre viejo», commenta – credo – con ironia Antonio Aguilar nella versione da lui interpretata), a questo punto il marito la fa mettere in ginocchio (*hincadita de rodillas*) e «no más de tres tiros le dió». Pare che «el amigo del caballo ni por la silla volvió».

A Teodorita, nel *corrido* a lei dedicato, va decisamente meglio. Veste sempre provocante, finché il promesso sposo in un ennesimo litigio, tira fuori la pistola, ma la *bonita* lo disarmo e lo uccide. Arrestata, finisce ovviamente in tribunale, ma i giudici la vedono così «talladita» che la «libertad le dieron, no más porque era bonita».

Se la donna dei *corridos* è infedele e foriera di *perdición* – tranne la madre, ovviamente – il cavallo è invece simbolo di affidabilità. Strettamente legato alle aree rurali ed in particolar modo al periodo rivoluzionario sono appunto i *corridos de caballo* che raccontano il rapporto fra l'uomo e il suo cavallo, la destrezza e la fedeltà di quest'ultimo. Il più famoso, il *Caballo prieto azabache*, è certamente uno dei più rappresentativi dell'epopea rivoluzionaria. Nella storia il *caballo prieto* salva il padrone sottraendolo alla fucilazione cui lo stesso era stato condannato dalle «fuerzas leales de Pancho Villa», che lo hanno sorpreso «en una noche nublada». Come ultimo desiderio l'uomo chiede di essere fucilato sul suo cavallo («por educado y obediente», e lo stesso Villa dice ai suoi di metterglielo da parte, a fucilazione avvenuta). Un attimo prima del fuoco, però, l'uomo dà un segnale e il cavallo scatta e fugge, con ben «tres balizas de maser» in corpo. L'uomo è salvo, ma il cavallo muore, «por eso prieto azabache, no he de olvidarte nunca jamás».

Ma il tema del *corrido* senza dubbio più noto, la sua ispirazione per eccellenza, è quello che tratta degli eventi della *Revolución*.

Non credo che nessuno conosca il numero esatto dei *corridos* che furono creati nel decennio rivoluzionario ed in quello successivo in cui si consumò la *rebelión cristera*. A quest'ultima era, infatti, appartiene uno dei *corridos* universalmente più noti, quel *corrido de Valentín Sierra* che celebra l'eroismo di Valentín Avila (il vero nome del protagonista, del rancho de Los Landas, vicino a Huejuquilla, nello stato di Zacatecas) di fronte alla cattura e alle successive sua fucilazione, per non aver voluto tradire i suoi compagni. Valentín Avila fu giustiziato nel 1928 (OLIVERA DE BONFIL A. 1983).

I *corridos* percorrono tutta l'epoca rivoluzionaria: dal *Levantamiento de Madero*, attraverso le varie *tomas* (Huejuquilla, Durango, Torreón, Zacatecas, ecc.) da parte dei rivoluzionari, fino alla fine dei suoi protagonisti (Madero, Villa, Zapata, ecc.) ed alle fasi immediatamente successive, come il caso della nazionalizzazione del petrolio messicano da parte del grande presidente Lázaro Cárdenas, il 18 di marzo del 1938. Per concludersi con le «hojas secas» che coprono la «tumba abandonada» del generale Francisco Villa, là in Parral, e con le amare considerazioni di Juan Sin Tierra. Sulla «tumba abandonada» solo «un amigo fiel y buen soldado» ha inciso le parole «“estoy presente, general!”». Mentre Juan, ricordando che «mi padre fue un peón de hacienda, mis hijos fusieron tienda y mi nieto es un funcionario», conclude: «si me vienen a buscar para otra revolución le digo “estoy ocupado sembrando para el patrón!”».

Comunque, amarezza e disillusione finale a parte, nelle strofe dei *corridos* rivoluzionari traspare la straordinaria epopea che il Messico visse nella prima metà del secolo XX. Ne emerge un popolo che con l'ingenuità di chi da sempre gioca con la morte, di chi la irride, perfino la disprezza, ridendo – come ebbe a dire John Red –, è andato a scrivere una delle pagine più drammatiche e straordinarie della storia umana. *Carrilleras* a croce sul petto, i *trenes* carichi di *soldados* e *guerrilleros*, i grandi *sombreros*, le *Adelitas*, le cariche di cavalleria, *tacos* e *petates*, polvere e sangue. Le immagini, i protagonisti, i trionfi e le sconfitte, la gioia e il dolore, la miseria e il riscatto scorrono nelle strofe dei *corridos*, come, nelle decine di migliaia di foto di Augustín Víctor Casasola, il fotografo della Rivoluzione.



E la carabina 30 30 che «los rebeldes portaban y decían los maderistas que con ella no mataban», ma, poi, con il coraggio della disperazione e, forse, dell'incoscienza, sicuramente con la voglia di un mondo nuovo che sarebbe stato dietro l'angolo della rivoluzione,

Con mi 30-30 me voy a marchar
a engrosar las filas de la rebelión
si mi sangre piden mi sangre les doy

por los habitantes de nuestra nación.



M1 Cal. .30 Carbine



M1A1 Cal. .30 Carbine with folding metal stock

E lì c'era allora Francisco Villa, detto Pancho, che chiamava vicino a sé Argumedo, il *campesino* di sempre, secondo un nome molto tipico nel mondo rurale messicano, perché sapeva che nel sangue *campesino* ed *indio* scorreva quel coraggio che sarebbe servito alla rivoluzione ed alla patria e così

Gritaba Francisco Villa:
¿dónde te hayas Argumedo?
ven párate aquí adelante
tú que nunca tienes miedo.



Già, tu «que nunca tienes miedo...» ma se il sangue *campesino* servì ad abbattere la dittatura di don Porfirio ed a schiacciare le *cucarachas*, cioè i ricchi parassiti della corrotta società porfirista, imbottiti a tal punto di droga da non riuscire più a camminare perché non avevano «marijuana que fumar», il sacrificio di quel popolo in armi non fu sufficiente. Non bastò così che «ya murió la cucaracha e che ya la llevan a enterrar / entre cuatro zopilotes / y un ratón de sacristán». Alla fine dove non riuscirono i soldati di don Porfirio, furono i burocrati e, soprattutto, i *políticos* a soffocare la spinta rivoluzionaria e a lasciare milioni di Juan senza la terra per la quale avevano combattuto. La *Adelita*, la canzone più popolare della Rivoluzione e quella che era più amata da Emiliano Zapata, non era propriamente un *corrido*. Ma a me piace pensare la *Adelita* come tale e sicuramente non sono il solo. La struttura testuale poco, ma la musica non è quella classica del *corrido*. Ma l'immagine delle *soldaderas* al seguito del loro uomo, sorridenti alla macchina fotografica di Casasola, accovacciate su un vagone o affacciate dalla porta di un *tren*, traspaino dalle parole della *Adelita* e mi commuove immaginare Emiliano che corre via nella polvere e nel sole del Morelos lungo la sua ultima pista,

fischiettandone il motivo: sono immagini queste che assegnano alla *Adelita* un posto fondamentale in quella epoca indimenticabile e nel ricordo di quelle figure.

Negli anni recenti il *corrido* ha mantenuto una certa vitalità solo in due filoni: quello della canzone politica e quello della *canción de contrabando*, rinnovando una tradizione di liminarietà rispetto alla legge, che già fu di altre epoche e di altri contesti.

Il primo filone continua a rinnovarsi nelle varie forme della canzone politica, dilagando oltre i confini nazionali e mescolandosi con altre similari tradizioni.

Il secondo filone, che ha una origine forse più antica, ma che sembra sviluppato soprattutto recentemente, affonda le radici in una delle piaghe sociali più drammatiche della recente storia messicana: quella della migrazione e del contrabbando, quasi esclusivamente dirette verso gli Stati Uniti.

Uno dei *corridos*, a mio avviso, più toccanti, eseguiti da Antonio Aguilar, il *Contrabando del paso*, racconta che

El día 16 de agosto
Vamonos desesperados
que nos pasaran del paso
pa' mandarnos mancornados.

È questa la storia, raccontata in prima persona, di un protagonista di migrazione clandestina dal Messico agli Stati Uniti. Via via nelle strofe appaiono tutti i soggetti principali dell'immaginario del *chicano* clandestino: il *gringo* con la sua *visita*, la *madrecita*, la solitudine, la patria e gli amici lasciati.

In realtà la versione originale del *Contrabando del paso* fu composta intorno al 1928 da Gabriel Jara Franco e narra la storia di un gruppo di *contrabandistas* – probabilmente di alcool, ma anche di droga – prigionieri della polizia statunitense, deportati da un penitenziario all'altro (HERNÁNDEZ G. E. 2005). Resta il fatto che il brano è ancora oggi uno dei *corridos* più eseguiti.

C'è anche una vasta produzione relativamente recente di brani dedicati ad episodi del contrabbando, esclusivo della frontiera con gli Stati Uniti. Il *corrido* in quest'area assume un ritmo diverso, oltre alla tematica, e si arricchisce della strumentazione tipica della musica *norteña*, che ha prevalentemente al centro la fisarmonica.

Drammaticamente però, oggi uno spazio di produzione del *corrido*, direttamente ereditato dal *corrido norteño*, legato all'attività di contrabbando con lo scomodo vicino nordamericano, è quel *narcocorrido* che, commissionato dai vari cartelli che gestiscono la vera e propria guerra civile che insanguina il Messico settentrionale per il controllo e lo spaccio della droga, ha sollevato la reazione delle autorità messicane, che lo stanno combattendo, rischiando però così di giustificare pericolosi accostamenti fra il tradizionale *corrido*, quello legato alle lotte politiche e rivoluzionarie, a questo legato alla sinistra attività delle organizzazioni di narcotrafficienti.

In ogni caso la tecnologia contemporanea, con la velocità della trasmissione delle notizie e delle informazioni, ha probabilmente chiuso tutti gli spazi tradizionali in cui è nato e prosperato il genere del *corrido*. A dispetto di un suo permanente successo in termini di ascolto dei brani classici, manca ormai lo spazio a quell'invenzione anonima che fu la base dell'originario *corrido*. Già nel 1954 uno studioso come Vicente Mendoza lo aveva dichiarato morto (MENDOZA V. T. 1996 [1954]).

Ciò che resta ormai è puro folklore e nostalgia.

E non solo per un genere, ma anche per un Messico che non c'è più.

Alcuni esempi di corridos

Corrido de Rosita Alvarez

Año de 1900 presente lo tengo yooo
en un barrio de Saltillo Rosita Alvarez murió
Rosita Alvarez murió

su mama se lo decía:
Rosa esta noche no sales
mama no tengo la culpa que a mí me gusten los bailes

que a mí me gusten los bailes

Hipólito llegó al baile y a Rosa se dirigió
como era la más bonita Rosita lo desairó
Rosita lo desairó

AH QUE ROSITA!
ERAS CANIJA MIJA!!

Rosita no me desaires la gente lo va a notar
pues que digan lo que quieran
contigo no he de bailar
contigo no he de bailar

Echó mano a la cintura y una pistola sacó
a la pobre de Rosita no más tres tiros le dió
no más tres tiros le dió

Rosita le dijo a Irene no te olvides de mi nombre
cuando vayas a los bailes
no desprecies a los hombres
no desprecies a los hombres

El día que la mataron Rosita estaba de suerte
de tres tiros que le dieron
nomás uno era de muerte
nomás uno era de muerte

La casa era colorada y estaba recién pintada
con la sangre de Rosita le dieron otra pasada
le dieron otra pasada

Rosita ya está en el cielo dándole cuenta al creador
Hipólito está en la cárcel dando su declaración

Corrido de Gabino Barrera

Gabino Barrera no entendía razones
andando en la borrachera
cargaba pistola con seis cargadores
le daba gusto a cualquiera.
Usaba el bigote en cuadro abultado
su paño al cuello enredado
calzones de manta, chamarra de cuero
traía colteado el sombrero.

Sus pies campesinos usaban huaraches
y a veces a raíz andaba
pero le gustaba pagar los mariachis
la plata no le importaba.
Con una botella de caña en la mano

gritaba ¡Viva Zapata!
porque era rancharo el indio suriano
era hijo de buena mata.

Era alto, bien dado, muy ancho de espaldas
su rostro mal encachado
su negra mirada un aire le daba
al buitre de las montañas.
Gabino Barrera dejaba mujeres
con hijos por donde quiera
por eso en los pueblos donde se paseaba
se la tenían sentenciada.
Recuerdo la noche que lo asesinaron
venía de ver a su amada
dieciocho descargas de Máuser sonaron
sin darle tiempo de nada.
Gabino Barrera murió como mueren
los hombres que son bragados
por una morena perdió como pierden
los gallos en los tapados.

El hijo desobediente

Un domingo estando errando
se encontraron dos mancebos
hechando mano a sus fierros
como queriendo pelear

cuando se estaban peleando
pues llegó su padre de uno
“hijo de mi corazón
ya no pelíes con ninguno”

quítese de aquí mi padre
que estoy más bravo
que un león no valla
a sacar la espada
y le atraviere el corazón

“hijo de mi corazón
por lo que acabas
de hablar antes
de que salga el sol
la vida le han de quitar”

lo que le encargo a mí padre
que no me entierre en sagrado
que me entierre en tierra bruta
en donde me trille el ganado
con una mano de fuera
y un papel sobre dorado

con un letrero que diga
felipe fue desgraciado

bajaron al toro prieto
que nunca lo habían bajado
pero ahora si ya bajó
revuelto con el ganado

de tres caballos que tengo
ahí se los dejo a los pobres
para que si quiera digan
felipe dios te perdone

La Valentina

Valentina, Valentina,
yo te quisiera decir
que una pasión me domina
y es la que me hizo venir.
Dicen que por tus amores
un mal me van a seguir,
no le hace que sean el diablo
yo también me sé morir.
Si porque tomo tequila
mañana tomo jerez,
si porque me ven borracho
mañana ya no me ven.
Valentina, Valentina,
rendido estoy a tus pies,
si me han de matar mañana
que me maten de una vez.

Carabina 30-30

Carabina 30-30 que los rebeldes portaban
y decían los maderistas que con ellas no mataban.

Con mi 30-30 me voy a marchar
a engrosar las filas de la rebelión
si mi sangre piden mi sangre les doy
por los habitantes de nuestra nación.

Ya nos vamos pa' Chihuahua,
ya se va tu negro santo
si me quebra alguna bala
ve a llorar me al campo santo.

Con mi 30-30 me voy a marchar
a engrosar las filas de la rebelión,
si mi sangre piden mi sangre les doy
por los habitantes de nuestra nación.

Gritaba Francisco Villa:
¿dónde te hayas Argumedo?
ven párate aquí adelante
tú que nunca tienes miedo.

Con mi 30-30 me voy a marchar
a engrosar las filas de la rebelión,
si mi sangre piden mi sangre les doy
por los habitantes de nuestra nación.

Caballo Prieto Azabache

Caballo prieto azabache
como olvidarte te debo la vida
Cuando iban a fusilarme
las fuerzas leales de Pancho Villa.
En una noche nublada,
una avanzada me sorprendió
y tras de ser desarmado
fui sentenciado al paredón.
Ya cuando estaba en capilla,
le dijo Villa a su asistente:
Me apartas a ese caballo,
por educado y por obediente.
Sabía que no me escapaba
y solo pensaba en la salvación,
y tú mi prieto azabache
también pensabas igual que yo.
Recuerdo que me dijeron:
pide un deseo pa ájusticiarte
Yo quiero ser fusilado
en mi caballo prieto azabache.
Y cuando en ti me montaron
y prepararon la ejecución,
mi voz de mando esperaste
y te abalanzaste sobre el pelotón.
Con tres balazos de máuser
corriste azabache, salvando mi vida,
lo que tú hiciste conmigo,
caballo amigo no se me olvida.
No pude salvar la tuya
y la amargura me hace llorar
Por eso prieto azabache,
no he de olvidarte nunca jamás.

[Más Letras en <http://es.mp3lyrics.org/Smwl>]

Bibliografía

AA.VV., 1983, *Nuova Enciclopedia della musica Garzanti*, Garzanti Editore, Milano.

AVITIA HERNÁNDEZ Antonio, 1997, *Corrido histórico mexicano*, Tomo I, Porrúa, México D.F.

- BECK Humberto, 2008, *Historia contrafactual*, “Letras Libres”, octubre, año X.
- CAMPOS Rubén M., 1928, *El folkllore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, Secretaría de Educación Pública, México D.F.
- CAMPOS Rubén M., 1929, *El folkllore literario de México*, Secretaría de Educación Pública, México D.F.
- CONTRERAS ISLAS Isabel, 1998, *El corrido mexicano*, Gobierno del Estado de Puebla, México.
- CORTI Erminio, 2008, *Dagas, pistolas y cuernos de chivos: la rappresentazione del ribelle e del fuorilegge messicano nel corrido di frontiera*, in Stefano ROSSO (curatore), *Le frontiere del Far West, forme di rappresentazione del grande mito americano*, ShaKe, Milano.
- GIMÉNEZ Catalina H. de, 1991, *Así cantaban la revolución*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, México D.F.
- GIMÉNEZ Catalina – PEREDO Jesús – ROBLES Luz María, 1996, *Cien años de amor y lucha por la tierra. Cancionero campesino de México*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México D.F.
- HERNÁNDEZ Guillermo E., 2005, *En busca del autor del “El contrabando de El Paso”*, “Aztlan”, 30, n. 2, Fall 2005, California University Regents, pp.139-156.
- MENDOZA Vicente T., 1996 [1954], *El Corrido Mexicano*, 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, 8ª reimpresión 1996, México D.F.
- MENDOZA Vicente T., 1982, *La Canción Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- OCHOA Álvaro – PÉREZ Herón, 2000, *Cancionero michoacano 1830-1940, canciones, cantos, coplas y corridos*, El Colegio de Michoacán, Zamora.
- OLIVERA DE BONFIL Alicia, 1983, *Corridos de la Revolución Cristera*, Secretaría de Educación Pública, México D.F.
- RAMÍREZ RAMÍREZ Edoardo, 2009, *El corrido mexicano*, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros.
- RAMOS Mario Arturo, 2002, *Cien corridos*, Océano, México D.F.
- TINAJERO MEDINA Rubén, 2004, *El narco corrido*, Universidad Autónoma de Chihuahua, México.
- TRIGOS Georgina, *Los corridos agraristas veracruzanos*, Universidad Veracruzana, México.
- VÁZQUEZ VALLE Irene, 1982, *Corridos de la Revolución Mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México D.F.
- VÁZQUEZ VALLE Irene – RUÍZ CASTAÑEDA María del Carmen, 1982, *Cancionero de la intervención francesa*, Secretaría de Educación Pública, México D.F.

Chi ha paura della n-word? Uso, abuso e misuso di una powerful word nella cultura Hip Hop

Paola Attolino
Università di Salerno



To my nigga ML ☺

«What you say or allow to be said about you is what you will become». Questo vecchio adagio può riassumere il rapporto controverso tra la comunità africana americana e la parola “negro”.

Il potere di quello che viene considerato uno degli epiteti razziali più infamanti – tanto da essere spesso sostituito con l'espressione *the n-word*, “la parola con la n” – è recentemente venuto in luce anche nel nostro Paese. Nell'aprile 2009 gli esecrabili cori razzisti del tipo «non esistono negri italiani» indirizzati da alcuni tifosi della Juventus all'attaccante dell'Inter Mario Balotelli, sono costati alla squadra torinese la grave sanzione di giocare un turno a porte chiuse, decisa dal Giudice Sportivo Gianpaolo Tosel con la seguente motivazione:

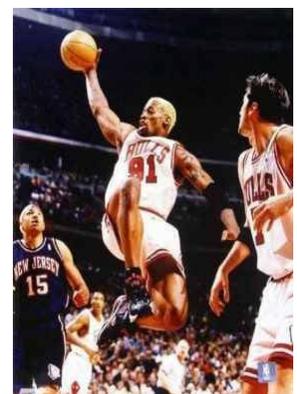
Considerato che, nel corso della gara, in molteplici occasioni sostenitori della società ospitante [la Juventus], in vari settori dello stadio, intonavano cori costituenti espressione di discriminazione razziale nei confronti di un giocatore della squadra avversaria e senza qualsiasi manifestazione dissociativa da parte di altri sostenitori ovvero interventi dissuasivi da parte della stessa società (BUCCHERI G. 2009).



Mario Balotelli

Rimanendo in ambito sportivo, ma tornando dall'altra parte dell'Atlantico, è emblematica la descrizione di Dennis Rodman, giocatore di colore della lega professionistica di pallacanestro NBA, fatta negli anni 90 dalla rivista *The Source*: «He's the new nigga on the block in a city [Chicago] that don't like niggas, but loves niggers» (GOLDIE 1996: 80-81)

La distinzione tra i lemmi *nigga* e *nigger* ci introduce al cuore della questione: non si tratta forse della stessa parola? Pare proprio di no. Come spiega Geneva SMITHERMAN (2006), la parola *nigger* evoca nell'immaginario collettivo della comunità africana



Dennis Rodman

americana il “good” *nigger*, l’“house” *nigger*, il negro ossequioso e sottomesso al padrone bianco, mentre *nigga* è il “bad” *nigger*, il “fjeld” *nigger*, il negro ribelle, non-conformista:

For White America [...] there has only been the racialized name-calling word, “nigger”, a way of calling a Black person out by their name. However, in Black America, the word has always had a whole range of meanings, as well as a different pronunciation [...]. These meanings can be positive, neutral, or negative (SMITHERMAN G. 2006: 51-52).

A voler essere precisi, di “parole con la n” ne esistono tre: *Nigger*, *Negro* e *Nigga*. Dal punto di vista etimologico, sono tutte entrate nella lingua inglese attraverso il latino *niger*, lo spagnolo e portoghese *negro* e il francese *negre*, termini aventi una connotazione descrittiva, in quanto indicanti semplicemente un colore, il nero. Dal punto di vista storico emergono, invece, profonde caratterizzazioni e complessi valori connotativi: la parola *Nigger* è diventata un insulto razziale soltanto nel 19° secolo, durante il movimento per l’abolizione della schiavitù, quando il termine cominciò ad essere utilizzato dal mainstream bianco come una sorta di etichetta per “rischiavizzare” – almeno linguisticamente – i discendenti degli schiavi africani. Degna di menzione è la campagna lanciata verso la fine degli anni 90 da due donne di colore del Michigan (e in seguito abbracciata dal NAACP, la *National Association for the Advancement of Colored People*) affinché il dizionario Merriam-Webster rivedesse la propria definizione di *nigger* come semplice sinonimo di *Black person*. La campagna ottenne come risultato una nuova voce del dizionario introdotta da un paragrafo esplicativo in cui si specifica l’uso offensivo del termine:

Nigger [...] can be found in the works of such writers of the past as Joseph Conrad, Mark Twain, and Charles Dickens, but it now ranks as perhaps the most offensive and inflammatory racial slur in English. Its use by and among blacks is not always intended or taken as offensive, but [...] it is otherwise a word expressive of racial hatred and bigotry (MERRIAM-WEBSTER’S COLLEGIATE DICTIONARY, Eleventh Edition, 2005).

Questa risoluzione deluse profondamente molti africani americani che avrebbero auspicato addirittura l’abolizione del controverso termine dal dizionario. Ma si sa, compito dei dizionari non è pre-scrivere, bensì descrivere gli usi linguistici.

Passando al termine *Negro*, l’Oxford English Dictionary ne offre la seguente definizione: «An individual (esp. a male) belonging to the African race of mankind». Geneva SMITHERMAN (2006) ci ricorda che anche questo termine fu oggetto di una campagna nazionale lanciata negli anni 20 da W.E.B. Dubois affinché *negro* assumesse l’iniziale maiuscola. E infatti a partire dagli anni 30 il New York Times, emblema del *White Mainstream Media*, notificò di aver rivisto le proprie linee guida editoriali:

In our Style Book, Negro is now added to the list of words to be capitalized. It is not merely a typographical change, it is an act of recognition of racial self-respect for those who have been for generations in the ‘lower case’ (March 7, 1930).

Negro rimase un appellativo tutto sommato accettabile fino agli anni 60, quando il *Black Liberation Movement* lo rimpiazzò con *Black*, un termine ritenuto più *politically correct* non soltanto perché poteva essere riferito anche alle donne di colore, ma soprattutto perché esprimeva appieno l’orgoglio nero, come sancito nel celeberrimo brano di James Brown *Say It Loud, I’m Black and I’m Proud* (1968).

Nigga, infine, è la forma *eye-dialect* di *Nigger*, in altre parole l’uso deliberato di un *non-standard, phonetic spelling* che si manifesta soprattutto in ambienti suburbani, ad esempio il ghetto nero. Secondo Claude BROWN (1968), il lemma *nigga* è in auge presso la comunità Africana Americana da molto tempo, ma è venuto fuori dal *Black closet* soltanto negli anni 90, grazie alla cultura Hip Hop, i cui leader socioculturali, le stelle della musica rap, ne fanno un diffuso e controverso uso pubblico:

It may seem like a minor point, but note that Blacks don't *call* each other nigga. "Call" implies name-calling, a linguistic offense [...]. Rather, nigga is used to *address* another African American, as a *greeting*, or to *refer* to a Brotha or Sista. So it's semantically inaccurate when the everyday, conversational use of nigga is critiqued by saying "They call each other nigga all the time" (SMITHERMAN G. 2006: 52).

Per avere un'idea delle dinamiche linguistiche che hanno interessato negli anni la *n-word*, può essere utile questo divertente *Old Skool joke* che circolava su Internet qualche tempo fa:

There was a plane flying over the Atlantic. The pilot got on the intercom and said that the plane was experiencing difficulties and that the weight would have to be lessened: "So people are going to have to jump off. *In all fairness* we're going to do this *alphabetically*. All African Americans please jump off the plane!" No one stood up. The pilot got back and said: "All Blacks, please jump off the plane!" Still no one stood up. "All Coloreds, please jump off the plane!" Again no one stood up. Then the smart, well-mannered little African American boy turned to his proper, well-educated father and said: "Dad, aren't we all those things?" And the father answered: "No son, we gon be niggas today" (SMITHERMAN G. 2006: 57).

Nigga è da considerare un termine di *endearment*, una parola affettuosa, ma soltanto se utilizzata all'interno della comunità africana americana. Si tratta di un fenomeno di *reappropriation* linguistica e culturale: «Still, it's a fact that *nigga* is from the lexicon of the counter-language that African Americans have created over the centuries, turning the White man's language upon its head, transforming bad into good» (SMITHERMAN G. 2006: 57).

La cultura Hip Hop è, tra l'altro, caratterizzata da un aspetto molto interessante che la accomuna ad alcune arti marziali: si prende la forza dell'avversario, quella utilizzata per l'attacco, e la si piega a proprio vantaggio. La *n-word* è una parola usata per offendermi? Allora io la faccio mia, chiamando così le persone a me più vicine e più care. È così che un gruppo sociale si "riappropria" di un termine precedentemente usato contro quello stesso gruppo in maniera derogatoria e una parola tagliente come *nigger* diventa un'arma spuntata: «Black people have done this with a lot of things... we take this word that's been a burden to us... digest it, spit it back out as... a badge of honor... as a defiance» (ICE CUBE 2004).

Questo fenomeno di riappropriazione può essere sintetizzato in una frase: «I have heard "negro", I have been called "nigger" and I have said "nigga"». (AMEN RA S. 2006). Oppure nelle parole decisamente più caustiche del rapper Tupac Shakur: «*Niggers* was the ones on the rope, hanging off the thing; *niggas* is the ones with gold ropes, hanging out at clubs» (NEAL M. A. 2002: 199).



Nigger



Nigga

Tupac ha cantato in numerosi brani l'orgoglio di essere *nigga*, facendosi autore addirittura di un acronimo: N.I.G.G.A. = *Never Ignorant, Getting Goals Accomplished* (NEAL M. A. 2002: 200):

Yo 'Law!
Is it cool if a nigga just get fucked up for this one?
Yeah! Mr. Fuck-a-Cop is BACK..
and I still don't give a fuck, yaknahmsayin?
[...] I was framed, so don't make the same mistake, nigga
You gotta learn how to shake the snakes, nigga
Cause the police love to break a nigga
Send em upstate cause they straight-up hate the niggaz
[...] Strictly for my – strictly for my – strictly for my niggaz
Strictly for my niggaz makin G's
(SHAKUR T. 1993: <http://www.youtube.com/watch?v=6dAkoNsvQMo&feature=related>)

A dire il vero, già vent'anni prima i Last Poets – un gruppo di musicisti paladini del movimento per i diritti civili e il cui stile canoro e poetico noto come “spoken word” ha fortemente influenzato il rap – aveva fatto uso del termine *nigger* in una sorta di *semantic solidarity* per esprimere il proprio senso di appartenenza alla comunità africana americana, invitandola al cambiamento e alla rivoluzione:

I love niggers, I love niggers, I love niggers
Because niggers are me
And I should only love that which is me
I love to see niggers go through changes
Love to see niggers act
Love to see niggers make them plays and shoot the shit
But there is one thing about niggers I do not love
Niggers are scared of revolution
(THE LAST POETS 1970: <http://www.youtube.com/watch?v=eB-m6BnUgIU>)

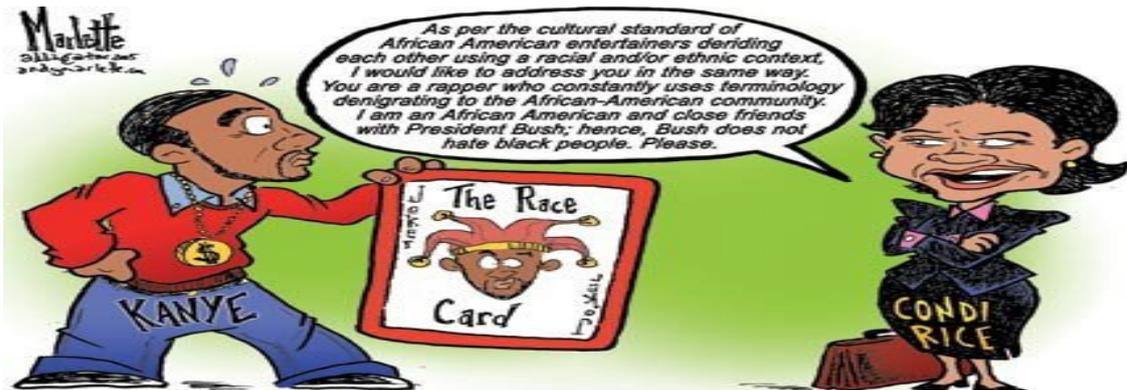


Ma a dare una spiegazione del perché i “negri” tra di loro si chiamano “negri” sono i NWA, un gruppo rap il cui nome, non a caso, è acronimo di *Niggaz With Attitude*:

Why do I call myself a nigger, you ask me?
Because my mouth is so motherfuckin nasty
Bitch this, bitch that
Nigger this, nigger that
In the meanwhile my pockets are gettin fat
Gettin paid to say this shit here
Makin more in a week than a doctor makes in a year
So, why not call myself a nigger?
It's better than pulling the trigger and goin up the river
And don't I get called a nigger anyway?
Booked as a motherfucker and locked away
So... so, cut out all that bullshit
Yo! I guess I'll be a nigga for life... Nigga!
(NWA 1991: <http://www.youtube.com/watch?v=efr4OOh8y0Q>)

Il brano canta il compiacimento di essere un *nigga*, vale a dire un *nigger* di successo, un rapper che grazie all'uso competente del proprio linguaggio «in una settimana fa più soldi di quanti non ne faccia un medico in un anno», lontano dallo stereotipo del *nigger* che «preme il grilletto e va a finire in galera».

Queste osservazioni non soddisfano buona parte della comunità africana americana, quella che non si riconosce nell'ideale del *making ends* (la cosa che conta è far soldi!), e che continua a condannare l'uso pervasivo del termine *nigga*, non cogliendone la sfumatura del valore connotativo, come afferma il calciatore di colore britannico Brendan Batson: «Regardless of the Black pronunciation “nigga”, the meaning is that of “nigger”» (HARRIS P. 2002).



La questione diventa ancora più controversa quando sono i bianchi ad utilizzare la *n-word*. Il regista africano americano Spike Lee criticò pubblicamente il collega (bianco) Quentin Tarantino per l'uso della parola “negro” fatto da quest'ultimo in un segmento del film *Pulp Fiction* (1994) in cui viene menzionata la “discarica dei negri morti”. La disputa tra Tarantino e Lee sull'utilizzo di espressioni razziste diventò un infuocato scontro aperto e pubblico in seguito all'uscita di un altro film di Tarantino, *Jackie Brown* (1997), che contava ben 38 occorrenze della *n-word*. A proposito della sua aspra critica, Lee dichiarò alla stampa:

Mi è sembrato importante che la gente capisse cosa [Tarantino] stava facendo, e se ne avessimo parlato a quattr'occhi non sarebbe mai venuto fuori. Le sceneggiature che ha scritto [...] sono zeppe del termine “negro” in tutte le varianti possibili. Perché pensate che l'abbia fatto? I ragazzi bianchi ne usciranno con le ossa rotte se film del genere li convincono che possono andare in giro a dire “negro” impunemente davanti ai neri (LEE S. 2007: 351-352).

Tarantino replicò che «the use of the *n-word* was appropriate in the film's context» (CLEMONS V. 1998: 36) e in sua difesa si schierò il protagonista di *Jackie Brown*, l'attore africano americano, nonché allievo di Spike Lee, Samuel Jackson:

Decisi di esprimere la mia opinione perché, da un punto di vista artistico, Tarantino aveva ragione. [...] Quel termine non è di nostra proprietà, non l'abbiamo brevettato. Non stavo solo contestando Spike: contestavo chiunque cercava di reprimere la libertà artistica di un altro sostenendo che questo o quello non si può dire (LEE S. 2007: 352-353).

Spike Lee, a sua volta, reiterò:

I'm not against the word, and I use it, but not excessively. And some people speak that way. But Quentin is infatuated with that word. What does he want to be made--an honorary Black man? (ARCHERD A. 1997).

Nell'ironia delle ultime parole del regista africano americano c'è il succo della questione: usare la *n-word* non può fare di un bianco un "nero onorario". Il valore connotativo di quella parola ha una storia così complessa da non consentire la sua "neutralizzazione":

I just don't see how the word nigger can become mainstream like the way gay community has tried to adopt the word *queer*. [...] Nigger is a unique word in the English language (BATSON B. 2002).

C'è invece chi sostiene che è proprio la complessità della *n-word* a non consentirne la censura:

The more aware judges and other officials become of the ambiguity surrounding nigger, the less likely they will be to automatically condemn the actions taken by whites who voice the N-word. [...] Still, despite these costs, there is much to be gained by allowing people of all backgrounds to yank *nigger* away from white supremacists, to subvert its ugliest denotation, and to convert the N-word from a negative into a positive appellation (KENNEDY R. 2002: 175).

Il dibattito pubblico sull'utilizzo della *n-word* da parte dei bianchi non ha smesso di rimbalzare sui media. Nel 2007 ha fatto molto clamore il caso di un insegnante bianco della Jefferson High School di Los Angeles che è stato sospeso dall'incarico per aver chiamato un suo studente di colore "nigga". A nulla sono valse le giustificazioni apportate dallo stesso insegnante a proposito della sua buona fede, in quanto consapevole della profonda diversità tra il termine *nigger*, ritenuto offensivo, e *nigga*, considerato affettuoso.



Questa differenza è ammissibile solo all'interno della *Black community*, come spiegato da un servizio che la WASH11 News trasmise sull'accaduto e che può essere visionato al seguente link:

<http://www.afrocentric.info/Streaming/020206word.wmv>

Da quel fatto di cronaca è stato tratto il divertente episodio *The S-Word*(1) della serie televisiva di cartoni animati *The Boondocks*, creata da Aaron McGruder, di cui è possibile vedere un estratto:

<http://www.youtube.com/watch?v=4l0yYfKEXpE&feature=related>

(1) Ironicamente l'episodio viene intitolato *The S-Word* piuttosto che *The N-Word*. La "S" sta per *spearchucker*, epiteto razziale che allude ai cacciatori nativi africani (www.urbandictionary.com/define.php?term=spearchucker), ma tralasciando il trattino tra *S* e *word* il titolo dell'episodio può essere letto come *The Sword*, la spada, a sottolineare quanto la "parola con la N" sia un'arma a doppio taglio.

La comunità *hip hop* sembra voler superare questa sorta di “double standard” chiamato in causa a proposito dell’utilizzo da parte dei bianchi della *n-word* e assumere un atteggiamento meno drastico:

[...] so I salute my niggaz
Not mad 'cause Eminem said nigga,
'cause he my nigga
wiggga, cracker, friend
we all black within, okay?
[...] I'm a nigger, he's a nigger,
she's a nigger, we some niggers
Wouldn't you like to be a nigger, too?
(NAS 2008: <http://www.youtube.com/watch?v=Mfz7wVxzu0E>)

Con l'ironia tipica del rap il brano di NAS riprende negli ultimi versi il famoso jingle pubblicitario di *Dr Pepper*, la più antica bevanda gassata analcolica distribuita in America, assurta ad emblema della massificazione, sostituendo al nome commerciale “Pepper” il controverso *nigger*. È da notare il fatto che l'album in cui è pubblicato il brano è uscito sul mercato senza titolo. Originariamente, infatti, doveva intitolarsi *Nigga*, successivamente *Nigger*, ma NAS aveva ricevuto critiche tali da costringerlo a rinunciare al titolo(2):

Everybody is trying to stop the title. It's just people being scared of what's real. [...] It's important to me that this album gets to the fans. It's been a long time coming. I want my fans to know that creatively and lyrically, they can expect the same content and the same messages. The people will always know what the real title of this album is and what to call it (NME, 20 May 2008).

Tornando al brano sopra riportato, NAS afferma di non avere nulla in contrario al fatto che un rapper bianco come Eminem – da qualcuno definito “The New White Negro” (EWOODZIE J. P. 2005) dica *nigga*. A spiegare l'ammissibilità di questo uso bi/multi-razziale del termine è un altro artista Hip Hop:

In the Hiphop world, everybody's a nigga. Even European-American youth call themselves niggas. There are no non-human characteristics attached to the word “nigga” when it is spoken by the members of the Hiphop community. Actually, nigga means anybody; and it is not graphically or verbally disrespectful because anyone who speaks the code correctly also shares in the oppression, sexism, and racism inflicted on them by the American mainstream (KRS-ONE 2003: 242-243).

Chiunque si senta membro della *Hip Hop Nation* può identificarsi come *nigga*, qualunque sia il colore della sua pelle. L'importante è che il “code” venga interpretato e utilizzato correttamente, in altre parole che si sia consapevoli di tutto quello che c'è dietro la parola *nigga*.

Elaine Richardson (RICHARDSON E. 2006: 94) riferisce di aver assistito ad un concerto rap in cui l'artista Wyclef Jean si rivolgeva al pubblico così: «Where my Asian niggas? Where my White niggas? Where my Latino niggas? Where my Black niggas?», e ogni “richiamo” suscitava applausi e urla di approvazione, in pieno stile *call and response*. Ma ci sono anche casi di “resistenza” a questo crossover linguistico e all'acquisizione di pratiche afro-diasporiche: i rapper turco-tedeschi, ad esempio, hanno nel termine *Kanak*(3) il loro equivalente della ridefinizione del termine *nigga*, come avviene in buona parte del rap italiano a proposito del termine “terrone”, a volte emblematicamente accostato a “negro” come in *Il Negro e il Terrone*.

(2) La copertina dell'album è l'immagine sotto al titolo del presente lavoro.

(3) Il termine *Kanak* era originariamente utilizzato in modo derogatorio dalla società dominante tedesca nei confronti degli immigrati, turchi in particolare. I rapper turco-tedeschi, immigrati di seconda generazione, se ne sono riappropriati, conferendo al termine una connotazione positiva (YILDIZ Y. 2004).

Il terrone e il negro
se ancora non ci credi
talmente scuri che la notte tu manco ci vedi
e se ci vedi scappa perche sai non c'è questione

[...]

Negri e terroni,
contro i coglioni
nazi vittime della dipartita dei neuroni
noi in pochi ma buoni

(ERETICI 2005: <http://www.youtube.com/watch?v=NZhxDy3TxfY&feature=related>)

Di quanto controversa sia la questione è prova il fatto che anche la comunità Hip Hop non è coesa a proposito dell'utilizzo della *n-word* nelle rap lyrics. Emblematica è la richiesta del produttore discografico Russell Simmons di eliminare dalle canzoni rap tre termini ritenuti razzisti o sessisti, *nigga* (o la variante *nigger*), *bitch* e *ho*, adducendo la seguente motivazione:

The words 'bitch' and 'ho' are utterly derogatory and disrespectful of the painful, hurtful, misogyny that, in particular, African-American women have experienced in the United States as part of the history of oppression, inequality, and suffering of women. The word 'nigger' is a racially derogatory term that disrespects the pain, suffering, history of racial oppression, and multiple forms of racism against African-Americans and other people of colour (SIMMONS R., 24 April 2007).

L'appello di Simmons non ha avuto alcun esito. Anzi, lo stesso produttore ha recentemente usato in pubblico la *n-word* per esprimere la sua ammirazione al rapper Damon Dash, dichiarando: «Ain't no nigga like Dame» (SIMMONS R., 27 March 2009).

In effetti il periodo in cui Simmons invitava a “espurgare” le *rap lyrics* non è casuale: nel marzo 2007 la Commissione per i Diritti Civili del Consiglio Comunale della città di New York aveva approvato all'unanimità una moratoria che metteva al bando la *n-word*, ritenuta «l'insulto più infame nella storia degli USA» (FAR A. 2007). La moratoria era simbolica, quindi priva di valore di legge, in quanto contraria al Primo Emendamento. Tuttavia si trattava di una provocazione rivolta soprattutto ai giovani africani americani, grandi fruitori di musica rap e, di conseguenza, “consumatori” della *n-word*. A spiegare che il termine viene utilizzato dai giovani neri non come un insulto, ma come simbolo di solidarietà e di appartenenza fu ancora una volta Randall Kennedy, professore (africano americano) di Diritto Americano alla Harvard University.

Sempre nel 2007 la *National Association for the Advancement of Colored People* aveva celebrato il funerale (anche qui naturalmente simbolico) della *n-word*. Si può ancora assistere all'evento sul sito web della NAACP:

<http://www.naacp.org/events/convention/98th/funeral/index.htm>

La questione se bandire o meno la *n-word* sembra, quindi, un falso problema. Se da un lato ci sono siti web come *niggaspace.com* che si affannano a spiegare la differenza tra *nigger* e *nigga*, dall'altro ci sono siti da fare accapponare la pelle:



Su *niggermania* la *n-word* non solo è consentita, ma addirittura incoraggiata, e non sono ammessi “negri o simpatizzanti dei negri”, tanto che lo stesso presidente Barack Obama viene così rappresentato e definito, scimmiettando la caratteristica parlata *drawl*, “strascicata”, proprio come succedeva nelle “parodie della vita del negro” messe in opera nei *Minstrel Show* di metà ‘800 (ATTOLINO P. 2003: 27):



Brack Hussein Obongo – Not my Prez dint!

D’altro canto, non sono soltanto siti web indecorosi come *niggermania* a rivolgere *racially tinged remark* nei confronti di Barack Obama: è proprio di questi giorni la notizia della richiesta di scuse a quest’ultimo da parte del senatore Harry Reid per aver affermato, nel 2006, che Obama aveva buone possibilità di diventare il primo presidente nero degli Stati Uniti in quanto era sufficientemente «light-skinned» e aveva «no negro dialect» (ZELENY J. 2010)

Da quanto visto finora, chi ha paura della *n-word* vorrebbe sistematicamente eliminarla. Ma le parole sono vive, e se si uccidono (se mai ci si riesca!) si compie una pericolosa operazione di epurazione culturale. Nel riappropriarsi in modo singolare di questa *troublesome word*, la cultura Hip Hop si è fatta testimone di un passato storico che non può essere cancellato con un colpo di spugna, a meno di ignorare o, peggio, rinnegare le proprie radici, la propria identità.



Le parole non si uccidono, ma si guardano in prospettiva pragmatica: «The impact of words depends on who is saying what to whom, under what conditions, and with what intentions» (SMITHERMAN G. 2006: 51). Questa affermazione riprende la teoria degli atti linguistici (AUSTIN J.L. 1962): le parole non solo dicono, ma fanno. L’atto locutorio (il semplice fatto che si dica qualcosa) è sempre accompagnato dalla forza illocutoria (il perché si sta dicendo quella determinata cosa) e sortisce un effetto perlocutorio (cioè su chi ascolta).

Per concludere da dove siamo partiti, chi urla a Mario Balotelli che “non esistono neri italiani” è ignorante ancor più che razzista:

This is why you find many Italians dark—some of that Hannibal blood. No Italian will ever jump up in my face and start putting bad mouth on me, because I know his history. I tell him when you talk about me, you’re talking about your pappy, [laughter] your father (BREITMAN G. 1970: 124-125).

Da queste bellissime parole di Malcolm X, il gruppo di *nigga* napoletani (a questo punto possiamo dirlo!) degli Almamegretta ha tratto il brano reggae-rap *Figli di Annibale*:

[...] ecco perché molti italiani hanno la pelle scura
ecco perché molti italiani hanno i capelli scuri
un po' del sangue di Annibale è rimasto a tutti quanti nelle vene
sì, è rimasto a tutti quanti nelle vene
nessuno può dirmi stai dicendo una menzogna
no, se conosci la tua storia sai da dove viene
il colore del sangue che ti scorre nelle vene
(ALMAMEGRETTA 1993: <http://www.youtube.com/watch?v=jp4wLi5Ptog>)

Bibliografia

- ALMAMEGRETTA, 1993, *Figli di Annibale*, CNI.
- AMEN RA Sawaad, 2006, *Welcome to Ghettoprising*, nubianmoor.blogspot.com/.../nigga-or-nigger.html, ultimo accesso: 17 gennaio 2010.
- ARCHERD Army, 1997, *Lee has choice words for Tarantino*, "Daily Variety", Wednesday December 17, <http://www.variety.com/article/VR111779698.html?categoryid=2&cs=1>, ultimo accesso: 16 gennaio 2010.
- ATTOLINO Paola, 2003, *Stile Ostile: Rap e Politica*, CUEN, Napoli.
- AUSTIN John L., 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London.
- BATSON Brendan, 2002, in Paul HARRIS, *The n-word: black Britons Speak*, "The Observer", Sunday 20 January 2002, <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/jan/20/race.world>, ultimo accesso: 14 gennaio 2010.
- BREITMAN George (curatore), 1970, *Malcolm X sulla storia degli afro-americani*, Newton Compton, Roma, [ediz. orig. *Malcolm X on Afro-American History*, Pathfinder, New York].
- BUCCHERI Guglielmo, 2009, *Juve, Olimpico chiuso per razzismo*, "LaStampa.it", <http://www.lastampa.it/sport/cmsSezioni/quijuve/200904articoli/20051girata.asp>, ultimo accesso: 2 gennaio 2010.
- BROWN Claude, 1968, *The Language of Soul*, "Esquire Magazine", n. 69, April, pp.160-162.
- CLEMONS Veronica, 1998, *Samuel L. Jackson blasts Spike Lee for criticizing him for using 'n-word' in 'Jackie Brown.'*, "Jet", March 9, Vol. 93, No. 15, Johnson Publication, p. 36.
- ERETICI, 2005, *Il Negro e il Terrone*, www.eretici.net.
- EWOODZIE Joseph Piko, 2005, *'The New White Negro' in Hip hop: a Critical Study of Eminem*, <http://www.docstoc.com/docs/5184761/eminem-encore-lyrics>, ultimo accesso: 16 gennaio 2010.
- FAR A., 2007, *La Scelta di New York: Vietato dire «negro»*, "Corriere.it", http://www.corriere.it/Primo_Piano/Esteri/2007/02_Febbraio/28/farkas.shtml, ultimo accesso: 17 gennaio 2010.
- GOLDIE, 1996, *Dennis II Society*, "The Source", February, pp.80-81.
- HARRIS Paul, 2002, *The n-word: black Britons Speak*, "The Observer", Sunday 20 January, <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/jan/20/race.world>, ultimo accesso: 14 gennaio 2010.
- KENNEDY Randall, 2002, *Nigger: The Strange Case of a Troublesome Word*, Pantheon Books, New York.
- LEE Spike, 2007, *Questa è la mia storia e non ne cambio una virgola*, traduzione di Elena CANTONI, Feltrinelli, Milano [ediz. orig. *That's my story and I'm sticking to it*, Kowalski, Milano].
- NAS, 2008, *Be A Nigger Too*, Def Jam.
- NEAL Mark Anthony, 2002, *Soul Babies: Black Popular Culture and Post-Soul Aesthetic*, Routledge, New York.
- NWA, 1991, *Niggaz 4 Life*, Ruthless/Priority.
- RICHARDSON Elaine, 2006, *Hiphop Literacies*, Routledge, London/New York.
- SHAKUR Tupac, 1993, *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.*, Interscope Records.
- SIMMONS Russell, 2007, in *Call for end to racist rap lyrics*, "BBC News", 24 April 2007

SIMMONS Russell, 2009, in *Russell Simmons says «Ain't No Nigga Like Dame Sab»*, “Hip Hop News”, 27 March 2009.

SMITHERMAN Geneva, 2000, *Talkin That Talk*, Routledge, London/New York.

SMITHERMAN Geneva, 2006, *Word from the Mother*, Routledge, London/New York.

THE LAST POETS, 1970, *Niggers are Scared of Revolution*, East Wind Associates.

YILDIZ Yasemin, 2004, *Critically “Kanak”: A Reimagination of German Culture*, in A. GARDT – B. HÜPPAUF (eds.), *Globalization and the Future of German*, Mouton deGruyter, Berlin/New York, pp. 319-340.

ZELENY Jeff, 2010, *Reid Apologizes for Remarks on Obama's Color and 'Dialect'*, “The New York Times”, January 10, <http://www.nytimes.com/2010/01/10/us/politics/10reidweb.html?th&emc=th>, ultimo accesso: 14 gennaio 2010.

Pittura, Scultura, Architettura / Pintura, Escultura, Arquitectura

Ceci n'est pas l'humanité: riflessioni su un fallimento consapevole

Guido Laino

Per parlare di un soggetto tanto complesso, e quasi inavvicinabile, come l'umanità, o la massa, è possibile cominciare da una pipa. È la celebre pipa di René Magritte, la pipa che non è una pipa. Osservare questo quadro equivale ad addentrarsi in un rompicapo logico, innanzitutto, un paradosso per parole e immagini che rivela poco a poco la ricerca di una verità, più che di un senso, dell'opera d'arte. Una delle soluzioni che Michel Foucault trova a questo paradosso è che «il vecchio spazio della rappresentazione» è una pietra liscia sotto la quale non c'è nulla, che «comunica soltanto mediante il vuoto, mediante il non-luogo che nasconde» sotto di sé (FOUCAULT M. 1988 [1973]: 63-79). Immaginiamo allora l'artista come un esploratore di questo spazio immenso, come colui che deve provare a mappare la distanza incalcolabile fra l'oggetto e la sua rappresentazione.

Mi pare che questa sia l'impresa a cui vengono chiamate tutte le figure principali di *Ficciones* di Jorge Luis Borges, un testo che, a mio avviso, può essere considerato come l'equivalente letterario del paradosso di Magritte. In *Ficciones* si mette in scena l'impossibilità della scrittura attraverso la parabola di smarrimento dell'artista all'interno di quel non-luogo sconosciuto che separa l'oggetto e la sua rappresentazione – e che viene confessato anche in altre opere borgesiane, si pensi ad esempio all'*Aleph*. Un passaggio esemplare a questo proposito è quello che ritroviamo ne *Las ruinas circulares*:

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad (BORGES J. L. 2001 [1956]: 26).

Immagino la didascalia che campeggia sotto l'immagine di quest'uomo sognato – ovvero creato come opera d'arte – che dice “questo non è un uomo”, che è poi la didascalia che effettivamente si scopre sotto la stessa figura del sognatore/artista alla fine del racconto:

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo (BORGES J. L. 2001 [1956]: 29).

Allo stesso modo Pierre Menard dovrebbe scrivere sotto il suo capolavoro di riscrittura “questo non è il Don Chisciotte”, e Ts'ui Pen, sotto il suo labirinto infinito, dovrebbe scrivere “questo non è un labirinto infinito”, oppure, “questo testo/labirinto non è infinito”, semplicemente perché non può esserlo, perché il numero di pagine di cui si compone sarà necessariamente finito. Borges mostra dunque l'artista nell'atto di riprodurre una realtà sfuggente, inesprimibile, che gli si nega nel momento stesso in cui viene rappresentata.

La pipa cessa di essere una pipa con l'affiorare della sua precisa immagine sulla tela.



Il gioco diventa più complesso, e al contempo si svela, quando in *Les deux mystères* Magritte aggiunge una seconda pipa, che aleggia sopra un quadro che riporta il primo paradosso e, come dice Foucault, ne «moltiplica manifestamente le incertezze volontarie» (FOUCAULT M. 1988 [1973]: 13). È come se la rappresentazione della pipa, chiusa nella cornice del quadro, traesse origine da una pipa immateriale, sospesa a mezz'aria, una pipa che non è più astratta ma, non avendo una collocazione spaziale definita, può far pensare all'idea di una pipa divenuta visibile. Il paradosso cresce di volume, perché anche in questo caso ci troviamo in fondo davanti alla rappresentazione di una pipa che a propria volta, presumibilmente, trae la propria forma da una terza pipa, questa sì solo astrattamente evocata dall'immaginazione dell'autore del quadro (o dei quadri).

La riflessione che voglio proporre si struttura in modo simile a *Les deux mystères*, ma come oggetto della mia visione intendo sostituire alla pipa, l'umanità, la massa. Ipotizziamo che il quadro nel quadro mostri alcune esperienze letterarie e artistiche statunitensi, e che a mezz'aria, in uno spazio irreal eppure visibile, resti sospesa un'idea di umanità da inseguire, catturare e cercare di riprodurre. Si tratta in sostanza di accettare i paradossi sulla rappresentazione presentati da Magritte, e di renderli ancora più insidiosi sostituendo, in qualità di soggetto dell'opera d'arte, a un oggetto di uso comune, dalla forma peculiare e conosciuta da tutti, come la pipa, un concetto già di per sé inafferrabile, continuamente indagato ma mai del tutto conoscibile, come l'umanità, nella sua indescrivibile ampiezza. Per circoscrivere un soggetto evidentemente sproporzionato come questo, ho intenzione di servirmi, ancora una volta, di un termine foucaultiano, cioè di quel particolare sottoinsieme di esseri umani che lui chiama «plebe»⁽¹⁾: in estrema sintesi, non ho intenzione di parlare dell'umanità in termini metafisici né sociologici, in un certo senso non è nemmeno un concetto meramente politico o filosofico quello che affronto, si tratta piuttosto di una forma anonima e indefinibile di essere massa, di individui invisibili o irricognoscibili, di una certa forma di marginalità che non è però chiusa fuori da un'area definita, ed è dunque

(1) "Plebe" è un termine estremamente problematico che non utilizzo in modo più diffuso, preferendo un più generico e neutro "umanità", per non doverne argomentare troppo a lungo il senso (non essendo questo il merito del mio discorso). Termine chiave già in Nietzsche, la "plebe" è per Arendt, ne *Le origini del totalitarismo*, una «caricatura del popolo». L'uso che se ne fa in questo studio invece può essere messo in relazione con le "masse sottoproletarie" di cui parla Pier Paolo Pasolini, protagonista del "genocidio" borghese negli anni del boom in Italia; un termine usato negli anni '70 da Foucault nei suoi studi sulle carceri francesi, così spiegato in un'intervista del 1977: «Non c'è assolutamente realtà sociologica nella "plebe". Ma c'è comunque sempre qualcosa, nel corpo sociale, nelle classi, nei gruppi, negli individui stessi che sfugge in certo modo alle relazioni di potere; qualcosa che non è affatto la materia prima più o meno docile o resistente, ma il movimento centrifugo, l'energia di segno opposto, l'elemento sfuggente. Non esiste "la" plebe, c'è "della" plebe» (FOUCAULT M. 2006 [1977]: 21).

irrintracciabile, perché non obbedisce a un preciso principio di esclusione ma popola una zona nebbiosa di miseria ordinaria, afona, senza segni distintivi.



Ci troviamo dunque di fronte a una duplice problematica: non solo si pone un dubbio sulla rappresentazione del soggetto, ma anche sulla sua definizione, perché in luogo delle forme familiari della pipa c'è una massa indistinta, composta di una quantità incalcolabile di individui, ognuno con la propria umanità, la propria storia, la propria esistenza quotidiana. È dunque un soggetto che forse nemmeno esiste in quanto tale, è una realtà che va piuttosto ricostruita, che va inventata dall'osservatore. È dunque un soggetto che si cancella nella propria rappresentazione e che al contempo prende forma solo se rappresentato. È cioè un paradosso irrisolvibile su un piano critico e razionale, che dev'essere percepito e tradotto nel linguaggio creativo dell'arte.

Come punto di partenza, prendiamo un'immagine poetica della massa senza nome come quella tratteggiata da T. S. Eliot nei *Preludes* di *Prufrock and Other Observations*:

II

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.

With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms
(ELIOT T. S. 2000: WEB).

Non è dunque un'immagine nitida che poniamo come modello, ma delle tracce, come le impronte di una moltitudine di persone o le ombre che popolano migliaia di stanze ammobiliate. Il modello è, in effetti, una realtà solo evocata, suggerita da segni, da ombre, da riflessi. Una realtà che va immaginata prima ancora che essere osservata:

IV

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block,
Or trampled by insistent feet
At four and five and six o'clock;
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
Assured of certain certainties,
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world.

I am moved by faces that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;
The worlds revolve like ancient women
Gathering fuel in vacant lots
(ELIOT T. S. 2000: WEB).

Riconosciamo l'umanità in questa evocazione, allusiva eppure minuziosa, precisa, fedele, ne ricostruiamo il "mistero" attraverso lo sguardo di Prufrock, che riesce a rintracciarne i segni, che ne legge le impronte e le interpreta, e scopre, dentro di sé, «the notion of some infinitely gentle, infinitely suffering thing». Un soggetto, irriducibile a una figura rappresentabile, prende forma attraverso lo sguardo del poeta, come se, in *Les deux mystères* di Magritte, la pipa grande fosse inventata dalla pipa piccola, che però non è una pipa.

Quello dell'umanità è un enigma che toglie la voce. La lotta di sopravvivenza della massa è davanti ai nostri occhi giorno dopo giorno come un'evidenza indiscutibile, che pure non siamo in grado di decifrare. L'ampiezza della tragedia umana è irrepresentabile anche perché, quando se ne intuisce l'enormità, diventa una visione insostenibile. Nel celebre racconto di Herman Melville *Bartleby the Scrivener*, il narratore, dopo avercene descritto la peculiare malattia, riporta una diceria che circola su Bartleby, che ne spiegherebbe la deriva verso l'auto-annullamento:

Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration. When I think over this rumor, hardly can I express the emotions which seize me. Dead letters! does it not sound like dead men? [...] Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring – the finger it was meant for, perhaps, molds in the grave; a bank note sent in swiftest charity – he whom it would relieve nor eats nor hinders and more; pardon for those who died despairing; hope for those who died unhoping; good tidings for those who died stifled by unrelieved calamities. On errands of life, these letters speed to death.

Ah, Bartleby! Ah, humanity! (MELVILLE H. 2004 [1853]: par. 250-251).

Ancora tracce, segni sparsi di esistenze anonime. Da questa scena il corpo dell'essere umano è assente, ci sono solo resti, avanzi, frammenti. L'immagine è quella di una casa che sia crollata svelando ciò che era prima del crollo, il rinvenimento di qualche oggetto di uso comune fra le macerie, come accade nelle scene, purtroppo anche molto recenti, di disastri e cataclismi. Bartleby, dopo essersi trovato davanti a uno scorcio sull'enigma

dell'umanità, diviene a propria volta un enigma, la personificazione dell'inesprimibile grandezza della miseria umana. Bartleby non può più parlare e inscena in prima persona un'opprimente parabola di umanità esemplare e disperata. E da quando comincia a "preferire di no", costringe il narratore, e con lui il lettore, a esplorarne i recessi più commoventi. Bartleby è incapace di trovare una via di fuga diversa dal silenzio e, schiacciato dal peso della complessità umana, non può che rinunciare alla sua stessa umanità, tendere all'inanimato, a un silenzio assoluto di anima e corpo. Ma, pure nel suo mutismo, è proprio Bartleby, più autore che attore, a costruire la propria immagine disperata e quella della plebe delle "lettere morte", è lui che ridisegna il non-luogo vuoto tra la verità delle lettere e tutto ciò che questa verità evoca. Allo stesso modo, l'arte resta afona davanti all'enigma illimitato dell'essere umano, e ciò nonostante ne coglie le ombre: un oggetto comune mai recapitato rivela una verità che non ha bisogno di essere ricomposta nell'aneddoto, è una storia incompiuta che basta a se stessa, perché evoca qualcosa di altrimenti inesprimibile.

Se dovessi immaginare Bartleby ancora impiegato nel *dead letters office* di Washington, lo farei attraverso un quadro di Edward Hopper: sarebbe una di quelle figure dai tratti assenti o appena pronunciati, immobile e solitaria davanti a un paesaggio scarno di solenne architettura geometrica. Uno sguardo intimo, come lo definisce lo stesso Hopper (HOPPER E. 2000: 86), eppure distaccato, laconico, muto. Charles Burchfield, pittore suo contemporaneo, definisce quella di Hopper una «poesia silenziosa (che) cattura un momento particolare, quasi il preciso secondo in cui il tempo si ferma, dando all'attimo un significato eterno, universale» (BURCHFIELD C. 2000: 44). Nella sua pittura convivono uno sguardo ravvicinato ed empatico e l'universalità di figure e ambienti, uno sguardo approfondito e una delicata discrezione, la poesia e il silenzio. Il suo è un realismo che vive di evocazione, la banalità di un quotidiano anonimo che diventa esemplarità ontologica (PONTIGGIA E. 2000: 106), una visione di dimessa superficialità che assume la profondità di una riflessione indecifrabile. Qual è la verità che si cela dietro a una visione come quella di *Room in New York*, in cui si intravede da una finestra la sobria ordinarietà di una coppia senza volto? A cosa pensa la maschera di *New York Movie* mentre viene proiettato un film per pochi spettatori solitari? Hopper dice di dipingere con «la maggior asciuttezza possibile, ma senza perdere emozione» (HOPPER E. 2000: 38), la sua è una ricerca di estrema essenzialità che spalanca la prospettiva verso il non-luogo di ciò che viene taciuto, ovvero proprio quell'emozione che proviamo di fronte a ciò che non può essere rappresentato. Così in *Gas*, nella visione vagamente inquietante di una pompa di benzina isolata su una strada deserta ai margini del bosco. In questi scorci americani è suggerito il mistero dell'America, della sua enormità, dell'infinita eterogeneità della sua popolazione. Un mistero tanto più sorprendente perché nascosto in una visione familiare, ordinaria, semplice. Perché, come nota Elena Pontiggia, Hopper comprende «che il mistero più grande non risiede nel misterioso, ma in ciò che apparentemente non ha misteri. Non si deve puntare all'enigmaticità, ma direttamente all'enigma» (PONTIGGIA E. 2000: 111).



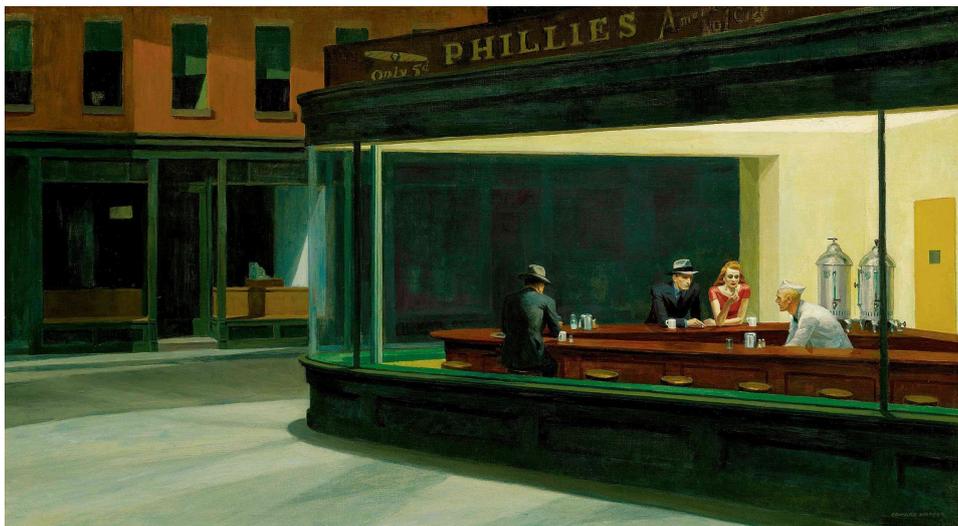
L'enigma della notte, delle esistenze taciturne che si incrociano in un bar semivuoto, come nel capolavoro di Hopper, *Nighthawks*. Assaggi, sprazzi, ancora qualche sporadica traccia di un'umanità notturna che sfilava per le strade con una patina di disperazione e miseria addosso. È questa l'umanità che ritroviamo nell'intero LP *Nighthawks at the Diner*, di Tom Waits:

Nighthawks at the diner
Of emma's 49er, there's a rendezvous
Of strangers around the coffee urn tonight
All the gypsy hacks, the insomniacs
Now the paper's been read
Now the waitress said

Eggs and sausage and a side of toast
Coffee and a roll, hash browns over easy
Chile in a bowl with burgers and fries
What kind of pie?

In a graveyard charade, a late shift masquerade
2 for a quarter, dime for a dance
With woolworth rhinestone diamond
Earrings, and a sideways glance
And now the register rings
And now the waitress sings...
(WAITS T. 1975: tr. 6)

Quella di Waits è la voce viscerale della città, il boato roco che proviene dalla *Unreal city* Eliotiana, il canto delle lettere date alle fiamme da Bartleby. Nelle sue canzoni brulica un'umanità meschina che sopravvive faticosamente a se stessa, la plebe delle bettole, dei bordelli, dei *diners*. Il suo è il respiro affannoso della periferia, un rantolo che proviene dai bassifondi e che nonostante tutto, ogni tanto, rivela una bellezza cristallina e inimmaginabile. Nella musica di Waits c'è la voce straziante dell'America, la sostanza umana e miserabile di un sottosuolo lontano dal sogno e dall'utopia; è una voce che si compone di jazz, blues, folk, è insieme musica popolare e cantautorato intellettuale, cabaret e musica da taverna; nella sua poesia rozza riemerge l'identità proletaria e sottoproletaria, si mescola la memoria bianca e nera, si ridefinisce un concetto di America finalmente multirazziale, la storia comune degli sfruttati, degli emarginati, dei pezzenti.



La voce di Waits canta un mondo invisibile, il rifluire notturno di un'umanità variegata che non si lascia vedere, o che è volutamente ignorata, dall'America solare e illusoria dell'immagine diurna dominante. Sotto la realtà monolitica di questa America, come lato oscuro di una massa compattata sul modello del benessere consumistico, si agita una moltitudine residuale irraggiungibile, a cui si può risalire solo raccogliendone le tracce sparse. Thomas Pynchon, in *The Crying of Lot 49*, sembra voler riscrivere l'identità americana a partire da questa realtà plurale e marginale, che appare raggruppata dietro all'acronimo W.A.S.T.E. – *We Await Silent Tristero's Empire* – che ovviamente richiama la parola *waste*, un gioco che potrebbe essere tradotto e proseguito in italiano con una formula altrettanto efficace, quella del “rifiuto”, che sembra essere più una scoria sociale che un atto di negazione e di resistenza politica. La plebe lasciata ai margini del sogno americano è un “rifiuto” che “rifiuta”. Si tratta solo di emarginati, che però, nel disegno paranoico della protagonista, Oedipa Maas, diventano una forza eversiva, una cospirazione contro il benessere e l'uniformità dell'America del consumo di massa. Ma prima ancora che l'ombra del *WASTE* compaia nel campo visivo di Oedipa, si assiste a un passaggio particolarmente suggestivo del romanzo in cui, attraverso lo sguardo di Mucho Maas, suo marito, si profila un possibile collegamento fra le tracce di umanità rilevate in T. S. Eliot e i resti che rovinano verso la morte presenti in Melville. Ciò che a Mucho è rivelato attraverso le automobili usate, precorre la ricerca e la scoperta di Oedipa, quel lascito sotterraneo, nascosto, irraggiungibile, di una società morente che subisce la radicale trasformazione nel mondo consumistico degli Stati Uniti degli anni '50 e '60:

Yet at least he had believed in the cars. Maybe to excess: how could he not, seeing people poorer than him come in, Negro, Mexican, cracker, a parade seven days a week, bringing the most godawful of trade-ins: motorized, metal extensions of themselves, of their families and what their whole lives must be like, out there so naked for anybody, a stranger like himself, to look at [...] all the bits and pieces coated uniformly, like a salad of despair, in a grey dressing of ash, condensed exhaust, dust, body wastes – it made him sick to look, but he had to look (PYNCHON T. 1967: 9-10).

Abbandonata nelle vecchie automobili date in permuta c'è un'umanità disperata e ai margini della società, un'umanità a cui viene lasciata solo la libertà della miseria. La visione di Mucho Maas filtra attraverso una sensibilità che rivela la consunzione dell'esistenza nei resti lasciati nelle automobili, il senso umano della vita che è stata e di quelle vite che potevano realizzarsi ma sono state perse o mancate. Il consumismo cancella la memoria di ciò che ci appartiene, impone la sostituzione di ogni cosa, ma qui sembra invece possibile riscattare la forza simbolica dello scarto, del rifiuto, della perdita. La capacità di percepire una verità umana, anche se solo accennata in tracce appena visibili, attraverso le automobili usate, fa di Mucho una sorta di officiante di una perpetua celebrazione funebre, che sostituisce alla parola il *waste*, il *rifiuto*. Dentro le carcasse delle automobili usate c'è la rivelazione del consumo (= consumismo vs. consunzione) nella sua natura più profonda, le scorie di una società che crede di rinnovarsi ciclicamente nell'eternità del consumo senza limiti, ma che al contrario si definisce heideggerianamente come essere per la morte.

Questo sguardo sul mondo, sporcato dalla diversità, ricorda quello di artiste come Nan Goldin o Diane Arbus, dove prevale la visione del diverso, l'esibizione della marginalità e della differenza. Attraverso questi sguardi si ri-orienta l'identità americana sulla variabilità e sulla molteplicità della possibilità umana, su tutte le forme non strutturate di mancata aderenza ai modelli di massificazione, sulla disomogeneità e disorganizzazione di queste formule potenzialmente sovversive. Arbus dice «I really believe there are things which nobody would see unless I photographed them» (ARBUS D. 2003: 50): ancora una volta ciò che è invisibile viene svelato, ciò che è irraggiungibile, in qualche modo, anche se frammentario, parziale, minimale, viene rappresentato, o quanto meno mostrato in una delle sue infinite forme. Nelle fotografie di Diane Arbus si avverte un'empatia da parte dell'autrice per i propri soggetti che mitiga lo squallore dell'umanità immortalata. Come Bartleby, come Mucho Maas, anche Arbus infonde nel soggetto il proprio sguardo compassionevole e lo rende tollerabile. Individuo dopo individuo, è l'intera umanità a essere fotografata, non come entità unica e riconoscibile, ma come realtà infinita, plurale, irriducibile: «That is what I love: the differentness, the uniqueness of all things and the importance of life... I see something that *seems* wonderful; I see the divineness in ordinary things» (ARBUS D. 2003: 70). I volti fotografati da Arbus vanno a comporre un mosaico illeggibile, un ritratto infinitesimale eppure

profondamente significativo, che rimanda all'impossibilità di una visione generale o di una formula onnicomprensiva. La differenza marca il sublime nell'ordinario, ma solo attraverso lo sguardo, uno sguardo che in questo caso diventa scatto fotografico, la bellezza emerge dal corpo infinito e indistinto dell'umanità.



Il primo piano fotografico o cinematografico non si limita dunque a raccontare un volto, ma piuttosto ne evoca una moltitudine, la varietà irriducibile di volti che portano scritta sulla pelle una verità umana che non si può raccontare altrimenti. Il paradosso di Magritte è trasferito allo sguardo: il primo piano non coglie un solo individuo, ma tutte le esistenze evocate attraverso quell'individuo; è molto ravvicinato ma al contempo spazia molto oltre il soggetto ritratto; è infine attento a particolari minimi, che in questa visione diventano le tracce di una verità universale. Se dunque ho parlato essenzialmente di sguardi, il miglior modo di chiudere questa relazione è citare il cinema di John Cassavettes, un cinema della visione ravvicinata, dell'intimità, dell'irruzione in uno spazio privato e individuale, che, come accade nei ritratti di Arbus, racconta una verità umana vastissima senza generalizzazioni e senza voler mettere in scena parabole esemplari. Con Cassavettes l'attore riscatta la propria identità di essere umano, il cinema prende la consistenza del suo corpo, assume la sua voce più profonda, gioca sull'autenticità dei suoi scatti e dei suoi nervi. La telecamera si avvicina al soggetto, lo penetra e va fuori fuoco, i volti appaiono distorti, ingigantiti e mostrati quasi a contatto di pelle, Cassavettes riesce a vedere (e a far vedere) quello che il cinema non è quasi mai capace di mostrare: la verità e il mistero nascosti nell'immagine. Ancora una volta, dunque, l'enigma irrisolto e irrisolvibile dell'umanità, della massa, della plebe, si riesce a intravedere attraverso uno sguardo evocativo, capace di distendere il soggetto nello spazio vuoto che si apre dietro alla propria rappresentazione.



Attraverso questa serie di sguardi d'autore diviene chiaro come, nell'impossibilità di formulare un discorso complessivo sulla smisurata variabilità dei destini umani, l'arte ripieghi su una visione ellittica, che parla attraverso gli spazi vuoti, il non-detto, il pudore della reticenza. Provare a esprimere ciò che si sa essere inesprimibile equivale a fronteggiare un fallimento certo e consapevole, eppure è proprio nei margini indistinti di questo fallimento, è nelle mancanze, nei limiti del linguaggio, nei silenzi della compassione, che si intravede la sostanza irriducibile dell'umanità. Si guarda distogliendo lo sguardo, e si scopre che questa non è una pipa, è molto più che una sola pipa.

Bibliografia

ARBUS Diane, 2003, *Revelations*, Random House, New York.

BORGES Jorge Luis, 2001 [1956], *Ficciones*, Biblioteca El Mundo, Barcelona.

BURCHFIELD Charles, 2000, *Hopper. Il percorso di una poesia silenziosa*, in Edward HOPPER, *Scritti, Interviste, Testimonianze*, Abscondita, Milano.

ELIOT Thomas S., 2000, *Prufrock and Other Observations*, http://www.gutenberg.org/files/1459/1459-h/1459-h.htm#2H_4_0002.

FOUCAULT Michel, 2006 [1977], *Poteri e strategie*, traduzione di Pierre DALLA VIGNA, Mimesis, Milano [ediz. orig. in *Les Révoltes Logiques*, n. 4, 1977, pp. 89-97].

FOUCAULT Michel, 1988 [1973], *Questo non è una pipa*, traduzione di Roberto ROSSI, SE, Milano [ediz. orig. *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana, Paris].

HOPPER Edward, 2000, *Scritti, Interviste, Testimonianze*, Abscondita, Milano.

MELVILLE Herman, 2004 [1853], *Bartleby the Scrivener*, <http://www.gutenberg.org/files/11231/11231.txt>.

PONTIGGIA Elena, 2000, *Edward Hopper, pittore metafisico*, in Edward HOPPER, *Scritti, Interviste, Testimonianze*, Abscondita, Milano.

PYNCHON Thomas, 1967, *The Crying of Lot 49*, Bantam Books, New York.

WAITS Tom, 1975, *Eggs and Sausage (In a Cadillac with Susan Michelson)*, nell'LP *Nighthawks at the Diner*, Asylum Entertainment, Los Angeles, tr.6.

Percezioni creative e teorie artistiche

Maria Gabriella Dionisi

Università della Tuscia – Viterbo

Spesso, analizzando la produzione di alcuni narratori o poeti, conosciuti e apprezzati a livello internazionale, ci si sofferma poco su quella propriamente saggistica⁽¹⁾ e ancor meno su quella dedicata alla critica d'arte.

Così, ad esse ci si riferisce solo quando possono essere utilizzate come strumento di supporto alla interpretazione del pensiero espresso dall'autore nelle forme più "alte" della scrittura creativa, dimenticando che questi testi, nati con una intenzione esplicativa o informativa, in taluni casi possono essere considerati una nuova opera d'arte sull'arte stessa.

Sovente, infatti, il saggio si presenta non solo come un collage di studi realizzati e di teorie artistiche dibattute, ma anche come una complessa costruzione fatta di ricordi, di percezioni, di passioni capaci di dar vita a una armonica immagine che, partendo dal dato oggettivo – un quadro o una partitura musicale –, si espande poi verso i territori del pensiero puro e della immaginazione.

Talvolta lo scritto viene anche strutturato e sviluppato come un vero testo narrativo in cui il personaggio principale (il pittore o il musicista oggetto dell'analisi) risulta inserito in una storia (quella della sua vita e della società in cui opera) e interagisce con personaggi secondari (i suoi contemporanei). Si crea così un grande racconto della pittura/della musica in cui gli autori e le loro opere sono visti nel loro divenire, hanno passioni e cadute; dialogano su uno sfondo ampiamente descritto⁽²⁾.

Proprio per questa tendenza a superare una forma di analisi specialistica e con la chiara coscienza delle infinite relazioni esistenti tra le varie forme della creazione artistica, non è insolito riscontrare che molte prefazioni dei Cataloghi di mostre pittoriche o di libri d'arte siano affidate a scrittori e poeti di grande fama che, liberi da tutti i vincoli imposti da una rigorosa adesione ai canoni stilistici, strutturali e contenutistici della critica d'arte "pura", riescono a superare il codice comunicativo tecnico e di fatto realizzano testi davanti ai quali non possiamo non domandarci: è un saggio o è una nuova forma di narrativa?⁽³⁾

Il lavoro che presentiamo vuole essere, allora, un piccolo stimolo alla rilettura di questi preziosi documenti che permettono di scoprire alcuni aspetti molto interessanti sul ruolo assegnato alle altre arti da grandi personalità, sulle loro idiosincrasie, sulla capacità di percepire lo spirito del loro tempo, e di saper interpretare e attualizzare le lezioni del passato o, quando il materiale della trattazione lo permette, di creare un grande romanzo sull'arte e per l'arte.

(1) A tale destino sono sfuggiti solo alcuni saggi di critica letteraria, alcune biografie, sul modello (tanto per menzionare i casi più noti) di *La orgia perpetua: Flaubert y "Madame Bonary"*, e del sempre citato *García Márquez: historia de un deicidio* di Mario Vargas Llosa; oppure di *Historia personal del "boom"* di José Donoso, punto di partenza di tutti i neofiti per iniziare lo studio di una intera generazione; e ancor più di *El laberinto de la soledad* di Octavio Paz.

(2) Mario Praz, nel suo libro *Bellezza e Bizzarria*, esempio di approccio critico-letterario all'oggetto pittorico e scultorico, si domandava: «Esiste la pura critica d'arte? [...] Dovrebbe essere precluso al critico d'interpretare lo stato d'animo dei personaggi d'un pittore, tramite l'interpretazione dello spirito del pittore stesso?» (PRAZ M. 1960: 45). Come risposta a questo interrogativo egli proponeva una forma di critica in cui «l'opera d'arte non è più che un pretesto, un avvio [capace di] penetrare più addentro nell'ispirazione d'un artista che non una critica attenta ai soli valori stilistici, soprattutto quando questa si limiti a constatare rapporti geometrici e di colore, quasi che un'opera d'arte non avesse un humus comune con le opere letterarie, non possedesse cioè un suo contenuto passionale e sentimentale» (PRAZ M. 1960: 45).

(3) In alcuni casi si è arrivati alla combinazione di testo pittorico e testo narrativo (due forme espressive per uno stesso tema), come accade nella prestigiosa edizione del 1976 del Catalogo delle opere di Cándido López, figura marginale nella storia dell'arte argentina che, soldato nell'esercito di Mitre, divenne il cantore/illustratore della guerra della Triple Alleanza contro il Paraguay (1864-1870). Le riproduzioni dei dipinti di questo «cronista del pennello» sono alternate ad un testo di 43 pagine (quasi un romanzo breve), intitolato *El sonámbulo*, scritto da Augusto Roa Bastos, l'autore più conosciuto di un Paraguay *desconocido* e che fino a quel momento meglio aveva saputo rappresentare "con le parole" lo stesso evento.

Alejo Carpentier: "ese músico que llevo dentro"

Ampiamente riconosciuta è la relazione ancestrale esistente tra musica e poesia, indubbiamente animate da una identica pulsione liberatoria; di conseguenza non destano alcuno stupore gli innumerevoli tentativi compiuti dai poeti per cercare una simbiosi tra i due generi, seguiti su tale cammino, in modo eccelso, anche da molti narratori le cui opere risultano strutturate su vere e proprie impalcature musicali, e il cui linguaggio tende a riprodurre ritmi e espressioni sonore: senza il jazz Julio Cortázar non avrebbe potuto forse creare l'indimenticabile racconto *El perseguidor*(4), e Renée Ferrer(5) non avrebbe potuto cadenzare, aggrovigliare, sciogliere i «nodi del silenzio» dei personaggi del suo romanzo, senza conoscerne esattamente le vibrazioni e le progressioni; né organizzarlo con tanta precisione senza l'attenta riproposta delle «fughe» di Johann Sebastian Bach. Ma questi sono solo due tra gli innumerevoli esempi possibili, come dimostrano i tanti studi che hanno letto in chiave musicale le opere narrative al fine di rintracciare le radici melodiche su cui esse si sono sviluppate(6).

Nel caso di Alejo Carpentier (1904-1980), però, i critici non hanno dovuto lavorare molto per identificare gli infiniti rimandi alla sua indiscussa cultura musicale, non solo perché i riferimenti a compositori ed opere classiche e alla musica popolare sono molto espliciti(7), ma anche per il parallelo impegno svolto durante tutta la vita in questo campo.

Infatti, quando comincia la sua attività di critico musicale è un giovane e intraprendente ventenne, con una chiara predilezione per i ritmi contemporanei, ma già attento conoscitore dei grandi classici della musica internazionale. Alternando questa attività teorica a quella pratica, attraverso lo stretto contatto con gli artisti dell'epoca, proiettati verso nuove forme di sperimentazione, nel 1926 realizza il primo libretto per un balletto, *La rebambaramba*(8), seguito da *El milagro di Anaquillé*(9), entrambi musicati da Amadeo Roldán, e una serie di poesie (alcune delle quali rifluiscono nel suo primo romanzo *Écue-Yamba-Ó*) messe in musica da quest'ultimo e da Alejandro García Caturla(10).

Poi, nel 1931 scrive *Manita en el suelo*(11), un'opera buffa in un atto, immaginata dallo scrittore come una «pieza de títeres, con un solo personaje viviente» che doveva essere, anche sotto il profilo scenografico,

una suerte de punto de partida de un teatro folklórico cubano -jamás se ha intentado labor análoga-, y para ello sólo deben ponerse en juego elementos auténticos, dotados de poesía popular verdadera. *La Virgen de la Caridad*, debe ser una *Virgen de la Caridad* verdadera, copiada de la oración popular

(4) Il racconto fa parte della raccolta *Las armas secretas* del 1959, ed è ispirato alla vita del jazzman Charlie Parker.

(5) La presenza della musica è molto evidente anche nella raccolta poetica *Nocturnos* del 1987, concepita con accompagnamento musicale dei *Notturmi* di Fryderyk Chopin. Infatti, nel *Prólogo* all'opera, Ferrer dichiara: «mi intención fue escribir poemas cuyos versos se correspondieran con las frases musicales, el ritmo y los silencios de los *Nocturnos* de Chopin, logrando una unidad total entre el sonido y la palabra, sin que ellos ultrajasen la música, ni la utilizaran como apoyatura» (FERRER R. 1987: 9).

(6) Tra gli altri cfr. il breve ma pregnante saggio di Fernando Aínsa (AÍNSA F 2002).

(7) Basti pensare a *Concierto barroco* che rinvia al *Montezuma* di Vivaldi; a *La consagración de la primavera* che fin dal titolo ricorda il balletto di Stravinskji; o *Al avoso*, strutturata come una sonata.

(8) La musica fu eseguita con grande successo nell'agosto del 1928. In una lettera indirizzata a Alejandro García de Caturla si legge: «hoy se estrenó *La Rebambaramba* de Roldán. Un éxito enorme, obra estupenda, de una riqueza de ritmos prodigiosa, llena de vida, for-mi-da-ble. [...] de una modernidad original, de fuerte y recia envergadura sinfónica» (CARPENTIER A. 1987, I: 287). Anche se, scriverà 10 giorni dopo, «con motivo del estreno de la *suite* de *La Rebambaramba* se ha armado otra rebambaramba sin música, pero con insultos, frases gruesas, réplicas y contrarréplicas, artículos con rabiosa oposición derechista, etc., etc.» (CARPENTIER A. 1987, I: 287).

(9) Come il precedente, anche questo balletto ha come scenario Cuba, e si riferisce a cerimonie antiche. Infatti, scrive Carpentier nella *Nota liminar* all'Atto unico, per la sua ideazione «utilicé, sin modificación alguna, el ritual coreográfico de las ceremonias de iniciación afrocubanas» (CARPENTIER A. 1987, I: 266).

(10) Le due poesie *Liturgia* e *Canción* sono del 1928.

(11) La diversità di impianto dei due compositori non inficia il rapporto con Carpentier: tutt'altro. La comunanza di intenti li spinge a superare antiche chiusure corporative e a cercare nuove forme di espressione. Leggendo l'epistolario di questi tre giovani talenti è infatti percepibile chiaramente il senso di entusiastica partecipazione ad un progetto che appariva rivoluzionario per l'epoca.

[...] Todo muy popular, muy arrabalero. Ahí es donde está el auténtico arte moderno (CARPENTIER A. 1987, I: 308).

E a tal fine dà indicazioni dettagliatissime sulla messa in scena, sui materiali per realizzare i burattini («tubo de cartón y trapo»), sul numero di cantanti, sui ritmi a suo parere necessari...

E non c'è da stupirsi di tanti e tali dettagli, giacché Carpentier aveva ben chiara la differenza tra lo scrivere testi per dei musicisti e fare letteratura; oltre a essere consapevole dei pericoli e delle reali possibilità di coniugare armonicamente i due aspetti della creazione:

la obra literaria está destinada a la imprenta: debe bastarse a sí misma. Mientras que el texto destinado a una partitura debe ser completado por la música; debe exigir, por sí mismo, la intervención del comentario sonoro; debe, incluso, tener *bucos*, destinados a ser llenados con sonidos. [...] Colaborar con un músico es, a mi juicio, labor sumamente delicada para un escritor. Es menester que este último sepa casi tanta música como el compositor. Que la conozca a fondo. Que estudie su obra, sus métodos armónicos, sus posibilidades (CARPENTIER A. 1987, I: 15-16).

Partendo da tali presupposti conoscitivi, nel 1946 dà alle stampe il saggio *La música en Cuba*, a cui si aggiungeranno, fino al 1977, una lunga serie di pezzi, trafiletti, ampie analisi, brevi biografie in cui i grandi compositori del passato e le più innovative espressioni melodiche saranno oggetto del suo appassionato e autorevole giudizio.

Dalla lettura di tali articoli (196 dei quali furono riuniti nel 1980 in due volumi⁽¹²⁾ pubblicati dalla Editorial Letras Cubanas con il titolo *Ese músico que llevo dentro*, e ripresentati pochi anni dopo, nelle *Obras completas*, per i tipi della Siglo XXI), è possibile ricostruire il percorso compiuto da Carpentier tra il 1923 e il 1977, in un mondo di armonie che per lui correva parallelo a quello letterario.

Facilitati dalla divisione per temi operata dai curatori dell'edizione (*Compositores latinoamericanos – Compositores de otras latitudes – Directores de orquesta – Intérpretes, teóricos y otros músicos*), scorrendo queste pagine si passa dalla biografia dei grandi maestri, alla minuziosa disamina delle loro opere più o meno note, dall'aneddoto all'esperienza vissuta, dalla condivisione di tempi e tematiche nuove all'umile riconoscimento delle imprescindibili lezioni del passato.

Stravinskij, Wagner, Mozart, Haydn, Strauss, Debussy sono solo alcuni dei grandi compositori su cui Carpentier richiama l'attenzione dei lettori con uno stile fluido, una scrittura precisa che non cede mai al facile virtuosismo o al tecnicismo esasperato.

Tutte le forme de «el arte sonoro» trovano spazio nella sua rubrica⁽¹³⁾: opera, dramma lirico, *zarzuela*, balletto, jazz, ecc., vengono criticati, contestualizzati, osteggiati o rivalutati. Eppure ogni passaggio sembra indirizzato verso una visione moderna della creazione e della ricezione melodica.

Tale posizione diviene ancora più chiara quando l'argomento è circoscritto alla musica «di» Cuba, e «a» Cuba. In questi casi la cronaca di un concerto, della prima di un'opera, l'intervista, l'interpretazione storicistica, assumono un valore più determinante. A descrivere, a proporre nuove idee, a difenderle non è più solo l'osservatore attento e competente, ma è «ese músico que llevo dentro».

Fermo assertore del potere innovativo della musica per l'auspicato sviluppo socio-culturale dell'isola, basato sul riconoscimento della propria identità, Carpentier si rivela anticipatore delle idee che sosterranno apertamente gli intellettuali dopo la Rivoluzione.

Al fine di superare una certa posizione negazionista dell'esistenza di una musica colta a Cuba, affermata da «los que están al servicio del imperialismo» (ARDEVOL J. 1966: 97), Carpentier trova in due giovani compositori, Alejandro García Caturla e Amadeo Roldán, i compagni giusti per portare avanti una battaglia di riscatto della vera essenza cubana, di recupero del patrimonio creolo e afrocubano, quest'ultimo inteso come insieme di

(12) Dalla raccolta, come si dichiara esplicitamente nel *Prólogo*, restano esclusi i circa 2000 articoli pubblicati su *El Nacional* di Caracas durante gli anni '50.

(13) Ricordiamo che in quel periodo Carpentier si era stabilito in Venezuela come collaboratore della *Agencia de Publicidad ARS* ed inaugurato la colonna *Letra y Solfa*.

«elementos africanos casi puros, conservados en la isla pero no manifiestos hasta entonces» (CARPENTIER A. 1987, XII: 388).

Entrambi i compositori, scrive Carpentier nel 1962,

iban hacia lo cubano, el entendimiento de lo cubano, la conciencia de lo cubano [aunque] por caminos distintos: Roldán, por el cálculo, el razonamiento, la toma de posesión lógica de un mundo que le era propio; Caturla, por la intuición, la revelación, la toma de posesión instintiva de algo que [...] siempre le había pertenecido (CARPENTIER A. 1987, X: 18).

Negli articoli a loro dedicati, egli esalta e plaude continuamente alla «sensibilidad americana» che anima le loro partiture in cui, a suo avviso, è esplicita la denuncia non solo dell'eccesso di folklorismo ma anche del «mal de exotismo [...] que aqueja demasiado a menudo los artistas de nuestra América» (CARPENTIER A. 1987, X: 34), spingendoli a imitare continuamente i modelli d'oltreoceano, e a dimenticare la «trepidación rítmica [del] colorido formidable, que sólo se conoce en las tierras americanas cuyos elementos autóctonos fueron enriquecidos por el aporte de los barcos negreros» (CARPENTIER A. 1987, X: 37).

Soprattutto Caturla, la cui «música era atrevida y cruda», e le cui mani «no eran manos de pianista, sino manos de bongosero» (CARPENTIER A. 1987, XI: 437), al pari del brasiliano Villa-Lobos, vera «fuerza musical de América», diviene per il giovane critico un esempio di come essere «palmera que piensa como palmera, sin soñar con pinos nórdicos» (CARPENTIER A. 1987, X: 36).

Questi, infatti,

ajeno al folklorismo textual de muchos contemporáneos suyos [...] había intuido que el folklore recibido en patrimonio directo podía ser fuente de una dinámica propia – de elementos de estilo – que iban mucho más allá del mero tratamiento rapsódico. Para Caturla, el tema popular era una célula proliferante cuyos valores rítmicos o melódicos debían llevarse a un nuevo terreno de posibilidades (CARPENTIER A. 1987, X: 25).

È l'affermazione di un concetto che esporrà in maniera più ampia, e secondo uno sviluppo diacronico, nel saggio *La música en Cuba*, del 1946, in cui cerca «de irradiar [la] cultura musical [de la isla] en el ámbito universal» (CARPENTIER A. 1987, XII: 207).

La metodologia e la posizione assunta nel corso del lavoro vengono esplicitate già nella Prefazione in cui pone in primo piano la «sorprendente vitalidad», la popolarità, l'influenza avuta da strumenti, ritmi, e danze cubane sui generi coltivati in Europa, sottolineando allo stesso tempo l'analisi complessiva, di chiaro impianto etnografico portata avanti nell'inquadrare «siempre el hecho musical en su medio histórico, sin perder nunca de vista el factor social, económico o demográfico», poiché, ribadisce più avanti,

el estudio de los censos de población, con su índice proporcional de blancos, mulatos y negros, de libertos y de esclavos, [...] han sido siempre necesarios para comprender ciertas características de la evolución de la cultura musical y del folklore sonoro, en tierra que sufrió tantas y tan diversas inmigraciones (CARPENTIER A. 1987, XII: 212-213).

Nell'affrontare, dunque, l'arduo compito di tracciare quella che con orgoglio definisce la prima storia della musica a Cuba, Carpentier si avvale di elementi documentali nuovi ed evita di riproporre pedissequamente i cliché del passato⁽¹⁴⁾, discostandosi in tal modo totalmente dall'unico lavoro sul tema realizzato in precedenza da Eduardo Sánchez de Fuentes⁽¹⁵⁾.

(14) O di incorrere negli errori dei suoi contemporanei che – scriverà una decina di anni dopo – quando parlano di musica latinoamericana, mancano di «una visión de conjunto de los elementos que contribuyeron a forjar y caracterizar nuestras culturas» (CARPENTIER A. 1987, XI: 399).

(15) *El folklore y la música cubana* era stato scritto da Eduardo Sánchez de Fuentes nel 1923.

Questi, come afferma Guillermo Cabrera Infante nel 1982, era rimasto ancorato, infatti,

a una de las más viejas obsesiones cubanas: negar el elemento negro que completa pero complica la compleja composición racial de la isla. Para Sánchez de Fuentes los negros [...] no habían aportado nada a la cultura. [Para él], más obseso aborigen que racista, toda música cubana se originaba en un rito indio más bien mítico llamado areíto (GALÁN N. 1997: XII-XIII).

Al contrario, Carpentier «era un ‘negrista’ a la mode» e, in quanto tale, aveva scritto un libro non sulla «música de Cuba, sino [sobre la] música en Cuba, queriendo significar que no había ni podía haber música autóctona en Cuba, como la había en Francia, Italia o Alemania: toda la música posible en Cuba había venido de afuera» (GALÁN N. 1997: XIV), e dunque doveva essere analizzata in una prospettiva più ampia, risalendo alle forme introdotte durante la Conquista e rielaborate nel corso dei secoli.

Il testo, nella sua parte iniziale, seppur velocemente, esamina il processo di trasformazione subito dai prodotti musicali provenienti dalla Penisola a contatto con l'elemento nero e meticcio già nel XVII secolo; e si dilunga poi sui compositori operanti dal settecento fino alla prima metà del Novecento, ricostruendone la spesso difficile esistenza e la costante attività, salvando in alcuni casi dall'oblio personalità come quella di Esteban Salas, primo compositore cubano la cui vita e opera «no se le menciona, siquiera, en libros que han sentado cátedra y se estudian en los conservatorios por recomendación oficial» (CARPENTIER A. 1987, XII: 264); o quella di Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), «el compositor cubano más famoso de su tiempo» in Europa, della cui opera, però, «poco, muy poco, se ha salvado [...] al cabo de los años» (CARPENTIER A. 1987, XII: 366).

Attraverso una descrizione della situazione economica, della vita salottiera della ricca borghesia e della passione per «las diversiones de música, diversiones de baile y otros agradables espectáculos» (CARPENTIER A. 1987, XII: 310), con il conseguente arrivo delle Compagnie operistiche europee, e dello sviluppo delle capacità concertistiche dei giovani cubani, Carpentier segue l'evoluzione musicale nell'isola durante il XIX secolo e allo stesso tempo ripercorre la sua storia sociale, senza mai dimenticare il ruolo fondamentale occupato dai neri in questo contesto.

È proprio a quest'ultimo aspetto che assegna uno spazio fino ad allora inimmaginabile, riportando dati incontestabili circa l'alta percentuale di neri esistenti in quel periodo tra le file dei musicisti professionisti, che era, in proporzione, di tre volte superiore a quella dei bianchi.

Dalle ragioni economiche alla base di tale situazione, Carpentier passa alle “conseguenze” di tale presenza: infatti, anche se

blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares [...] los negros les añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que “levantaba”. El negro se escurría, inventando, entre las notas impresas. Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza francesa principalmente, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de “maneras de hacer”, que creaban un hábito, originando tradición (CARPENTIER A. 1987, XII: 320).

Ma è nel mettere da parte la passione/ossessione per l'opera romantica italiana che Carpentier vede il principio della adesione a nuove tematiche, a nuovi ritmi, ancora incerta in Nicolás Ruiz Espadero (1832- 1890) che, «cuando escribió su célebre *Canto del esclavo*, lo que compuso, en realidad, fue el *canto del esclavista*» (CARPENTIER A. 1987, XII: 374), cercando poi con *Canto del guajiro* (*Chant du guajiro, grande scène caractéristique cubaine*) di descrivere, come chiarisce lui stesso, «una de las escenas características de los campesinos criollos, y hacer conocer, al mismo tiempo, uno de los diversos ritmos de la isla de Cuba» (CARPENTIER A. 1987, XII: 374); ma più matura in Ignacio Cervantes (1847-1905) la cui posizione Carpentier associa a quella che avrà decenni dopo Villa Lobos rispetto ai valori folklorici.

Le pagine conclusive del libro sono infine dedicate totalmente a chiarire i termini e i risultati dell'afrocubanismo, a valutare i successi ottenuti da musicisti come Roldán e Caturla, ma anche a svelare i pericoli insiti in una sua erronea interpretazione che già «en algunos casos, [se había limitado] a lo superficial y periférico, al ‘negro bajo palmeras ebrias de sol’ (CARPENTIER A. 1987, XII: 457).

Ciò che Carpentier auspicava, invece, era il superamento di quello che considerava solo un «mero tránsito», e sfuggire al «peligroso deseo de imitar lo que está perfectamente realizado y logrado al otro lado del Atlántico» (CARPENTIER A. 1987, XII: 486) per poter arrivare così ad una produzione autentica e innovativa.

Per lo stile utilizzato e per il modo di tratteggiare i protagonisti del mondo musicale, il testo si propone dunque non solo come una storia della musica ma anche come un grande affresco della società cubana, in cui i conflitti di classe stimolano la presa di coscienza della complessa identità nazionale; e in cui la vita quotidiana del musicista di strada e del grande compositore si intrecciano con quella delle giovani donne in attesa del grande ballo di società o della prima all'Opera. In tal modo le esperienze vitali, i fallimenti, le incomprensioni o i grandi successi di artisti più o meno famosi perdono il loro aspetto di mero dato biografico, per divenire sostanza della narrazione e mezzo per avvicinarsi allo spirito della composizione più che alla forma della creazione musicale. L'artista viene così presentato come artefice della trasformazione della storia, come prototipo di una intera umanità, la stessa che Carpentier descrive nei suoi romanzi. Cuba, i suoi colori, i profumi, i sogni e le speranze, le lotte intestine e i grandi scontri internazionali vengono raccontati come elementi imprescindibili per arrivare ad un giudizio che permetta di comprendere la personalità dell'artista, prima ancora che la forma in cui essa si esprime.

Octavio Paz: il colore delle passioni

Se le analisi musicologiche di Carpentier nascono, come abbiamo visto, da una esigenza di divulgazione, di informazione sui mutamenti a cui assiste, sia in campo ritmico che tecnico (si pensi alle pagine dedicate all'importanza dell'invenzione del disco), ma anche di riscatto della identità cubana, di una rivalutazione della importanza di tutte le componenti di una società profondamente meticciasca, non di minor importanza per intensità e continuità sono gli interventi di Octavio Paz (1914-1998) sulla pittura.

Con questo autore, che secondo Fernando del Paso preferiva «hablar de arte desde las orillas luminosas de la poesía» (DEL PASO F. 2003), sembra riaffermarsi l'antica concezione secondo cui la pittura era poesia muta e la poesia era pittura parlante, ed era inevitabile una stretta collaborazione tra poeti e pittori poiché «*l'ut pictura poesis*, agiva come un memento per i poeti, ché l'esempio della pittura dimostrava che l'arte poteva riuscire efficace solo in quanto si manteneva nel più stretto contatto con la realtà visibile» (PAZ O. 1960: 120).

Difatti, l'interesse per tale arte sorella lo accompagnerà per tutta la vita: «Mis primeras notas sobre temas de arte son de 1940: las últimas, de hace quince días» (PAZ O. 1987: 31), scriverà nel 1986 nel *Repaso en forma de preámbulo* che apre la raccolta *Los privilegios de la vista*, in cui sono riuniti alcuni prologhi a Cataloghi di mostre, articoli pubblicati in riviste americane ed europee, trascrizioni di interviste e di conferenze adattate e ampliate, brevi saggi biografici, realizzati dal poeta in tanti anni di attività.

I testi, in alcuni casi rivisti e aggiornati, sono organizzati secondo un ordine cronologico che non tiene conto del tempo della loro stesura ma dell'evoluzione pittorica avutasi in Messico dal periodo precolombiano fino al XX secolo, tanto da divenire (per stile e idee espresse) una elegante, profonda, personalissima "rivisitazione" della pittura messicana, fatta di intuizioni e scoperte, capace di dare la dimensione del coinvolgimento emotivo e delle aperture verso tematiche universali che dovrebbe sempre procurare la visione dell'opera pittorica.

Infatti, immediatamente ci rendiamo conto che, alla lettura specialistica dello storico dell'arte, Paz contrappone la lettura pre-estetica, potremmo dire istintiva, che assegna importanza soprattutto alla capacità dell'artista di trasmettere determinati messaggi o al grado di reazione emotiva che l'opera produce in lui.

A dimostrazione di ciò è sufficiente ricordare alcuni passaggi di un piccolo commento scritto nel 1960 per l'esposizione di Rufino Tamayo alla *Galerie de France*.

Nell'incipit, egli cerca di definire il suo approccio all'opera d'arte e alla lotta che si instaura tra «el juicio» e «el sentir»:

al gustar las obras, las juzgo; al juzgarla, gozo. Vivo una experiencia total, en la que participa todo mi ser. La crítica no sólo hace más intenso y lúcido mi placer sino que me obliga a cambiar mi actitud ante la obra. Ya no es un objeto, una cosa, algo que acepto o rechazo y sobre lo cual, sin riesgo para mí, dejo caer una sentencia. La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. [Pero, si] el placer se vuelve creación [y] la crítica es imitación creadora, reproducción de la obra (PAZ O. 1987: 336-337),

ne consegue che «la crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia» (PAZ O. 1987: 337).

Pertanto, sulle orme dei poeti francesi Baudelaire e Apollinaire, ma anche dei messicani José Juan Tablada e Xavier Villaurrutia, e del guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, Paz guarda e interpreta la pittura da una prospettiva intima, sensibile, in cui il giudizio tecnico cede il posto a quello significativo.

Non il rispetto o la rottura della regola interessano il poeta, ma lo spirito che anima il dipinto, la libertà dell'immaginazione in esso espressa e in cui riesce a riconoscersi. Non la scelta dei materiali e la preminenza dei colori, non le simmetrie e le proporzioni delle forme, ma è la visione dell'esistenza ad essere trasmessa.

Ne consegue che, nell'analizzare l'arte precolombiana – e quella maya specialmente, da cui rimane affascinato «por su realismo o, más exactamente, por su literalidad [ya que] las imágenes que nos presenta pueden leerse. No son ilustraciones de un texto: son el texto mismo» (PAZ O. 1987: 139) – egli cede talvolta alla tendenza ad enfatizzarla e a vederla «desde la perspectiva de las concepciones cosmogónicas prevalecientes a la llegada de los españoles» (PAZ O. 1987: 70).

Ciò lo induce a un continuo parallelismo tra passato e presente, alla ricerca delle cause che hanno generato la rottura tra le antiche divinità e l'uomo moderno⁽¹⁶⁾.

Solo in alcuni casi il concetto di continuità o di rottura con il passato non riesce a sostenere e a informare di sé l'analisi di Paz.

Un personaggio come Hermenegildo Bustos (pittore semiconosciuto di metà Ottocento) scardina tale organizzazione del discorso: egli «no es ni el heredero ni el iniciador de un movimiento pictórico: con él comienza su arte y con él se acaba» (PAZ O. 1987: 147), dichiara il poeta in apertura del saggio a lui dedicato.

«Afiicionado pintor, indio de este pueblo de Purísima del Rincón» (PAZ O. 1987: 170), come si autodefiniva, Bustos ebbe infatti riconoscimenti solo a livello locale e principalmente come ritrattista, ma in lui Paz individua la capacità di raffigurare non «acontecimientos sino el acontecer mismo», giacché la sua pittura «nace en el tiempo, expresa el tiempo: es tiempo puro» (PAZ O. 1987: 171).

Ancora una volta, al di là delle immagini, ciò che conta per Octavio Paz è la percezione che di esse si ha e in questa direzione va anche la sua puntuale rivalutazione del *grabado* di José Guadalupe Posada che, oltre a una

función estética, cumple otra que no sé si debo llamar moral o psicológica. Ante el espectáculo diario de la realidad política y social de América Latina – un continente caótico y revoltoso, tiranizado, saqueado y con millones en andrajos – es fácil perder el ánimo. Sin embargo, la literatura y el arte de nuestras tierras, desde hace más de medio siglo, nos dan fuerza para mirar de frente a la realidad. El continente de los caudillos y los demagogos es también el continente de los poetas y los pintores. No hemos perdido todo puesto que tenemos todavía imaginación y sensibilidad: ojos para ver, manos para pintar, bocas para hablar (PAZ O. 1987: 180).

Siamo agli albori di un'arte contemporanea «hija de la Revolución Mexicana», e proprio per questo espressione di «un pueblo que acaba de descubrirse a sí mismo y que, no contento de reconocerse en su pasado, busca un proyecto histórico que lo inserte en la civilización contemporánea» (PAZ O. 1987: 223).

L'azione di quelli che diventeranno i grandi interpreti di tale movimento artistico viene, però, ridimensionata drasticamente da Paz che non risparmia critiche al suo «carácter fatalmente inauténtico», assunto nel momento in cui aveva smesso «de ser [...] una respuesta orgánica a la realidad» (PAZ O. 1987: 224).

Ancora una volta l'analisi si sposta dal particolare al generale: dinanzi «a tantos kilómetros de pintura, algunos abominables, y otros admirables» (PAZ O. 1987: 246), sono le speranze e le delusioni per i molti tradimenti della Rivoluzione a pesare sul giudizio di valore.

(16) Il sorriso che distende il volto di un'antica statuetta trovata «en un entierro secundario, con otros ídolos y cacharros rotos, en un lugar del centro de Veracruz» (PAZ O. 1987: 97), diviene il punto di partenza per ricostruire il rapporto con il divino, un motivo per riflettere sull'essenza della risata nell'era moderna: «Expresión de nuestra distancia del mundo y de los hombres, la risa moderna es sobre todo la cifra de nuestra dualidad: si nos reímos de nosotros mismos es porque somos dos. Nuestra risa es negativa. No podía ser de otro modo, puesto que es una manifestación de la conciencia moderna, la conciencia escindida» (PAZ O. 1987: 113).

Neanche le doti di «pintor de la creación y recreación de la materia» (PAZ O. 1987: 225) di Diego Rivera, o la forza delle figure di Alfaro Siqueiros che sembrano voler «escapar del cuadro, dejar de ser pintura y convertirse en símbolo puro» (PAZ O. 1987: 225), riescono a distogliere Paz dall'assumere una posizione assolutamente revisionista della loro funzione: «los muralistas mexicanos se han convertido en santones», ribadisce durante una intervista, e

la gente mira sus pinturas como los devotos las imágenes sagradas. Sus muros se han vuelto no superficies pintadas que podemos ver sino fetiches que debemos venerar. El gobierno mexicano ha hecho del muralismo un culto nacional [puesto que] esa pintura contribuía a darle una fisonomía progresista y revolucionaria. [Pero, en realidad] esas obras que se llaman a sí mismas revolucionarias y que, en los casos de Rivera y Siqueiros, exponen un marxismo simplista y maniqueo, fueron encomendadas, patrocinadas y pagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que había dejado de ser revolucionario (PAZ O. 1987: 246-247).

Il giudizio espresso non lascia dubbi sulla maniera di Paz di contestualizzare l'evento artistico, di fargli superare l'aspetto tecnico e di interpretarlo alla luce della sua visione della storia, per raccontare una stagione della vita di un paese con la rabbia e la passione delle idee.

Solo con Rufino Tamayo i toni, prima perentori, si ammorbidiscono in una visione ottimistica, nel ricordare come, mentre «el nacionalismo amenazaba convertirse en mera superficie pintoresca» (PAZ O. 1987: 323), tra il 1925 e il 1930, si era affermata l'idea di una «nueva universalidad plástica» grazie alla quale «la pintura perdía su carácter monumental pero se aligeraba de retórica» (PAZ O. 1987: 324).

A suo avviso, da quel momento in poi si era avuto il recupero di un realismo che «no predica: revela», e, messa da parte l'ideologia, aveva affrontato «la realidad atroz de nuestra época y lucha[ba] por trasformarla y vencerla con las armas propias del arte» (PAZ O. 1987: 331).

In questa linea si colloca per Octavio Paz la pittura di Tamayo che con estrema semplicità «reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas», e per farlo

no necesita reconquistar la inocencia; le basta descender al fondo de sí para encontrar al antiguo sol, surtidor de imágenes. Por fatalidad solar y lunar encuentra sin pena el secreto de la antigüedad, que no es otro que el de la perpetua novedad del mundo. En suma, si hay antigüedad e inocencia en la pintura de Tamayo es porque se apoya en un pueblo: en un presente que es asimismo un pasado sin fechas (PAZ O. 1987: 329-330).

Ritorna ancora una volta il senso quasi incorporeo del fluire del tempo riscontrato in Hermenegildo Bustos. Ma in Tamayo esso è arricchito di un progetto più ambizioso: la conquista della modernità da lui risolta «en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua» (PAZ O. 1987: 29).

L'anima e il corpo dell'opera e del suo creatore sembrano dunque emergere continuamente nelle analisi realizzate da Paz, in cui con estrema libertà, attraverso immedesimazioni e rifiuti, egli esprime il suo concetto dell'esistenza umana e dell'inesorabile scorrere del tempo.

Bibliografia

AÍNSA Fernando, *Composición musical y estructura novelesca: las felices interferencias de la ficción latinoamericana* in Ángel ESTEBAN – Gracia MORALES – Álvaro SALVADOR (eds.), 2002, *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Método ediciones, Granada.

ARDÉVOL José, 1966, *Música y revolución*, Contemporáneos, La Habana.

CAMPUZANO Luisa (ed.), 2007, *Alejo Carpentier: acá y allá*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg.

Pittura, Scultura, Architettura / Pintura, Escultura, Arquitectura

CARPENTIER Alejo, 1987, *Obras completas*, voll. I-X-XI- XII, Siglo XXI, México.

DEL PASO Fernando, 2003, *Los privilegios de Octavio Paz*, in <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8705>

ESTEBAN Ángel – MORALES Gracia – SALVADOR Álvaro (eds.), 2002, *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Método ediciones, Granada.

FERRER Renée, 1987, *Nocturnos*, Arte Nuevo, Asunción.

GALÁN Natalio, 1997, *Cuba y sus sones*, Pre-textos, Valencia.

PAZ Octavio, 1987, *Los privilegios de la vista. Arte de México*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

PRAZ Mario, 1960, *Bellezza e Bizzarria*, Il Saggiatore, Milano.

Irruzione dell'arte preispanica nella narrativa di Carlos Fuentes

Immacolata Forlano

Università degli Studi di Salerno

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

Il messicano Carlos Fuentes nasce, come scrittore, negli anni '50, periodo di densi cambiamenti storici e sociali che si ripercuotono sulla letteratura. La Seconda Guerra Mondiale aveva reso evidente che la barbarie non era patrimonio assoluto del Terzo Mondo e che la Cultura non si generava esclusivamente nel Vecchio Mondo. L'Universale non si trovava più in *lo europeo*, soprattutto da quando l'Europa, dopo la guerra, era entrata in una profonda crisi interna ed esterna.

Sono anni di grandi cambiamenti anche nelle Americhe. Nella prima metà degli anni Quaranta si assiste alle ultime manifestazioni della narrativa rivoluzionaria messicana ed alla comparsa del romanzo post-rivoluzionario che, sostenuto dalle idee di pensatori come Leopoldo Zea ed Octavio Paz, rivolge l'attenzione ai problemi dell'identità messicana, in modo particolare *El laberinto de la soledad* (1950) di Octavio Paz, considerato il più importante saggio di quella che fu chiamata *filosofía de lo mexicano*(1), che anticipa posizioni che potremmo definire "post coloniali": «Todos estamos al margen porque ya no hay centro [...] el mexicano se sitúa ante su realidad como todos los hombres modernos: a solas. En esta desnudez encontrará su verdadera universalidad, que ayer fue mera adaptación del pensamiento europeo» (PAZ O. 1990 [1950]: 206-207).

Carlos Fuentes, partendo da questa *desnudez*, tenterà la ricostruzione dell'*identidad nacional* o *carácter propio de lo mexicano*.

Secondo Carlos Fuentes la letteratura deve essere in grado di creare:

una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso (FUENTES C. 1972 [1969]: 19).

La *mitad oculta* è, per lo scrittore, il mondo indigeno che ha vissuto nel silenzio per oltre quattro secoli e che ora entra, con i suoi miti, nel romanzo e nell'immaginario collettivo come elemento essenziale dell'identità messicana. Carlos Fuentes assegna alla mitologia preispanica una posizione "privilegiata" in molte sue opere, ambientate sia nel periodo della conquista sia nella contemporaneità, il più delle volte come manifestazione dello scontro/incontro tra le diverse culture di cui il Messico si compone. Uno dei modi attraverso i quali la cultura autoctona si manifesta è l'arte indigena, ora come trasfigurazione, ora come personificazione. L'arte indigena secondo Fuentes,

representa la continuidad de la cultura popular, y la encontramos encarnada hoy en las actitudes y en la dignidad de sus descendientes contemporáneos, así como en la producción incesante de sus artesanos. [...] Aun cuando sus ciudades misteriosamente decayeron y desaparecieron, el pueblo sobrevivió. Y aun, quizás con mayor misterio, sobrevivió su arte, a pesar de no ser un arte popular o humanista, para nada, sino más bien una celebración asombrosa y sobrenatural de lo divino, de la muerte y del tiempo (FUENTES C. 1992: 115).

(1) Le prime tracce sulla ricerca della messicanità risalgono agli anni Trenta, come scrive Alfonso Reyes nel saggio *El perfil del hombre y la cultura en México* del 1934: «Es consolador observar que desde hace algunos años la conciencia mexicana se ha propuesto realizar un verdadero esfuerzo de introspección nacional. [...] Sus hombres tienen ya conciencia del vacío que llevan en su ser, y ha despertado la voluntad de llenarlo, formando la personalidad que falta» (RAMOS S. 2008 [1934]: 92-99).

Così alcuni personaggi di Fuentes rappresentano lo spirito preispanico assumendo caratteri presenti in statue preispaniche delle divinità. È il caso, ad esempio, di uno dei protagonisti del primo romanzo di Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958), ambientato negli anni '50: Teódula Moctezuma, per mantenere viva la cultura preispanica, chiede a suo figlio, Ixca Cienfuegos, di cercare una persona disposta a sacrificarsi. Ixca Cienfuegos sembra essere la personificazione del dio della guerra *Huitzilopochtli*, mentre sua madre Teódula Moctezuma rappresenta *Coatlicue* "Veste di Serpenti", madre di *Huitzilopochtli* secondo il mito. Lo stesso Ixca afferma che «mi madre es de piedra, de serpientes» (FUENTES C. 2006 [1982]: 544), mentre la prima volta che nel romanzo Ixca va da sua madre, quest'ultima «se paseaba con la escoba sobre el piso de tierra» (FUENTES C. 2006 [1982]: 332), lo stesso gesto che, nel mito, stava compiendo la madre di *Huitzilopochtli* nel momento del suo concepimento. Inoltre la donna dice a suo figlio: «Querría hacerme una falda de fiesta con las pieles de las serpientes» (FUENTES C. 2006 [1982]: 336). È evidente la relazione con un monolito del *Museo de Antropología* di Città del Messico su cui è scolpita l'immagine di *Coatlicue* composta da serpenti intrecciati, il capo formato da due teste di serpenti e una collana di mani e di cuori con al centro un teschio.



Figura 1. *Coatlicue*, Museo de Antropología, México D.F., México (foto I. Forlano).

Un altro esempio può essere attinto da un successivo romanzo di Fuentes: *Cambio de piel* (1967).

Una funzione centrale la svolge *Xipe Totec*, il dio scuoiato, che veniva rappresentato vestito con la pelle di un uomo sacrificato e scuoiato e che esemplifica il concetto azteca di rinnovamento e cambiamento, relazionato con i temi basilari del romanzo: la necessità di cambiare la realtà, di “rinnovare la pelle” dell’essere umano. Lo stesso narratore, in un passaggio del romanzo, si identifica con lui: «El Narrador, Xipe Totec, Nuestro Señor el Desollado, cambia de piel» (FUENTES C. 1984: 413).



Figura 2. *Xipe Totec*, Museo de Antropología, Xalapa, Veracruz, México (foto I. Forlano).

Si potrebbe continuare cercando altri esempi sparsi nelle opere di Fuentes, ma è in due racconti della sua prima opera, la raccolta *Los días enmascarados* (1954), che l'arte preispanica irrompe nel mondo contemporaneo prendendo vita: *Chac Mool* e *Por boca de los dioses*(2), esemplificazioni dell'interesse di Fuentes per il passato preispanico, per la cultura indigena quale componente essenziale del *mestizaje* messicano e custode «de nuestra humanidad olvidada» (FUENTES C. 1992: 88)(3).

Octavio Paz, recensendo questo libro, scrive:

El título prefigura la dirección de su obra posterior. Alude a los cinco días finales del año azteca, los *nemontani* [...]. Cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad – frágil puente entre el fin de un año y el comienzo de otro. En el espíritu de Fuentes, sin duda, la expresión tiene además un sentido de interrogación y de escarnio: ¿qué hay detrás de las máscaras? (PAZ O. 1990 [1972]: 7).

L'imposizione di una maschera per l'uomo sudamericano comincia con lo scontro bellico, razziale e culturale della conquista che ha generato un «comportamento mimetico [...] percepito come l'unico esistente, la maschera come l'unico volto accettabile» (CAMPRA R. 2000: 19).

Dalla Conquista in poi si producono una serie di mascheramenti:

«México le impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó y, en cambio, le impuso a México la máscara de Cristo» (FUENTES C. 1992: 156); Moctezuma perde, così, la maschera che egli stesso aveva usurpato:

El poder de los aztecas, el pueblo sin rostro, culmina en un emperador enmascarado [...]. Sólo una voz podía escucharse, en el mundo azteca, entre los labios de la máscara.

¡Devuélvanos nuestro rostro!, clama el pueblo. [...]

Éste es el gran clamor que se escucha, aún hoy, desde el corazón de México, uniendo los rostros y las voces de la historia y de la literatura (FUENTES C. 1990: 89).

Ne *Los días enmascarados* la contrapposizione tra l'identità e la maschera si manifesta nello scontro/incontro tra mondo visibile ed invisibile, manifesto e recondito, tra il Messico moderno, cristiano, cittadino, "civile" ed il Messico tradizionale, indigeno, rurale, "barbaro".

Chac Mool

Considerato dall'autore stesso come il migliore racconto del libro, e forse di tutta la sua *científica*, *Chac Mool* fu scritto

en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Eso se vió claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente. Se hizo famoso el hecho, y por ejemplo campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas

(2) *Los días enmascarados* consiste in una raccolta di sei racconti nella quale l'autore riunisce «una serie de temas que yo venía cargando y que recuerdo me senté y escribí en un mes, para tener el libro a tiempo para la feria del libro del año 54» (FUENTES C. 1971: 348). La raccolta fu pubblicata dalla casa editrice *Los Presentes*, fondata dallo scrittore messicano Juan José Arreola per scrittori esordienti, per la quale, racconta Fuentes, «todos los que tenían fiebre empezamos a escribir como locos» (FUENTES C. 1971: 347).

(3) Il terzo, *Tlactocatzine, del jardín de Flandes*, non ha legami con il passato precolombiano ma con il periodo dell'impero di Massimiliano e Carlotta D'Asburgo. Protagonista del racconto è uno scrittore che riceve una strana visita: è Carlotta che, mentalmente insana, arriva dall'oltretomba. L'imperatrice si era realmente ammalata dopo l'esecuzione del marito per mano di Benito Juárez e di lei si racconta che «continuó escribiéndole cartas a su amado Maximiliano. Nunca se enteró de que había muerto» (FUENTES C. 1992: 293).

por correo al Palais de Chailot, que las ponían en el estómago de Chac Mool, y llovía [...] después de cincuenta años. Cruzó el Canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto... Este fue el origen del cuento (FUENTES C. 1971: 349).

Il testo è composto dal diario del protagonista, Filiberto, ritrovato dopo la sua morte da un amico, e dai commenti di quest'ultimo, che rivela sin dal principio la morte per annegamento del protagonista. Si crea, in questo modo, uno sdoppiamento di voce narrante e di tempo che, alternandosi, creano una sorta di racconto nel racconto: un punto di vista interno, le pagine del diario (passato) ed uno esterno, la narrazione dell'amico (presente).



Figura 3 *Chac Mool*, Museo de Antropología, México D. F., México (Foto I. Forlano).

La vita di Filiberto, piccolo burocrate collezionista di «ciertas formas del arte indígena mexicano» (FUENTES C. 1990 [1972]: 22), viene sconvolta nel momento in cui compra una piccola scultura di *Chac Mool*, il dio della pioggia e del fulmine(4). Fulcro del racconto è lo scontro tra il passato preispanico, rappresentato da *Chac Mool* che, da statua, oggetto inanimato, acquisisce nel corso del racconto sembianza e attitudini umane, ed il presente sincretico, rappresentato da Filiberto che da soggetto si converte in oggetto inanimato.

In questo modo Filiberto, che colleziona oggetti preispanici tentando di dominare il passato, passa dalla vita alla morte mentre *Chac Mool*, collezionista di corpi umani sacrificati, dalla non vita giunge alla vita grazie all'acqua e al sacrificio di Filiberto.

Lo scontro, dunque, tra un passato ancora vivo ed il presente, in *Chac Mool* si concretizza in un atto sacrificale voluto dal dio maya, anticipato dalla presenza di elementi premonitori legati proprio all'acqua che si manifestano

(4) Il dio maya della pioggia era *Chac* mentre la statua del *Chac Mool* «recostada y con las rodillas y la cabeza en alto y con una vasija en el vientre, que se utilizaba para colocar ofrendas, mismas que se encargaba de hacer llegar a los dioses, [...] era un mensajero de éstos. [...] El nombre de *chac mool* fue puesto por Le Plongeon, al encontrar una figura de estuco de este dios en *Chac Mool*, Quintana Roo» (GONZÁLEZ TORRES Y. 2005: 56).

nell'ufficio di Filiberto. Subito dopo aver deciso di andare alla Lagunilla a comprare la statuetta in pietra di *Chac Mool*, infatti «Un guasón pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina, con la consiguiente perturbación de las labores. [...] El culpable se ha valido de esta circunstancia para hacer sarcasmos a mis costillas el día entero, todos en torno al agua» (FUENTES C. 1990 [1972]: 22).

Nella notte successiva all'arrivo della statuetta nella sua casa un allagamento, provocato dalla misteriosa rottura delle tubature per ben due volte, raggiunge il *sótano* nel quale Filiberto l'aveva provvisoriamente collocata, e a contatto con l'acqua, *Chac Mool* gradualmente si umanizza fino ad impadronirsi della camera del protagonista, della sua vita, delle sue azioni.

L'acqua, dunque, è fatale per Filiberto che muore per annegamento mentre è vitale per la statuetta maya che si anima attraverso la pioggia.

L'umanizzazione del dio maya porta Filiberto a riflettere sulla natura della realtà:

Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en el rumor de un caracol marino. Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse borrado hoy; era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o como la muerte que un día llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad: sabíamos que estaba allí, mostrenca; ahora nos sacude para hacerse viva y presente (FUENTES C. 1990 [1972]: 25-26).

È la realtà altra, quella indigena che nel Messico moderno viene dimenticata, lasciata ai margini, ma che nel racconto manifesta la sua esistenza, rivendica il suo diritto ad essere.

Chac Mool, ormai *dueño*, non soltanto allaga la casa per poter vivere ma costringe Filiberto a procurargli costantemente acqua da una fonte pubblica dopo che era terminata la stagione delle piogge poiché, per mancato pagamento delle bollette (aveva perso il lavoro, accusato di furto e di infermità mentale), non aveva più in casa l'acqua corrente. Così Filiberto da padrone dominatore si converte in schiavo dominato:

soy su prisionero. Mi idea original era bien distinta: yo dominaría a Chac Mool, como se domina a un juguete [...]... Ha tomado mi ropa [...] está acostumbrado a que le se obedezca, desde siempre y para siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme ante él [...]; todos los días hago diez o doce viajes por agua [...]. Dice que si intento huir me fulminará (FUENTES C. 1990 [1972]: 28-29).

L'unica speranza per Filiberto è la morte del dio maya che, nell'assumere caratteristiche antropomorfe, passa dalla dimensione ciclica del tempo a quella lineare e dunque è soggetto al ciclo vitale umano. La sua degradazione però, come quella di Filiberto, comincia in un tempo anteriore a quello del racconto: *Chac Mool* da dio era diventato oggetto, una statua scolpita dall'uomo con un recipiente sul ventre che veniva utilizzato per le offerte alle divinità mentre Filiberto, da ex aristocratico porfirista⁽⁵⁾ discende nella classe media. Accomunati dalla degradazione, li aspetta un destino mortale: Filiberto, dopo aver assunto l'oggettività che era propria della statuetta, ormai morto viene riportato dall'amico nella sua casa, abitata adesso da uno strano *indio*, *amarillo*, un *Chac Mool* umanizzato, che conclude il racconto dicendo: «Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano» (FUENTES C. 1990 [1972]: 30).

I ruoli, dunque, si invertono e Filiberto viene collocato nello stesso *sótano* in cui egli aveva riposto *Chac Mool*.

L'opposizione tra due personaggi, due tempi e due realtà differenti porta al capovolgimento della situazione di partenza: *Chac Mool*, il passato e la realtà *enmascarada* diventano l'uomo indigeno, il presente e la realtà rivelata mentre il bianco "dominatore", soggetto e vita si converte in bianco "dominato", oggetto e morte.

(5) La decadenza dell'alta borghesia di Città del Messico nel periodo postrivoluzionario è uno dei temi centrali del romanzo *La región más transparente*.

Por boca de los dioses

Il tema dell'incontro/scontro tra passato preispanico e presente sincretico in un'unica dimensione temporale è centrale anche in *Por boca de los dioses*.

È ancora l'arte indigena ad entrare in contrasto con l'epoca attuale, questa volta non un dio preispanico ma la bocca di una donna indigena raffigurata in un quadro di Tamayo(6) suppostamente conservato nel *Museo de Bellas Artes* di Città del Messico. Questo quadro è invenzione di Fuentes giacché è datato 1958 mentre il racconto è stato pubblicato nel 1954; esiste però un quadro di Tamayo che possiamo considerare equivalente, raffigurante una donna indigena senza bocca, conservato nel *Museo de Arte Moderno* di Città del Messico.



Figura 4. TAMAYO Rufino, 1931, *Desnudo en gris*, Museo de Arte Moderno, México D.F., México (Foto I. Forlano).

(6) Rufino Tamayo (1899-1991) è stato uno dei più importanti esponenti dell'arte moderna messicana, al pari di Orozco, Rivera e Siqueiros. Una peculiarità di questo artista è la messicanità delle sue opere, realizzate con la piena conoscenza della cultura popolare, moderna e precolombiana. Le sue idee di una pittura come sintesi tra cultura internazionale e autoctona e in continua evoluzione si scontrarono con quelle dei muralisti. Nonostante le sue reticenze, anch'egli realizzò dei *murales* restando, però, fedele alla sua concezione dell'arte. Collaborò, inoltre, alla creazione di un museo di arte contemporanea a Città del Messico che porta il suo nome.

Il protagonista del racconto è il giovane Oliverio che visita il *Museo de Bellas Artes* ed incontra il vecchio Don Diego, appassionato di arte coloniale e denigratore dello stile avanguardista. La disputa tra i due differenti modi di concepire l'arte avviene davanti al quadro di Tamayo e, mentre per Oliverio la bocca della donna è «mexicana, excelente...», per Don Diego «parece una oreja» (FUENTES C. 1986: 14). Ad un certo punto della discussione la bocca sulla tela assume un aspetto tridimensionale e comincia a ridere, fino al momento in cui Oliverio la stacca dal quadro e la rinchiude in un contenitore. Alle grida della bocca Don Diego vorrebbe ricollocarla sul quadro, ma Oliverio, spazientito, spinge l'anziano che precipita dalla finestra e muore. La bocca del quadro indigenista di Tamayo finisce per impossessarsi della volontà e delle azioni di Oliverio, dicendogli: «Eres mi prisionero, Oliverio. Tú piensas, pero yo hablo» (FUENTES C. 1986: 25). Lo trascina, così, in diversi luoghi della città, luoghi in cui si riuniscono gli uomini di potere e di cultura e, attraverso di lui, la bocca indigena esprime le sue critiche nei confronti della società messicana:

¡Payasos! [...] ¿Suponen que impunemente pueden sentirse pasteles de vainilla sobre esta montaña de tortillas agusanadas? No se atrevan a hablar todo el día de la lucidez [...] en un país oscuro, dinamitando de nervios y confusión; [...] ¡Cuidado!, ya vienen los monstruos a comersélos, en la noche, a oscuras: poetas sin poesía, críticos sin crítica, [...] ¡destacados de ambas orillas: el dios gringo los rechaza, el azteca se los comerá, se los comerá!... (FUENTES C. 1986: 26).

Il paese è, dunque, per la bocca indigena, il luogo costruito sulle falsità e sulle orme del pensiero europeo, del quale gli uomini di potere e di cultura non sono che *disfraces*. La bocca, quindi, si sovrappone alle labbra del protagonista affinché possa esprimere un pensiero che li accomuna: smascherare uomini e comportamenti dai quali Oliverio aveva preso le distanze. In questa parte del racconto la crisi di identità porta Oliverio ad abbandonare la narrazione in prima persona e a convertirsi, come Filiberto in *Chac Mool*, da soggetto in oggetto, un corpo attraverso il quale la bocca indigena esprime i suoi pensieri reconditi. Compare, inoltre, un narratore esterno che crea una visione oggettiva del racconto, pur rivelando i pensieri e le sensazioni di Oliverio che aprono e chiudono l'invettiva della bocca.

Tra le ossessioni del protagonista, che mostrano la sua “follia” sin dalle prime pagine del racconto, vi è la minacciosa presenza della mitologia preispanica – «visitas indeseadas» – con le sue «fuerzas homicidas» (FUENTES C. 1986: 11). Secondo Oliverio, infatti:

Cuando el reloj se abraza a sí mismo, al erguirse y apretarse las dos piernas del tiempo en la medianoche, [...] no tardarán las visitas indeseadas; están, silenciosas en la antesala de mi olvido, hasta que los pies les punzan con un ritmo oscuro [...], sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje, que corretean subterráneas [...], que cabalgan por el aire secando sus montes y moviendo los puñales de obsidiana. Se esconden [...], relampaguean [...], se sumergen [...], dormitan siestas seculares [...], y cuando se despiertan para masticar, alguien grita desde lo alto de los nopales: “¡Hemos vuelto a encontrarnos!” (FUENTES C. 1986: 10-11).

La cultura indigena si manifesta anche attraverso la dea preispanica *Tlazol(7)*, dea dell'amore, della lussuria e dell'immondizia, divoratrice dei peccati umani. Era andata a raccogliere i resti di Don Diego e sotto la *máscara* da *rumbera*, elemento del folclore messicano, mostrava «las piernas tatuadas, una argolla en la nariz, el pelo, lacio y negro, pesado de aceite o sangre... Cascabeles en los pies y las orejas. Un hedor insoportable surgía de toda su carne [...]. Sus dientes afilados asomaban y cantaban en murmullos de un eco viejísimo» (FUENTES C. 1986: 19-20). Questa donna viene inizialmente dominata da Oliverio che la considera un oggetto sessuale ma successivamente, come la bocca (e come *Chac Mool* con Filiberto), riuscirà a convertire il dominatore in dominato, in oggetto. Infatti la sete di dominio, il timore ed il disprezzo di Oliverio nei confronti delle donne,

(7) Si tratta di *Tlazolteotl*. Con l'esclusione dell'ultima parte del suo nome, *teotl* (“dea”), probabilmente l'autore intende trasferirla su un piano più umano.

sono chiari sin dal principio del racconto. Egli prova gli stessi sentimenti anche per Città del Messico che, come le donne, è un luogo penetrabile:

Alta la ventana, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en una cópula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquélla delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio, único laberinto al mapa andrajoso de la Gran Ciudad. No quería mirar a través del cristal; de eso huía, encerrado aquí, siempre (FUENTES C. 1986: 9).

La donna è, come la bocca del quadro, simbolo di apertura che entra in contrasto con la chiusura propria di Oliverio, archetipo del *macho* messicano descritto da Octavio Paz ne *El laberinto de la soledad*:

El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza. [...] El “macho” hace “chingaderas”, es decir, actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción. Abre el mundo; al abrirlo, lo desgarró (PAZ O. 1990 [1950]: 34-98).

Ma, alla fine del racconto, sarà proprio il *machismo* di Oliverio a causare la sua morte. Dopo l'invettiva in vari luoghi pubblici della città, la bocca lo obbliga ad entrare nell'ascensore dell'hotel in cui è ambientato quasi tutto il racconto, ed a premere il primo bottone, quello del *sótano* nel quale, come *Chac Mool*, vivono le divinità azteca che cercano di ucciderlo:

Tepoyolltl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrículo de goma; Mayauel, borracha, la cara pintada y los dientes amarillos; Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapalotl seguida de una corte de mariposas apuñaladas; el doble en una galería de azogue, sombra de todas las sombras, Xolotl; sus plumas ennegrecidas de carbón y de un serpentear sin tiempo entre los hacinamientos, Quetzalcóatl. Por las paredes, enredado en sus babas, subía el caracol, Tecciztecatl. [...] Sobre el trono de tierra, silente y grávida, convirtiéndose en polvo negro, la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli (FUENTES C. 1986: 29).

Oliverio riesce a scappare dal *Mictlan*, l'*inframundo* della mitologia azteca che, come il mondo indigeno, è vivo e presente anche se dimora nel luogo più oscuro, più ignorato dalla società moderna, il *sótano* di un grande albergo. *Tlazol*, dea “umanizzata” da Fuentes, è l'unica che si separa dal gruppo delle divinità e segue Oliverio chiedendogli di aprire la porta della sua camera (nella quale la donna era stata precedentemente posseduta).

Nel momento in cui *Tlazol* entra, vestita adesso da sacerdotessa «cargada de joyas gruesas y serpientes», (FUENTES C. 1986: 31), Oliverio, nonostante la bocca lo spinga a scappare, si lascia abbracciare dalla donna che lo uccide conficcandogli il pugnale nel suo “centro”: così *Tlazol*, incarnazione del tempo, riscatta quello che viene considerato il “barbaro” mondo indigeno non assimilato dalla “civilizzata” società messicana.

La donna, dunque, è il tramite che guida verso la conoscenza del passato preispanico ma anche verso il sacrificio rituale – che con il sangue può far rivivere il passato – in un mondo nel quale il tempo è concepito come un *eterno ritorno*:

En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría (PAZ O. 1990 [1950]: 41).

Filiberto in *Chac Mool* e Oliverio in *Por boca de los dioses* vengono sopraffatti da un passato che compie, attraverso le due divinità, il suo “eterno” viaggio nel Messico moderno e afferma la propria esistenza, incarnata in coloro che da esso discendono. Avviene in questo modo un’inversione di tempi, il passato sul presente, e di ruoli, la cultura dominata sulla dominante. Infatti, come scrive Carlos Fuentes, la vera modernità «pasa por un encuentro con la vigencia de nuestro pasado. De lo contrario, se convierte en una forma de orfandad [...]. Nombre y voz, memoria y deseo, son los lazos de unión profunda entre nuestros orígenes, nuestro presente y nuestro porvenir» (FUENTES C. 1990: 45).

Per questo non ci meravigliamo di incontrare, nei suoi racconti, Filiberto e *Chac Mool*, Oliverio e *Tlazol*, sullo stesso spazio narrativo, geografico e temporale.

Bibliografia

AA.VV., 1999, *Uomini di mais. Storia e cultura delle genti della Mesoamerica*, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”, Gramma, Perugia.

AA.VV., 2006, *Cultura Latinoamericana*, Annali dell’Istituto di Studi Latinoamericani, n. 6, 2004, La città del sole s.r.l., Napoli.

BAUTISTA LARA Gregorio, 1989, *Etimologías de la lengua nahua*, Rápida, Aguascalientes.

BLANCO AGUINAGA Carlos, 1975, *De mitólogos y novelistas*, Turner, Madrid.

CAMPRA Rosalba, 2000, *América Latina: l’identità e la maschera*, Meltemi editore, Roma.

FRANCO SODJA Carlos, 2004, *Leyendas mexicanas de antes y después de la conquista*, Edamex, México D.F.

FUENTES Carlos, 1971, intervista di Luis HARSS, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in *Los nuestros*, en colaboración con Bárbara DOHMANN, Sudamericana, Buenos Aires.

FUENTES Carlos, 1972 [1969], *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México D.F.

FUENTES Carlos, 1984, *Cambio de piel*, Seix Barral, Barcelona.

FUENTES Carlos, 1986, *Por boca de los dioses*, Almarabu, Madrid.

FUENTES Carlos, 1988, in María Victoria REYZÁBAL, *Real ficción del camino vital e intelectual de Carlos Fuentes*, “Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura”, Barcelona, n. 91, pp.24-29.

FUENTES Carlos, 1990 [1972], *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid.

FUENTES Carlos, 1990, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Mondadori, Madrid.

FUENTES Carlos, 1992, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

FUENTES Carlos, 1994 [1993], *Tres discursos para dos aldeas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

FUENTES Carlos, 1998 [1997], *Tiempos y espacios*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

FUENTES Carlos, 2002 [2000], *Los cinco soles de México*, Seix Barral, Barcelona.

FUENTES Carlos, 2006 [1982], *La región más transparente*, Cátedra, Madrid.

GARCÍA ESCAMILLA Enrique, 1995, *Historia de México narrada en nahuatl y español de acuerdo al calendario azteca*, Plaza y Valdés, México D.F.

GARCÍA GUTIÉRREZ Georgina, 1981, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México D.F.

GARCÍA GUTIÉRREZ Georgina (compiladora), 2001, *Carlos Fuentes desde la crítica*, Taurus-UNAM, México D.F..

GONZÁLEZ TORRES Yolotl, 2005, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Larousse, México D.F.

GRILLO Rosa Maria, 2006, *Cinque secoli di Civiltà e Barbarie*, in M. T. GONZÁLEZ DE GARAY, P. GORZA, R. M. GRILLO, M. H. RUZ, R. SANTONI, *L’America Latina tra civiltà e barbarie*, a cura di Rosa Maria GRILLO, Oèdipus, Salerno/Milano, pp.155-318.

HARSS Luis, 1971 [1966], *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in *Los nuestros*, en colaboración con Bárbara DOHMANN, Sudamericana, Buenos Aires.

LEAL Luis, 1988, *History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes*, “Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura”, n. 91, 1988, Barcelona, pp.I-X.

Pittura, Scultura, Architettura / Pintura, Escultura, Arquitectura

MILIANI Domingo, 1968, *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Monte Avila, Caracas.

ORDIZ Javier, 2005 [1987], *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de León.

PAZ Octavio, 1990 [1950], *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

PAZ Octavio, 1990 [1972], *La máscara y la transparencia. Prólogo* in Carlos FUENTES, *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid.

POPOVIC KARIC Pol (compilador), 2002, *Carlos Fuentes: Perspectivas críticas*, Siglo Veintiuno, México D.F.

PULIDO HERRÁEZ Begoña, 2000, *Carlos Fuentes: imaginación y memoria*, Universidad Autónoma de Sinaloa.

RAMOS Samuel, 2008 [1934], *El perfil del hombre y la cultura en México*, Planeta Mexicana, México.

SANTONI Romolo, 2006, *I Civili e i Barbari*, in M. T. GONZÁLEZ DE GARAY, P. GORZA, R. M. GRILLO, M. H. RUZ, R. SANTONI, *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, a cura di Rosa Maria GRILLO, Oèdipus, Salerno/Milano, pp.11-154.

SCHEFFLER Lilian, 2004 [1991], *Cuentos y leyendas de México*, Panorama, México D.F.

Insidie delle statue antiche in Fuentes e Cortázar

Mara Imbrogno

Università degli Studi di Salerno

Nei racconti *Chac Mool* (1954) ed *El ídolo de las Cícladas* (1964), pubblicati a dieci anni di distanza l'uno dall'altro, Carlos Fuentes e Julio Cortázar hanno descritto le spiacevoli conseguenze che deve affrontare chi viene in possesso della statua di una divinità antica.

Il testo di Fuentes si compone di due narrazioni: la prima voce narrante appartiene ad un personaggio presentato come *el Amigo*, che descrive il viaggio da lui effettuato da Città del Messico ad Acapulco per recuperare il corpo del collega Filiberto, annegato lì, ed i suoi tentativi di trovare nel diario del defunto una spiegazione per lo strano comportamento che questi aveva tenuto nel periodo precedente alla sua improvvisa morte. La seconda narrazione, sempre in prima persona, è offerta proprio dal diario di Filiberto che, alternandosi alle riflessioni dell'*Amigo*, racconta l'incredibile storia di una statua da lui acquistata e raffigurante Chac, il dio maya della pioggia, che progressivamente si anima e rende schiavo il suo padrone. I due resoconti lasciano spazio ad un breve dialogo⁽¹⁾ che si svolge quando l'amico, giunto a casa di Filiberto per disporre le esequie, si trova di fronte ad un indio ripugnante, inquietantemente simile alle descrizioni di Chac Mool presenti nel diario dell'impiegato. Proprio con un dialogo si apre invece *El ídolo de las Cícladas*⁽²⁾. Due archeologi, l'argentino Somoza ed il francese Morand, si confrontano in uno studio isolato vicino Parigi al cospetto di una statuetta di marmo che riproduce Haghesa, antica divinità cicladica della fecondità, da loro ritrovata durante una spedizione alle isole Cicladi – dove si erano recati insieme alla compagna di Morand, Thérèse – e portata illegalmente in Francia. Nel corso di questo dialogo Somoza, che avuta la statuetta in custodia si era convinto di poter stabilire un contatto con la divinità rappresentata, annuncia a Morand di essere finalmente riuscito nel suo intento e si mostra deciso a sacrificare alla dea proprio il collega che ha di fronte...

Scetticismo ed indizi del fantastico

I due testi in esame, appartenenti al filone che, con le parole di Remo Ceserani, potremmo definire del «fantastico archeologico» (CESERANI R. 1996: 34), presentano delle interessanti convergenze tematiche e strutturali.

È innanzitutto opportuno sottolineare che in entrambi i racconti è presente quell'oscillazione tra spiegazione naturale e spiegazione soprannaturale dei fatti in cui, come afferma Todorov, risiede la natura del fantastico⁽³⁾.

In *Chac Mool*, di fronte ai fenomeni che indicano la progressiva animazione della statua, Filiberto si comporta in un primo momento da scettico ed ignora o interpreta male gli indizi che gli si offrono. Quando sente dei gemiti orribili durante la notte, pensa infatti che siano frutto della sua immaginazione. Quando, ripulendo Chac Mool dal muschio che lo ricopre, verifica che il blocco di pietra si sta sensibilmente ammorbidendo, crede che il commerciante lo abbia truffato vendendogli una volgare statua di gesso. Quando infine si accorge che le braccia dell'idolo sono ricoperte di peli ed avverte sotto le sue mani la consistenza della carne, teme di essere vittima di un delirio e si ripropone di consultare un medico. Alla fine, però, egli è costretto a cedere di fronte all'avvenuta animazione della statua, capace ormai di muoversi ed avanzare verso il suo letto in una stanza che, sprofondando in un lontano passato, viene pervasa da un antico odore di «horror [...] incenso y sangre» (FUENTES C. 1979 [1964]: 26). In questo frangente Filiberto offre una perfetta enunciazione del fatto fantastico:

(1) Per un'analisi approfondita della struttura narrativa di *Chac Mool*, si veda GARCÍA GUTIÉRREZ G. 1981: 12-13.

(2) Il dialogo in questo caso si alterna con una voce narrante in terza persona – differente dunque dalle narrazioni soggettive presenti in *Chac Mool* –, che ha il compito di mostrare al lettore dall'esterno le riflessioni di Morand.

(3) «Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» (TODOROV T. 2007 [1970]: 29). Sintetizzandone l'particolato pensiero, David Roas sottolinea che tale esitazione coinvolge non solo i personaggi, ma anche il narratore ed il lettore implicito: «Enfrentados ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector implícitos son incapaces de discernir si éste representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si dicho fenómeno puede explicarse mediante la razón» (ROAS D. 2001: 15).

Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. [...] Hasta hace tres días, mi realidad [...] era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o como la muerte que un día llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad: sabíamos que estaba allí, mostrenca; ahora nos sacude para hacerse viva y presente (FUENTES C. 1979 [1964]: 25-26)

Dopo la morte dell'impiegato, cioè dopo la morte dell'unico testimone del fatto fantastico, il suo iniziale scetticismo si trasferisce all'*Amigo*(4), il quale si interroga ripetutamente sulle cause di tutte le stranezze che avevano causato il licenziamento di Filiberto ed indotto i colleghi a crederlo pazzo. Lui stesso opta per una spiegazione razionale dei fatti, attribuendo il comportamento dell'amico alle forti piogge cadute in quel periodo su Città del Messico, che gli avrebbero logorato i nervi, o alla depressione derivante dal vivere in una casa antica troppo grande e solitaria, ricordo dei suoi genitori.

L'amico di Filiberto non riesce dunque a collegare quelle precipitazioni così incredibilmente abbondanti per la stagione all'azione di un'entità soprannaturale e ancor meno a spiegare con l'intervento malefico del dio lo strano annegamento del collega, che era un esperto nuotatore. Anche dopo aver finito di leggere il diario, egli si rifiuta di prendere sul serio la storia che, snodandosi davanti ai suoi occhi, fornisce una spiegazione a tutti i suoi interrogativi e dichiara: «pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando, a las nueve de la noche llegamos a la terminal, aún no podía explicarme la locura de mi amigo» (FUENTES C. 1979 [1964]: 30). Anche lui sarà però costretto a capitolare alla vista di quello strano indio che si è impadronito della casa di Filiberto e che gli si rivolge con l'atteggiamento autoritario di un Dio.

Una dinamica simile caratterizza il racconto di Cortázar, nel quale Morand qualifica come folle il comportamento di Somoza, «su insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 257), ed il progressivo isolamento al quale l'argentino si condanna per potersi dedicare indisturbato alla realizzazione di ripetute e sempre più perfette repliche della statuetta, nel tentativo di catturarne l'essenza(5).

Sebbene inizialmente il francese trovi comprensibile questa fissazione, giustificandola con la naturale tendenza di ogni archeologo ad identificarsi con il passato da lui esplorato e riportato alla luce, la convinzione di Somoza di essere riuscito a contattare la divinità crea in Morand il dubbio che la pazzia abbia preso il sopravvento nella mente del collega. Quando, infatti, questi si spoglia per prepararsi a quello che si profila come un sacrificio rituale, Morand si rimprovera di aver consentito «esa explosión de su manía» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 263). E quando Somoza avanza implacabile verso di lui per portare a termine il sacrificio richiesto dalla dea, il francese attribuisce l'impulso omicida dal quale il collega sembra animato al suo nascosto amore per Thérèse, che aveva portato alla rottura delle frequentazioni tra loro al ritorno dalla spedizione nelle isole Cicladi e che all'apparenza Somoza aveva sublimato nella sua ossessione per la statuetta. Anche dopo essere riuscito a sfuggire alla morte, in seguito ad una colluttazione che ha visto l'ascia sacrificale conficcarsi nel cranio di Somoza, Morand si domanda come spiegare alla polizia l'accaduto e si consola all'idea che non sarà difficile invocare la legittima difesa appellandosi alle eccentricità dell'argentino, al suo progressivo allontanamento dal mondo, alla sua evidente follia...

Nel racconto interviene però a guidarci il narratore onnisciente, che nel racconto di Fuentes aveva disseminato – e sottoposto al lettore, usando come tramite la voce dell'ignaro impiegato – indizi come i progressivi cambiamenti nella statua ed i continui allagamenti che funestavano la casa di Filiberto, preannunciando il fatto fantastico, ossia l'animazione del dio. In questo caso, proprio nel corso del dialogo che porta Morand ad interrogarsi sullo stato mentale del collega, l'autore ci mostra la strana attrazione che il francese a tratti sente per la statuetta e la sua sensazione che in alcuni momenti la voce sorda con la quale Somoza descrive antichi rituali di

(4) Il quale incarna alla perfezione la figura dell'incredulo che, come osserva Lazzarin, è molto diffusa nei testi fantastici dell'Ottocento e del Novecento (LAZZARIN S. 1999: 109-110).

(5) Come infatti osserva Eugenio Burgio a proposito delle culture premoderne, «l'immagine non è una semplice 'icona' del referente, un segno che rinvia all'oggetto per mimesi, ma è piuttosto un 'indice', cioè un segno che ha una connessione reale, fisica con l'oggetto, [un] *sostituto* dell'oggetto [...] la rappresentazione non è una replica, ma funziona come 'ri-presentazione'» (BURGIO E. 2001: 53).

sacrificio giunga in realtà dalla bocca dell'idolo. Cortázar inoltre sottolinea abilmente l'impulso, in apparenza incomprensibile ma fondamentale per costruire il finale del racconto, che spinge il francese a telefonare alla sua compagna prima di recarsi da Somoza, chiedendole di raggiungerli in quel luogo isolato.

Il gioco degli attori

In entrambi i racconti si creano tra gli attori delle dinamiche molto particolari. Nel testo di Fuentes, Chac Mool e Filiberto compiono uno spostamento inverso: Chac Mool passa dalla non vita alla vita, Filiberto invece dalla vita alla morte. A questo proposito lo storico Jean Pierre Vernant spiega che i *Kolossoí*, le statue, non sono semplici oggetti, ma sostituiscono l'oggetto rappresentato ed a volte consentono «il passaggio fra il mondo dei vivi e quello dei morti. Ma, a seconda dei casi, questo passaggio avviene in un senso o nell'altro: ora sono i morti che son resi presenti all'universo dei vivi, ora sono i vivi che proiettano se stessi nella morte»⁽⁶⁾ (VERNANT JP. 1978 [1965]: 347). Questa trasformazione è accompagnata da un progressivo degrado, che colpisce entrambi. Se infatti Filiberto viene ridotto allo stremo delle forze fisiche e psichiche dagli eventi che si susseguono dopo l'acquisto della statua, anche la mutazione di Chac Mool non è priva di rischi. Innanzitutto egli, umanizzandosi, sembra perdere i propri poteri, tra i quali la capacità di dominare l'acqua – il suo elemento – e deve costringere Filiberto a procurargliene in quantità sempre maggiori per evitare di trasformarsi nuovamente in pietra. L'idolo comincia inoltre ad acquisire anche i vizi degli esseri umani, diventando bugiardo, quasi schiavo dell'alcool e sommamente vanitoso. Ciò che si troverà davanti l'*Amigo* alla fine del racconto sarà dunque una grottesca caricatura di uomo: «Abrió un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; quería cubrir las arrugas con la cara polveada; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido» (FUENTES C. 1979 [1954]: 30).

Georgina García Gutiérrez, considerando gli effetti nefasti dell'incontro tra Filiberto e Chac, ha rilevato che i due interpretano, reiterandolo, lo scontro negativo di due culture che si era verificato con la Conquista (GARCÍA GUTIÉRREZ G. 1981: 20).

C'è un'impressionante simmetria negli eventi che riguardano Chac Mool e Filiberto. Innanzitutto, alla scena che vede l'impiegato portare in cantina la statua maya appena acquistata, rimanda ironicamente l'ordine vendicativo col quale Chac fa portare nella stessa buia cantina il corpo ormai senza vita di Filiberto. Ma Chac Mool aveva subito, quando ancora non poteva difendersi, altre due gravi offese: non solo era stato strappato al *cenote* maya nel quale giaceva – e quella di dissotterrare la statua è una delle offese peggiori che si possa fare ad una divinità –, ma il negoziante gli aveva persino imbrattato la pancia col pomodoro per simulare il sangue dei sacrifici. Dunque anche Filiberto deve subire un duplice e postumo oltraggio: nella pensione di Acapulco dove la sua salma aspetta di essere riportata a casa non viene infatti organizzata una veglia, ma una festa per turisti e, durante il viaggio di ritorno in pullman a Città del Messico, il corpo dell'impiegato viene sepolto senza tanti riguardi sotto un mucchio di coperte per non spaventare gli altri passeggeri.

Anche nel racconto di Cortázar si verifica uno scambio di ruoli, ma in questo caso i due attori interessati dal procedimento sono i protagonisti umani della storia, Morand e Somoza. Infatti l'argentino si trasforma accidentalmente da officiante del sacrificio in vittima ed a sorpresa il francese prende il suo posto, attendendo con ansia l'arrivo di Thérèse. La donna dunque era stata attirata nel laboratorio di Somoza perché destinata, in questo gioco di opposizioni a due che caratterizza anche *Chac Mool*, ad essere la nuova vittima sacrificale.

È affascinante il modo in cui Cortázar costruisce la scena finale della sua narrazione. Lo scrittore, infatti, ci mostra dapprima un Morand ancora lucido, che decide di aspettare fuori dalla casa la sua compagna per risparmiarle la vista del cadavere. D'un tratto, però, l'uomo si ferma, si guarda intorno e, a questo punto, irrompe l'inaspettato:

El hacha estaba profundamente hundida en la cabeza del sacrificado, y Morand la tomó sopesándola entre las manos pegajosas. Empujó un poco más el cadáver con un pie hasta dejarlo contra la columna, husmeó el aire y se acercó a la puerta. Lo mejor sería abrirla para que pudiera entrar Thérèse. [...] empezó a quitarse la ropa porque hacía calor y olía a espeso, a multitud

(6) Il protrarsi di questa tradizione nel corso dei millenni è ribadito dallo studio di Eugenio Burgio, che osserva: «alle immagini religiose oggetto di rituali di venerazione i medievali affidavano un compito specifico [...]: essere un ponte aperto dal visibile verso l'invisibile, luogo di mediazione con il trascendente» (BURGIO E. 2001: 13).

encerrada. Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas; apagó la luz y con el hacha en mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 264).

Il modo in cui Morand scivola inconsapevolmente ed inesorabilmente nel ruolo di Somoza, giungendo persino ad udire il suono dei flauti sacrificali descritti in precedenza dall'argentino(7) e portando a termine il rituale descrittogli in precedenza, che consisteva nel bagnare la statua con il sangue – questa volta autentico – della vittima(8), richiama la passività dell'eroe del racconto fantastico sottolineata da Carmen de Mora Valcárcel (DE MORA VALCÁRCEL C. 1982: 193). La studiosa, analizzando i protagonisti dei racconti "cortazariani", osserva inoltre che «en la mayoría se trata de personajes víctimas, héroes pasivos que no dudan sobre la naturaleza de los hechos que les ocurren [...], los aceptan sin asombro ni escándalo, pero sucumben ante ellos» (DE MORA VALCÁRCEL C. 1982: 316-317).

È allora opportuno sottolineare che mentre Filiberto vacilla ed in qualche modo si oppone all'irrompere del sovrannaturale nella sua esistenza, Somoza non esita invece a buttarsi a capofitto in una fatale ricerca di comunione con l'ultraterreno.

Entrambi i racconti, comunque, presentano lo stesso andamento ciclico che alla fine ci riporta, seppur sostituendo gli attori, al punto di partenza: Morand sarà dunque il nuovo sacerdote del rito sacrificale in onore della dea e Filiberto diventerà un oggetto di proprietà di Chac. E ancora: nel testo di Fuentes l'*Amigo*, dopo aver agito come un doppio di Filiberto a livello di narrazione, lo diventerà anche come attore, replicando nel finale l'azione già compiuta da Filiberto di trasportare a casa un oggetto inanimato(9), mentre in quello di Cortázar Thérèse, della quale in un primo momento la statuetta sembra diventare un sostituto nella mente di Somoza(10), rimpiazzerà Morand nel ruolo di ignara vittima.

Un altro elemento di interesse dei due racconti è costituito dall'andamento della comunicazione tra i rispettivi attori. Nel caso di *Chac Mool* questa è possibile solo quando la statua si umanizza e diventa perciò in grado di instaurare un dialogo con il suo proprietario, facendosi veicolo di narrazioni provenienti dal remoto passato preispanico. Questo insolito colloquio tra un idolo antico ed un piccolo burocrate messicano contrasta con quello, mancato, tra i protagonisti umani della vicenda: l'amico di Filiberto, infatti, riesce a stabilire un contatto – postumo e parziale – con lui solo leggendo il suo diario. *El ídolo de las Cieladas* presenta un esempio ancor più chiaro di comunicazione disturbata tra due uomini: per quanto si sforzi, Somoza non riesce a trovare le parole adatte per descrivere al collega l'incredibile esperienza che ha vissuto nei due anni trascorsi dal ritrovamento della statua, e rimane frustrato dagli inadeguati strumenti offertigli dai sistemi convenzionali di comunicazione(11); i due archeologi inoltre, pur trovandosi fisicamente nella stessa stanza, sembrano in realtà collocarsi in due dimensioni assolutamente diverse. In occasione del loro confronto, infatti, l'angolo della camera indicato in continuazione a Morand da Somoza con l'evidente intenzione di mostrare qualcosa che possa rafforzare e

(7) «¿No los oyes? La flauta doble, como la de las estatuillas que vimos en el museo de Atenas. El sonido de la vida a la izquierda, el de la discordia a la derecha. La discordia es también la vida para Haghessa, pero cuando se cumpla el sacrificio los flautistas cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada. Y los flautistas se llenarán la boca de sangre y la soplarán por la caña de la izquierda, y yo untaré de sangre su cara, ves, así, y le asomarán los ojos y la boca bajo la sangre» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 262).

(8) Lo stravolgimento della scena, che inizialmente sembrava presentare solo le riflessioni del sopravvissuto all'aggressione di un folle, si deduce – oltre che dalle strane azioni di Morand – anche dal termine «sacrificado» usato per indicare Somoza che giace morto al suolo. Per un'esauritiva analisi delle spie linguistiche del fantastico, si veda CAMPRA R. 2000: 119 e segg.

(9) Per approfondimenti su questo meccanismo di scambi, si veda GARCÍA GUTIÉRREZ G. 1981: 17-19.

(10) La sera del ritrovamento della statuetta, infatti, Thérèse passa la notte nella tenda condivisa con Morand, mentre l'idoletto di marmo va a riempire lo spazio vuoto in quella di Somoza.

(11) In questa occasione Somoza dà voce alla ricorrente preoccupazione di Cortázar riguardante la profonda inadeguatezza dello strumento verbale ad esprimere pienamente la realtà – in particolar modo le realtà alternative che lo scrittore ama presentare ai suoi lettori – ed a raggiungere una comunicazione piena ed autentica: «No hay palabras para eso [...]. Por lo menos nuestras palabras» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 257). Significative sono anche le impressioni riportate dal suo ascoltatore, che mettono in rilievo proprio l'assenza di mutua comprensione: «Somoza [...] lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 259).

spiegare al francese le cose incredibili che gli sta raccontando, appare all'esterrefatto collega come uno spazio vuoto – se si eccettua la presenza di un misero straccio sporco –, rendendo quasi drammatica la differenza delle rispettive percezioni. Come si osservava in precedenza, peraltro, la dettagliata narrazione dei sacrifici compiuti nell'antichità in omaggio alla dea, ripetuta a beneficio di Morand, sembra provenire – pur ricorrendo alla mediazione della voce di Somoza(12) – proprio da quell'idolo che, a differenza di quanto accade in *Chac Mool*, resta inerte per tutta la durata del racconto.

Irruzione del passato e scontro di religioni

Il racconto di Fuentes e quello di Cortázar sono accomunati anche dal fatto di rappresentare entrambi il terreno di un intenso confronto, che in realtà assume le forme di un conflitto, tra presente e passato.

In *Chac Mool*, anche grazie alle caratteristiche psichiche di Filiberto – personaggio costantemente intento a guardarsi indietro e fortemente legato ai propri ricordi – il passato preispanico messicano irrompe nelle vesti di Chac e prende il sopravvento sul mediocre presente di questo frustrato e nostalgico impiegatino che viene trascinato senza difficoltà nel tempo ciclico del dio(13).

All'interno del raffronto fra tempi diversi che si offre nel testo si iscrive quello tra le rispettive religioni: è significativa in proposito la discussione del cattolico Filiberto con il suo amico Pepe, il quale gli mostra quanto il cattolicesimo si presti ad innestarsi sulle antiche credenze indigene che pretende di sostituire:

Llegan lo españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida? [...] El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena (FUENTES C. 1979 [1954]: 22).

La rivincita delle antiche divinità, ancora in grado di manifestare il loro terribile potere a dispetto dei tentativi di spazzarle via e ridurre i loro simulacri a meri oggetti di collezionismo(14), viene ironicamente sottolineata dalle circostanze del decesso di Filiberto. Infatti la morte dell'impiegato che, con fatale ignoranza – e nonostante tutti gli sgradevoli e premonitori episodi verificatisi nella prima parte della storia e collegati all'acqua(15) –, aveva cercato di sfuggire al dio messicano dirigendosi proprio verso il mare, non solo è avvenuta nell'elemento dominato da Chac, ma ha avuto luogo proprio nella Settimana Santa, proponendosi dunque come una rappresentazione simbolica della morte del dio cristiano...

Il prevalere del mondo antico nel racconto viene sintetizzato perfettamente da García Gutiérrez, che spiega:

El mundo que se recrea en “Chac Mool” está formado por parejas de oposiciones que al afrontarse producen movimiento (los actores, narradores, tiempos, realidades). El triunfo temporal de uno de los términos de las parejas obedece a la insistente confrontación del pasado y el presente en cada uno de los niveles del texto. La reunión de términos de signo contrario origina la sustitución de un

(12) Sul silenzio della creatura fantastica, la sua voce e la mediazione umana fornita al lettore dal testimone dell'evento soprannaturale, si veda CAMPRA R. 2000: 100-108.

(13) Per il quale egli ha già dimostrato una forte predisposizione. Come, infatti, riporta García Gutiérrez, «Filiberto marca el tiempo cotidiano en su diario sin la ayuda de las convenciones establecidas en el calendario, sino por etapas de un ciclo: niñez, juventud, madurez; o por ciclos: sequías, lluvias. Cuando se enfrenta al tiempo exterior, medido, limitante, sufre una crisis interna» (GARCÍA GUTIÉRREZ G. 1981: 28).

(14) All'origine della tragedia che si abbatte su Filiberto c'è proprio il suo apparentemente innocuo hobby di collezionare manufatti indigeni, che indica una perdita di contatto del personaggio con la parte autentica delle tradizioni nelle quali il suo paese è immerso. Come osserva Bertie Acker, «Chac Mool es simbólico de la mitología viviente de la población indígena de México, y el cuento ilustra otra vez la derrota, por la violencia del elemento nativo, de un individuo cuyo interés en las cosas de su país es un puro pasatiempo intelectual» (ACKER B. 1984: 119). Anche in *El ídolo de las Cícadas*, del resto, sembra ricevere una punizione l'iniziale decisione dei due archeologi di vendere la statuina ritrovata ad un collezionista d'arte antica. Sulla profanazione e l'uso improprio degli antichi riti ed oggetti di culto, si veda AGAMBEN G. 2005: 83-90.

(15) Tra i quali lo scherzo di un collega che, tingendo di rosso l'acqua di una caraffa, a posteriori sembra aver lasciato presagire la tragica morte di Filiberto in mare.

tiempo per otro, de una realidad por otra, de un actor por su contrario (GARCÍA GUTIÉRREZ G. 1981: 30).

Anche in *El ídolo de las Cícladas* l'aver dissotterrato l'idolo significa – come spiega Stefano Lazzarin(16) – il ritorno di tutto un mondo, di un passato che in questo caso rappresenta le radici mediterranee dei protagonisti e che trascina con sé abitudini culturali vecchie di 5000 anni.

In questo passato i due archeologi vengono risucchiati lentamente ma inesorabilmente. Neanche il razionale Morand, ascoltando le parole apparentemente senza senso di Somoza, riesce infatti a distogliere lo sguardo dalla statuetta – «ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado [...] por alguien inconcebiblemente remoto» – e si sente trascinato

en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 261)(17).

Dunque le due temporalità, quella appartenente al ventesimo secolo francese e quella risalente a due o tremila anni prima di Cristo, pian piano si sovrappongono, fino a fondersi(18). Lo dimostrano proprio i pensieri di Morand, che offrono un'immagine in cui la campagna parigina ed un paesaggio egeo nel quale fervono i preparativi per il sacrificio rituale sembrano ormai convivere, contraddicendo la sua lucida riflessione di un attimo prima sull'opportunità di chiamare Thérèse e chiederle di portare un medico per curare Somoza dal suo delirio: «Pero Thérèse ya debía de estar en el camino, y al borde de las rocas, donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba, el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Haghese» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 262)(19).

Anche in questo racconto dunque, grazie all'avvenuto sacrificio, l'antichissimo passato pagano sembra aver preso il sopravvento. Rosalba Campra osserva, in merito, che «Il sacrificio ristabilisce il tempo delle origini e cancella la storia, annullando così il divenire. Il tempo mitico rappresenta l'unico trionfo reale sulla temporalità: è un non-tempo» (CAMPRA R. 1978: 83).

Un ulteriore elemento da prendere in considerazione è la dichiarazione di Somoza di aver stabilito un contatto con Haghese proprio nel giorno del solstizio d'estate. Questa data dunque, nonostante i tentativi cattolici di sovrapporre ai riti pagani nuovi significati e celebrazioni legate ai santi cristiani, continua ad essere come nell'antichità il confine tra il mondo, lo spazio, ed il tempo degli umani e la dimensione atemporale degli dei(20).

Per concludere, è opportuno sottolineare come i due autori siano riusciti a riversare nel contenitore del racconto fantastico le rispettive tematiche e preoccupazioni ricorrenti.

(16) Commentando il ritrovamento di un'antica statua di Venere nel racconto, da lui dettagliatamente esaminato, *La Vénus d'Ille* (1837) di Mérimée (LAZZARIN S. 1999: 82).

(17) In questo caso l'atteggiamento di Morand ricorda più quello di Filiberto che quello di Somoza: egli cerca infatti di sottrarsi all'ipnotica attrazione esercitata dall'idolo, cercando un appiglio – come spesso accade negli scritti di Cortázar – nell'ironia: «Era realmente para creer que también él se estaba volviendo loco, como si ser arqueólogo no fuera ya bastante» (CORTÁZAR J. 1996 [1964]: 261).

(18) Cortázar, del resto, ha dedicato molti scritti all'incontro ed alla sovrapposizione di spazi e tempi lontanissimi fra loro: basti pensare, per esempio, a racconti come *La noche boca arriba* (1956), il cui protagonista scivola – in un'incalzante successione di sogno e veglia – da una metropoli del XX secolo alla selva del Messico preispanico, o *El otro cielo* (1966), nel quale basta attraversare una galleria per saltare dalla Buenos Aires degli anni quaranta alla Parigi di fine Ottocento.

(19) «L'ultima sequenza del racconto manifesta infatti una serie di elementi attribuibili alcuni al Morand intellettuale, uomo del tempo storico, altri al Morand non più difensore della razionalità ma officiante di un rito che lo nega. [...] Morand è diventato mediatore dei due termini, il pensiero logico ed il pensiero mitico, il tempo mitico e il tempo degli orologi» (CAMPRA R. 1978: 83).

(20) Nell'antica Grecia i due solstizi venivano chiamati “porte”: il solstizio invernale era la porta degli dei e quello estivo la porta degli uomini: «Perenni onde vi scorrono, e due porte/mettono ad esso: ad Aquilon si volge/l'una, e schiudesi all'uom; l'altra, che Noto/guarda, ha più del divino, ed un mortale/per lei non varca: ella è la via de' numi» (OMERO 1998, canto XIII, vv. 133-137: 344).

Fuentes ha infatti riproposto nel suo testo il tema a lui caro del passato preispanico(21) che continua a vivere negli scantinati della modernità, ed è sempre pronto a riemergere – mostrando un'inesauribile vitalità – per sferrare il suo attacco contro chi pensa di poterlo ignorare(22).

Cortázar ha scelto invece di rivolgersi a quel mondo greco e mediterraneo così spesso presente nei suoi racconti e nella sua poesia(23), rendendolo veicolo di una sua idea costante: quella della possibile apertura di una finestra, un passaggio che colleghi mondi ed esistenze diverse. È facile allora immaginare che lo scrittore abbia partecipato con trepidazione ai tentativi di Somoza di trasformare l'antica statuetta in un varco, alterando le consuete coordinate spazio-temporali e creando una fessura verso un'altra dimensione, per emendare l'antico errore dell'uomo di avere inventato il tempo(24).

Bibliografia

ACKER Bertie, 1984, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Playor, Madrid.

AGAMBEN Giorgio, 2005, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.

BURGIO Eugenio, 2001, *Introduzione*, in Eugenio BURGIO (curatore), *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

CAMPRA Rosalba, 2000, *Territori della finzione*, Carocci, Roma.

CAMPRA Rosalba, 1978, *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Giardini, Pisa.

CESERANI Remo, 1996, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna.

CORTÁZAR Julio, 1969, *Julio Cortázar, o la cachetada metafísica*, in Luis HARSS – Barbara DOHMAN, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires [ediz. orig. *Into the mainstream: Conversations with Latin-American Writers*, Harper & Row, New York].

CORTÁZAR Julio, 1996 [1964], *El ídolo de la Cícladas*, in *Ritos*, Alianza, Madrid.

DE MORA VALCÁRCEL Carmen, 1982, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla.

DE MORA VALCÁRCEL Carmen, 2007, *Hacia una comunicación existencial por vía poética. Una aproximación a las ideas estéticas de Cortázar a través de algunas de sus lecturas*, in Nieves VÁZQUEZ RECIO (ed.), *Volver a Cortázar*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.

FUENTES Carlos, 1969, *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*, in Luis HARSS – Barbara DOHMAN, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires [ediz. orig. *Into the mainstream: Conversations with Latin-American Writers*, Harper & Row, New York].

FUENTES Carlos, 1979 [1954], *Chac Mool*, in *Cuerpos y ofrendas*, Alianza, Madrid.

(21) Lo scrittore non si limita però a prendere in considerazione i processi che riguardano la sua terra: in un'intervista egli ha infatti dichiarato, parlando del messaggio di *Chac Mool*: «Lo decía para México pero acabé por entenderlo para el mundo: el pasado está vivo, e ignorarlo es condenarse a un futuro muerto...» (FUENTES C. 1999: 22).

(22) Ma Fuentes, raccontando la genesi del suo racconto, non manca di sottolineare anche gli aspetti benefici legati al manifestarsi del potere ancora intatto delle antiche divinità: «El mejor cuento del volumen [...] está en la *Antología del cuento mexicano*. Se llama “Chac Mool” en honor al dios de la lluvia del panteón azteca, cuyos poderes no parecen haber disminuido con la civilización moderna. Esto se vio claramente en 1952 cuando una imagen del dios fue embarcada para una excursión por Europa como parte de una exposición de arte mexicano y desencadenó tormentas en alta mar y lluvias por todo el continente. Se hizo famoso el hecho, y, por ejemplo, campesinos de ciertos valles de España donde nunca había llovido mandaban unas cuantas pesetas por correo al Palais de Chailot, que se ponían en el estómago de Chac Mool, y llovía en ese valle después de cincuenta años. Cruzó el canal de la Mancha en medio de tempestades que nunca se han visto. Este fue el origen del cuento» (FUENTES C. 1969: 349).

(23) Per citare solo alcuni dei suoi scritti sul mondo ellenico, si pensi al dramma *Los Reyes* (1949), ai racconti *Circe* (1951) e *La isla al mediodía* (1966), a poesie come *Los dióscuros* e *Anacreonte in Pameos y meopas* (1971). Per una panoramica dei testi dello scrittore riguardanti l'antica Grecia, si veda DE MORA VALCÁRCEL C. 2007: 63-67.

(24) Come lo stesso scrittore ha dichiarato, «En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad [...] para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana» (CORTÁZAR J. 1969 [1967]: 268).

FUENTES Carlos, 1999, *La edad del tiempo*, in Jorge F. HERNÁNDEZ (curador), 1999, *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., pp.22-23.

GARCÍA GUTIÉRREZ Georgina, 1981, *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México D.F.

HARSS Luis - DOHMAN Barbara, 1969 [1967], *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires [ediz. orig. *Into the mainstream: Conversations with Latin-American Writers*, Harper & Row, New York].

HERNÁNDEZ Jorge F. (ed.), 1999, *Carlos Fuentes: territorios del tiempo. Antología de entrevistas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

LAZZARIN Stefano, 1999, *Merimée, le statue, il fantastico*, in Prosper MÉRIMÉE, *La Venere d'Ille* [1837], traduzione di Stefano LAZZARIN, Pietro Manni, Lecce [ediz. orig. *La Venus d'Ille*], pp.51-127.

OMERO, 1998 [XI-VIII sec. A.C.] *Odissea*, traduzione di Ippolito PINDEMONTE, in Valerio MARUCCI (ed.), *L'Odissea di Omero*, Salerno Editrice, Roma.

ROAS David, 2001, *La amenaza de lo fantástico*, in David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp.7-44.

TODOROV Tzvetan, 2007 [1970], *La letteratura fantastica*, traduzione di Elina KLERSY IMBERCIADORI, Garzanti, Milano [ediz. orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris].

VERNANT Jean-Pierre, 1978 [1965], *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, traduzione di Benedetto BRAVO, Einaudi, Torino [ediz. orig. *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Maspero, Paris].

Eugenio F. Granell: a cuento de la pintura

Paco Tovar

Universitat de Lleida

Las formas expresivas utilizadas por Eugenio F. Granell, también la pintura, responden a un largo aprendizaje donde tradición y novedad serán los principios estéticos que las justifican; sensibilidad, criterio e imaginación, el tono de sus fantasías; humanidad y conciencia libertaria, sus apuestas ideológicas; vehemencia, sinceridad, humor y descaro, sus impulsos. Así modula una imposible armonía de líneas, colores y volúmenes. Todo ello surge al ritmo de la historia y al compás de aventuras. Lejos de un realismo trasnochado, tiende a ser barroco y es surrealista, negándose a juegos y amaneramientos de salón; desvela querencias en artificios tragicómicos de vieja escuela y nuevo cuño, denunciando supercherías. El pintor, escultor, figurinista y arquitecto escenográfico cuenta por metáforas, desvelando una obra que

nos llega como después de una serie de filtraciones a través de sucesivos planos temporales. Resulta así, de lo que hace, unas a modo de estratografías de formas, símbolos y expresiones, de las cuales él es, asimismo, el primer cartógrafo. Por eso le sucede lo que a los primitivos mapistas de tierras incógnitas o sobrecogedores finisterres: que parece tener prendida en su atención tanto más en la fábula y el mito que en los meros accidentes geográficos que le dieron pie (SANTOS TORROELLA R. 1987: 34).

En última instancia, los trabajos de Granell son una complicada localización y reclamo para descubrir afinidades.

El carácter laberíntico del espacio abarcado, la condición proteica del personaje, la índole fragmentada del tiempo que se evoca, la omnipotencia autorial y el predominio del discurso disgresivo, la condición sómnica o fantástica de símbolos o motivos rectores, la ruptura de las frases hechas, la reversión de refranes, el juego libérrimo con la palabra pueden hallarse en las obras narrativas de Eugenio Granell con radicalidad y eficacia semejantes a lo que es fácil encontrar en narraciones de escritores como Cortázar y Cabrera Infante, Juan Goytisolo o Juan Benet, acerca de los cuales se habla tanto, tan bien y con tanta razón (SOBEJANO G. 1987: 86)(1).

Frente a los trabajos de Granell pueden atribuírsele filiaciones surrealistas y un carácter independiente para defenderlas y practicarlas en múltiples ocasiones:

El surrealismo dio a la poesía una dimensión que no había tenido antes, y me refiero a la poesía en todos sus campos, porque la pintura, la música, la arquitectura, son también poesía (GRANELL E. 1998: 32)(2).

(1) Gonzalo Soberano repite una opinión defendida en *Hispania* (diciembre, 1979). Ya entonces planteó la semejanza entre las obras de Granell y los narradores contemporáneos mencionados.

(2) Pintura y música son disciplinas que Granell manejó desde niño, ampliando el conocimiento de la primera, en su etapa universitaria, con el pintor Manuel Valverde; la formación musical remite a sus años de conservatorio, bajo las enseñanzas de Antonio Fernández Bordás y Conrado del Campo.

Debe Granell la temprana querencia por el surrealismo a su amistad con el pintor Cándido Fernández Mazas, que trajo a España desde París varios números de *Minotauro*, en 1934 o 1935. Exiliado en la República Dominicana, hospedó en 1941 a Bretón, que visitaría de nuevo la isla en 1946, cuando Granell y un reducido grupo de colaboradores habían logrado catalizar desde la revista *Poesía Sorprendida* «un movimiento innovador, vanguardista, que no desprecia ni desconoce la tradición»

Decir surrealismo, también poesía, es actuar con libertad y mantener la distancia respecto a esquizofrenias inventadas, en busca de una “realidad total” que habla desde la “metahistoria” sin extrañar el humor a cuenta de Freud(3). En su tarea literaria, y como pintor, Granell manipula técnicas y formas con “absoluta naturalidad”, en busca de insólitas criaturas y nuevas dimensiones:

Creo que toda la pintura es literatura y toda literatura es pintura escrita. Comencé muy influenciado por Miró, Picasso y Chirico. Lo que hice después fue ir evolucionando por caminos muy particulares. Lo que me satisface de todas las críticas que han hecho sobre mi pintura, es la coincidencia en afirmar que se parecen muy poco a las de mis contemporáneos, aunque – por supuesto – siempre partiendo de raíces comunes (MOLINA C. A. 1986: 26)(4).

Herederero de su tradición, Granell juega con impulsos:

Mi obra no surge de una idea preconcebida, me pongo ante un lienzo en blanco sin saber lo que voy a hacer, pongo un color, hago un trazo y eso me va sugiriendo relaciones con otros colores y otras formas. No sé hacerlo de otra manera (MOLINA C. A. 1986: 34).

Lógicamente, tampoco sigue las huellas de un falso realismo; prefiere una modernidad lúcida, esbozada en Altamira, perfilada entre los viejos pueblos aztecas y contemplada en algunos maestros clásicos: El Greco, Velázquez, Durero, Rubens y Goya.

Lo que hay de más hondo en el arte es su posibilidad de huida del mundo. Hay otro arte, que es el que quiere hacer del mundo su gemelo. A esta gran mentira se le llama realismo.

[...] La realidad mayor del arte es su independendencia absoluta de la vida cotidiana y sus acciones. El arte está fuera de lo diario al hacerse eterno – al hacerse arte – y al margen de lo accidental (GRANELL E. 1998a: 225 y 227).

Independencia niega el aislamiento y afirma compromisos; huir no implica fuga sino entañamiento; arte sólo representa el arte, una «mentira pero sin trampa ni cartón». Al fondo, el pulso de una España suspendida, con sus tremendas visiones misteriosas y dramática nostalgia. Eso ya pintan Velázquez, Goya y Pablo Picasso:

El arte de Velázquez parece haber realizado con el tiempo un prodigio del cual, hasta el presente, Saturno se mostró incapaz. El prodigio consiste en haber reducido lo temporal a la medida del individuo [...]. Si Saturno devoró a sus propios hijos, Velázquez se tragó a Saturno. El tiempo de la pintura es la pintura sin tiempo. Este es el prodigio del arte velazqueño.

[...] Situado entre El Greco y Goya, Velázquez es el fiel de la balanza pictórica. Es la hora exacta del reloj al margen del tiempo de la pintura (GRANELL E. 1998c: 324 y 329).

(GONZÁLEZ DE GARAY M^a T. 2000: 199). Con esos datos, y ante las obras que Granell, filiación estética es la de un vanguardismo surrealista de acentos bretonianos y logros personales.

(3) Granell, como ya lo hizo Freud, valora el humor. Para uno y otro es la forma de sublimar y única puerta de salida en momentos de angustia.

(4) Junto a Miró, Picasso y De Chirico, Granell también aprecia los trabajos de Braque, Duchamp, Klee, Moore, Gris, Kandinsky, Max Jacob, Dalí, André Masson, Vlady...; Torres García, Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Vela Zanetti, Rafael Barradas, Pedro Figari, Remedios Varo, Esteban Francés...

En el panorama plástico que Goya nos legó palpitan con desgarrada emoción los más íntimos contrastes del espíritu español, el mayor de los cuales es el tremendo maridaje de su crudo realismo con el de su arrebatado misticismo [...]. Él sintetiza los dos ángulos grises de la vida y del ánimo española, ángulos desde los cuales El Greco y Velázquez nos dejaron tan magistrales proyecciones.

[...] [Goya] no transformó su paleta en fácil manufactura de historia convencional. Dejó a la posteridad el jugo auténtico, sin adulterar, de la España de su tiempo.

[...] El Greco y Goya son los titanes precursores de la pintura actual, cuya figura cumbre es Picasso, otro español, otro desterrado.

[...] [Picasso] Tan pronto recorre las zonas del impresionismo como del cubismo, o bien se adentra en la madurez de lo clásico griego y romano; o se aventura en el misterio sombrío de la enérgica y serena tradición española, o compite en violenta pujanza primitiva con el desierto africano, al cual puede incluso amenazar con inundarlo, porque Picasso inunda de vida su visión del África calcinada por la hirviente arena a lo largo de siglos (GRANELL E. 1998: 258, 260, 262, 367-368).

Remite Granell a ese proceso imaginativo en *La novela del Indio Tupinamba* (1959), *El hombre verde*, *Federica no era tonta*, *Nostálgico pronóstico*(5), *El clavo* (1967) y *Lo que sucedió...* (1968).

I

La novela del Indio Tupinamba se inicia con una broma: dos retratos en paralelo y, bajo ellos, la oportuna identificación. Uno remite al verdadero autor de la novela; el otro a su redactor; ambos, indígenas con vestidos y pose fotográfica, descubren su origen americano y son máscaras de Granell; también claves y objetos de valor etnográfico, antropológico y hasta de gramáticos y nuevas corrientes lingüísticas.

Comienza el juego, estructurado en capítulos breves y sucesivos que discurren por una España en tiempos revueltos y durante su guerra civil, sigue los pasos caribeños de un exilio republicano, vuelven a mirar lo español en la postguerra y ojean de nuevo la geografía de América, cerrando el círculo de la historia, vivida por el Indio Tupinamba que, al principio, iba con «el trasero al aire, como podía verse muy bien, y con una rueda de plumas de ave coloradas puestas en la cabeza» (GRANELL E. 2001: 65). Lo decapitó un conquistador y llegó a ser amigo de un clérigo, emparentándose con gitanos.

Relato histórico en clave paródica y tonos caribeños, *La novela del IndioTupinamba* es un espectáculo de marionetas que, oportunamente localizadas, remiten a su verdadera identidad o sirven para contrapuntear el motivo primero de su tragedia. El indio es cronista de unos hechos y aventurero entre dos mundos, pintados a conciencia en la novela de Granell.

II

La historia desarrollada por Granell al escribir *El hombre verde*, narrada por uno de los personajes. Éste cuenta que un extraño visitante invadió su hogar, sorprendiéndolo allí junto a su esposa:

El hombre verde, inmensamente verde, verde total, absolutamente macizo, verde opaco, duro, inmóvil, inalterable, permanecía tan tranquilo en el marco de la puerta desaparecida, como si estuviera instalado en una hornacina con fondo de tiempo, puesto allí por la tempestad, o como hijo del maridaje verde de una ola rota y de un rayo desprendido por algún trueno inexacto (GRANELL E. 1970c: 182).

Enmarcada convenientemente, la visita se transforma en objeto simbólico, agradecerá ser atendido y trata de justificar con frases hechas las causas irracionales de tan inesperada presencia:

(5) Granell había publicado en 1944 *El hombre verde (Poesía Sorprendida)*. Lo editará nuevamente, junto a *Federica no era tonta*, *Nostálgico pronóstico* y ocho relatos más, en 1970 (*Federica no era tonta y otros relatos*, Costa Amic, México). Desconocemos si *Federica no era tonta* y *Nostálgico pronóstico* llegaron a imprimirse con anterioridad. Utilizaremos para referirnos a ellos, también a *El hombre verde*, la fecha en que su autor reunió las tres piezas en volumen. Aplicar ese criterio justifica el haber situado *La novela del Indio Tupinamba* en primer lugar.

--Al pasar por aquí (no pasaba, había venido), vi luz y por eso llamé (no había luz, la luz estaba apagada). Gracias por haberme dejado entrar (no le dejamos entrar, él entró). No sé a dónde ir en una noche como esta (era, por lo demás, una noche como muchas otras). No tengo alimentos para mí (no tenía boca, no, no tenía boca). No tengo nada que dar a mis hijos (no tenía sexo). Soy pobre (era verde, verde). Vago mi soledad por el mundo (era verde) (GRANELL E. 1970c: 183).

El intruso se alejará pronto «hacia el fondo del mar recamado de sollozos», dejando atrás los gestos de un hombre y una mujer apenas desvelados, silenciosos y con ligeros indicios de aparición tan extraña: los sueños atribuidos a un perro acostado en el mismo dintel de la puerta desaparecida que antes ocupara esa visión y una gotera sobre los restos grises de un cenicero, tornándolos negros.

La escena carecería de importancia si no fuera porque los testigos habrían de guardarla en su memoria, inquietándolos de nuevo al escuchar una simple frase, ahora repleta de significado:

Varios días después fuimos mi mujer y yo a hacer una visita. Nos presentaron a varias personas. Una joven rubia tocaba el piano. Un señor muy serio cosía la alfombra. La dueña de la casa hizo una bella demostración hípica en el cuarto de baño. Resultó que aquel magnífico caballo se lo había regalado un tío suyo que se llamaba Rodolfo, según le dijo al oído a una señora la joven pianista. El caballo estaba debajo del piano. El tío Rodolfo vivía en Boston desde hacía treinta años. Se dedicaba a hacer antologías poéticas de los miembros de un *trust* que tenía tan delicada inclinación. Pasamos una velada deliciosa. Otro caballero se tragó una bombilla en medio de la indiferencia general. Mi mujer y yo aprendimos una bella canción. Al darnos la mano, para despedirse de otros, una de las personas que nos habían sido presentadas nos dijo susurrando:

--¿No nos hemos visto en alguna parte? (GRANELL E. 1970c: 184).

III

Bien mirado, el narrador que Granell utiliza de nuevo para contar su relato, decide considerar que Federica no era tonta, en todo caso más tímida que «un hilo mojado», y tan fea que alcanzará proporciones monstruosas durante su extraño embarazo y posterior desarrollo de la criatura, que guardará en sus entrañas – los rayos X confirman sin duda que es niño –. Ambos integran un complejo sistema parasitario. El rostro de Federica

no podía ser menos armonioso, sobre todo tal como se manifestó algo después de haberla conocido, a causa de aquellas protuberancias orejales. Sus narices resultaban, aisladas, muy correctas en sí mismas, pero en relación con sus facciones tomadas en conjunto, veíanse monumentales [...]. Sus chispeantes ojos se confundían con dos modestos agujeritos. Eran un par de minúsculos hoyitos incendiados [...]; y redondos como los de un pajarito inerte, del que sólo permanece viva la mirada. En cuanto a la boca, ésta fue creciendo, con el tiempo, en un proceso aumentativo casi visible, hasta alcanzar el tamaño muy en proporción con el de sus orejas.

[...] Su hijo no se veía por ninguna parte [...]. Lo llevaba consigo, aunque no se le viese. El hijo de Federica estaba allí, con ella; lo tenía inseparablemente ligado a su organismo, pues lo cargaba dentro. Sólo su tremenda timidez le había impedido echarlo al mundo siguiendo las manidas y universales pautas de la tradición.

[...] El crío se alimentaba por la boca maternal, la que, afortunadamente, coincidía de manera admirable con la cavidad bucal infantil. Las minúsculas manitas del niño le salían a Federica por los oídos – si bien solamente una chispita. Al principio, apenas la puntita de los deditos, ya que hay que tener en cuenta que se trata de un recién nacido (GRANELL E. 1970a: 12-13, 20-21).

De imposible arreglo, el capricho genético de Federica es motivo de curiosidad, desprecio y marginación; asombro para las ciencias físicas, estimulante para psicólogos y pedagogos. También para quienes buscan soluciones prácticas y logra sus objetivos: la extraña simbiosis maternofilial, una vez transformada en

instrumento barroco de imposible armonía, el «Cuarteto Federica», despejará burlas y prejuicios. «*Federica no tenía un pelo de tonta*»(6).

IV

Granell atribuye al protagonista de *Nostálgico pronóstico* unos recuerdos, que localizará fuera del tiempo al escribir su historia. La isla de Nueva York, el fondo español y una leve pincelada en colores adriáticos, serán el oportuno marco escenográfico de los hechos narrados, dispuestos en cuadros irregulares. La tensión narrativa se mantiene al enfocar espacios y personajes utilizando técnicas y recursos cinematográficos. Desde la escritura, todo se mueve con agilidad, realismo y fantasía.

Nostálgico pronóstico se inicia localizando a sus protagonistas entre «la multitud mientras ejecutan movimientos insólitos»: él, Figueredo, un fracasado de origen gallego que acumula experiencias; ella, su antiguo amor, que ha logrado triunfar en América junto a un hombre distinto. La mujer tiene hijos dispuestos a interrogarla sobre la extraña relación que mantiene con Figueredo(7). Transformada en visión dentro de «tan amplia pilosa selva de memorias» que es Nueva York, el viejo barbudo nacido en Galicia, enumera sus gracias: ola de cobre profundo, su cabeza; piel, dorada como el polvillo atesorado bajo la sombra que guarda el fondo del río; sus ojos, un par de diamantes, ascuas de su genealogía y fuego de su corazón. Sitiados ambos en tierra hostil, evocarán con cierta nostalgia un pasado que ya no existe sino en los rincones de la memoria. Uno y otra, ligados a su ambiente social, tienen vida propia en Manhattan. Son restos humanos, ya con valor antropológico:

Lo que aquí se impone, si no les parece mal, es proceder al estudio pormenorizado de sus actitudes, carácter y comportamiento, así como conducir una sistemática investigación de sus formas de expresión típicas, las que enseguida debemos relacionar con sus creencias religiosas, sus prácticas mágicas, su técnica de alfarería y el significado totémico de sus danzas preferidas (GRANELL E. 1970b: 167).

Las notas que Figueredo escribe para dejar testimonio de su encuentro satisfacen las desesperanzas de un exiliado que trata de poner las cosas en su sitio:

El ventarrón del Hudson subirá impetuoso por los canales de las calles hacia las incontables arrugas grabadas en mi piel por los contratiempos, por la cruda intemperie, por los húmedos años, por el mordiente infortunio, por los dulces y penosos recuerdos de otros tiempos y tierras... (GRANELL E. 1970b: 169).

V

El clavo es una trágica humorada futurista que remite a ciertos antecedentes literarios, emplea determinados recursos atribuidos a las novelas de intriga o ciencia ficción y cuestiona un proyecto civilizador demagógico, represivo y deshumanizado. Un simple objeto de ferretería protagoniza una historia que le atribuye propiedades

(6) El monstruo genera virtudes: «Federica había no sólo descubierto la aptitud musical, y la excelente voz, de su querido hijito. Con la maternidad, asimismo la suya se había transformado maravillosamente. Y un día, llegó a descubrir, también, que ambos podían cantar dúos. Aún, más tarde, percibió que si ella apoyaba con la suya la voz de su muchacho, se obtenía el efecto de oírse tres voces. En caso de que su hijo apoyase con la suya la voz maternal, sucedía lo mismo [...]. Y ese fue el gran invento de Federica. Ella y su hijo integrando el cuarteto de su nombre, hoy famosos» (GRANELL E. 1970a: 33).

(7) La semejanza entre la biografía de Granell y la de Figueredo resulta evidente: son derrotados y exiliados españoles; fueron huéspedes obligados en Argelés y otros campos de concentración franceses; tienen formación musical, pintan y escriben; han fijado su residencia en Nueva York. Esos datos biográficos responden, bajo palabra del narrador, al proceso vital degradativo de Figueredo: cocinero en el Adriático, inventor de máquinas estupendas y «tan útiles para la prosperidad y el bienestar contemporáneos»; leñador en Canadá; minero en otros pagos y neoyorkino extranjero de ínfima condición, a veces taxista.

Contrastan esos detalles con la descripción de la mujer: esposa, madre e historiadora. Su marido quizás es ingeniero, abogado, periodista, médico o con estudios de farmacia. Los hijos ejercen de curiosos impertinentes.

asesinas y fuerza demoníaca. Como instrumento mortífero, es «la postrera y más dañina de toda arma individual». Como símbolo, es un raro espécimen sombrío que remite a las «eras anárquicas», cuando la actividad cerebral de los individuos y las multitudes todavía se hallaba «infantilmente dividida por el juego bizantino consistente en la invención de oponer contrarios» – lo objetivo y lo subjetivo; la ciencia y el arte; la democracia y la dictadura –. De algún modo, representa el sufrimiento y es objeto del cualquier mal – miseria, frío, hambre; también las enfermedades contagiosas hereditarias: la sinusitis, la ronquera, la delgadez, la usura, la tos y la piquita, el nerviosismo, los callos, los sabañones, las alergias, las neuralgias, el insomnio, la gonorrea, la mística, la calvicie, los estornudos, el reuma, la metafísica, las caries, los eructos, el imperativo categórico, la diarrea, las revoluciones, los comités y la disentería; el mal de ojo, la adivinación automática, las introspecciones, la alferecía, la repostería, las indigestiones y la escala atonal, la jurisprudencia, el baile de San Vito, el desorden en el ejercicio de las profesiones, la ausencia de equilibrio regulado entre lo deseable y lo superfluo; las salsas culinarias, la competencia, el ahorro, la virginidad, la obesidad y la numismática –. El potencial maligno del clavo equivaldría a formular un mito imposible de reducir, porque el clavo-símbolo, en su desarrollo mitológico, no es un animal que salta contra «el centro efectivo de la regularidad unificada»; la corroe minando a sus individuos que, transitoriamente animalizados, «pretenden arrojar al archicalcinado bosque del misterio». En cualquier caso, un clavo es un clavo descrito en sus dimensiones y localización exacta:

Se trataba de un clavo. Un clavo de diez centímetros de longitud por siete milímetros de espesor [...]. El clavo era de hierro. Estaba mohoso. No tenía cabeza. En el momento de ser descubierto estaba hundido en el muro justo cuatro centímetros, de manera que su mayor parte permanecía en el aire. El clavo había sido clavado en la pared occidental: a dos metros y cuarto del rincón derecho y cuatro metros y cuarto del rincón de la izquierda. Dada su inclinación, proyectaba, hacia el muro, un ángulo agudo de cuarenta y tres grados. Es más, el clavo se hallaba equidistante a dos fotografías, en apariencia inocuas... (GRANELL E. 1995: 9-10).

Esta vez, Granell da curso a una invención que tiene mucho de parábola sobre lo que puede suceder cuando la ignorancia y los despropósitos científicos ejerzan su dominio mediante una estricta vigilancia en las comunicaciones, impidiendo una libre circulación de ideas, otorgando crédito a tonterías y eludiendo peligros de mayor envidia. El hombre futuro está condenado al suicidio idealista. El instrumento que habrá de matarlo será un clavo. El cataclismo último llegará después, por cuenta del orden superior.

VI

Lo que sucedió... es una verdadera fantasmagoría, aunque el mismo Granell afirme no creer en brujas y aparecidos; también una crónica, por cumplir tres condiciones básicas, enunciadas por el mismo autor: contar un suceso cotidiano tal como aconteció, referirlo del modo más ajustado posible, y sólo narrarlo de cualquier otra manera si no pueden cumplirse las dos primeras reglas. Esas pautas son las que rigen la historia, que Granell avala remitiendo a «gruesos folios de archivo y no es pamplina ninguna. Se trata de cosas muy serias».

Son hechos, detalles, cifras, claves, apuntes, aclaraciones, notas, dichos, recuerdos, esperanzas, desilusiones, trampas, verdades como puños, ansias, sueños, palpitos, pensamientos diluidos en otros pensamientos de modo que no se sabe bien si éstos o aquéllos son los generadores de otra serie de ideas, de afanes, de escondrijos, de indicios, de esperas, de acechanzas, de cúmulos confusos repletos de cálculos y olvidos, de veredas borradas por bullentes anhelos. Pero está escrito todo. Está guardado, asimismo, en curadas cajas de olor a tabaco y palo de santo que conservan el tufo de lo que está pasando, así como de aquello que se da por pasado pero que se estira aún, en realidad, tal como se extendería un muelle brazo elástico de masa gramada en inacabable estiramiento (GRANELL E. 1989: 50-51).

Los Naveira sostendrán el argumento de *Lo que sucedió...*, relato verdaderamente ficticio que guarda memoria de unos personajes atados a su destino. Las figuras importan, y Concheiro será el artista que interprete la historia completa de una España desvelada en sólo un lienzo, tela donde «la pintura eterniza y lo eterno deviene utópico

y ucrónico, según es sabido». Así elabora «un raro tejido de aciertos repentinos y de confusos borrones del todo incomprensibles». Juega por impulsos que nunca logra explicar o serán *realmente valiosos*. Granell compone así otra pintura escrita donde vuelven a mostrarse no las realidades tal como fueron sino el amasijo visionario de unos hechos que sólo atienden a sus propias reglas.

El cuadro mismo, bien mirado, semejava un desordenado catálogo de realidades donde nada hubiese sido pintado, sino reunido, ensamblado, juntado, superpuesto allí. Mostraba un mareante amasijo de visiones, por su acumulación y superabundancia. Rompía todas las leyes ópticas hasta entonces válidas para diferenciar la perspectiva auténtica de la simulada (GRANELL E. 1989: 171).

El orden caótico y la imaginación del pintor desvelan temas, no el asunto principal, muchos y uno solo, basados en la historia y cultura española debatida en sucesivos fragmentos. De la obra, Concheiro se plantea borrar el trozo de Altamira:

Que eran cuevas, no había duda. Que estaban en Altamira, no se podía negar. Ni que eran pinturas, ni que Altamira se encontraba en España. Lo cual, ni los más feroces enemigos de la realidad podían anularlo. Con todo, aquello no era español (GRANELL E. 1989: 176-177).

De momento, el artista se ocupa de una escena en tamaño natural, con la batalla de Lepanto. Entre las figuras destaca Cervantes, a punto de «lanzarse a la refriega de la que salió manco». En otra zona, dice Concheiro, ya pintó a Cervantes, como actor de su propia *Numancia* y sentado en la Posada de la Sangre:

El celebrado artista de las letras acababa de recibir noticias nada halagüeñas relativas a la solicitud de ser llevado al reino de Nápoles. Veíasele reconcentrado, pensando: “¡Que cojonazos tiene ese comemierda de Conde Lemos!” (GRANELL E. 1989: 175).

Habla Concheiro de haber pintado al Obispo Don Jerome y las fundaciones de Santa Teresa, de un tirón, y alguna visión de América(8). Mayor satisfacción le produjo su acierto en colorear sobre lienzo a Felipe II:

En cambio, allí donde estaba Felipe II [...], eso sí que lo había hecho pensar y obligado a grandes cuidados. Sobre todo, porque no acababa de lograr que el traje negro del rey, pintado de negro, por serlo así, se viese verdaderamente negro. Hasta que por fin descubrió que bastaba con pintarle roja la nariz al severo monarca, y amarilla la golilla blanca de su jubón abotonado, y ya estaba. Pero ¿quién iba a decir – y se echó a reír de sus propias palabras, que parecían divertirlo enormemente, por lo cual sin duda las repitió –, quién iba a decir que con huevos fritos en el pescuezo y tomate nasal, el color negro, reforzado con algo de azul Prusia, quedara de un negror absoluto? Por cierto, ese era uno de los fragmentos – técnicamente hablando, ahora; aparte de que él no le concediese a la técnica más que un valor del todo subsidiario, como Goya y Velázquez, y el Greco también – que más le satisfacían de cuanto había hecho hasta el momento (GRANELL E. 1989: 175).

(8) Concheiro, bajo el signo ilustrado y lejos de triunfalismos, describe su pintura de América remitiendo a Colón; también a viejas crónicas de Indias: «Allí aparecían indios recostados por todas partes. No sólo por todas las partes geográficas, sino asimismo por todas las corporales suyas [...]. Y las indias lo mismo. Y todos felices, cual si acabasen de leer lo que Rousseau y Montaigne dicen de ellos y estuviesen además de acuerdo. En cuanto a los españoles, irrumpían aquí y allá procaces y altaneros, como si en vez de llegar a América de España por primera vez, regresasen, como de costumbre, a casa o a un figón.

[...] El pintor estiró un brazo, señalando a un lugar donde se apiñaban unos cocos pintados, y les explicó que aquello era lo que había hecho de madrugada con aceite de coco. Podían verlos hacia la derecha, donde se celebraba una reunión de indios, encima de un galeón que atracaba al puerto cargado de soldados y estandartes. Más arriba, en la playa rodeada de bohíos, dormitaban las tropas de Pizarro» (GRANELL E. 1989: 174).

Sobre la tela del gran cuadro, a propósito de una sola etnia mestiza, no faltan detalles con valor técnico, y escenas costumbristas(9).

Penúltimo criterio

Granell pinta y escribe, o al revés, sobre la propia historia, desarrollada en quiebros de naturaleza testimonial y valor simbólico. Sus obras deben a los maestros del arte y al propio surrealismo la esencia de unas imágenes fuera del tiempo. Él mismo llegó a forjar su necrológica, en 1945. Entonces la dedicó a un cómplice: Max Jacob. Pasaron cincuenta y seis años y habría de cuadrarle:

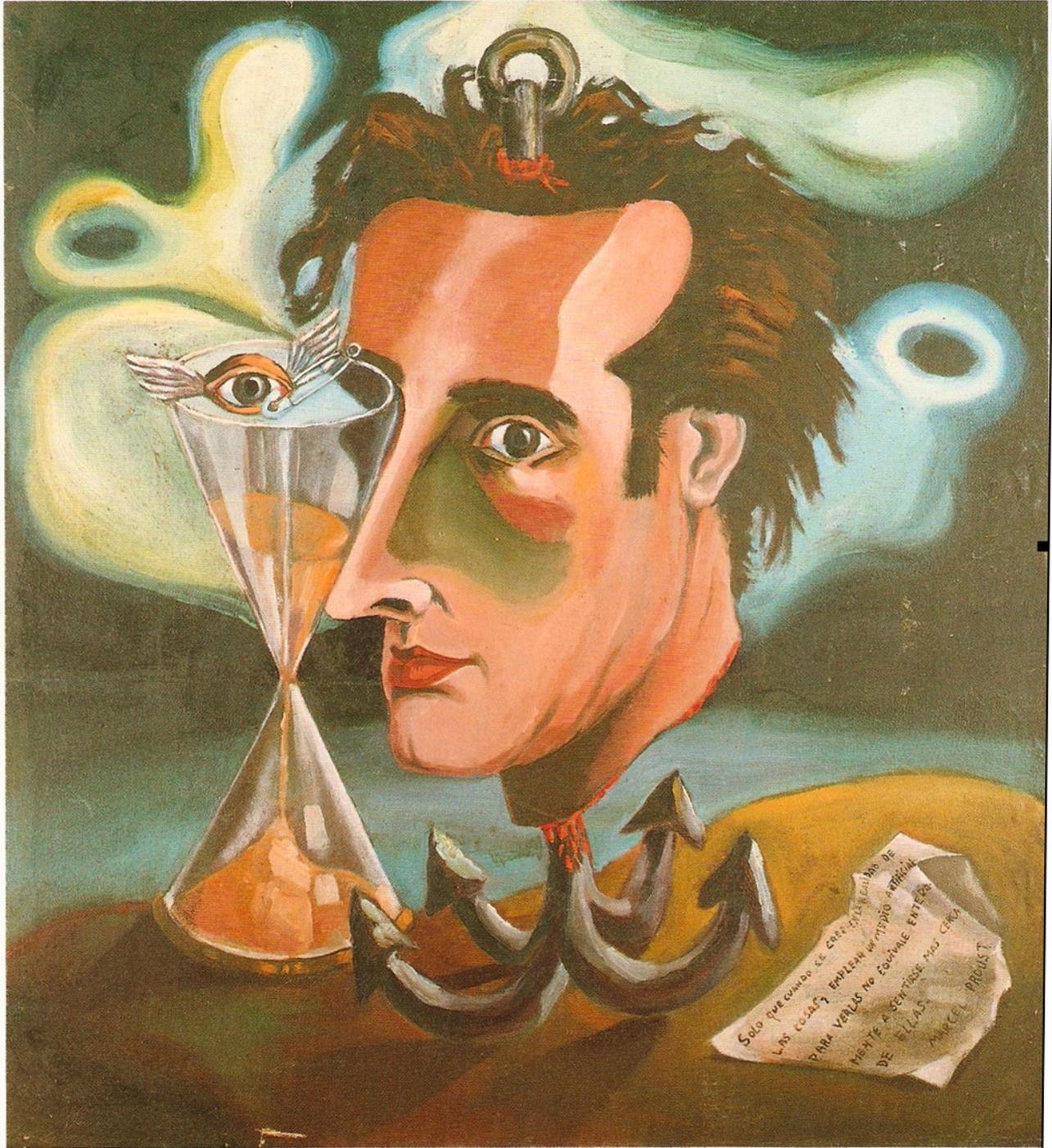
Forjador de inéditas quimeras, buceador de sueños rendido al sueño cuya interpretación llena de pavor a los más adictos psicoanalistas.

(9) Granell los enumera, de acuerdo a su visualización y bajo palabra de Concheiro, según la proyección y naturaleza de los elementos: «[Las tres castas aparecían tal cual una]. Veíanse conjunto de moros unidos a judíos peleando contra los cristianos, y grupos de cristianos con contingentes judíos luchando contra los moros, y moros con cristianos guerreando contra los judíos, y a judíos, moros y cristianos guerreando contra cristianos aliados y judíos, y a cristianos con moros y judíos, combatiendo contra moros con judíos y cristianos; y a moros con cristianos contendiendo con moros, cristianos y judíos; y a cristianos con moros y judíos combatiendo contra moros, cristianos y judíos; y a moros; y a moros, cristianos y judíos juntos, contra cristianos; y a moros y judíos aliados, contra alianza mora, cristiana y judía.

[...] Después de todo, aseguraba, la bota de vino, el éxtasis místico perfeccionado, la infantería, el descubrimiento de continentes, la siesta y el llegar con retraso a todas partes, el artificio de Juanelo, la goma de borrar – que había empezado siendo una miga de pan –, el dolor de cabeza no como alteración fisiológica, sino como vía de evasión para no hacer algo; la gana para, sin evasión, hacerlo; la avaricia sexual envasada en donjuanada, el peto para los caballos de los picadores, en Estado nacional, la máquina ajedrecística de Torres Quevedo, la compensación de vocear contra la indigencia de pensar, la conquista imaginada del espacio mortal; la complejidad que reemplazó la reina de los naipes por el caballo; el chorizo, la compañía de Jesús, el autogiro, la tortilla, el submarino, el uso del viento no para la aviación sino para los buñuelos, etc., etc., porque sería el cuento de nunca acabar, ¿no denotaban técnicas admirables, pruebas fehacientes de un genio sin par?

[...] Las procesiones de la Semana Santa, de Sevilla, así como las fallas valencianas y una corrida de Ronda, a más de la jura de Santa Gadea, las regatas vascongadas, la fábrica de tabacos de Gijón, la inauguración de la Academia de la Historia y la del valle que se proyectaba usar como pantano en el futuro, llenándolo del agua requerida, también podrían verlos cuando corriese la tela al otro lado (GRANELL E. 1989: 177-179).

Para muestra un botón



Autorretrato. 1944. O.A. 52 x 47.



Figura 1. El caballo respetuoso con las damas, 1974.



Figura 2. El secreto del río Sil, 1974.



Figura 3. Los lamentos de las mujeres solas, 1976.

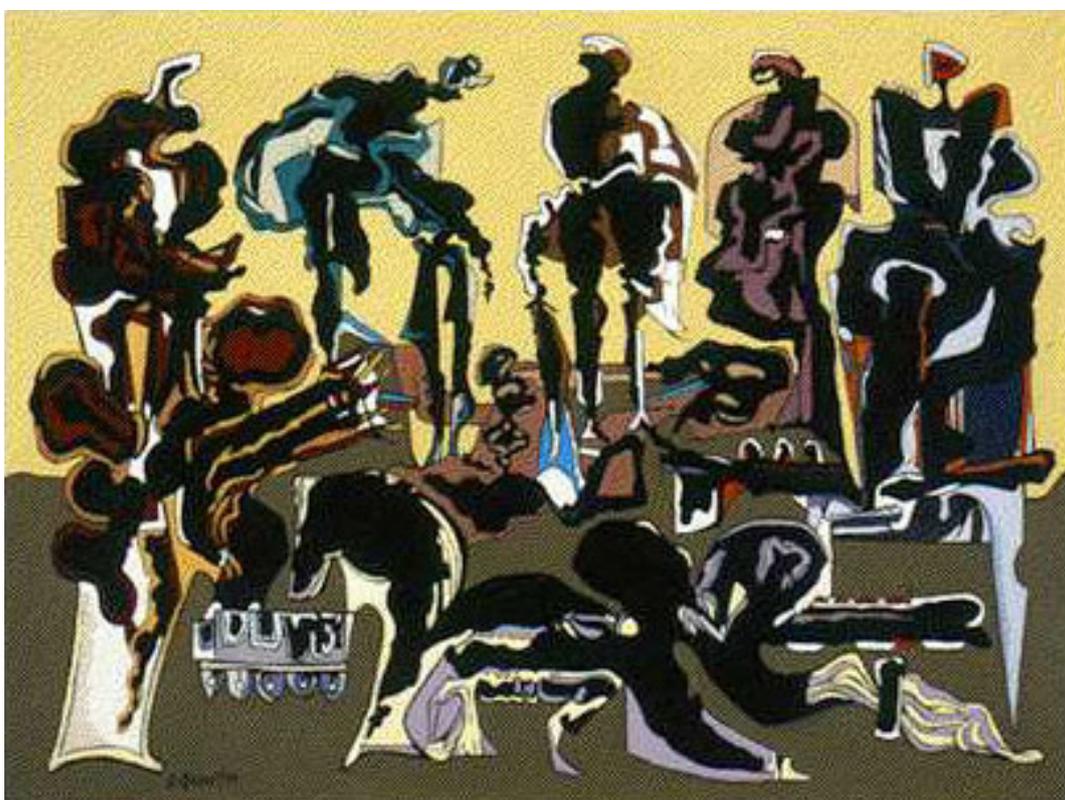


Figura 4. La caza secreta del potrillo escondido, 1977.

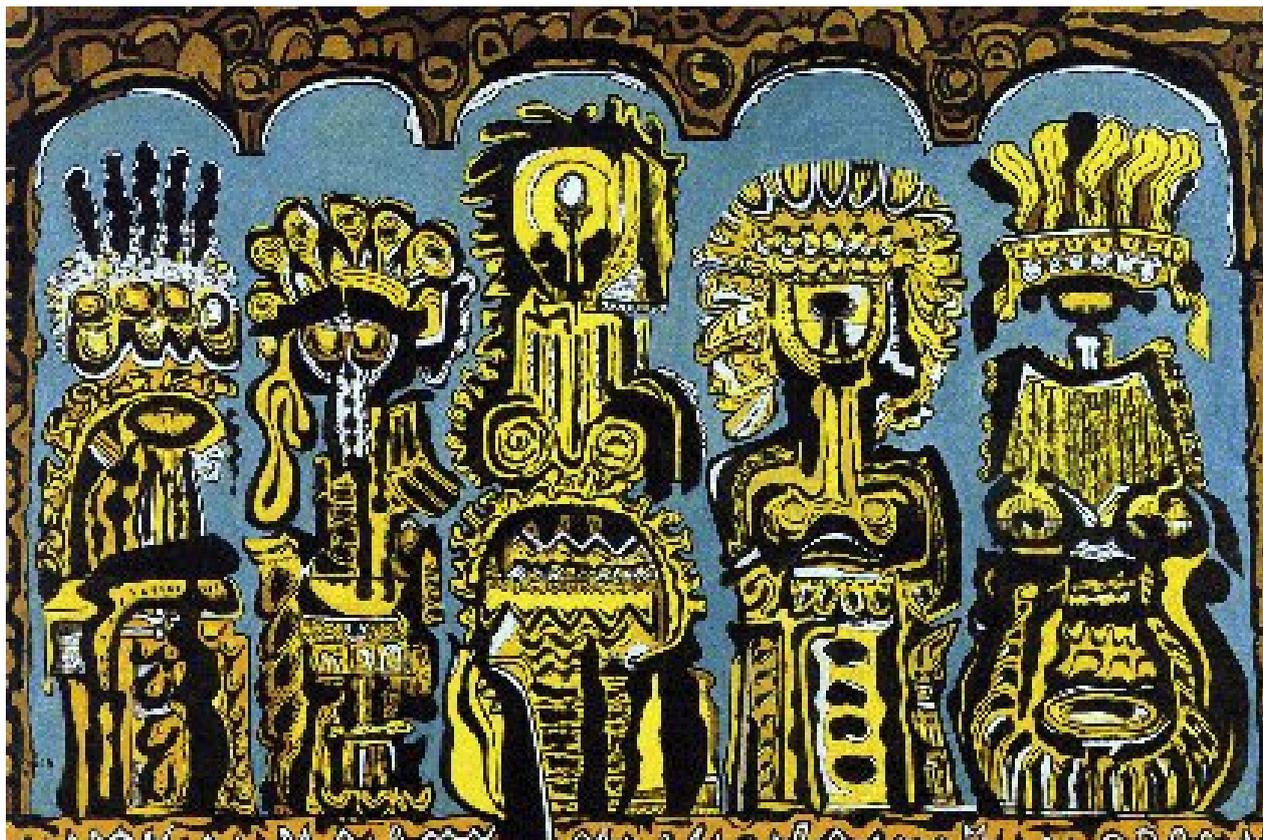


Figura 5. El balcón de las hijas del sol, 1978.



Figura 6. Les Soirées somtueses sont tueses, 1984.

Bibliografía

- GONZÁLEZ DE GARAY M^a Teresa, 2000, *La colaboración de artistas y escritores exiliados españoles en la revista Poesía Sorprendida (Santo Domingo, 1943-1947) y la difusión del surrealismo en el Caribe*, en Manuel AZNAR (ed.), *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Associació d'Idees-GEXEL, Sant Cugat del Vallés, vol. VI-I.
- GRANELL Eugenio F., 1970, *Federica no era tonta y otros relatos*, Costa Amic, México.
- GRANELL Eugenio F., 1970a, *Federica no era tonta*, en Eugenio F. GRANELL, *Federica no era tonta y otros relatos*, Costa Amic, México, pp.9-33.
- GRANELL Eugenio F., 1970b, *Nostálgico pronóstico*, en Eugenio F. GRANELL, *Federica no era tonta y otros relatos*, Costa Amic, México, pp.145-169.
- GRANELL Eugenio F., 1970c, *El hombre verde*, en Eugenio F. GRANELL, *Federica no era tonta y otros relatos*, Costa Amic, México, pp. 179-184.
- GRANELL Eugenio F., 1989, *Lo que sucedió...*, Anthropos, Barcelona.
- GRANELL Eugenio F., 1995, *El clavo*, Huerga&Fierro, Ediciones Libertarias, Madrid.
- GRANELL Eugenio F., 1998, *Autorretrato con letras*, "ABC Cultural", n° 335, 17 septiembre, Madrid.
- GRANELL Eugenio F., 1998, *Ensayos, encuentros e invenciones*, César Antonio MOLINA (ed.), Huerga&Fierro Editores, Madrid.
- GRANELL Eugenio F., 1998a, *Apuntes sobre el realismo artístico*, en Eugenio F. GRANELL, *Ensayos, encuentros e invenciones*, César Antonio MOLINA (ed.), Huerga&Fierro Editores, Madrid, pp.225-227 (el original se publicó en "Ágora", año 1, n° 1, 1-10-1942).
- GRANELL Eugenio F., 1998b, *Goya, pintor del drama de España*, en Eugenio F. GRANELL, *Ensayos, encuentros e invenciones*, César Antonio MOLINA (ed.), Huerga&Fierro Editores, Madrid, pp.256-263 (el original se publicó en "La Nación", Santo Domingo, 14-IV-1944).
- GRANELL Eugenio F., 1998c, *La clave de Velázquez*, en Eugenio F. GRANELL, *Ensayos, encuentros e invenciones*, César Antonio MOLINA (ed.), Huerga&Fierro Editores, Madrid, pp.324-329 (el original se publicó en "Revista de la Biblioteca Nacional", Época IV, C.A. vol. IV, enero-abril, 1949)
- GRANELL Eugenio F., 1998d, *Picasso envía un mensaje al mundo*, en Eugenio F. GRANELL, *Ensayos, encuentros e invenciones*, César Antonio MOLINA (ed.), Huerga&Fierro Editores, Madrid, pp.367-370 (el original se publicó en "La Nación", Santo Domingo, 7-IX-1944).
- GRANELL Eugenio F., , 2001, *La novela del Indio Tupinamba*, Edicions do Castro, Biblioteca del Exilio, Moret.
- IRIZARRI Estelle, 1972, *El clavo, de Eugenio Fernández Granell*, "El Tiempo", Nueva York, 14 de mayo.
- IRIZARRI Estelle, 1976, *La inventiva surrealista de E.F. Granell*, Ínsula, Madrid.
- IRIZARRI Estelle, 1986, *Artistas, poetas y otros creadores en las obras de Eugenio Fernández Granell*, en César Antonio MOLINA (comisario y editor), *Eugenio F. Granell*, Exposición Antológica organizada por el Ayuntamiento de La Coruña, Imprenta Mundo, La Coruña.
- MOLINA César Antonio, 1986, *Granell por sí mismo*, en César Antonio MOLINA (comisario y editor), *Eugenio F. Granell*, Exposición Antológica organizada por el Ayuntamiento de La Coruña, Imprenta Mundo, La Coruña.
- MOLINA César Antonio (ed.)1994, *Eugenio Granell*, Grandes Pintores 3, Diputación Provincial de A Coruña, A Coruña.
- SANTOS TORROELLA Rafael, 1986, *Granell y su pintura metabistórica*, en César Antonio MOLINA (comisario y editor), *Eugenio F. Granell*, Exposición Antológica organizada por el Ayuntamiento de La Coruña, Imprenta Mundo, La Coruña.
- SOBEJANO Gonzalo, 1986, *La narrativa de E.F.Granell*, en César Antonio MOLINA (comisario y editor), *Eugenio F. Granell*, Exposición Antológica organizada por el Ayuntamiento de La Coruña, Imprenta Mundo, La Coruña.

Una passeggiata nei boschi abitativi

Domenico Notari

Queste poche considerazioni sparse e intuitive scaturiscono da alcune riflessioni maturate negli anni della mia militanza professionale nelle schiere – ahimè troppo affollate – degli architetti e degli scrittori di narrativa. Soprattutto frutto della consapevolezza – col disincanto del professionista non più giovane – dell’atteggiamento troppo spesso arrogante dei primi, giustificato dall’alibi dell’urgenza artistica, e accompagnato da un linguaggio astruso e incomprensibile ai più. “Dal cucchiaino alla città” è ancora sotto sotto il motto ambizioso dei nostri urbanisti, dei nostri architetti, dei nostri designer, che calano dall’alto le loro scelte onnicomprehensive.

Ho ancora nelle orecchie le frasi allettanti quanto evanescenti, a metà tra il maestro zen e il sociologo, di un architetto-assessore alla cultura in una grande città, che negli anni ottanta tentava di spiegare invano a un giovane forse un po’ tonto – il sottoscritto – l’ideologia dell’“effimero”; ho ancora negli occhi il gesto del mio professore di Composizione architettonica all’Università di Napoli – per il resto criptico fino all’imbarazzo – che gettando in aria un foglio bianco al culmine dell’eccitazione istrionica – l’aula affollata all’inverosimile, erano gli anni settanta – aveva urlato: «Questa, è architettura!». Sarà pure! Pensai in quel momento, ma mi affrettai a cambiare corso.

Ricordo ancora il mio ultimo lavoro di architetto, una decina di anni fa: la ristrutturazione di una casa unifamiliare. Non avevo più voglia di imporre al cliente il mio disegno o le mie scelte, memore del bellissimo racconto *Un povero ricco* scritto da Adolf Loos in *Parole nel vuoto*:

“Ieri”, disse timidamente [il committente], “ho festeggiato il mio compleanno. I miei cari mi hanno letteralmente coperto di regali. Le ho chiesto di venire, caro signor architetto, perché ci dia qualche consiglio su come possono essere sistemati nel modo migliore”.

La faccia dell’architetto si allungava a vista d’occhio. Infine esplose:

“Com’è possibile che lei arrivi al punto di farsi regalare qualcosa? Non le ho forse disegnato tutto? Non mi sono forse preoccupato di tutto? Lei non ha più bisogno di nulla. Lei è completo!”.

“Ma”, si permise di replicare il padrone di casa, “potrò pur comperarmi qualcosa!”.

“No, questo lei non lo può fare! Mai e poi mai! Ci mancherebbe altro. Cose che non sono state disegnate da me? Non ho già fatto abbastanza concedendole di tenere lo Charpentier? La scultura che mi sottrae tutto il vanto della mia opera! No, lei ormai non può acquistare più nulla!”.

“Ma se il mio nipotino mi regala un lavoretto fatto all’asilo?”.

“No! Non può accettarlo!” (LOOS A. 1999: 154).

«Lei è completo!». Stanco di arroganza e di frasi criptiche, quella volta ho disegnato il meno possibile. Ho raccontato invece ai miei clienti, con parole semplici e sentite, come poteva diventare la loro nuova casa con le “loro” scelte, facendo leva sulla “loro” immaginazione. Ed essi quel racconto lo hanno riproposto a loro volta rielaborandolo: il committente ai colleghi di ufficio, la moglie alle amiche e ai parenti, i bambini ai loro amici.

Da quel lavoro, per la prima volta, l’Io dell’architetto non era uscito frustrato, anzi arricchito di un bel ricordo da serbare per i momenti di sconforto professionale.

Ho pensato spesso ai racconti che i bambini devono aver fatto ai loro compagni di giochi: dei pavimenti di legno da loro scelti al posto del freddo marmo, su cui potersi sdraiare, camminare scalzi, senza che la mamma li sgridasse; ai racconti del signor P. e di sua moglie; alle sagome di carta che gli avevo dato – al posto dei mobili disegnati – perché si arredassero le stanze; alle potenzialità di ogni scelta architettonica, di ogni materiale, di cui avrebbero discusso a lungo.

Non l’avevo quasi neanche disegnata quella nuova casa: l’avevo solo raccontata, come si fa con una narrazione orale che viene poi modificata e arricchita di bocca in bocca.

Quella casa venne fuori bella perché architetto e committenti avevano avuto orecchie per ascoltare le rispettive narrazioni. A essi si erano aggiunti gli operai dell’impresa, che avevano interpretato allegramente i diversi

racconti. Quella casa, realizzata con serenità, conservava come un romanzo la trama di tutte le fasi della costruzione e con esse i transiti delle persone impegnate per innalzarla.

A distanza di tempo mi sono chiesto: perché non “raccontarla” sempre, l’architettura? Perché non progettare la casa come un racconto? E leggerla anche, come un racconto?

Mutuare dalla narrativa un metodo progettuale potrebbe dare all’architetto quello sguardo stupito e straniato che l’abitudine e l’arroganza gli hanno tolto. Perché, citando Skloskij, «l’abitudine si mangia gli oggetti, i vestiti, i mobili, la moglie e la paura della guerra... E l’arte esiste per restituire il senso della vita; esiste per far sentire gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra» (SKLOSKIJ V. 1981). Per far sì che l’architettura sia architettura! Direi io. Un’architettura nuova, dunque, che racconti al cittadino e all’uomo, con parole semplici ed efficaci. Arricchita di quei significati affettivi che appartengono all’ambito della narrativa, che sono capaci di commuovere: metafore, storie, persone, aspettative, sentimenti.

Casa come racconto, quindi. E per racconto intendo quella composizione che secondo Poe può essere letta in una sola seduta. Proprio come una casa (per quanto grande) è percorribile in una sola esplorazione (lo stesso non potrebbe accadere con le stanze del Vaticano o con gli ambienti del Louvre).

Ecco allora poche considerazioni sparse, senza ambizioni, una piccola puntata nei territori della narratologia per “leggere” la casa. Parodiando un saggio di Eco, una semplice “passeggiata nei boschi abitativi” (ECO U. 1994).

Già Erwin Panofsky nel 1950, in *Gothic Architecture and Scholasticism*, per studiare la cattedrale gotica, aveva chiamato in causa la Summa teologica. Renato De Fusco in *Segni, storia e progetto dell’architettura*, nel 1973, aveva mutuato dalla linguistica di Saussure il metodo per analizzare le opere architettoniche contemporanee e del passato, facendo suoi i concetti di sintagma, di significante, di significato. Alcune correnti dell’arte contemporanea utilizzano attualmente i metodi della narrativa. Molti artisti parlano di “narrazione” ossia di racconto di una storia attraverso l’arte o di *fiction* per definire un’immagine o una storia interamente basate sulla libera immaginazione. Penso tra i tanti al tunisino Philippe Parreno e allo statunitense Keith Edmier.

C’è spazio, dunque, anche per una “passeggiata nei boschi abitativi”. Ma, senza scomodare troppo la semiotica, chiedendosi semplicemente fin dove ci possiamo spingere con le similitudini. Una semplice ricerca delle analogie, dove esse sussistano, senza forzature o preconcetti.

La prima analogia la posso cogliere risalendo alle origini: entrambi gli artefatti, casa e racconto, sono primigeni. Appena comparso sulla terra, l’uomo ha raccontato storie per esorcizzare la paura della morte e ha costruito rifugi per sfuggire ai pericoli.

Conosciamo tutti la necessità primordiale di raccontare storie (i transazionalisti affermano che ognuno di noi percepisce la propria vita come una sceneggiatura). Simenon così la sintetizza in *L’età del romanzo*:

Immagino la prima coppia, che sia Adamo o Eva del Paradiso terrestre, o esseri frustrati, pelosi, che cercano ancora, a tentoni, la loro strada verso l’evoluzione della specie, immagino la prima coppia, dico, mentre assiste allo spettacolo nuovo e solenne del sole che declina all’orizzonte.

La femmina, tremante, non si è forse rifugiata nelle braccia del maschio e due paia d’occhi non hanno forse guardato fissi l’astro di fuoco inabissarsi, portando con sé la luce, il caldo, la vita forse?

La notte ha invaso il mondo, piena di fremiti misteriosi e giurerei che a un certo momento Eva ha mormorato: Stai dormendo?

- Che cosa vuoi?

- Non so. Ho paura.

- Paura di che?

Ed Eva dovette confessare, come i miei figli, come i vostri:

- Mi sto chiedendo se il sole tornerà.

Può essere verosimile, da quello che conosciamo dell’uomo, che Adamo abbia risposto: - Ma sì, su su, tornerà. Dormi!

- Ne sei sicuro?

- Sicuro.

- Perché?

Glielo ha spiegato. Non la verità, che lui ignorava e che dopo tanti secoli ignoriamo ancora. Probabilmente si è accontentato, come gli uomini hanno continuato a fare dopo di lui, di raccontarle una storia rassicurante.

Si tratta, insomma, del primo romanzo (SIMENON G. 1990: 67-68).

Conosciamo tutti la ricca e profonda simbologia legata alla casa.

La casa è al centro del mondo ed è l'immagine stessa dell'universo. La casa è il simbolo del mondo interiore, secondo Bachelard, e i piani, la cantina e il granaio rappresentano i diversi stati dell'anima: la cantina corrisponde all'inconscio, il granaio all'elevazione spirituale. La casa è anche un simbolo femminile, nell'accezione di rifugio, madre, protezione, seno materno. Per la psicanalisi, sognare una casa può avere diversi significati a seconda delle parti della casa che appaiono nel sogno e che corrispondono ai diversi livelli della psiche (CHEVALIER J. – GHEERBRANT A. 1986: 214).

Le prime analogie, le più intuibili, le ho colte raccogliendo quelle metafore che sono veri e propri prestiti incrociati dall'uno e dall'altro ambito semantico. Si parla di "architettura del romanzo" e di "lettura" di un'opera architettonica. Stanze sono le strofe delle canzoni e stanze sono gli ambienti della casa. Gli inglesi usano la parola *plot* per designare sia la trama di un racconto che la pianta di una casa.

La trama

Sulla falsariga del modello narrativo, possiamo chiamare incipit l'Ingresso della casa (con tanto di promessa implicita e promessa di genere), ossatura il Corridoio su cui si affacciano le Stanze, i Capitoli o i Paragrafi. Il climax, se c'è, coincide con l'ambiente di maggior impatto emotivo: il salone, il soggiorno, una scala o una particolare struttura scenica.

Nella casa non sono esclusi i colpi di scena, qualora essa riesca a sorprendere il suo visitatore. In tal caso l'architetto è riuscito a creare un'aspettativa, una falsa pista.

La casa certamente ha un suo finale, che, come nel "fratello letterario", può essere di vari tipi: atteso o a sorpresa, marcato o implicito, lineare (in una casa che si sviluppa in lunghezza) o circolare (in un monolocale o in ambienti aperti)...

Forse è applicabile anche il concetto di Fabula. Quella architettonica si percepisce considerando l'iter costruttivo della casa: fondazioni, primo, secondo, terzo... impalcato, soffitte e coperture .

Come il Propp individua nel racconto di magia delle funzioni costanti, così gli architetti individuano nella casa, aggiornandole a seconda delle epoche, delle azioni costanti da tenere presenti nella progettazione: cucinare, mangiare, dormire, studiare, lavorare, soggiornare, giocare, prendere aria...

Se è lecito parlare di trama, è possibile associare alla casa i processi di analessi (tracce di chi ci abita o di chi ci ha abitato, che rimandano a un passato abitativo) e di prolessi (l'abitante può con l'immaginazione proiettarsi nel futuro e vedere la casa invecchiata, rinnovata, ristrutturata, persino demolita!...).

I patti impliciti

Varcando la soglia di una casa, si stipula un patto con il suo "costruttore", il suo abitatore. Proprio come quando ci si accinge a leggere un racconto. Parlo dei patti finzionale, referenziale e di genere.

Finzione e realtà

Se la finzione abita normalmente la narrativa, non mancano i segnali finzionali anche nella casa. Penso ai fondali illusori, ai trompe-l'oeil, ai particolari effetti di luce, al senso di calore o di freddo delle diverse illuminazioni, alle illusioni ottiche (un ambiente appare più ampio se di colore chiaro, i colori caldi "avvicinano", quelli freddi "allontanano").

Solitamente in una casa, i rivestimenti nascondono le strutture portanti e gli impianti tecnologici. L'intonaco nasconde la muratura, la pittura e i rivestimenti a loro volta l'intonaco.

L'architettura barocca che nasconde le sue membrature con gli ornamenti è paragonabile, quindi, a una narrazione a dominante finzionale. L'architettura razionalista, con la sua "trasparenza progettuale" che rifiuta ogni decorazione, alla *no fiction*.

I generi

Sin dall'ingresso cogliamo lo stile della casa (rustico, moderno, romantico, tecnologico, privo di stile...), e il carattere del suo abitatore (ordinato, trascurato, colto, analfabeta, ricco, povero, ottimista...).

La sospensione volontaria dell'incredulità

La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un *patto finzionale* con l'autore, quello che Coleridge chiamava "la sospensione dell'incredulità". Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente, come ha detto Searle, l'autore *fa finta* di fare una affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che quello che egli racconta sia veramente avvenuto (ECO U. 1994: 91-92).

È difficile accettare i gusti altrui in fatto di architettura e di arredamento, varcare la soglia di una casa senza opporre critiche o fare paragoni con la propria e le altrui case, lasciarsi andare alla narrazione architettonica, stipulare una sorta di patto finzionale.

Il conflitto

Se la casa riflette il carattere dei suoi abitanti, è facile percepire sin dall'ingresso i conflitti che si agitano tra quelle mura, quegli scheletri chiusi negli armadi dai tempi di Edipo e di Amleto, che possono deflagrare come nel racconto di Poe, *Il crollo della Casa Usber*.

Ma la casa, che per statuto dovrebbe proteggere il suo abitante, possiede anche altri conflitti che chiamerei costruttivi, insiti nella sua stessa natura: penso ai pericoli che si annidano nella stanza da bagno, nella cucina, sui gradini di una scala, nascosti in un interruttore...

La funzione terapeutica e catartica

«Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale. La narrativa dà forma al disordine dell'esperienza» (ECO U. 1994: 107). Analogamente, l'architettura al naturale sostituisce l'artificiale, all'informe il disegnato, all'imprevedibile il progettato. E questo rassicura il suo abitante che ha bisogno di rinchiudersi in un artefatto, mentre fuori la metropoli o la natura incontaminata continuano a spaventarlo.

Certamente l'architettura, come un'opera di narrativa, meraviglia e commuove. Le Corbusier pianse davanti al duomo e alla piazza di Bergamo Alta. Ma, mi chiedo, la catarsi di cui parla Aristotele nella *Poetica* ha il suo effetto anche sulla fruizione di una casa? È difficile dirlo. Ma se allarghiamo l'analisi all'architettura religiosa, al tempio, alla moschea, al santuario, che sono la casa del dio, la catarsi ha certamente il suo effetto sulla fruizione devozionale.

I personaggi

Chi sono i personaggi di una casa? Certamente tutti gli esseri viventi, persone e animali che vi abitano (stabilmente e non). Ma anche gli oggetti, quelli conservati o esposti (pensiamo ai personaggi-oggetto delle fiabe di Andersen) sono pronti a interpretare la loro parte sulla scena domestica.

Una casa vuota e disabitata, invece, è un racconto senza personaggi.

Lector in fabula

«Un testo è una macchina pigra che si attende dal lettore molta collaborazione», scrive Eco (ECO U. 1979). Il lettore, lo sappiamo, integra gli spazi vuoti e quanto non scritto con la sua fantasia e le sue esperienze. Alla stessa maniera, anche la casa lascia spazi di integrazione a ogni nuovo abitante, che vanno dal semplice arredamento fino al suo completo ridisegno.

Se la lettura di un racconto innesca una riscrittura mentale e personale, la casa è il palcoscenico per altre storie, scritte e interpretate ogni giorno da chi la abita. L'abitante riscrive la propria casa (mentalmente e di fatto) abitandola, anche se ogni architetto si opporrebbe alla riscrittura del suo progetto, come succede nel bel racconto di Loos.

I dialoghi

C'è un equivalente dei dialoghi nella casa? Forse le voci dei suoi abitanti. E qualcosa che scricchiola (solai, scale di legno, mobili), che vibra (vetri, ringhiere), che ronza (elettrodomestici, computer) che trilla (campanelli, telefoni), che parla anche senza interlocutori e ascoltatori (la tv sempre accesa), che sbatte o che cigola (una porta, una finestra, un cancello).

I concetti di tempo e di spazio

La narrazione di un racconto si sviluppa nel tempo e nello spazio. Ma questo succede anche nella casa: essa è un universo chiuso a quattro dimensioni, le tre spaziali e il tempo necessario per percorrerla.

Il narratore

Chi è il narratore in una casa? La risposta è articolata: certamente il progettista, ma anche chi l'ha realizzata materialmente, muratori, fabbri, falegnami, impiantisti, che hanno lasciato qualche segno del loro passaggio (una volta, per esempio, i muratori usavano inserire biglietti augurali o scaramantici negli intradossi delle volte e dei solai). E quante piccole – si spera – imperfezioni – ahimè – a memoria del loro passaggio. Ma l'ultimo e più importante narratore resta naturalmente l'abitante, che la vive e la modifica, anche impercettibilmente, ogni giorno.

Il lettore empirico

Il Lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il Lettore Empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale (ECO U. 1994: 10).

Chiunque abiti o visiti una casa, secondo me, è un abitante empirico, che fruisce alla sua maniera. Nelle migliaia di maniere diverse.

Il lettore modello

Il lettore modello è un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare. Se un testo inizia con "C'era una volta", esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che è disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune (ECO U. 1994: 11).

Nella casa abbiamo l'abitante modello, a cui – si spera – si rivolge l'architetto modello.

Ci sono due modi per passeggiare in un bosco. Nel primo modo ci si muove per tentare una o molte strade (per uscirne al più presto, o per riuscire a raggiungere la casa della Nonna, o di Pollicino, o di Hansel e Gretel); nel secondo modo ci si muove per capire come sia fatto il bosco, e perché certi sentieri siano accessibili e altri no. Ugualmente ci sono due modi per percorrere un testo narrativo. Esso si rivolge anzitutto a un lettore modello di primo livello, che desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire (se Achab riuscirà a catturare la Balena, se Leopold Bloom incontrerà Stephen Dedalus dopo averlo incrociato casualmente alcune volte nel corso del 16 giugno 1904). Ma il testo si rivolge anche a un lettore modello di secondo livello, il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo. Per sapere come la storia va a finire basta, di solito, leggere una volta sola. Per riconoscere l'autore modello occorre leggere molte volte, e certe storie bisogna leggerle all'infinito. Solo quando i lettori empirici avranno scoperto l'autore modello e avranno compreso (o anche soltanto iniziato a comprendere) quello che Esso voleva da loro, essi saranno diventati il lettore modello a pieno titolo (ECO U. 1994: 33-34).

Analogamente sono almeno due i modi di fruire una casa. La persona che la visita per la prima volta è un fruitore di primo livello, colui che la vive abitualmente uno di secondo.

Indugio e rallentamento.

«Il lettore nei momenti di Suspense fa delle previsioni. Come se lo scrittore rallentando dicesse: “E ora prova ad andare avanti tu”» (ECO U. 1994: 62).

Secondo Eco, in questi momenti il lettore esce dal testo e per fare previsioni si rifa alla sua esperienza di vita o alla sua esperienza di altre storie.

L'indugio serve per stimolare la “passeggiata inferenziale”, per far assaporare un brano, per creare suspense, per dare l'idea del tempo che passa, per permettere l'identificazione col personaggio o per dare segnali simbolici e allegorici.

Anche un'opera visiva richiede un tempo di circumnavigazione. Scultura e architettura richiedono e impongono, attraverso la complessità della loro struttura, un tempo minimo per essere fruite. Si può impiegare un anno a circumnavigare la cattedrale di Chartres, senza mai scoprirne tutti i dettagli architettonici e iconografici. Invece la Biblioteca della Yale University, con i suoi quattro lati uguali e la simmetria regolare delle sue finestre, può essere circumnavigata più rapidamente della cattedrale di Chartres. Una ricchezza decorativa rappresenta una imposizione che la forma architettonica esercita su chi guarda, e quanti più dettagli ci sono, tanto più tempo si impiega a esplorarli (ECO U. 1994: 73).

A questo punto siamo certi: la *suspense* esiste anche in architettura. Pensiamo ai lunghi percorsi prima dell'epifania di un panorama mozzafiato, di una facciata artistica o monumentale, di un qualunque elemento emozionante.

Musicalità e ritmo

Ad ogni parola – sembra scontato – corrisponde un suono, l'alternanza di frasi di diversa lunghezza genera un ritmo. Ma l'arte di raggruppare frasi e parole per produrre una musica unica e riconoscibile è segreto di pochi. Così Tondelli in un'intervista parla della sua musica:

Il mio desiderio è quello di produrre un testo che abbia un andamento interno analogo a certi ritmi musicali. *Rimini*, nelle intenzioni, voleva essere un'orchestrazione sinfonica, in cui si trovano gli adagi, i lenti, i prestissimo e un grande finale. È tutto un po' variato sui tempi e sull'accelerazione improvvisa, come in una sinfonia, in cui c'è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente. Anche *Pao Pao* è molto musicale: l'ho pensato come una cantata di dodici mesi, una toccata e fuga. Del resto sento la musica molto vicina alla scrittura (PANZERI F. – PICONE G. 1994).

Analogamente, sequenze di colori squillanti o pacati, sequenze o alternanze di pilastri, balaustre, balconi, finestre e di qualsiasi altro elemento architettonico generano nella casa ritmo e musicalità.

Ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Dacia Maraini ce ne dà una magistrale dimostrazione:

Eccola lì la villa bellissima davanti a lei. Della “casena” non c'è più traccia. Al suo posto un corpo centrale a tre piani, una scala che si snoda elegante con un movimento serpentino. Dal tronco centrale partono due ali colonnate che si allargano e poi si stringono fino a compiere un cerchio quasi completo. Le finestre si alternano secondo un ritmo regolare: uno, due, tre, uno; uno, due, tre, uno, quasi una danza, un tarascone. Alcune sono vere, altre dipinte per mantenere il tempo della fuga (MARAINI D. 1990: 31).

Una differenza di non poco conto

Una delle differenze sostanziali fra racconto e casa sta nell'immutabilità del primo e nell'incessante modificabilità della seconda già in fase di costruzione. Nessuno (salvo rare eccezioni) si sognerebbe di modificare un racconto altrui già pubblicato. Per la casa non succede altrettanto. Colleghi, direttori dei lavori, operai, committenti,

abitanti (proprietari o in affitto) sono tutti pronti, potenziali nemici, a modificare la creatura del povero architetto. Non ci dorme la notte! Ha sviluppato una vera e propria forma di paranoia.

E se il tenero, timido committente, protagonista di *Povero ricco*, gettasse la maschera e si rivelasse un pericoloso nemico della sua stessa casa? Questo è il dramma del povero, arrogante, odioso architetto del racconto di Loos. Come dargli torto?

Scrivere un racconto pensando a una casa

Quel racconto architettonico fatto al signor P., a sua moglie e ai suoi bambini tanti anni fa ha lasciato il suo segno, perché l'architetto in seguito è diventato scrittore e i "suoi" racconti li progetta come una casa. Scrivere romanzi e progettare edifici gli sembrano operazioni analoghe. In narrativa come in architettura è importante per lui una fase di ricerca e di rilievo della realtà. L'architetto ricorre all'uso di schizzi preliminari, lo scrittore si affida agli schemi. Per entrambi valgono le leggi di funzionalità ed esattezza, di simmetria e di bellezza, ben riassunti in campo architettonico da Vitruvio con la triade *firmitas, utilitas e venustas*. Identiche sono le fasi di controllo e di revisione. In un progetto, l'architetto può partire da una pianta e arrivare al disegno dei prospetti, controllare quest'ultimi e, alla luce delle correzioni, tornare alla pianta, in un processo di andata e ritorno incessante. Ma non è questo il metodo del romanziere?

Bibliografia

CHEVALIER Jean – GHEERBRANT Alain, 1986, *Dizionario dei simboli*, Rizzoli, Milano.

ECO Umberto, 1979, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

ECO Umberto, 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.

LOOS Adolf, 1999, *Parole al vento*, Adelphi, Milano.

MARAINI Dacia, 1990, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Rizzoli, Milano.

PANZERI Fulvio – PICONE Generoso, 1994, *Tondelli. Il mestiere di scrivere*, Transeuropa, Ancona.

SIMENON Georges, 1990, *L'età del romanzo*, Lucarini, Roma.

SKLOSKIJ Victor, 1981, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino.

Letteratura e Viaggio / Literatura y Viaje

Adelaide Ristori e il teatro romantico italiano tra l'America Latina e la Polonia

Anna Tylusinska-Kowalska

Adelaide Ristori (1822-1906) nacque a Cividale del Friuli il 29 gennaio. La leggenda di famiglia racconta che Adelaide apparve per la prima volta sul palcoscenico quando era ancora una neonata; a tre anni iniziò a recitare con successo nei drammi e nelle farse dell'epoca, si direbbe gli inizi alla Mozart... Ricordiamo ancora che già nel 1838 la giovane Adelaide fu nominata prima attrice italiana. Il suo repertorio comprendeva drammi e commedie tipici del repertorio patriottico risorgimentale, come *Francesca da Rimini* di Pellico, e *Pia de Tolomei* di Marengo, e classici come *Giulietta e Romeo* di Shakespeare. Fu anche bravissima nelle tragedie alfieriane. Un bel ricordo della giovane attrice, attrice eccezionale come donna eccezionale, lo troviamo nelle memorie di un altro illustre attore italiano dell'Ottocento, Tommaso Salvini (1829-1915):

Scorsero i 6 mesi che dovevo restare col mio maestro e mi diressi alla volta di Napoli; ma giunto a Livorno fui colto dalla rosolia e dovetti fermarmi in quella città. [...] Non appena fui in caso di poter uscir di casa, primo mio desiderio fu quello di assistere alle rappresentazioni di Adelaide Ristori, che non avevo in contrato mai fin allora, e che si trovava in quella città. Adelaide Ristori aveva allora 23 anni e si cominciava a parlare molto favorevolmente di questa attrice, bella come una Madonna di Raffaello, dalle forme flessuose, attraenti, adorna di modi eleganti e dignitosi. Era già una delle più belle, delle più giovani e valenti artiste che vantasse il teatro drammatico.[...] Allieva di Carlotta Marchionni [...] la Ristori attinse da lei dovizia di cognizioni pratiche e teoriche, che, accoppiate ad una naturale disposizione artistica, e ad un tenace volere, ne fecero in brevi anni la preferita di tutti i pubblici d'Italia. Molti l'amarono, e coloro che non l'amarono, l'ammirarono (SALVINI T. 1895: 65-66):

Il racconto di Salvini risale quindi all'anno 1845. Ed eccone ancora uno che parte da un altro collega-attore, ricordo posteriore di 10 anni: Ernesto Rossi (nato nel 1827 e quindi quasi coetaneo di Salvini) conobbe Adelaide ben più tardi, quando lei, membro della Compagnia Reale Sarda, recitava nella capitale piemontese: «La Ristori si presentava al pubblico di Torino con fama stabilita e ben meritata: era sul fiore dell'età sua: aveva allora 33 o 34 anni. Era bella! La sua voce, se non robusta, limpida ed armoniosa: la sua pronunzia chiara e corretta. La sua intelligenza sviluppatissima» (ROSSI E. 1887: 79) e poi continua «La Ristori fu applaudita, però non quanto essa lo meritava: in quella sera ella fu ispirata, e avrebbe meritata una universale ovazione. Il pubblico del Carignano fu assai più prodigo di applausi verso gli altri, che verso lei. Dico la verità: non fu giusto: e se dentro di me lo pensava, lo condannava nel medesimo tempo: e più volte io stesso trascinava fuori dal sipario la Ristori che si scherniva e non voleva» (ROSSI E. 1887: 80). Il loro talento artistico e sicuramente la sorte li mise uno a fianco all'altra durante la prima tournée della Ristori a Parigi, nel 1855, l'epoca in cui lei ormai considera Ernesto attore bravo e professionale: «L'ornamento principale erano l'ora celebre Ernesto Rossi...» (RISTORI A. 1887: 23). Invece l'attore stesso dedica più spazio al ricordo della sua partner nelle recite parigine: «La Ristori piacque: ma dovette guadagnarsi il terreno palmo a palmo [cita gli spettacoli: *Maria Stuart*, *La Schiava*, *Pia de' Tolomei*, *Lusinghiera*, *Pamela*, *Francesca da Rimini*, *Mirra* ed altri]. In tutte queste opere comiche, drammatiche, tragiche, io ci aveva sempre una parte integrante. E dico la verità, io mi sentiva maggiore di me stesso a fianco di quell'attrice, sempre piena d'ispirazione, d'arte, di verità. Mi pareva di essere a casa mia, di camminare sul mio. [...] Ci intendevamo e andavamo d'accordo come due anime in un nocciolo» (ROSSI E. 1887: 80-81). Nel 1855 durante le esibizioni della Ristori a Parigi, Ernesto Rossi, affascinato dall'attrice, ne parla con calore ed entusiasmo nelle lettere a Gustavo Modena (1803-1861) e cerca di convincere l'anziano ormai attore (oltre cinquantenne) ad associarsi alla troupe italiana. Modena, il quale era tutt'altro che attore viandante, ormai sul tramonto della sua carriera, risponde con bonarietà augurando ai giovani tanti successi: «Caro el me

vecio, tu lo vedi, son vecchio, o piuttosto i mali e gli acciacchi mi hanno fatto invecchiare prima del tempo; che cosa vuoi che venga a fare a Parigi? Sono un mobile antico, di prezzo, se vuoi, ma alquanto sgangherato, sono una luce di sole sul tramonto, raggi incerti e colorati, ora di rosso, ora di violetto: direbbero che non riscaldo più; lasciami, lasciami stare in pace ove sono. (...) Che cosa farei io colla Ristori? ricordati, ragazzo, e non lo dimenticare quel trito proverbio: – Tira più un capello di donna che un paio di bovi. – Nonostante ti auguro di essere un buon bove: ma permettimi di rifiutare di appaiarmi teco per tirare: resterei a mezzo cammino. Addio, fa' buon viaggio e che l'aria imperiale ti sia leggiera...» (MODENA G. 1955: 191-192). Tutti e tre tra i maggiori attori italiani che si esibirono su tutte le scene europee con il repertorio sia classico che quello nazional-patriottico, lasciarono quindi i loro ricordi ai posteri. Si costruirono da soli un monumento che doveva immortalarli, un autoritratto artistico in primo luogo. Nell'introduzione all'ultima edizione dei *Ricordi* della Ristori, Antonella Valoroso osserva:

I *Ricordi e studi artistici* non svelano la verità dell'arte e del *training* attorico della Ristori ma piuttosto aiutano a capire il suo punto di vista tendenzioso sulla vita e sull'arte teatrale. Un punto di vista che quando vide la luce [la grande diva del pieno Ottocento aveva allora 65 anni] era ormai datato e in via di superamento, ma tuttavia sintomatico di quell'Italia risorgimentale e romantica, oltre che profondamente monarchica, che non c'era più: in sul finire del secolo, nelle città in via di ammodernamento, nella cronaca parlamentare scossa dagli scandali e dal trasformismo, nella quotidiana mondanità dello spettacolo sempre più percorso da fermenti critici e sempre meno illuminato dai sogni melodrammatici, quello che Adelaide Ristori esprimeva attraverso la narrazione della sua vita e attraverso la vita dei suoi personaggi era anche leggibile come il rimpianto nostalgico di un'attrice aristocratica per le stagioni trascorse insieme al pessimistico bilancio di valori perduti e mai più ritrovati. E quindi nessuna attrice italiana seppe (né saprà) mai progettare ed eseguire con altrettanta determinazione un progetto autocelebrativo vasto e ambizioso come quello di questa attrice manager (VALOROSO A. 1987: III).

Giustamente viene chiamata «attrice manager»: in effetti la Ristori badava ben attentamente ai suoi contratti, ne sceglieva con cura quelli più prestigiosi, anche perché poteva permetterselo. Era la regina delle scene europee. Ma i *Ricordi* sono anche di più: sono un intento di autocelebrazione e una lezione di formazione professionale esposta in modo chiaro e conciso, indirizzata ai giovani che aspirano ad avviarsi alla carriera artistica. Le memorie devono fermare il tempo, la mente stanca ormai di una vita attivissima desidera ripercorrere ancora una volta i luoghi una volta conosciuti e visitati, i volti la cui fisionomia vi si era stampata. È un professionalismo e il sentimentalismo che si scontrano, un patriottismo concepito come missione da svolgere, nel caso della Ristori, missione compiuta perfettamente. E quindi dal testo personale traspare ancora quel romanticismo che per l'Italia arrivò o troppo presto o troppo tardi per non essere in nessun modo compatibile con quello europeo. Nei *Ricordi* della Ristori basti seguire appunto il fascino del viaggio, dell'esotico, del diverso – elementi inscindibili dal gusto romantico che nella sua memoria assumono un valore di mito, di bellezza assoluta, dell'ignoto, fusi sempre nel concetto del lavoro artistico duro, assiduo, richiedente i più grandi sacrifici di se stessi. D'altronde è anche vero che la Ristori fu una donna emancipata che perseguiva con una ostinazione degna di ammirazione i suoi obiettivi nella brillante carriera e nel contempo donna curiosa che accettava contratti nelle zone più remote del globo spinta non solo dalla necessità finanziaria o sconfinata ambizioni, bensì dall'anima romanticamente irrequieta che cerca un po' di calma interiore negli spazi sconosciuti e appartati. La sua forza di carattere illustra perfettamente il ricordo di uno di questi viaggi disastrosi, e, paradossalmente, un viaggio dalle nostre parti:

Lasciando Mosca, nel febbraio del 1862, per andare a Dunaburg, a darvi una recita, mi accadde di dover attraversare di notte, a piedi, un lungo ponte presso Kowno. Stante l'imperversare della stagione, il traversarlo sembrava molto difficile, dacché stavano ricostruendolo. Al nostro arrivo colà, gli operai erano ancora intenti a lavorare, tanto più che si sapeva come nella mattinata uno

sventurato operaio vi fosse caduto, affogandovisi. A miei attori, a tale racconto, ed alla vista poco rassicurante del ponte, tutto ingombro di travi e di assi, recisamente ricusavano di passar oltre. Il tempo incalzava, giacché il treno destinato ad operare il trasbordo attendeva alla piccola stazione che trovavasi alla sponda opposta, ed era trascorsa l'ora della partenza. Rimanendo in quel luogo tutta la notte non v'era da trovare un minimo ricovero. Per le assicurazioni fattemi dal corpo sorvegliante dei lavori, mi persuasi che realmente non esisteva pericolo di sorta, se la traversata vi fosse operata con cautela. Colla mia famiglia, da cui non era mai divisa, scherzando e deridendo i più restii, traversai quel lungo ponte... A quella vista, a guisa di pecorelle, la Compagnia, lentamente, inciampando spesso, mi seguì. Potei così arrivare a Dunaburg, proprio il giorno fissato per la rappresentazione» (RISTORI A. 1887: 90).

Dimostra quindi un carattere fermo, un coraggio maschile, un senso di dovere eccezionale. In un passo dei *Ricordi* confessa: «guidavo ogni cosa con la risolutezza ed autorità di un generale d'armata».

Più d'una volta la celebre attrice attraversa l'oceano e si reca in America, convinta di essere la prima esportatrice della cultura italiana nel mondo, convinta di compiere un'azione patriottica... Il mito del viaggio quindi resta strettamente legato all'ethos risorgimentale...

Tra i numerosi suoi viaggi in tournées, il più commentato è quello di sette mesi in cui si esibì in 62 città tra cui: Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Messico, Puebla, Veracruz; negli Stati Uniti San Francisco, poi Isole Sandwich, Nuova Zelanda, Sydney, Melbourne, Adelaide, Ceylan, Aden, Suez, Alessandria d'Egitto. All'Avana resta affascinata dai Tropici e da quel clima unico che le riservò il pubblico cubano:

Spesso mi trasporto col pensiero allo spettacolo magico di quella notte del Tropico, dove, sotto un cielo scintillante, io passava in rivista quella folla entusiasta.[...] Delle mille e una notte che ho passato a ciel sereno, tornando dal teatro, quella fu certamente la più bella. Questo paradiso è rimasto nella mia memoria come un quadro incantevole. Ma anche di questa natura tropicale, e di questa vita seducente nella sua noncuranza orientale sono state tante pitture che io non oso tentarne alcuna descrizione. Saluto dal fondo del cuore gli Avanesi, che, invadendo tutte le sere il nostro teatro, non cessavano dall'acclamarmi (RISTORI A. 1887: 97).

Nella capitale cubana la Ristori recita due volte, l'ultima sua comparsa sulla scena ha luogo proprio durante il sopra descritto «giro del mondo».

Dalla descrizione cubana traspare una sensibilità non solo artistica, bensì umana, il ricordo talmente vivo che il lettore può facilmente immergersi nel clima della narrazione. E se i testi rappresentativi del romanticismo italiano non abbondano di richiami esotici, i *Ricordi* della celebre attrice sicuramente colmano questa lacuna...

Si presenta di un interesse particolare la sua relazione delle prime recite in Brasile e in Argentina da dove tornò con dei ricordi bellissimi:

Ai primi di giugno dell'anno 1869, dall'Italia ci recammo a Rio Janeiro. Il 28 esordii con *Medea*, nel teatro Fulminense. Sebbene la brama di sentirmi fosse viva nei brasiliani, ed avesse attirato grandissima folla in teatro, sebbene fossi onorata pure dalla presenza di Sovrani e delle Principesse Imperiali, tuttavia, con mio grande stupore, al mio presentarmi in scena dall'alto della montagna, aggruppata coi miei figli, mi venne fatta glaciale accoglienza! Non un applauso, non un mormorio d'aggradimento! Questa freddezza inaspettata mi stupì, ché la fama della gentilezza di quel pubblico per gli artisti m'era ben nota. Ma come di subito al primo effetto scenico, l'entusiasmo dissipò la freddezza! [La prima invocazione] suscitò un fremito che ebbe per risultato uno di quegli scoppi d'applausi che sono il battesimo dei grandi successi. Quando *Medea*, rivolta a Creusa, afferma che, scoprendo la rivale, si precipiterebbe d'un balzo su lei a guisa di leopardo per farla a brani, il

pubblico mandò un grido frenetico. Di quanti onori e distinzioni non fui fatta segno dalla popolazione e dai sovrani del Brasile! Quale anima gentile, quale spirito eccezionalmente colto trovai nell'Imperatore! (RISTORI A. 1887: 102).

Il tono volutamente patetico esprime un'ammirazione per i paesi tropicali visitati, nonché la stima per i costumi e i rapporti interumani. Esprime inoltre un grande interesse per il mondo finora sconosciuto e la voglia di condividere le proprie impressioni con i lettori.

Segue poi l'elogio dell'imperatore come sovrano giusto ed amatissimo dal popolo, uomo colto con modi di fare elegantissimi e raffinati. L'America Latina appare un mondo da scoprire dove la gente sa apprezzare gli artisti e dimostra loro una grande stima: «La sera di mia beneficiata, dopo la recita, migliaia di persone, molte delle quali munite di fiaccole accese, mi accompagnarono fino alla mia casa. Nelle diverse piazze che il corteggio doveva attraversare, un corpo di suonatori intuonava inni nazionali e italiani. La strada disseminata di fiori era, tratto tratto, illuminata da fuochi di bengala di svariati colori. Giunta alla mia abitazione, la musica, le acclamazioni durarono fino ad ora avanzata» (RISTORI A. 1887: 103).

Poi Adelaide Ristori passa a Buenos Aires, inaugurando le recite ugualmente con *Medea*. Ne conserva un ricordo bellissimo: «Nella simpatica città di B.Aires ebbe dimostrazioni tali, da serbare nel cuore il più vivo ricordo. Feci sosta quindi nell'ottobre a Montevideo, ottenendo i medesimi risultati: poscia tornai in Italia per Rio Janeiro, dove gli echi della mia prima comparsa colà non erano ancora spenti» (RISTORI A. 1887: 104). Nel 1874 compie, come dice, il giro del mondo. Questa volta, oltre al Brasile, Argentina e Uruguay che ormai visita per la seconda volta e non si sofferma a parlarne, si concentra sulla descrizione delle terre per lei nuove e da cui è affascinata. Descrive l'attraversata dello Stretto di Magellano e, tornando ai ricordi artistici, passa a parlare delle sue recite: «Il 1 agosto esordii a Valparaiso. Il mio soggiorno in quella città, in Santiago e Quillotta durò 2 mesi. Non meno grandi furono che negli altri luoghi, i favori cui fui fatta segno da quel pubblico» (RISTORI A. 1887: 104). Poi venne il turno «della bella capitale del Perù», dove trovò (sempre con *Medea*) «un auditorio intelligente, e che mi prodigò attenzioni infinite». Nel Perù capita nel momento dello scoppio di una rivoluzione che descrive con orrore. Inoltre constata: «Nella capitale del Perù le signore sono belle, buone e gentili. Non basterebbero pagine e pagine a registrare tutti gli affettuosi ricordi che mi si affollano alla mente ora che scrivo» (RISTORI A. 1887: 115). Interessante è il punto di vista femminile, le osservazioni sulla società e sulle «dame» dell'*élite* che frequentano i teatri. Ugualmente a Varsavia si soffermò a parlare della raffinatezza delle aristocratiche polacche⁽¹⁾. Ma quel che conta è il pubblico medio, non solo le *élites* che la seguono nei teatri: il successo dipende dalla platea in generale, non trascura quindi un minimo segno di ammirazione e ne resta poi esplicitamente lusingata: «A Vera Cruz mi attendeva una festosa accoglienza. Fui ricevuta, si può dire, dalla popolazione intera, preceduta dal corpo municipale. [...] Il 31 dicembre cominciai le mie recite nella città del Messico; mi limiterò a dire che anche colà ebbi attestati della maggiore considerazione» (RISTORI A. 1887: 119).

La Ristori in vari luoghi in cui si reca unisce al senso di missione, di portare l'arte teatrale italiana (e non solo italiana, recitava anche Shakespeare) ai popoli lontani avidi di quest'arte, il desiderio di conoscere "il diverso" per il quale dimostra un umile rispetto. I luoghi esotici lasciano un'impronta incancellabile nella sua memoria. Tutto il libro di ricordi è impregnato di bellissimi quadri romantico-fotografici dei luoghi visitati dalla grande attrice.

Similmente gli altri attori che viaggiarono per il mondo, trovandosi lontano dalla patria e sentendone una profonda nostalgia, coglievano i piccoli segni per riconfermare la loro identità nazionale. Il famoso detto di D'Azeglio alle soglie dell'unificazione d'Italia («L'Italia è fatta ora bisogna fare gli italiani») non riguardava quel gruppo agguerrito che andava nei luoghi più remoti a recitare in italiano, a far conoscere l'arte drammatica italiana. La Ristori ricorda una sera per lei indimenticabile, a Honolulu, quando furono invitati dal re locale

(1) «Al 7 novembre mi recai a Varsavia. Posso dire che le mie recite in quella città sortirono un esito brillantissimo, ma giustizia vuole che non trascuri di qui osservare come tali risultati fossero agevolati dalla notevole simpatia, di cui fui fatta segno, al mio primo esordire, dalle eleganti e gentili signore della società polacca. Anche colà mi si usarono attenzioni delicate specialmente dal Governatore, Principe Gorgiakoff, nonché dalla principessa, sua sposa; e queste manifestazioni mi invogliarono a ritornarvi nel 1858» (RISTORI A. 1887: 57).

Kalakaua: si aspettavano un folclore locale, anzi speravano di venire incontro alle usanze del posto. Invece dalla sua relazione risulta l'opposto:

Facemmo il nostro ingresso in un bel giardino. Le porte del salone si aprirono; due servi in livrea celestrina con galloni d'argento sostennero le cortine, ed entrammo in una vasta camera, le cui mura erano coperte dai ritratti di tutti i Sovrani del mondo. Il nostro gran re Vittorio Emanuele dall'alto del suo quadro sembrava augurarci il ben venuti. A poco a poco, le speranze di incontrare dei selvaggi se ne andavano in fumo! e quando S. M. Kalakaua si avanzò graziosamente stendendomi la mano, eravamo definitivamente disillusi. Il re, il cui viso era di un colore leggermente bronzato, era di statura piuttosto alta; portava un soprabito all'inglese. La sua fisionomia simpaticissima, il suo fare semplice lo indicavano un perfetto gentiluomo, ci parlava in puro inglese. Per iscusare l'assenza della regina, il re si degnò dirci: *She is in the woods*. Ecco la sola nota che potesse ricordarci il colore locale. Terminata la colazione, il re mi offerse il suo braccio per scendere ove era situato un padiglione, e di là sentii intonare i nostri inni nazionali. Non è dire quanto mi commosse quella gentile attenzione. Come sono dolci, in lontane regioni, questi ricordi della patria! (RISTORI A. 1887: 121).

Ma nelle descrizioni della Ristori, attratta da quella diversità mista a dignità di ogni popolo, ogni tribù – è riscontrabile anche un atteggiamento di stima per gli abitanti di quelle terre lontane che ebbe modo di visitare. Considera naturale parlarne e rievocare quei ricordi che la arricchirono di nuove emozioni e sentimenti. La grande attrice, senza perdere d'occhio la sua identità culturale ricorda con un piacere indicibile quei momenti delle sue tournées in cui il pubblico, popoli di diversa cultura e costumi, applaudevano i suoi spettacoli, dimostravano simpatia. A quella soddisfazione si aggiunge di solito il fascino del posto, lo "spirito del posto" per dirla alla romantica.

Tra i ricordi cari alla sua memoria non manca quello del mio paese, della mia città...

Il viaggio in Polonia, il primo soggiorno a Varsavia fu realizzato in seguito al contratto proposto alla Ristori indipendentemente da altre tournées in quella parte d'Europa. Ed eccola nella capitale di un paese che è governato dai Russi, una della province russe... Adelaide Ristori vi arriva nel novembre del 1856, mese tutt'altro che propizio alle visite nella mia città, in questo periodo umida e grigia. Infatti, in una lettera scritta dalla capitale polacca (10 novembre 1856) risulta ben chiaro che la città stessa non suscitò un'impressione indimenticabile sulla famosa attrice: «Venendo a me ed al luogo dove sono, vi dirò che Varsavia è una città molto brutta. Ma tanto è brutta, altrettanto è entusiasta. Sembrano pazzi quando io recito, il teatro è stipato come ad una predica in inverno! Le più grandi ovazioni mi si fanno, ricevo i più grandi attestati di ammirazione e considerazione» (RISTORI A. – MARTINI V. 1994: 108).

A questo punto occorre una breve digressione storica. Varsavia nel 1856 era capitale del cosiddetto «Regno di Polonia», ma amministrativamente e politicamente governata dai russi. In quell'epoca la Polonia non figurava sulle carte d'Europa, si trattava di un paese diviso di cui la parte sud apparteneva all'impero asburgico, la parte ovest alla Prussia e la parte est invece all'impero russo, da dove il fior fiore dei patrioti erano emigrati dopo l'insuccesso della rivoluzione del 1830-31 per sfuggire alle repressioni dello zar e alle deportazioni in Siberia. Chi rimase era un piccolo gruppo di uomini di cultura che consideravano dovere del patriota coltivare le tradizioni nazionali sul territorio occupato, a volte rischiando la vita, con enormi sacrifici. Infatti le congiure antirusse venivano regolarmente alla luce e finivano per chi vi era coinvolto in modo tragico.

Quando Adelaide Ristori pubblica i *Ricordi* l'Italia è ormai libera, ma la Polonia rimane in attesa della fine della Prima Guerra mondiale che le ridiede libertà ed autonomia. Non si può quindi dimenticare il contrasto tra la piena accettazione da parte dell'attrice italiana dei regimi che incontrava nel suo cammino in tournée e il suo patriottismo, il senso di missione nel divulgare i concetti nazionali italiani all'estero. La famosa attrice aveva assunto un atteggiamento che risulta perfettamente concepibile: avendo di mira la situazione italiana, si commuoveva osservando la sorte dei popoli oppressi, la povertà nei luoghi più appartati del mondo dove le toccò di approdare per le recite, ma intratteneva rapporti con chi teneva il potere, chi le aveva proposto il

contratto: anche le regole diplomatiche imponevano un tale comportamento. Ne abbiamo testimonianze anche per quel che riguarda i suoi brevi soggiorni nei vari paesi dell'America Latina dove vigevano i regimi più duri.

A Varsavia, la Ristori, beninteso, ebbe contatti solo con l'élite sociale e quindi la parte filorusa della società polacca. Dall'altra invece propose, anziché un repertorio classico che il pubblico polacco erudito avrebbe potuto seguire conoscendo il testo, il repertorio nazionale, italiano, insomma il teatro patriottico, un Pellico, un Alfieri, un Marengo... E questo per il suo primo contratto nella capitale polacca. Con la *Francesca da Rimini* la famosa attrice italiana conquistò non soltanto il pubblico della ex capitale polacca, bensì anche i critici. Un quotidiano di Varsavia, *Gazeta Codzienna*, nel suo numero 302 commenta l'interpretazione della Ristori e la tragedia stessa, definita dal critico (probabilmente si tratta di uno storico di letteratura di chiara fama, Henryk Lewestam) «lacrimosa» e «patetica». E dopo le lodi espresse sul conto di Pellico e della sua tragedia, segue una serie di elogi alla recita: «E sembrava che il pubblico, più che mai, aveva compreso col cuore la grande attrice, appena lei stessa aveva toccato le corde della sua sensibile anima artistica» (LEWESTAM H. 1856: 1).

Invece nell'altra recensione pubblicata anonima sul giornale *Gazeta Warszawska* si sente un entusiasmo ben più scarso nel commento al modo di interpretare della Ristori. L'autore ne fu probabilmente Jozef Ignacy Kraszewski, il più noto scrittore del primo Ottocento polacco, noto soprattutto per i suoi romanzi storici. Non considera la *Francesca* un capolavoro, ma peggio con la *Pia de' Tolomei* di Marengo che stronca spietatamente senz'alcun riguardo agli aspetti patriottici della tragedia, allusioni che l'allora letteratura polacca prodotta in paese non poteva in nessun modo ammettere. Kraszewski era un gran conoscitore di cose italiane, compì vari viaggi attraverso la Penisola (è annoverato sul muro del Municipio di Sorrento tra i più illustri visitatori del luogo), possedeva una discreta padronanza della lingua. Pellico gli fu caro, lo ricorda nelle sue lettere da Venezia, invece non conosceva Marengo. Conosceva tuttavia di nome la Ristori la cui rivalità con la Rachel a Parigi fu commentata ampiamente sulla stampa culturale polacca dell'epoca. Ecco, solo Kraszewski esprime un parere diverso il che non fa altro che confermare la forte indole individualista di quei romantici che almeno in quel modo potevano esprimersi liberamente.

Adelaide Ristori, come detto nei suoi *Ricordi*, si convinse a tornare a Varsavia due anni dopo, nel 1858, ormai all'apice della sua carriera. Nel frattempo aveva compiuto parecchie tournées, tra cui: Spagna, Olanda, Portogallo e Russia.

Del secondo soggiorno a Varsavia non lascia neanche una breve nota nella sua autobiografia. Invece si trattava di un soggiorno altrettanto lungo (una settimana) durante il quale la celebre attrice si esibì non solo con la *Mirra* di Alfieri, ma incluse nel suo repertorio le tragedie romantiche composte apposta per lei: la *Camma* di Giuseppe Montanelli e la *Giuditta* di Paolo Giacometti. Adelaide Ristori fu la musa ispiratrice per Giuseppe Montanelli, noto professore di letteratura presso l'Università di Pisa, patriota e politico, mentre componeva la sua *Camma* rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1857, pochi mesi dopo invece allestita sulle scene di Pietrobugo e Budapest. A Varsavia non ebbe un'accoglienza trionfale presso la critica, ma la ormai nota fama della prima attrice italiana attrasse un vasto pubblico. Ecco il frammento di una recensione pubblicata anonima sulla *Gazeta Warszawska*:

Il talento, il potere dell'attore sul fiacco contenuto dell'opera interpretata, l'attore che fa vivere le figure troppo pallide e senz'anima di questa tragedia le animano, portano loro qualche tinta di colore. Non è la *Camma* il frutto dell'ispirazione tale da farle meritare il lauro [...] Si ha impressione che Montanelli spinto dall'alta idea di allargare il repertorio tragico della sua compaesana, e nell'intento di renderla ancora più celebre grazie all'opera sua, si sia trovato l'argomento, lo abbia elaborato con cura pensando in primo luogo alla grande attrice che ne doveva interpretare la parte principale. E se lo impose come missione del drammaturgo, trascurando la vera vita scenica dei suoi protagonisti (ANONIMO 1858a: 1).

La Ristori stessa pilotava la stesura dell'opera e nei suoi *Ricordi* richiama con divertita simpatia i contatti via telegramma tra autore e lei – parte interessata. Il finale proposto dal Montanelli le sembrò inaccettabile e su suo suggerimento venne mutato dallo scrittore:

Durante l'anno precedente l'amico mio Montanelli, uomo eletto per ingegno, che traeva modestamente la vita in esilio [...], ebbe in animo di scrivere per me una tragedia in tre atti. Pel soggetto, veramente tragico, s'ispirò a Plutarco, intitolando *Camma* una delle sacerdotesse di Diana, notevole per la sua bellezza.[...] Siccome il Montanelli mano a mano, mi spediva la parte già composta della tragedia, per sottometterla al mio giudizio, trovai che la morte della protagonista era assai prolungata, che mi faceva parlar troppo! Tutta piena di questa idea, avrei voluto comunicarla al mio amico colla rapidità del lampo. In fretta e furia decisi di telegrafargli in questi termini: "Dimentichi che ho fretta di morire, e che in presenza del cadavere della vittima, con cui ho diviso il veleno, non debbo parlare eternamente (RISTORI A. 1994: 68-69).

Un altro critico che scrive sulla *Gazeta Codzienna*, nella sua recensione polemizza con l'idea di tragedie «per un attore», sembra addirittura indignato di doverlo ricordare dalla lontana Varsavia all'egregio professore pisano. Conclude: «*Camma*, abbandonata dalla signora Ristori non avrà avvenire, cadrà in oblio» (ANONIMO 1858b).

Durante la seconda visita a Varsavia la Ristori propose un'altra tragedia di forte respiro patriottico, la *Giuditta* di Giacometti, ugualmente scritta per lei. Lo spettacolo ebbe commenti ben più favorevoli della *Camma*: i critici sottolinearono l'originalità del modo di trattare l'argomento biblico e la fedeltà alla Storia, nonché la presenza di un messaggio cristiano.

Annota il *Gazeta Warszawska* del marzo 1858 (n.82): «Paolo Giacometti scrisse la tragedia sulla storia di Giuditta con gran commozione e impegno nel rappresentare il pensiero e lo sfondo storico. Questa tragedia, il cui autore è stato finora a noi sconosciuto, si è rivelata per noi una grande sorpresa. Ci aspettavamo un'opera di collage caotico di singole scene innalzata a dignità dell'arte grazie all'interpretazione della geniale attrice e invece siamo rimasti colpiti dal valore della tragedia stessa». E seguono gli elogi alla recitazione...

Per Adelaide Ristori le esibizioni a Varsavia costituirono una delle tante tappe straniere nella sua "missione" di maggiore esportatrice della cultura italiana dell'epoca del Risorgimento. Per i Polacchi si trattava di un avvenimento culturale di gran rilievo. Varsavia, allora una città provinciale e priva della propria identità politica, poté ospitare colei che era una delle maggiori figure teatrali dell'Ottocento europeo. Un evento simile, paragonabile sotto vari aspetti al passaggio della Ristori, furono le due visite al Teatro Nazionale di Varsavia di un altro celeberrimo attore italiano, il già menzionato Ernesto Rossi (1827-1896).

La Ristori, dunque può essere considerata una grande ambasciatrice del teatro italiano del XIX secolo, ma anche una grande viaggiatrice. Le sue descrizioni, la sensibilità artistica con la quale descrive le varie tappe dei suoi percorsi artistici costituiscono un contributo importantissimo alla conoscenza non soltanto dell'Europa di allora – di paesi, come la Polonia, che nel secondo Ottocento non erano al centro dell'attenzione delle Grandi Potenze – ma anche, come abbiamo visto, dell'America Latina che in quell'epoca stava diventando una terra sempre più affascinante per gli Europei.

Bibliografia

ANONIMO, 1858a, *Teatr wielki. Drugie wystapienie Pani Ristori w tregedyi Camma w trzech aktach przez pana Montanelli [Il Teatro Grande. Il secondo spettacolo della Signora Ristori nella tragedia Camma in tre atti scritta dal sig. Montanelli]*, "Gazeta Warszawska" (Varsavia), n.75.

ANONIMO, 1858b, *Teatr. Przedstawienia Pani Ristori. Tragedje: Camma p. Montanelli, - Mackbeth Wialiana Szekspira. Fedra Rasyna [Teatr. Gli spettacoli della Signora Ristori. Tragedie...]*, "Gazeta Codzienna" (Varsavia), n.77.

LEWESTAM Henryk (H.L.), 1856, *Pani Ristori w 'Franciszce z Rimini'* (La signora Ristori nella 'Francesca da Rimini'), "Gazeta Codzienna" (Varsavia), n.302.

MODENA Gustavo, 1955, *Epistolario (1827-1861)*, a cura di Terenzio GRANDI, Vittoriano, Roma.

RISTORI Adelaide, 1887, *Ricordi e studi artistici*, Ed. Roux, Torino.

RISTORI Adelaide, 1987, *Ricordi e studi artistici*, a cura di Antonella VALOROSO, Ed. Dino Audino, Roma.

RISTORI Adelaide, MARTINI Vincenzo, 1994, *Tracce. Corrispondenza inedita (1845-1862)*, a cura di Claudia CAPPELLINI, Comune di Monsummano Terme.

ROSSI Ernesto, 1887, *Quarant'anni di vita artistica*, Nicolai Ed., Firenze.

SALVINI Tommaso, 1895, *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista*, Fr. Dumolar E., Milano.

VALOROSO Antonella, 1987, *Introduzione*, in Adelaide RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, Ed. Dino Audino, Roma.

Il linguaggio ibrido in Ande patagoniche di A. De Agostini

Nicola Bottiglieri

Università degli Studi di Cassino

La fotografia, questa meravigliosa conquista del nostro tempo, è per la rappresentazione degli oggetti, quello che è la stampa per la riproduzione del pensiero (A.J. DU PAYS)

Il solido ed elegante volume *Andes Patagónicas (Viajes de exploración a la cordillera patagónica austral)* del padre salesiano Alberto Maria De Agostini fu pubblicato nel 1941 a Buenos Aires dalla tipografia Gotelli con fondi propri e fu distribuito personalmente a chi ne faceva richiesta oppure venduto durante le conferenze che il sacerdote esploratore tenne in Italia e in Argentina. Il volume consta di 350 pagine distribuite in XVII capitoli, l'ultimo dei quali si presenta come una rassegna storica dei viaggi di esplorazione avvenuti nella Terra del Fuoco dal sec. XVI al XX. È illustrato da più di trecento foto quasi tutte in bianco e nero. Quelle virate in verde riproducono catene montuose, ghiacciai, remoti paesaggi delle Ande con vedute ampie e spettacolari, sviluppate su più pagine del libro, come se fossero fatte con un obiettivo quadrangolare. Numerose cartine geografiche, inoltre, aiutano ad identificare, nella vasta superficie della Patagonia meridionale argentina e cilena, i luoghi rivelati dalle esplorazioni. Corredato, dunque, da questo ricco apparato iconografico, il testo del libro racconta le esplorazioni compiute sulle Ande meridionali negli anni a cavallo fra il 1920 ed il 1940, facendo seguito in questo modo al primo suo libro *I miei viaggi nella Terra del Fuoco* uscito nel 1921.

Andes patagónicas si presenta come un libro eccezionale sotto il profilo geografico, antropologico e fotografico, degno inoltre di figurare fra i grandi libri che raccontano la natura di questa parte del mondo.

Un nuovo modo di fotografare montagne

Con l'invenzione dell'aeroplano si inaugura un nuovo filone della letteratura di viaggio che rivoluziona il rapporto fra l'uomo ed il territorio che attraversa. Un capitolo di questa nuova letteratura è quello relativo alla Patagonia in cui gli scrittori aviatori, nelle loro memorie oppure in libri veri e propri, raccontano l'esperienza del volo ed il fascino per questa realtà ai confini del mondo, vista in modo inusitato, cioè dall'alto. Fra essi possiamo annoverare l'eroico barone tedesco Von Pluschöv, conosciuto in Argentina come *El cóndor de Plata*, giunto per primo a Capo Horn con il suo fragile aereo Tsingtau e autore del libro *Sobre la Tierra del Fuego en velero y aeroplano* (1931), nonché lo scrittore francese Saint Exupéry, pilota del servizio di corriere postale fra Buenos Aires, Río Gallegos e Punta Arenas, che raccontò le sue imprese nel romanzo *Vol de nuit* (1931). Noi ci occuperemo di un terzo occasionale scrittore aviatore, cioè del Padre De Agostini che, nel capitolo VI di *Andes Patagónicas*, racconta di un volo fatto sull'aeroplano Saturno e delle fotografie aeree scattate in questa occasione il giorno 13 Aprile 1937. In questa occasione il sacerdote alpinista ha come pilota un uomo eccezionale, il piemontese Franco Bianco, un eroe del volo che ha già compiuto da solo il raid della Patagonia, da Punta Arenas a Santiago del Cile, ha attraversato le Ande fino a Mendoza, da qui a Buenos Aires, poi il ritorno passando per Río Gallegos fino a Punta Arenas. Più di 7000 mila chilometri in solitario sullo stesso aereo Saturno fatto di legno e tela sul quale ora si imbarca insieme al padre salesiano.

Questa impresa si presenta, dunque, con i caratteri dell'eccezionalità, che non riguarda tanto il parametro dell'avventura esplorativa; ci interessa piuttosto sottolineare il "punto di vista" che lo scrittore guadagna grazie all'aereo, con ripercussioni sia sul linguaggio fotografico, sia su quello narrativo. Ora non è più l'alpinista che dalla base della montagna fotografa la cima, oppure dalla sommità delle stesse fotografa le vallate sottostanti; è

l'aviatore che guarda oltre le cime stesse delle montagne, come se l'aereo, che vola oramai ad una altitudine di 3200 m., gli abbia permesso di "scalare il cielo", di fare un'ulteriore ascensione, regalandogli un orizzonte che nessuna scalata gli avrebbe mai permesso.

L'importanza di queste pagine, pertanto, non è data dalle foto allegate nel volume – comunque le prime immagini riprese da un aeroplano della catena montuosa della Patagonia cilena – ma dal racconto vero e proprio che ci permette di poter affermare come la sequenza narrativa sia determinata dalle prestazioni del velivolo. Insomma, faremo una riflessione su scrittura, velocità, cinema e aeroplani.

Guardare dall'alto

Agli inizi del XX secolo, in Piemonte, regione da cui proviene De Agostini, si sviluppa una nuova modalità di produrre immagini, distribuirle e consumarle. Qui nasce una nuova cultura dello sguardo che trova nell'industria il suo veicolo di diffusione a livello nazionale e/o internazionale. Vogliamo qui elencare le modalità più diffuse.

Innanzitutto prende piede la scuola fotografica di montagna i cui membri, oltre a fotografare le Alpi, ben presto si porteranno ai confini dell'Europa, nel Caucaso, come Guido Rey, oppure in Africa, come fecero i fratelli Piaccenza che documentarono le vie fluviali del Congo. La fotografia di montagna è un apporto nuovo alla visione della natura. In Italia nasce a Biella all'interno del Club Alpino Italiano (1863) e fin dall'inizio essa è appannaggio degli alpinisti, i quali, per fotografare le montagne, devono essere prima esperti scalatori in grado di trascinare sulle spalle gli ingombranti e delicati strumenti, poi capaci fotografi. Pertanto questo genere sarà sempre opera di specialisti che della montagna offriranno a loro volta sia immagini tecniche rivolte agli esperti del settore in cui si evidenzia la struttura delle rocce, il tipo di neve e ghiaccio, il grado di difficoltà della scalata, la concretezza della montagna e così via, dall'altro le "cartoline" per il grande pubblico, quello che aveva avuto una educazione alla montagna attraverso la pittura, la letteratura o il giornalismo, come sarà il caso di De Amicis che nei suoi scritti divulgherà un'immagine della montagna gradita più ai turisti che agli scalatori.

La riproduzione meccanica delle immagini fisse evolve verso la riproduzione di immagini in movimento, vale a dire nel cinema. Questa nuova forma d'arte permeata di cultura industriale, nella quale la fantasia e l'immaginazione sono la materia prima da trasformare, si sviluppa secondo le modalità di produzione della catena di montaggio. E sarà a Torino che nel 1905 verrà effettuata la prima proiezione cinematografica italiana dove, grazie alla casa produttrice Ambrosio, si assisterà al sorgere di un vero e proprio genere, quello del *peplum*, kolossal storici ambientati nel mondo greco-romano dei quali il film *Cabiria* è l'esempio più significativo.

Un'ulteriore modalità di rappresentazione dei luoghi siano essi vicini e/o remoti, è rappresentato dalla cartografia rivolta al grande pubblico ad opera di Giovanni De Agostini, fratello di Alberto, che va incontro all'esigenza risorgimentale di collocare carte geografiche all'interno delle aule scolastiche per far percepire ai giovani l'Italia unita anche sotto il profilo geografico. Insomma, in Italia, agli inizi del secolo XX, lo spazio geografico sembra rimpicciolirsi e quindi si rende concreta la possibilità di osservare luoghi remoti come se fossero a portata di mano.

E tuttavia queste nuove modalità di rappresentazione dello spazio determinate e promosse dalla cultura industriale, si intrecciano con un grande movimento artistico d'avanguardia che proprio nel Piemonte trova la sua culla d'elezione, il Movimento Futurista (1909) per il quale la velocità è l'ultima vera musa del mondo moderno, pertanto celebrare le emozioni che da essa derivano diventa un imperativo estetico prima che una documentazione pratica. E fra tutte le macchine capaci di lanciare l'uomo sui sentieri vertiginosi della velocità, dopo la bicicletta, la motocicletta e l'automobile, non può che venire l'aeroplano.

Nel manifesto di Marinetti intitolato *L'AEROPoesia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* si afferma che la velocità dell'aereo è il più efficiente punto di partenza per la creazione di un nuovo linguaggio poetico. Nei 22 precetti che egli espone il 19° dice: «Ringiovanire ogni sensazione di quella tipica verginità, provvisoria artificiale, "appena caduta dal Cielo" che caratterizza gli alberi e le cose viste dall'alto». Mentre quello successivo, il 20°, afferma: «Se l'aeropoeta canta i 3000 metri dare la sua illusione di essere fermo nell'aria. Se l'aeropoeta canta i 300 metri inscatolare invece le immagini l'una nell'altra dando così la successione di panorami che si partoriscono l'uno nell'altro all'infinito» (SANZIN B. G. 2004: 66).

Nel nostro caso, l'illusione di essere fermi nell'aria è data proprio dalle foto scattate da 3000 metri, che pongono l'ala dell'aereo in primo piano e sullo sfondo ampi scenari ed orizzonti che solo l'altezza permette di cogliere. Se dunque la velocità dell'aeroplano segna il vero discrimine fra i contenuti dell'arte "passatista" e quella "futurista", è con grande interesse che andiamo a leggere il capitolo VI del libro del padre De Agostini, che sembra essere il punto di arrivo dell'estetica futurista e del nuovo punto di vista dato dalla tecnologia aeronautica.

In volo sul Balmaceda e sul Paine

Il volo che i due piemontesi trapiantati nella Terra del Fuoco compiono il 13 Aprile 1937 crea una nuova modalità di osservazione della geografia, un territorio che padre De Agostini conosceva benissimo perché nel passato l'aveva faticosamente esplorata a passo d'uomo.

È la prima volta che sorvolo l'immensa Cordigliera patagonica, che da tanti anni è meta prediletta dei miei studi e delle mie ricerche. In pochi minuti l'apparecchio, con una rapida impennata, è a grande altezza. Le coste del fiordo e le montagne che lo fiancheggiano si sprofondano rapidamente sotto di noi e mostrano in forma plastica tutte le sinuosità e piegature delle valli solcate dalle vene argentee dei torrenti e costellate di innumerevoli laghetti (DE AGOSTINI A. M. 2003: 83)(1).

Nel momento in cui egli è salito sull'aereo ha messo fra il suo occhio e la natura numerosi prodotti industriali e anche la cultura di cui essi sono portatori fa parte delle acquisizioni oramai largamente condivise. Innanzitutto la macchina fotografica, che ha alle spalle più di un secolo di progressi, poi l'aereo che ha pochi decenni di vita ma è già capace di produrre velocità sostenute, infine i precetti del futurismo che comandano di "inscatolare" le immagini all'infinito. Macchina fotografica, altezza e velocità, dunque, sono le coordinate di natura meccanica tese a creare un'estetica frutto della rivoluzione industriale all'interno delle quali si svolge il racconto.

Salendo sull'aereo, il padre sa di guadagnare quindi un nuovo spazio, dove gli orizzonti si ampliano, si susseguono uno dietro l'altro, la terra si confonde con il cielo, i colori delle nuvole si confondono con quella delle nevi e dei ghiacciai, ma anche di vivere un nuovo tempo figlio della velocità, perciò un tempo non naturale bensì artificiale. Dalla fusione di questo nuovo spazio e nuovo tempo nasce una nuova geografia.

Bisogna comunque sottolineare che questa "nuova geografia" è frutto di una rischiosa avventura data la pericolosità del volo; le Ande, infatti, sono piene di insidie, di colpi di vento, di bufere che mettono a dura prova la struttura dell'aereo e l'abilità del pilota. Queste difficoltà, che fanno capire i rischi ed i limiti dell'impresa e riconducono l'esperienza sovraumana ad una dimensione terrena, sembrano riportare il cielo sulla terra. Basti ricordare che Von Plüschov precipitò all'improvviso sul Lago Argentino il 28 gennaio 1931, episodio ricordato nel nostro capitolo che procurò la morte istantanea del pilota e del suo meccanico.

Sembra che la Cordigliera non voglia lasciarsi soggiogare. Le prime raffiche di vento investono la fragile aeronave e la fanno oscillare fortemente, mescolando i loro ululati con lo strepito del motore. Siamo entrati da poco in uno stretto e profondo corridoio fra il Balmaceda e il Cerro Prat, quando all'improvviso sento che l'apparecchio sprofonda e cade verticalmente nel vuoto, come se avesse perduto le ali, a una velocità impressionante. Cinquanta, cento metri? Franco mi assicurò poi che dovevano essere duecento metri. Non mi sono ancora destato dalla sorpresa di quel salto acrobatico, che già una forza invisibile ci lancia velocemente in alto in una tremenda impennata. Il Saturno freme e oscilla, si sprofonda e si innalza come se fosse in balia di una gigantesca mareggiata (DE AGOSTINI A. M. 2003: 83).

(1) Il volume ristampato dalla Vivalda presenta un numero ridotto di foto rispetto all'originale.

In quel vorticare di venti e correnti d'aria, De Agostini vede quindi per la prima volta delle terre sconosciute ma le vede tutte insieme, simultaneamente, come non avrebbe mai potuto farlo se fosse andato a piedi. È la prima volta che si fotografa El Paine ed è la prima volta che lo si fa dall'alto, cioè da un aeroplano. Quelle foto diverranno il canone a cui si orienteranno i fotografi successivi.

Con un'impennata a tutto motore Franco porta l'apparecchio a 3200 metri. L'orizzonte si allarga grandioso oltre ogni immaginazione. A occidente è tutto un immenso caos di montagne scintillanti di nevi, di picchi giganteschi e torvi, di orride seraccate penzolanti sugli abissi, di creste affilate, fantasticamente incorniciate di ghiacci, di soffici biancori di neve incuneati fra bastioni rocciosi che si dilatano e dileguano in misteriosa lontananza. Ovunque ghiaccio e nevi eterne, catene di monti di cui le carte geografiche non portano alcuna traccia, lasciando soltanto uno spazio in bianco con la scritta "inesplorato" (DE AGOSTINI A. M. 2003: 85).

Foto e cinema

Fotografare dall'aereo significa mettere in luce il tema della verticalità estrema e delle sue possibilità conoscitive.

Ora siamo vicini alla catena del Paine, che assorbe il nostro sguardo con la bellezza e maestà delle sue innumerevoli piramidi, torri e pinnacoli che la fanno apparire come una gigantesca cattedrale gotica. Già la conosco in tutti i suoi versanti e nel suo interno, ma oggi, dall'alto, posso scrutarne gli angoli più occulti (DE AGOSTINI A. M. 2003: 85).

Ma la verticalità, conseguenza dell'altezza dell'aereo, permette a Padre De Agostini di avere una conoscenza della geografia diversa e più ricca. Il velivolo gli offre la possibilità di riprendere la natura come tanti piccoli fotogrammi che si allacciano l'uno all'altro, di vedere orizzonti veloci e successivi, panorami in sequenza che egli registra con gli occhi, aprendo e chiudendo le palpebre come se fossero obiettivi, ma anche fotografando uno dopo l'altro gli scenari che vede. E per imitare lo sguardo cinematografico racconta in successione veloce quello che vede.

Ecco l'esile guglia del Monte Mayo, da noi scalato nel 1932 con le guide Croux e Bron, che strapiomba a Sud sul fiordo Mayo; ecco i monti Peineta, Spegazzini, Onelli coi loro imponenti ghiacciai da noi esplorati che scendono in rapide seraccate sui fiordi dallo stesso nome. Più a Nord distinguo, fra un ciclopico e candido ammasso di monti e di ghiacciai, il monte Cono, alla cui base noi abbiamo vissuto tre settimane entro piccole tende sotto l'imperversare continuo delle bufere, finché in una giornata serena, dopo aver superato il vasto e ghiacciato altipiano Italia, effettuammo la prima traversata della Cordigliera, scorgendo, dalla vetta del monte Torino, le acque del fiordo Falcón, sui canali del Pacifico. Più a settentrione si estende l'immensa fiumana di ghiaccio del ghiacciaio Upsala, arginata d'ambo i lati da montagne biancheggianti di neve fra cui si distacca altissima e dominatrice l'imponente torre del Fitz Roy. Siamo entrati nel regno misterioso delle bianche solitudini, dove il tempo e le tempeste imperano sovrane; ma oggi è luce e silenzio profondo, lacerato soltanto dal rombo del motore (DE AGOSTINI A. M. 2003: 87).

Pertanto, da bordo dell'aereo fotografando in successione, usa la tecnica della cinepresa, per cui farà una panoramica da un "punto macchina" posto molto in alto e, per rafforzare il valore dell'esperienza che sta facendo, impiegherà veloci flash-back sul proprio passato facendo quindi un viaggio veloce nella geografia e nella storia, nello spazio e nel tempo. L'aereo crea una nuova geografia ma anche una nuova forma di scrittura permettendo di rompere spazio e tempo, di vedere e ricordare, descrivere il presente ed il passato. Gli offre

L'occasione, insomma, di fare cinema con la penna, intitolando il racconto "il primo volo sul Paine" dove per primo è da intendersi il nuovo modo di vedere la montagna.

Quali saranno le conseguenze dell'esperienza del volo e delle fotografie fatte dall'aereo nella Patagonia meridionale? Due in particolare. La prima è che se la fotografia di montagna non può intendersi semplicemente come il naturale erede della pittura paesaggistica, immaginiamo come la fotografia aerea delle montagne possa rivoluzionare l'immagine delle montagne, rompendo con la tradizione pittorica e con la fotografia fatta con il cavalletto fisso.

Inoltre, se teniamo presente il precetto marinettiano per cui «Se l'aeropoeta canta i 3000 metri dare la sua illusione di essere fermo nell'aria», l'illusione di essere fermo nell'aria è data proprio dalle foto scattate da 3000 metri, che vedono l'ala dell'aereo in primo piano e sullo sfondo ampi scenari ed orizzonti che solo l'altezza permette.

La seconda è la svalutazione della montagna come allegoria del sacro. «Con la loro verticalità, le montagne hanno spesso rappresentato l'allegoria del sacro, dice Bodei» (BODEI R. 2008: 76). Oramai il silenzio delle montagne viene profanato dal rombo del motore e il mistero della loro inaccessibile verticalità è svelato da un aereo che le può far fotografare da ogni parte. Le montagne non avranno più segreti e «La bianca neve immacolata, simbolo di purezza: [...] lo sguardo dall'alto sull'abisso, che ricorda il mistero insondabile dell'esistenza; il sentirsi sospesi tra terra e cielo; [...] tutto [quello che] attira gli animi verso l'alto, verso la contemplazione e la luce» (BODEI R. 2008: 76) proprio delle montagne, ebbene tutto questo diventa semplicemente un paesaggio utile per una fotografia aerea.

Le cime dei monti sono, letteralmente, il luogo sublime verso il quale ci si innalza, con un'ascesa esteriore che corrisponde a quella interiore, in uno sforzo di auto-trascendimento che provoca una serena esaltazione (BODEI R. 2008: 76).

Non sorprende quindi che a partire da questo momento la montagna perda il suo valore simbolico e diventi una palestra per turisti ed alpinisti in vacanza così come non sorprende che gli alpinisti non avranno più un rapporto personale con le montagne che da ora in avanti conosceranno in serie, una successione di esperienze tutte uguali di una palestra in successiva.

Una ri-scoperta dell'America

Se ogni nuova e straordinaria tecnologia permette di ri-scoprire il mondo e di ri-scriverlo, creando nuove geografie, nuovi modi di vedere e di associare le cose, in questo caso, con le dovute differenze, possiamo affermare che l'esploratore sta facendo una nuova, differente scoperta dell'America o meglio della Patagonia. Se la caravella, ossia la tecnologia medioevale, permise a Colombo di vedere di persona una piccola fetta del nuovo mondo, perché non pensare che la macchina fotografica prima e l'aereo dopo, permettono a De Agostini di vedere e scoprire non solo gli ultimi luoghi inesplorati della Patagonia, ma soprattutto di vederli dall'alto, tutti insieme, simultaneamente, in un modo totalmente nuovo?

Oggi il pensiero corre alla tecnologia di Internet che ha creato una nuova geografia non più basata sulla successione spaziale bensì sulla simultaneità di sguardi sovrapposti, che ha fatto perdere la percezione di lontano e vicino, avviando una nuova categoria spazio-temporale: la simultaneità, di cui già Calvino accennava nelle sue lezioni americane. Resta da chiedersi come possiamo riscoprire di nuovo l'America usando la rete, che abolisce le distanze fra centro e periferia, materiale ed immateriale, dove cultura e natura si sovrappongono e la cui mappa priva di confini diventa quella del pensiero. In questa nuova geografia del futuro, nella quale noi siamo immersi, ritornare a quel 13 Aprile 1937 volando sul piccolo aereo Saturno sul Paine insieme al Padre De Agostini ed a Franco Bianco significa ritornare alle radici della modernità.

Dopo quel volo che valore avrà questa espressione? Fa riferimento ai luoghi non ancora conosciuti andando a piedi, oppure quelli visti dall'aereo e non ancora toccati dai piedi? Ma per esplorato si intende quello che ha avuto un contatto fisico oppure quello che è stato solo fotografato? Ma inesplorate sono anche le possibilità

conoscitive che l'obiettivo propone, come del resto lo è il linguaggio, ancora troppo nuovo per raccontare l'esperienza frutto della sintesi fra aereo e obiettivo fotografico. Forse, viene da dire, che inesplorati sono quei mondi che ogni nuova tecnologia svela e che la scrittura cerca di definire.

Ovunque ghiaccio e nevi eterne, catene di monti di cui le carte geografiche non portano alcuna traccia, lasciando soltanto uno spazio in bianco con la scritta "inesplorato" (DE AGOSTINI A. M. 2003: 85).

L'inconscio fotografico

Se i futuristi cercano di piegare il linguaggio alla realtà che la tecnologia industriale crea e svela, la macchina fotografica inventa e plasma un secondo sguardo sul mondo che non coincide con quello naturale. Questa differenza fra i due "punti di vista" è chiaramente espressa da Walter Benjamin:

La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nel frammento di secondo in cui *si allunga il passo*. La fotografia, con i suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti, glielo mostra. Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo. Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio sognante o un ritratto tutto spiritualizzato (BENJAMIN W. 1966 [1955]: 62-63).

L'ampia riflessione di Benjamin ci porta a fare una domanda. Nel momento in cui il Padre De Agostini fotografa le Ande a velocità sostenuta, in verità cosa sta ritraendo? La grandezza dei panorami può sopperire alla frettolosa "messa a fuoco" fatta a mano, da un aereo senza carlinga, in condizioni di lavoro proibitive? A queste domande possiamo dire che la natura del libro, fatto di foto e scrittura, sopperisce ai limiti oggettivi della messa fuoco. Sono questi i privilegi della scrittura del reportage che si alimenta di immagini e parole, una scrittura ibrida che si avvale della successione narrativa sia dell'ordine delle foto che del racconto letterario. In fondo nei libri di De Agostini la scrittura finisce per chiarire quell'inconscio ottico che ha motivato la foto.

Leggerezza, Rapidità, Molteplicità

Vogliamo ora analizzare le caratteristiche del linguaggio, facendo riferimento ad alcune categorie calviniane espresse nelle *Lezioni Americane* vale a dire la leggerezza, la rapidità e la molteplicità. Come si vede, esse sono presenti sia sul piano del contenuto che su quello dello stile. Per procedere ad una lettura più approfondita prima isolerò le parti degne di considerazioni, poi passerò a mettere a confronto le caratteristiche più evidenti.

TABELLA 1

È la prima volta che sorvolo l'immensa Cordigliera patagonica, che da tanti anni è meta prediletta dei miei studi e delle mie ricerche. In pochi minuti l'apparecchio, con una rapida impennata, è a grande altezza. Le coste del fiordo e le montagne che lo fiancheggiano si sprofondano rapidamente sotto di noi e mostrano in forma plastica tutte le sinuosità e piegature delle valli solcate dalle vene argentee dei torrenti e costellate di innumerevoli laghetti (DE AGOSTINI A. M. 2003: 82-83).

TABELLA 2

Siamo in piena Cordigliera, a un'altezza di 2000 metri, e il panorama che si svolge rapidamente attorno a noi, si va facendo sempre più grandioso. La macchina fotografica incomincia a scattare a brevi intervalli e a riprodurre superbi paesaggi (DE AGOSTINI A. M. 2003: 83).

TABELLA 3

Avanziamo rapidamente. Ho interrotto il mio lavoro fotografico e contemplo con meraviglia le estreme vette del Balmaseda rivestite da una candida corazza di ghiaccio e i suoi poderosi fianchi sulle cui pareti, a picco, scendono ghiacciai sconvolti e orridamente crepacciati.

Sotto di noi scorgo le acque del seno agitate dal vento e più a Sud il gran nastro argenteo del Río Serrano che serpeggia nella valle profonda e sfocia nel seno, formando un bellissimo delta presso cui spiccano le piccole casette dei coloni (DE AGOSTINI A. M. 2003: 84).

TABELLA 4

Ora siamo vicini alla catena del Paine, che assorbe il nostro sguardo con la bellezza e la maestà delle sue innumerevoli piramidi, torri e pinnacoli che la fanno apparire come una gigantesca cattedrale gotica. Già la conosco in tutti i versanti e nel suo interno, ma oggi, dall'alto, posso scrutarne gli angoli più occulti.

Poco oltre il Paine, sorvoliamo la profonda conca lacustre del lago Dickson, che brilla alla luce solare come una piastra di cristallo. A nord del lago Dickson, candidi colossi che irrompono verso l'azzurro con massiccia potenza, bucando ovattate masse di nubi stagnanti nelle gole, ci indicano il culmine della grande Cordigliera Andina, dove è segnato, su poche determinate vette dominanti, il confine tra il Cile e l'Argentina (DE AGOSTINI A. M. 2003: 84-85).

TABELLA 5

Con un'impennata a tutto motore Franco porta l'apparecchio a 3200 metri. L'orizzonte si allarga grandioso oltre ogni immaginazione. A occidente è tutto un immenso caos di montagne scintillanti di nervi, di picchi giganteschi e torvi, di orride seraccate penzolanti sugli abissi, di creste affilate, fantasticamente incorniciate di ghiacci, di soffici biancori di nevi incuneati fra bastioni rocciosi che si dilatano e dileguano in misteriosa lontananza. Ovunque ghiaccio e nevi eterne, catene di monti di cui le carte geografiche non portano alcuna traccia, lasciando uno spazio bianco con la scritta "Inesplorato" (DE AGOSTINI A. M. 2003: 85).

Individuati i passi significativi, non ci resta ora che individuare le categorie calviniane:

LEGGEREZZA	RAPIDITÀ	MOLTEPLICITÀ
sorvolo l'immensa Cordigliera (tab. 1)	In pochi minuti (tab. 1)	Le coste del fiordo e le montagne che lo fiancheggiano si approfondano rapidamente sotto di noi e mostrano in forma plastica tutte le sinuosità e piegature delle valli solcate dalle vene argentee dei torrenti e costellate di innumerevoli laghetti (tab. 1) il panorama che si svolge rapidamente attorno a noi, si va facendo sempre più grandioso (tab. 2)
grande altezza (tab. 1)	con una rapida impennata (tab. 1)	
un'altezza di 2000 metri (tab. 2)	sprofondano rapidamente (tab. 2)	
sorvoliamo (tab. 3)	svolge rapidamente (tab. 2)	
Franco porta l'apparecchio a 3200 metri (tab. 4)	brevi intervalli (tab. 2)	
	Avanziamo rapidamente (tab. 3)	

LEGGEREZZA	RAPIDITÀ	MOLTEPLICITÀ
	Con un'impennata a tutto motore (tab. 5)	superbi paesaggi (tab. 2) contemplo con meraviglia le estreme vette del Balmaseda rivestite da una candida corazza di ghiaccio e i suoi poderosi fianchi sulle cui pareti, a picco, scendono ghiacciai sconvolti e orridamente crepacciati. Sotto di noi scorgo le acque del seno agitate dal vento e più a Sud il gran nastro argenteo del Río Serrano che serpeggia nella valle profonda e sfocia nel seno, formando un bellissimo delta presso cui spiccano le piccole casette dei coloni (tab. 3) Ora siamo vicini alla catena del

		<p>Paine, che assorbe il nostro sguardo con la bellezza e la maestà delle sue innumerevoli piramidi, torri e pinnacoli che la fanno apparire come una gigantesca cattedrale gotica. Già la conosco in tutti i versanti e nel suo interno, ma oggi, dall'alto, posso scrutarne gli angoli più occulti.</p> <p>Poco oltre il Paine, sorvoliamo la profonda conca lacustre del lago Dickson, che brilla alla luce solare come una piastra di cristallo. A nord del lago Dickson, candidi colossi che irrompono verso l'azzurro con massiccia potenza, bucando ovattate masse di nubi stagnanti nelle gole, ci indicano il culmine della grande Cordigliera Andina, dove è segnato, su poche determinate vette dominanti, il confine tra il Cile e l'Argentina (tab. 4)</p> <hr/> <p>L'orizzonte si allarga grandioso oltre ogni immaginazione. A occidente è tutto un immenso caos di montagne scintillanti di nervi, di picchi giganteschi e torvi, di orride seraccate penzolanti sugli abissi, di creste affilate, fantasticamente incorniciate di ghiacci, di soffici biancori di nevi incuneati fra bastioni rocciosi che si dilatano e dileguano in misteriosa lontananza. Ovunque ghiaccio e nevi eterne, catene di monti di cui le carte geografiche non portano alcuna traccia, lasciando uno spazio bianco con la scritta "Inesplorato" (tab. 5)</p>
--	--	---

Alla leggerezza, che è pur sempre una componente importante, non si fanno che rari, spodarici e mai espliciti accenni, mediante brevi osservazioni sulla quota raggiunta o semplicemente grazie all'uso di verbi come «sorvolare», che rimandano ad una naturale opposizione alla pesantezza del suolo.

Diversa è la considerazione che, invece, possiamo fare in merito alla rapidità. Sebbene quest'elemento non sia molto presente, aleggia in tutto il racconto. Le improvvise impennate, il tempo che trascorre velocemente, il celere avanzare dell'aereo, ma soprattutto la concisione dello stile per una esperienza straordinaria fanno sì che il capitolo sia pervaso dalla velocità dello stile agile e dai contenuti che raccontano proprio di un volo straordinario che travolge De Agostini fino a trasportarlo in un mondo che, per la sua dinamicità, appare a tratti quasi surreale. Quel tempo, che durante le lunghe escursioni e le ardue scalate, trascorreva lentamente, lasciando avvertire, ora dopo ora, giorno dopo giorno, mese dopo mese, tutto il peso della stanchezza e delle fatiche del viaggio di padre De Agostini, ora corre via rapidamente, lasciando al salesiano solo poche ore per godere appieno del nuovo, incredibile panorama che sta osservando.

Per quanto riguarda la "Molteplicità", invece, possiamo senz'altro affermare che si tratti dell'elemento chiave della narrazione di De Agostini. Lo stupore di fronte alla magnifica simultaneità dei panorami e dei paesaggi aumenta di pari passo con la repentina ascesa dell'aereo. Sembra di essere durante la proiezione di un documentario cinematografico in cui lo spettatore seduto assiste al fluire di una serie di immagini. La narrazione non appare più come una lenta descrizione di quelle cime così faticosamente raggiunte, ma un'entusiasta rappresentazione del "nuovo mondo" che si presenta dinanzi allo scrittore/protagonista. Infatti con un solo colpo d'occhio egli abbraccia il Balmaseda, i ghiacciai, il Río Serrano, la valle e le case dei coloni.

Nel passo riportato nella TABELLA 4, poi, il salesiano palesa magnificamente la straordinarietà del nuovo punto di osservazione fornitogli dall'aeroplano. La prospettiva offertagli dal volo gli consente di esplorare "gli angoli più occulti" di luoghi da lui già conosciuti. Il mondo sotto di lui sembra essersi rimpicciolito d'incanto, tanto da permettergli di estendere lo sguardo fino alle vette che determinano il confine tra Cile ed Argentina.

Tutto si presenta d'improvviso con una molteplicità che richiama persino la simultaneità che troviamo in una cartina geografica: proprio come davanti ad una mappa, infatti, padre De Agostini discerne monti, fiumi, valli e addirittura confini.

Bibliografia

BENJAMIN Walter, 1966 [1955], *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

BODEI Remo, 2008, *Paesaggi sublimi*, Bompiani, Milano.

CALVINO Italo, 2010 [1993], *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano.

DE AGOSTINI Alberto Maria, 2003, *Ande Patagoniche*, Casa Editrice Vivalda, Torino.

SANZIN Bruno G., 2004, *Aeropoeta*, Novecento, Latina.

Cinema / Cine

Señales de vida e illusioni di celluloid

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino

Una data, il 10 ottobre 1959; un narratore, l'adolescente Irene; una situazione, la «matinée» del sabato con la proiezione di «una película antigua» che «hacía muchos años que no daban» e intorno a cui «se hizo una especie de leyenda» (SCHVARTZ G. 2008: 10); sono questi gli elementi che segnano l'esordio della narrazione. Il film antico e leggendario a cui si fa riferimento è *Via col vento* o, secondo la versione spagnola, *Lo que el viento se llevó*, espressione certo più consona ad illustrare la funzione che Graciela Schvartz assegna alle suggestioni cinematografiche nel suo romanzo *Señales de vida*, vale a dire l'avvio di un bilancio, in chiave biografica e generazionale, di quanto rimane dei sogni adolescenziali dopo l'azione erosiva del vento, vento-tempo, vento-esperienza, vento-maturità, in una parola vento-vita.

Graciela Schvartz è un'apprezzata autrice argentina, approdata alla scrittura dopo aver lungamente lavorato nel campo dell'editoria. La scrittrice, che intrattiene legami culturali e familiari con il nostro paese, anche se la sua opera è ancora sconosciuta al pubblico italiano, ha al suo attivo due raccolte di racconti – *Boleto de ida* (1992) e *Fuera de lugar* (1989) – ed un romanzo – *Cielo cerca* (2003). *Señales de vida* mostra di avere con quest'ultimo testo evidenti legami, sia tematici che formali e strutturali, tanto da indurre ad operarne una lettura nel segno della continuità seppure la più recente produzione manifesta un'evidente maturazione della scrittura. Unisce i romanzi sia l'argomento investigato dall'autrice che la tecnica narrativa: la vicenda umana della protagonista che è seguita dall'infanzia agli anni della maturità, ma centrata soprattutto sulla tappa dell'educazione e sul percorso di formazione; la scrittura frammentata, che enfatizza la minuziosa ricostruzione.

Señales de vida è organizzato in tre parti delimitate da altrettante cesure di un *continuum* narrativo particolarmente incalzante. Gli anni dedicati allo studio, fino al termine delle scuole superiori, di cui la foto della classe scattata alle soglie del diploma fissa il ricordo. La festa per celebrare i trent'anni dalla fine degli studi, che rappresenta l'occasione d'incontro tra gli ex compagni di corso. Le periodiche cene successive, con le loro implicazioni emotive. Ognuna delle tre sezioni è caratterizzata dalla trama di eventi e di emozioni tipica della rispettiva tappa formativa: gli insegnamenti familiari e le esperienze adolescenziali, il ripensamento degli anni trascorsi, la comprensione delle strategie che sovrintendono al processo della memoria ed alla costruzione del passato. La narrazione frantuma però il nesso causale-temporale per articolarsi in paragrafi snelli e veloci, arbitrariamente ricuciti dal filo del ricordo piuttosto che dalla disciplinata ricostruzione biografica. Se la soggettività dell'approccio e la libertà nella costruzione si affacciavano già in *Cielo cerca*, il primo romanzo, diventano prepotentemente presenti in *Señales de vida* e ne forniscono un tratto saliente. La narrazione si struttura allora come una complessa ragnatela che si vale di un'ampia rete intertestuale costruita da molteplici referenze culturali che, con ironia ed emozione, richiamano contesti ed icone, orizzonti e prospettive dei decenni più recenti.

Il romanzo interseca numerose tendenze della produzione letteraria contemporanea e rimanda a molteplici interrogativi: la scrittura biografica e/o autobiografica, la frammentazione del punto di vista e della voce narrante, il riuso e la risignificazione di testi preesistenti, il gioco di livelli metanarrativi; tutte questioni che si coagulano intorno all'importante citazione filmica d'apertura, in cui trovano la loro più completa ed articolata espressione. Nell'esteso capitolo iniziale, l'ampio e minuzioso riassunto di *Via col vento* si trasforma nello scenario sul quale prendono vita le trepidazioni della protagonista, Irene, riassunte ed esemplificate nelle emozioni con cui commenta la proiezione del film e soprattutto con cui segue le traversie dei personaggi, affascinata – beninteso – dalla volitiva Scarlett (o Rossella, secondo la tradizione italiana). Le vicende di una trama universalmente conosciuta diventano lo stimolo e l'artificio per dare risalto alla figura della giovane spettatrice e fondamentalmente per esplorarne gli stati d'animo e le aspettative adolescenziali.

Nella costruzione del romanzo, il film è pietra di paragone, modello – di narrazione e di vita – ed al contempo oggetto della riflessione di Irene, è lei che – nella misura in cui narra l'intreccio, s'interroga sui comportamenti di

Scarlett e commenta gli eventi – palesa la sua persona e le speranze che alberga per il futuro. Irene si presenta come il narratore onnisciente di un partecipato racconto in prima persona che così esordisce:

Ahí está Scarlett con su vestido de muselina verde tan claro que hace efecto como de transparencia[...] coquetea con los mellizos pelirrojos, altos, que se ve a una legua que están enamorados de ella. No uno, los dos. ¿Piensa, Scarlett, por un momento, que uno u otro o uno y otro u otro y uno puedan sentirse heridos, humillados, celosos? ¿Estás loca, Irene? A ella ese pensamiento no se le podría ocurrir ni remotamente (SCHVARTZ G. 2008: 12).

Impercettibilmente, però, alla voce di Irene si affianca un narratore extradiegetico, che della ragazza accoglie tuttavia il punto di vista, assumendo il filtro emotivo ed espressivo dell'adolescente, come evidenziano espressioni quali: «Irene piensa que Melania tiene una sonrisa serena y bondadosa, un aire de monja benefactora hasta capota tiene de monja» (SCHVARTZ G. 2008: 15) o ancora «a Irene no le cabe en la cabeza que, a Scarlett, Ashley pueda gustarle más que él [Rhett Butler]» (SCHVARTZ G. 2008: 18). Lo sguardo fanciullesco si palesa, prima ancora che nelle scelte concettuali, in quelle linguistiche in cui la predilezione per un registro colloquiale e sbarazzino, crea un eloquio che ben si adatta all'età della protagonista e causa, invece, un divertente contrasto con l'ambiente ottocentesco, conservatore e benpensante, ritratto nel film; eccone qualche esempio: «Justo en el medio de la fiesta aparece el hermano de Melania que tiene mejillas rosadas, una boca floja entreabierta, es una cabeza de chorlo que se le nota a la legua», «lo mata la primera bala que cruza el cielo de la guerra. Hasta para morir se es un tarado» (SCHVARTZ G. 2008: 16, 18). Le espressioni colloquiali – «ella [Scarlett] está como un pez en su salsa», «El padre es coloradote, tiene cara de chupandín –, le considerazioni partecipi ed emozionante – «se nota de acá a la China que Melania es buena» (SCHVARTZ G. 2008: 19, 14, 15) –, e le descrizioni stranianti, che intessono il racconto, impediscono di scordare il livello metanarrativo dell'esteso esordio, danno concretezza alla presenza dell'adolescente, collaborano a definire il carattere della protagonista e, soprattutto, trasformano il film non solo in elemento d'ispirazione, ma soprattutto in strumento interpretativo degli eventi successivi.

La giustapposizione e l'alternanza di avvenimenti e commenti frantumano la ricostruzione filmica imponendo la linea stilistica che da lì si estende all'intero romanzo. La scrittura si perde nei più reconditi aspetti dell'esperienza adolescenziale, di cui segue le aspettative e gli aneliti cangianti, per poi analizzare con pari puntigliosità le riflessioni e penetrare i ricordi dell'età adulta. Nella apparente levità con cui è costruita, questa biografia femminile sembra soprattutto governata dal gusto dell'associazione libera e dal piacere di concatenare piccoli commenti stranianti, che sottolineano lo sguardo della protagonista, profondamente intimo e fortemente connotato dalle diverse fasi di formazione. Il risultato è un linguaggio allusivo che, appoggiandosi a tali strategie, sa spostarsi dal privato al pubblico per delineare l'orizzonte storico di quegli anni, che risulta particolarmente eloquente ed evocativo per quanti lo hanno condiviso.

Ho già detto come la prima parte della narrazione si rifletta, condizionandola, nella struttura narrativa dell'intero testo. Occorre, tuttavia, riconoscere che l'influsso modellizzante dell'opera cinematografica richiamata in apertura è di portata ben più ampia e capillare. Per penetrarne l'incidenza occorre riflettere innanzitutto sulla scelta del film. *Via col Vento*, che ha ormai venti anni di storia all'inizio dell'enunciazione, era già percepito come una pietra miliare nella storia del cinema ed aveva rappresentato il primo caso di successo planetario, unanimemente decretato dalla critica e dal pubblico. Inoltre, per i lunghissimi tempi di produzione che aveva richiesto e per l'aura di divismo di cui si era ammantato e che aveva contribuito a diffondere, esso era presto diventato una leggenda ed era stato considerato un esempio degli eccessi hollywoodiani. Nell'economia del romanzo, quindi, l'indiscusso alone di notorietà che circondò rapidamente il film è certo il primo elemento della fascinazione che esso esercita sulla protagonista. A questo aspetto si aggiunge la prossimità somatico-onomastica che accomuna Irene e Scarlett e che si fonda su quella capigliatura rossa, causa di tanto disagio per la giovane Irene e, al contrario – anche se rintracciabile solo nel nome – elemento di sicura seduzione e pegno di unicità per il personaggio cinematografico. È il «coloradismo», la «coloradez» o «pelirrojedad» dell'adolescente, un tratto somatico definito con un fiorire di neologismi che lo fanno assurgere a vero fenomeno naturale.

Non sfugge, poi, che *Via col vento* non è solo il racconto appassionato di un romantico e travagliato amore, o un dettagliato affresco storico. Apparso nel 1939, in coincidenza con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, esso ha rappresentato, infatti, la consacrazione dei valori e dello spirito del nord capitalista ed industrializzato sul sud agricolo e schiavista, quegli stessi che da allora e soprattutto nel secondo dopoguerra si sarebbero diffusi e affermati universalmente sancendo l'egemonia statunitense⁽¹⁾. Si aggiunga poi che seppure *Via col vento* è il simbolo indiscusso di un avvenimento storico e benché sia stato presto introiettato come espressione artistica universale, esso non riesce a far scordare completamente la sua condizione di manifesto *yankee*. Ecco allora che, in un'ottica contemporanea, la scelta di un film – comunque – straniero all'interno del romanzo rimanda a quella tendenza all'annullamento dei confini degli Stati-Nazione così tipico del mondo globalizzato. Un fenomeno che, come asserisce Bauman (BAUMAN Z. 2006 [1998]: 21, 115-116), si manifesta particolarmente nei ceti più colti ed abbienti, quegli stessi cui appartengono i personaggi del romanzo. Tuttavia proprio nel riuso in chiave locale di una pietra miliare della cinematografia mondiale, quale è *Via con vento*, si può leggere una moderna forma di registrazione della produzione spazio-temporale della località, termine con cui Appadurai (APPADURAI A. 2001 [1996]: 234) definisce il procedimento attraverso il quale un gruppo umano riafferma i legami sociali e culturali che lo caratterizzano come collettività. Il riferimento a vicende, tempi e luoghi lontani non segna lo sradicamento, indica invece la capacità dell'autrice – della società contemporanea, forse? – di adoperare materiali diversi per riformulare e rinsaldare, ampliandolo, il concetto di località. L'allusione ad esistenze multicentriche – quali sono quelle condotte da molti dei compagni di scuola della protagonista e, seppure in misura minore, da Irene stessa – mentre evidenzia la dimensione di una postmodernità in cui lo spazio si moltiplica e, contemporaneamente, si omogeneizza, almeno per le classi abbienti (BAUMAN Z. 2006 [1998]: 15-17), non annulla, però, la centralità emotiva di una Buenos Aires. Uso il determinante “una” nella sua accezione di numerale per indicare un momento nella stratificazione cronologica della città portuale, un cronotopo urbano che coincide con una delle successive identità dei personaggi. Non sto suggerendo che il romanzo sia lo spaccato di un mondo schizofrenico, mi sto invece richiamando al complesso coesistere, nel tempo, delle identità, molteplici e impercettibilmente differenziate, che contraddistinguono l'evolvere della personalità di ogni essere umano (SPARTI D. 1996).

All'interno del romanzo il fluire delle identità umane ed il loro insensibile riversarsi l'una nell'altra è chiaramente evidenziato dall'uso dei soprannomi a cominciare dal nomignolo laColo, vale a dire *La Colorada*, *La Rossa*. L'appellativo con cui i compagni di scuola definiscono la protagonista – e che questa vive inizialmente come uno stigma – diventa uno strumento di datazione delle vicende menzionate ed una forma per differenziare l'identità infantile-adolescenziale della protagonista da quella adulta, contraddistinta dal solo nome proprio, Irene. A dispetto dell'età anagrafica, allora, è laColo a recarsi alle cene degli ex-compagni di classe, è ancora laColo che favoleggia delle possibilità di riprendere e rinverdire la passione amorosa che era sorta sui banchi di scuola, ispirata dalle atmosfere di *Via col vento*. È Irene che si rapporta alla famiglia e si incontra con le amiche, anche quando questi legami rappresentano la prosecuzione di relazioni nate negli anni del liceo. Non diversamente da quanto è messo in luce nel caso di Irene, anche per gli ex-compagni di corso l'autrice evidenzia come nei loro incontri e quando riportano in uso gli antichi soprannomi, essi ancorino tenacemente le conversazioni alle esperienze condivise della scuola e quindi alle identità ed agli orizzonti di vita di quegli anni. Così facendo si richiamano ad anni formativi, che li hanno segnati in modo permanente e che costituiscono un universo condiviso, ricercano cioè un tratto di sé ed una complicità superati e, di fatto, inesistenti al di fuori di quei fuggevoli reincontri. Allo stesso modo, la passione vagheggiata e mai sbocciata tra laColo e il Duque sembra risorgere nelle periodiche rimpatriate tra compagni di scuola senza riuscire, però, a decollare, frustrata dallo sguardo adulto di Irene: «*Y si eso no fuera más que una bobada total*»⁽²⁾ è la riflessione che si fa strada nella mente della protagonista, «*sólo trucos para resucitar el tiempo ido, recurso de última hora para evitar la amenaza de los años que se vienen*» (SCHVARTZ G. 2008: 284). Questa considerazione apre la strada al definitivo *desencuentro* e chiude quella che potremmo definire la “serie dei baci”, romantiche pietre miliari esistenziali per i protagonisti e

(1) Occorre ricordare in proposito, a conferma della carica simbolica del film, che in Italia la distribuzione di *Via col vento* ha luogo solo nel secondo dopoguerra.

(2) In corsivo nel testo.

snodi funzionali della struttura narrativa. Si va da quelli osservati sullo schermo cinematografico nel voyeuristico rapimento adolescenziale causato da *Via col vento* al suggello dell'insorgente passione giovanile tra la Colo e il Duque, fino alla loro impossibile riproposizione nell'età adulta. I baci appassionati e dolenti di Scarlett O'Hara e Rhett Butler appaiono prototipici e iniziatori di quello che si presenta come un motivo ricorrente nella costruzione del romanzo, un desiderio inarrivabile ed una sovrastruttura fuorviante per le prospettive umane e sentimentali di laColo, perché misurate sul sognante paradigma di quella finzione romantica. Il bacio eccede allora l'illustrazione della passione amorosa dei protagonisti – del film e del romanzo – per delineare l'iter di una biografia ideale e preconstituita le cui tappe iniziali sono segnate dal sorgere di un'aspirazione romantico-esistenziale che ambisce a consolidarsi in un congruo progetto di vita; quelle finali sono invece velate da un' indefinita sfumatura di frustrazione e da una lucida presa di coscienza: la protagonista non dimostra rimpianti per le scelte operate, ma il disappunto per la mancata realizzazione di un'esperienza intensamente emotiva e sentimentale quale solo la finzione (narrativa o cinematografica) può assicurare. Moderna, ironica e smalzata Madame Bovary, Irene si sottrae al dramma flauberiano, del quale ripropone solo la riflessione sui condizionamenti e sulle suggestioni della finzione. Lo slittamento diacronico mette però in luce i tratti della postmodernità e della globalizzazione rintracciabili nel vincolo tra narrazione ed opera filmica e ravvisabili, secondariamente, nel riuso dei testi musicali che punteggiano il romanzo moltiplicando l'allusività della sua scrittura.

Nel riflettere sul grande potere acquisito dall'immaginazione sulla vita attuale, Appadurai affermava che

L'immaginazione (espressa in sogni, canzoni, fantasie, miti e storie) è stata sempre parte del repertorio di tutte le società [...], ma gode oggi di una nuova forza nella vita sociale. Molte più persone di quante non potessero in passato hanno ora in diverse parti del mondo la possibilità di concepire un più vasto repertorio di vite possibili. Una fonte importante di questo cambiamento è costituita dai mass media, che offrono un parco ricco e mutevole di vite possibili (APPADURAI A. 2001 [1996]: 77).

La romantica e disincarnata storia d'amore che attraversa la vita di Irene, influenzandola sottilmente senza essere intaccata dalle passioni reali vissute dalla protagonista, rappresenta un saggio – finzionale se non sociologico – dell'incidenza dei media nella creazione di vite possibili:

Pero el Duque no era un duque. Tenía diecisiete años.

Y va laColo y le aplica los ojos de Rhett Butler, ¿Rhett Butler, nada menos?, pobre Duque (piensa Irene ahora, treinta años después), ¿qué culpa habrá tenido?

[...]

Que vendría a ser, salvando las distancias, perdonando la ensalada, lo mismo que hizo Scarlett con el pobre Ashley: echarle encima su imaginación desmedida [...] En todo caso, lo que laColo hizo fue parecido a lo que había hecho Scarlett: inventarse a alguien casi desde la nada (SCHVARTZ G. 2008: 186-187).

Il paradigma di esistenza appassionata e sentimentale proposto dal film s'insinua nell'immaginazione della protagonista e, svincolatosi dal contesto storico, dall'ambito geografico, dalla sovrastruttura ideologica originari, la incatena ad un etnorama ed impone una forma prototipica di sentimento. Se è impossibile, allora, non condividere l'amara riflessione di Appadurai secondo cui «la fantasia è adesso [...] una pratica sociale che, in modi molteplici, entra nell'invenzione delle vite sociali per molte persone in molte società» (APPADURAI A. 2001 [1996]: 78), nella lettura di *Señales de vida* vediamo, tuttavia, che la traccia di tale condizionamento coesiste con la conquista di un'autocoscienza, faticosa e costantemente rinegoziata, ma raggiungibile. L'opera di Graciela Schvartz propone, con levità e ironia, un riuso dei materiali culturali consacrati che, risignificati, vedono minata la loro funzione egemonica.

Bibliografia

- APPADURAI Arjun, 2001 [1996], *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.
- BAUMAN Zygmunt, 2006 [1998], *Dentro la globalizzazione*, Laterza, Bari.
- SCHVARTZ Graciela, 1992, *Boleto de ida*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- SCHVARTZ Graciela, 1998, *Fuera de lugar*, Perfil Libros, Buenos Aires.
- SCHVARTZ Graciela, 2003, *Cielo cerca*, Alfaguara, Buenos Aires.
- SCHVARTZ Graciela, 2008, *Señales de vida*, Emecé, Buenos Aires.
- SPARTI Davide, 1996, *Soggetti al tempo*, Feltrinelli, Milano.

G. Caín tra Hollywood e Cinecittà

Teresa Cirillo

Università di Napoli, l'Orientale

Brillante, ironico e anticonformista, uno scrittore cubano, entusiasta cinefilo che ha sempre associato l'interesse per i film alla pratica della narrazione, per alcuni anni ha coltivato e assecondato questa sua inclinazione curando una rubrica di recensioni cinematografiche. Dunque, non solo spettatore per diletto o, ripetendo un'immagine di Ennio Flaiano, non solo mite personaggio moderno che chiede di essere ingannato al buio, ma anche spettatore per interesse professionale e per dovere d'ufficio, tenuto, come recensore, a esprimere giudizi di merito, a seguire con acribia critica la produzione filmica, a offrire resoconti ragionati delle storie narrate sullo schermo, delle storie narrate per mezzo di ombre illusorie che Borges ha chiamato «superfici di immagini, rappresentazioni grafiche del movimento» (BORGES J. L. 1991).

Per questo scrittore che s'interessa assiduamente al mondo del cinema, l'attività di critico cinematografico diventa, per un certo tempo, un capitolo predominante della sua storia personale e rappresenta una 'voce' significativa della sua enciclopedia di uomo e letterato: le sensazioni, i pensieri le visioni oniriche sollecitate dalle immagini che balenano sullo schermo, nella penombra fumosa di una sala di proiezione, gli procurano anche il materiale inquietante e allusivo che a forti dosi si travasa nella sua opera narrativa ironicamente autobiografica.

Questo doppio livello di attività culturale, che ha come retroterra una contiguità d'interessi legati da rimandi e affinità, impone a questo narratore l'uso di un idoneo sistema espressivo, uno sbocco di comunicatività per il suo progetto di frequentazione parallela del mondo del cinema, un mondo nuovo che, secondo Paul Éluard, è alla portata di tutte le immaginazioni, come la poesia. La soluzione adottata per ottemperare alla duplice esigenza poggia su uno sdoppiamento che sottintende e ingloba un livello binario di attività intellettuale. Da un lato, il cinefilo è impegnato come fluviale narratore che elargisce il sottile gusto della trasgressione, il vitale sperpero delle digressioni, dei sofisticati e inesauribili giochi parole; dall'altro lato c'è il colto recensore di film che analizza e classifica la produzione cinematografica nella stringatezza di un "pezzo" giornalistico attento a rintracciare anche nelle pellicole motivi di ispirazione letteraria o a evidenziare nessi, fonti, ricezioni e manipolazioni che legano o differenziano il linguaggio del cinema e la scrittura narrativa. Insomma, l'autore modella la propria identità a patto di presentarsi nelle ambigue figurazioni dello sdoppiamento o, che è lo stesso, del raddoppiamento.

Dunque, narratore e recensore coesistono nella stessa persona che guarda il mondo reale e il mondo della celluloida da due differenti punti di vista, da due posizioni che, in teoria, potrebbero appartenere a persone e a personalità distinte e contrastanti, a titolari di strumenti espressivi, di forme e modi di scrittura diversi: da una parte le calibrate sintesi critiche del recensore, dall'altra le capacità inventive, le suggestioni, le fibrillazioni, gli sconfinamenti del narratore che si abbandona volentieri all'autobiografismo.

Questa duplicità del ruolo e la specificità delle funzioni, il diverso grado o livello di approccio alla materia cinematografica portano a un'altra conseguenza, la necessità di uno sdoppiamento onomastico che individui anche anagraficamente la paradossale autoscissione. Il *décalage* nei ruoli, lo sfasamento delle voci trovano una evidente conferma quando la responsabilità dell'enunciazione viene attribuita al recensore cinematografico che prende il *nom de plume* di G. Caín che garantisce l'ambiguità nell'identificazione.

Quella di G. Caín è stata certamente, negli anni tra il 1954 e il 1960, una firma familiare per i lettori cubani che hanno trovato ogni settimana, nelle pagine della popolare rivista *Carteles*, una recensione cinematografica siglata con questo nome un tantino stravagante che, però, ricco com'è di reminiscenze bibliche e di echi fratricidi, ha portato allo spregiudicato recensore che se ne è impossessato l'innegabile vantaggio di inserirsi in una trafila di notorietà, lunga e inquietante quanto lunga e inquietante è la vita nel mondo.

Più tardi, nel 1962, un'ampia selezione antologica delle note filmiche siglate da Caín è diventata la base portante di un originale volume intitolato *Un oficio del siglo XX* pubblicato a La Habana. Per conferire compattezza e

consecutività al testo, la frammentarietà delle sparse recensioni viene risarcita con l'ausilio di un filo conduttore narrativo, la pseudobiografia di Caín. Infatti, giunto a una fase conclusiva del suo "iter" di critico cinematografico, arrivato al momento di tirare le somme, l'autore non solo ricompone in un insieme unitario le recensioni in libertà, ma racconta se stesso e il suo "alter ego", Caín, oltre a ironizzare sul singolare rapporto d'identità messo in piedi col binomio narratore autobiografico/recensore e sulla conseguente scelta pseudonimica; quando poi giudica che sia giunto il momento di riconfermarsi gestore unico della propria scrittura e di livellare la sfasatura tra "io" e "altro", tra unitarietà e duplicità nel punto di vista e nel discorso, il narratore decide senza batter ciglio di uccidere Caín, di eliminare il suo doppio speculare ricalcando, a ruoli invertiti, il biblico fratricidio.

Dunque, per l'autore questo diventa il momento di rientrare in gioco facendo riferimento alla sua persona: perciò si presenta fin dal frontespizio di *Un oficio del siglo XX* col suo vero nome, spogliandosi del travestimento con un metaforico *strip tease* eseguito al ritmo della scrittura brillante che connota la serie semiseria delle notizie biografiche elargite su Caín, informazioni spesso in bilico tra il vero e il fittizio che formano un'ideale cornice narrativa, quasi alla maniera della cornice che circonda le novelle di Boccaccio, un elemento extratestuale che racchiude e si amalgama all'insieme delle recensioni.

Queste note biografiche movimentate da versi e filastrocche, illustrate da disegni e da giochetti grafici che fanno sospettare inconfessate nostalgie per i calligrammi e le audacie futuriste, sono raggruppate in due capitoli intitolati *Retrato del crítico cuando Caín* e *Manuscrito encontrado en una botella... de leche*. La storia della effimera vita di Caín, trascritta in corsivo e stampata su carta celeste cielo e giallo uovo risalta e si distingue dal severo bianco delle pagine dedicate alle rassegne cinematografiche. Questi coloriti capitoli, spezzettati a loro volta in una serie di frammenti narrativi scanditi da paragrafi e tioletti, aggiungono anche visivamente un tocco di originalità a *Un oficio del siglo XX* e, allo stesso tempo, sollevano l'ironico velo di mistero steso sulla carta d'identità del recensore.

Insomma, si fa luce sul personaggio biografato, cade la maschera, si elimina ogni camuffamento e, con esibito divertimento e grande sfoggio di ammiccamenti, si rivela un volto che negli anni Cinquanta era glabro e giovanile – come documenta una fotografia puntigliosamente allegata al risvolto di copertina – e più tardi è diventato simpaticamente baffuto, barbuto e occhialuto. Il volto, ormai non c'è quasi bisogno di dirlo, è quello di Guillermo Cabrera Infante⁽¹⁾ che, impegnato a rivelare al lettore l'ambivalenza del legame che lo unisce al suo "alter ego" recensore, chiarisce che, seguendo l'abituale impulso al gioco onomastico e alla decostruzione della parola, ha coniato l'eteronimo G. Caín utilizzando le lettere iniziali del proprio nome e cognome. Perciò Cabrera Infante può tranquillamente affermare: «Conocí a Caín bien temprano: desde su nacimiento, en una palabra. Sé por francas veleidades femeninas y ciertas revelaciones de madrugada que Caín surgió, como Venus, de entre las aguas: el nombre le vino a su *alter ego* bajo la ducha» (CABRERA INFANTE G. 1973:13).

Passando dal travestimento letterario alla realtà, è opportuno ricordare che Cabrera Infante era stato costretto a coniare lo pseudonimo Caín dopo che il governo del dittatore Batista aveva stigmatizzato l'uso di un frasario poco ortodosso in un articolo. Altre esperienze di vita cubana ispirano le semiserie vicende autobiografiche di *Tres Tristes Tigres* (titolo scioglilingua sintetizzato dall'autore in *T.T.T.*) e di *La Habana para un Infante defunto*, le due opere che meglio esprimono e sintetizzano una brillante, ironica e funambolica vena narrativa che, in *T.T.T.*, spesso si risolve in dialoghi, in chiacchiere tra amici nell'ambiente dei locali notturni, struggimenti di *boleros*, ricordi di ballerine e notti "brave" tropicali nella Habana degli anni Cinquanta; la frammentazione del testo, che non rispetta alcuna convenzione di genere, prevede anche l'uso dei registri colloquiali dei cubani o punta su *agudezas* verbali e concettuali, con numerosi "prestiti" da Lewis Carroll a Laurence Sterne. La memoria nostalgica dell'infanzia e della gioventù prende forma in un romanzo di formazione *sui generis*, *La Habana para un Infante defunto*, dove il narratore mette in scena anche un immaginario "alter ego" che compie la sua onirica iniziazione alla vita nell'ombra complice delle sale cinematografiche. La precoce carriera del libertino giunge al culmine

(1) Nato nel 1929 a Gibara, nell'isola di Cuba, Cabrera Infante si trasferisce all'Habana nel 1941 e comincia a lavorare come giornalista e critico cinematografico. Dopo la rivoluzione ottiene diversi incarichi in campo culturale; col regista Tomás Gutiérrez dà vita alla *Cinemateca de Cuba* e fonda la rivista letteraria *Lunes de Revolución*. Ma la sua indipendenza di vedute finisce per urtare il regime castrista: nel 1963 è nominato addetto culturale a Bruxelles; più tardi il conflitto si aggrava e lo scrittore si stabilisce definitivamente a Londra dove muore nel 2005.

quando, tutto intento alla caccia amorosa, il protagonista si trova all'improvviso risucchiato dal grembo di una bionda vicina di poltrona durante la proiezione di una pellicola(2). Fin dal titolo (ricavato sul cognome dell'autore e sulla reminiscenza di un brano di Ravel, la *Pavane pour une infante défunte*), il testo è disseminato di godibili giochi verbali.

Nei suoi interventi sulla vita di Caín in *Un oficio del siglo XX* il narratore si rivolge al lettore, ne cerca la complicità per poi coinvolgerlo in una premeditata operazione di distanziamento e di annullamento del suo doppio. Infatti, nelle pagine conclusive del libro, mostrando lo stesso gusto imprevedibile e bizzarro con cui lo aveva creato, Cabrera Infante si sbarazza definitivamente di Caín: in un capitoletto stampato su carta teneramente rosata, intitolato *Réquiem por un alter ego*, lo scrittore chiude il gioco con crudele sicumera: «Creo que nadie mejor que yo para despedir a Caín: si le vi nacer, bien puedo verlo morir. Caín, como los grandes buques, se hunde con su nombre. ¿Debo aclarar que se hunde en el olvido? [...] En nombre de G. Caín agradezco los afanes inútiles para mantenerle vivo ofreciendo plasma crítico, penicilina estética, isótopos de radio y televisión: el cronista estaba decidido a morir aun a costa de su propia vida» (CABRERA INFANTE G. 1973: 468-470).

Nella storia ormai centenaria del cinema, il folto drappello di scrittori che intrattengono rapporti particolari con la settima arte, nel riunire in volume i prodotti delle loro incursioni nel mondo cinematografico firmano il libro col loro nome, come Borges, Rulfo o García Márquez, o si celano dietro uno pseudonimo come Flaiano che sigla con lo pseudonimo Patrizio Rossi le sue raccolte di recensioni o Mario Soldati che s'inventa il nome di Franco Pallavera. C'è il caso di scrittori che, in linea con la paradossale visione del reale di Borges, hanno firmato alcune serissime, colte e documentate recensioni a film mai girati. Non mi sembra, però, che vi siano esempi di critiche cinematografiche inserite in un godibile involucro narrativamente funzionale in cui l'autore gestisce ironicamente la dissociazione della propria identità. Invece, tra scintille di umorismo, ad opera di un sortilegio letterario, nelle pagine di *Un oficio del siglo XX* si formalizza un fenomeno attivato da una sorta di clonazione e lo scrittore si scinde in due soggetti speculari. Come uno dei personaggi dalle origini ambigue e misteriose che popolano i film di fantascienza o dell'orrore, Caín si materializza nelle pagine del libro e comincia a vivere di vita propria, naturalmente una vita fittizia governata dalla scrittura. Diventato personaggio letterario, misterioso ma non troppo, l'eteronimo G. Caín mostra gli stessi segni caratteristici del Cabrera Infante narratore autobiografico in *O cine o sardinas*, *Tres Tristes Tigres*, *La Habana para un Infante difunto*, opere in cui si ritrovano, liberamente rielaborati, i concreti riferimenti, le preferenze, le emozioni e i sogni proibiti che affollano l'immaginario degli adepti ai miti e ai riti della produzione cinematografica.

Come in tutta l'opera di Cabrera Infante, anche in *Un oficio del siglo XX* il gioco paronomastico interviene fin nell'intestazione, con la strizzata d'occhio a una famosa produttrice americana, la *XX Century Fox*. Nel libro, la vita effimera del fantomatico Caín narrata in terza persona si pone al centro del racconto; in posizione defilata, il biografo Cabrera Infante interviene in prima persona, riflette l'immagine narcisistica del suo doppio e fa riflettere sulla doppia identità. Nel processo generativo del testo, la scomposizione autoreferenziale, ricca di *humour*, trova la sua verifica e la sua chiave semantica nell'incrocio tra racconto e commento del racconto.

Vi sono critici che parlano del cinema come istituzione, come apparato, come magico duplicato della realtà: Caín, avveduto e colto critico cinematografico, si legge anche perché, come Cabrera Infante, è innanzitutto un sapiente narratore, uno scrittore prestatato alla critica, uno scrittore libero, talvolta irriverente, con un gusto imprevedibile e bizzarro per la battuta e per la sintesi.

(2) Inevitabile è il richiamo al film *Il viaggio allucinante* di R. Fleisher (1966) in cui una *équipe* medica miniaturizzata compie una pericolosa esplorazione all'interno di un corpo umano; l'incredibile caduta dell'eroe nel grembo della bionda prende toni drammatici che ricordano un noto racconto di Edgar A. Poe, *Una discesa nel Maelstrom*. Sul romanzo cfr. anche CIRILLO SIRRI T. 1983 e 1997.

Caín è tale e quale a Cabrera Infante, è un onnivoro frequentatore di sale da proiezione e le sue recensioni fanno intuire la particolare, magica atmosfera creata dal buio in sala e dai bagliori sullo schermo, dalle voci e dai suoni rimbombanti e perfino dalle reazioni emotive degli spettatori.

Le stesse atmosfere si ritrovano, letterariamente trasfigurate, nelle romanizzate memorie autobiografiche di Cabrera Infante; di fatto il protagonista di *La Habana para un Infante difunto*, ostenta una assidua frequentazione del cinema in cui «busca el amor a oscuras como un iluminado»; questo sport particolare, l'approccio e l'incontro ravvicinato con le donne bionde, si unisce, nel romanzo, al piacere ineffabile del degustatore di pellicole. E per un'inevitabile rete di scambi intertestuali, l'innominato protagonista del romanzo di Cabrera Infante finisce per esporsi a rapidi e imprevedibili mutazioni di ruolo: infatti la soggettività della scrittura consente di far filtrare l'acume, il "mestiere", del recensore in una storia semiseria impegnata a sviscerare una sorta di attrazione fatale per il cinema e, in particolare, per la donna, preferibilmente bionda, alla Jean Harlow, perfetta, inarrivabile antitesi delle brune ragazze cubane che l'eroe cinofilo può incontrare nella vita quotidiana.

Tra gli estri emotivi e le altalene d'umore dell'infuocato protagonista, nel circuito interno della storia autobiografica s'insinuano quasi surrettiziamente interpretazioni critiche, opinioni, preferenze che denunciano la sapiente sensibilità di un consumato recensore di film che, non a caso, riprende gli inequivocabili connotati di G. Caín, il vorace consumatore dei prodotti di Hollywood e di Cinecittà, al quale ben si attaglia una riflessione di Frank Capra che considerava il cinema come una malattia che quando entra nel sangue prende il sopravvento e, come per il consumatore di eroina, l'unico antidoto a un film è vedere un altro film.

Bibliografia

BORGES Jorge Luis, 1991, *Film*, Ed. Novecento, Palermo.

CABRERA INFANTE Guillermo, 1973, *Un oficio del siglo XX*, Seix Barral, Barcelona.

CIRILLO SIRRI Teresa, 1983, *Per una lettura de La Habana para un Infante difunto di G. Cabrera Infante*, "Annali - sez. romanza" dell'Istituto Orientale di Napoli, XXV, n.2, pp.583-604.

CIRILLO SIRRI Teresa, 1997, *La Habana para un Infante difunto. Un sogno-segno di Cabrera Infante*, in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Atti del XVII Congresso dell' AISPI, Milano 1996, Bulzoni Ed., Roma, pp.429-444.

Film e memoria: riflessi di parole e ricordi di scrittori latinoamericani nel cinema

Carlo Mearilli

«[...] la lunga notte delle dittature oscurò per oltre un decennio buona parte del continente. Nel 1975 la metà dei sudamericani viveva all'ombra di qualche tipo di governo repressivo, molti dei quali appoggiati dagli Usa, primi al mondo nel rovesciare governi eletti da altri popoli e nell'appoggiare dittature che a casa loro non sarebbero mai tollerate, come quella di Papa Doc a Haiti, di Trujillo nella Repubblica Dominicana, di Somoza in Nicaragua e altre ancora. [...]» (ALLENDE I. 2007[2003]: 153-154).

Questo passo è tratto dal libro di Isabel Allende, *Mi país inventado*, in cui l'autrice compie un viaggio a ritroso nella memoria tra nostalgie struggenti e ricordi di famiglia.

Da qui prende le mosse il mio intervento di oggi; dal desiderio di fermare la vostra attenzione su quegli anni così tragicamente importanti per la vita dell'America Latina, ed in particolare sull'importanza del recupero della memoria intesa come memoria collettiva, come memoria storica, come analisi del passato per interpretare e comprendere il presente e, al contempo, intesa come principio ispiratore di una filmografia – cinematografica e documentaristica – fondamentale per capire il dramma delle vicende sudamericane.

Ecco perché Cinema e Memoria: per evitare che ciò che è stato finisca, stingendosi, nel nulla rendendo dunque la memoria una scatola vuota. Per non dimenticare.

Nunca más, per riprendere il motto dell'associazione H.I.J.O.S. (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*), da anni impegnata nella ricerca dei figli dei desaparecidos.

H.I.J.O.S.
Por la Identidad y la Justicia contra el olvido y el silencio

Che sia Cile, Argentina, Perù o Uruguay, più che trovarci di fronte a tante vicende diverse, abbiamo l'impressione di vivere una medesima storia fatta di tanti capitoli tutti riconducibili ad un unico comun denominatore: la cancellazione definitiva di migliaia e migliaia di persone secondo uno scientifico programma di annientamento basato sulla scomparsa improvvisa.

Sotto questo profilo, particolarmente illuminante è una scena del film *Garage Olimpo*, nel quale il regista Marco Bechis denuncia gli orrori delle torture e le violenze fisiche e psicologiche perpetrate ai danni dei prigionieri nei centri di detenzione e tortura di Buenos Aires all'epoca della dittatura di Rafael Videla ed il parallelo dramma di coloro che cercavano invano di avere notizie dei propri cari.



MILITARE IN BORGHESE - «Andiamo! Alzati... andiamo... Mollal!»

MARÍA (ANTONELLA COSTA) - «Non ti preoccupare mamma... Non può succedermi niente.»

DIANE (DOMINIQUE SANDA) - «Ah, ah, ah! Maria!... Dove la portate?... Dove la portate?... Dove la portate?... Per favore, dove la portate?..»

MILITARE IN BORGHESE - «Commissariato 23, Signora!»

(BECHIS M. 1999: da minuto 15.08 a minuto 15.52).



COMMISSARIO - «Può essere stato un tenente oppure no, Signora...Chi può saperlo?»

DIANE - «Le dico che erano dell'esercito!»

COMMISSARIO - «Possono aver mentito... I sovversivi mentono sempre»

DIANE - «Erano dell'esercito, dell'esercito...»

COMMISSARIO - «Come fa ad essere sicura che erano dell'esercito ? Non alzi la voce, per favore.»

GLORIA (PAOLA BECHIS) - «Buongiorno!... Ho dei vestiti e da mangiare per mio marito.»

COMMISSARIO - «Ma Signora le ho già detto che suo marito qui non c'è!»

GLORIA - «Sono sicura che l'hanno portato qui. Mi hanno detto che lo portavano qui. Per favore, vuole essere così gentile da ricontrollare la sua lista?»

COMMISSARIO - «No Signora ho già controllato un'infinità di volte. Suo marito qui non c'è.»

GLORIA - «Mi sono venuti in mente nuovi particolari. Voglio fare un'altra denuncia...»

COMMISSARIO - «Vásquez...»

VÁSQUEZ - «Sì Signor Commissario.»

COMMISSARIO - « Per favore raccolga un'altra denuncia della Signora.»

VÁSQUEZ - «Sì Signore.»

COMMISSARIO - «Vede, se le hanno detto che erano dell'esercito, le consiglio di andare al comando.»

DIANE - «Voglio fare una denuncia.»

GLORIA - «Pablo Gómez, metalmeccanico. L'hanno portato via il 28 di ottobre.»

DIANE - «Ero a casa mia. Sono venuti in molti. Erano tutti uomini armati.»

COMMISSARIO - «Quanti erano?»

DIANE - «Molti.»

GLORIA - «Erano le sei del pomeriggio. Lo hanno picchiato e portato via. Hanno detto che erano dell'esercito.»

(BECHIS M. 1999: da minuto 19.36 a minuto 20.42).

Alonso Cueto nel suo romanzo *La bora azul* riporta alcune storie anonime di persone che vivevano ad Ayacucho, città della zona andina a 2761 metri d'altezza, ai tempi dei primi sanguinosi scontri avvenuti nel 1980 tra i militanti di *Sendero Luminoso* e le forze armate e di polizia peruviane. Racconta una donna di cui Cueto riporta la testimonianza: «Una notte abbiamo sentito un rumore di camion davanti alla porta, sono entrati otto o dieci soldati prendendo a calci la nostra porta, hanno spaccato la serratura, sono entrati tutti, e si sono fermati davanti a mio marito Luis, l'hanno preso per i capelli e l'hanno trascinato, e gli dicevano terrorista di merda verrai con noi e io gli dicevo che non era un terrorista, ma loro lo trascinavano via e i miei figli piangevano, gridavano piangendo. Io mi sono aggrappata a lui, a mio marito, e ho detto ai soldati ammazzatemi pure ma io non lo lascio, non ve lo porterete via, loro però mi hanno colpito con il calcio del fucile, mi dicevano zitta, terrorista, ti portiamo via pure a te. Se resiste alla tortura, lo liberiamo, mi dicevano così. Quella notte l'hanno portato via e io non ho dormito, il giorno dopo era domenica, sono andata alla caserma de Los Cabitos e mi hanno detto che non sapevano niente, di andare al commissariato che l'avrei trovato lì, ho passato tutto il giorno a piangere e sono andata al commissariato e lì mi hanno detto che non c'era, lunedì improvvisamente un uomo è venuto e mi ha detto eravamo con tuo marito, a noi ci hanno liberati ma lui l'hanno lasciato lì, l'hanno torturato. E così sono andata in caserma ma non mi hanno lasciato entrare, sono andata a parlare con un avvocato ma non avevo i soldi per pagarlo, non potevo fare niente, nella caserma un ufficiale di nome Barzola mi ha detto che se gli portavo un montone mi avrebbe potuto aiutare, gli ho portato il montone ma non ho saputo niente, allora siamo andati a Ayahuarcuna, [...] lì scaricavano i cadaveri; quello che io volevo era il corpo di mio marito, anche se morto, volevo il suo corpo. [...] Infatti lì ad Ayahuarcuna, senderisti e militari scaricavano i morti. Sono andata con altre due signore anche loro alla ricerca, e abbiamo visto tanti cadaveri, erano stati tutti torturati, gli avevano fracassato le mascelle, strappato le budella, la lingua, un occhio, le unghie, le dita erano mozzate. Sono tornata poi da un soldato e gli ho detto se per favore ci consegnavano il cadavere di Luis, solo quello volevamo. Poi ho parlato con un generale, [...] mi ha detto che non sapeva niente [...] Come facciamo a vivere senza papà? Mi ha domandato mio figlio. Mio figlio grande delle volte beve, e invoca suo padre. Beve sempre. Saremmo potuti andare alla sua tomba se avessimo avuto il corpo. Per lo meno questo, ma il suo corpo non ce l'abbiamo. Non ce l'abbiamo. Ci pensiamo, ci pensiamo tanto che la testa ci si è rovinata. Finora non abbiamo saputo niente. Nella mia famiglia siamo rimasti tutti soli. Ognuno è rimasto solo con il proprio lutto» (CUETO A. 2006 [2005]: 151-152).

Patricio Guzmán, cileno, uno dei più importanti documentaristi latinoamericani odierni, parlando dell'importanza del *cine documental*, ha sintetizzato probabilmente nella maniera più efficace il ruolo della memoria come valore: «un país que no tiene cine documental es como una familia que no tiene álbum de fotografías. Una memoria vacía» (GUZMÁN P. 1998: WEB).

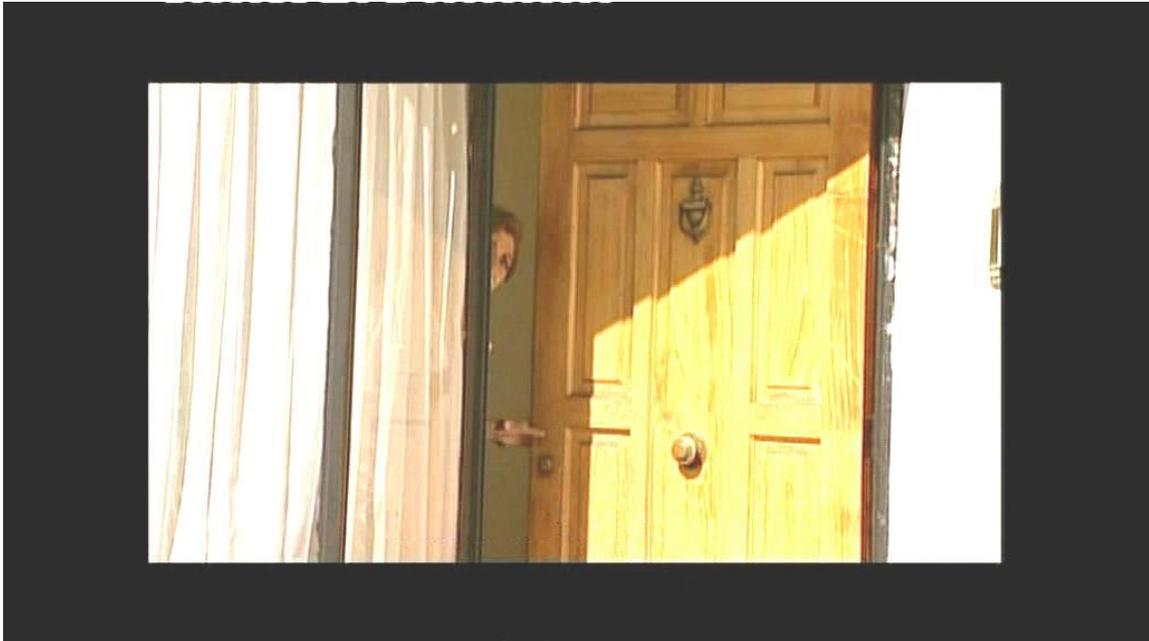
Per lui in Cile la memoria collettiva continua ad essere addormentata, dominata da quei settori che favorirono il colpo di stato contro Allende.

Chiarisce Guzmán: «non abbiamo prodotto quasi niente sull'incredibile diaspora di autori cileni o latino-americani all'estero, né su quelli che mai se ne sono andati. Quando nel maggio del 2004 mi toccò di salire lentamente la scala rossa del Festival di Cannes per presentare "Salvador Allende", ero già prevenuto e sapevo che nessun cameraman cileno sarebbe stato lì. Non c'era nemmeno l'Ambasciatore, né il Console, né, tantomeno, il Ministro per la cultura del Cile» (GUZMÁN P. 2007: WEB) e aggiunge: «alcuni programmatori dimostrano una chiara avversione o timore davanti alle opere critiche, polemiche o di semplice esposizione del passato storico; hanno paura della discussione più leggera dei "padri della patria" o "eroi ufficiali"; temono la critica agli attuali capi politici, religiosi o militari; provano timore per molte sfaccettature della società civile nel

suo insieme. È il risultato contraddittorio di un paese la cui transizione politica non cessa di terminare, nonostante gli sforzi che hanno fatto i governi democratici dal 1990» (GUZMÁN P. 2004: WEB).

Questa volontà di dimenticare, di confinare il passato in un angolo remoto ed oscuro della mente emerge in tutta la sua evidenza dalle testimonianze raccolte da Guzmán per il suo documentario *Salvador Allende*, andando di casa in casa, nelle abitazioni vicine a quelle del presidente cileno ai tempi del golpe dell'11 settembre 1973.

La reazione alle domande di Guzmán è sconcertante ed al tempo stesso eloquente.



GUZMÁN - «Lei fu testimone del bombardamento qui, sulla casa di Allende, 30 anni fa?»

PRIMO VICINO DI CASA - «Io? Sì.»

GUZMÁN - «Sì?... Potremmo farle qualche domanda?»

PRIMO VICINO DI CASA - «Ora è impossibile. Ho molta fretta, devo uscire.»

SECONDA VICINA DI CASA - «Sì?»

GUZMÁN - «Buonasera, scusi il disturbo. Stiamo facendo un'inchiesta nel quartiere. Lei fu testimone del bombardamento sulla casa di Allende avvenuto qui 30 anni fa?»

SECONDA VICINA DI CASA - «No. Grazie.»

TERZA VICINA DI CASA - «Di che si tratta?»

GUZMÁN - «Volevamo sapere se siete stati testimoni del bombardamento di 30 anni fa sulla casa di Allende.»

TERZA VICINA DI CASA - «Non posso risponderle perché all'epoca non vivevo qui.»

GUZMÁN - «Non viveva qui?»

TERZA VICINA DI CASA - «No.»

GUZMÁN - «Va bene, grazie molte.»

GUZMÁN - «Dicono che poi la gente entrò nella casa di Allende.»

QUARTA VICINA DI CASA - «Sì, è vero. La casa venne saccheggiata. Ma non so chi sia stato. Portarono via i quadri e tante altre cose. Chissà chi sarà stato!»

(GUZMÁN P. 2004: da minuto 1.21.28 a minuto 1.22.44).

Dice ancora Isabel Allende nel suo libro: «Il Cile evita di parlare del passato. Le generazioni più giovani pensano che il mondo sia cominciato con loro; quello che è accaduto prima non interessa. Sugli altri mi sembra che pesi

una vergogna collettiva per ciò che è successo durante la dittatura, come deve essere capitato in Germania dopo Hitler. Sia i giovani che gli anziani cercano di evitare il conflitto. Nessuno vuole lasciarsi coinvolgere in polemiche che causino ulteriori fratture» (ALLENDE I. 2007[2003]: 163).

Le parole della Allende trovano peraltro una conferma ulteriore in quelle di Marco Bechis, regista che ha dedicato, come noto, alle vicende argentine due importantissimi film. Lui, commentando in un'intervista la risposta del pubblico argentino all'uscita di *Garage Olimpo* nelle sale di Buenos Aires, ha spiegato: «Oggi in America Latina c'è memoria di quegli anni? C'è la sensazione che siano cose successe non solo in un altro tempo ma addirittura in un altro luogo. Quando uscì *Garage Olimpo* a Buenos Aires, il pubblico non andò in sala, faceva la fila per andar a vedere l'ultimo film premiato a Cannes. Poteva sembrare che non volessero vedere qualcosa che li riguardava, invece per molti era un film su qualcosa successo "allora", in un'altra dimensione, quasi in un altro luogo. È difficile trovare qualcuno che veramente, dico veramente, sappia e che senta su di sé la quota di responsabilità che gli tocca. Sono pochi. Come sono pochi quelli che si battono perché tutti quei morti e *desaparecidos* siano parte della storia del proprio paese: nonne, madri e figli di scomparsi che sono stati colpiti direttamente dalla violenza militare. La grande maggioranza sente di essere passata indenne da quella tragedia, quindi continua a tenersene alla larga» (BECHIS M. 2002: WEB). «In *Garage Olimpo* ho rappresentato la realtà che tutti avevano sotto gli occhi ma nessuno voleva vedere e quindi ho mostrato tutto. [...] In *Figli* il dramma è interiore. *Figli* rappresenta la situazione di oggi, gli effetti di quelle violenze» (BECHIS M. 2002: WEB).

Le parole di Marco Bechis trovano un'immediata valenza scenica in un passaggio del suo film *Hijos-Figli* nel quale la protagonista, Rosa, cerca di accendere il dubbio nella mente e nel cuore di Javier, che ritiene essere suo fratello.

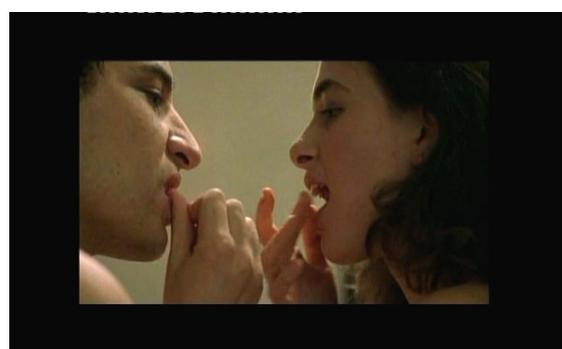
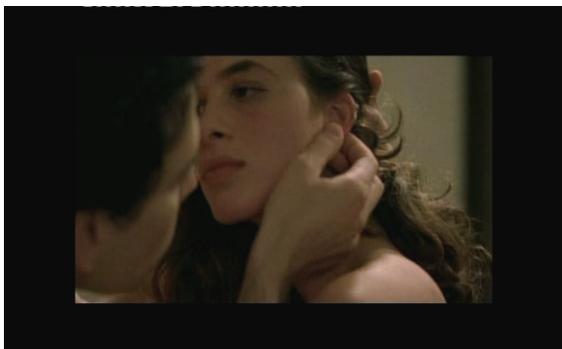


ROSA (JÚLIA SARANO) - «Questi sono i nostri genitori... Questi sono i nostri genitori... Questo è nostro padre...»

JAVIER (CARLOS ECHEVARRÍA) - «I nostri genitori?... Tu sei pazzza!».

ROSA - «Pazzza io?... Chiedilo ai Ramos se sono i tuoi veri genitori... Chiedilo a loro. Loro lo sanno. Chiedilo a loro... Tu non sai chi sei!»

(BECHIS M. 2001: da minuto 17. 20 a minuto 18.00).



(BECHIS M. 2001: da minuto 1.01.00 a minuto 1.02.22)

«Tu non sai chi sei». Con questa frase che suona come un vero e proprio ammonimento, Rosa si congeda quasi con rabbia da Javier. Lei si sente depositaria della verità e reagisce aspramente dinanzi alla chiusura, al rifiuto di ogni forma di dialogo da parte di quello che crede essere suo fratello. L'atteggiamento di Javier rende perfettamente lo stato d'animo del ragazzo stretto improvvisamente tra dubbi ed angosce da un lato e certezze morali, economiche ed affettive che vanno pian piano sgretolandosi dall'altro. È il tema della sospensione della propria identità, del sentirsi sull'orlo di un baratro creato dall'incapacità di non riconoscersi più in ciò che fino a poco prima appariva scontato, ovvio.

Javier tenta disperatamente di dimenticare l'incontro fatale con Rosa, ma non può farlo perché, come sostiene Wilfred Bion, uno dei massimi esperti della moderna psicoanalisi, di menzogna si muore. In lui è in atto un processo latente che lo spinge a cercare inconsciamente una verità che non riesce a definire, a squarciare quel velo invisibile che lo avvolge.

Una lunga sequenza, uno dei momenti più suggestivi del film, che vede Javier e Rosa esplorare i loro corpi nel desiderio e nell'illusione di riconoscersi, da conto in maniera straziante delle lacerazioni psicologico-morali lasciate su giovani strappati ai loro genitori biologici. Quei ragazzi hanno vissuto un'esperienza che è stata contemporaneamente di nascita e di morte. Ecco quindi perché il diffuso e persistente senso di malessere che avvolge Javier. Egli vive il caratteristico conflitto psichico – centrale nell'idea di Freud – fra desiderio e difesa, vale a dire fra il movimento verso un obiettivo ed una serie di impedimenti dettati dalla morale o da altre regole di comportamento acquisite.

Ma il desiderio di capire, di sapere, spinge inevitabilmente Javier verso la necessità di scavare per rimettere insieme i pezzi di una verità pregressa che è memoria.

Enrico Calamai, ex console italiano nell'Argentina di Videla, ha così commentato quegli anni: «I militari avevano sgretolato il tessuto sociale. Ogni famiglia si era chiusa in sé stessa, ciascuno cercava di non vedere quello che succedeva intorno. Ci sono voluti tutti questi anni perché 'paraocchi' e barriere venissero meno. Del resto i militari hanno decimato, negli anni '70, quella fascia di popolazione che oggi è al governo. Probabilmente, anche quello rientrava in un piano più o meno studiato» (CALAMAI E. 2003: WEB).

Sotto questo punto di vista, fondamentale è stato il ruolo degli psicoanalisti argentini che hanno affiancato nel corso degli anni le *abuelas de plaza de mayo* nel recupero dei loro nipoti, ed hanno parlato – come ricorda Silvia Vegetti Finzi, una delle massime esperte di psicologia dinamica – «di un'identificazione pre-primaria, una memoria che collegherebbe i figli ai genitori attraverso la trasmissione di precocissime esperienze pre o neonatali. La prova di questa identità precognitiva – secondo questa studiosa – risiederebbe nella facilità con cui i ragazzi recuperati rientrano nella loro famiglia, riconoscono le radici della loro genealogia [...]. Questi ragazzi dovranno recuperare, attraverso il ricordo degli altri, la ricognizione delle fotografie, l'archeologia degli oggetti familiari, le figure cancellate dei loro genitori. Va sottolineato che questo complesso lavoro ha dato sotto il profilo psicologico dei risultati importanti poiché il recupero del proprio sé, della propria identità ha reso questo ragazzi più capaci di comunicare le proprie emozioni, i propri sentimenti e quindi di sviluppare più compiutamente una personalità spesso soffocata dalla paura di sapere. I costi emotivi di questa vicenda in termini di rabbia e di dolore, non riusciremo mai a quantificarli, ma la verità è una linfa vitale non barattabile con la tranquillità» (VEGETTI FINZI S. 2002: WEB).

Della verità quindi ci si può riappropriare soltanto attraverso la ricostruzione della memoria, unico percorso possibile che ha di fronte a sé Javier, per reagire ad un'atmosfera familiare fatta di armonia e tranquillità ma costruita sull'inganno e la menzogna e per rifiutare in ultima analisi una famiglia che sa di morte.

Questo aspetto assolutamente centrale nel recupero dell'identità perduta in *Hijos* emerge in tutta la sua drammaticità nell'aspro confronto che Javier ha con i suoi genitori allorché chiede conto di sé.

Impietosa è la macchina da presa che a distanza riprende il padre che ammonisce Javier in un modo e con un fare che richiama alla mente i modi brutali usati dagli aguzzini delle carceri argentine.



JAVIER - «Ho bisogno di sapere una cosa... Sono vostro figlio?»
VICTORIA RAMOS (STEFANIA SANDRELLI) - «Ma... Ma che dici, eh?»
JAVIER - «Lo voglio sapere. Sono nato da voi o no?»
VICTORIA RAMOS - «Ti senti bene?»
RAUL RAMOS - «Come ti viene in mente una cosa del genere... Me lo spieghi?»
JAVIER - «Ho fatto solo una domanda...»
RAUL RAMOS - «Ma si può sapere da dove salta fuori questa storia?»
JAVIER - «Una ragazza. Dice che voi non siete i miei genitori»
RAUL RAMOS - «Chi sarebbe questa ragazza?»
VICTORIA RAMOS - «Tu credi di più ad una ragazza che a tua madre?»
RAUL RAMOS - «Vieni qua...»
VICTORIA RAMOS - «... Eh?... Tu le credi?... Ci credi?...»
RAUL RAMOS - «È l'ultima volta in vita tua che parli di questo con tua madre. Se c'è qualcosa che vuoi sapere, lo chiedi a me. Chiaro?... Mi hai capito?...»
JAVIER - «Non sai parlare normalmente?»
RAUL RAMOS - «Sì, so parlare normalmente. Mi hai capito quello che ti ho detto?... Eh?...»
JAVIER - «... Sì...»
(BECHIS M. 2001: da minuto 22.52 a minuto 24.21).



ROSA - «Io sono venuta qui per dirvi che lui non vi vuole vedere mai più. Che lui sa tutto.»
VICTORIA RAMOS - «Cosa sa? Cos'è che sa?... Sentiamo...»
ROSA - «Sa che voi non potevate avere figli e che lo avete rubato, sa che la sua vera madre è una *desaparecida*. Sa che voi avete ucciso i nostri genitori, che Lei, tenente Ramos, gettava la gente in mare dagli aerei. Voi avete ucciso i nostri genitori.»
RAUL RAMOS - «Che cazzo vuoi? Soldi?»
ROSA - «Mi vuoi dare i soldi rubati ai *desaparecidos*?... Javier ha trovato sua sorella e rimane con me.»
VICTORIA RAMOS - «Mio figlio non ha sorelle.»
ROSA - «Piantala di fare la madre, che ti sei fatta la pancia finta!»
RAUL RAMOS - «Io non rompere i coglioni, potrebbe anche succederti qualcosa!»
RAUL RAMOS - (*Rivolto a Victoria.*) «Stai ferma, stai ferma, stai... ferma!»
ROSA - «Voi dovete stare attenti, perché vi aspetta una denuncia per appropriazione di minore!»
(BECHIS M. 2001: da minuto 56.16 a minuto 57.59).

Così come i falsi genitori di Javier, che creano per lui una vita artificiale fatta di un passato affettivo che in realtà non esiste, reagiscono duramente dinanzi alla prospettiva di perderlo, così in *Garage Olimpo* un anonimo e tranquillo inquilino, Felix, si trasforma in un torturatore spietato.



Rumori di radio in sottofondo.

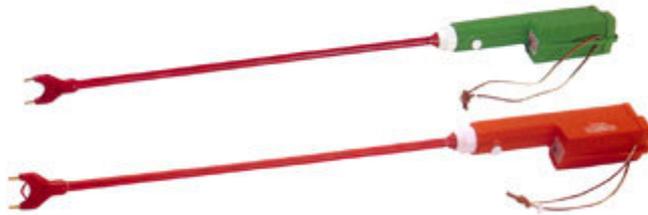
MARÍA (ANTONELLA COSTA) - «Sei un bastardo figlio di puttana!»

FELIX (CARLOS ECHEVARRÍA) - «Sta ferma!»

MARÍA - «Lasciami figlio di puttana, ... liberami!»

FELIX - «Se parli sei salva. Dimmi dove ti devi incontrare con i tuoi amici. Io ne prendo uno e tu ti salvi.»

Felix collega la *picana* al corpo di Maria



(BECHIS M. 1999: da minuto 27.04 a minuto 28.16).

Nel dicembre dell'anno passato è stato presentato a Roma un libro-documento intitolato *Nosotras, presas políticas*. Questo lavoro raccoglie le testimonianze di Adela Gutierrez, Gladys Baratce, Estela Robledo e di altre 122 ex prigioniere politiche in gran parte studentesse universitarie, operaie, casalinghe, artiste, maestre e sindacaliste, all'epoca molto giovani, detenute fra il 1974 ed il 1983 a Villa Devoto a Buenos Aires, carcere modello da mostrare alle visite delle organizzazioni internazionali per la difesa dei diritti umani. Questo libro è in sintesi uno spietato atto di denuncia ma, al tempo stesso, un tributo sincero a donne differenti tra loro per convinzioni politiche, religione e cultura, per aver avuto la capacità di resistere quotidianamente alle torture fisiche e psicologiche alle quali furono sottoposte. Del libro citerò solo una testimonianza, quella di Nelfa Suárez, che vale come simbolo delle tante dolorose e toccanti in esso raccolte: «Nora, mia sorella, mi aveva annunciato che avrei visto papà venerdì. Fu in quell'occasione che dissi a mia sorella che doveva lasciare l'Argentina, che dovevano andarsene tutti, perché la repressione non lasciava scampo e avrebbero preso anche loro, tutti quanti. Le spiegai: “devi convincerti che stanno perseguitando tutta la famiglia”. E lei: “Ma no, se non faccio nulla di strano! Lavoro, studio, do una mano ai famigliari...”. Allora protestai: “A quelli non gliene importa nulla. Il fatto che sei mia sorella è sufficiente. Qui stanno perseguitando le famiglie, e non si fermeranno finché non ti avranno, finché non ti sequestreranno, che ne so! Hanno brutte intenzioni. Altrimenti perché pedinerebbero te e papà quando tornate dal lavoro?” Nora non capiva, anzi, non voleva capire. I suoi sentimenti e la sua solidarietà verso di noi erano più forti. E io mi sentivo impotente. Prima di lasciarla mi afferrai alle sbarre ed urlai: “Vattene lontano”. “Non posso. Non posso lasciare Benja. Chi si occuperà di lui? È così piccolo”. “Prendi Benja e vattene, con mamma e papà e Olga. Andate via tutti, ma lontano, dove non possano trovarvi, perché quelli non smetteranno di cercarvi”. “No non ci succederà nulla, staremo attenti. E poi non possiamo lasciarvi qui da soli”. Nora se ne andava in un mare di lacrime. Io ero a pezzi. [...] Arrivò il venerdì, giorno della visita maschile. Mi ero svegliata piena d'angoscia. [...] A ogni modo, mi preparai per incontrare mio padre. [...] Non mi chiamarono per la visita

insieme alle altre, ma quasi mezz'ora dopo. [...] Quando uscii dalla cella, il tratto fino alle inferriate mi sembrò immensamente lungo, interminabile. Non arrivavo più da mio padre. Lui era lì, impietrito. Le gambe mi tremavano, si piegavano, non le sentivo più, neanche le mani, non sentivo più niente di me. Pensai a mio figlio, a mia madre, a mia sorella, a mia cognata, a tutti, tutti, nell'orrore là fuori, e la testa voleva esplodere. Dal padiglione vidi mio padre aggrappato alle sbarre. Ormai sapevo qual'era la notizia. Ricordo il suo viso come fosse oggi, i suoi occhi spalancati, le sue mani strette alle inferriate, le vene sul punto di scoppiare. Stringeva i denti rabbiosamente, era pallido, nel suo sguardo vidi così tanto dolore e un'angoscia, una rabbia, un'impotenza incontenibili. Allora gli accarezzai le mani e mi feci coraggio: "Chi hanno preso?" Con un filo di voce, senza muovere le palpebre, rispose: "Tua sorella, anche Olga...Tua madre e il piccolo stanno bene". [...] Né lui né io riuscimmo a versare una lacrima, ci guardavamo soltanto, in silenzio. [...] "Vai, figlia mia, vai". Copri di baci le mie mani e poi, infilando la testa fra le sbarre, mi baciò la fronte. Prima di congedarsi aggiunse: "Adesso più che mai non dobbiamo mollare. Dobbiamo continuare a combattere, dobbiamo cercarli, scoprire dove li hanno portati, pretendere che ce li restituiscano vivi".

Calò un silenzio pieno di amarezza, di dolore. E in un sussurro mio padre mi confessò: "A volte ci sentiamo così stanchi. [...] Mi sfiorò i capelli con le sue dita forti e decise e... se ne andò. Riuscii a gridargli un ultimo: "Non mollate, papà. Non mollate! Continuate a lottare, non vi arrendete, papà". Mi disse di sì con la testa e si allontanò per la sua strada, le spalle curve, come un cane bastonato ma non sconfitto» (BEGUÁN V. 2008[2006]: 206-208).

Il tema della tortura e delle sevizie ritorna anche nelle parole di Mauricio Rosencof che, insieme a Raúl Sendic, fu tra i fondatori del *Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros* oltreché scrittore ed oggi assessore alla cultura per il comune di Montevideo. Rosencof ha 75 anni di cui 13, tra il 1973 ed il 1985, trascorsi in un *calabozo* – cioè in una botola sotterranea o cella d'isolamento di varie carceri e caserme – durante la dittatura militare in Uruguay della quale si sa molto poco e si parla ancora meno, ma che è stata tra le più feroci nella storia dei totalitarismi latinoamericani. Nel suo *Las cartas que no llegaron*, che riprende molte pagine e spunti del precedente *Memorias del calabozo*, ci fa vivere in maniera partecipata e coinvolgente il dramma di prigionieri che dovevano ogni giorno combattere contro il tentativo dei militari di annientarli psicologicamente attraverso l'isolamento che di fatto condusse – ricorda l'autore – alcuni suoi compagni ad impazzire per le disumane condizioni di detenzione, secondo un preciso programma dei militari: «Ya que no pudimos matarlos cuando cayeron, los vamos a volver locos». (ROSENCOF M. – FERNÁNDEZ HUIDOBRO E. 1990: 14). Tra di loro, oltre a Rosencof e Sendic, c'erano i massimi dirigenti del movimento dei *Tupamaros*: Eleuterio Fernández Huidobro, José Mujica, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera e Jorge Zabalza.

Rosencof riuscì a non impazzire grazie alla forza di volontà, all'immaginazione (le lettere sono un frutto solo e soltanto della sua mente) e a una volontà di comunicare che gli hanno permesso di sentirsi vivo e quindi, come lui stesso ricorda, «di salvare la memoria che è il primo grande obiettivo dei nostri giorni, la prima barricata della resistenza contro l'oblio» (ROSENCOF M. 2008: 13).

Scrive Rosencof rivolgendosi idealmente al padre: «E oggi sono qui babbo, e faccio il giro del mondo con tre passi corti, dietro front, tre passi corti, e di questo non te ne parlo, perché dovrei? Ma il mio mondo è questo, di due metri per uno, senza luce senza libro senza volto senza sole senza acqua senza senza e ti scrivo: Ma di questo no, questo appartiene a me, lo sopporto da mesi, anni anni anni tanti anni [...] Una lettera adesso, non è come prima. Non è la stessa cosa. Qui sì. Qui si capisce quello che era, prima, una lettera: carta, penna stilografica, busta, tempo per scrivere attentamente. Tutto. In una lettera si metteva dentro tutto[...] Una lettera, fuori, al giorno d'oggi, è la cosa più facile da avere. Qui, è la cosa più difficile. Te ne autorizzano una ogni quindici giorni, di una facciata, scritta in stampatello, dove si può solo dire che tutto va bene: la salute, il tempo, la mamma; e non si può nominare nessuno, come se non avessi vicini, amici, – parenti non ne avevamo più – ma la gente del quartiere sta lì, nelle righe non scritte e tante volte depennate. Ma anche così papà, questo semplice foglio con quattro frasi è una boccata d'aria, un uccello che volteggia, familiare, che si posa tra le mie mani danzando nelle mie pupille, una riserva quando l'ultima cartina diventerà fumo» (ROSENCOF M. 2008 [2000]: 37-39).

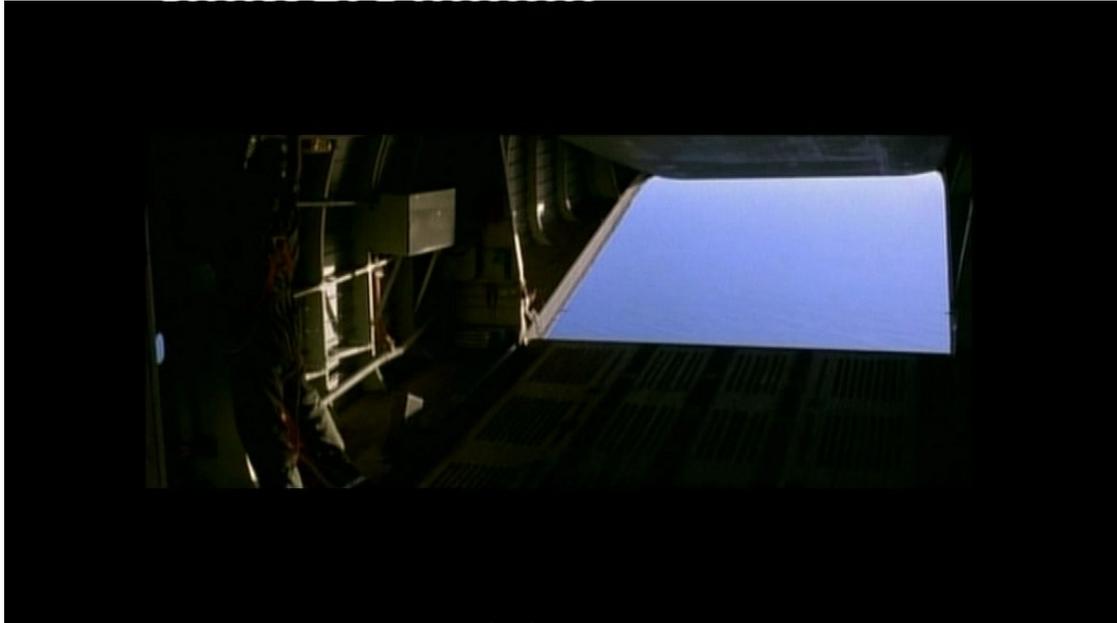
Queste parole di Rosencof fatte di cose e sensazioni semplici eppure per lui irraggiungibili, suonano per noi come un ammonimento a non dimenticare. Mai.

Come ha sottolineato Marco Bechis, «la memoria è la capacità di ricordare il passato e riconoscere nel presente tutte le situazioni che gli assomigliano. Quindi serve ad agire oggi e non deve essere solo qualcosa che funziona

con 50 anni di ritardo. La memoria è l'unico strumento che può impedire il ripetersi di errori» (BECHIS M. 2002: WEB).

Della necessità di una memoria che rifiuti l'azzeramento del passato attraverso la ricerca della verità e l'impegno per mantenere vivo l'interesse perché – come scrive Goethe – dove viene meno l'interesse, viene meno anche la memoria, sono testimonianza le sequenze finali di *Garage Olimpo* nelle quali Marco Bechis ci fa vivere l'aberrante liturgia dei “voli della morte” in cui migliaia di *desaparecidos* o meglio di *trasladados* furono gettati in mare vivi e sotto l'effetto di droghe, da aerei militari nell'estuario del Rio de La Plata.

Le note dell'*Aurora* cantata da Elvira de Gray's che accompagnano queste immagini si alzano progressivamente come un grido lacerante, disperato.



(BECHIS M. 1999: da minuto 1.34.25 a minuto 1.36.22).



Quel grido sembra idealmente ricongiungersi a quello cui fa riferimento Rosencof nel suo *Las cartas que no llegaron*: «[...] E le grida? Oggi mi domando, le grida, dove vanno? Non possono, non devono perdersi. Non è possibile che si perdano, non possono svanire nel nulla, non possono morire nel nulla, morire per nulla, per qualcosa sono state create, per qualcosa si è gridato, Isaac, il grido non muore, non può morire. Non muore. Noi sì che moriamo, a ogni alba, a ogni selezione di Grete, a ogni treno che arriva. Ma le nostre grida no, il grido no.

Voglia Dio che le nostre grida si nascondano sotto il cuscino di coloro che non sanno, di coloro che sanno e non parlano, di coloro che non vogliono sapere [...]» (ROSENCOF M. 2008 [2000]: 17-18).

Queste accorate parole di Rosencof trovano il loro riscatto in uno spezzone tratto da un filmato trasmesso dalla trasmissione televisiva di rai 3 *Chi l'ha visto?* del 22 aprile 2009, dedicata al dramma dei *desaparecidos* e delle loro famiglie.



ESTELA CARLOTTO.- «Non avrebbero mai pensato che avremmo continuato nel modo in cui continuiamo la nostra lotta oggi. Che li avremmo portati in carcere, per giudicarli e condannarli con tutta la forza della legge»

PUBBLICO MINISTERO.- «*Jorge Rafael Videla, reclusión perpetua; Emilio Eduardo Massera, reclusión perpetua; Orlando Ramón Agosti, reclusión perpetua. Roberto Eduardo Viola, reclusión perpetua; Leopoldo Fortunato Galtieri, 15 años de prisión. Señores jueces, quiero utilizar una frase que no me pertenece porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces... ¡Nunca más!*». (APPLAUSI)

GIUDICE.- «*¡Silencio en la sala! ¡Silencio!*».



«Il presente è pieno di aloni e macchie del passato, scavato da tunnel che in un attimo ci portano verso regioni perdute di un ieri mai lontano, mai del tutto chiuso». Antonio MUÑOZ MOLINA

Bibliografia

- ALLENDE Isabel, 2007 [2003], *Il mio paese inventato*, traduzione di Tiziana GIBILISCO, Universale Economica Feltrinelli, Milano [ediz. orig. *Mi país inventado*, Rayo, New York].
- BEGUÁN Viviana, 2008 [2006], *Memoria del buio*, traduzione di Ana PACE e Silvia RACCAMPO, Sperling & Kupfer Editori, Milano [ediz. orig. *Nosotras, presas políticas*, Nuestra América Editorial, Buenos Aires].
- BECHIS Marco, 2002, *La Memoria*, “Alias”, supplemento a “Il Manifesto”, 9 febbraio 2002.
- BECHIS Marco, 2002, in Danila FILIPPONE, *Intervista a Marco Bechis*, www.tempimoderni.com, maggio 2009.
- CALAMAI Enrico, 2003 in Paola ERBA, *Non c'è democrazia senza giustizia*, www.peacereporter.net, maggio 2009
- CUETO Alonso, 2006 [2005], *L'ora azzurra*, traduzione di Fiammetta BIANCATELLI, Bookever Editori Riuniti, Roma [ediz. orig. *La hora azul*, Editorial Anagrama, S.A., Barcelona].
- GUZMÁN Patricio, 1998, *La explosión del documental*, La web de Patricio Guzmán, maggio 2009.
- GUZMÁN Patricio, 2004, *El documental chileno, una mirada panorámica*, La web de Patricio Guzmán, maggio 2009.
- GUZMÁN Patricio, 2007, *El olvido como tema central*, La web de Patricio Guzmán, maggio 2009
- ROSECOF Mauricio, 2008 [2000], *Le lettere mai arrivate*, traduzione di Fabia DEL GIUDICE, Le Lettere, Firenze [ediz. orig. *Las cartas que no llegaron*, Alfaguara, Montevideo].
- ROSECOF Mauricio, 2008a, in Aldo GARZIA, *La memoria ritrovata*, “Il Manifesto”, 23 maggio 2008.
- ROSECOF Mauricio – FERNANDEZ Huidobro, 1990, *Memorias del calabozo*, Editorial TAE, Uruguay.
- VEGETTI FINZI Silvia, 2002, *Oscurità dell'origine ed etica della verità*, www.garageolimpio.it, maggio 2009.

Filmografia

- BECHIS Marco, 1999, *Garage Olimpo*.

BECHIS Marco, 2001, *Hijos*.

GUZMÁN Patricio, 2004, *Salvador Allende*.

RAI 3, 2009, *Chi l'ha visto?*

Antropologia e altre Arti / Antropología y otras Artes

Traducción e ilustración como argumento polémico. La primera versión latina de la Brevísima de Bartolomé de las Casas*

Cándida Ferrero Hernández
Universidad Autónoma de Barcelona

El objeto de nuestro trabajo es una primera aproximación al texto de la dedicatoria y del proemio al lector de la primera edición en latín de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*(1) de Bartolomé de las Casas. Se trata de un texto que no se ha traducido hasta ahora y que presenta una tipología ciertamente interesante de literatura de controversia de carácter moral y político, sin embargo, tal vez, también, puede entreverse un tono de apologética religiosa, aunque los autores, como veremos más adelante, rehúyen este tema, procurando centrar sus esfuerzos en la controversia apoyada en autoridades literarias, afectas al pensamiento humanista, y por qué no, también al pensamiento de la iglesia cristiana reformada. El discurso de los editores vendrá, además, apoyado por la inclusión de unas ilustraciones que servirán como apoyo visual para mostrar el atroz comportamiento de los conquistadores, como ejemplo de su barbarie, por lo que tan controvertido resulta el proemio como la ilustración de la obra. Por este motivo, la justificación que nos ofrecen los editores, en la que se ve la relación directa entre producción literaria y artes plásticas como soporte necesario al discurso, nos han parecido adecuados para presentarlos en este Seminario.

Hemos estructurado la presente exposición en *Contexto, Texto e Imágenes*, en una secuencia en la que primero haremos un somero recorrido por la suerte del texto lascasiano y sus traducciones, en especial la traducción latina; a continuación ofrecemos nuestra traducción del proemio de los editores y los argumentos con los que introducen la obra, para terminar con unas imágenes que nos acerquen sucintamente a la interesante trayectoria editorial – e ilustradora – de la casa de los De Bry, en lo que hace referencia a la geografía humana del mundo americano y a su feroz conquista.

Contexto

La obra lascasiana supuso(2), en su momento, un aldabonazo en toda la Europa cristiana, en la reformada y en la no reformada, y se desató el debate sobre la oportunidad de un texto tal para plasmar el disenter y la controversia con los españoles. El propio Bartolomé se había decantado por la publicación de la obra, al parecer, por el silencio de la propia Corona ante las advertencias que él mismo y otros habían hecho llegar hasta el círculo del poder, de manera verbal o mediante cartas privadas. Abandonando su admonición en privado, de las Casas acometió la tarea de editar y de procurar la impresión de sus tratados, y así, en efecto, salen publicados en Sevilla en 1552.

De hecho, el dominico pasó casi todo el año de 1552 en la ciudad del Guadalquivir, abandonando la posición de hombre de acción, que había mantenido desde tiempo atrás. No es baladí recordar aspectos como el fracaso de la implantación de las *Leyes Nuevas* promulgadas en 1545 y que acabaron por derogarse en 1545, o su calamitosa estancia como obispo de Chiapa, que acaba con la excomunión de los feligreses, o la controversia que mantuvo en Valladolid con Sepúlveda, en la que se discutía sobre el aserto aristotélico de que no había hombres esclavos por naturaleza. Todo esto, insistimos, debió de conducirlo a hacer un llamamiento público mediante la edición de sus nueve tratados.

* El presente trabajo se ha realizado en el marco de los Proyectos de Investigación: Ministerio- DGICYT. Ref. FFI2008-06919-C02-02/FILO y Generalitat de Catalunya- AGAUR. Ref. 2005SGR-00538. Dirigidos por el Dr. José Martínez Gázquez.

(1) En cuya edición estamos trabajando.

(2) Para este apartado nos ha sido de especial utilidad HANKE L.- GIMÉNEZ FERNÁNDEZ M. 1954: 476-550.

La *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* había sido compuesta en 1542, por la época de promulgación de las *Leyes Nuevas* y era una descripción, provincia a provincia, de los desmanes de los españoles durante la conquista. La publicación supuso un escándalo que llegó a Europa y a América. Sepúlveda, como refutación de la obra del dominico, compuso un tratado titulado *Proposiciones temerarias escandalosas y heréticas que notó el doctor Sepúlveda en el "Libro de la conquista de Indias" que fray Bartolomé de las Casas hizo imprimir sin licencia*. En este mismo sentido hemos de entender también parte de las acusaciones de Fray Toribio de Benavente, Motolinía, en su carta (1555) al Emperador, en la que ataca a de las Casas (FERRERO C. 2009). En México, precisamente, se desató una encendida oposición contra el obispo de Chiapa, tal vez debido a que, según el propio Bartolomé, era donde la situación de los indios parecía menos nociva.

A la muerte del dominico de las Casas, la polémica prosiguió y las diversas traducciones de la *Brevísima* fueron multiplicándose. De hecho, es interesante inquirir sobre dos aspectos controvertidos: por una parte, la no publicación de los ataques contra las Casas hasta el s. XIX. Por otra, la publicación de la obra lascasiana sin escrutinio real previo ni tampoco aprobación del Consejo de Indias. También, sin embargo, es interesante anotar que en 1556 se promulga una instrucción contra la impresión de cualquier libro sobre los asuntos de Indias sin autorización.

Por su parte, el texto toma vida propia y su difusión y traducción a diversas lenguas(3) supone un hecho cultural de indudable interés en la vida editorial europea. En efecto, entre otras, han de destacarse la edición de sucesivas traducciones inglesas, entre 1558 y 1898; asimismo, hay una interesante traducción de algunos pasajes al catalán(4), y también son, sin duda, conocidas y divulgadas las versiones francesas, muy leídas en el s. XVIII. También presenta un valor indiscutible la primera traducción italiana(5). Por lo que hace referencia a su trascendencia política en los territorios de la corona española, parece evidente que algunos de sus tratados sirvieron como argumento para los revolucionarios de los países hispanoamericanos.

La versión latina, la primera, editada en 1598, en Frankfurt, en la casa impresora de de Bry, es la que dotará de una impronta definitiva a la obra lascasiana, al introducir en su edición diecisiete grabados cuya autoría podría atribuirse a Iadocus Winghe, de espléndida factura, aunque espeluznantes, en los que no se ahorra esfuerzos a la hora de mostrar los desmanes de los conquistadores. Los grabados de la edición de la casa editora de de Bry tuvieron larga fortuna y acompañarán también la segunda edición en latín (Heidelberg, 1664) y también a una edición en castellano (Nápoles, 1991). Asimismo, una edición francesa (París, 1995)(6) presenta los mismos grabados, acompañados de un profundo estudio de Alain MILHOU (2006: 99-136).

La casa editora De Bry, cuyo patriarca Theodor, seguramente perseguido en los Países Bajos, había acabado instalándose en Frankfurt, es, para la historia del libro ilustrado, un referente obligado por ser quien editó una serie de volúmenes con la intención de que se pudiera ofrecer un mayor y más recto conocimiento del orbe terrestre, conocimiento que los viajes del momento conferían a los hombres. Así, es indudable que las ilustraciones que usa, en planchas de cobre, marcan un antes y un después en la historia de la ilustración de los libros. De Bry, cuyo primer oficio había sido el de orfebre, alardea de un gusto exquisito por el libro ilustrado, ofreciendo verdaderas obras de arte, en las que explicita unas composiciones de carácter manierista de altísima calidad, compitiendo con la producción italiana.

Obviando el comentario y análisis de algunas teorías(7) sobre las motivaciones de De Bry para la edición latina de la *Brevísima*, optamos, en esta ocasión, centrarnos en un somero comentario del contenido del volumen, así como

(3) En la actualidad, la Sra. Meritxell Bru (Universidad Autónoma de Barcelona) realiza su tesis doctoral, bajo la dirección del Dr. Miquel Barceló, sobre las diversas traducciones de la *Brevísima*, así como también efectúa el análisis de las motivaciones de las mismas.

(4) Véase al respecto la edición de BARCELÓ M. – VICIANO P. – BRU M. (2008), que presenta un rico contexto de la obra del dominico, ediciones antiguas y modernas, además de la edición catalana.

(5) Para una bibliografía completa y análisis más detallado, véase el trabajo de BRU M. (2008).

(6) Editada por MILHOU A. – DUVIOLS J.P. (1995), traducida al castellano en 2006, presenta como particularidad que el texto del dominico es la traducción francesa de Jacques de Migrode (1579) y además presenta la iconografía de la casa de los de Bry.

(7) Es sin duda imprescindible la consulta a MILHOU A. -DUVIOLS J.P. (2006), *passim*, así como el rico estudio de H .KEAZOR (1998: 149, n. 65).

de la dedicatoria y del prefacio de la primera edición latina de la *Brevísima*, ofreciendo un comentario directo sobre el propio texto para, a continuación, ofrecer nuestra traducción al castellano de la *Dedicatoria* y del *Proemio* al lector de la edición latina.

El texto

La edición (141 fols.) incluye, además de la dedicatoria y del prefacio al lector, obra de los editores, los tratados lascasianos *La Brevísima*, *Entre los remedios* y los textos de la *Controversia de Valladolid*. El texto de partida, desde el que se realiza la traducción al latín, es la edición de Amberes de 1579, es decir la traducción francesa, de los textos de de las Casas, titulada: *Tyrannies et cruantez des espagnols* obra del predicador Jacobus van Jacobsz Miggrode – Jacques de Miggrode –, impresa por Ravelenghien, y que presenta una clara intención política, advertir de los desmanes de los españoles, para que los habitantes de los Países Bajos escarmienten en cabeza ajena.

Si en la edición de Sevilla de 1552 de las Casas habla de la «Codicia» como origen de todos los males acaecidos durante la conquista, los editores de Frankfurt hacen hincapié, haciendo uso de citas de las autoridades, en el término «Avaricia» de una manera incisiva y constante. Así, la traducción se convierte en un ejercicio de reflexión política, usando a los clásicos como autoridad moral. Se busca, precisamente, un prototipo de fuentes como Virgilio, Menandro, Platón, Bión y Juvenal. Si la referencia a los griegos apoya el fundamento del pensamiento político, son el centro de la reflexión moral las citas de los latinos Virgilio y Juvenal, que son precisamente de los autores más utilizados, tal vez, a lo largo de la Edad Media, moralizados y cristianizados, y que pasan a representar el espíritu humanista, que una vez despojado del tono cristiano, deviene universal; es decir, una autoridad irrefutable, a la que tal vez los de Bry añaden una visión calvinista civilizada, desde cuya perspectiva los españoles no son otra cosa que bárbaros. Indudablemente, en estas circunstancias, la polémica alcanza un refinado tono político-moral.

No se elude tampoco el comentario de las Escrituras, mediante el uso de Pablo, al que citan en dos ocasiones, en una para glosar la Avaricia y en otra, hacia el final de la argumentación: «aunque Pablo nos advierta que este mismo mal y la idolatría nos excluirán de la heredad del reino de Dios», plasmando, pues, la controversia de carácter religioso, desde la perspectiva de la iglesia reformada, de manera sucinta, pero evidente.

Acostumbra a decirse que la *Brevísima* fue editada por el propio Theodor de Bry, pero la lectura de la obra en latín nos indica claramente que son sus hijos los editores y encargados de la inclusión de los grabados, ya que ellos mismos afirman que su padre ya es de avanzada edad. Por tanto, la obra y su proceso de edición han de analizarse en su momento preciso.

Traducción

1. Título:

Narración veracísima sobre cómo fueron devastadas las regiones de los Indios por algunos hispanos, que fue ya antes escrita en lengua española por el obispo Bartolomé de las Casas, hispano, en el año 1551, traducida al latín en este año de 1598, en Frankfurt, publicada en la imprenta de Theodoro de Bry y de Juan Saurio, en el año 1598.

2. Dedicación:

Al ilustrísimo Príncipe y Señor, Señor Federico IV, Conde del Palatinado del Rhin, Archidapífero del Sacro Imperio romano, y Elector, Duque de Baviera, etcétera, Señor nuestro Clementísimo.

Ilustrísimo Príncipe Elector, Conde del Palatinado, Señor Clementísimo, puesto que muchas veces, por numerosos hombres honestos, hayamos sido interpelados y diligentemente rogados para que este opúsculo (cuando ya ha visto la luz en numerosas lenguas) publicáramos para la latinidad, lo hemos ilustrado con imágenes pintadas, para que todo el tratado sea más elocuente y más claro, y para estimular, de buena gana, al lector benevolente a una mayor atención; lo hemos editado y publicado, con el mismo propósito y decisión que el ejemplar fue escrito por mano del mismo autor y del traductor.

En efecto, creemos que va a ser conforme a la equidad, para que no se eche en falta nada más, pero tampoco quisimos que la obra resultara ardua ni que tuviera exceso de vulgarismos, así para colmar la expectación y el deseo del amable lector, en la medida que nos ha sido posible. Asimismo, creemos que esta historia es más

comprensible gracias al colofón que le hemos añadido, y que va a ser de gran utilidad para todos los hombres al contemplar las raíces de la tiranía, que ha de ser abominada por la razón, y de la Avaricia, llamada cultamente, a la manera de Virgilio, la maldita sed de oro. Y aunque nuestro padre, hombre de extrema ancianidad, ya haya hecho mención a este tema en las muy jugosas historias de América(8), escritas por la pluma de Jerónimo Benzoni(9), algunas de cuyas *gestas* editó e ilustró, sin embargo, lo hizo sin insistir en detalles, por las circunstancias de aquella historia.

En cambio, este opúsculo contiene toda la descripción de los desmesurados crímenes de los españoles, aquellos que inflingieron a los desgraciados e inocentes indios. Consideramos que habían de ponerse imágenes de estos hechos en la mayor parte de la obra. Como este tratado, Ilustrísimo Príncipe *Septemuir*, Clementísimo Señor, aunque exiguo, se corresponda a la pura y completa verdad y sirva a la múltiple experiencia, consideramos que el mismo había de ser llamado por el nombre de algún Patrono, bajo cuya tutela y patrocinio pudiera, de manera segura, lejos de la malevolencia de los Zoilos, fruir de su publicación. Puesto que, ciertamente, en el Teatro del universo mundo de Vuestra Alteza a causa de las buenas artes y heroicas virtudes, dignísimas gracias al Príncipe Elector, no sólo son celebrados los mejores afectos de manera generosísima, sino que también se propicia el ardor por conocer las historias exóticas; además, con fama constante, nos ha llegado que Vuestra Alteza, aunque se encarga de cosas más graves, en calidad de timonel de los asuntos del pueblo del Palatinado, acostumbra a buscar las huellas de sus muy alabados antepasados, y a recrearse con sus muy jugosas historias y a refutarlas, nosotros, llevados por la grandeza de tal fama, digna de ser encomiada, este tratado histórico a Vuestra Alteza ofrecemos y dedicamos, humildemente. Y, a vuestras plantas, suplicamos para que dignifiquéis esta obra, al aceptarla con clemencia y al protegerla con vuestro ilustre patrocinio.

Dada en el año de la salud recuperada, en el día 8 de las Kalendas de Febrero.

A Vuestra Ilustrísima Caridad

Los muy humildes servidores

Juan Teodoro y Juan Israel de Bry

Ciudadanos de Frankfurt

3. Prefacio al lector

El apóstol Pablo no de manera inmerecida afirmó que la Avaricia era la raíz de todos los males, al menos la experiencia cotidiana muestra suficientemente que no hay ningún tipo de mal peor que el no verse saciado por el criminal deseo de poseer. A esta afirmación se añaden las sentencias de los profanos por el sentido de su naturaleza, formuladas y expresadas por el uso de las cosas que veían, tal aquella del filósofo Bión: la avaricia es la causa de toda la injusticia de la Metrópolis; también aquella cita del *Timeo*: dos son los componentes de los males: la avidez de bienes y el apetito de fama. También es pertinente la cita de aquel senario de Menandro: el peor mal entre los hombres el deseo insaciable de poseer. También la Sátira 14 de Juvenal:

«De ahí por lo común las causas de los crímenes; y ningún vicio
de la mente humana ha suministrado más venenos ni más frecuentemente
actúa espada en mano que el insaciable afán de un patrimonio
desmesurado. Pues quien quiere hacerse rico, desea
hacerse rápidamente también. Pero ¿qué respeto a las leyes,
qué miedo o pudor hay nunca en un avaro lleno de prisas?»(10).

A estas citas puede añadirse la de Virgilio: «¿A qué no empujas tú a los corazones de los mortales, maldita sed de oro?» (VIRGILIO, III, 56-57)(11).

(8) Los estudios sobre la aportación de los ilustradores de Frankfurt son numerosos. Destacamos algunas referencias, que se ven ampliadas en el apartado Bibliografía: ALEXANDER M. 1976, BUCHER B. 1981, DUCHET M. 1987, y en especial el estudio iconográfico de KEAZOR H. 1998.

(9) La obra de Benzoni (véase la Bibliografía) sirve de base para que de Bry, padre, inicie una serie de ricas ilustraciones: sirvan de ejemplo las imágenes 1, 2 y 3 que ilustran este mismo trabajo.

(10) Versos 173-178, usamos la traducción al castellano de SEGURA RAMOS B. (1996: 179).

(11) El texto latino: *Quid non mortalia pectora cogis/ Auri sacra fames*, es un verso de Virgilio (VIRGILIO, III: 56-57), que hace referencia a la muerte de Polidoro, hijo de Príamo, por Poliméstora a quien se lo había confiado el propio padre; Virgilio

Y a partir de este torrente se originan innumerables fraudes, engaños, perjurios, estratagemas, rapiñas, enfrentamientos, odios, muertes, crueldades, matanzas, guerras, y se desarrollan casi todas las artes del daño. La avaricia no persuade a nada sensato, sino que impele a los hombres a cometer toda injusticia e iniquidad, y lleva a violar el derecho, y todo lo divino y lo humano, a los hombres los despoja de su humanidad y los transforma en fieras violentas y extremadamente crueles. Un muy elocuente testimonio y ejemplo de esto nos lo proporciona la historia, que en este libro se contiene, que editamos en latín por vez primera, y en el que las enormes crueldades, de los hispanos y de otros, en él se mencionan, y que, perpetradas contra aquellos indios occidentales, se describen, cuya atrocidad fue tan grande que quienes tales hicieron habrían de ser llamados tigres en vez de hombres. Ninguna razón hay de divino hálito, ni de fe, ni de honor, por este motivo se dieron a la crueldad y a la tiranía, hasta el punto de que todo aquel mundo, recientemente descubierto, han llenado con rapiñas y despojalación, con incendios, con expropiaciones, con matanzas indiscriminadas de hombres, mujeres y niños, y no han omitido ningún tipo de tormento, con el que no se hayan ensañado contra aquellos desventurados.

Todas estas cosas las han perpetrado inducidos solamente por aquel insaciable deseo, por la avaricia. Porque también los indios en cierta ocasión los acusaron de este crimen con gran ignominia. En efecto, habiendo sido capturados unos españoles, atados de pies y manos, los arrojaron al suelo, y, mientras les hacían tragar oro caliente, les iban diciendo: «Come, come oro, cristiano»(12). Además, los cristianos enloquecieron a causa de esa enfermedad pestífera, hasta tal extremo que, exacerbados de manera pérfida y con extrema crueldad, han caído en matanzas intestinas y en discordias civiles.

De ahí que fácilmente se pueda juzgar con qué pacto se vanaglorian aquellos que llegaron a las nuevas tierras y cómo las han conquistado, para enseñar a los salvajes la fe cristiana y el camino de la salvación. Ciertamente, Dios Óptimo, Máximo, a quien nada se le oculta, quien ningún crimen ni delito deja oculto, sino que a su tiempo saca a la luz todas las cosas para la mayor confusión e ignominia de los impíos, y como ejemplo para los demás, no quiso que los crueles crímenes de aquellos tiranos permanecieran protegidos por el silencio y sepultados. Por eso, el obispo Bartolomé de las Casas, autor de este libro, se ocupó en dejar manifiestas la ignominia y el oprobio sempiterno de aquéllos y, también, que estas cosas se hicieran públicas. Al advertir aquel hombre justo que ninguna advertencia ni reprensión tendría peso entre aquellos tiranos en las Indias, él mismo navegó hasta España y al muy Ilustre Príncipe Felipe, hijo de la Cesárea Majestad Carlos V, de feliz memoria, aquellas cosas, de las que algunas había visto con sus propios ojos, y otras de las que había oído de aquellos que se vanagloriaban de sus crímenes, no sólo con palabras narró, sino que las puso por escrito. Conmovida la Pía Majestad, al punto decretó que había de ponerse remedio a tantas desgracias, y decretó que había de ponerse orden en los asuntos de las Indias, de manera que, en aquel momento, se reprimiera aquella tiranía y crueldad contra los salvajes, y que aquel pueblo fuera liberado de la dura e intolerable esclavitud, o al menos aliviada.

Ese escrito del obispo Bartolomé, que ofreció al Ilustrísimo Príncipe, ya se editó antes en Sevilla, en español, y después en otras lenguas, en francés, en flamenco y en alemán; nosotros ahora por vez primera nos hemos preocupado de que fuera publicado en latín, para que, quienquiera, de cualquier nación y pueblo, pueda en este libro contemplar como en un espejo, cuán terribles, horriblos y perniciosos frutos produce esta desgraciada raíz de tantos males, es decir, la Avaricia, y que aprenda a abominarla más y más y la extirpe de su pecho, por dentro que se halle. Pues no hay nadie que, al hacer un examen de su conciencia, no encuentre esta peste escondida en su seno. Y más hemos de dolernos, en el tiempo en que vivimos, de que algunos no consideran apenas esta peste como pecado o vicio, aunque Pablo nos advierta que este mismo mal y la idolatría nos excluirán de la heredad del reino de Dios. Porque si disfrutáramos de la libertad y de la licencia, con las que en las Indias los españoles usurparon, ningún miedo al Señor altísimo nos contendrá de su uso; y sin duda no lograremos aventajar a los españoles en crueldad, inhumanidad e iniquidad. De su ejemplo hay suficientes pruebas, y el vulgo las conoce. Es vergonzoso que no se pueda imponer ningún castigo, a no ser la penitencia, para que Dios justísimo, juez, por esta nuestra nunca colmada avaricia nos castigue y nos entregue a Satanás y a sus ángeles, quien no hace tragar

recuerda que la avaricia de Poliméstor lo lleva a asesinar al inocente joven para apoderarse del tesoro que Príamo le había confiado. El término *sacra* en el contexto tiene el valor de “execrable”, “maldita”, no “sagrada” como cabría esperar, en su más común acepción.

(12) Véase la imagen nº 3.

oro líquido, como sucedió a los españoles, sino pez líquida y azufre infernal, y que nos precipite en la laguna de fuego ardiente por los siglos de los siglos. Por lo que se refiere a nosotros, verdaderos cristianos, por su gracia y misericordia, Dios Omnipotente y Máximo, nos guíe.

Ya antes hemos mencionado la razón por la que decidimos traducir esta obra y publicarla en latín; pero ha de añadirse que muchas veces se nos solicitó y rogó que lo adornáramos con figuras y con imágenes y que lo ofreciéramos ilustrado, algo de lo que carecieron las anteriores ediciones, ya que sin las imágenes esta obra parecería imperfecta. Así las hemos incorporado a esta edición, elaboradas tan diligentemente y con tanto artificio, y tan reales, que a partir de su contemplación nadie pueda aducir nada en adelante, que no es un insignificante añadido para que la historia sea comprendida por los lectores, y en verdad confiamos que no va a dañar la honesta voluntad. Queremos que todos queden convencidos, y que se persuadan a sí mismos, de que nosotros no publicamos esta obra para promover el odio a ningún pueblo o nación, ni tampoco el favor de ningún particular afecto, sino para el bien común. En efecto, sabemos que en cualquier país o nación pueden encontrarse hombres buenos y malos, por más que los malos siempre superan en número a los buenos, y que los vicios de unos no deben imputarse a todo el pueblo.

Y ya llegamos al final, y a ti, benévolo lector, a Dios omnipotente, te encomendamos, y a él rogamos para que su santo espíritu te haga generoso, para que ilustre tu mente cuando puedas leer esta historia, que no sólo adviertas y detestes en ella los vicios de los españoles, sino que, reconociendo que la causa de todos aquellos males también puede hallarse en tu interior, consideres tu propia condición, y ruegues, ardientemente, cada día a Dios por la remisión de tus pecados, por Jesucristo nuestro Señor, para quien haya honor y gloria por los siglos de los siglos. Amen.

Imágenes

Incorporamos a continuación algunas de las imágenes a las que hemos venido refiriéndonos, que nos sirvan de ejemplo a nuestro comentario anterior y a las palabras de los de Bry: «se nos solicitó y rogó que lo adornáramos con figuras y con imágenes y que lo ofreciéramos ilustrado, algo de lo que carecieron las anteriores ediciones, ya que sin las imágenes esta obra parecería imperfecta. Así las hemos incorporado a esta edición, elaboradas tan diligentemente y con tanto artificio, y tan reales, que a partir de su contemplación nadie pueda aducir nada en adelante, que no es un insignificante añadido para que la historia sea comprendida por los lectores, y en verdad confiamos que no va a dañar la honesta voluntad».

Hemos ordenado las ilustraciones en una cierta gradación de manera que se observe el proceso de creación de las imágenes que aparecen en la edición de la *Brevissima* de los hermanos de Bry, influidas de forma evidente por las que ya habían ilustrado el *Americae* de Benzoni. Mediante esta pequeña muestra lo comprobamos fehacientemente: así, si comparamos la imágenes 1 y 4, observamos una factura similar en cuanto a la disposición visual de las portadas de ambas obras. A su vez, la 2, 3 y 5 nos permiten comprobar los similares rasgos etnográficos con la que se representa, en ambas obras, tanto a españoles como a indios, como ya ha estudiado KEAZOR (1998). Nótese, además, la especial concurrencia de la disposición de las figuras en las imágenes 3 y 5; a modo de ironía trágica, los ilustradores han usado una distribución casi paralela, pero con la inversión de los papeles de torturados y torturadores.

1.- Portada de la parte cuarta de *Americae*, realizada a partir de un texto de Jerónimo Benzoni *Novae Novi Orbis Historia* (Venecia, 1565).

http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryiv/bryiv01.htm
(con acceso el 3 de mayo de 2009)



2.- Cuando Benzoni visitaba al gobernador de Cumana, en Venezuela, una indígena, que dijo ser la mujer del cacique local, le obsequió con frutas. Benzoni describe a la mujer como vieja y extremadamente fea.

http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryiv/bryiv01.htm
(con acceso el 3 de mayo de 2009).



3.- Los indios de Darién, en Panamá, sacian la sed de oro de los españoles. Detenidos y maniatados, fueron sacrificados vertiendo oro fundido en sus bocas mientras les gritaban: «Come oro, cristiano»

http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryiv/bryiv01.htm
(con acceso el 3 de mayo de 2009).



4.- Portada de la edición latina de la *Brevísima* de los hermanos de Bry.

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/bartolomedelascasas
(con acceso el 3 de mayo de 2009).



5.- «Dándole un cacique o señor de su voluntad o por miedo (como más es verdad) nueve mil castellanos, no contentos con esto prendieron al dicho señor».

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/bartolomedelas casas
(con acceso el 3 de mayo de 2009).



Bibliografía

ALEXANDER Michael (ed.), 1976, *Discovering the New World*, Harper and Row, New York and London Editions, London.

BARCELÓ Miquel – VICIANO Pau – BRU Meritxell, 2008, *Brevíssima relació de la destrucció de les Índies*, Publicacions de la Universitat de València, València.

BRU Meritxell, 2008, *La recepció a Itàlia de la Brevísima relación de la destrucción de las Indias de Bartolomé de Las Casas. Algunes notes sobre l'edició veneciana de Marco Ginammi (1626)*, *Manuscritos* 26, pp.237-251.

BUCHER Bernadette, 1981, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*, translated by Basia MILLER GULATI, University of Chicago Press, Chicago.

DE BRY Juan Teodoro – DE BRY Juan Israel (eds), 1598, *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam deuastatarum uerissima: Prius quidem per Episcopum Bartholomaeum Casaum, natione Hispanum Hispanicè conscripta et anno 1551, Hispali, Hispanice, Anno uero hoc 1598. Latine excusa, Francofurti sumptibus Theodori de Bry, et Ionannis Saurii Typis.*

DE BRY Theodor (ed.) 1995, *América, 1590-1634*, prólogo de John H. ELLIOTT, edición de Gereon SIEVERNICH, traducción de Adán KOVACSICS, Siruela, Madrid.

DUCHET Michèle et al., 1987, *L'Amérique de Théodore de Bry: une collection de voyages protestante du XVIe siècle: quatre études d'iconographie*, Presses du CNRS, Paris.

DUVIOLS Jean-Paul – MILHOU Alain (eds), 2006 [1995], *La destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas*, traducción castellana, Stockcero, Buenos Aires.

FERRERO Cándida, 2009, *Imago Noui Mundi. los franciscanos espiritualistas en América*, en AA.VV., *Encuentros y Desencuentros entre Europa y América*, a cura di Eliana GUAGLIANO, Oèdipus, Salerno, 2009, pp.15-22.

HANKE Lewis – GIMÉNEZ FERNÁNDEZ Manuel, 1954, *Bartolomé de Las Casas 1474-1566. Bibliografía crítica y cuerpo de materiales para el estudio de su vida, escritos, actuación y polémicas que suscitaron durante cuatro siglos*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile.

KEAZOR Henry, 1998, *Theodore de Bry's images for America*, "Print Quaterly", 15 (2), pp.131-149.

MILHOU Alain, 2006, *La guerra de las imágenes. Los grabados de Theodoro de Bry*, en Jean-Paul DUVIOLS –Alain MILHOU (eds), *La destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas*, traducción castellana, Stockcero, Buenos Aires, pp.99-136.

SEGURA RAMOS Bartolomé (editor y traductor), 1996, *Sátiras de Juvenal*, Ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

VIRGILIO, *Eneida*.

Recursos virtuales

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/bartolomedelascasas

http://www.infoamerica.org/museo/expo_bry/bryiv/bryiv01.htm

Ruote di Acosta: elementi decorativi, strumenti mnemonici o mezzi di scrittura?

Cinzia Florio

La civiltà incaica era sprovvista di una forma di scrittura intesa nel senso comune di uso di simboli grafici o ideogrammi. Gli Inca per registrare informazioni sia numeriche che extra-numeriche utilizzavano i *quipu*: dei sistemi di cordicelle annodate di varie colorazioni che ricordano un manufatto tessile simile ad una grande frangia, oggetto concettualmente molto lontano da quelli più diffusi di steli di pietra, tavolette d'argilla incise, pergamene o papiri scritti. Nei *quipu* numerici i nodi venivano eseguiti a diverse altezze lungo le corde, a rappresentare le varie potenze di 10 (partendo dal basso si hanno unità, decine, centinaia, ecc.) per cui su ogni livello della corda non è possibile trovare più di nove nodi in quanto al decimo nodo ne sarebbe scattato uno nella posizione superiore. Inoltre i nodi erano tutti semplici a parte quelli per indicare le unità, in particolare per indicare il numero 1 si usava un nodo ad otto (nodo savoia), mentre per indicare i numeri da 2 a 9 si usava un nodo lungo (simile ad un nodo scorsoio) con un numero di giri di corda pari a quello da indicare.

I *quipu* che non presentano lungo le corde pendenti queste due caratteristiche, corrispondenza tipologia nodo-posizione e/o l'andamento decimale (ossia, presentano nodi ad otto e nodi lunghi in posizioni superiori e/o più di nove nodi nella stessa posizione), non sono ancora stati decifrati e si suppone che siano *quipu* non-numerici e che contengano quindi informazioni narrative. Nel tempo, le posizioni degli studiosi su questi manufatti si sono separate su due fronti: da un lato i possibilisti dell'esistenza nei *quipu* di una forma di scrittura non ancora decifrata, dall'altro i favorevoli alla tesi che vede nei *quipu* solo degli strumenti mnemonici, per cui chi li leggeva conosceva già il testo a memoria ed il *quipu* era solo di sostegno.

Il motivo di questa diversa visione nasce probabilmente dall'ambiguità delle testimonianze che ci vengono dalle cronache di epoca coloniale. Infatti i *quipu* vengono spesso descritti come un oggetto chiaramente mnemonico e si sostiene la possibilità di indicarvi i nomi di persone e luoghi oltre ad altri concetti di tipo extranumerale solo con l'ausilio della memoria. Ma poi, spesso, gli stessi autori si contraddicono ed appoggiano la posizione di altri cronisti che, anche senza parlare apertamente di scrittura, indicano più o meno chiaramente un'equivalenza tra i concetti di *quipu* – libro e di annodare – scrivere.

Ad esempio Acosta scrive:

Son quipos, unos memoriales ó registros hechos de ramales, en que diversos ñudos y diversas colores significan diversas cosas. Es increíble lo que in este modo alcanzaron, porque quanto los libros pueden decir de historias, leyes, ceremonias y cuentas de negocios, todo esto suplen los quipos tan puntualmente, que admira. [...] Yo vi un manojo de estos hilos, en que una India traía escrita una confesion general de toda su vida, y por ellos se confesaba, como yo lo hiciera por papel escrito (ACOSTA J. 1894[1590] T.II L.VI CAP. VIII: 165-167).

Anche Martín de Murúa racconta che:

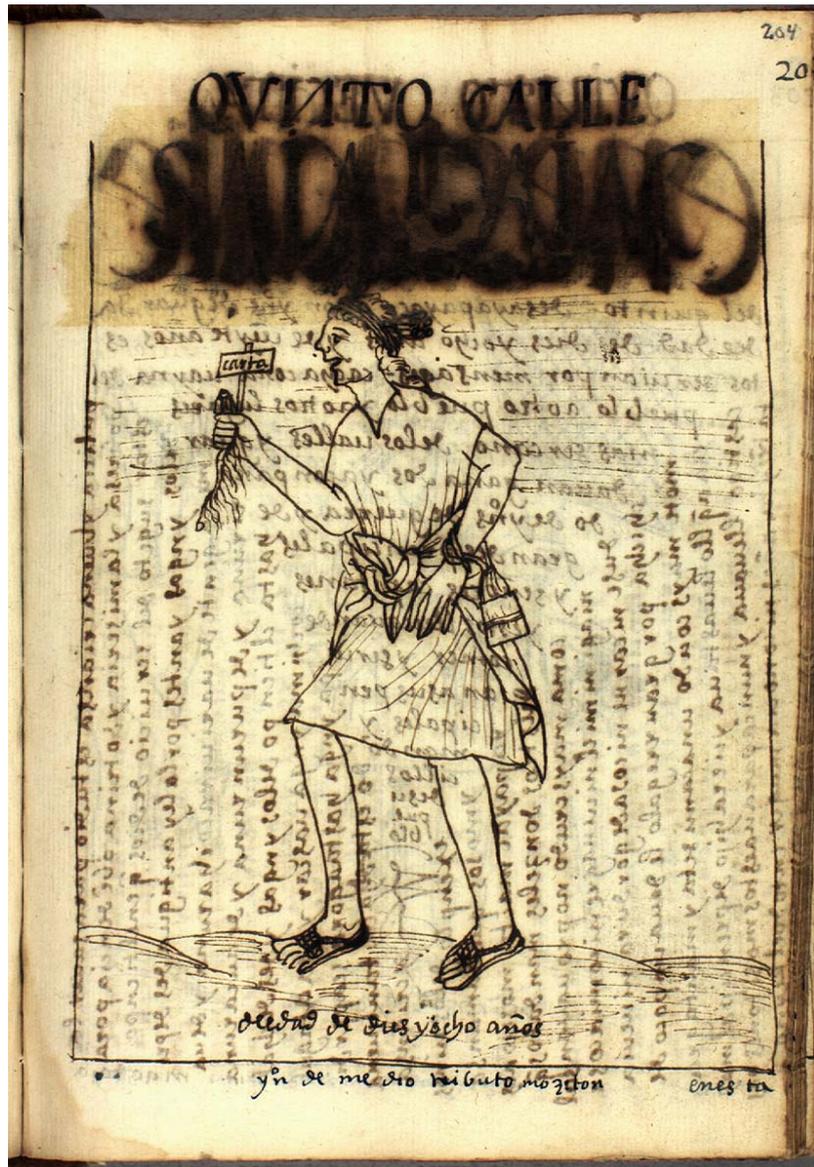
por esto nudos contaban la sucesiones de los tiempos y quando reynó cada ynga, los hijos que tubo. Si fue bueno o malo, valiente o cobarde, con quien fue casado, qué tierras conquistó, los edificios que labró, el sirbicio y riqueza que tubo, cuántos años biuió, donde murió, a qué fue aficionado; todo en fin lo que los libros nos enseñan y muestran se sacaba de allí (MURUA M. DE L.II CAP. XI: 359-360)

Per finire, Pedro Sarmiento de Gamboa:

Y finalmente las cosas más notables, que consisten en número y cuerpo, notábanlas, y agora las notan, en unos cordeles, a que llaman quipo, que es lo mismo que decir racional o contador. En el qual quipo dan ciertos ñudos, como ellos saben, por los cuales y por las diferencias de los colores distinguen y anotan cada cosa como con letras. Es cosa de admiracion ver las menudencias que conservan en aquestos cordelejos, de los cuales hay maestros como entre nosostros del escribir (cit. in MACERA DALL'ORSO J. 2004: 98).

Altre indicazioni che collegano i *quipu* ai libri e alla scrittura ci vengono da alcune immagini di *Nueva Corónica y Buen Gobierno* di Felipe Guaman Poma de Ayala:





Nella prima vediamo un notabile che regge un *quipu* in una mano, mentre nell'altra ha un libro come ad indicare un'equivalenza tra i due oggetti; nella seconda vediamo un giovane di diciotto anni a cui è data, tra le altre mansioni, quella di fare consegne a piccole distanze, che regge un *quipu* ed un cartello con la parola *carta* (la cui traduzione è: lettera, missiva) indicando quindi il *quipu* come l'equivalente di una missiva.

Un'indicazione sull'effettiva natura del *quipu* si potrebbe ricavare dall'analisi del funzionamento del sistema postale nell'antico Tahuantinsuyu.

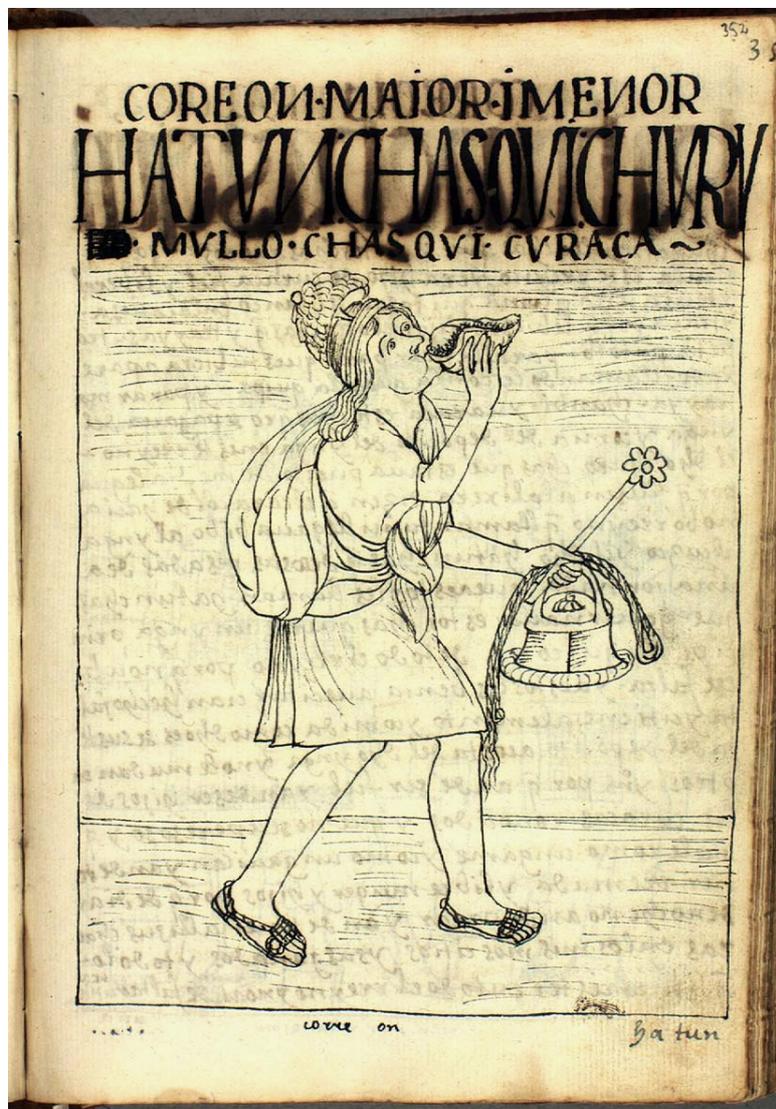
Gli Inca avevano realizzato una rete stradale che attraversava da nord a sud e da est ad ovest tutto l'impero per una lunghezza totale di oltre 10.000 miglia. Un sistema viario paragonabile solo a quello dell'Antico Impero Romano: «i primi cronisti concordano nel dire che i chasqui [corrieri postali] potevano correre a staffetta tra Quito a Cuzco, un percorso di 1.250 miglia in 5 giorni e a un'altezza variabile dai 6.000 ai 17.000 piedi!» (VON HAGEN V. W. 1979: 180).

Distanze simili erano coperte dai Romani in circa 45 giorni, tempo che era considerato anche eccellente. Gli Inca riuscivano a percorrere queste distanze enormi in così poco tempo in quanto lungo le strade, ogni miglio e mezzo, vi erano delle stazioni (*o'kla*) con due *chasqui* (alcuni cronisti parlano anche di quattro o più *chasqui*) che

rispettavano turni di 15 giorni. Un *chasqui* correva solo per il tratto da una stazione all'altra e le prove fatte dalla spedizione Von Hagen, con nativi che correvano fra le stazioni ancora in piedi, hanno stabilito che percorrevano in media 1 miglio in sei minuti e mezzo. Quando il *chasqui* era in prossimità della meta suonava il *pututu*, una conchiglia usata a mo' di corno per avvisare la staffetta successiva di tenersi pronta alla partenza. Garcilaso ci racconta che i messaggi erano verbali solo se molto corti, altrimenti erano costituiti dai *quipu* che passavano di mano in mano: «Otros recaudos llevaban, no de palabra sino por escrito, digámoslo así, aunque hemos dicho que no tuvieron letras. Las cuales eran nudos dados en diferentes hilos de diversos colores [...] A estos hilos anudados llamaban quipu...» (GARCILASO DE LA VEGA 2009[1609] L.VI Cap.VII: 279).

Se i *quipu* erano degli strumenti di appoggio mnemonico, ad ogni cambio un *chasqui* avrebbe dovuto spiegare dettagliatamente il *quipu* all'altro staffettista, sia nel suo contenuto mnemonico sia nell'uso dell'appoggio mnemonico del *quipu* stesso, altrimenti non avrebbe avuto senso usarlo, bastava solo il messaggio verbale. L'altro *chasqui* avrebbe dovuto memorizzare il tutto e questa procedura si sarebbe dovuta ripetere dopo circa dieci minuti e così di seguito fino al luogo di destinazione. In un viaggio, ad esempio di due giorni, con qualche centinaio di passaggi di parola, l'eventualità che il messaggio restasse inalterato è possibile ma è poco credibile; inoltre per le spiegazioni e le memorizzazioni i tempi si sarebbero dovuti allungare di molto.

Nella figura seguente, tratta sempre da *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, è rappresentato un *chasqui*.



Il motivo che oggi porta ad orientarsi più verso la possibilità che i *quipu* non fossero degli strumenti mnemonici, è la considerazione che nell'antichità tutti i popoli che avevano raggiunto lo stesso livello di civiltà di quella incaica erano arrivati, attraverso un processo evolutivo che prevedeva in origine l'uso della memoria e di pittogrammi, all'elaborazione di una scrittura. L'assenza di questa componente nell'Incario risulterebbe quindi un'anomalia sospetta.

Attualmente si sta cercando di decodificare i *quipu* non-numericci attraverso la loro analisi strutturale (torsione del filo, direzione dei nodi...). L'antropologo statunitense Gary Urton sta elaborando una mappa strutturale dei raggruppamenti dei nodi e di come si ripetono nelle corde dei *quipu*, ma resta il problema di sapere poi se, e a quali, suoni, fonemi, sillabe, lettere o significati, questi raggruppamenti di nodi siano collegabili. Senza una "stele di Rosetta" al momento appare difficile decifrare i *quipu*.

A questo panorama va aggiunto il "quipu regale", un singolare *quipu* di scrittura che è venuto alla luce in tempi relativamente recenti con il ritrovamento dei Documenti Miccinelli a Napoli(1).

In questo lavoro si farà però riferimento solo ai *quipu* non-numericci prima citati.

Il presente lavoro è l'esplicitazione di una teoria che se si dimostrasse valida potrebbe portare alla decifrazione dei quipu non-numericci, appoggiando quindi la tesi che non siano strumenti mnemonici.

Questa teoria non nasce dall'analisi strutturale dei *quipu* ma, percorrendo una strada alternativa, si sviluppa invece a partire dalla lettura di alcuni brani e definizioni di epoca coloniale che risultano enigmatici o non univocamente interpretabili. Uno di questi brani appartiene ai *Comentarios Reales* di Garcilaso de La Vega:

Los muchachos indios, para tomar de memoria los dichos que han de decir, que se los dan por escrito, se van a los españoles que saben leer, seglares o sacerdotes, aunque sean de los más principales, y les suplican que les lean cuatro o cinco veces el primer renglón, hasta que lo toman de memoria, y porque no se les vaya de ella, aunque son tenaces, repiten muchas veces cada palabra, señalándola con una piedrecita o con un grano de una semilla de diversos colores, que allá hay, del tamaño de garbanzos, que llaman chuy, y por aquellas señales se acuerdan de las palabras, y de esta manera van tomando sus dichos de memoria con facilidad y brevedad, por la mucha diligencia y cuitado que en ello ponen (GARCILASO DE LA VEGA 2009[1609] L.II cap. XXVIII: 125).

Leggiamo quindi che i missionari fornivano il testo in spagnolo da imparare a memoria ai bambini *indios* (che dovevano recitare poesie o mettere in scena delle rappresentazioni teatrali), e che questi non conoscendo la lingua si rivolgevano a tutti gli Spagnoli che potevano incontrare e li pregavano di leggere loro più volte un rigo fino a quando non l'avessero imparato a memoria. A questo punto Garcilaso ci dà un'informazione importante, ci dice che per aiutarsi nella memorizzazione, i bambini segnavano le parole con pietruzze o semi di vari colori di una particolare pianta che cresceva nella zona.

Quando si deve memorizzare qualcosa e non si ha una memoria prodigiosa, è uso comune associare l'oggetto da memorizzare con un altro che ci è molto noto e con cui è in relazione in base a dei criteri preesistenti nella nostra formazione. Per memorizzare la pronuncia delle parole in spagnolo, i bambini inca collegavano le parole a semi colorati, il che significa che questi ultimi avevano per loro un significato ben preciso e molto noto ed inoltre dovevano essere in qualche relazione con le parole in spagnolo in base a dei criteri preesistenti nella loro formazione culturale. Poiché sia il significato delle parole in spagnolo che quello dei simboli con cui erano scritte erano dati sconosciuti ai bambini (i bambini non sapevano né leggere, né scrivere), l'unica relazione che i bambini potessero stabilire tra semini e parole è il suono con cui le parole venivano pronunciate dal lettore spagnolo, anche perché in definitiva l'obiettivo dei bambini era quello di pronunciare correttamente le parole di lingua

(1) I Documenti Miccinelli rivelano l'esistenza di un sistema di scrittura incaica che utilizza *quipu* alle cui corde pendenti sono legati simboli di tessuto seguiti da nodi semplici. Ogni simbolo ha un particolare nome ed il numero di nodi che lo segue corrisponde al numero della sillaba da estrapolare dal nome stesso. L'attendibilità del contenuto dei documenti Miccinelli è oggetto di studio, inoltre non si hanno testimonianze archeologiche di questo tipo di *quipu* e ne esistono solo alcuni frammenti che accompagnavano i documenti stessi. Al momento non si può quindi affermare con certezza se questa tipologia di *quipu* esistesse o meno, e se fosse utilizzata solo in alcune occasioni o da una particolare casta.

spagnola appena ascoltate. Questo significherebbe che i bambini *indios* avrebbero avuto nel loro bagaglio culturale pre-ispánico la formazione ad associare suoni verbali con semi colorati. (In pratica la situazione sarebbe identica a quella osservabile con studenti attuali, alle prime lezioni di una lingua straniera, che segnano sulle parole del testo da leggere la pronuncia fornita dall'insegnante, utilizzando i simboli fonetici della loro madre lingua)(2). L'idea di associare suoni verbali a semi colorati può apparire azzardata, ma va ricordato che gli Inca facevano un grande uso di semi e sassolini di vari colori in ambito matematico. Li muovevano con grande velocità e abilità su di una scacchiera (*yupana*) svolgendo calcoli anche complessi senza il più piccolo errore, tanto da far dire ai cronisti che nel calcolo erano più abili e veloci dei contabili europei con carta e penna. Il risultato veniva poi registrato con nodi sul *quipu* numerico.

Nel lavoro che ho presentato nelle giornate salernitane del XXX Convegno Internazionale di Americanistica (FLORIO C. 2009) ho spiegato la corrispondenza che ho individuato tra i semi o le pietruzze colorate sulla *yupana* e i nodi sulla corda del *quipu* numerico: la pietruzza di un particolare colore o il seme di un particolare tipo corrisponde al nodo ad una particolare altezza sulla corda, per cui i semi di un colore corrispondono alle unità, quelli di un altro colore alle decine e così via. L'individuazione del sistema numerico incaico, che si è rivelato quindi di tipo addizionale per potenze di 10 e non di tipo posizionale in base 10 come si supponeva, mi ha permesso di dare una possibile decifrazione dell'unico esempio di calcolo incaico arrivato fino a noi ed un enigma ancora senza soluzione "ufficiale", presente nella pag. 360 (362)(3) di *Nueva Corónica y Buen Gobierno* di Felipe Guaman Poma de Ayala. La mia decifrazione, individuerebbe un'operazione matematica e precisamente una moltiplicazione. L'algoritmo della moltiplicazione individuata è molto simile, con delle ovvie varianti, a quello della moltiplicazione egizia per l'uso, anche qui, di un sistema numerico addizionale per potenze di 10. Inoltre il lavoro mette in evidenza che anche sui *quipu* numerici il sistema numerico è addizionale e che è stato confuso con uno posizionale perché l'utilizzo della corda come supporto per rappresentare i numeri crea la coincidenza di usare la variabile posizione, che è una prerogativa dei sistemi posizionali, in un sistema addizionale. Quindi lo spazio vuoto sulla corda non indica lo zero, ma solo l'assenza di quella potenza di 10. Lo zero è un concetto che nasce con l'uso di un sistema posizionale, per cui gli Inca non avendo la necessità di crearlo, non lo conoscevano (FLORIO C. 2009: 158-170).

Di seguito si riporta la famosissima pag.360 (362) di *Nueva Corónica y Buen Gobierno*:

(2) Garcilaso parla di un seme per parola, ma è possibile che sia stato generico nelle spiegazioni; infatti è ragionevole pensare che se i suoni verbali erano associati ai semi, questi dovessero essere utilizzati in raggruppamenti le cui variabili avrebbero potuto essere il numero, il colore e forse anche la disposizione geometrica, per cui ogni suono sarebbe stato individuato da un particolare gruppo di pietruzze o semi (è anche possibile che i bambini *indios* segnassero solo le sillabe iniziali delle parole).

(3) 360 è il numero di pagina con cui è contrassegnato il manoscritto originale, 362 è il numero assegnato attualmente che va a correggere gli errori fatti nella numerazione delle pagine (la pagina che doveva essere numerata con 156, è stata numerata con 154 e questo errore ha portato ad avere la pagina 362 con il numero 360. Esistono anche ulteriori errori di numerazione nel testo originale).



Quello che interessa nel presente lavoro è solo mettere in evidenza, in ambito matematico, la relazione che ho individuato tra semi sulla *yupana* e nodi sul *quipu* numerico.

Possiamo dire che, in ambito matematico, i semi di un particolare colore sulla *yupana* corrispondono ai nodi ad una particolare altezza sui *quipu*. Avendo questa informazione e leggendo sui *Comentarios Reales* che i bambini segnavano le parole con semi o pietruzze colorate, informazione quest'ultima che porta a supporre l'associazione tra suoni verbali e semi, ne viene per induzione la teoria secondo la quale gli Incas avrebbero potuto prima scrivere frasi con semi o pietruzze su di una *yupana* e poi trascrivere il tutto su un *quipu* non-numerico con nodi, in analogia allo svolgimento dei calcoli sulla *yupana* e alla registrazione del risultato sul *quipu* numerico, probabilmente con una corrispondenza seme-nodo diversa da quella matematica.

Questa teoria potrebbe essere immediatamente bocciata considerando che il testo sarebbe stato scritto due volte (una volta con semi o pietruzze sulla *yupana* ed una volta con nodi sul *quipu*) con una perdita inammissibile di tempo, ma se si valuta attentamente il procedimento con cui venivano realizzati i *quipu*, la situazione si ribalta. Supponiamo infatti di conoscere un ipotetico alfabeto incaico fatto con nodi, o di inventarne uno, e supponiamo di dover scrivere una frase molto semplice composta da un soggetto, un predicato ed un complemento. Per

scrivere il testo dovremo scegliere ed estrarre una corda da un gruppo, legarla alla corda principale e quindi eseguire una serie di nodi in un particolare ordine. Fatto questo avremo scritto un pezzettino della frase (non possiamo al momento dire se avremo scritto una lettera, una sillaba, una parola o realizzato un ideogramma), si dovrà quindi ripetere la procedura per un altro pezzetto della frase e così via. Si intuisce rapidamente che i tempi di scrittura sono molto lunghi rispetto ai tempi di pensiero della frase stessa: la conseguenza di ciò è l'inevitabile perdita del filo del discorso e quindi bisognerà rileggere ciò che si è "scritto" sul *quipu* per poter continuare la frase. Ma le corde che sono state già annodate sul *quipu* non sono immediatamente leggibili in quanto si addossano le une alle altre, quindi bisognerà prenderle tra le mani e separarle in modo da poter distinguere le sequenze dei nodi. Scrivere con i *quipu* è quindi un procedimento molto stancante e lento, particolare non molto evidenziato, forse perché il problema che ci si è sempre posti è stato quello di leggere i *quipu*, procedura che, nota la chiave di lettura, risulterebbe invece molto più scorrevole dello scrivere.

Se gli Inca avessero scritto prima con semi o pietruzze sulla *yupana* e poi trasferito in nodi sul *quipu* avrebbero reso la fase di "scrittura" più agevole. Infatti i semi si posizionano più velocemente sulle colonne della *yupana* rispetto alla realizzazione dei nodi sulle corde; inoltre la disposizione dei semi resta frontale all'occhio e sempre visibile, per cui la mente può elaborare velocemente la sequenza successiva di semi da realizzare. In un secondo momento, dopo aver composto velocemente la frase sulla *yupana*, con una particolare corrispondenza seme-nodo si poteva realizzare il *quipu* senza la necessità di pensare a quali fossero le parole da scrivere, ma soltanto copiando lo schema dei semi sulla *yupana*. Un po' come si opera quando si realizza un ricamo o un tappeto partendo da uno schema geometrico di riferimento; d'altra parte i *quipu* sono, da un punto di vista puramente oggettivo, dei manufatti tessili.

La teoria su esposta riuscirebbe anche a dare una spiegazione molto banale ad una caratteristica dei *quipu*: i raggruppamenti delle corde pendenti lungo la corda maestra. Le corde dei *quipu* sono infatti annodate alla corda principale in gruppi di numero costante o variabile distanziati da uno spazio vuoto. È possibile che questa disposizione avesse una funzione pratica nella fase di scrittura. Infatti, se davvero gli Inca per scrivere compilavano prima la *yupana* con sassolini o semi e poi, seguendo lo schema, realizzavano i nodi sul *quipu*, avrebbero dovuto scrivere il testo a pezzi. Si compilava quindi una prima volta la *yupana* e si realizzava una parte del *quipu*, quindi si compilava una seconda volta la *yupana* e si andava nuovamente a trasferire il testo in nodi e così via. Se si fossero disposte le corde pendenti tutte di seguito l'una accanto all'altra e, nell'annodare una corda si fosse perso l'orientamento dimenticando quale era la colonna della *yupana* che si stava riproducendo sul *quipu*, (cosa molto facile da accadere in quanto annodare una corda richiede un tempo tecnico che può distrarre) bisognava leggere il testo sulla *yupana* e sul *quipu* e confrontarli per poter individuare il punto da cui ripartire. Questo inconveniente si sarebbe potuto presentare molte volte con una conseguente perdita di tempo e un aumento di lavoro. Sarebbe stata, quindi, una scelta intelligente e pratica quella di distanziare le corde annodate sui *quipu* corrispondenti a "videate" diverse della *yupana*, in modo tale che nel caso ci si fosse persi bastava solo confrontare il numero delle corde dell'ultimo gruppo che si stava realizzando sul *quipu* con le colonne della *yupana* che si usava in quel momento come schema di riferimento. Per cui senza leggere il testo, ma confrontando solo il numero della corda con il numero della colonna, si sarebbe ripreso velocemente l'orientamento. Questo spiegherebbe anche il numero non elevato di corde generalmente presente nei raggruppamenti, in quanto poche colonne sulla *yupana* e poche corde pendenti nel gruppo sul *quipu* avrebbero permesso un confronto molto rapido.

Questa teoria che vede prima una fase di scrittura con i semi o pietruzze sulla *yupana* e poi la riproduzione sul *quipu* dello schema realizzato con una particolare corrispondenza seme-nodo, sembra avvalorata da un altro testo coloniale. Questa volta si tratta di un dizionario quechua-spagnolo, il dizionario di González Holguín, dove alla parola *yupana* si ha la seguente traduzione: «yupana. Letra los numeros de guarismo» (GONZÁLEZ HOLGUÍN D. 2007 [1608]: 242). *Letra* indica la lettera dell'alfabeto e *los numeros de guarismo* indica i numeri composti da cifre, ma questa definizione viene interpretata spesso come *letra de guarismo* che è anch'essa una forma appartenente alla lingua spagnola il cui significato è le cifre del numero, che vengono quindi collegate ai semi sulla *yupana*. Ma la definizione di González Holguín non sembra collegare direttamente la parola *letra* a quella di *guarismo*, mentre, alla luce della teoria su esposta, la definizione appare semplice e chiara, in quanto indica la possibilità di utilizzare

la *yupana* sia per esprimere concetti verbali (*letra*) sia matematici (*los numeros de guarismo*). Disponendo quindi le pietruzze sulla scacchiera si sarebbe potuto sia scrivere parole che numeri.

Inoltre il dizionario della lingua spagnola della R.A.E. indica la parola *letra* come lettera dell'alfabeto, ma ci dice anche che storicamente indicava i suoni verbali di una lingua: «letra = tradicionalmente, cada uno de los sonidos de un idioma». Definizione, questa, ancora più calzante alla teoria esposta di quanto non lo sia già l'interpretazione di *letra* come lettera dell'alfabeto. La *yupana* sarebbe collegata ai suoni verbali e quindi le pietruzze sulla *yupana* indicherebbero suoni verbali, in sintonia con l'interpretazione che questa teoria dà alle parole di Garcilaso. González Holguín ci dà un'ulteriore indicazione con la definizione «Yupani ttiuspa. Sumar la quenta, o resumir en breve» (GONZÁLEZ HOLGUÍN D. 2007 [1608]: 242). Come traduzione ed interpretazione comunemente accettata di questa definizione possiamo rifarci al lavoro di Lydia Fossa:

Sigamos viendo lo que nos ofrece González Holguín en cuanto a las sumas:

Qquipucta ttiumi. Sumar juntas todas las quentas.

Yupani ttiuspa. Sumar la quenta, o resumir en breve

“Ttiumi” (primera persona singular del verbo *t'iyuy*) se nos presenta aquí con un significado muy parecido al de *huñuy*, insistiendo en la idea de reunir sub-totales o partes de algo para formar un consolidado o un resumen. “Qquipucta” viene a ser el objeto directo de “ttiumi”, frase que literalmente significa “anudar juntos”, ya que el verbo *kipuy* de la misma raíz, significa “anudar”, “hacer un nudo”. Según González Holguín *yupay* significa lo siguiente: “Yupani. Contar y hazer quentas. *Yupay. Quentas*”. En “Yupani ttiuspa” se reúnen dos verbos, *yupani* que forma la proposición principal y “ttiuspa” que constituye la proposición subordinada, identificada por el sufijo *_spa*. Literalmente, esta forma significa “yo cuento sumando”. Es interesante notar que González Holguín ha establecido una identidad semántica entre *kipuy* (anudar) y *yupay* (contar), al darnos como traducción el verbo “sumar” para las dos construcciones en las que aparece “ttiumi”. Probablemente se deba a una proyección de la comprensión española de la situación en que se utiliza el *kipu*, porque las dos actividades se hacían simultáneamente: el contar y el registro de esa cuenta o los cálculos con las cantidades ya registradas (FOSSA L.: WEB).

Ma si può guardare questa definizione anche in modo alternativo e forse anche più semplice: «Yupani ttiuspa. Sumar la quenta, o resumir en breve» possiamo infatti da un lato sicuramente collegarla all'ambito matematico con il significato di svolgere un'addizione, ma da un altro appare legata all'elaborazione di un testo con il significato di riassumere in breve. Il termine riassumere si lega più alle parole che ai numeri. L'indicazione dell'uso della *yupana* nei due differenti settori, il numerico e l'alfabetico, sembra ripetersi ancora. Inoltre si può ipotizzare che la definizione «Qquipucta ttiumi. Sumar juntas todas las quentas» fosse riferita alla realizzazione, sul *quipu*, del totalizzatore, ossia di quella corda che conteneva la somma di un gruppo di corde e che era legata in direzione opposta alle altre lungo la corda principale. Mentre la definizione «Yupani ttiuspa. Sumar la quenta, o resumir en breve» riguarderebbe le somme e i riassunti fatti sulla *yupana*.

Sempre nel dizionario di González Holguín appare il termine «yupani. Contar y hazer quentas» (GONZÁLEZ HOLGUÍN D. 2007 [1608]: 242) tradotto con “contare e fare conti”. Ma anche qui si può interpretare la definizione con un'ottica diversa: infatti in spagnolo *contar* corrisponde sia al verbo “contare” che al verbo “raccontare”, per cui la traduzione potrebbe essere intesa anche come “raccontare e fare conti”; González Holguín ripeterebbe quindi, nella forma verbale *yupani* (prima persona singolare del presente)⁽⁴⁾ lo stesso concetto già espresso nel sostantivo *yupana*: la lettera dell'alfabeto (o il suono dell'idioma) si collegherebbe al raccontare e i numeri al fare conti. D'altra parte che *yupani* sia una forma verbale del verbo raccontare ce lo conferma anche Garcilaso de La Vega quando spiega il significato dei nomi dei Re Inca, in quanto in ben tre di essi è presente la parola *Yupanqui* che traduce con *contarás* inteso come “racconterai” (*yupay*: verbo all'infinito;

(4) González Holguín per citare un verbo usa la forma corrispondente alla prima persona singolare del presente che ha come desinenza -ni, mentre l'infinito presenta la desinenza -y.

yupani: prima persona singolare del presente; *yupanqui*: seconda persona singolare del presente e seconda persona singolare del futuro imperfetto):

Y para que se vean algunas maneras de hablar que los indios del Perú en su lengua general tuvieron, es de saber que esta dición Yupanqui es verbo, y habla de la segunda persona del futuro imperfecto del indicativo modo, número singular, y quiere decir *contarás*, y con sólo el verbo, dicho así absolutamente, encierran y cifran todo lo que de un Príncipe se puede contar en buena parte, como decir contarás sus grandes hazañas, sus excelentes virtudes, su clemencia, piedad y mansedumbre, etc., que es frasis y elegancia de la lengua decirlo así. La cual, como se ha dicho, es muy corta en vocablos, empero muy significativa en ellos mismos, y decir así los indios un nombre o verbo impuesto a sus Reyes era para comprender todo lo que debajo de tal verbo o nombre se puede decir [...]. A quien dijere que también significara contar maldades, pues el verbo contar se puede aplicar ambas significaciones de bueno y de malo, digo que en aquel lenguaje, hablando en estas sus elegancias, no toman un mismo verbo para significar par él lo bueno y lo malo, sino sola una parte, y para la contraria toman otro verbo, de contraria significación, apropiado a las maldades del Príncipe, como (en el propósito que hablamos) decir Huacanqui, que, ablando de mismo modo, tiempo, número y persona, quiere decir llorarás sus crueldades hechas en público y secreto, con veneno y con cuchillo, su insaciable avaricia, su general tiranía, sin distinguir sagrado de profano, y todo lo demás que se puede llorar de un mal Príncipe.(5) (GARCILASO DE LA VEGA 2009[1606] L. II CAP. XVII: 102-103).

Ricapitolando, con «*yupanqui*» si potrebbe intendere :“tu conti”, “tu conterai”, “tu fai conti”, “tu farai conti”, ma anche “tu racconti” e “tu racconterai”.

Attualmente però, nella lingua quechua parlata, il verbo *yupay* indica solo il verbo contare, mentre il verbo raccontare si traduce con *willakuy* e il termine *Yupanqui* contenuto nei nomi dei tre Re Inca(6) viene associato alle loro capacità di probabili buoni amministratori(7).

A questo proposito si può citare anche il lavoro di Vito Bongiorno sui nomi dei Re Inca:

yupay significa anche stimare. Si potrebbe pensare anche al valore intransitivo (tipo valere, nel senso di avere un valore alto), per chiarire il nome di Capac Yupanqui. [...] Solo due nomi posseggono una struttura sintattica diversa, dotata di un verbo diverso dal verbo essere: Lloque Yupanqui e Tupac Inca Yupanqui. La struttura formale del verbo presente in questi due nomi è basata sulla successione di base verbale yupa (“contare”) + II persona singolare; credo che la presenza di radice

(5) «E per farsi un’idea di come parlavano gli indiani de Perù nella loro lingua generale, si sappia che l’espressione Yupanqui è un verbo, e precisamente la seconda persona singolare del futuro prossimo, e vuol dire “racconterai” e in un solo verbo, usato a questo modo racchiudono tutto ciò che di un Principe si può riferire di buono, come a dire: ne racconterai le grandi imprese, le eccellenti virtù, la clemenza, la pietà e la mansuetudine, e via dicendo, locuzione come si vede assai elegante per una lingua la quale è assai povera di vocaboli, anche se riesce, con quei pochi, a essere estremamente significativa; in un sostantivo o verbo imposto ai Re, gli indiani racchiudevano infatti, tutto ciò che con tale espressione si può dire [...]. A chi dicesse che potrebbe anche volere riferire atti malvagi, dal momento che il verbo “raccontare” può attribuirsi sia al bene che al male, replico che in quella lingua, grazie alle eleganze che le sono proprie, non s’usa uno stesso verbo in riferimento al bene e al male, ma solo all’uno o all’altro, e per indicare l’opposto si servono di un altro verbo, di significato contrario, appropriato alle malefatte del Principe, come sarebbe, nell’esempio di cui ci serviamo, dire Huacanqui che è dello stesso modo, tempo, numero e persona, e vuol dire “piangerai”, intendendo: per le sue crudeltà pubbliche e segrete, perpetrate con veleno o pugnale, e la sua insaziabile avarizia, per la sua tirannide, per la confusione tra sacro e profano e per quant’altro si deve piangere in un cattivo Principe» (GARCILASO DE LA VEGA I. 1977 [1606]: 146-147).

(6) Llonque Yupanqui, Capac Yupanqui e Tupac Inca Yupanqui.

(7) Si ringrazia vivamente per la cortese e sollecita consulenza il professor Raúl Bolanõs Zuniga, Presidente dell’ Academia Mayor de la Lengua Quechua di Roma.

verbale con il persona all'interno di un nome di un re sia iconico di una situazione "dialogica", in cui un subordinato si rivolge al re attraverso un atto linguistico, consistente in una proposizione dichiarativa ("tu conti"). [...] il nome Yupanqui stabilisce il rapporto gerarchico tra parlante ed interlocutore, fondato sull'appartenenza di classe del destinatario (famiglia reale). L'atto linguistico potrebbe essere quello di "onorare" il re attraverso la dichiarazione della sua abilità nel contare. Presupponendo che il re in questione sia (realmente o in maniera presunta) più intelligente di altri nelle capacità di calcolo, la funzione dell'uso del nome Yupanqui potrebbe essere quella di differenziare il re dai suoi avi e, implicitamente, anche da eventuali parenti pretendenti al trono: "tu sai contare; altri individui, pur essendo stati re, o essendo potenziali re, non erano o non sono scaltri come te; quindi tu sei l'individuo più adatto a governare l'impero" (BONGIORNO V.: WEB).

Alla luce di ciò, possiamo in un primo momento supporre che Garcilaso si sia sbagliato nell'interpretare la parola *Yupanqui* in quanto essendosi allontanato molto giovane dalla terra di origine, potrebbe aver dimenticato e confuso molte cose, anche se lascia perplessi la coincidenza di aver scelto proprio il verbo raccontare (il che depone fortemente a favore della teoria esposta) tra tutti i possibili errori di traduzione che poteva fare. È anche vero che i *Comentarios Reales* sono stati pubblicati un anno dopo il dizionario di González Holguín, per cui Garcilaso avrebbe potuto leggere la definizione «*yupani. contar y hazer quantas*» data da González Holguín, aver interpretato la parola *contar* nel senso di raccontare ed averla usata nell'interpretazione di *Yupanqui*. In questo caso le parole di Garcilaso avrebbero come fonte la stessa che dovrebbero avvalorare e perderebbero quindi il loro valore di controllo incrociato, ma resterebbe sempre il fatto che Garcilaso come persona colta del 1600 nel leggere la definizione di González Holguín l'avrebbe intesa come "raccontare e fare conti" e non come "contare e fare conti" e questo sarebbe significativo dell'intenzione di González Holguín nello scrivere la definizione, di intendere il verbo raccontare e non contare, essendo contemporaneo di Garcilaso, e con una formazione culturale di livello comparabile. In altre parole l'uno avrebbe dovuto capire perfettamente cosa intendesse l'altro, comprese le sfumature, appartenendo allo stesso periodo storico e alla stessa cultura. La possibilità che Garcilaso si sia ispirato alla definizione di González Holguín va considerata in quanto si devono valutare tutte le possibilità, ma è poco convincente in quanto la spiegazione che fornisce Garcilaso è lunga, dettagliata e complessa e ciò è indicativo della certezza e della convinzione che l'autore ha di ciò che scrive ed è poco ragionevole pensare che tutta la spiegazione si sarebbe potuta sviluppare solo dall'informazione: *yupani=contar*. Va anche considerato un altro elemento: se Garcilaso avesse fantasticato sul termine *Yupanqui*, avrebbe dovuto fantasticare anche sul termine *Huacanqui* utilizzato per i Principi malvagi e tutto ciò appare troppo macchinoso e inutile per essere credibile. Si può guardare la questione anche da un altro punto di vista: nei Documenti Miccinelli, Valera accusa Garcilaso di copiare molto di ciò che scrive da appunti dello stesso Valera; d'altra parte Garcilaso stesso fa spesso riferimento a informazioni avute da Valera. Si potrebbe quindi anche arrivare ad ipotizzare la compartecipazione della mente dotta di Valera nella spiegazione del termine *Yupanqui*(8). A questo si può aggiungere che

(8) Spiegazione che non avrebbe riportato in *Exul Immeritus Blas Valera Populo Suo* (uno dei Documenti Miccinelli) quando parla dei Re Inca forse per non mostrare una tecnica di scrittura che sarebbe potuta apparire poco evoluta agli occhi degli Europei (sassi al posto di lettere) in vista di un'utopica nascita di un nuovo Regno Inca cattolico che avrebbe avuto diritto ad esistere in quanto detentore di una civiltà paragonabile a quella europea, cristianizzata dalla Dispersio Apostolorum o comunque ormai evangelizzato dagli Spagnoli, ma soprattutto perché la conquista di Cajamarca era stata illegale e poteva essere annullata dalla prova data dalla lettera di Chaves al Re di Spagna e contenuta nei Documenti Miccinelli. In questa lettera Chaves accusa Pizarro di aver sconfitto i soldati Inca non con le armi, ma facendo bere loro vino avvelenato. Se quindi si fosse arrivati alla restaurazione legale di un nuovo Regno Inca, questa volta cattolico e civile, ci si metteva al riparo da eventuali altre invasioni, in quanto all'epoca il diritto alla conquista era giustificato ed autorizzato dall'ipocrita convinzione che il popolo sottomesso venisse salvato portandogli la parola di Dio e la civiltà. Ma, in *Exul Immeritus Blas Valera Populo Suo*, Valera sembra lasciare comunque una sottile traccia che collega la parola *yupanqui* al "raccontare" quando, attribuisce al Re Capac Yupanqui le qualità di "ricco e narratore" (LAURENCICH MINELLI L. 2007: 476): poiché *capac* significa "ricco" sembrerebbe che Valera volesse collegare la parola *yupanqui* a quella di "narratore". In questo caso il comportamento di Valera sarebbe analogo a quello avuto, sempre in *Exul Immeritus Blas Valera Populo Suo*, sia nella descrizione dell'algoritmo della moltiplicazione incaica – che risulta una copia della moltiplicazione a gelosia europea che utilizza però i simboli

l'interpretazione “ne racconterai le grandi imprese... etc.”, è più convincente di “tu conti” inteso nel senso di essere abile nel calcolo e quindi un Re migliore degli altri: si consideri che il livello delle conoscenze matematiche raggiunto da questa civiltà non doveva essere così elevato (presumibilmente si fermava alle quattro operazioni) e quindi facilmente raggiungibile da qualunque inca che fosse stato opportunamente istruito fin dall'infanzia. In più i Re Inca non svolgevano i conteggi che erano lasciati ai *quipucamayoc*, per cui non dimostravano pubblicamente le loro capacità di contabili⁽⁹⁾. Inoltre il passo logico successivo all'ipotesi di Bongiorno porterebbe alla considerazione che il popolo Inca non avrebbe fatto differenze tra le capacità di un intelligentissimo Re e quelle di un modesto *quipucamayoc*, senza contare che ogni *quipucamayoc* avrebbe avuto diritto al titolo *Yupanqui*. Sarebbe quindi forse più ragionevole supporre che, come racconta Garcilaso, *yupanqui* significasse realmente “racconterai” (attraverso l'uso della *yupana*), ma che questo verbo sia caduto in disuso e dimenticato, insieme all'utilizzo della *yupana* e dei *quipu* a cui era strettamente legato, in seguito alla proibizione dell'uso dei *quipu* e all'affermarsi della lingua spagnola scritta, mentre si sarebbe conservato il ricordo di *yupay* nel senso di conteggio, anche se le tecniche di calcolo sono state ugualmente dimenticate. Tutto ciò avrebbe portato a leggere le definizioni di González Holguín con un forte pregiudizio (se si fanno leggere le definizioni in questione ad una persona di lingua spagnola, ma completamente disinformata sulla cultura andina e sulla lingua quechua, che non abbia mai sentito parlare della *yupana* e quindi non condizionata mentalmente, è molto probabile che individuerrebbe il ripetuto doppio riferimento all'ambito numerico e a quello alfabetico: da un lato “los numeros de guarismo, sumar la quenta y hazer quantas”, e dall'altro “letra, resumir en breve y contar”). Va anche analizzato un altro aspetto: il gran numero di cronisti che hanno relazionato sulla vita degli *indios*, ha portato da un lato una gran quantità di informazioni, ma dall'altro il dubbio che molto di quello che è stato scritto non sia del tutto affidabile e che molti cronisti fossero solo in cerca di fama. Per questo motivo, quando qualche informazione appare in contrasto con ciò che si ritiene ortodosso, viene scartata senza troppi ripensamenti. Stesso destino possono avere le parole di Garcilaso, ma è doveroso sottolineare che anche ammettendo che molti passi delle cronache esistenti non siano veritieri, non siamo in possesso di uno strumento tecnico efficace ed imparziale per individuarli. Le nostre valutazioni sono influenzate dalle informazioni e dai pregiudizi che abbiamo assorbito e quindi possono essere fallaci. Inoltre il verbo *willakuy* oggi usato nella lingua quechua con il significato di raccontare, è legato ai racconti tramandati oralmente, è quindi possibile che esistesse anche il verbo *yupay* con il significato di raccontare, ma con la sfumatura di rendere “scritto” il racconto sulla *yupana* e poi da qui sui *quipu*. Se si accetta la tesi che *yupay* significhi anche raccontare, si deve di conseguenza constatare l'esistenza di un sorprendente ed insospettabile punto di contatto tra la cultura andina e quella spagnola, ossia l'uso della stessa parola (*yupay* in lingua quechua e *contar* in lingua spagnola) per esprimere sia il concetto del raccontare che quello del contare, anche se per motivi diversi.

Nella cultura andina si dovrebbe all'uso della *yupana* in entrambe le operazioni, mentre nella cultura spagnola si ha dal noto percorso etimologico delle lingue neo-latine.

Questa coincidenza potrebbe dare una spiegazione parallela alla scomparsa del termine *yupay* inteso come verbo “raccontare” in quanto le incomprensioni e le difficoltà che si sarebbero avute nel cogliere le sfumature in questa

numerici incaici –, sia nel trascrivere un esempio di moltiplicazione con il vero metodo incaico, ma camuffandolo ad arte per non farne comprendere il significato. Un tentativo di mostrare un metodo di calcolo e un sistema numerico posizionale che potessero essere al livello di quelli europei, lasciando però tracce di quelli originali (FLORIO C. 2009: 183-185).

Tutto ciò porterebbe a supporre (il condizionale è ovviamente d'obbligo) che anche i *quipu* regali siano una trasformazione valeriana dei *quipu* non-numerici, per mostrare un metodo di scrittura più vicino a quello europeo. Valera avrebbe sacrificato parte della cultura incaica sincretizzandola; questo sarebbe stato il prezzo alto ma necessario da pagare per tentare di liberare il suo popolo. I Documenti Miccinelli andrebbero forse guardati non come una cronaca che in alcuni punti appare falsa (motivo che ha reso poco credibili questi documenti agli occhi di molti studiosi), ma come la testimonianza di un capitolo sconosciuto della storia andina coloniale che sta tornando alla luce.

(9) I contabili inca a volte svolgevano i calcoli usando come *yupana* il terreno su cui tracciavano delle linee, per cui dovevano stare accovacciati o inginocchiati a terra durante i calcoli, e pronunciavano ad alta voce i numeri che riportavano sulla *yupana* per permettere a tutti i presenti di seguire il conteggio. Tutto ciò comportava un lavoro a cui è poco credibile che potesse essere sottoposto un Re Inca.

problematica traduzione “a doppio scambio” avrebbero portato ad un caos che si sarebbe potuto risolvere con una drastica semplificazione.

È interessante inoltre citare dei versi che Blas Valera scrive nei Documenti Miccinelli, in cui accusa Garcilaso di copiare dai suoi scritti (fornitigli da P. Maldonado che li ha sottratti allo stesso Valera con l'inganno) e di trasformare le sue parole all'occorrenza, quando queste non incontrerebbero il consenso dei conquistatori:

Garcilaso, la mia storia resta valida fin quando è utile;
 il sasso si muove, qua e là, sulla *yupana*.
 Finché l'utile resta, fai buon viso,
 quando vien meno, subito volgi vergognosamente le spalle.
 La Società presenta un mimo sulla scena: uno: Maldonado, fa il padre,
 io il figlio, un terzo: Garcilaso, fa la parte del saggio (LAURENCICH MINELLI L. 2007: 475).

Senza entrare nel merito della vicenda, si evidenzia come nei versi di Blas Valera la frase «il sasso si muove, qua e là, sulla *yupana*» è inserita in un contesto narrativo e non matematico come ad indicare che la storia si scriveva con i sassi sulla *yupana*, come la penna che scorre sul foglio.

A questo punto è doverosa una parentesi, anche se ci allontana per un attimo dallo scopo di questo lavoro, per far notare che nei Documenti Miccinelli attraverso Blas Valera si ha la prima testimonianza diretta che il nome della scacchiera su cui si muovevano i sassi e i semini sia proprio *yupana*. Valera la cita nella frase di cui sopra e in altri punti dei Documenti Miccinelli. Fino a questo momento, nessun cronista ha chiamato *yupana* la struttura su cui si contava. Questo nome è stato comunque usato per quest'oggetto (che a volte poteva essere soltanto il terreno su cui si tracciavano delle linee) in quanto con *yupana* si intendeva sostanzialmente quel che si doveva contare e per trasposizione il termine è stato esteso all'oggetto su cui si contava: «Yupana indicó “lo que se ha de contar” e así debió llamarse también el instrumento con que se contaba» (RADICATI DI PRIMEGLIO C. 1979: 10). Tornando alla teoria esposta in questo lavoro, si lascia doverosamente l'ultima parola agli esperti di lingua quechua e di storia andina coloniale sull'analisi delle definizioni e dei passi citati. Ciò che si vuole far notare è solo come queste definizioni e questi passi possono essere guardati da un'angolazione che porta ad un collegamento, più o meno convincente, della *yupana* con la trasmissione di informazioni verbali. Collegamento che potrebbe essere errato, ma che è ricorrente. Anche se la traccia può apparire debole, è necessario continuare la ricerca in questa direzione.

Immaginiamo quindi una situazione reale: un inca avrebbe potuto scrivere un messaggio con le pietruzze colorate sulla *yupana* e per qualche motivo avrebbe potuto decidere di non trasferirlo in nodi sul *quipu* (ad esempio perché l'uso dei *quipu* era stato proibito, o per una motivazione che non ci è nota). Supponiamo quindi che lo schema seguente rappresenti un ipotetico messaggio verbale:

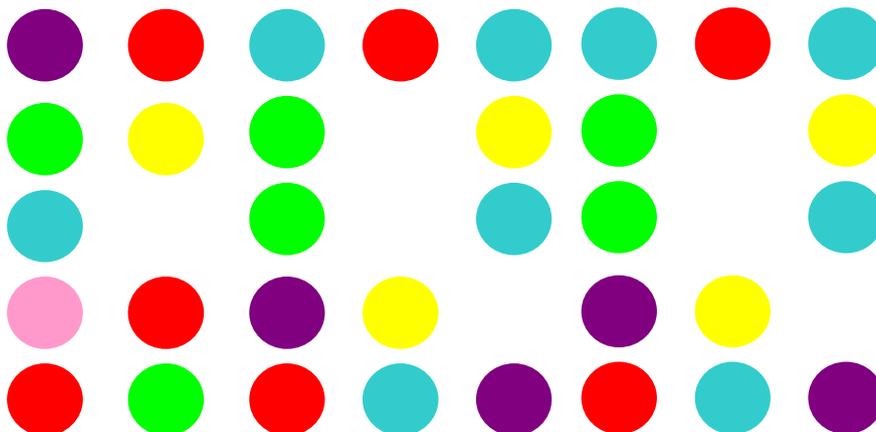


Figura 1

Questo messaggio non sarebbe stato trasportabile in quanto spostando la scacchiera, le pietruzze o i semini si sarebbero mossi perdendo la sequenza. Si sarebbero quindi dovute bloccare le pietruzze lungo le colonne con una struttura rigida, utilizzando del filo di metallo o delle barrette di creta o un qualunque altro supporto rigido. Inoltre si sarebbe dovuta bloccare anche la sequenza delle barrette. Si sarebbe quindi, ottenuta una tavoletta:

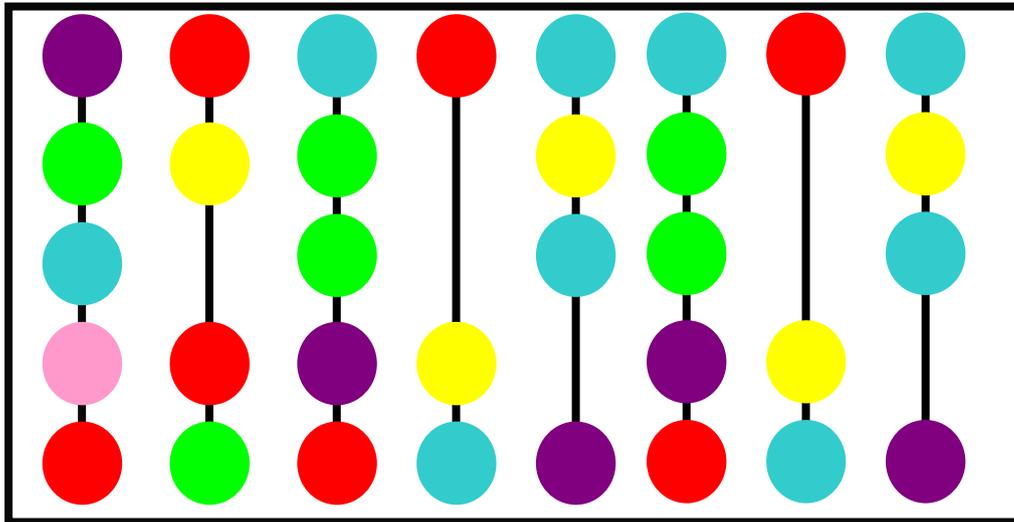


Figura 2

Questo tipo di struttura avrebbe avuto due inconvenienti: le barrette in verticale una accanto all'altra avrebbero stancato l'occhio nella lettura per cercare di non confondere le file, e se il messaggio era molto lungo le dimensioni della tavoletta sarebbero state eccessive con la conseguente difficoltà di trasporto. Una disposizione più razionale ed ergonomica sarebbe stata la seguente disposizione "a ruota".

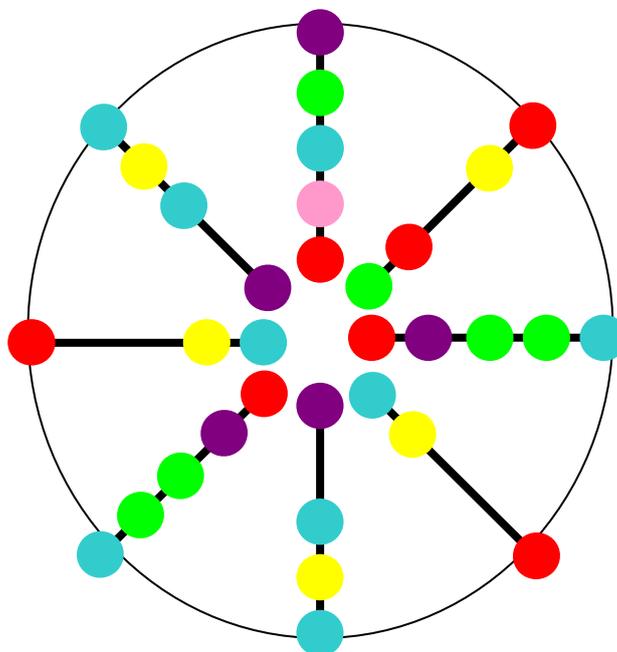


Figura 3

In questo caso si sarebbe occupato meno spazio e l'inclinazione tra le barrette avrebbe permesso una lettura meno stancante.

Se si ritrovasse un oggetto somigliante a questo disegno, sarebbe un altro punto a favore della teoria esposta, ma inutile, in quanto così come non sappiamo a quali suoni verbali corrispondono i raggruppamenti di nodi sui *quipu*, non sapremmo a quali suoni verbali corrisponderebbero i raggruppamenti di pietruzze su questa struttura. La situazione si ribalta ed acquista una notevole concretezza e utilità quando leggiamo le parole di padre Acosta:

Fuera de estos quipos de hilo tienen otros de pedrezuelas, por donde puntualmente aprenden las palabras que quieran tomar de memoria; y es cosa de ver á viejos ya caducos con una rueda hecha de pedrezuelas, aprender el Padre nuestro, y con otra el Ave Maria, y con otra el Credo, y saber cual piedra es: que fué concebido de Espíritu Santo, y cual: que padeció debajo el poder de Poncio Pilato, y no hay mas que verlos enmendar cuando yerran, y toda la enmienda consiste en mirar sus pedrezuelas, que á mí, para hacerme olvidar cuanto sé de coro, me bastára una rueda de aquellas. De éstas suele haber no pocas en los cimiterios de las Iglesias para este efecto (ACOSTA J. 1894[1590] T.II L.VI CAP.VIII: 167).

Possiamo in primo luogo notare che l'oggetto che descrive padre Acosta è fortemente sovrapponibile all'oggetto di cui abbiamo ipotizzato l'esistenza:

- Acosta lo chiama “un altro tipo di *quipu*, fatto di pietruzze”, e ciò coincide con l'ipotesi che il testo sia stato scritto prima con pietruzze e poi non sia stato trasformato in nodi. In ogni caso indica un'equivalenza tra sassolini e nodi.
- Acosta lo chiama “ruota fatta di pietruzze”; aver usato la parola ruota ci indica che l'oggetto è rigido, di forma circolare, ma in più ci informa sulla presenza di “raggi”, poiché una ruota si differenzia da altri oggetti circolari e rigidi proprio per la presenza di queste linee. Acosta usa la parola ruota e non “piatto” o “disco”... L'oggetto ipotizzato è anch'esso circolare, rigido e presenta i raggi come componente essenziale.
- Se continuiamo a supporre che i *quipu* non fossero degli oggetti mnemonici, quando Acosta racconta che gli indios usavano queste ruote, che erano un altro tipo di *quipu*, per memorizzare le preghiere, dobbiamo supporre che anche le ruote non fossero un oggetto mnemonico e che quindi contenessero un testo che veniva letto più volte fino ad impararlo a memoria. Quindi le varie disposizioni delle pietruzze corrispondevano ad un alfabeto leggibile dagli indios, ma incomprensibile ad Acosta che si stupiva di come le pietruzze si collegassero ai vari punti del testo. Tutto ciò è in accordo con la teoria proposta e inoltre l'oggetto ipotizzato nella Figura 3 si usa allo stesso modo.

Le parole di Padre Acosta, se concordiamo che i *quipu* non sono un oggetto mnemonico, sono di forte sostegno alla validità della teoria esposta in questo lavoro, ma hanno in più un merito impagabile, in quanto ci dicono quali tipologie di testi sono contenute nelle ruote. Ci dicono che ogni ruota corrispondeva ad una preghiera: l'Ave Maria, il Padre Nostro, il Credo. Questi testi ci sono noti, per cui analizzando una “ruota di Acosta” alla luce di questa teoria, stringendo il campo di indagine alle preghiere e alle possibili lingue in cui potevano essere pronunciate, anche se la più probabile è lo spagnolo, dalla ripetizione delle sequenze di pietruzze (sia di numero che di colore), linguisti professionisti potrebbero decifrare la ruota.

Se ciò accadesse si avrebbe la dimostrazione che le ruote non sono uno strumento mnemonico.

Decifrata la ruota, bisognerebbe successivamente individuare la corrispondenza non-numerica sasso-nodo, probabilmente diversa da quella matematica che ho individuato (colore del sasso-una particolare altezza del nodo sulla corda). Questa corrispondenza seguirà una logica che non sarà impossibile da determinare, e quindi si potrebbe dire a quale suono verbale corrisponderebbe quel particolare gruppo di nodi. Se si arrivasse a comporre sui *quipu* esistenti dei testi leggibili (la lingua quechua e la lingua aymara sono attualmente parlate e scritte con i simboli dell'alfabeto spagnolo), si avrebbe la conferma che i *quipu* non sono strumenti mnemonici e si potrebbero decifrare.

Va detto anche che padre Acosta parla delle ruote come di “un altro tipo di *quipu*”: nasce quindi il problema di capire perché ne esistessero di due tipi e se si usassero in occasioni diverse. Se l’uso dei due tipi di *quipu* era indifferente, si può supporre che siano stati realizzati anche dei *quipu* di corda con su scritte le preghiere, per cui è possibile (anche se poco probabile, in quanto i *quipu* non-numeriche salvati alla distruzione sono poco numerosi, circa duecento) l’esistenza un *quipu* non-numeriche che potrebbe essere decifrato comparandolo con i testi indicati da Acosta. Ma è anche vero che se l’uso dei due tipi di *quipu* era indifferente, su una ruota di pietruzze si potrebbe trovare un qualunque testo che non potremmo decifrare.

Se invece le ruote venivano utilizzate in casi particolari, si può supporre, ad esempio, che venissero usate solo per memorizzare dei testi, come indica Acosta. L’ipotesi è ragionevole in quanto, dovendo rileggere continuamente il testo, i raggi fissi delle ruote sarebbero stati rapidamente visibili, a differenza delle corde di un *quipu* che si sarebbero dovute continuamente ripassare tra le dita per distanziarle. I testi da imparare a memoria in epoca coloniale potrebbero essere ragionevolmente solo testi di tipo religioso. Addirittura si può supporre che la ruota sia stata ideata solo in epoca coloniale, dopo la proibizione nel 1583, con il terzo Concilio di Lima, dell’uso dei *quipu* e con la loro distruzione in pubblica piazza. Infatti Acosta resta in Perù fino al 1586: è quindi cronologicamente possibile che avesse conosciuto le ruote anche se successive al Concilio limense. Va notato anche che Acosta parla di persone molto anziane che usavano la ruota, persone che avrebbero avuto difficoltà ad imparare a scrivere. L’uso della ruota, quindi, potrebbe essere velocemente tramontato con l’alfabetizzazione delle nuove generazioni.

Sarebbe in ogni caso interessante confrontare i testi delle preghiere con i *quipu* non-numeriche esistenti e con le ruote descritte da Acosta.

La domanda di rito a questo punto è: “Dove sono le “ruote di Acosta”?”

È possibile che qualche esemplare sia stato ritrovato (Acosta parla di “non poche ruote” presenti nei cimiteri delle chiese), identificato come l’oggetto descritto da Acosta, ma poiché considerato, insieme ai *quipu*, solo un oggetto mnemonico, sarà forse conservato e dimenticato nel deposito di un museo. È possibile anche che nessuna delle “ruote” descritte da Acosta si sia conservata e quindi ci troveremo ad un punto fermo. Ma un’altra possibilità è che qualcuna di queste “ruote” si sia salvata e non sia stata collegata alle parole di Acosta. Senza questo collegamento, un oggetto di questo tipo potrebbe facilmente essere confuso con un medaglione, o con un decoro. Sarebbe stato utile che Acosta avesse indicato anche le dimensioni di queste “ruote”, ma certamente la loro misura non doveva superare quella di un *quipu* disposto a raggiera, anche se è molto più probabile che fossero state miniaturizzate per facilitarne il trasporto dato che ne usavano una per ogni preghiera. Sarebbe di grande utilità che questa teoria, anche se al momento priva di una dimostrazione inconfutabile, arrivasse comunque in maniera capillare a tutti coloro che lavorano in prima linea: archeologi, antropologi... in quanto questi specialisti hanno la possibilità di visitare depositi di musei, collezioni private, siti archeologici e religiosi nella zona in cui padre Acosta ha prestato la sua opera missionaria, con particolare attenzione ai cimiteri delle chiese, e potrebbero, quindi, individuare una di queste “ruote” per sottoporla all’analisi dei linguisti. È anche possibile che alcuni di questi reperti siano conservati in qualche convento in Europa portati come ricordo da qualche missionario di ritorno in patria. Ancora, le “ruote” potrebbero essere state rappresentate come particolare in qualche dipinto, o descritte in qualche cronaca non ancora ritrovata. La ricerca va fatta in tutte le direzioni. Ritrovare un oggetto che somigli al disegno stilizzato “a ruota”, certamente con delle varianti, potrebbe portare alla decifrazione dei *quipu*.

La “ruota di Acosta” potrebbe rivelarsi come la “stele di Rosetta incaica”.

Questa teoria, sviluppata seguendo un percorso logico privo di condizionamenti, che parte dall’analisi degli elementi tecnici che emergono dalle cronache a disposizione e che vede la possibilità dell’esistenza di una tecnica di scrittura, semplice ed efficace, sulla *yupana*, era stata in qualche modo intuita da Carlos Radicati di Primeglio che scriveva:

Otro aspecto de coincidencia entre el quipu y la yupana lo hallamos en la capacidad que ambos ofrecen para expresar ideas extranumerales, o sea las que no se representan mediante simples guarismos. Dicha capacidad de expresión es, por el momento, imposible de precisar, pudiendo estar reducida a una sencilla manifestación de técnica nemónica o extenderse a un sistema di

comunicación comparable a una verdadera grafía más o menos evolucionada. De todos modos, significativo es el hecho de que los indios, según relatan los cronistas, para sus plegarias y confesiones utilizasen, además de los quipus, también los guijarros dispuestos de diferentes maneras, como en esas “ruedas de piedras” señaladas por el Padre Acosta que les servían, con sólo mirarlas, para no incurrir en error durante el rezo y para confesar sus pecados sin ninguna omisión (RADICATI DI PRIMEGLIO C. 1979: 46)(10).

Bibliografia

- ACOSTA Joseph, 1894[1590], *Historia Natural e moral de las indias*, Ramon Anglés impresor, Madrid, Versione digitale: www.biodiversitylibrary.org/bibliography/17873
- BONGIORNO Vito, *Nomi di re inca nel testo seicentesco Exul Immeritus Blas Valera Populo Suo*, Versione Digitale: amsacta.cib.unibo.it/2350/9/Cap4.pdf, ultima visualizzazione effettuata 02/03/2010.
- FLORIO Cinzia, 2009, *Encuentros y desencuentros nella individuazione di una relazione matematica nella yupana in Guaman Poma de Ayala*, in AA.VV., *Encuentros y desencuentros entre Europa y América*, Atti del XXX Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 14-15 maggio / 10-12 dicembre 2008, Oèdipus, Salerno.
- FOSSA Lydia, *Dos khipu, una narrativa: respondiendo a las interrogates de Urton*, Versione Digitale: www.fas.harvard.edu/~icop/lydiafossa.html, ultima visualizzazione effettuata 02/03/2010.
- GARCILASO DE LA VEGA, 2009 [1606], *Comentarios Reales de los Incas*, Versione Digitale: www.scribd.com/.../Inca-Garcilaso-de-La-Vega-Comentarios-Reales-Obra-Completa
- GARCILASO DE LA VEGA Inca, 1977 [1606], *I Commentari reali degli Incas*, Rusconi, Milano.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN Diego, 2007 [1608], *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamado Lengua Qquichua o del Inca*, digitalizzato per Runasimipi Qespisqa per la pubblicazione in internet.
- GUAMAN POMA DE AYALA Felipe, 1615, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Versione Digitale della Royal Library di Copenhagen.
- LAURENCICH MINELLI Laura (a cura di); 2007, *Exul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimenta Linguae Pirnanorum. Indios, gesuiti e spagnoli in due documenti segreti sul Perú del XVII secolo*, CLUEB, Bologna.
- MACERA DALL'ORSO Julio, 2004, *Scrittura e numeri nel mondo andino*, in AA.VV., *Calcolo Matematico Precolombiano*, Quaderni dell'IIIA, Nuova Serie Tecnico-Scientifica n.1, Bardi, Roma.
- MURÚA Martin De, *Historia General del Perú*, Versione Digitale: www.scribd.com/.../Fray-Martin-de-Murua-Historia-General-del-Peru
- RADICATI DI PRIMEGLIO Carlos, 1979, *El sistema contable de los Incas. Yupana e Quipu*, Librería Studium S.A., Lima.
- VON HAGEN Victor W., 1979, *L'impero degli Inca*, Newton, Roma.

(10) Radicati di Primeglio sembra riferirsi quindi non solo ad Acosta che parla della ruota per pregare senza commettere errori, ma anche a qualche altro cronista che indica l'uso delle pietre per confessarsi senza omettere alcun peccato. Non sono riuscita ad individuare il cronista e la sua cronaca che potrebbe contenere altri dettagli importanti.

Segni, memorie e testualità nel mondo maya

Piero Gorza

Università di Salerno

Alla Biennale Democrazia di Torino (2009) Gustavo Zagrebelski sottolineava che le parole sono il sangue della democrazia; in terra amerindiana, scorrendo le diverse latitudini, le parole sono il sangue della vita. Fin dall'esordio di questa relazione possiamo asserire che la questione rimanda dunque ai corpi ed ai testi, ai linguaggi ed alle grammatiche della vita con relative e svariate rappresentazioni, imponendo allo stesso ricercatore costanti adeguamenti metodologici: ascoltare, osservare, mettersi in mezzo, partecipare con esposizione in prima persona del corpo sono dunque parte di una teatralizzazione che si offre come tecnica ermeneutica delle discipline etno-antropologiche.

In modo coerente a quanto appena detto una fonte orale, raccolta nel 1996 nel *paraje* di Bajoveltik, municipio di San Andrés Larráinzar, Chiapas, Messico, durante le feste novembrine per i defunti, è documento e voce che apre diverse questioni che intendo affrontare nelle righe che seguono. La testimonianza è di un informante locale, Carlos Pérez Sánchez, amico che mi ha accompagnato ed insegnato ad ascoltare durante un decennale lavoro antropologico di campo in terra maya. Durante un momento di convivio rituale nel cimitero l'amico e maestro mi aveva raccontato che suo padre, ormai assai anziano, lo aveva visitato raccontando una storia, la storia di un sogno, il sogno di un *nabual*, anima-animale che convive con ogni essere umano nei recinti immaginari della montagna. E così l'attentato uomo aveva parlato a suo figlio: «Questa notte m'è venuto a visitare un *bolom* (giaguaro) e mi ha parlato per molto tempo. La mattina, mi sono svegliato confuso, ma poi sono uscito di casa ed ho visto le orme del felino sul terreno che si perdevano verso il monte». Il figlio, stupito e preoccupato, aveva interrotto il padre chiedendogli perché mai gli parlasse del suo *nabual*, giacché sempre gli aveva ripetuto che quello era argomento di cui tacere con gli altri, anche con i più stretti parenti. Nominare la propria anima può mettere in pericolo la vista stessa della persona. Allora il padre gli aveva risposto: «Figlietto, hai ragione, il *nabual* m'è venuto a dire che la mia vita sta finendo».

Questa testimonianza pone il primo grande problema: spesso accade che gli antropologi non sappiano ben distinguere se è l'incanto estetico o il valore informativo a valorizzare il documento. Mi immagino che il dilemma nasca dal fatto che la nostra disciplina vuole indagare i modi di esserci dell'uomo e, a volte, ci sono discorsi che possiedono ciò che non spiegano, mentre, per converso, ce ne sono altri che spiegano ciò che non possiedono (AGAMBEN G. 1977: XIII-XIV). Un confine che racconta le differenze tra poesia/arte ed altre forme di descrizione e comprensione razionale. Da Evans Pritchard a Clifford Geertz, l'antropologia si è interrogata sul dilemma, di origine kantiana, se la disciplina debba aderire ai paradigmi delle scienze della natura o a quelle dello spirito e, di conseguenza, orientarsi verso la ricerca della verità o verso quella del significato, verso descrizioni sistematiche o invece verso descrizioni dense. Gli aspetti narrativi di un testo propongono questioni di non facile soluzione. La fonte qui riportata ha senza dubbio un merito: unisce le due condizioni e, inoltre, offre più indizi di quanti ne voglia esplicitare.

Ci sono parole della vita e parole della morte e tra di loro i richiami sono continui, in quanto la loro cogenza è di origine speculare. Nelle moderne riedizioni indigene dei miti delle origini, presso le popolazioni di ceppo linguistico mayense (tzotziles, tzeltales, choles, tojolabales), i primi uomini vennero annientati perché non sapevano parlare e non sapevano morire. Giorgio Agamben direbbe che le parole e la morte sono crocevia della vita (AGAMBEN G. 1982: 7-14, 43-51). Più a Sud, presso i Quiché guatemaltechi, vi è una deliziosa narrazione della genesi, per cui Satana fu fabbricato di terra e Gesù venne alla luce da Maria, nostra madre. La divina coppia di fratelli è responsabile della creazione e il tutto nacque da un gioco infantile, dalla scommessa su chi sapesse con maggior originalità dare la vita. Il primo essere sovranaturale generò gli animali che ancora oggi strisciano o che sono a stretto contatto con la terra: serpi, iguane, lucertole e rospi; il secondo ad esseri dotati di parola: gli uomini. La vittoria del Cristo fu evidente e seminò invidia imperitura ed eterna inimicizia tra i due fraterni eroi

(RUZ SOSA M. H. 2006: 21-65). Ad altra latitudine, Gerardo Fernández Juárez testimonia che nell'altipiano aymara di Potosí la concezione delle anime rimanda a un'idea di creazione tripartita. Prima vi fu il tempo gentilizio delle divinità ctonie (*Achachilas*) e delle *Chullpas*, in cui le pietre e gli animali parlavano e a cui i neonati indigeni (*jaqui*) ancora appartengono prima del battesimo, poi quello dell'evangelizzazione e infine il tempo attuale, caratterizzato dalla sottomissione indigena ai *q'ara*. Questi ultimi, meticci o bianchi, così come i morti, hanno la prerogativa di non saper parlare e di non avere cuore. Gli uomini bianchi, a cui vengono associate le anime più deboli e mendaci, quelle del solo presente, rimandano al silenzio, che accomuna così i vincitori degli ultimi secoli ai defunti (FERNÁNDEZ JUÁREZ G. 1999: 173-177). Sempre negli altipiani andini, la stessa Conquista è letta come segno dell'incapacità delle divinità locali a trovare parole più potenti di quelle provenienti dall'altra parte dell'oceano. I santi della corte cristiana dei miracoli ebbero poi parole a disposizione.

Assegnare parola è evento fondamentale della vita e non riguarda solo gli esseri umani. In Ecuador, tra i Cañari, una *curandera* mi raccontava di aver scoperto la propria vocazione attraverso la voce della nonna. Poi i sogni le avevano insegnato ad ascoltare le parole delle piante officinali. Nell'*ayllu* Laymi-Pukara, nella provincia di Bustillos (Bolivia) ci sono usanze eloquenti: i maschi lasciano i loro *charangos* nelle grotte di Torotoro, perché acquisiscano musicalità e apprendano a suonare con talento (GORZA P. 2009). In modo analogo, negli stessi antri, le donne lasciano i telai affinché imparino a leggere i tessuti e i motivi tradizionali. In area maya la *Guerra de castas* trova legittimità nella voce delle croci parlanti e la rivolta di Cuscat del 1868 in Chiapas annovera casse delle confraternite con loquacità divinatoria (BARABAS A. 1989: 29; RUZ SOSA M. H. 1997: 15-67). Non vi è azzardo nel dire che il cosmo è una grande tessitura di parole.

Nominare, evocare, chiamare sono operazioni che riguardano l'essenza del potere e, dunque, le radici dell'esistenza. La comunicazione con il divino, con ciò da cui veniamo e per cui esistiamo, ha una sua natura immateriale. Preghiere, canti e musiche come il fumo delle candele sono nutrimento per le potenze dell'aldilà e alimentano una circolarità ermeneutica per cui il cibo rituale offerto agli dei ritorna come benessere ai terreni, creando un vincolo sacro quanto fragile. I *curanderos* del Chiapas sono soliti sentire il polso alle persone inferme, non già per valutare la regolare ritmicità del muscolo cardiaco, ma per ascoltare le parole malate e, di conseguenza, poterle sostituire con altre sane. Se cambiamo di segno, togliere la parola e tagliare le candele sono parte dei sortilegi che i *brujos* operano ai danni dei propri simili. Tra le paure che serpeggiano nei contesti indigeni dell'America indiana vi è anche quello di presenze, che vivono in luoghi appartati e liminari, che hanno il potere di chiudere i cammini, sottrarre storia, asportare energia vitale e zittire i cuori alla gente. *Karisiris* e *cortacabezas* sono i prestanome di queste presenze della paura, che possono essere rappresentate come frati, medici o indigeni traditori, la cui prerogativa è quella di estrarre il grasso a tradimento, tagliare le teste e i testicoli per poi commerciarli con i meticci per loro benessere individuale e collettivo (GORZA P. 2009). A questo punto del discorrere, possiamo ribadire quanto è stato detto all'inizio, ossia che le parole sono il sangue della vita.

Chiunque abbia attraversato lande indigene, sa quanto tempo viene dedicato alla discussione e come questa sia centrale nella costruzione di un *ethos* comunitario. Offrire la propria parola ed ascoltare quella degli altri sono parte di un sistema di convivenza *face to face*. Riunioni politiche, contrattazione economica, esercizio della giustizia, costruzione delle relazioni di parentela prevedono incontri interminabili. Persino negli anni più bui del conflitto zapatista in Chiapas, i consessi assembleari erano incessanti e poteva capitare di constatare non solo un rigido galateo e una cerimonialità nel perorare le cause, ma anche un'attenzione all'ascolto di tutti i presenti anche quando le decisioni erano già prese (GORZA P. 2006: 143-172). Le assemblee non finiscono mai, in quanto edificare il futuro vuol dire trovare le parole per rappresentarlo. Ad Irupana, durante un lavoro di campo nel 2006 con Medici del Mondo, il sindacato locale di donne indigene aveva chiesto all'organizzazione umanitaria, che si occupa evidentemente di salute, un seminario su *liderazgo* e *retórica*. Passando attraverso i miti, i rituali e la stessa pratica politica possiamo approdare alla conclusione che il mondo è in fondo una gran lunga chiacchierata. In terra indigena le parole della vita e le parole della morte rimandano sovente agli spazi del sogno: libro oscuro e labile attraverso cui impariamo e ci giochiamo la vita. Usando la parola visione mettiamo in campo un ossimoro perché rimanda a ciò che ci fa luce e a ciò che proviene dall'ombra, dal buio del profondo della nostra storia, della storia degli uomini, dalle epoche passate e dalla stessa notte. Gli spazi onirici non sono un palcoscenico dell'inconscio, ma un livello della realtà, dove ci si gioca la vita e la morte, la salute e la malattia, e dove è possibile il colloquio tra presente e passato, tra vivi e defunti e tra contesti eteroclitici, con relative distorsioni

cronometriche. Robert Laughlin dice che sono un inquietante campo di battaglia, mentre Mario Humberto Ruz sottolinea la loro valenza normativa. In area maya le tessitrici, così come molti artigiani, apprendono la loro arte per visione notturna (LAUGHLIN R. – KARASIK C. 1992). Questo dialogo tra mondi racconta -per dirla con Jacques Galinier- della sottile pelle del mondo, porosa e tralavabile (GALINIER J. 2005: 81-98). Siamo di fronte a una peculiare concezione del reale e di conseguenza anche della memoria, senza la cui comprensione risulta difficile ogni lavoro etnografico. Il mondo è testo che incorpora costantemente altri testi e ciò che ci appare davanti agli occhi, mentre si pascolano le pecore o quando si raccoglie legna o si miete la *milpa*, è fenomeno che può nascondere entità animiche del presente o del passato, forze sovranaturali o anime aggressive di altri uomini a noi contemporanei. Le identità cangianti del reale trovano contrappunto nella concezione otomí, per cui il diavolo, figura meticciosa di diversi immaginari, è la pelle del mondo. Il trapasso tra ciò che è qui ed ora e l'aldilà e la penetrazione di mondi sono sintassi di un immaginario. Per poter offrire un affresco di questa visione del mondo, Laurette Sejourné, persona cara e grande maestra dell'antropologia messicana, non esita a far riferimento alle opere della pittrice surrealista Leonora Carrington (SEJOURNÉ L. 1976: 95-114). I sogni sono pagine di memoria presente, concrete come la malattia e la morte, ma anche sfumate ed evocative come un dipinto. Con felice accostamento Giuseppe Ungaretti, in altra terra e in altro tempo, diceva che vi è poesia quando il sogno diviene memoria.

L'anziano indigeno tzotzil evoca il *nabual* e con questo termine tratteggia una concezione della persona che, nella sua specificità culturale, rimanda a riflessioni di carattere universale di specie. Ogni uomo contiene in sé una pluralità identitaria, consistente in un'anima che risiede dentro il corpo come se fosse un'ombra, a volte dislocata nel sangue, altre volte nel cuore, il *ch'ulel*, e in più co-essenze, fino a tredici anime, *nabuales*, che vivono in montagna sotto forma di animali o agenti atmosferici. Ciò che è più intimo e domestico vive anche di un'esistenza esterna, raminga in spazi selvatici e atavici. La vita delle persone si nutre di queste relazioni tra il tanto dentro e il tanto fuori. Può essere interessante sottolineare che questi alter-ego non riflettono solo memoria e primitività, ma alterità in tutte le sue forme. I responsabili dell'assegnazione delle anime sono i *totilme'íl*, i progenitori mitici, i padri-madri delle genie presenti, che possono vivere in spelonche montane, ma a volte arredate come metropoli immaginarie dell'Occidente. In queste descrizioni dell'identità sembra di sentire le lezioni di Francesco Remotti quando descrive il soggetto come «un noi tra gli altri» e le indicazioni di Alfredo López Austin quando utilizza il mito per delineare sia una teoria dell'identità e sia un paradigma epistemologico e regolativo delle discipline etno-antropologiche (REMOTTI F. 1990: 216-270; LÓPEZ AUSTIN A. 2007: 29-35). Il destino di una persona, dalla sua salute e del suo esserci nel mondo è un continuo altalenare inquietante tra trovare centri e perdersi, tra continuità e mutamento. Le pagine della nostra vita presuppongono sempre la condizione di un vivere fuori di noi, foriere di quello stato di precarietà da cui traggono corpo emozioni come la curiosità, la gratificazione, la paura, lo smarrimento.

L'aver riposto l'attenzione sul ruolo delle memorie, della tradizione e dell'oralità sembra precludere il campo alle competenze chirografiche, accreditando l'idea di essere di fronte a società senza scrittura. Dato non vero per un presente in cui le istituzioni educative concorrono a costruire orientamento societario e per un passato in cui il riferimento alla penna e all'inchiostro sono stati strumento di rivendicazione legale e di rimostranza di fronte alle autorità. Ancora oggi il libro e la pagina scritta hanno un valore normativo indiscusso, a volte di rilievo rituale al di là del suo contenuto. Tuttavia, dalla Colonia alla data attuale permane un testo, che si può leggere, che conserva il tempo: il territorio. Il passato e il presente, le cause e gli effetti sono di fronte agli occhi.

Nelle parole dell'anziano tzotzil, riportate a inizio relazione, vi è altro nesso rilevante che pone a lato il guardare dentro e il guardare fuori: se la notte sfuma i confini del reale, le impronte lasciate sul suolo dall'animale confermano la veridicità del sogno. Per altro verso, così come la legittimità dell'abitare risiede in un vincolo tra suolo, divinità ed abitante, la memoria e l'educazione tradizionale rendono indissolubile il nesso tra voce e terra. Storia, estetica, etica si esprimono nei paesaggi culturali, configurandosi come una vera e propria enciclopedia che necessita di esegesi. Gli indigeni degli altipiani del Chiapas si riconoscono come legittimi perché il paesaggio che li circonda nasconde la memoria degli antenati, tracce di una tradizione a cui è stata negata documentazione ufficiale, ed, inoltre, protegge nei propri anfratti l'intimità delle anime selvatiche dei presenti, che, come abbiamo già menzionato, assumono fisionomia animale o naturale (giaguaro, fulmine... ossia i *nabuales*), che ad occhio straniero risultano invisibili. Questa compresenza di tempi, remoti e attuali, è radice di un *ethos* comunitario, che

trova la propria scuola nello spazio. La prima uscita di un bambino dalla casa è accompagnata da un particolare rituale per cui l'infante è protetto nel *rebozo* della madre, mentre il padre chiude con ramaglie i cammini laterali, affinché fin dai primi passi risulti evidente il rischio della devianza. Nei cicli dei vinti allontanarsi dal tracciato comporta sempre l'azzardo del perdersi. La scuola e le migrazioni hanno ampliato gli orizzonti, hanno diversificato i valori, ma, di certo non hanno cancellato queste forme di trasmissione del sapere, che si possono leggere nella riproduzione degli *habitat* nativi nelle periferie delle città o nell'ostinazione a non abbandonare, soprattutto da parte delle donne, gli abiti tradizionali, anche quando questi risultano poco congrui al clima del luogo d'adozione. Al porto della torrida Veracruz donne chamula vendono mercanzie etniche, indossando *huipiles* consoni alle terre alte e fredde. Una tra le tante strategie per ritrovarsi quando le lontananze paventano smarrimenti.

Scrivere sui corpi è altra forma di testualità, peraltro conosciuta nelle più disparate latitudini. Le modalità espressive delle tessitrici maya non si discostano molto da quelle utilizzate dagli antichi *tlacuilo*, che utilizzavano lo spazio in modo multidirezionale, per compilare documenti anche complessi con l'ausilio di simboli grafici dalla valenza sonora, di cromatismi e di immagini, ordinati con sapienza estetica. Nelle lande che dallo Yucatán scivolano verso il Chiapas e poi che degradano verso il Guatemala ogni abito tradizionale è una storia, anzi, forse sarebbe meglio dire è un intreccio narrativo scandito con simboli e proporzioni che rimandano a una cosmologia. Questi libri indossati indicano l'appartenenza a un *pueblo*, specificando la fascia d'età, l'attività in corso e il prestigio socialmente riconosciuto di chi li indossa. Parlare per immagini è una caratteristica riscontrabile nei lessici amerindiani, nelle retoriche utilizzate a seconda delle opportunità e di, nuovo, rimanda alla tessitura come *topos* (AK'ABAL H. 1988; D'ASCIA L. 2009). Questa vocazione iconologica delle parlate indigene trova conferme nelle stesse preghiere che vengono offerte agli dei durante feste, atti culturali e pratiche di cura. Le litanie sono percepite dai fedeli non per il significato che sgorga dalla sequenzialità delle parole, ma per l'accostamento di formule e immagini, per la tonalità del recitante, per il registro linguistico adottato, per la musica che le accompagna e per le prossemiche che il rituale impone. Cantare, recitare, muoversi, disporsi nello spazio, sono elementi di un'unica regola compositiva. In questa prospettiva possiamo parlare sia di parole agite e sia di una vocazione al realismo figurale.

La pagina viva nella sua forma di teatralizzazione dell'espressione è altro elemento fondante del comunicare indigeno e del produrre cultura. Non si tratta più di scrivere sui corpi, ma dei corpi che scrivono e tracciano linee immaginarie sul mondo. Ogni festa patronale è un ridisegnare la comunità e un ripercorrerne la storia, fin dalle origini. Al posto delle parole ci sono i movimenti degli uomini. Questa forma di teatralizzazione della vita è per un verso *performance* che rende presente e, in questa accezione, rappresenta desideri, paure e senso del mondo. Senza cadere nello stereotipo per cui ogni gesto autoctono è interpretabile come atto di resistenza, possiamo asserire – e gli studi etnostorici lo documentano – che il teatro, nella sua accezione più ampia, è stato ed è uno dei modi con i quali i subalterni riscrivono la propria storia e spiegano la loro subalternità. Le danze della Conquista come i carnevali hanno avuto il ruolo di irridere lo stato delle cose e le violenze subite. Le *performance* sulla riconquista iberica e sulla lotta tra Mori e Spagnoli hanno trovato ascolto presso i vinti amerindiani, ma hanno subito processi di cannibalizzazione culturale, per cui il conquistatore s'è trasformato nell'islamico dalla pelle scura, mentre l'indigeno s'è appropriato del messaggio salvifico di un ribaltamento dei tempi. Anche il carnevale s'è radicato in questi contesti per la sua capacità di produrre inversioni semantiche, di creare nuovi orizzonti di speranza. Anche in questa accezione il diavolo è la pelle sottile del mondo, che induce ad ogni trapasso un cambiamento di segno. Per un verso, il mondo di sotto ritornerà in auge, i vinti sconfiggeranno la notte della loro oppressione con il definitivo tramonto dell'attuale Sole. Per altro verso, chiunque provenga dalle terre lontane, identificate dall'inframundo, è destinato a mutare la propria identità. L'amico Jacques Galinier mi raccontava di come gli Otomí lo chiamassero *mujer apestosa*, non già per sembianze femminili o abito trasandato, ma perché proveniente dall'altra parte dell'oceano e quindi soggetto ad inversione delle apparenze.

Per concludere e non incorrere in quello sguardo esotico che estetizza sempre la miseria altrui e che, culturalizzando, si dimentica della violenza responsabile di un presente connotato da marginalità, è opportuno ricordare che in terra indigena non ci si veste solo di poesia, ma anche di fame e di ingiustizia.

Bibliografia

AGAMBEN Giorgio, 1977, *Stanzæ*, Einaudi, Torino.

AGAMBEN Giorgio, 1982, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino.

AK'ABAL Humberto, 1988, *Tessitore di parole*, Le lettere, Firenze.

BARABAS Alicia, 1989, *Utopías Indias*, Grijalba, México D.F.

D'ASCIA Luca, 2009, *Tessendo la voce*, Aracne, Roma.

FERNÁNDEZ JUÁREZ Gerardo, 1999, *Médicos y yatiris*, CIPCA, La Paz.

GALINIER Jacques, *Lo extranjero dentro uno mismo*, in Aurora CASTILLO ESCALONA (curatrice), *Otopames*, Universidad Autónoma de Queretaro, Queretaro.

GORZA Piero, 2006, *Habitar el tiempo en San Andrés Larrainzar. Paisajes indígenas de los altos de Chiapas*, UNAM, México D.F.

GORZA Piero, 2009, *L'etnicizzazione della politica e le politiche dell'identità in America Latina*, in stampa.

LAUGHLIN Robert – KARASIK Carol (curatore), 1992, *Zinacantán: canto y sueño*, INI, México D.F.

LÓPEZ AUSTIN Alfredo, 2007, *Lectio magistralis. El hablante ofuscado. Imagen mesoamericana del ser humano*, "Quaderni di Thule", Atti del XXIX Congresso Internazionale di Americanistica, Argo, Taranto, pp.29-35.

REMOTTI Francesco, 1990, *Noi primitivi*, Boringhieri, Torino.

RUZ SOSA Mario Humberto, 1997, *Gestos Cotidianos*, UNAM, Campeche.

RUZ SOSA Mario Humberto (curatore), 2006, *De la mano de lo sacro. Santos y demonios en el mundo maya*, UNAM, México D.F.

SEJOURNÉ Laurette, 1976, *I maya d'oggi*, in Romano RUGGIERO (curatore), *America indiana*, Einaudi, Torino, pp. 95-114.

Una gustosa sfida. L'arte della cucina nella letteratura ispanica e italiana

Francesco Napoli

Sono il «glorioso appetito» e l'«animosissimo ventre», tanto per rimandare a un bel saggio di Teresa Cirillo sul teatro di Giambattista Della Porta su *Codici del gusto* (CIRILLO T. 1992), gli stati fisici di tanti personaggi letterari, a partire da quel povero Lázaro, il vagabondo senza casa e senza famiglia che vive d'elemosina e alla ricerca di un padrone che lo nutra, al centro del romanzo *Lazarillo de Tormes*, opera di un ignoto autore spagnolo, uscito nel 1554 e considerato il capostipite della letteratura picaresca. Vi si adombrano le misere condizioni di tanta popolazione del tempo, il che tuttavia non esclude nobiltà d'animo e finezza di sentimenti. Si consideri ad esempio la delicatezza del rapporto (fatto di grande rispetto reciproco) che si instaura tra Lazarillo e il suo terzo padrone, un giovane scudiero di Toledo attanagliato anch'egli dalla fame, e, per giunta, privo di quella risorsa – chiedere l'elemosina – che consente sempre al suo servo di rimediare un po' di cibo.

A passo spedito ci incamminammo per una strada. Io ero al settimo cielo nel vedere che non ci eravamo preoccupati di cercare da mangiare. Consideravo che di sicuro il mio nuovo padrone era uomo che si approvvigionava all'ingrosso e che il pranzo doveva essere già in tavola, e proprio come io lo desideravo; anzi come ne avevo assoluto bisogno.

Ma la delusione per Lazarillo è dietro l'angolo. Poco più avanti, infatti, alla domanda se ha già mangiato, ricevuta risposta negativa, il terzo padrone lo annichilisce dicendogli: ««avevo già fatto colazione e ti faccio sapere che quando mangio qualcosa di mattina resto così fino a sera. Quindi arrangiati come puoi, che poi ceneremo»» tanto, dice più avanti ancora, ««abbuffarsi è proprio dei porci, e mangiare moderatamente degli omini dabbene»» (ANONIMO 1990: 42-53).

Situazione non distante dall'altrettanto celebre Sancho Panza nel *Don Chisciotte* di Cervantes, abbastanza evidente nell'episodio delle nozze del ricco Camaccio con la bella Chiteria. Nel caso è un invitante profumo di cibo che segnala all'affamato scudiero un pranzo succulento che si sta apparecchiando. La festa finirà in beffa, ma Sancho sa come difendere il proprio stomaco, deliziarsi il palato resta la principale sua preoccupazione: le ragioni del corpo prevalgono su quelle della mente incarnate, è il caso di dire, da Don Chisciotte. Di fronte allo scorrere delle vivande «Sancio Panza guardava tutto, contemplava tutto e a tutto s'incantava. Prima lo attrasse e lo vinse il desiderio dei pentoloni, da cui ben volentieri si sarebbe servito una bella scodella; poi lo conquistò il pensiero degli otri, e infine la roba che friggeva nelle padelle» (CERVANTES M. DE 1957, II: 746-750). E a questo punto non so se Márquez nel *Generale nel suo labirinto* non abbia tratto da questo passo di Cervantes il «fantasioso» pranzo per Simón Bolívar messo in piedi a Zambrano in casa Campillo, lui che, è forse bene ricordare, ha scritto l'intero romanzo su stretta adesione alle fonti e invece si inventa quel pranzo che non è mai stato per davvero imbandito.

Ma è ora di cimentarsi appieno nel preannunciato corpo a corpo culinario tra Spagna e Italia letteraria non senza un breve aperitivo teoretico.

Il primo livello di scrittura sul cibo è ovviamente una specie di grado zero: l'alimento è detto, ed esaurisce il suo interesse nella sua stessa nominazione. Nella tradizione letteraria rinascimentale italiana intorno al cibo si organizza una trattatistica ora didascalica sulla coltivazione delle piante, ora di normativa vuoi medica vuoi comportamentale: dal Platina al Rucellai, dall'Alamanni al Tansillo al Castiglione, insomma. L'appropriazione che la critica può effettuare di questo livello può a sua volta essere di tipo referenziale e descrittivo: ecco come si mangiava nel secolo X e Y; ecco i trattati medici sull'argomento, la precettistica religiosa, la regolamentazione

ecclesiastica e civile e via discorrendo. Con sapidissime notazioni e curiosità, naturalmente. E mi riferisco alla via del pepe che con debita ironia Carlo Maria Cipolla utilizza per riscrivere tutta la storia del Medioevo.

Eppure anche in quella che potrebbe apparire la più neutra delle registrazioni si strutturano rapporti di senso. Penso agli stessi ricettari medioevali, dove il cibo è iscritto come elemento indispensabile alla vita e veicolo di salute, tanto che la pozione medica è mischiata e alternata con la ricetta di cucina. E ci sono poi delle ricette conservate alla Nacional di Madrid redatte da donne e per donne, che dipingono una cucina mediterranea a base di verdure e conserve, contro la manualistica di corte, che è cucina di apparato e “maschile”, scritta da uomini e per uomini.

Già questo grado elementare di scrittura sul cibo non appare dunque neutro e oggettivo, ma si carica di valenze archetipiche come sano/malato, alto/basso, maschile/femminile. Se anche un fantomatico grado zero, come si è cercato di dire, può proporre registri di scrittura e di lettura articolati, ancor più la parzialità della scrittura si rivela quando entra in campo un uso ideologico del cibo nella sua funzione di separazione e agglutinazione: l'uso o il divieto alimentare possono tracciare alla bisogna di chi scrive un cerchio di appartenenza del fruitore o la sua discriminazione, ancor più in società miste come quella italiana e spagnola. La diversità allora viene rivelata attraverso una serie di cibi. Un esempio per tutti: il passaggio del *Buscón* dedicato all'uccisione del maiale, e siamo in ambito letterario spagnolo, dove il termine “marrano” adottato per i due maiali entrati in casa equivale sostanzialmente a “porco” ed “ebreo convertito” (PROFETI M. G. 1992: 11). O, altro esempio, in un brano teatrale di Vélez de Guevara del *Verdugo de Málaga* un *gracioso* cristiano costringe il suo *pendant* morisco a mangiare del maiale e a bere vino. Il morisco in questione, naturalmente in evidente imbarazzo, parla nel suo gergo convenzionale che altera pesantemente lo spagnolo “normato” del tempo: una diversità linguistica che faceva ridere allora e che procede di pari passo con la differenza di abitudini ideologico-alimentari.

Dunque: se il cibo in un sistema comunicativo squisitamente culturale già assume senso di per sé, la scrittura prima, e la letteratura poi non possono che registrare e tutt'al più contribuire a chiarire e sottolineare questo meccanismo segnico. Sarà dunque necessario ricordarci che la letteratura parla il cibo a un metalivello, sia nel suo grado zero sia quando registra valenze ideologiche iscritte nel sistema culturale. Di questo livello lo studioso di storia o l'antropologo può pienamente ritenersi soddisfatto: il testo letterario viene allora “usato” come documento.

E ora procedo *in corpore vili*. Lavorando per questa relazione subito mi è venuto in mente Pepe Carvalho di Vázquez Montalbán che in uno slancio di generosità, credo dettata più dal senso del marketing che da altro, ha dato alle stampe il suo ricettario. Ma andando ad annusare quelle pagine le stesse non hanno incontrato il mio gusto. Molto, molto meglio, per restare in ambito narrativo contemporaneo, il romanzo *Como agua para chocolate* (*Dolce come il cioccolato*)(1), della scrittrice messicana Laura Esquivel, dal curioso sottotitolo *Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. A una prima lettura il romanzo può apparire come un testo che racchiude soltanto ricette di cucina, strane storie d'amore e cure domestiche. Vi si narra dell'amore proibito tra Pedro Muzquiz e Tita, figlia minore della famiglia De la Garza che ha il compito di accudire fino alla morte la solida e invadente Mamma Elena.

Quello che interessa, al di là della trama, è che qui il cibo diventa spesso metafora di sentimenti e al tempo stesso strumento espressivo. Laura Esquivel costruisce i suoi personaggi mettendoli sempre in strettissimo rapporto con il cibo e con la preparazione di ricette culinarie. Tita si sente come una frittella a contatto con l'olio bollente quando Pedro Muzquiz fissa su di lei lo sguardo la prima volta. La torta di nozze di Rosaura, sorella di Tita e sposa di Pedro, la cui glassa è impregnata delle lacrime della povera Tita, produce nei commensali una grande nostalgia collettiva, costringendoli al pianto e alla malinconia. L'eccitante sensualità di Gertrudis prende avvio da un piatto di quaglie ai petali di rose dalla favolosa ricetta che poi posso anche passare a chi la voglia:

12 rosas, de preferencia rojas
12 castañas
Dos cucharadas de mantequilla
Dos gotas de esencia de rosas

(1) Voglio solo notare come una traduzione letterale del titolo sarebbe stato senza dubbio più efficace.

Dos cucharadas de anís
 Dos cucharadas de miel
 Dos ajos
 6 codornices

Il profumo delle mandorle tostate da Tita sul *comal*, risveglia in Pedro il desiderio di lei a lungo sopito. La preparazione della salsiccia evoca in Tita il primo bacio di Pedro interrotto dal richiamo imperioso della Mamma Elena. Insomma: un sapiente mix di cibo e letteratura, non c'è che dire.

In questo discorso ormai giostrato a mo' di simposio non poteva naturalmente mancare la poesia, quella poesia. E qui la parola passa all'Italia. «La poesia è un miele che il poeta, /in casta cera e cella di rinuncia, /per sé si fa e pei fratelli in via», così recitano alcuni versi di Clemente Rebora dove un cibo viene utilizzato con evidente allusione metaforica. Impiego, questo, diffuso in poesia con molteplici esempi citabili, ma altrettanto numerosi sono i richiami senza schermi retorici a pietanze, piatti e pasti dell'uomo. A partire dal mattino, dalla colazione, con quella del pariniano “Giovin Signore” o quella ben povera della *Colazione nova* di Belli che propone «un cantone/de paggnotta arifatta» imbevuta nell'acqua che, con l'immaginazione, «sa dd'ogni sapor come la manna». La colazione, e per elezione il caffelatte, è un microtema registrabile nella poesia di Sandro Penna: «Un bicchiere di latte ed una piazza/col monumento. Un bicchiere di latte/dalle tue dolci mani» (“Un bicchiere di latte...”); «Voi già sognate il caffelatte. Io la mia tazza/l'ho già bevuta» (“Voi già sognate il caffelatte...”); «Quando discese la svelta lattaia/un cespo sentì crescere nell'aia/l'osannato garzone(...)/il latte a lui restò, non la lattaia» (“Il viaggiatore insonne”).

Volendo poi scegliere un “menù” in versi non c'è che l'imbarazzo della scelta, a cominciare dai primi piatti. Probabilmente poco nota è l'esistenza di un poema eroico, *La polenta*, del 1630, parodia dell'*Orlando Furioso*, in cui s'apprende «come Orlando Furioso morisse per mangiar troppa polenta»; o la lode dei tortelli nelle *Rime piacevoli* di Gian Battista Fagiuoli (1729); o le ottave del poemetto giocoso *I maccheroni* (1785). L'anonimo autore ritiene Pulcinella inventore della celeberrima pietanza, stupisce però che il piatto sia attribuito alla cucina ligure o pugliese. E il condimento? «Poi di butirro, e di formaggio intrinseli,/Che i lodigiani armenti ci spedirono», della salsa al pomodoro ancora non c'è traccia. E se Pascoli ama «il risotto romagnolesco» preparato dalla sorella Mariù, Giosuè Carducci, aveva una spiccata predilezione per i secondi piatti, la cacciagione in particolare: «Gira sui ceppi accesi/Lo spiedo scoppiettando» sono i versi di *San Martino*, doppiati per gusto da due prose scritte tra il 1899 e il 1904 dove Carducci descrive come cucinare i merli in umido e propone una soluzione ingegnosa nell'uso dello spiedo. Umberto Saba amava invece le polpette al pomodoro. Nell'omonimo racconto apparso in *Epigrafe. Ultime prose* il poeta triestino descrive, sotto forma di lettera alla figlia Linuccia, il piatto forte della moglie. Proprio quella pietanza tanto amata, che «né tu né io assaggeremo mai più», innesca una coda onirica all'episodio: la gradita visita in casa Saba di Giacomo Leopardi.

Un occhio anche ai contorni. Pablo Neruda nella sua *Ode al carciofo* immagina l'ambizione dell'ortaggio di trasformarsi in «guerriero» ma poi «finisce/in pace/la carriera/del vegetale armato/che si chiama carciofo/e poi/squama per squama/spogliamo/e mangiamo/la pacifica polpa/del suo cuore verde». Una resa del prodigioso guerriero tutto affidato alle mani di una donna.

Come spesso capita nelle occasioni dei convegni, devo qui cogliere l'opportunità avuta da Maria Gabriella Dionisi, che ringrazio, la quale mi ha segnalato a proposito di questo passo su Neruda, un suo degno oppositore, anche a livello di cibo. Si tratta di Pablo de Rokha, certamente poco conosciuto in Italia, e a torto, che ha redatto un interessante *Epoepa dei cibi e delle bevande del Cile* dove si parla «di cibo e di piacere», certo, nella consapevolezza che «dietro la ricerca dei sensi late la presenza del dolore, del dramma che incombe» per cui «non possiamo nascondere a noi stessi che mangiando e bevendo cerchiamo di lenire, di mitigare la tragica condizione in cui versiamo» (RIERA REBREN J. 1999: 27).

Sulla frutta e sui dolci si è concentrata soprattutto la poesia tra Cinque e Seicento. Un bell'esempio nelle *Rime* di Francesco Berni dove si rintraccia una lode alla pesca: «Tutte le frutta, in tutte le stagioni/[...] son bone, a chi le piacen, secche o fresche/ma, s'i avessi ad esser giudice io,/le non hanno a far nulla colle pèsche». Da osservare come a quei tempi la frutta era ancora poco nota nella cultura alimentare europea e il poeta si dimostra l'antesignano di un “moda” che di lì innanzi scoppierà fra le classi più agiate. E come voluttuosamente «Signore e

signorine,/le dita senza guanto,/scelgon le paste» nelle *Golose* di Guido Gozzano, donne che poi «sollevan la veletta,/divorano la preda» con indubbia voracità.

Tra le bevande, a parte Lorenzo Magalotti con il sorbetto (*Del candiero*) e Francesco Arisi con il cioccolato (1736), è il vino a tener banco da sempre tra i poeti. Anacreonte invita un giovane inserviente a versargli «dieci misure di acqua/e cinque di vino» giustificandosi che «ancora voglio fare il baccante/ma senza ferocia»; Marziale in un epigramma (Libro I, XVIII) chiede scandalizzato a Tucca perché mescola «al vecchio Falerno/i mosti conservati negli orci vaticani» mostrando sicure doti da sommelier; Francesco Redi nel 1685 innalza un autentico inno, dedicando al vino il migliaio di versi del *Bacco in Toscana*. E si sa che gli spagnoli non son da meno nell'alta considerazione in cui hanno il vino e allora, leviamo i calici con De Alcazar che in una cenetta intima trova il modo di celebrare il prezioso liquido.

Se sia o no invenzion moderna,
vivaddio che non lo so,
ma gustosa certo fu
l'invenzion della taverna.

Perché vi giungo assetato,
chiedo vino di quel nuovo,
me lo danno e me lo ingoio
pago e vado soddisfatto.

“Musica nuova in cucina”, dettava uno slogan pubblicitario di alcuni decenni fa. Ma ci avevano già provato due poeti: prima Apollinaire con la sua “gastroastronomia”, in una prosa comparsa sulla rivista francese “Fantasio” nel 1913, e le sue idee di “cubismo culinario”, dopo Marinetti con il suo *Manifesto della cucina futurista*, firmata a quattro mani con Fillia nel 1932, e l'idea di combattere la pastasciutta grande corruttrice dei costumi, con scarsissima fortuna.

Un'ultima considerazione: la poesia ha mai registrato una delle più recenti abitudini alimentari: la dieta? Sì, e queste le indicazioni d'autore: «Lepide cocuzze scondite/[...]/Addio salsicce rosse/e tegamini tempestati di diavolicchi» (L.Sinisgalli, *Lepide cocuzze* in *Dimenticatoio*).

Bibliografia

ANONIMO, 1990, *Lazarillo de Tormes*, a cura di Gilberto GRECO, Garzanti, Milano.

CERVANTES Miguel de, 1957, *Don Chisciotte della Manica*, vol.II, Einaudi, Torino.

CIPOLLA Carlo M., 2007, *Storia facile dell'economia italiana dal Medioevo a oggi*, Mondadori, Milano.

CIRILLO Teresa, 1992, *Il linguaggio del “glorioso appetito” e dell’“animosissimo ventre” nelle commedie di Giambattista Della Porta*, in Maria Grazia PROFETI (ed.), *Codici del gusto*, Franco Angeli Editore, pp.243-256. .

ESQUIVEL Laura, 2008, *Dolce come il cioccolato*, trad. S. BENSO, Garzanti, Milano.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2006, *Il Generale nel suo labirinto*, Mondadori, Milano.

PROFETI Maria Grazia, 1992, *Dal grado zero al simbolo: ricerca di lettura*, in Maria Grazia PROFETI (ed.), *Codici del gusto*, Franco Angeli Editore, Milano.

RIERA REBREN Jaime, 1999, *Introduzione*, in Pablo de ROKHA, *Epopea dei cibi e delle bevande del Cile*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

ROKHA Pablo de, 1999, *Epopea dei cibi e delle bevande del Cile*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Collane sull'America Latina

A sud del Río Grande

Collana di scrittori latinoamericani

- Ricardo R. TREMOLADA (Perù), *In pietra viva*, 2000, traduzione e postfazione di Carla PERUGINI, introduzione di Rosa Maria GRILLO.
12,39€ pp.358
- Rafael COURTOISIE (Uruguay), *Vite di cani*, 2000, traduzione e postfazione di Lucio SESSA, introduzione di Rosa Maria GRILLO.
9,30€ pp.150
- José Enrique RODÓ (Uruguay), *Sulla strada di Paros*, 2001, traduzione e postfazione di Rosa Maria GRILLO, introduzione di Fernando AÍNSA.
9,30€ pp.128
- Moacir C. LÓPEZ (Brasile), *L'ostrica e il vento*, 2001, traduzione e postfazione di Gian Luigi DE ROSA, introduzione di Jorge AMADO.
9,30€ pp.184
- Fernando LOUSTAUNAU (Uruguay), *14*, 2002, traduzione e intervista all'autore di Lucio SESSA, introduzione di Rosa Maria Grillo.
10€ pp.190
- Alejandro MORALES (Stati Uniti), *La bambola di pezza*, 2002, traduzione di Michele BOTTALICO e Angelinda GRISETA, introduzione e cura di Michele BOTTALICO, postfazione di Alejandro MORALES.
12,50€ pp.246
- Luz Argentina CHIRIBOGA (Ecuador), *Il venerdì sera*, 2004, traduzione e postfazione di Sara PACIFICI, introduzione e cura di Rosa Maria GRILLO.
12€ pp.178
- Renée FERRER (Paraguay), *I nodi del silenzio*, 2005, traduzione e postfazione di Maria Gabriella DIONISI, introduzione di Rosa Maria GRILLO.
12€ pp.178
- Víctor Alfonso MALDONADO (Messico), *La notte di San Bernabé*, 2005, traduzione e postfazione di Rosa Maria RUBINO, introduzione e cura di Rosa Maria GRILLO.
9€ pp.126
- Piero GORZA, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Letteratura indigena del Chiapas*, 2007, traduzione e postfazione di Eliana GUAGLIANO.
12€ pp. 170
- Brigidina GENTILE (a cura di), *L'altra Penelope, Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, 2008, con scritti critici di Brigidina GENTILE, Rosa Maria GRILLO, G. MUSETTI e A. VILLANUEVA COLLADO.
13€ pp.222

Atti di convegni e seminari

AA.VV., *Culture a contatto nelle Americhe*, 2003, a cura di Rosa Maria GRILLO, Convegno Salerno 2000.
13,50€ pp.176

AA.VV., *L'America Latina tra Civiltà e Barbarie*, 2006, a cura di Rosa Maria GRILLO, Convegno Salerno 2004.
16€ pp.418

Atti di convegni e seminari E.book

AA.VV., *Voci femminili dall'America Latina. Voces femeninas de América Latina* (cd), 2007, a cura di Eliana GUAGLIANO, Convegno Salerno 2005.
9€ pp.88

AA.VV., *Viaggio e Mito. Viaje y Mito* (cd), 2008, a cura di Eliana GUAGLIANO, Convegno Salerno 2007.
10€ pp.123

AA.VV., *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America. Encuentros y Desencuentros entre Europa y América* (cd), 2009, a cura di Eliana GUAGLIANO, Convegno Salerno 2008.
11€ pp.278

Finito di stampare
nel mese di luglio 2009
presso ADStudio – Salerno