

Donne in Movimento

Mujeres en Movimiento



a cura di Eliana Guagliano

Salerno (Italia), 12-14 Maggio 2010
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

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

Organizzato dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

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

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

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

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

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

**Centro Studi Americanistici “Circolo
Amerindiano”**

Matteo Autuori, Serena Ferraiolo, Immacolata
Forlano, Eliana Guagliano, Cristina Iannone,
Stefania Mucci, Giulia Nuzzo, Maria Teresa
Vitola, Daniela Voto.

**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 978-88-7341-145-1

Donne in Movimento / Mujeres en Movimiento

Salerno, 12-14 Maggio 2010

Atti delle Giornate di Chiusura del XXXII Convegno Internazionale di Americanistica, organizzate da Rosa Maria Grillo

Indice

<i>Presentazione</i>	<i>p. 9</i>	Rosa Maria Grillo <i>Eppur si muove...</i>
<i>Progetto PRIN – La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur / Proyecto PRIN – La narrativa de la emigración femenina del siglo XX en el Cono Sur</i>	<i>p. 13</i>	Silvana Serafin, Emilia Perassi, Rosa Maria Grillo, Susanna Regazzoni Progetto PRIN - La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur
	<i>p. 35</i>	Laura Scarabelli Versi dell'erranza. Gertrudis Gómez de Avellaneda e il viaggio verso (D)io
	<i>p. 53</i>	Irina Bajini “Muchachas con botas”. Alcune considerazioni su testi letterari di alfabetizzatrici cubane
	<i>p. 71</i>	Eleonora Sensidoni Percorsi parabolici della poetica di Alfonsina Storni: l'iniziazione letteraria
	<i>p. 83</i>	Camilla Cattarulla Clara Obligado e le altre: un “esilio meticcio”
	<i>p. 93</i>	Rocío Luque Un viaje de ida y vuelta: <i>María la noche</i> de Anacristina Rossi
	<i>p. 103</i>	Margherita Cannavacciuolo Entre ironía y extrañamiento: el viaje turístico de Hebe Uhart
<i>Donne... / Mujeres...</i>	<i>p. 121</i>	Domenico Notari Charlotte Perriand, una donna in perenne movimento
Coordinatrice/ Coordinadora: Rosa Maria Grillo	<i>p. 135</i>	Meri Lao Le Sirene, un femminile in movimento
	<i>p. 177</i>	Víctor Escudero Prieto Apuntes sobre la novela de formación femenina en Latinoamérica

- p. 191* **Eliana Guagliano**
Il femminile nel pantheon maya: dislocazioni e metamorfosi
- p. 203* **Piero Gorza**
Vestirsi di poesia. “Chimere” nella tessitura mesoamericana
- Donne in viaggio / Mujeres viajando*
- p. 223* **Anna Tylusinska**
Le viaggiatrici polacche in Italia nell’ Ottocento e nei primi anni del Novecento
- p. 241* **Maria Gabriella Dionisi**
Donne in viaggio durante l’epoca coloniale
- Coordinatrice /
Coordinadora:
Rosa Maria Grillo
- p. 257* **Teresa Cirillo Sirri**
Tragressioni coloniali: *la Monja alférez*
- p. 269* **Mariano Baino**
Florence Dixie: una lady nel *Fin del mundo*
- p. 277* **María Teresa González de Garay**
Movimiento y quietud en la poesía de Susana Soca
- p. 313* **Ilaria Magnani**
La stabilità del gineceo
- Uomini e donne / Hombres y mujeres*
- p. 325* **Paola Attolino**
Keep ya head up: ma l’hip hop non era misogino?
- Coordinatrice /
Coordinadora:
Rosa Maria Grillo
- p. 339* **Francesco Napoli**
Chi dice donna, dice danno. Ritratti femminili nella poesia italiana e spagnola
- p. 345* **Giulia Nuzzo**
Geografie dell’esilio. Gabriela Mistral *versus* Eduardo Mallea
- p. 407* **Manuel Fuentes Vázquez**
Variaciones en torno a Alejandra Pizarnik y Alberto Girri
- p. 425* **Bruce Swansey**
La masculinidad descentrada: deriva y tiempo suspendido en *Los recuerdos del porvenir*
- Donne e impegno / Mujeres y compromiso*
- p. 435* **Mario Prisco**
Una intellettuale inglese al servizio dell’Italia: le corrispondenze americane di Jessie White Mario
- p. 449* **Romolo Santoni**
Tina. L’immagine e la rivoluzione

Coordinatrice /
Coordinadora:
Rosa Maria Grillo

p. 465 **Carlo Mearilli**
Percorsi di donne tra memoria ed identità

p. 479 **Cándida Ferrero Hernández**
El protagonismo subsidiario de las intelectuales colombianas de
inicios del s. XXI. Laura Restrepo a modo de ejemplo.

Eppur si muove...

Rosa Maria Grillo

Università degli Studi di Salerno

Donne in movimento: nulla di nuovo, naturalmente, giacché il movimento non ha “genere” ed è connaturato alla vita stessa, *conditio sine qua non* della stessa esistenza. Ma da sempre nella nostra cultura occidentale, nella società come nella famiglia/coppia, alla donna è stato riservato un ruolo passivo, penelopiano, dell’“attesa”, e quindi della staticità. L’uomo-Ulisse e la donna-Penelope.

Rintracciare, rispolverare, revisionare “movimenti” – nell’accezione più ampia del termine – di donne in tempi e spazi diversi può invogliare a riscrivere una mappa della condizione femminile ma, soprattutto, delle sue punte d’eccezione, delle infrazioni al canone, delle risposte femminili a un mondo fatto su misura del movimento maschile.

Scopriamo così che l’emigrazione italiana d’oltreoceano, da sempre considerata fenomeno maschile – tanto da parlare di “vedove bianche” per le donne rimaste in patria in un’attesa spesso senza fine e senza risposte – ha avuto un suo nascosto ma vibrante cuore femminile, che – anche questa è una novità – ha iniziato a scrivere, a scriversi, facendo del viaggio e della dislocazione elemento di crescita e di formazione, ma anche di straniamento (Sensidoni). Accanto al movimento migratorio non può mancare il movimento, sotto tanti aspetti simile, dell’esilio (Camilla Cattarulla) con il problema identitario dell’unità del soggetto che, nella finzione, si riflette in forme “aperte” e in dissociazioni di persona, di pronomi, di identità. Anche quando è un esilio volontario, o un autoesilio, la scrittura diventa movimento di ricerca di una identità dolorosamente scissa non solo tra luoghi, ma tra la soggettività e il mondo (Laura Scarabelli).

Anche il viaggio culturale e lavorativo (Domenico Notari, Mario Prisco, Anna Tylusinska), persino quello turistico (Margherita Cannavacciuolo) o d’avventura (Mariano Baino), acquisiscono nuovi toni e si arricchiscono di nuove “scoperte” grazie allo sguardo e alla penna femminili, anche in questo caso “nuovi” e perciò spesso

rivelatori non solo di mondi e luoghi ma anche della interiorità del soggetto in movimento: non il mondo che cambia intorno a noi, ma lo sguardo che cambia nel viaggiare e la penna che lo asseconda.

E ancora il viaggio si colora di sfumature e metafore, diventa viaggio tra lingue e culture diverse (María Teresa González de Garay, Rocío Luque), diventa mito. Ed è un mito in movimento – la sirena – a ispirare Meri Lao, mentre racconti indigeni mesoamericani raccontano di metamorfosi, di donne in movimento tra mondo reale e mondo magico (Eliana Guagliano). Sempre nel mondo indigeno il tessuto maya imprigiona il mito e il ruolo – sociale e di genere – nel tradizionale *huipil* che è anche fonte di memoria collettiva e individuale, dizionario ed enciclopedia di un bagaglio sapienziale e di un sistema di relazioni (Piero Gorza).

Non potevano mancare, poi, movimenti incrociati dello sguardo: quello maschile sulla “divina creatura” che però, in tempi di “rivoluzioni di genere” da estasiato e ammaliato può mutarsi in terribile giudice e fustigatore (Francesco Napoli), e quello femminile che indaga e condanna senza appello la presunta stabilità del modello patriarcale (Bruce Swansey), o quelli di due poeti che si interrogano, contemporaneamente ma da diversità insondabili, sull’essere e sul fare poesia, su identità e nazione (Alejandra Pizarnik e Alberto Girri in Manuel Fuentes Vázquez, Gabriela Mistral e Edoardo Mallea in Giulia Nuzzo), o ancora quello della musica Hip Hop, che attraversa generi, classi, linguaggi e scritture (Paola Attolino).

Il viaggio si incarna in donne simbolo dell’erranza, con modalità atipiche e, per la loro epoca, dissacranti: la *monja alférez* (Teresa Cirillo Sirri), doña Mencía de Sanabria (Maria Gabriella Dionisi), Juana Manuela Gorriti (Ilaria Magnani), Tina Modotti (Romolo Santoni). Movimenti femminili-femministi si incrociano e intersecano con movimenti sociali e politici (Irina Bajini, Carlo Mearilli, Cándida Ferrero Hernández), rendendo la donna protagonista di una doppia rivoluzione, di genere e sociale.

In questo panorama variegato si inserisce, con una sua specificità tematica, cronologica e geografica, il progetto PRIN 2008, *La narrativa dell’emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur*, coordinato da Silvana Serafin dell’Università di Udine. A lei e alle coordinatrici locali lasciamo spazio per una relazione delle attività e delle ricerche svolte e da svolgere. A questa tematica si unisce idealmente Víctor Escudero Prieto con un suo apporto “esterno” sulla *novela de formación femenina en Latinoamérica*, tema centrale nel progetto PRIN in questione.

**Progetto PRIN – La narrativa
dell'emigrazione femminile del XX
secolo nel Cono Sur / Proyecto PRIN –
La narrativa de la emigración femenina
del siglo XX en el Cono Sur**

Progetto PRIN – La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur

coordinatrice nazionale Silvana Serafin

Università di Udine

È con grande piacere che saluto tutti i presenti, ringraziando la Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, prof.ssa Ileana Pagani, il direttore del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, prof.ssa Lucia Perrone Capano e del Dipartimento di Italianistica, Arte e Spettacolo, prof. Sebastiano Martelli e il Presidente del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” di Salerno, dottor Romolo Santoni per l'ospitalità; l'intero Comitato scientifico formato da Sebastiano Martelli, Carla Perugini e Rosa Maria Grillo a cui va un ringraziamento particolarmente affettuoso e grato per avere curato con la scrupolosità, l'entusiasmo e la generosità che la contraddistinguono, ogni aspetto organizzativo di questo incontro; compito non sempre facile per gli inevitabili problemi che sorgono proprio in queste occasioni.

Il mio intervento è relativo alla presentazione del progetto MIUR (2008) *La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur* – inizio dei lavori 22 marzo 2010 e chiusura 22 marzo 2012 –, coordinato in sede nazionale da chi vi parla. Le università coinvolte sono:

- Milano, responsabile locale Emilia Perassi;
- Salerno, responsabile locale Rosa Maria Grillo;
- Venezia, responsabile locale Susanna Regazzoni;
- Udine, responsabile locale Silvana Serafin.

Descrizione

La nostra ricerca, che abbraccia il XX secolo, è limitata all'area del Cono Sur, dove si è diretta gran parte dell'emigrazione italiana ed europea dando vita a una letteratura dell'emigrazione, i cui caratteri possono essere inclusi all'interno di un genere, proprio per la loro diffusione e coerenza. Le tematiche ricorrenti si individuano nell'esaltazione dello spazio fisico, nell'amarezza del viaggio/esilio/emigrazione, nella difesa dell'identità linguistico-culturale, ma anche nella ricerca d'inserimento all'interno di una realtà, che ogni giorno diviene più propria. I tanti *tanos* – liguri, veneti, friulani, piemontesi, napoletani, calabresi, siciliani – insieme alle comunità ebraiche, polacche, russe, inglesi, eccetera, che hanno abbandonato una patria satura di miseria, di povertà, di morte e di violenza portando con sé un bagaglio culturale ben connotato, formano un variegato universo nomade. Sue caratteristiche sono la tensione emozionale, la difficoltà di adattamento, le esperienze molteplici e sovente contrapposte, in cui interagiscono variabili come l'età, il sesso, il grado d'istruzione, le lingue, gli usi e i costumi. Il migrante, una volta raggiunta la meta del viaggio, si confronta con la società d'“accoglienza”, nel tentativo di comprenderne le norme e di trovare una concreta collocazione. Nella ri-semantizzazione di nuclei di pensiero, infatti, è possibile acquisire una coscienza storica e nazionale e, di conseguenza, procedere ad una reale integrazione, in quanto della cultura iniziale viene trattenuto e rafforzato ciò che serve per forgiare un sistema culturale in evoluzione, suscettibile di mutamenti e di adattamenti. La letteratura e l'arte in generale – che si nutrono di un linguaggio simbolico in grado di raccogliere, conservare e trasformare le varie esperienze individuali – presentano l'evoluzione del discorso durante e dopo l'acquisizione di un nuovo assetto identitario. In esso sono implicite le contraddizioni che rivelano le tensioni tra un passato, non del tutto risolto, e un presente spesso critico. La scrittura dell'emigrante, ancor più se donna, verrà presa in esame in quanto affermazione del potere della marginalità (in letteratura) ritrovando identità e voce attraverso una rete di racconti capaci di restituire alla storia presente ciò che la storia passata ha sottratto.

Se per buona parte del XX secolo la presenza delle donne come soggetto migratorio all'interno della letteratura è stata quasi ignorata, con l'intensificarsi dei *women's studies* si assiste a una lenta rivalutazione del loro ruolo anche nella letteratura ispano-americana. Tra le tematiche trattate emergono: il desiderio di affermazione e di autonomia economica, la messa in discussione del matrimonio, la maternità e la complessa relazione madre-figlia. Ad esse si

affianca la drammatica esperienza migratoria che coincide con un vero e proprio percorso di iniziazione attraverso il quale la donna prende coscienza del proprio “essere donna”, affacciandosi alla vita culturale come soggetto storico.

Per tale motivo le scrittrici dimostrano un interesse particolare per i grandi/piccoli avvenimenti/sconvolgimenti del proprio tempo, rivelatori del significato di una realtà complessa e mobile. Un topico della letteratura migrante risulta essere, dunque, l'esperienza del viaggio, sia esso effettuato in un luogo fisico o nell'interiorità della coscienza. Sovente le due tipologie si fondono in un unico grande percorso che riassume l'ontologico vagare dell'uomo sulla terra, costretto a misurarsi attraverso veri e propri riti di iniziazione, per risolvere la dialettica tra perdita e conquista. Il viaggio migratorio, pertanto, non è solo evento socio-storico ma anche un ampio orizzonte simbolico, aperto a varie tipologie di nomadismo: sempre sradicamento, sempre viaggio e/o fuga in un altrove, sempre occasione volontaria o necessaria di trasformazioni identitarie, esso giunge ad implicare un allontanamento dal proprio luogo d'origine per motivazioni economiche, politiche, esistenziali, intellettuali.

L'indagine colma una lacuna sia negli studi di genere sia nell'esegesi italiana sul tema della migrazione, in quanto non si limita ad affrontare per la prima volta l'elaborazione dei processi migratori “al femminile”, ma verifica la possibilità che la dimensione del viaggio, dello spostamento, dello sradicamento e dei nuovi radicamenti possano essere letti in chiave iniziatica.

Ruolo e obiettivi delle singole unità

Le singole unità locali procederanno all'individuazione del corpus narrativo, reperito presso biblioteche italiane, europee ed americane, ampliando e al tempo stesso approfondendo i risultati ottenuti attraverso la ricognizione metodologica e interpretativa del paradigma iniziatico nella letteratura femminile del *Cono Sur*, realizzata nell'ambito di un precedente progetto PRIN, finanziato nel 2004, che ha prodotto interessanti risultati, quali i volumi:

- PERASSI Emilia y REGAZZONI Susanna, 2006, *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Renacimiento (Iluminaciones), Sevilla;

- SERAFIN Silvana, 2006, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*, Collana di Studi americanistici "Soglie americane", 1, Mazzanti Editori, Venezia;
- ROCCO Federica, 2006, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Collana di Studi americanistici "Soglie americane" 3, Mazzanti, Venezia.

Su questa stessa linea sono continuati gli studi che confluiscono, con opportune rettifiche e rimodulazioni, nell'attuale progetto.

Dati gli obiettivi finali della ricerca, è evidente l'opportunità di procedere alla suddivisione della stessa secondo un criterio tematico che privilegi una visione sincronica e non diacronica dell'insieme. I risultati delle specifiche indagini tematiche, nonché l'individuazione del corpus narrativo e critico di cui sopra, costituiranno la piattaforma interpretativa per la definizione di un quadro integrato d'insieme, nel quale confluiranno le riflessioni e i materiali prodotti dalle singole unità. Le rispettive unità, pertanto, si concentreranno sui seguenti aspetti della scrittura femminile dell'emigrazione nel *Cono Sur* durante il XX secolo:

- l'unità locale di Milano affronterà la relazione tra migrazione e violenza politica: letteratura femminile e dittature nel *Cono Sur*;
- l'unità locale di Salerno si occuperà specificamente del tema dell'emigrazione e dell'esilio: percorsi iniziatici al femminile tra Italia, Spagna e *Cono Sur*;
- l'unità locale di Venezia si occuperà delle viaggiatrici nel *Cono Sur*;
- l'unità locale di Udine esplorerà il concetto di emigrazione come iniziazione focalizzandosi sull'Argentina.

Le ricerche, pertanto, s'integrano per fornire una visione globale delle modalità interpretative del discorso femminile e di ricezione della poetica del femminile del XX secolo così come è mutata attraverso la peculiare concretezza dell'esperienza storica del migrare tra la prima e la seconda metà del secolo.

Ciò permetterà di sviscerare gli elementi tematici e morfologici necessari alla costruzione di un quadro sistematico complessivo che individuerà, oltre ai caratteri teorici della letteratura migrante, la peculiarità dell'elaborazione femminile del processo migratorio attraverso l'analisi dei meccanismi di sradicamento e nuovo

radicamento nello spazio materiale; delle funzioni conservative e innovative della memoria; delle lacerazioni identitarie; della negoziazione con la storia sociale e con politica della realtà di accoglienza, allo scopo di delineare la “donna nuova” del *Cono Sur*.

Sarà inoltre importante verificare in che modo si evolve il discorso femminile attraverso la riflessione sulla propria differenza e in che misura le varie forme discorsive interagiscono nella costruzione di nuovi saperi. La verifica si estenderà da qui alla valutazione della funzione critica della letteratura femminile, la quale problematizza, attraverso il farsi soggetto storico della donna migrante, la cultura ufficiale e la propria appartenenza ad essa.

A questo discorso di base si potrà aggiungere, come corollario e potente nota innovativa per l'intero *corpus* critico sul tema migratorio, una prima riflessione sulla tematica del “ritorno” non più come episodio occasionale – il viaggio a ritroso alla ricerca delle proprie radici – ma come nuovo flusso migratorio dovuto prima alla situazione politica – dittatura – e poi economica – il collasso dell'economie locali –. Una emigrazione, sovente “al femminile” e relativa a tutte le classi sociali, in grado di riproporre vecchie problematiche – sradicamento, nostalgia, integrazione, assimilazione – presentandone anche di nuove, tutte da studiare e da analizzare all'interno del fenomeno moderno della “globalizzazione” e del suo opposto, la frammentazione – dell'io e del percorso vitale – e l'eccessiva “localizzazione”.

I risultati parziali delle indagini delle singole unità verranno confrontati attraverso periodici incontri, finalizzati a definire l'avanzamento dei lavori, ovvero il reperimento e la catalogazione dei dati e la loro conformità alle griglie interpretative già delineate. Per procedere al confronto ed allo scambio dei dati materiali ed analitici, ci si avvarrà della formula del *workshop* e della pianificazione di pubblicazioni collettive, a cui parteciperanno altresì esperti internazionali, che già da anni collaborano alle ricerche dei membri del gruppo proponente come gli accademici spagnoli (Antonio Fernández Ferrer, Trinidad Barrera, Rocío Oviedo), argentini (Adriana Mancini, Adriana Crolla) e prestigiosi centri di ricerca latinoamericani come per esempio il *Programa de Estudios de Género* di Casa de las Américas (Cuba) che garantisce al gruppo di ricerca italiano la possibilità di un proficuo e costante confronto sulle tematiche oggetto di indagine. Fondamentale contributo critico per l'esegesi narrativa lo offre, inoltre, il gruppo di ricerca di *Oltreoceano-Centro Internazionale Letterature Migranti* dell'Università di Udine da me presieduto,

costituito da una sessantina di persone che conducono indagini sugli scrittori latino-americani – ma anche canadesi, statunitensi, australiani – di origine italiana con risultati ormai consolidati emersi dai congressi annuali e dalla rivista *Oltreoceano*, organo di diffusione del Centro.

Per evitare la dispersione dei contributi, si è provveduto anche a collocarli in specifici “contenitori” come le collane: *Soglie Americane*, *Nuove prospettive americane*, *Incontri*, *Donne e società*, le riviste: *Oltreoceano* testé nominata, *Altre Modernità* (online), *Estudios latinoamericanos*, *Studi di letterature iberiche e iberoamericane*, *Rassegna Iberistica*, *Il bianco e il nero*, già affermati organi di espressione della ricerca dei gruppi proponenti.

Articolazione del progetto

In questa **prima fase** del progetto si stanno effettuando ricerche presso biblioteche nazionali e internazionali – in particolare spagnole e latinoamericane – e presso archivi privati per reperire documenti, lettere anche inedite, ed ogni altro materiale necessario ad evidenziare i processi di elaborazione del discorso migratorio nelle opere letterarie delle scrittrici del XX secolo. Particolare attenzione verrà assegnata anche alle testimonianze dirette.

Colgo l'occasione per presentare già un importante risultato dato dal volume miscelaneo – pubblicato per i tipi di Renacimiento di Sevilla, 2010, all'interno della collana *Illuminaciones*, diretta da Antonio Ferrer – *Más allá del umbral autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* a cura di Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano; segretarie di redazione: Irina Bajini e Federica Rocco. In sostanza l'iniziativa nasce dal progetto che avevano in atto le tre unità di Milano, Venezia, Udine, con il PRIN del 2004 – in cui non era inclusa l'università di Salerno – e coltivato anche dopo la chiusura del finanziamento; per questo motivo l'unità locale di Salerno partecipa solo attraverso i saggi di alcuni dei suoi componenti (Grillo e Cattarulla). Il volume è stato presentato ufficialmente da Camilla Cattarulla al convegno *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine 10-12 novembre 2010.

Introducono il volume le tre coordinatrici italiane (Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni), mentre Luisa Campuzano presenta alcune riflessioni riepilogative nella *Postdata*. Tra le ulteriori collaboratrici, figurano esperte del settore, inserite nei rispettivi gruppi di ricerca e scrittrici di fama internazionali che apportano un notevole contributo di testimonianza del proprio *oficio*. Quattro sono le parti in cui è suddiviso il volume:

- Parte I: LAS PIONERAS che comprende i seguenti saggi: Mary G. BERG, *Clorinda Matto de Turner (1852-1909): una vida de lucha contra la injusticia*; Ana Rosa DOMENELLA, *Juana Manuela Gorriti. Mirajes desde la íntima «tierra natal» al «oasis» del compromiso literario*; Camilla CATTARULLA, *Juana Paula Manso: una mujer librepensadora*; Catherine VALLEJO, *Salomé Ureña de Henríquez (República Dominicana 1850-1897): el compromiso de un «espíritu en constante tensión» hasta la muerte*; Laura SCARABELLI, *Peregrinaciones «hacia» la paria. Evoluciones y revoluciones del Yo en el cuento autobiográfico de Flora Tristán*.
- Parte II: LAS EMANCIPADAS in cui figurano i saggi di: Rosa María GRILLO, *La Italia de Luce Fabbrì*; Giovanna MINARDI, *Nelly Campobello: una mirada femenina sobre la Revolución mexicana*; Anamaria GONZÁLEZ LUNA, *Josefina Vicens: la escritura femenina en el espacio masculino de la literatura mexicana*.
- Parte III: LAS MILITANTES con i seguenti studi: Silvana SERAFIN, *Mujer y política: una difícil relación. Algunos ejemplos en escritoras argentinas de la segunda mitad del Siglo XX*; Emilia PERASSI, *Por ella hago memoria. «Un secreto para Julia» de Patricia Sagastizábal*; Susanna REGAZZONI, *Cuando la curiosidad te salva. El «Barbazul» de Luisa Valenzuela*; Federica ROCCO, *Exilio, migraciones y diásporas en «El árbol de la gitana» de Alicia Dujovne Ortiz*; Irina BAJINI, *Morir sin escribir o escribir para no morir. Diarios y testimonios de guerrilleras latinoamericanas (1970-2009)*.
- La quarta sezione TESTIMONIOS, è dedicata interamente alle testimonianze delle scrittrici: Maya Rossana CU CHOK, *Los umbrales de mi vida; de (sobre compromiso, heroísmos, imaginación, novelas)*; Francesca GARGALLO, *Nunca he obedecido mandatos*; Nancy MOREJÓN, *Siempre en el umbral*; María NEGRONI, *Poesía y desacato*; Marta NUALART, *Una palabra de cinco puntas*; Elena PONIATOVSKA, *Días realmente milagrosos*; Patricia SAGASTIZÁBAL, *Palabras para un compromiso*; Ana María SHUA, *Sarai, mi princesa, mi amor*; Mirta YÁÑEZ, *Escribir es ser consecuente con uno mismo*.

Chiudono il volume le Notizie bio-bibliografiche delle autrici e l'Indice.

Come è possibile intuire si tratta di un insieme di saggi, di testimonianze e di narrazioni, che rivelano sentimenti condivisibili, trattati da un punto di vista estetico capace di rappresentare gli intimi nessi tra il pensiero del mondo ed il gioco delle corrispondenze e, contemporaneamente, in grado di articolare orizzonti temporanei differenti in un gioco ermeneutico che disfa il carattere monolitico della tradizione. Tutto questo si estende anche

alla politica, dove ancora le donne si muovono secondo la dicotomia “esclusione o omologazione”, col rischio costante di vedere annullata la differenza del proprio essere. Tuttavia, attraverso vari percorsi letterari, viene ripresa l'identità di genere – termine di per sé ambiguo, poiché allude ad una categoria grammaticale, ma anche alla costruzione di un'identità maschile o femminile, vincolata al sesso naturale e determinata da variabili sociali –. Così, la donna si impadronisce del senso dell'identità che conduce ad una progressiva crescita interiore, ad una maturità dell'anima dove è implicita la coscienza di sé e delle proprie possibilità. La donna, infine supera la soglia di casa – quel *umbral* cui si riferivano Emilia Perassi e Susanna Regazzoni nella raccolta di saggi e di racconti *Mujeres en el umbral* per l'appunto e di cui il presente volume è logica conseguenza – e si fa interprete della realtà emancipandosi dalla condizione di subalternità.

Finalmente, attraverso la scrittura, la donna incomincia a proiettare visioni alternative del mondo, svincolate dai modelli dominanti e dai linguaggi del potere, abbattendo schemi precostituiti e violando in maniera discreta, ma intransigente, quel codice morale costituito da valori, da norme, e da aspettative ormai obsoleti. Nasce, in questo modo, una nuova coscienza che riscatta la dignità deviata e dà importanza alla funzione femminile nella costruzione della società. In effetti, sia l'identità collettiva, sia quella individuale, sorgono da processi di riconoscimento reciproco tra gli esseri umani; in altre parole, entrambe provengono dalla realtà sociale. Questo è il messaggio che si evidenzia da tutti gli scritti raccolti nel volume, i quali riflettono le complesse, eterogenee e multiformi forme dell'essere donna.

Tra le iniziative del 2010, che si sono aperte con l'incontro veneziano del 6 marzo 2010 dove si era stabilito per l'appunto il piano del volume che ho appena illustrato, possiamo annoverare il presente congresso internazionale *Donne in movimento* – i cui Atti costituiscono la presente pubblicazione in CD – e il già citato convegno internazionale organizzato dall'università di Udine dal titolo *I colori dell'emigrazione nelle Americhe* (10-12 novembre 2010) i cui atti sono in corso di stampa. Inoltre il 2 dicembre 2010 si è tenuto a Venezia il convegno internazionale *Italia Argentina, una historia compartida*.

La seconda fase prevede le seguenti iniziative che hanno lo scopo comune di verificare lo stato e la conclusione dei lavori:

- 11-13 maggio 2011 convegno di Salerno *Penelope e le altre*, in collaborazione con il Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", con successiva pubblicazione degli Atti;
- 15-16 novembre 2011, convegno internazionale *L'emigrazione femminile nella/dalla 'modernità liquida' americana* in chiusura delle ricerche, organizzato dall'università di Udine;
- Seguirà un volume in cui appariranno gli atti del convegno di Udine, alcuni studi del convegno di Venezia, interviste a autrici condotte dai ricercatori delle singole unità locali, e contributi di iniziative editoriali promosse da membri del gruppo PRIN.

Stato dell'arte

Il presente progetto affronta in maniera del tutto innovativa il tema migratorio come momento iniziatico, ancorandolo all'elaborazione del reale dal punto di vista femminile in grado di offrire nuovi paradigmi di interpretazione dello stesso e dei conflitti derivati da momenti di crisi, rappresentati o attivati dalla letteratura, nonostante la teoria dei riti d'iniziazione abbia una salda tradizione novecentesca. Essa, iniziata, infatti, con gli studi di van Gennep, *Rites de passage* (1909), orientati alla letteratura folklorica, viene poi alimentata dalla stagione del Collège de Sociologie di Parigi grazie a Caillois, e continua infine nell'antropologia britannica con le ricerche di drammaturgia teatrale di Turner, anche in riferimento all'iniziazione femminile. Tuttavia pochi sono gli studi strettamente riferiti all'iniziazione femminile; essi trovano precedenti principalmente nell'attività di ricerca del gruppo proponente, a partire dal finanziamento PRIN 2004. Tra il corpus prodotto dalle diverse unità segnaliamo, tra gli altri, i contributi di Serafin, che scava all'interno del concetto di iniziazione nella narrativa del Cono Sur, di Rocco, che applica il concetto alla scrittura diaristica di Pizarnik e di Silvestri che studia la narrativa di Laforet. Altri contributi in tal senso sono stati offerti da Calabrese e Verdi, che sottolineano il rapporto fiaba/iniziazione, maggiormente approfondito a livello internazionale da Propp e da Von Franz.

Di carattere antropologico sono gli studi relativi all'iniziazione maschile, condotti da personalità di sicuro impatto nella cultura, quali Riés, Evans-Pritchard, Eliade, Cabibbo.

Più specificamente filosofici sono gli apporti di Zamboni-Varcárcel, Cixous, Irigaray, Cavarero collegati al pensiero femminile e di Jung per lo studio degli archetipi; psicanalitici sempre al femminile quelli di Finzi e di Kantaris; linguistici quelli di Meo-Zilio e Marcato.

Imprescindibili sono i testi sulla definizione del *gender* (Wilson), di soggetto nomade (Braidotti), di retorica femminile (Russotto, Kristeva, Traba), di critica letteraria relativa a scrittrici di lingua spagnola (Perassi, Regazzoni, Serafin, Usandizaga), agli scritti autobiografici di donne esiliate (Grillo, Cattarulla, Andújar) e alla letteratura in italiano prodotta e pubblicata nel *Cono Sur* (Martelli).

Sulla relazione donne e letteratura si vedano gli interventi di Arancibia, Araujo, Guerra Cunningham, López González, Peri Rossi, Rosy, Lagos. Per quanto riguarda il tema specifico dell'emigrazione esso è rappresentato o attivato dalla letteratura ad iniziare da De Amicis per rafforzarsi soprattutto nella seconda metà del XX secolo. Ad esempio nei romanzi italo-argentini la rappresentazione del nuovo mondo avviene spesso attraverso gli stilemi delle fantasmagorie: l'oceano è mostro che divora i padri, le madri e i fratelli in Poletti; in Giardinelli, il simbolo della nave e del porto costellano un narrato dove disperante è il senso dell'attesa per ricomporre il nucleo familiare d'origine; in Dal Masetto, in Argentina si costruisce la casa transitoria e provvisoria, abitata dal sogno del ritorno in Italia, ritorno che diviene mito finché la realtà non lo scorona (la terra materna ora è nuova, sconosciuta ed estranea; lo spazio originario si mostra anch'esso inabitabile); in Bianciotti, la rappresentazione assume i colori della metafisica del vuoto, della sospensione incerta, per Laura Pariani è la 'Merica «che mai facemmo», sogno irrevocabilmente perduto.

L'intera équipe di *Oltreoceano-Centro Internazionale letterature Migranti* dell'Università di Udine, come già ricordato, sta portando avanti un discorso di grande importanza, tanto da essere considerato punto di riferimento per gli studi sull'emigrazione. Essi si consolidano nell'individuazione di una peculiarità testuale che si fa genere letterario e di cui si considerano le differenti declinazioni alla ricerca della formulazione di un canone. La finzione viene riscoperta, inoltre, come luogo privilegiato di formulazione delle Identità/Nazioni, come terreno di presentificazione di saperi parziali. Al discorso letterario si riconosce, così, un nuovo significato ontologico e fondativo di entità frammentarie e collocate.

Di taglio storico sono invece le indagini di Franceschini, Incisa di Camerana e Devoto, continuate in rinnovata prospettiva da Giuliani Balestrino e da un'équipe di oltre quaranta studiosi coordinata da Bevilacqua, De Clementi, Franzina. In riferimento all'aspetto più strettamente sociologico sono le ricerche di Pollini e Scidà, mentre di carattere antropologico sono gli studi sulle migrazioni, condotti da personalità di sicuro impatto nella cultura internazionale come Ortiz che ha coniato il fortunato neologismo "transculturazione", Teti e Cinotto che mettono in relazione alimentazione, migrazioni e culture popolari.

Tali studi costituiscono la premessa per giungere a un quadro sistematico degli elementi tematici, morfologici, ricettivi della narrativa migrante femminile del XX secolo, qui perimetrata all'area del *Cono Sur*.

Unità locale di Udine (Silvana Serafin)

Il progetto di ricerca dell'unità locale di Udine da me coordinata, si focalizza sul concetto di *Migrazione e iniziazione: la poetica del soggetto nomade nella letteratura femminile argentina del XX secolo*. Obiettivo della ricerca è la classificazione rigorosa degli elementi tematici e delle caratteristiche morfologiche correlati ai riti d'iniziazione femminile che nel fenomeno migratorio si attivano e si definiscono anche come conquista e emancipazione identitaria personale e collettiva. Inoltre, mostrando la possibile rinascita della protagonista come donna nuova, capace di trasformarsi in individuo storico, la ricerca si propone di offrire un quadro sistematico delle differenze di genere, riscontrabili in ambito argentino.

Per quanto riguarda l'aspetto teorico si procederà a un'anagrafe delle situazioni-snodo (slot, secondo la narratologia attuale) e all'incidenza che tali situazioni hanno sull'intero percorso fattuale dell'intreccio. In termini morfologici, ricorrendo altresì alla tassonomia delle "soglie" elaborata da Gérard Genette, verranno censite le linee di demarcazione testuale fungenti da "riti di passaggio". In termini ricettivi, si metterà a punto uno schema teorico che rappresenti la condizione ideale affinché una lettrice esperisca la ricezione del testo come una prova di iniziazione.

L'aspetto pratico, invece, concerne lo studio diretto di opere create da quelle scrittrici di origine italiana le cui eroine si trovano in un momento particolare della loro vita, quando cioè esse verificano una diversa percezione

dell'identità individuale e del mondo circostante. Il cambiamento di prospettiva, paragonabile al processo d'iniziazione, dovrà svolgersi in un viaggio, che inizia con l'abbandono dell'ambiente familiare e prosegue:

- -nello spazio fisico della città, ma anche della selva, della pampa, del deserto, ambienti in cui si perpetua la memoria delle antiche esperienze collettive e dell'archetipo del rito iniziatico, fortemente attivato nei periodi critici della società, allo scopo di garantire una transizione di significato, rafforzando l'elemento mitico;
- -nello spazio interiore, scatenato da un fattore di carattere sociale come appunto l'emigrazione, o dal bisogno di conoscenza di sé.

La mia indagine riguarderà l'opera di Syria Poletti, di cui mi sto occupando da tempo, mentre Federica Rocco si sta interessando di migrazione, diaspora e esilio in alcune scrittrici del *Cono Sur* in una linea di continuità con gli studi già portati a termine e dedicati ai romanzi di Alicia Steimberg, di Ana María Shua, di Alicia Dujovne Ortiz, di Myriam Escliar, di Elsa Drucaroff, di María Negroni. Inoltre, sta lavorando sulle memorie cromatiche europee nello sguardo delle discendenti argentine.

Eleonora Sensidoni affronterà: *Il tema dell'Iniziazione al femminile nella letteratura intimista dagli anni '40 e i giorni nostri*, soffermandosi in particolare sul concetto di "madre" che costituisce l'anello di congiunzione tra passato e presente, tra Italia e Argentina. Un esempio lo offre l'opera di Maria Teresa Corradini de Barbera, la quale descrive il mondo, i sentimenti e la vita attraverso lo sguardo di una madre che in seguito alla perdita di un figlio trova nella scrittura la sua "medicina", la cura indispensabile per non essere sopraffatta dalla quotidianità e dall'angoscia del vivere.

Non è trascurato nemmeno l'aspetto linguistico, studiato da Rocío Luque, che si focalizzerà soprattutto sul contatto tra lo spagnolo e l'italiano della zona rioplatense e sui successivi fenomeni interlinguistici derivati, quali, ad esempio, la paronimia, il prestito integrato o non integrato, la neologia e l'influsso del superstrato fonetico e morfematico da una lingua all'altra. Si occuperà, inoltre, della comparazione tra lo spagnolo e il friulano, una delle lingue d'emigrazione dell'italiano, soprattutto per quanto riguarda le forme lessicalizzate del linguaggio come quelle fraseologiche.

Conclusioni

Come si può constatare, il programma generale è alquanto ambizioso, perché si propone di ampliare la ricognizione sulla scrittura femminile – già attivata con il precedente PRIN del 2004 e rafforzata nel corso degli anni –, circoscrivendola nell'ambito di una precisa tematica: l'emigrazione, per l'appunto, declinata a sua volta attraverso i motivi dell'esilio, del viaggio, dell'iniziazione e della violenza politica. Tutte le unità coinvolte hanno, pertanto, dei compiti ben delineati e complementari al fine di creare una vera e propria tipologia del discorso femminile dell'emigrazione quanto mai completa ed esaustiva.

Sono certa che l'originalità dell'ambito d'indagine, unita alla specificità dell'argomento, potrà apportare nuovi contributi alla già consolidata tradizione di studi di genere e troverà applicazione concreta sia nella catalogazione e sistematizzazione del corpus letterario femminile sull'emigrazione nel *Cono Sur*, sia nel riconoscimento di una morfologia del discorso femminile dell'emigrazione, applicabile anche fuori dai contesti analizzati.

Unità locale di Venezia (Susanna Regazzoni)

La unidad de Venecia constituida por Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo, Ludovica Paladini e Martina Bortignon, en relación con el tema dentro del argumento general, se ocupa de forma más específica de unas escritoras argentinas y chilenas que escriben narrativa de viaje, vivido, considerado, relatado como aventura, cambio o sencillamente turismo.

El grupo de la Universidad de Venecia, para este tema, trabaja en red con María del Carmen Simón Palmer del CSIC de Madrid, Antonio Fernández Ferrer de la Universidad de Alcalá de Henares, Francisca Noguero de la Universidad de Salamanca y Adriana Mancini de la Universidad de Buenos Aires, además de las/os colegas de la red.

Elide Pittarello se ocupa de María Teresa León y de su viaje a la Argentina, magistralmente relatado en *Memorias de la melancolía*, destacando la relación entre viaje e imagen, desde el punto de vista de un recorrido que se cumple mayormente a través del tiempo más bien que del espacio.

Margherita Cannavacciuolo estudia la obra de la periodista Hebe Uhart (Moreno, Buenos Aires, 1936), *Turistas* (2008), colección de cuentos escrita a partir de apuntes de viaje realizados durante su carrera y de algunos recuerdos de amigos sobre el mismo tema. La investigación se centra en el “viaje turístico” que se amplía a una serie de consideraciones puesto que los “turistas” de Hebe Uhart se relacionan con los protagonistas de lo que

Augé define como mundo-ciudad. En otras palabras, se trata del resultado de la mezcla del ideal y de la ideología de la globalización junto con una mirada más ingenua que testimonia las contradicciones de una ciudad-mundo caracterizada por los “tiempos líquidos”.

Ludovica Paladini estudia la obra *Chiloé, cielos cubiertos* (1973) de la dramaturga María Asunción Requena (Buenos Aires, 1916 – Lille, 1986), texto donde la protagonista cumple un viaje a través del tiempo mítico de la cultura chilota en el sur de Chile, relatando la miserable vida de los indígenas alacalufes y su insistente, continua lucha por la defensa de su cultura a pesar de las difíciles condiciones. Se trata de una relectura personal de la historia y del folklore de la región.

Martina Bortignon propone la reflexión del sentido iniciático del viaje en dos obras de la poeta Diana Bellessi (Zavalla, Santa Fe, 1946): *Crucero ecuatorial* (1981) y *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (escrito en 1974 y publicado en 1991): son versiones complementarias de lo que se puede considerar un diario del primer viaje – que es, además, el camino hacia el descubrimiento de su arte – que realiza la escritora. La elección crítica intenta demostrar el doble movimiento que el recorrido provoca: viaje como eje individual y evolución poética, junto con el ámbito privilegiado en el que se realiza la reflexión sobre la escritura.

Mi investigación se centra en el relato de viaje del siglo XX a partir de algunos cuentos de Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938). La transformación social del individuo y el deseo de volverse distinto a través del tránsito territorial son estereotipos literarios muy bien comentados por Eric Leed, puesto que en efecto los cambios que la persona que emigra sufre son metáfora de esto. En ámbito ibérico el ejemplo resulta inmediato al pensar en el cambio que los españoles viven gracias al pasaje al Nuevo Mundo: de pobres “buscones” a nobles ricos.

En efecto, del reconocimiento por parte del otro o más generalmente de la relación con el/la otro/a, deriva nuestra identidad o, incluso, podríamos proponer que, de forma más obvia, nuestra realidad surge de procesos de identificación y de diferenciación recíproca, a través del manejo de las imágenes que vienen del/la otro/a.

Tradicionalmente el viaje corresponde al hombre mientras que su contrario, la permanencia, a la mujer. Esto es especialmente cierto en el siglo XIX, tema que he tratado en varias ocasiones. Es en esa época cuando las escritoras a menudo adoptan esta modalidad escritural para participar desde los márgenes a la historia y a la política del país natal.

Las narraciones de viaje del siglo XIX presentan a menudo un punto de vista eurocéntrico, con un yo blanco, masculino y “autorizado” gracias a un encargo oficial. Las escritoras se alejan de este modelo y presentan variantes interesantes como la constituida por la experiencia de la Condesa de Merlin que viaja de París a La Habana por razones entre sentimentales y políticas, con una mirada que se coloca entre una postura externa e interna. Se trata de un recorrido geográfico e ideológico horizontal, desde Europa hasta América como el de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Otro tipo de trayecto suponen los de Juana Manuela Gorriti que inaugura un viaje vertical, totalmente americano que incluye Argentina, Bolivia y Perú, así como el de Amparo Ruiz de Burton que cruza las Américas durante más de 46 años a través de la frontera más famosa del continente, siempre con la sensación de pertenecer a otro lugar (*outsider*), con raíces en una región distinta. Al mismo grupo pertenece Flora Tristán, la francesa que viaja al Perú con una mirada totalmente europea y al propio tiempo con una adhesión completa hacia las mujeres encontradas.

Muy distinto es el mismo tema considerado a finales del siglo XX cuando las escritoras superan el problema referencial para lograr una mayor libertad expresiva. En suma, mi investigación se centra en el tema trascendental del viaje como modalidad de interpretación del discurso femenino.

Unità di Milano (Emilia Perassi)

Per dare omogeneità ai risultati della ricerca nel suo complesso, l'Unità di Milano ha adottato lo schema tipologico proposto e discusso coi colleghi delle Università di Venezia e di Udine, nella convinzione dei vantaggi che comporta l'adozione di una medesima griglia interpretativa riguardo gli snodi del percorso migratorio, essenziali per poter procedere allo scambio di informazioni sintetiche e, soprattutto, all'elaborazione di una riflessione conclusiva.

Nel caso specifico dell'Unità di Milano, il processo di elaborazione dell'esperienza migratoria nella specifica forma dell'esilio e dell'erranza viene considerato nucleo simbolico soggiacente al tema della violenza politica nella letteratura esaminata.

Il corpus è stato già in parte costruito su quelle opere che si orientano alla lettura e superamento dell'esperienza del *Proceso Militar* in Argentina, del regime di Pinochet in Cile, di quello di Stroessner in Paraguay, di Bordaberry in Uruguay.

Oltre alla relazione con la storia politica, si è iniziata a studiare anche la relazione di tali testi con la loro storia letteraria, ovvero con il modello canonico del romanzo della dittatura. In questo senso, la relazione tra migrazione, esilio, erranza e violenza politica viene letta tanto come problematizzazione del modello dell'autoritarismo politico quanto come strategia di "liberazione" dal modello canonico. In ambedue i casi, la direzione del percorso consiste nell'individuazione e nell'elaborazione di un nuovo "self" specificamente femminile (voce propria e altra).

L'elaborazione dell'esperienza migratoria e dell'esilio in contesti di conflitto viene sostenuta da una ritualità che prevede medesimi slots, passaggi, crisi. Vengono pertanto osservate:

- **le situazioni di crisi vitale che innescano il processo di cambiamento, ovvero il passaggio dal privato al pubblico attraverso la partecipazione alla storia collettiva, dunque all'elaborazione di saperi diversi e nuovi per il ruolo femminile;**
- la concomitanza di tali situazioni con un contesto di crisi politica, sociale e culturale, capace di attivare forme di resistenza ai modelli dominanti;
- l'acquisizione di una nuova identità, diretta alla fondazione e affermazione di un nuovo "self" ed insieme alla proposizione di nuove modalità di configurazione della realtà.

Inoltre, nell'analisi formale del corpus oggetto d'indagine, anche l'Unità di Milano sta procedendo ad un'anagrafe degli slots e a all'osservazione della loro incidenza nel procedere dell'intreccio. In termini morfologici, vengono censite le linee di demarcazione testuale che fungono da "soglie" per il rito di passaggio (ovvero l'esperienza della militanza) da uno stato di 'innocenza' o natura (l'educazione all'assenza dalla storia) allo stato di cultura (la formazione alla presenza nella storia).

Com'è ovvio nel caso della letteratura femminile, tale passaggio implica modalità addizionali attribuibili alla specificità storica, culturale, sociale della condizione della donna: risulta inevitabilmente più marcato l'accento sul

tema dell'autoritarismo patriarcale, vissuto dapprima come dominio del modello culturale tradizionale poi come dominio del modello politico dittatoriale in senso stretto.

All'interno delle linee di ricerca ivi esposte e dopo aver analizzato le strategie stilistiche e i procedimenti di riscrittura nella relazione con il canone, l'Unità di Milano intende concentrarsi sul tema della memoria della dittatura nell'esilio. A partire dalle suggestioni teoriche offerte dalla biopolitica (Foucault, Deleuze) e, in particolare, da studiosi italiani come Agamben ed Esposito, si procederà alla disamina delle diverse esperienze del ricordare legate alla testimonianza. La catena di impossibilità che regola ogni atto testimoniale (Agamben) è il nucleo concettuale dal quale partire per lo studio e la conseguente problematizzazione della testimonianza di primo e di secondo grado, allo scopo di fornire una cartografia della testimonianza "al femminile" delle esperienze dittatoriali e diasporiche nel Cono Sur.

L'obiettivo è quello di studiare le modalità di fare memoria (atto che implicitamente sottende diverse "forme" di parzialità) da parte della narrativa contemporanea femminile in Argentina e in Cile, sottolineando i seguenti elementi:

- Testimonianza di primo grado: analisi delle strategie narrative utilizzate per dare voce all'indicibile nella narrativa dei "testimoni", ossia dei superstiti. Tale esperienza del ricordo nella quasi totalità dei casi si articola e si intreccia con l'esilio (Sagastizábal, Kozameh, Andruetto, Shua);
- Testimonianza di secondo grado: analisi dell'elaborazione narrativa dei recettori del racconto della dittatura nell'esilio: i "nuovi testimoni". La funzione di "mediazione" della testimonianza è osservata attraverso una doppia declinazione: diretta – quando è evidente il processo di filiazione della testimonianza (Alcoba); indiretta – quando i recettori della testimonianza appartengono a scenari, geografici, storici e culturali, disomogenei rispetto all'oggetto della testimonianza stessa (Pariani);
- Cartografie della memoria: analisi delle modalità di riscrittura di corpi e nazioni attraverso l'elaborazione dell'esperienza della dittatura, nelle forme dell'esilio e dell'erranza (Eltit, Kozameh).

Quest'ultima declinazione della ricerca sta dando vita a una nuova rete di intercambio accademico internazionale che vede il coinvolgimento di: Lucía Guerra Cunningham (University of California, Irvine), Saúl Sosnowski

(University of Maryland), Alicia Kozameh (Champan University), María Teresa Medeiros-Lichem (Wien University), Erna Pfeiffer (Universitaet Graz).

Riassumendo, i compiti assunti dall'Unità di Milano sono i seguenti:

- identificazione e selezione del corpus testuale;
- elaborazione di uno schema tipologico attraverso la focalizzazione privilegiata della “testimonianza”;
- sua applicazione al corpus;
- discussione dei risultati attraverso la convocazione di periodici workshop (Milano, giugno 2011; Los Angeles, ottobre 2011);
- diffusione dei risultati (e loro ulteriore discussione) attraverso l'attivazione di corsi monografici inerenti a suddette tematiche (A.A. 2010-2011; 2011-2012);
- promozione dei primi risultati fuori dai confini nazionali. Presentazione del già citato volume *Más allá del umbral*, fuori dai confini nazionali:
 - o *Coloquio internacional de Estudios de Género* – Casa de las Américas (L'Avana, Febbraio 2011, i cui atti peraltro saranno pubblicati all'interno della neonata Collana del Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparate dell'Università degli Studi di Milano);
 - o FERIA del libro de La Habana (L'Avana, Febbraio 2011).
- pubblicazione di una raccolta di saggi dedicati alla tematica della testimonianza come “memoria recuperata” nell'elaborazione letteraria della dittatura argentina e cilena, in collaborazione con la rete di partners internazionali;
- presentazione dei risultati finali della ricerca all'interno di uno specifico panel in seno al Convegno Internazionale LASA 2012 (San Francisco).

Unità di Salerno (Rosa Maria Grillo)

L'unità di Salerno si è aggiunta di recente al gruppo storico dei *gender studies* delle latinoamericaniste italiane, in quanto solo nel 2008 è entrata nel progetto PRIN coordinato da Silvana Serafin. Ma un “gruppo” salernitano era da sempre attento e attivo in queste tematiche, tanto che, presso l'Università di Salerno, nel 2005 Rosa Maria

Grillo aveva organizzato il Convegno internazionale *Voci femminili dall'America Latina* e nel 2009 Rosa Maria Grillo, Sebastiano Martelli e Giuseppe D'Angelo avevano organizzato il seminario *Storia e storie migranti*, cui aveva partecipato anche Camilla Cattarulla, membro "esterno" dell'Università di Roma³, a sua volta attenta studiosa delle problematiche legate all'emigrazione e all'esilio femminile in Argentina.

L'unità di Salerno ha inteso ampliare i confini geografici della ricerca includendo anche la Spagna per la sua centralità nei 'movimenti' transoceanici – esili ed emigrazioni – e perché senza dubbio il risvegliarsi della donna spagnola durante la Repubblica e la Guerra Civile, e il suo successivo esilio in America Latina, ha costituito una tappa fondamentale nei movimenti femminili/femministi americani e nella scrittura autoreferenziale di tale "risveglio". Analizzando testi autobiografici, pseudoautobiografici, testimoniali, narrativi e poetici si analizza il ruolo del "di spatrio" (inteso sia come viaggio fisico che come dislocazione che crea sensi di non-appartenenza) nella crescita e nella formazione di soggetti femminili "in movimento" (come è il caso esemplare di María Rosa Lojo, *exiliada hija* per la quale il "ritorno" in Spagna costituisce il momento di affermazione dell'identità argentina, o di militanti che nella clandestinità o nel carcere scoprono una identità di genere, da affermare aldilà del credo politico): nel corpus fino ad ora analizzato, la "soglia" per il rito di passaggio femminile dall'innocenza alla consapevolezza, dallo stato di natura a quello di cultura, si può identificare precisamente nel movimento di "dispatrio".

L'attenzione dei membri del gruppo sarà pertanto ripartita tra fenomeni migratori tra Italia e Cono Sur (Camilla Cattarulla, Sebastiano Martelli e Giuseppe D'Angelo) e di esilio tra Italia, Spagna e Cono Sur, o clandestinità/carcere – forma estrema di esilio – (Carla Perugini, Rosa Maria Grillo) per stilare una mappa delle forme e delle modalità del raccontare/raccontarsi in situazioni di allontanamento non ludico dal luogo di appartenenza.

I primi risultati dell'incontro dell'unità salernitana con il gruppo PRIN consistono nelle collaborazioni di Grillo e Cattarulla al volume collettivo *Más allá del umbral* (Sevilla, Renacimiento 2010), con due interventi strettamente legati allo specifico tema della ricerca locale: Grillo con uno studio su Luce Fabbri, anarchica italiana esiliata a Montevideo negli anni 20 del 900, Cattarulla con un intervento su Juana Paula Manso e la sua formazione "itinerante". Sempre in eventi organizzati da Silvana Serafin, sia Cattarulla che Grillo hanno partecipato con testi

attinenti a questa ricerca PRIN: in *Oltreoceano* Rosa Maria Grillo ha pubblicato *Storie di donne tra Italia e Rio de la Plata* (n.2, 2008), *Oltre il confine. L'opera e la vita di Marosa Di Giorgio* (n. 3, 2009), *Mangiare la foglia. Metafore del cibo nella letteratura d'emigrazione* (n. 4, 2010), Cattarulla *Cibo e donna nell'Argentina migratoria* (n. 4, 2010).

A Luce Fabbri Grillo ha dedicato anche un secondo lavoro, in corso di stampa nel volume in omaggio a Dessì (Bulzoni), *La Spagna di Luce Fabbri, tra storia e utopia. La resistenza ideologica dopo la sconfitta del '39*. Infatti l'esilio del '900 è l'altra tematica presente nel progetto, in questo caso con una triangolazione Italia-Spagna-Uruguay che dà conto della formazione politica internazionale dell'anarchismo di inizio secolo e in particolare di Luce Fabbri, che precisamente ha avuto il suo "battesimo" di attivista autonoma, direttrice di giornali e pubblicazioni, in occasione della guerra spagnola.

Ai percorsi dell'esilio tra Spagna e Rio de la Plata Grillo ha dedicato altri due lavori – *El nuevo descubrimiento de América en femenino: María Rosa Lojo y las mujeres argentinas*, e *El nuevo descubrimiento de América: la Argentina de María Rosa Lojo, una 'exiliada hija'*, entrambi presentati al "congresso plural" *El exilio del 39, 70 años después*, il primo nella sede della Università de La Rioja, e il secondo della Universitat Autònoma de Barcelona, entrambi nel dic. 2009 – in cui ha evidenziato come, tanto nella biografia della scrittrice come nei personaggi femminili dei suoi romanzi, il viaggio tra Europa e America, di andata e di ritorno, sia esso motivato da problemi politici che economici, ha sempre un ruolo determinante nella iniziazione/formazione di una identità. Alla "iniziazione" pubblica nella clandestinità e nell'esperienza carceraria è stato invece dedicato il recente viaggio di studio a Cuba, con la partecipazione al *Coloquio internacional de Estudios de Género – Casa de las Américas (Mujeres y emancipación)* e alla FERIA del libro de La Habana (Febbraio 2011).

Anche Carla Perugini da tempo si occupa di scrittura autobiografica femminile in Spagna e recentemente ha concentrato la sua attenzione sui romanzi americani di Maria Teresa León: la relazione *Menesteos, el anti-héroe de María Teresa León* presentata al Convegno dell'Universidad Complutense di Madrid *Mito y subversión en la novela contemporánea* (9-11 marzo 2011) e *No todos son deberes: Doña Jimena Díaz del Vívar en la novela americana de María Teresa León*, che sarà presentata al Congresso dell'Università di Salerno *Penelope e le altre*. Giuseppe D'Angelo, già attento studioso della emigrazione italiana in Venezuela, ha in atto uno studio sulla presenza femminile nell'emigrazione campana in Argentina, con un particolare riferimento ai viaggi di donne "in cerca di marito" –

esperienze molto singolari, tra “affidamento”, matrimoni per procura, catena migratoria ecc.; Sebastiano Martelli ha pubblicato, in una vastissima sua bibliografia sulla letteratura italiana di emigrazione, diversi testi sul viaggio d'emigrazione e l'emigrazione femminile: *Dispatrio e identità nella letteratura italiana dell'emigrazione transoceanica*, *Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione*, ecc.

Nel 2010 l'unità di Salerno ha organizzato il congresso internazionale *Donne in Movimento* (12-14 maggio) con la partecipazione di tutte le unità locali, di cui il presente volume raccoglie gli Atti, in cui il “movimento” di soggetti femminili è stato al centro di analisi e dibattiti, mentre nel 2011 è prevista una sorta di “continuazione in controluce” con *Penelope e le altre* (11-13 maggio), con un confronto tra diversi archetipi femminili e il loro rapportarsi con il viaggio, il dislocamento, l'identità.

*Versi dell'erranza. Gertrudis Gómez de Avellaneda e il viaggio verso (D)io**

Laura Scarabelli

Università IULM/Università degli Studi di Milano

«[...] La mujer era hermosa, de gran estatura, de esculturales contornos, de bien modelados brazos y de airosa cabeza, coronada de castaños, abundantes rizos, y gallardamente colocada sobre sus hombros. Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados, y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni la espesura excesiva en las cejas, no bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por el error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina» (ZORRILLA J. 1962: 382).

Così José Zorrilla ricorda il primo incontro con la poetessa cubana, che ebbe il piacere di introdurre al cospetto della comunità delle Lettere di Madrid.

Nelle sue parole ritroviamo già alcuni elementi capaci di definire la controversa natura della “divina Tula” e, insieme, i suoi limiti intrinseci. È curioso come già dall’aspetto più superficiale dell’essere, incarnato nel giudizio altrui e scaturito dall’atto stesso di apparire al cospetto dei Padri letterari della Patria che, stupiti di fronte

all'eccezionalità della cubana, ne tessono le lodi, non senza un retrogusto di diffidenza, emerge chiaramente la figura di un "io" dilaniato e scisso, di un'identità scossa dalla molteplicità.

Ripercorriamo la descrizione di Zorrilla. L'immagine della pienezza femminile, tutta fascino e bellezza, si inverte di segno grazie alla congiunzione avversativa «pero», capace di mettere in relazione due parti del discorso tese a evidenziare la discontinuità tra l'apparenza fisica della cubana e la sua sostanza come poeta. Lo sguardo fermo, la scrittura decisa e priva di sbavature, insieme alla lucidità di pensiero, sono capaci di rivelare qualcosa di inatteso, di inaspettato, addirittura di incongruente se messo in relazione all'aggraziato involucro. Ritornando ossessivamente sulle sembianze della cubana Zorrilla, come in un trattato di fisiognomica, ne ripercorre la fisicità, attonito di fronte all'assenza di tratti capaci di ricondurre il corpo, estremamente femminile, alla mente, rigorosamente maschile. Per concludere con l'affermazione più ovvia: era una donna, sì, ma con l'animo di un uomo, intrappolato, per distrazione fatale della natura, in un involto di carne femminile.

Le parole dell'intellettuale non lasciano dubbi: siamo di fronte a una eccezione della natura, a un corpo seducente e sinuoso che alberga, fuori da ogni attesa e aspettativa, una mente virile.

La condizione liminale dell'essere poetessa disciplinata e rigorosa e, al tempo stesso, donna languida e sensuale non è che la prima delle grandi contraddizioni e marginalità che la Avellaneda è costretta a portare su di sé.

Non dimentichiamo che i suoi stessi natali contribuiscono a moltiplicare una dimensione duale difficilmente risolvibile(1): spagnola di origine, ossessionata dalla ricongiunzione con il Nome del Padre, perso nella sua infanzia e ricomposto attraverso il viaggio iniziatico verso la Madre Patria, quella Spagna che la accoglie nei suoi salotti e la trasforma in una delle voci femminili più autorevoli del Romanticismo, ma cubana di nascita e di appartenenza. Cuba è la Terra Madre, del cuore e delle viscere. Cuba è capace di incarnarne l'intimità più profonda poiché riproduce la medesima natura duplice della poetessa e patisce i suoi stessi silenzi. Il silenzio della condizione periferica prima di tutto, periferia di un centro a cui si fa sempre riferimento, in una sorta di

* Il presente elaborato è stato pubblicato parzialmente sulla rivista "Oltreoceano", n.3, *Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia* (Udine, Forum, 2009: 119-124), con il titolo: *Gertrudis Gómez de Avellaneda tra sovversione e frammentazione*.

(1) Alexander Selimov parla di una duplice marginalità: la prima legata alla marginalizzazione della scrittrice nel discorso patriarcale del movimento romantico, che cercava in tutti i modi di squalificare e controllare la sua scrittura nella riduzione a sentimentalismo sensista e irrazionale, dall'altro la sua condizione di scrittura periferica, coloniale (SELIMOV A. R. 2003: 7-11). Emilio Ballagas, invece, nel suo ritratto della poetessa, sembra concentrare la sua attenzione sul sentimento contraddittorio che attraversa il suo essere cubana e un po' spagnola, poeta e irrimediabilmente donna (BALLAGAS E. 1981: 144-152).

inesorabile rispecchiamento. In seconda istanza il silenzio, ancor più denso e opaco, veicolato dall'insularità, che se da un lato implicitamente induce a un isolamento che è ripiegamento e ricerca di un senso profondo dell'essere, dall'altro rinnega ogni pienezza e rotondità attraverso l'estrema vulnerabilità e apertura(2), data dall'inesorabile esposizione al mare, quel mare tanto presente nei versi di Gertrudis, fonte di consolazione e, insieme, di turbamento(3).

Queste catene di circostanze che controllano l'io poetico, invece di rinchiuderlo in una gabbia d'impotenza, scatenano alternative espressive inusitate, atte a contenere, insieme, l'ansia di manifestazione di una soggettività pronta a interpretare il mondo, sentendolo pulsare attraverso la propria speciale sensibilità, e il senso di vincolo, causato dalla proiezione dell'identità sociale. Intendo dire che la condizione di poetessa, per di più cubana, invece di essere vissuta come ostacolo ineludibile e castrante, viene assunta pienamente, si converte nel presupposto essenziale dello scrivere. La contraddizione implicita nei suoi natali, femminili e periferici, si trasforma nel nucleo più profondo della ricerca letteraria. Come afferma Susana Kirkpatrick nel suo saggio sulla scrittura femminile nel Romanticismo spagnolo:

«Las mujeres autoras que utilizaban el discurso romántico de la subjetividad tendían a deshacer la concepción del yo como coherente y contenido: una escritora que se opusiera a su propia socialización como mujer de su casa, se enfrentaba a la naturaleza dividida de la subjetividad en todo acto estético de la representación de sí misma» (KIRKPATRICK S. 1991: 44).

Il fascino della scrittura della Avellaneda risiede, quindi, nell'oscillazione tra il limite di un'identità socialmente negata e disconosciuta e la tensione verso l'assolutezza del sentire, propria dell'io romantico che interpreta il reale

(2) Sempre Ballagas, a tale proposito, commenta: «Lo que no se ha visto desde afuera, desde lejos de nuestras islas –miopía de un mundo que ganó en vastedad de visión espacial, cuando perdió en el examen de la vida interior–, lo que no se ha visto en claridad, es la tragedia de las islas y de sus hijos, destinados a servir a la voracidad de las metrópolis; islas seriamente asomadas al océano para avizorar y apoderarse también de la cultura, de las grandes ideas filosóficas, del destino de los pueblos». Attraverso la lirica descrizione del destino dell'Isola e della vulnerabilità della sua apertura, parafrasi perfetta della vicenda esistenziale di Gertrudis, Ballagas sembra scorgere un doppio significato, chiaramente contraddittorio. Se da un lato l'apertura verso il Centro è sintomo di una implicita sottomissione, del servilismo verso la Metropoli, dall'altro il medesimo servilismo, oltre ad essere patito è anche cercato, nella consapevolezza che proprio dalla Metropoli si irradiano quelle idee, quei movimenti, quello spirito necessario all'affrancamento dalla condizione periferica. Paradossalmente siamo di fronte a una Periferia che tende verso il Centro per sbarazzarsi dello stesso, per superare la propria subalternità.

(3) Si veda, a esempio, il poema *Al mar* (GÓMEZ DE AVELLANEDA G. 2008 [1869]: 20).

e lo risolve all'interno dell'esperienza poetica. La poetessa assume su di sé la sua intrinseca duplicità, non intende sciogliere i limiti dell'esperienza attraverso l'asserzione e la dilatazione dell'io ma li lascia scorrere liberamente all'interno dei suoi versi, facendo dell'impossibilità di definitezza, di pienezza e di consistenza la sua caratteristica più significativa. Detto in altre parole, la Avellaneda rifiuta l'immagine dell'artista come soggettività dominante che crea e che controlla il testo/mondo(4). Estendendo ironicamente la sua condizione socialmente liminale al destino dell'Uomo, si arrende alle molteplicità proprie dell'atto di scrittura, diretta traduzione di un io piagato e instabile, che tutto non può e che tutto non controlla e che riflette gioiosamente la propria limitatezza. Limitatezza che si esplicita, soprattutto, nella tendenza a concepire l'io non tanto come contenitore virtuale e ordinatore del mondo ma come espressione del conflitto, della contraddizione irrisolvibile, che solo attraverso la "mediazione" poetica si può manifestare e mettere in dialogo. Lo scrivere non diviene più attività che si staglia al di sopra del mondo ma dentro e dietro il mondo: l'io poetico non intende spaccare il reale per ricondurre la sua molteplicità in unità ma intende porsi come *medium*, come tramite per la lettura e per l'interpretazione, sempre parziale, dello stesso.

Tutta la poesia di Gertrudis Gómez de Avellaneda paga di questa dualità volutamente irrisolta. Vorrei portare qui tre esempi di tale procedimento duale e conflittuale, emblemi della dimensione che definirei "contenitiva" dell'agire poetico.

Incominciamo con l'analizzare il celebre sonetto *Al partir*, che troviamo collocato in apertura sia dell'antologia poetica del 1841 che di quella del 1851. Il componimento è la traduzione delle impressioni derivate da un evento ben preciso e significativo nella vita della giovane poetessa. La partenza da Cuba verso la Spagna. Se apparentemente potremmo pensare a una classica trasposizione, in pieno spirito romantico, delle suggestioni derivate dalla separazione dalla terra materna, fatta di nostalgia e rimpianto, di dilatazione dell'animo nel paradiso dell'Isola e della giovinezza, una lettura più attenta rivela ben altro.

(4) Non intendo dire che la poetessa non sia rigorosa nella prassi. Testimonianza dell'estremo controllo sul fare poetico è la costante attività di revisione e rilettura dei suoi testi, più volte denunciata all'interno della sua corrispondenza con Cepeda. Il senso dell'ineffabilità della poesia è più profondo, direi ontologico; non possedere completamente l'atto poetico coincide con la consapevolezza della finitezza dell'uomo che non potrà mai assumere il senso pieno del mondo, nemmeno attraverso la tensione creativa, ma potrà consolarsi "abbandonandosi" alla stessa, lasciandola scorrere nelle sue vene, rifiutando qualsiasi tentativo di riduzione e ricerca della totalità dell'essere e accettando la frammentazione dell'esperienza.

Il sonetto si articola, infatti, attraverso un doppio movimento. Nei primi undici versi, che racchiudono le prime due intere strofe e il primo verso della strofa conclusiva, la poetessa si lascia trasportare dalla memoria, dal ricordo edenico dell'infanzia, dal tempo passato che mai più tornerà. La malinconia dello sradicamento dalla Terra Madre, accompagnata dal passivo abbandonarsi all'accadimento, il viaggio, inteso nel senso inerziale della necessità, si concretizza in immagini vivide e plastiche, unite a un ritmo languido e lento, parafrasi del cullare inesorabile del mare. L'analogia tra Cuba e la dimensione materna è tradotta dall'intimo ardore del verso nelle tre esclamative poste in apertura al componimento, capaci di rendere il sentimento verso l'Isola in tutta la sua pienezza. Inoltre la complice empatia tra la tristezza della giovane e lo scenario è restituita dai toni melanconici e intimi che accompagnano l'abbandono dell'amato grembo terrestre, parafrasato nell'analogia tra il calare della notte e la coltre di dolore che sembra velare la fronte della poetessa. Il senso di impotenza, tipicamente romantico e femminile, nei confronti dell'inesorabilità del destino⁽⁵⁾, è reso attraverso l'immagine dell'io lirico che avanza nel suo viaggio senza possibilità alcuna di scelta, come trascinato dall'ingrossarsi delle vele dell'imbarcazione. L'unica consolazione alla malinconia dell'istante risiede nella costruzione della memoria, capace di ordinare i tempi felici: il presente sembra venire congelato a favore di una estensione della vita intera nell'Isola, nella pienezza del ricordo, nel nome della Madre. Ma ecco che qualcosa sembra improvvisamente cambiare: dopo essersi congedata dall'Eden amato, in una sorta di specularità con la seconda strofa, aperta dal melanconico gemito: «¡Voy a partir!.....», troviamo un inconsueto nuovo: «¡Adiós!.....». Addio all'Isola o alla condizione di Isola? Più che un ulteriore indice di commiato, il saluto sembra evidenziare una trasformazione radicale dell'io. Il senso dell'evento, che fino a ora ha portato al passato, al ripiegarsi della coscienza su ciò che è perduto e mai più tornerà, alla speculazione sull'inesorabile potere dell'accadere, ora è pronto a invertirsi di segno. È come se la Avellaneda prendesse su di sé, o, meglio, non temesse di prendere su di sé, la responsabilità di ciò che sta vivendo, è come se volesse ricondurre l'evento al sé. Dopo un primo movimento lirico nel quale l'evento diviene causa di rimpianto e di ricostruzione dell'io nel ricordo, ora lo stesso evento, in un atto

(5) Peraltro spesso reiterato nei componimenti poetici della cubana. Come espressione più alta di tale sentimento di impotenza nei confronti del fato, che può tutto sull'Uomo, è il poema *Al destino* (GÓMEZ DE AVELLANEDA G. 2008 [1869]: 168).

fortemente sovversivo(6), perde il suo carattere inerziale di necessità per convertirsi in “qualcosa” che inevitabilmente dev’essere introiettato, “qualcosa” di cui si deve irrimediabilmente rispondere. L’evento è causa di una trasformazione, di uno slancio verso il futuro che sradica la dimensione della necessità per aprire le molteplici e liquide (ancora una volta il mare) dimensioni della potenzialità. Ecco che il ritmo del verso diviene sincopato e lascia spazio a immagini inequivocabili. Il fruscio della vela, l’ancora che si alza, il tremito silenzioso della nave che taglia le onde e vola silenziosa verso nuove terre, indicano chiaramente una cosciente presa di posizione nei confronti del proprio destino, non più nostalgicamente patito ma impavidamente sfidato, in nome del Padre.

La libera oscillazione tra la percezione della necessità dell’evento, nel ripiegamento passivo al passato, e la consapevolezza delle infinite potenzialità dello stesso, nello slancio verso il futuro, non l’una o l’altra cosa ma tutte due insieme, riconoscimento di un passato e conoscenza di un futuro possibile, sono indice della volontà “contenitiva” della poetessa, del suo spirito di mediazione del reale tradotto nella dimensione del dialogo. Un dialogo che tiene conto della piccolezza dell’io di fronte al mistero mondo, della relatività della sfida, un dialogo che, confinato nelle pareti intime e accoglienti della propria contraddittoria e molteplice femminilità, si rivela al tempo stesso in-finito e mai compiuto. Un dialogo che riconosce la realtà come mistero, come il “qualcosa” che trascende e rivela e di cui bisogna prendersi carico.

Proprio questo concetto dell’umile accettazione della sfida del mondo che non è universo da ordinare ma mistero insondabile da abbracciare, è la base argomentativa da cui partirò per l’analisi del poema *A la poesía*, attraverso il quale, con il pretesto di rendere omaggio al genio creativo, la Avellaneda, ancora una volta, stravolge il senso romantico del fare lirico per offrire la sua personale interpretazione/traduzione dell’esistere.

(6) La Kirkpatrick commentando lo spirito di sovversione che veicola il poema afferma: «En este denso poema observamos una tensión que se manifiesta de una forma u otra en poemas sucesivos: por una parte la poeta se adhiere a los códigos sociales y literarios de la diferencia sexual; por otra trata de escapar del carácter represivo de estos códigos» (KIRKPATRICK S. 1991: 168). Senza dubbio è vero che la strategia della scrittrice risiede nell’abbracciare i codici sessuali imposti dal romanticismo per decostruirli dall’interno, in realtà, però, il suo messaggio trascende il semplice desiderio di sovversione per convertirsi in qualcosa di più sostanziale. Come cercherò di dimostrare, la pratica “contenitiva” del verso, atta a risolvere e conciliare i contrari, l’essere poeta e donna, sarà capace di schiudere nuove vie di interpretazione del reale, più inclusive e mobili, atte a riposizionare il ruolo dell’attività artistica, non più principio ordinatore dell’universo ma semplice modalità dell’esistere.

Anche il secondo poema del volume del 1841 si articola attraverso due movimenti dialoganti. Il primo, che occupa i tre quarti della composizione, esalta le caratteristiche della poesia, dono che il cielo ha regalato all'uomo per consentirgli di parafrasare l'attività demiurgica nel verso, per permettergli di creare, di inventare la realtà filtrandola attraverso la propria coscienza, mediante un esercizio dello spirito capace di elevarsi al di sopra della stessa e determinarne unità e coerenza. Appellandosi all'autorità dei Padri della poesia protoromantica francese, nello specifico Alphonse de Lamartine(7), la scrittrice ricalca il *topos* romantico della naturale disposizione al fare poetico, dove la tecnica e la perizia del verso sembrano lasciare spazio alla libera inclinazione del sentire(8). Se nell'amore che la poesia è capace di istillare risiede il senso profondo dell'esistere e, insieme, il motore della creatività, la fonte di ispirazione è, ancora una volta, la natura che si rivela, attraverso il suo avvicinarsi in diverse forme, riscaldando il cuore e riflettendo la perfezione del creato: «[...] El grave giro/ de la pálida luna, el refulgente/ Trono del sol, la tarde, la alborada.../[...] Si huracán violento/ Zamba y levanta el mar, bramando de ira:/ Si como rumor responde soñoliento/ el plácido arroyo al aura que suspira.../ [...] Al férvido verano,/ A la apacible y dulce primavera,/ Al grave otoño y al invierno cano/ Me embellece tu mano lisonjera». Il potere creativo della poesia viene chiaramente riconosciuto come chiave di decodificazione dell'universo e come unica prassi mediante la quale l'uomo può alleviare il suo senso di finitudine e proiettarsi al di là del suo essere perituro, al di là della sua carne, quando il canto diviene dispositivo privilegiato della memoria e, insieme, veicolo di istruzione e di mediazione del vero: «¡Habras! ¡Todo renace!/ Tu creadora voz los yermos puebla:/ Espacios no hay, que tu poder no enlace/ Y rasgando del tiempo la tiniebla, / De lo pasado al descubrir ruinas,/ Con tu mágica voz las iluminas».

Per la poetessa, tuttavia, il senso ultimo del fare poetico sembra assumere tutt'altro significato. Le ultime quattro strofe, lungi dal consacrare il genio creativo al di là del tempo e dello spazio e a convertirlo in portatore di perfezione e di bellezza, esprimono un'intenzione completamente diversa. La rottura rispetto a quanto enunciato

(7) Il poema, come sottolinea Susan Kirkpatrick, si rifà al celebre componimento *Le poète mourant*, contenuto nella raccolta *Nouvelles méditations*, del 1823, all'interno del quale lo stesso poeta esaltava la spontaneità del suo lirismo (KIRKPATRICK S. 1991: 175).

(8) Dal suo carteggio sappiamo, al contrario, che il fare lirico della Avellaneda è sottoposto a un rigido controllo testuale, disciplina del verso e catene di revisioni.

fino a ora viene affidata a una esclamazione⁽⁹⁾, all'inizio della quarta strofa: «¡Oh! No orgullosa aspiro/ A conquistar el lauro refulgente/ Que humilde acato y entusiasta admiro...». Il riconoscimento evidente del limite del fare poetico solo apparentemente può essere letto come supina subordinazione alle convenzioni dell'epoca, che negano alla donna la capacità creativa attribuita per natura all'uomo e che confinano la voce femminile a mero esercizio del senso e dell'irrazionale. C'è molto di più: la volontaria uscita dalla condizione tipicamente romantica di un io lirico capace di creare, di inventare il mondo, filtrandolo attraverso l'individualità, e l'evocazione della propria inettitudine, della propria imperizia di fronte a tale maestoso compito è espressione di una nuova sensibilità, capace di abbassarsi contemplativamente alle vibrazioni dell'essere, in grado di captare il mistero segreto del mondo, più che spingersi a decifrarlo e a tradurne la consistenza in verso: «No tan ilustres huellas/Seguir es dado a mi insegura planta» e ancora: «Mi pobre ofrenda estremecida elevo/Y una sonrisa a demandar me atrevo» (GÓMEZ DE AVELLANEDA G. 2008 [1869]: 4). L'innovazione dell'interpretazione della poetessa risiede nella problematizzazione della forza ordinatrice dell'io lirico, non più speciale facoltà che rende l'uomo partecipe dell'eternità e dell'onniscienza ma semplice espressione dell'essere nel mondo, umile accettazione del mistero che racchiude l'essere. Il verso, quindi, non è veicolo per esorcizzare la finitezza ma unica via per incaricarsi del mondo, per tradurne le pieghe più intime, per lasciarsi fluire nella sua insondabile complessità. Qui risiede il senso profondo dell'invocazione finale, posta in chiosa al componimento. La poesia come enigma insondabile, riflesso del mondo: «Dame que pueda entonces/ ¡Virgen de paz, sublime poesía!/No transmitir en mármoles ni en bronce/Con rasgos tuyos la memoria mía; / Solo arrullar, cantando mis pesares/ A la sombra feliz de tus altares». La scrittrice, lungi dal voler possedere l'atto poetico, si accontenta di lasciarsi cullare dallo stesso, vero soggetto imperante dell'intero componimento, nell'istante dell'ispirazione, nel qui ed ora del sacro disvelamento dell'essere.

Possiamo affermare, quindi, che la condizione duale dell'esistenza e i limiti sociali legati alla sua realizzazione come artista, sono il pretesto attraverso il quale, nella ricerca di nuove modalità espressive, in grado di sovvertire l'ordine vigente e dare voce alla donna, la Avellaneda scorge l'implicita contraddizione del senso di immortalità del fare poetico, installato nei vincoli intrinseci dell'essere e intuisce che la complessa perfezione dell'universo

(9) Come nel caso del sonetto *Al partir*, la repentina divaricazione di senso all'interno del componimento è affidata a un'esclamazione.

può essere colta nel momento casuale e inaspettato della rivelazione, solamente a sprazzi, a frammenti, senza pretesa alcuna di prefigurarsi un “tutto”.

L'attività poetica, quindi, non diviene lo strumento attraverso il quale sfondare le barriere della propria condizione umana, per di più femminile e periferica, si converte in attività finalizzata a esorcizzare il vuoto, a placare il senso profondo di manchevolezza e di nostalgia.

La solitudine della poetessa non può essere spiegata solamente in senso “orizzontale”, ricorrendo alla catena di scarti e incongruenze insite nella vicenda vitale dell'artista, ma una solitudine che, come evidenzia Emilio Ballagas(10), coincide con un senso di incompletezza “verticale”, arginabile solamente attraverso l'abbandono al senso segreto dell'essere, all'altro da sé, a Dio.

Con il sonetto *A Dios*, la poetessa si abbandona all'estasi del divino, senza paura alcuna di dismettere, in una volontaria resa, ogni riserva alla segreta armonia inscritta nell'universo. L'inesplicabilità dell'assoluto e dei suoi misteri viene confermata dalla situazione di asimmetria postulata dal testo: il poeta non è sullo stesso piano di Dio, il suo genio non coincide con una sorta di parafrasi dell'attività demiurgica, è un dono riservato dal cielo, ma pur sempre un dono.

Se già in *A la poesía* era evidente la subordinazione del canto intimo della poetessa, semplice interprete imperfetta dell'immensità della creazione, alla perfezione mistica del creato/creatore, ora il discorso sull'assoluto assume contorni più precisi rivelando, al contempo, un perfetto dominio delle fonti classiche della tradizione cristiana spagnola.

I primi quattro versi indugiano sulla definizione di Dio, attraverso la declinazione dei suoi santi attributi: bellezza, potere, intelligenza, perfezione, felicità. La centralità della figura divina è manifestata, inoltre, da una reiterazione di figure volte a evidenziarne la sacralità del Nome: «¿No es delirio, Señor? Tú, el absoluto»(11), «No tan ilustres huellas/Seguir es dado a mi insegura planta» e ancora: «Mi pobre ofrenda estremecida elevo/Y una sonrisa a

(10) «No, no es sólo nostalgia en sentido horizontal, en el de tierra, la que agita el atormentado corazón de la Avellaneda, sino la nostalgia en sentido vertical, la conciencia de nuestro destierro adámico que yo he dado en llamar “descielo”» (BALLAGAS E. 1981: 149).

(11) Il numero tre è ricorrente nella lirica della Avellaneda. Anche nel sonetto *Al partir*, dove la protagonista è l'Isola che la cubana è costretta a lasciare, l'immagine dell'amata Patria viene introdotta attraverso una triplice figurazione.

demandar me atrevo», oltre ad evidenziare, nell'ossessivo riferimento al delirio, l'implicito abbandono del falso potere della ragione umana alle misteriche logiche del divino.

Dopo aver introdotto la dimensione dell'Altro per eccellenza, la Avellaneda intesse un vero e proprio dialogo con il Celeste: «Tú, a mí – que nazco y muero como el bruto –/ Tú, a mí – que el mal recibo por herencia/ Tú, a mí – precario ser cuya impotencia/ Sólo esteril dolor tiene por fruto.../ ¿Tú me buscas ¡Oh Dios! [...]». La condizione di subalternità dell'uomo nei confronti dell'incommensurabilità di Dio è resa dall'ossessiva ripetizione dei due pronomi personali, soggetto e complemento, protagonisti del dialogo. Mentre l'Io pieno e rotondo del divino è posto al centro del discorso, il (s)oggetto poetico è relegato a mero complemento di termine, come per voler enfatizzare lo scarto che esiste tra la condizione dell'uomo, anche del poeta, e il genio celeste. La finitudine e la limitatezza dell'esistenza terrena è sapientemente collocata in inciso, come per creare un diretto rimando tra gli attributi della perfezione divina e le qualità imperfette della condizione umana, tra l'assoluta grandezza di Dio e la vanità delle cose. Il tono non è mai triste e dimesso ma sempre allegro e brioso: la poetessa canta la gioia del sentirsi, attraverso la voce del verso, uno con il Tutto, partecipe della felicità somma dell'universo, un Tutto che non potrà mai penetrare nelle più intime pieghe, che non potrà mai possedere, neppure attraverso l'azione creatrice/ordinatrice dell'attività poetica, una pienezza che potrà godere solo a sprazzi, a frammenti, quando la stessa sarà disposta a donarsi, in un atto di grazia: «¡Sí! No es delirio; que a la umilde escoria,/ Digno es de tu supremo poderío/ Hacer capaz de acrecentar tu gloria», «No tan ilustres huellas/Seguir es dado a mi insegura planta» e ancora: «Mi pobre ofrenda estremecida elevó/Y una sonrisa a demandar me atrevo».

La complessità dell'espressione lirica di Gertrudis Gómez de Avellaneda risiede proprio nel libero abbandono alla pienezza della divinità e nella costante ricerca, attraverso la poesia, di una dimensione capace di contenere la contraddizione umana, la tensione e il dialogo tra le differenti e incompiute dimensioni del sé.

Si tratta di una complessità che coniuga la frammentazione dell'essere femminile e periferico e la sovversione, implicita nella volontà di veder trascesi quegli stessi limiti attraverso uno sfondamento dei codici letterari di stampo sessuale dell'epoca, a una ricerca molto più profonda: l'indagine di una nuova modalità del dire poetico, a dialettica aperta, volutamente contraddittoria e inclusiva, capace di dare conto dell'equivocità irriducibile dell'umano.

Poesie analizzate nel testo:

«*Al Partir* (p. 1)

¡Perla del mar! ¡Estrella de occidente!
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
la noche cubre con su opaco velo,
como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente,
para arrancarme del nativo suelo
las velas iza, y pronta a su desvelo
la brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela,
tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós!... Ya cruje la turgente vela...
el ancla se alza... el buque, estremecido,
las olas corta y silencioso vuela.

A la poesía (pp. 2-5)

¡Oh, tú del alto cielo
Precioso dón al hombre concedido!
¡Tú, de mis penas íntimo consuelo.

De mis placeres manantial querido!

¡Alma del orbe, ardiente Poesía,

Dicta el acento de la lira mía!

Díctalo, sí, que enciende

Tu amor mi seno, y sin cesar ansío

La poderosa voz – que espacios hiende –

Para aclamar tu excelso poderío;

Y en la naturaleza augusta y bella

Buscar, seguir y señalar tu huella.

¡Mil veces desgraciado

Quien – al fulgor de tu hermosura ciego –

En su alma inerte y corazón helado

No abriga un rayo de tu dulce fuego;

Que es el mundo, sin ti, templo vacío,

Cielo sin claridad, cadáver frío!

Mas yo doquier te miro;

Doquier el alma, estremecida, siente

Tu influjo inspirador. El grave giro

De la pálida luna, el refulgente

Trono del sol, la tarde, la alborada...

Todo me habla de ti con voz callada.

En cuanto ama y admira

Te halla mi mente. Si huracán violento

Zumba, y levanta el mar, bramando de ira;

Si con rumor responde soñoliento
Plácido arroyo al aura que suspira...
Tú alargas para mí cada sonido
Y me explicas su místico sentido.

Al férvido verano,
A la apacible y dulce primavera.
Al grave otoño y al invierno cano,
Embellece tu mano lisonjera;
Que alcanzan, si los pintan tus colores,
Calor el hielo, eternidad las flores.

¿Qué a tu dominio inmenso
No sujetó el Señor? En cuanto existe
Hallar tu ley y tus misterios pienso:
El universo tu ropaje viste,
Y en su conjunto armónico demuestra
Que tú guiaste la hacedora diestra.

¡Hablas! ¡Todo renace!
Tu creadora voz los yermos puebla;
Espacios no hay que tu poder enlace;
Y rasgando del tiempo la tiniebla,
De lo pasado al descubrir ruinas,
Con tu mágica luz las iluminas.

Por tu acento apremiados,
Levántanse del fondo del olvido,

Ante tu tribunal, siglos pasados;
Y el fallo que pronuncias – transmitido
Por una y otra edad en rasgos de oro –
Eterniza su gloria o su desdoro.

Tu genio independiente
Rompe las sombras del error grosero;
La verdad preconiza; de su frente
Vela con flores el rigor severo,
Dándole al pueblo, en bellas creaciones,
De saber y virtud santas lecciones.

Tu espíritu sublime
Ennoblece la lid; tu épica trompa
Brillo eternal en el laurel imprime;
Al triunfo presta inusitada pompa;
Y los ilustres hechos que proclama
Fatiga son del eco de la fama.

Mas si entre gayas flores
A la beldad consagras tus acentos;
Si retratas los tímidos amores;
Si enalteces sus rápidos concentos;
A despecho del tiempo, en tus anales.
Beldad, placer y amor son inmortales.

Así en el mundo suenan
Del amante Petrarca los gemidos;

Los siglos con sus cantos se enajenan.

Y unos tras otros – de su amor movidos –

Van de Valclusa a demandar al aura

El dulce nombre de la dulce Laura.

¡Oh! No orgullosa aspiro

A conquistar el lauro refulgente

Que humilde acato y entusiasta admiro

De tan gran vate en la inspirada frente;

Ni ambicionan mis labios juveniles

El clarín sacro del cantor de Aquiles.

No tan ilustres huellas

Seguir es dado a mi insegura planta...

Mas – abrasada al fuego que destellas –,

¡Oh genio bienhechor!, a tu ara santa

Mi pobre ofrenda estremecida elevo,

Y una sonrisa a demandar me atrevo.

Cuando las frescas galas

De mi lozana juventud se lleve

El veloz tiempo en sus potentes alas,

Y huyan mis dichas como el humo leve.

Serás aún mi sueño lisonjero,

Y veré hermoso tu favor primero.

Dame que pueda entonces

¡Virgen de paz, sublime Poesía!

No transmitir en mármoles ni en bronce
Con rasgos tuyos la memoria mía;
Sólo arrullar, cantando, mis pesares,
A la sombra feliz de tus altares.

A Dios (p. 380)

¿No es delirio, Señor? Tú, el absoluto
En belleza, poder, inteligencia;
Tú, de quien es la perfección esencia
Y la felicidad santo atributo;

Tú, a mí – que nazco y muero como el bruto –
Tú, a mí – que el mal recibo por herencia –
Tú, a mí – precario ser, cuya impotencia –
Sólo estéril dolor tiene por fruto...

¿Tú me buscas ¡oh Dios! Tú el amor mío
Te dignas aceptar como victoria
Ganada por tu amor a mi albedrío?

¡Sí! no es delirio: que a la humilde escoria,
Digno es de tu supremo poderío
Hacer capaz de acrecentar tu gloria!

Bibliografía

- BALLAGAS Emilio, 1981, *Mariposa insular*, in *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memoria del simposio en el centenario de su muerte*, Universal, Miami, pp. 144-152.
- BRAVO VILLASANTE Carmen, 1986, *Una vida romántica. La Avellaneda*, Instituto de cooperación Iberoamericana, Madrid.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA Gertrudis, 2008, *Obras literarias, Tomo I, Poesías líricas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (riproduzione elettronica della edizione di Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivademyra, 1869, Alicante en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p248/57993620905351617400080/index.htm> (12.02.2011)
- HARTER Hugh A., 1981, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Twayne Publishers, Boston.
- KIRKPATRICK Susan, 1991, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Cátedra, Madrid.
- REXACH Rosario, 1996, *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (La reina mora del Camagüey)*, Verbum, Madrid.
- SELIMOV Alexander R., 2003, *De la ilustración al modernismo: la poética de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Colorado.
- ZORRILLA José, 1962, *Recuerdos del tiempo viejo*, T. II, Publicaciones españolas, Madrid.

“*Muchachas con botas*”. *Alcune considerazioni su testi letterari di alfabetizzatrici cubane**

Irina Bajini

Università degli studi di Milano

«Una escuela es una fragua de espíritus;
¡ay de los pueblos sin escuelas!
¡ay de los espíritus sin temple!»

José MARTÍ

Ciò che più marcatamente caratterizzò la Rivoluzione cubana nei suoi esordi fu probabilmente l'investimento politico nell'educazione e nella crescita intellettuale. Sulla scia di José Martí, il quale aveva scritto che «ser culto es el único modo de ser libre» (MARTÍ J. 1963 [1884]: 289) e che stando a Fidel Castro era il vero pilastro di questo vittorioso processo(1), una rivoluzione doveva combattere prima di tutto l'ignoranza e l'incultura, «pilares sobre los que se sostiene todo el edificio de la mentira, todo el edificio de la miseria, todo el edificio de la explotación» (discorso pronunciato l'8 novembre del 1961, CASTRO F.: WEB).

Questo obiettivo venne raggiunto, oltre che con la creazione di un Consiglio Nazionale della Cultura incaricato di sviluppare una rete di biblioteche e una riforma integrale dell'insegnamento attraverso la Legge di Nazionalizzazione Generale – che trasformava la scuola pubblica e gratuita in inalienabile diritto del cittadino –

*Questo articolo considera un *corpus* di testi quasi sempre volti a restituire l'esperienza di un'alfabetizzazione sul campo compiuta da maestre o giovanissime volontarie nell'arco di pochi ma intensi mesi; oltre ad ispirarsi al sorriso di molte *muchachas con botas* di cui non conosco il nome, è stato tenuto a battesimo da Susanna Regazzoni e amorevolmente nutrito da Nancy Alonso, Luisa Campuzano, María Soto Corral, Ivette Vian e Mirta Yáñez.

(1) La costante presenza dell'opera martiana nel pensiero e nelle azioni di Fidel Castro, alla base della trasformazione socialista della rivoluzione secondo i principi del materialismo storico e dialettico, è ben testimoniata in una miscellanea curata dallo stesso Castro (1983).

attraverso la costruzione di due “monumenti” culturali, entrambi realizzati nel 1961, fatidico anno turbato da un’invasione sventata a Playa Girón che eliminando ogni dubbio sul possibile dialogo con gli Stati Uniti affrettò nella dirigenza rivoluzionaria una radicalizzazione di atteggiamenti e orientamenti.

Il primo “monumento”, pervercacemente sostenuto dalla giovane Haydée Santamaría che aveva combattuto sulla Sierra Mestra insieme ai dirigenti del *Movimiento 26 de Julio*, venne collocato all’interno di un pregevole edificio *déco* della capitale che prese il nome di *Casa de las Américas*, luogo atto ad accogliere, proteggere, stimolare e premiare intellettuali, scrittori, artisti di un continente martianamente percepito come unitario(2). Il secondo, probabilmente ancora più importante e decisivo per le sue ripercussioni sociali e di carattere fortemente nazionale e interclassista(3), fu la cosiddetta *Campaña de Alfabetización*, promossa dal governo per ridurre l’analfabetismo e incrementare la percentuale di popolazione scolarizzata, che si preparò nel 1959 con l’istituzione di una Commissione Nazionale impegnata sia sul fronte dell’organizzazione del lavoro pedagogico sia su quello del censimento degli analfabeti e dell’elaborazione statistica(4). L’impresa, per altro preannunciata il 26 settembre 1960 all’Assemblea Generale delle Nazioni Unite, quando Fidel Castro promise che il suo sarebbe stato il primo paese d’America a non avere un solo analfabeta, si concluse ufficialmente il 22 dicembre 1961 con la proclamazione di Cuba «Territorio Libre de Analfabetismo», seguita da un’importante dichiarazione di intenti:

«no nos contentaremos sólo con liquidar el analfabetismo, sino que seguiremos aprendiendo, y seguiremos enseñando, seguiremos estudiando, y seguiremos dándole oportunidades al pueblo para estudiar. Liquidar el analfabetismo no es más que un primer paso; después vendrán nuevos pasos, después vendrán nuevas batallas, porque nuestro pueblo tiene que proponerse estudiar, superarse,

(2) Sulla storia e il premio letterario di Casa de las Américas, che ha da poco festeggiato i suoi primi cinquant’anni, si vedano i contributi di CASAÑAS I. - FORNET J. 1999; ROSENAIG E. 2009; RAMB A.M. 2009.

(3) Sul valore sociale della campagna di alfabetizzazione vedi MATUTE M. – MONTILUS G. – NTIRI D. 1999.

(4) Durante lo sviluppo del piano, decentralizzato a livello di province e municipi, si organizzarono anche un Congresso Nazionale (dal 2 al 5 novembre 1961) e un Seminario Nazionale degli Studenti sull’Analfabetismo.

saber cada día más, para comprender cada vez mejor; estudiar cada vez más, para comprender la verdad cada vez mejor (discorso pronunciato l'8 novembre del 1961, CASTRO F.: WEB)(5).

Stando alle cifre fornite dal dossier del quotidiano *Granma* pubblicato in occasione del 40° anniversario della campagna (2001), all'inizio del 1961 su una popolazione di circa sette milioni di abitanti, gli analfabeti erano quasi un milione, cifra ufficiale che alla fine dello stesso anno scenderà a 272.000.

I primi a partire per la missione furono i maestri volontari, quasi 35.000, che armati soltanto di manuale e quaderno di esercizi, si sparsero per le zone montagnose del paese, laddove i contadini non avevano mai visto né un libro né una scuola. Ad essi seguirono circa 125.000 *alfabetizadores populares*, docenti residenti nelle diverse province, accompagnati, a metà del 1961, da quasi 100.000 studenti di scuola media e superiore delle brigate Conrado Benítez – dal nome di un volontario che era stato vilmente assassinato nel gennaio dello stesso anno da una banda di controrivoluzionari (GARCÍA P. A. 2005) – provenienti da ogni parte del paese, istruiti in un corso-lampo di 48 ore a Varadero e dotati di uniforme, coperta e lampada ad olio per muoversi di notte in luoghi privi di luce elettrica. A concludere la campagna si aggiunsero più di 13.000 operai delle brigate *Patria o Muerte*. È più che mai evidente che sulla concezione di questa campagna educativa aleggiasse lo spirito di José Martí, che in *La América*, «revista mensual de industria, comercio y agricultura e intereses generales hispanoamericanos» edita a New York, aveva pubblicato nel maggio 1884 una serie di articoli dedicati al problema dell'istruzione contadina. In uno di essi, intitolato *La escuela ambulante*, premettendo che «el campesino no puede dejar su trabajo para ir a sendas millas a ver figuras geométricas incomprensibles» e che nemmeno i suoi figli avrebbero potuto fare chilometri «para ir a aprender declinaciones latinas y divisiones abreviadas», l'autore auspicava «abrir una campaña de ternura y de ciencia, y crear para ella un cuerpo, que no existe, de maestros misioneros», ritenendo urgente «abrir escuelas normales de maestros prácticos, para regarlos luego por valles, montes y rincones» (MARTÍ J. 1963 [1884]: 291).

(5) A onor del vero l'indice di analfabetismo si ridusse dal 20% al 3,9% e nel giro di pochi mesi si arrivarono ad alfabetizzare più di 70.000 persone. Prima del 1959 circa il 40% dei bambini non andava a scuola, percentuale che all'inizio del 1961 si era già dimezzata. La campagna fu particolarmente veloce, intensa ed efficace, come ha notato Bhola in uno studio comparativo relativo a otto campagne di alfabetizzazione in diverse parti del mondo (1984). Per un approfondimento del tema vedi anche SUPKO R. 1998.

José Martí, tuttavia, in un'epoca dove alle *señoritas* istruite era al massimo concesso di aprire scuole private per bambini di buona famiglia, non avrebbe mai immaginato che a distanza di una sessantina d'anni, a compiere la missione di portare la luce della conoscenza tra valli e montagne di Cuba sarebbero state soprattutto le donne: giovani maestre volontarie e alfabetizzatrici adolescenti, spesso e volentieri di estrazione piccolo borghese e urbana, che per la prima volta avrebbero lasciato la casa paterna per vivere diversi mesi nel *monte*, in regioni lontane e tra persone dagli usi e costumi misconosciuti. A fugare ogni timore e sospetto interveniva lo stesso governo, che attraverso una richiesta di autorizzazione a tutti i genitori di figli e figlie minorenni stabiliva con gli adulti un vero e proprio “patto rivoluzionario” attraverso il quale sia le famiglie contadine sia i dirigenti si impegnavano a garantire il rispetto sia dei ruoli sessuali fissati dalla società patriarcale sia delle regole di condotta tradizionali (CAMPUZANO L. 2004: 127).

In una gigantesca cena organizzata il 31 dicembre 1960 in una ex caserma militare trasformata in residenza studentesca (*Ciudad Escolar Libertad*, nel municipio avanero di Marianao), Fidel Castro dava il benvenuto al cosiddetto *Año de la educación* con un discorso volto a tranquillizzare i padri e le madri più riluttanti: le ragazze sarebbero state alloggiate nelle case dei contadini più agiati e avrebbero aiutato nei lavori domestici, mentre i ragazzi si sarebbero sistemati in scuole rurali o altri edifici comunitari dando una mano in campagna, ma in ogni caso erano state prese tutte le necessarie misure di sicurezza per preservare la loro incolumità.

La campagna di alfabetizzazione, e poi le diverse forme alternative di educazione rappresentate dal lavoro volontario studentesco(6), furono il primo aspetto della realtà postrivoluzionaria affrontato dalla letteratura cubana (RODRÍGUEZ CORONEL R. 1986: 34) e l'ampio *corpus* di testi che ne diede testimonianza può essere facilmente distinto in due tipologie. La prima, cronologicamente vicina all'esperienza raccontata, ha carattere diaristico ed è quasi sempre a firma femminile. Di essa ho soprattutto considerato *Maestra voluntaria* di Daura Olema(7). La seconda, invece, è composta da testi pubblicati dagli anni '70 ai giorni nostri da scrittrici e scrittori

(6) Introdotta a Cuba da Ernesto Che Guevara, la prassi del lavoro volontario fu subito estesa agli studenti di ogni ordine e grado, organizzati a secondo delle loro attitudini in diverse associazioni, tra le quali le *Brigadas Técnicas Juveniles* (BTJ), l'*Organización de Pioneros José Martí* (OPJM), la *Federación de Estudiantes de la Enseñanza Media* (FEEM), la *Federación de Estudiantes Universitarios* (FEU), l'*Asociación Hermanos Saíz* (AHS), il *Movimiento Juvenil Martiano* (MJM) e l'*Unión de Jóvenes Comunistas* (UJC).
(7) Escluso dalla mia analisi due testi segnalati da Luisa CAMPUZANO (2004: 128) e pubblicati sulla rivista di *Casa de las Américas: Apuntes de una alfabetizadora* (1963) di Matilde Manzano ed *Impresiones de un alfabetizador* (1961) di José Rodríguez

ormai adulti che ricordano e rielaborano un'esperienza di vita compiuta in età giovanile. È il caso di *Por llanos y montañas* (1975) di Araceli de Aguililla, *El comandante Veneno* (1977) di Manuel Pereira; *La luz de la verdad* (1979), raccolta poetica di Ivette Vian; *Todos los negros tomamos café* (1976), libro di racconti di Mirta Yáñez; *El año 1961*, cronache giornalistiche di Dora Alonso raccolte in volume in occasione del ventennale di Playa Girón e recentemente ripubblicate (2009)(8).

È proprio la giovinezza, anzi l'estrema giovinezza dei docenti volontari, ad essere il vero fulcro, il cuore pulsante di questo slancio primaverile con il quale la Rivoluzione esordisce e si presenta al mondo. In quasi tutti i discorsi dei primi anni '60, perciò, Fidel – le cui parole vengono spesso ricordate e citate dai protagonisti dell'alfabetizzazione(9) – sottolinea con grande enfasi l'elemento anagrafico dei protagonisti, talvolta coinvolgendoli direttamente nei suoi comizi:

«Siempre la historias hablará de los alfabetizadores.

Y, sin embargo, siempre la historia escribirá los nombres y los triunfos de los heroicos cubanos que cayeron allí y murieron peleando contra los gusanos: siempre la historia hablará de los Brigadistas "Conrado Benítez", hablará de los alfabetizadores, hablará de esa niña que enseñó a leer y a escribir a ocho analfabetos (*Suben a la Niña a la Tribuna*).

Bueno, explica ahí a cuántos fue a los que tú enseñaste a leer y escribir.

NIÑA: Yo enseñe a ocho.

DR. CASTRO: ¿En qué tiempo?

NIÑA: En dos meses.

DR. CASTRO: ¿A los ocho?

NIÑA: No, a los ocho no...

Feo, così come i documentari *Y me hice maestro* (1961) di Jorge Fraga e *Historia de una batalla* (1962) di Manuel Octavio Gómez, oltre al terzo episodio di *Lucía* (1968), lungometraggio di Humberto Solás.

(8) Anche in questo caso mi concentro sulle tre opere citate ricordando *Historias de brigadistas* (1979) di Raúl González, oltre a quanto segnalato da CAMPUZANO (2004: 128-129): i racconti *Noche de fósforos* di Rafael Soler e *Adiós, gran camino amarillo* di Francisco López Sacha; la raccolta *Alánimo, alánimo* di Rosa Ileana Boudet, *Fiquito* (pièce tetrale di Rolando Ferrer); *El brigadista*, film di Octavio Cortázar tratto da una sceneggiatura di Luis Rogelio Noguerras.

(9) In almeno due opere, *Capitán Veneno* e *La Luz de la verdad*, si riportano frasi del Comandante in epigrafe (spesso alternate a parole di Martí), mentre nelle cronache (*Por llanos y montañas*, *El año 61*, *Maestra Voluntaria*) si citano lunghi frammenti dei suoi discorsi.

DR: CASTRO:¿Dónde fueron?, explica aquí...

NIÑA: Yo alfabetice dos en Sagua de Tánamo, tres aquí y tres en Guíñes.

DR. CASTRO:¿Así que a ocho! Y, ¿cuántos años tú tienes?

NIÑA: Once.

DR. CASTRO: Castro: Y, ahora ¿qué vas a hacer?

NIÑA: Yo, si la Patria me necesita, ¡seguiré alfabetizando!

DR. CASTRO: Le han dado un premio, una colección de obras de Martí.

Nosotros sabemos de un joven, brigadista también, en Pinar del Río, que ha alfabetizado a treinta y dos personas» (discurso pronunciato l'8 novembre del 1961, CASTRO F.: WEB).

Questa insistenza nella precocità degli alfabetizzatori porta a un uso abbondante di termini legati all'area semantica della luce, della fecondità e della crescita, a cui si contrappone il decadente mondo dei *gusanos*, "vermi" nel senso di vili traditori della Rivoluzione. Da qui la presenza costante, sia nei discorsi ufficiali che nei testi qui esaminati, di termini come *antorcha*, *semilla*, *amor*, *ternura*, *floreCIMIENTO*, *conocimiento*, in contrasto con *podredumbre*, *oscuridad*, *vejez*, *muerte*, *ignorancia*.

Una seconda constatazione è invece che, al di là delle evidenti differenze di generi e di genere, tutte queste opere sembrano strutturarsi o almeno ispirarsi al modello del diario intimo, non tanto come successione di annotazioni relative ad avvenimenti esterni all'autore, quanto piuttosto come spontaneo e urgente susseguirsi di osservazioni e pensieri destinati a forgiare il racconto di un'educazione al contempo sentimentale e politica, in perfetta sintonia con la lezione del *Diario de campaña* di José Martí, uno dei gioielli letterari più originali del modernismo ispanoamericano⁽¹⁰⁾. Luisa Campuzano, tuttavia, nel suo fondamentale saggio sui testi narrativi delle alfabetizzatrici, rileva che il suggerimento di annotare giorno per giorno la propria esperienza sul campo era stato probabilmente ispirato ai brigatisti da Ernesto Che Guevara, che da buon autore di diari di viaggio e di guerriglia aveva più volte stimolato i compagni di lotta «a dejar constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar

(10) Persino Manuel Pereira, che tra il gruppo di scrittori-alfabetizzatori è sicuramente il più ambizioso e marqueziano, e in ogni caso il meno intimo, racconta in *Capitán Veneno* la sua missione attraverso le tappe di un apprendistato iniziatico, affettuosamente disturbato da un padre invadente che con la scusa di essere maestro volontario controlla il suo "bambino" affinché non vada nei pericoli. Un bambino, detto per inciso, che per la verità se la cava assai meglio del genitore nella sua nuova ed entusiasmante condizione di apprendista contadino.

mejor la historia» (CAMPUZANO 2004: 129). La figura del Che, del resto, in quanto prototipo di santo-guerriero votato a un percorso sacrificale, costituisce il viatico ideale per la sublimazione di un'esperienza femminile di radicale trasformazione del sé, rappresentata dalla descrizione del viaggio avventuroso dal proprio nido d'origine attraverso una serie di prove "iniziatriche" rappresentate dall'impatto spesso traumatico della giovane borghese con un ambiente naturale e sociale del tutto estraneo e problematico. Un viaggio, questo, che non prevede una vera meta finale da raggiungere, sia perché essa stessa si annida in ogni fase del percorso, sia perché l'intera esperienza è ben delimitata nello spazio e nel tempo dalle "regole d'ingaggio", implicite nel già citato "patto rivoluzionario" che prevedeva necessariamente il ritorno a casa della giovane volontaria.

L'opera in questo senso più emblematica è rappresentata da *Maestra voluntaria*, pubblicata all'età di 25 anni da Daura Olema, scrittrice non professionista che per questo suo unico romanzo ricevette nel 1962 il prestigioso premio di Casa de las Américas. Il libro, tradizionale racconto di viaggio, descrive il processo trasformativo di una borghese perplessa nei confronti del nuovo corso della storia cubana in una convinta rivoluzionaria, secondo le tradizionali tappe di un pellegrinaggio laico:

«¿Pero es realmente la Revolución cubana una Revolución socialista? Y... si es socialista nuestra Revolución... ¿qué es el Socialismo?
¡Maldito tren! Cómo duele en la espalda cada golpe de estas ruedas de la línea del ferrocarril. ¡Y qué sucio está todo!» (OLEMA D. 1962: 8).

La protagonista racconta con dovizia di particolari i disagi e gli incontri affrontati durante il percorso, il ricovero presso l'infermeria da campo, l'impatto con la povertà dei contadini, l'attrazione-repulsione per una natura violenta e meravigliosa, le letture rivoluzionarie e il lento ma inesorabile processo di "conversione", i successi e le difficoltà nel lavoro di alfabetizzazione, la disciplina militare, le amicizie e i momenti di sconforto, la paura e il coinvolgimento nel conflitto di Playa Girón, fino al felice ed eroico compimento della missione, che implica un viaggio di ritorno compiuto nello stesso treno di terza classe stipato di ragazze e zaini ma questa volta affrontato con animo serenamente appagato. E il tutto suggellato dall'ultimo, orgoglioso sguardo al treno che si allontana:

«El tren arrastra nuevamente sus ruidosos vagones... En las ventanillas los últimos adioses... las últimas sonrisas que se alejan...

«¡Vilma!, escribe».

«Seguro, buen viaje».

«Cúidanse!»

«¡Patria o muerte!»

«¡Venceremos!»

El humo de la locomotora nos envuelve... su ronco sonido se pierde a lo lejos.

Todo empezó en el tren... Ahora... ya yo sé mi camino» (OLEMA D. 1962: 148).

Anche *El año 1961*, libro dichiaratamente giornalistico benché intriso di sapiente letterarietà non scevra di tonalità martiane, segue la struttura della cronaca di viaggio fino all'arrivo a Bayamo, che descrive così: «Por momentos se acerca la ciudad legendaria. Asoma el campanario de su histórica iglesia... Luego nos mira el río, pulsera de agua que ciñe a la ciudad colonial, fina y señorial; prenda de filigranas y corales, de encaje y abanico...»

In questo caso l'autobiografismo è una scelta resa obbligata dal genere cronachistico, non da un'esigenza di intima confessione, che si trasforma quindi in asciutto e preciso diario di guerra dal 17 aprile. Dora Alonso, del resto, al tempo della campagna di alfabetizzazione era già una donna matura oltre che una scrittrice e giornalista affermata, in grado di leggere e descrivere la realtà con consapevolezza storica e sicurezza ideologica, come dimostrano le numerose allusioni a personaggi ed episodi del glorioso passato *mambí*.

Ben più emotiva è la ricostruzione letteraria e documentaria dell'esperienza *alfabetizadora* da parte di una "reduce" come Araceli Aguillilla, ex "ragazza con gli scarponi" ritornata casalinga, che si decide a scrivere i propri ricordi soltanto nel 1975 spronata dalle carismatiche parole del *Comandante en Jefe*, come lei stessa confessa nel prologo:

«Y uno de estos pensamientos de Fidel me dio el latigazo. Todo lo que había pensado como posible motivo para narrar y que fue desechado, cobró interés y se presentó a mis ojos vívidamente, tal como pasó, tal como lo vi, como lo disfruté y lo sufrí. Y si no fuera porque a un ama de casa no le

sobra el tiempo para dedicarse a las letras, este libro se hubiera podido escribir de un tirón, porque tengo en el recuerdo el contenido, y en el alma, las huellas» (AGUILILLA A. 1975: 11).

Questa dichiarata dipendenza dal mondo maschile sembra già farsi strada nella tendenza alla neutralizzazione del suo corpo femminile dietro la divisa (SUQUET MARTÍNEZ M. 2003: 52-53). L'uniforme maschile trasforma l'alfabetizzatrice in missionaria casta, in suora laica. Non si tratta soltanto di sostituire, come nel caso dei ragazzi, «los tenis por botas», o nel caso delle donne i tacchi a spillo con gli scarponi, cioè di passare dall'ozio borghese alla militanza proletaria, ma di travestirsi, assumendo una nuova identità: così come la suora è la sposa del Signore, l'alfabetizzatrice vive l'impegno educativo come una sorta di vocazione assoluta che la porta a una sublimazione delle pulsioni erotiche nell'amore assoluto per la Rivoluzione, per poi – a missione compiuta – ritornare nei ranghi riappropriandosi di un corpo tradizionalmente delicato e naturalmente vocato alla maternità, riassumendo un ruolo servizievole e dipendente nei confronti di padri, fidanzati, mariti e figli. Il famoso "patto" di Fidel con le famiglie rivoluzionarie garantisce un ritorno allo *status quo*, condizione indispensabile per il successo dell'operazione.

Alla luce di quanto detto si comprende ancora meglio la riflessione di Luisa Campuzano, che a proposito del fallimento di *Maestra voluntaria* come *novela de tesis*, sottolinea come l'interessante aspetto documentario relativo alla trasformazione fisica del corpo femminile sia, nell'opera della Olamo, soffocato dallo schematismo ideologico e dall'eccesso didascalico; ciò sta ad indicare che la tematizzazione di una trasformazione politica venisse considerata, almeno negli anni '60 e '70, ben più importante dell'analitica descrizione di una soggettività in totale e "rivoluzionaria" trasformazione. In conclusione, mentre lo Stato, con le sue diverse istanze, aveva promosso campagne destinate a stimolare una coscienza di classe, non aveva fatto abbastanza per sviluppare una coscienza di genere (CAMPUZANO L. 2004: 133).

L'atteggiamento di Araceli Aguililla, più ancora della sua opera, ce lo conferma. Protagonista di *Por llanos y montañas*, cronaca zeppa di retorica guerresca, patriottica e maschilista, è una madre che oltre a seguire con apprensione e orgoglio l'impegno rivoluzionario dei propri figli decide di diventare lei stessa una "missionaria" dell'alfabetizzazione:

«¡Jóvenes Rebeldes! ¡Milicianos! ¡Soldados! ¡La Patria los necesita!

Y las madres que con tanto sacrificio criaron a esos hombres? ¿Esconderían la cara en la almohada a llorar su pena?

A Graciela le dolía el pecho y difícilmente podía contener las lágrimas. ¿Los amigos de Kiko tenían madres cobardes? No. Todas las madres son iguales. Llevan a su hijo en las entrañas y desde allí empiezan a quererlo; nace el niño y con ternura infinita lo crían, lo amamantan, lo vigilan y cada día ese pedacito de carne crece un poquito, y no importa que crezca, ella seguirá creyéndolo suave, tierno, indefenso... Y de pronto la piel se hace gruesa, el vello mullido de la cara se vuelve áspera barba, y el juguete se torna en cañón o en fusil; pero la madre seguirá sintiéndolo su hijo de siempre, aunque se haya hecho hombre soldado» (AGUILILLA A. 1975: 139).

Alla fine degli anni '70, tuttavia, mentre alcune "reduci" cinquantenni redigono nostalgiche memorie, altre giovanissime militanti chiamate a svolgere lavori volontari in campagna come Mirta Yáñez – oggi affermata scrittrice – mostrano sia una consapevole presa di distanza da un retrogrado moralismo familista sia un netto rifiuto verso ogni ipocrita e malcelata forma di razzismo, documentando la loro esperienza con spirito entusiasta ma non scevro di accenti di ironica ribellione.

Todos los negros tomamos café, deliziosa raccolta di racconti e *viñetas* ambientati in una piantagione di caffè nella zona orientale di Cuba e libro d'esordio dell'autrice, testimonia efficacemente i contrasti generazionali e le contraddizioni della borghesia:

«Ella dice que yo ni me sé lavar la ropa y ya me quiero ir. Que qué va a hacer una hija de su mamá por esos lugares [...]

Y si después la regla, la menstruación, se retrasa un mes, dos meses, qué va a pensar la familia de esta hija que ha corrido la amenaza de perder la honra por ir a un trabajo voluntario [...]

Y quien quita, me dice ella al colmo de la impotencia, que el cafetal te trastorne hasta el punto que te enamores de un **negro** [...]

Y si me enamoro de un negro. Qué importa eso y lo aprendo en ese preciso momento. Los colores, los matices, los tonos de voz para conocer a alguien que soy, en estas cuatro paredes, en el monte adonde me voy, o en la esquina, aquella niña blanquísima que observaba con atención que llevaba la portañuela abierta, desvergonzadamente» (YÁÑEZ M. 1997 [1976]: 144-147).

Una volta ottenuto dalla madre recalcitrante il permesso di viaggiare, anche per Mirta, «niña blanquita» di buona famiglia, l'esperienza di fatica fisica e lavoro manuale, unita allo stupore, alla paura e alla meraviglia per un'alterità umana e geografica così pregnante, le impongono una radicale revisione dell'immagine stereotipata – e mai fino ad allora messa in dubbio – di una Cuba “felicitemente” meticcia. Questa giovanile esperienza di lavoro agricolo, quindi, riesce a travalicare l'aspetto meramente militante per rivestire il carattere di un'iniziazione alla vita adulta, intesa anche come consapevolezza storica di appartenenza a un'isola che reca in sé il marchio a fuoco della schiavitù:

«Los haitianos de las montañas de Mayarí Arriba son de esta especie humana que sí están y no están apegados a un lugar ...

Desde muchos años vivían en estrechos barracones, grupos de hombres solos, tan viejos que la edad de cada uno se ha ido olvidando, con la vida corriendo entre cocinar mejunjes, mascullar letanías, de las que un oído atento podría reconocer una que otra palabra cazada al vuelo, salir a la amanecida con los sacos al hombro, recoger café en silencio y regresar al barracón, hasta el otro día» (YÁÑEZ M. 1997 [1976]: 114).

Se gli haitiani della sierra evocano un passato di esodo, di isolamento e di fallimenti rivoluzionari, il *monte* e la *manigua* si rivelano invece, al contempo, un museo di storia a cielo aperto per essere stati rifugio e dimora di *cimarrones* e *mambises*. Soltanto allontanandosi dalla società coloniale e tornando allo stato di natura, infatti, gli schiavi in fuga erano riusciti a ritrovarsi, a ricostruire faticosamente una propria frammentaria identità; e soltanto nella selva, imparando a impugnare il *machete*, i generali *criollos* impegnati nella guerra d'indipendenza erano riusciti a conoscere veramente e a rispettare coloro che erano stati da sempre i “loro” schiavi.

Anche *La luz de la verdad*, raccolta poetica intimamente martiana e idealmente comunista, testimonia di un percorso di conoscenza attraverso una relazione di totale empatia fusionale con la natura. Ivette Vian, che intraprende l'esperienza di *brigadista* a diciassette anni e in seguito diventerà giustamente famosa come autrice di libri per la infanzia, si mette umanamente in gioco fino in fondo. Lei maestra, con la complicità dei suoi alunni, sublima il "patto rivoluzionario", trasformando la propria missione educativa in assunzione di una nuova identità parentale:

«Estos padres nuevos abren los brazos
(se quita el sombrero, se laisa el delantal)
y avanzan por el trillo de piedras
hasta mí, que me apodero de ellos
como hacen todos los niños al nacer» (VIAN I. 1979: 7).

Ivette, così facendo, è pronta a dare e ricevere tutto:

«Yo estoy bien, estoy bien.
De veras me gustan el ñame y los guineos
me encantan los nísperos
así candorosos como ustedes
esos anones que se abren de leche dulce.
¡Acaben de sentarse conmigo
que yo soy feliz con ustedes!» (VIAN I. 1979: 9).

Alcides, Mongo, Luisa, Reinaldo, Guarro, Sélfida, discendenti di ogni età, sono i protagonisti assoluti delle tenere poesie di Ivette, che sempre più si sente "terra" («Yo soy la hierba, las brujitas, soy las siemprevivas/ las dormideras, los cocuyos, soy las guásimas/ las palmas ...», 26) confessando il suo «asombro adolescente»:

«¡Las manos de mis alumnos!, qué manos
de trabajo madre mía
dicen más que sus ojos
y más de lo que ellos mismos dicen.
Me asombra la noche del campo, noche total
que lo junta a uno con los demás
con el silencio de avisos, guitarras y cuentos» (VIAN I. 1979: 28).

Pur essendo uscita radicalmente trasformata da questa esperienza come tutte le altre autrici, Ivette è l'unica a non dichiararlo nelle pagine conclusive del suo libro, poiché l'ultima lirica de *La luz de la verdad* non "chiude" il libro ma lo lascia in sospeso nel "durante", come se la *brigadista* – in comunione spirituale con il suo nume tutelare – potesse per sempre rimanere laggiù in campagna, nel luogo che di fatto l'ha vista rinascere:

«Y allí se queda siempre
desde la punta de la mesa, sonriente
me mira a veces
profundo y me conmueve.
Todas las noches, Martí
– José, como le decimos todos –
está allí con nosotros
hasta el final de la lección, siempre.
Después se va, silencioso
con los demás
por el camino...» (VIAN I. 1979: 36).

Per concludere credo si possa ribadire quanto emerso dall'osservazione del *corpus* testuale, ridotto ma rappresentativo, qui esaminato: tutti gli scritti di alfabetizzatrici e giovani volontarie, che in un momento cruciale

della storia cubana e della loro vita si offrirono di intraprendere spontaneamente un'azione educativa militante e rischiosa, sono sempre da considerarsi come cronache di un viaggio all'interno di se stesse, testimonianze di un percorso di conoscenza dove l'obiettivo politico ufficiale – pur se felicemente compiuto – passa in secondo piano, trasformato e beneficamente travolto dall'incontro con la faccia più emarginata e meno appariscente del paese, che di Cuba è forse l'anima più profonda. Un incontro fraterno e profondamente martiano – quello con la *manigua* e i suoi abitanti desiderosi di partecipare alla ricostruzione della nazione nonostante i secoli di schiavitù e di isolamento – che prima di tutto permise a queste intraprendenti e sorridenti ragazze, una volta tolti gli scarponi e rimessi gli abiti borghesi, di non riprendere più le vecchie abitudini cedendo alle lusinghe del conformismo. Soltanto un'esperienza catartica come quella da loro affrontata avrebbe potuto garantire le condizioni ideali per criticare e sconfiggere – attraverso una tenace pratica quotidiana analoga a quella mostrata nel superare le prove della vita nel *monte* – le tante forme di discriminazione sessista e razzista che la Rivoluzione, almeno in linea teorica e scontrandosi con pregiudizi duri a morire, si era proposta di affrontare con impegno.



Immagine 1. Archivo Privado de Ivette Vian



Immagine 2. Archivo Privado de Ivette Vian



Immagine 3. Archivo Privado de Ivette Vian

Bibliografía

AA.VV. 2001, *40 Aniversario de la Campaña de Alfabetización* 2001, Suplemento a "Granma" (<http://granma.co.cu/alfabe40/>, marzo 2011).

AGUILILLA Araceli, 1975, *Por llanos y montañas*, Unión, La Habana.

ALONSO Dora, 2009 [1981], *El año 61*, Letras Cubanas, La Habana.

BHOLA Harbans Singh, 1984, *Campaigning for Literacy*, Unesco, Parigi.

CASAÑAS Inés – FORNET Jorge, 1999, *Premio Casa de las Américas. Memoria*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.

CAMPUZANO Luisa, 2004, *Cuba 1961: los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflicto de género, clase y canon*, in *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. VIII-XXI)*, Unión, La Habana, pp. 118-141.

CASTRO RUZ Fidel, 1983, *José Martí. El autor intelectual*, Editora Política, La Habana.

CASTRO RUZ Fidel, *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba* (<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>, marzo 2011).

GARCÍA Pedro A., 2005, *La alfabetización en Cuba. Conrado Benítez*, "Bohemia digital", 6 de enero (<http://www.bohemia.cu/2006/01/01/SUMARIOS/HISTORIA/alfabetizacion.html>, marzo 2011).

MARTÍ José, 1963 [1884], *Obras completas*, t. 8, Editorial Nacional de Cuba, La Habana.

MATUTE Miguel – MONTILUS Guerin – N'TIRI Daphne, 1999, *La Campaña de Alfabetización cubana como movimiento social*, "Santiago", n. 88, pp. 96-128.

OLEMA Daura, 1962, *Maestra voluntaria*, Casa de las Américas, La Habana.

PEREIRA Manuel, 1979, *El comandante Veneno*, Letras Cubanas, La Habana.

RAMB Ana María, 2009, *Premio Casa de las Américas, 50 años de luz*, "La revista del CCC", septiembre-diciembre 2009, n. 7 (<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/130/>, marzo 2011)

RODRÍGUEZ CORONEL Rogelio, 1986, *La novela de la Revolución Cubana*, Letras Cubanas, La Habana.

ROSENZVAIG Eduardo, 2009, *Casa de las Américas. A 50 años de su creación*, "Nuestra Propuesta", n. 932, p. 16, <http://www.google.it/search?hl=it&rls=com.microsoft%3Aen-US&q=rosenzvaig+50+nuestra+propuesta+932&aq=f&aqi=&aql=&coq=>

SUPKO Ruth 1998, *Perspectives on the Cuban National Literacy Campaign*, in *Latin American Studies Association*, 26 September 1998, <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Supko.pdf> (marzo 2011)

SUQUET MARTÍNEZ Mirta, 2003, *La bamaca o el Tajo: variantes para una narrativa de la identidad nacional*, "Convergencia", mayo-agosto 2003, n. 32, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, pp. 23-55.

VIAN Ivette, 1979, *La luz de la verdad*, Letras Cubanas, La Habana.

YÁÑEZ Mirta, 1997 [1976], *Todos los negros tomamos café. Narraciones desordenadas e incompletas*, Letras Cubanas, La Habana, pp. 114-155.

Percorsi parabolici della poetica di Alfonsina Storni: l'iniziazione letteraria

Eleonora Sensidoni

Università di Udine

Il presente lavoro ha come obiettivo un'analisi del tema dell'iniziazione nell'opera della poetessa Alfonsina Storni, attraverso la ricerca della soggettività femminile e in un contesto latinoamericano di modernismo emergente. Interessa soprattutto osservare come la scrittura della Storni configuri l'esperienza contraddittoria e complessa di una donna-soggetto, che introduce in modo originale il tema della letteratura femminile in uno spazio culturale in evoluzione. Tra il 1910 e il 1940 la società si sta trasformando in senso "moderno" ma mantiene ancora molto del conservatorismo tradizionale, soprattutto nei ruoli sociali e culturalmente riservati ai soli uomini.

Il corpus testuale dell'autrice è vasto e vario: poesia, prosa e drammaturgia; in questa trattazione lo studio è limitato, oltre ad alcune poesie pubblicate in varie raccolte, a sette titoli: *La inquietud del Rosal* (1916), *El dulce daño* (1918), *Irremediabilmente* (1919), *Langüdeç* (1920), *Ocre* (1925), *Mundo de siete pozos* (1934), *Mascarilla y trébol* (1938).

Una produzione considerevole, poco apprezzata dalla critica del tempo, perché dominata dai pregiudizi nei confronti della donna artista, certamente non favorita dal fatto di essere una ragazza-madre: ella si trova ad affrontare delle ostilità insormontabili che probabilmente la portano ad un isolamento e all'oblio dei contemporanei. Eppure la scrittrice tratta, con sensibilità e con originalità, temi fondamentali ed universali, quali l'amore, la delusione e la morte con cui si sono cimentate altre poetesse del Río de la Plata (Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini e Gabriela Mistral) a lei contemporanee. E allora perché solo quest'ultime sono celebrate già in vita?

Solitamente quando si studia una lingua, sorge una curiosità più generale per la cultura, per l'arte e, in alcuni, casi anche per la musica. Per me non è stato così: per una passione profonda e personale per la musica tradizionale

latinoamericana, conoscevo, già prima di iscrivermi all'università, la canzone di Ariel Ramírez e Félix Luna, *Alfonsina y el mar*. In seguito, grazie al mio percorso di studi ispanoamericani e agli insegnamenti di Silvana Serafin, fondamentale guida alla scoperta del “nuovo mondo”, sono subito rimasta affascinata dai temi dell'emigrazione, della letteratura intimista e dell'iniziazione letteraria al femminile(1).

Quando nel mio ultimo viaggio in Argentina, alla ricerca di nuovo materiale letterario, decisi di raggiungere Mar del Plata, volli affrontare il viaggio da Buenos Aires in macchina percorrendo quella distanza in un giorno e una notte, riflettendo e scorrendo le immagini della memoria. Ricordo l'emozione provata davanti al monumento dedicato ad Alfonsina, opera dello scultore Luis Perloti, con il testo inciso della poesia *Dolor* del 1925. Bisogna chiedersi: ma come ha potuto una giovane donna europea, nata in Canton Ticino e quindi di cultura provinciale, diventare in pochi anni un simbolo addirittura dell'“argentinità”? Come osserva Giuseppe Bellini (BELLINI 2009: 125-128) – che ha iniziato ad occuparsi della Storni sin dagli inizi degli anni '50, procurandosi fortuitamente la *Antología poética* curata dalla stessa poetessa nel 1938, un fatto tanto drammatico ed eclatante come quello del suicidio richiama l'attenzione più degli obiettivi artistici raggiunti dalla poetessa.

Alfonsina Storni arriva a Buenos Aires nel 1912, all'età di 20 anni, collezionando già una serie di traslochi tra l'Europa e l'America. Nata nel 1892 a Sala Capriasca, un piccolo paese del Canton Ticino, nella Svizzera italiana, quando ha 4 anni si trasferisce con i genitori a San Juan e nel 1900 si sposta nuovamente per andare a Rosario. La sua infanzia trascorre all'interno di una famiglia della piccola borghesia sanjuanina, colpita dalla crisi economica di fine '800. In questo scenario si consuma la tragedia familiare: alla situazione generale si somma l'instabilità emozionale del padre Alfonso, un uomo con tendenze depressive e dedito all'alcolismo che, con la sua morte avvenuta nel 1906, sferra il colpo di grazia alla famiglia. Come spiega Josefina Delgado nel suo studio biografico sulla poetessa, dopo la scomparsa del padre, la bambina dispettosa e vivace che crede nelle favole, cessa di esistere. È questa la prima prova iniziatica che conduce a un cambiamento radicale: scompaiono le bugie e l'infanzia e la giovane intraprende il cammino della scrittura, nel tentativo di ricercare una forma in grado di sublimare un presente confuso, difficile e miserabile. Dopo l'ultimo fallimento del padre, la chiusura del Café

(1) Tematiche affrontate nel dottorato di ricerca.

Suizo della stazione di Rosario nel 1904 di poco precedente al probabile suicidio di Alfonso Storni (2)(DELGADO J: 2001: 33-34), la madre e le figlie cominciano a fare le sarte per mantenersi; quindi Alfonsina, a 14 anni va a lavorare in una fabbrica di cappelli. Lei stessa, in una conferenza del 1938, ricostruisce la propria vicenda biografica dell'epoca evidenziandone l'importanza vitale nella costruzione della scrittura:

«El hecho es que, como en otros despierta tarde, y no por tal circunstancia menos acosadora, la afición por la palabra escrita se reveló en mí madrugante. [...] A los ocho, nueve y diez miento desafortadamente: crímenes, incendios, robos, que no aparecen jamás en las noticias policiales. Soy una bomba cargada de noticias espeluznantes. [...] A los doce escribo mi primer verso. Es de noche, mis familiares ausentes. Hablo en él de cementerios, de mi muerte. Lo doblo cuidadosamente y lo dejo debajo del velador para que mi madre lo lea antes de acostarse. El resultado es esencialmente doloroso: a la mañana siguiente tras una contestación levantisca unos coscorrones frenéticos pretenden enseñarme que la vida es dulce. Desde entonces los bolsillos de mi delantal, los corpiños de mis enaguas, están llenos de papeluchos borroneados que se me van muriendo como migas de pan. Desde esa edad hasta los quince, trabajo para vivir y ayudar a vivir. De los quince a los dieciocho, estudio de maestra y me recibo Dios sabe cómo. La cultura literaria que en la Normal absorbo para en Andrade, Echeverría, Campoamor...» (STORNI A. 2002: 1076-1077).

Sebbene la poesia della Storni ricorra spesso ad un'articolazione di tipo autobiografica, non è frequente il ricordo delle sue esperienze familiari, anche se a volte molto significative. La figura del padre, per esempio, appare raramente in maniera esplicita nella sua poesia. In *De mi padre se cuenta*, che fa parte del poemario *Ocre*, lo descrive come un essere solitario e distante, abbastanza sconosciuto (ne parla, infatti, in terza persona), un uomo irascibile e crudele rinchiuso in un mondo proprio, immerso in una natura selvaggia da lui sfidata con arroganza («que andaba por las selvas buscando una serpiente»). Il ritratto prende forma nel poema attraverso una serie di immagini che parlano della sua aggressività e della sua malinconia, delineando a poco a poco un soggetto

(2) Josefina Delgado sostiene l'ipotesi del suicidio del padre, sebbene non lo dica esplicitamente.

anomalo. Non mancano le ricorrenti allusioni alla sua pazzia le quali culminano, verso il finale, nel riferimento al canto connesso all'espressione poetica:

«De mi padre se cuenta que de caza partía,
cuando rayaba el alba, seguido de su galgo,
y en el largo camino, por divertirse en algo,
lo miraba a los ojos, y su perro gemía.

Que andaba por las selvas buscando una serpiente
procaz y, al encontrarla, sobre la cola erguida,
al asalto dispuesta, de un balazo insolente
se gozaba en dejarle la cabeza partida.

Que por días enteros, vagabundo y hurañero
no volvía a la casa, como un ermitaño,
se alimentaba de aves, dormía sobre el suelo.

Y sólo cuando el Zonda, grandes masas ardientes
de arena y de insectos levanta en los calientes
desiertos sanjuaninos, cantaba bajo el cielo» (STORNI A. 1999: 282).

L'associazione tra la figura paterna e la propria scrittura torna ad apparire in altre occasioni nella poesia della Storni. In *Peso ancestral*, appartenente alla raccolta *Irremediabilmente*, il padre non viene mai menzionato; l'assenza nel testo di segni di genere fa pensare che sia proprio lui l'interlocutore al quale la poetessa si rivolge. Nell'enunciazione – che, lungi dall'essere un giudizio, esprime una riflessione critica di fronte alla condotta del padre, includendo al tempo stesso una forte recriminazione ironica nei confronti del cosiddetto “sesso forte” –, la scrittrice mette in evidenza la contraddizione tra la parola esplicita («no han llorado los hombres de mi raza /

eran de acero») e il gesto di dolore espresso dal proprio corpo («Así diciendo te brotó una lágrima»). Un dolore silenzioso e immenso che lei, tra la presunta debolezza femminile e la forza che trova nella ragione («débil mujer, pobre mujer que entiende»), considera come una pesante ed inevitabile eredità genealogica:

«Tú me dijiste: no lloró mi padre;
Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;
No han llorado los hombres de mi raza.
Eran de acero.

Así diciendo te brotó una lágrima
y me cayó en la boca... más veneno:
yo no he bebido nunca en otro vaso
así pequeño.

Débil mujer, pobre mujer que entiende,
dolor de siglos conocí al beberlo:
oh, el alma mía soportar no puede
todo su peso» (STORNI A. 1999: 180).

In *Ultratelefono* della raccolta *Mascarilla y trébol*, la Storni rievoca il padre, questa volta associandolo alla figura di Horacio Quiroga, il compagno e amico di molti anni⁽³⁾. Si tratta di un testo incentrato su di un dialogo surreale, una conversazione in dimensione ultraterrena, tra una donna prossima alla morte e le due figure maschili che hanno avuto un ruolo fondamentale nella sua vita e che ora risultano legate in modo significativo. Da una parte c'è Horacio Quiroga – la cui attrazione per la natura selvaggia ricorda quella di Alfonso Storni –, ora privo dei dolori corporali che tanto l'affliggevano («ya sé que en la vejiga / tienes ahora un nido de palomas») e

(3) La relazione amorosa tra Alfonsina Storni e Horacio Quiroga, sebbene non fosse stata resa pubblica al tempo, è oggetto di grande interesse negli studi biografici recenti: *Alfonsina Storni. Una biografía esencial* di Josefina Delgado, e *La otra Alfonsina* di Silvia A. Galán e Graciela Gliemmo. Come spesso succede, ha anche ispirato un romanzo ad Ana Torresi dal titolo *Un amor a la deriva. Horacio Quiroga y Alfonsina Storni*.

trasformato in un felice viaggiatore celeste («y tu motocicleta de cristales / vuela sin hacer ruido por el cielo»). Dall'altra parte c'è il padre – come Quiroga tormentato dalla pazzia e da un difficile rapporto con tutto il genere umano –, il cui dolore e delirio, simboleggiati da una damigiana gigantesca e pericolosa proprio come il vulcano andino, sono ancora alla base della scrittura poetica. Un uomo al quale l'interlocutrice riserva un tributo che è anche un gesto di riconciliazione («echa una gota. Gracias. Ya estoy buena»). La seguente poesia rafforza il tema:

«¿Con Horacio? – ya sé que en la vejiga
tienes ahora un nido de palomas
y tu motocicleta de cristales
vuela sin hacer ruido por el cielo.

–¿Papá?– He soñado que tu damajuana
está crecida como el Tupungato:
aún contiene tu cólera y mis versos.
Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena.

Iré a veros muy pronto; recibidme
con aquel sapo qu maté en la quinta
de San Juan ¡pobre sapo! y a pedradas.

Miraba como un buey y mis dos primos
lo remataron; luego con sartenes
funeral tuvo; y rosas lo seguían» (STORNI A. 1999: 411-412).

Oltre a questi riferimenti così specifici, la presenza del padre nell'opera di Alfonsina Storni è più costante di quanto si possa pensare, se la osserviamo dalla prospettiva proposta da Grínor Rojo nel suo studio sulla scrittura di Gabriela Mistral (ROJO G. 1997: 24-25). La critica afferma, a proposito della poesia mistraliana – lo stesso vale

per la Storni –, che la carenza di riferimenti alla figura paterna è proporzionale alla sua importanza, poiché è nello spazio letterario che la poetessa accede al legame paterno; inoltre la gravitazione dell'immagine del padre è talmente marcata che non è necessario nominarlo esplicitamente. Nel caso della Storni l'eredità paterna si realizza nell'atto dell'invenzione letteraria, che si individua nel testo attraverso il richiamo ai tratti paterni e alle caratteristiche con le quali l'autrice presenta se stessa. Anche lei sa essere crudele e aggressiva: in molti dei suoi scritti più autorevoli, la dizione poetica è frutto dell'ira, della sofferenza e del conflitto con l'Altro.

Il rapporto della figlia con il codice linguistico del padre è contraddittorio e complesso; comunque la ricerca di enunciazioni alternative provenienti dall'esperienza di un soggetto femminile è sempre difficoltosa e faticosa. Da un lato, infatti, ella stabilisce un certo tipo di complicità con l'eredità paterna visibile nel linguaggio, mentre dall'altro lato la contraddice con una condotta diversa e attraverso l'articolazione di una chiara voce critica.

Rispetto alla formazione intellettuale – come emerge dalle sue stesse parole –, la Storni non ha ricevuto un'educazione sistematica e stabile nell'infanzia, e nemmeno esistono informazioni certe sulle possibili letture offerte dall'ambiente familiare. Josefina Delgado suggerisce una serie di ipotesi al riguardo ai libri scritti in italiano portati con sé dagli Storni nei numerosi traslochi – forse alcuni testi di Grazia Deledda (vincitrice del premio Nobel nel 1926) o di Ada Negri –. Ad essi si aggiungono probabilmente alcune opere di autori argentini, come *Las montañas de oro* di Leopoldo Lugones o *Las misas bercejes* di Evaristo Carriego e di scrittori del romanticismo spagnolo – Campoamor e Núñez de Arce –. È facile che la scrittrice non conoscesse l'opera di Rubén Darío poiché, nonostante la sua permanenza a Buenos Aires, i libri del grande modernista non erano ancora accessibili alle classi medie dell'interno del Paese, notoriamente più povere (DELGADO 2000: 130-131) e lontane dai fermenti metropolitani.

La madre di Alfonsina, Paulina Martignoni – donna colta con il titolo di maestra ottenuto in Svizzera e fondatrice di una scuola elementare a Rosario –, ha senza dubbio un'influenza importante nella formazione intellettuale della scrittrice. È lei che le infonde l'amore per la cultura e per l'arte in genere – le ha fatto conoscere il teatro e la musica classica, soprattutto il canto lirico ma anche quello popolare, praticato più tardi dalla stessa Alfonsina. È sempre lei che l'avvicina nel 1908 alla compagnia dell'impresario spagnolo José Tallaví, con il quale Alfonsina viaggerà in tournée attraverso tutta l'Argentina. Paulina Martignoni oltre ad essere una donna istruita che ha dato

un contributo importante alla piccola società di San Juan, è anche una persona forte e tenace sempre in grado di sostenere la famiglia persino nei periodi di crisi. Un comportamento che si estende anche alla figlia quando deve affrontare la difficile circostanza della gravidanza, e dopo la sua morte, circoscrivendo in un affettuoso isolamento il dramma della figlia. Più della forza d'animo della madre, Alfonsina descrive la sofferenza e la frustrazione di una donna intelligente e culturalmente preparata, la quale ha dovuto affrontare gravi difficoltà economiche all'interno di un ambiente retrogrado. Nei testi a lei dedicati emergono sentimenti di silenziosa rassegnazione, di pianto, ma anche di speranza e di ribellione. *Van pasando mujeres* offre un significativo esempio in tal senso:

«Nací yo sin blancura; pequeña todavía
el pequeño cerebro se puso a combinar;
cuenta mi pobre madre que, como comprendía,
yo aprendí muy temprano la ciencia de llorar.

Y el llanto fue la llama que secó mi blancura
en las raíces mismas del árbol sin brotar,
y el alma está candente de aquella quemadura.
¡Hierro rojo mi vida! ¿Cómo pude durar?» (STORNI A. 1999: 242).

Nel 1909, mentre Paulina Martignoni si trasferisce con il secondo marito in un paesino della provincia di Santa Fe, Alfonsina riceve una borsa di studio che le permette di diplomarsi Maestra Rural nel 1910 presso la Escuela Normal di Coronda. L'anno successivo insegna a Rosario e questa situazione le consente una certa stabilità economica: pubblica le sue prime poesie in due riviste letterarie, *Monos y Monadas* e *Mundo Rosarino*. La sua vita privata è comunque segnata da esperienze non convenzionali, per lo più anticonformiste e sicuramente in contrasto con l'opinione pubblica del tempo. Infatti, allaccia una relazione con un uomo sposato del quale non rivelerà mai l'identità, neanche in seguito alla nascita del loro figlio. Come evidenzia Beatriz Sarlo, Alfonsina a 18 anni era già una donna libera, che sceglie di affrontare la vita da sola nonostante il figlio a carico. Prende anche

l'importante decisione di trasferirsi in una città lontana e sconosciuta come Buenos Aires, per mantenere i suoi segreti, per crescere il figlio al riparo dai pregiudizi della provincia e per dare dignità alla propria scrittura. Un primo periodo difficile, dunque, da lei descritto con grande forza: «Clavada en mi sillón, al lado de un horrible aparato para imprimir discos, dictando órdenes y correspondencia a la mecanógrafa, escribo mi primer libro de versos, un pésimo libro de versos. ¡Dios te libre amigo mío, de *La inquietud del Rosal*!...Pero lo escribí para no morir» (STORNI A. 2002: 1078). Quanta fatica per partorire«un pésimo libro de versos»!

Questa descrizione retrospettiva del 1938 illustra le tappe che segnano l'iniziazione personale e letteraria di Alfonsina Storni: dal passaggio esistenziale di un'infanzia provinciale e difficile a un'adolescenza non meno sacrificata, fino ad arrivare al momento in cui si produce la metamorfosi, ovvero alla profonda crisi – intesa come rottura e successiva rinascita –. Dopo questo momento, infatti, la scrittura si identifica nel desiderio e in una necessità personale, una sorta di medicina dell'anima per sopravvivere («lo escribí para no morir»). Sebbene, negli ultimi anni, l'autrice rinneghi la prima raccolta di poesie, noi oggi possiamo analizzare con occhi diversi e distaccati l'intera produzione artistica il cui valore letterario è ormai fuori discussione: il riconoscimento tanto sperato e sognato finalmente è giunto. Non a caso Gwen Kirkpatrick, che ha studiato l'opera e la vita di Alfonsina Storni e la storia delle donne dell'epoca, sostiene che la traiettoria tracciata dalla poetessa evidenzia qualcosa di più della semplice esperienza individuale e soggettiva. La sua storia può essere messa in relazione con le vicende di altre donne migranti o figlie di immigrati che, nelle prime decadi del XX secolo, ambivano ad una vera indipendenza. Linea di ricerca questa che sarà oggetto di un prossimo approfondimento da parte mia.

Il talento e l'energia eccezionale di Alfonsina Storni sono stati apprezzati anche dal pubblico che ha riconosciuto in lei una figura importante ed originale, soprattutto dopo la pubblicazione de *La inquietud del Rosal*. Non solo; è stata accolta anche dall'ambiente intellettuale argentino e in particolare dal gruppo di *Nosotros*: addirittura sarà l'unica donna a partecipare ai loro banchetti. È il momento del riscatto: Alfonsina Storni, giunta a Buenos Aires come maestra di provincia e ragazza-madre, non è più costretta a nascondere le singolari e “offensive” scelte di vita, anzi le ostenta. Ciò, nel costituire un esempio per altre donne nelle medesime condizioni, sconvolge l'ordine precostituito del tempo, dove ruoli e relazioni tra i generi, maschile e femminile, continuano ad essere all'insegna del patriarcato. Sarlo afferma:

«imponerse, con todas estas cargas morales y materiales, en un campo intelectual regido por hombres; hacerse amiga de ellos sin renunciar a su independencia y a la libertad de sus elecciones morales; escribir una poesía claramente autobiográfica y, en consecuencia, hacer públicos los avatares, alegrías y desdichas de relaciones consideradas irregulares. Todo esto lo realiza Alfonsina. Su impulso básico es la refutación de la hipocresía y el doble discurso como forma de relación entre hombres y mujeres, en especial respecto de cuestiones morales básicas» (SARLO B. 1988: 82).

Non sorprende la coesistenza nei suoi contemporanei di giudizi contrastanti che rendono la sua figura ambigua. Da una parte è considerata una *maestría* di provincia, la *vaga promesa*, la *poetisa* che sfiora la letteratura di basso livello(4); dall'altra è la ragazza-madre che riesce comunque a far parte del gruppo *Nosotros*. In un certo senso le parole di Giusti sono rivelatrici perché confermano l'accettazione di una donna nella comunità letteraria, alquanto severa nei riguardi della presenza femminile e della scrittura di genere subalterna. Dovrà passare molto tempo prima che la critica ammetta i molteplici ostacoli superati da Alfonsina Storni e ne riconosca appieno la validità artistica.

Bibliografia

- BELLINI Giuseppe, 2009, *Vicenda umana e creazione poetica in Alfonsina Storni*, in Silvana SERAFIN (curatrice), *Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, "Oltreoceano", n. 3, pp. 125-128.
- DELGADO Josefina, 2001, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Planeta, Buenos Aires.
- GALÁN A. Silvia – GLIEMMO Graciela, 2002, *La otra Alfonsina*, Aguilar, Buenos Aires.
- GIUSTI Roberto, 1938, *Alfonsina Storni*, "Nosotros", Año III, Tomo VIII, n. 32, pp. 372-373.
- KIRKPATRICK Gwen, 1990, *The journalism of Alfonsina Storni: a New Approach to Women's History in Argentina*, Women, Culture, and Politics in Latin America, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

(4) Con queste espressioni Giusti allude alle poetesse che scrivevano poesie d'amore, spazio letterario più o meno stereotipato che il sistema riservava alle donne dei primi anni del XX secolo.

ROJO Grínor, 1997, *Dirán que está en la gloria*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

SARLO Beatriz, 1988, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires.

STORNI Alfonsina, 2002, *Obras. Prosa. Narraciones, periodismo, ensayo, teatro*, Tomo 2, Delfina Muschietti (editora), Losada, Buenos Aires.

STORNI Alfonsina, 1999, *Obras. Poesía*, Tomo 1, Delfina Muschietti (editora), Losada, Buenos Aires.

TORRESI Ana, 1997, *Un amor a la deriva. Horacio Quiroga y Alfonsina Storni*, Solaris, Buenos Aires.

Clara Obligado e le altre: un esilio "meticcio"

Camilla Cattarulla

Università di Roma Tre

Questo lavoro si inserisce nel progetto PRIN *'Dispatrio' come iniziazione: percorsi iniziatici al femminile tra Italia, Spagna e Cono Sur* con alcuni studi di casi relativi alla scrittura dell'esilio di autrici rioplatensi che hanno vissuto l'esperienza di esule a causa delle ultime dittature militari in Argentina e in Uruguay.

L'obiettivo è duplice: da un lato individuare come funziona in queste scritture il paradigma dell'iniziazione; dall'altro verificare se questo paradigma va a incidere anche sulle differenze fra scrittura maschile e scrittura femminile dell'esilio, ovviamente partendo dal presupposto che tali differenze esistono e che la critica si è già preoccupata di enunciarle, anche se non tutte, a mio parere, sono da considerarsi tali. Una prima classificazione a livello strutturale, infatti, è stata formulata da Erna Pfeiffer la quale individua una comunanza tra scrittura femminile e scrittura dell'esilio in contrapposizione a quella maschile sempre sull'esilio (PFEIFFER E. 2005). Ma alcuni degli elementi indicati sono in realtà propri del romanzo post-moderno, maschile o femminile che sia (come ad esempio la tecnica del montaggio/collage, la dubbia appartenenza ad un unico genere letterario, gli scarti temporali, l'uso ossessivo della ripetizione).

Un aspetto distinto, invece, che merita di essere sottolineato, riguarda il momento cronologico della scrittura: a differenza di autori uomini, le donne autrici di testi sull'esilio producono la narrativa sul tema molti anni dopo, a esilio concluso, o per meglio dire, quando i fattori che l'hanno provocato non sono più attivi, quasi che la frattura esistenziale causata dall'esperienza di esule necessiti di tempo per essere metabolizzata e riprodotta sulla carta. Già solo per questa ragione si possono escludere dalle motivazioni della scrittura femminile sull'esilio quelle della denuncia e piuttosto gli obiettivi vanno ricondotti a ragioni più intime, a una riflessione in cui le cause politiche che hanno determinato l'esilio rimangono sullo sfondo, sono il motivo da cui scaturisce il testo. E certamente, se non spazio della denuncia, come normalmente viene intesa, soprattutto in ambito ispanoamericano, la letteratura

testimoniale, a cui anche questi testi si possono ascrivere, è comunque spazio della dissidenza nella ri-costruzione di determinate identità politiche, nazionali e individuali che hanno subito un processo di deterritorializzazione.

Un altro elemento che può distinguere la letteratura femminile sull'esilio da quella maschile è la rivendicazione della condizione di esiliata che si riflette sulla scrittura senza ambiguità, senza il ricorso a metafore nel *plot* della storia e, soprattutto, senza il manicheismo che invece caratterizza molta letteratura sull'esilio al maschile. Il riferimento all'esilio è diretto ed è quello spazio dell'enunciazione dal quale scaturiscono tutte le problematiche identitarie con la consapevolezza di un "io" che da subito subisce modificazioni continue che però lo rendono più forte e consapevole di ciò che realmente si è/era.

Lo studio di caso che qui presento riguarda Clara Obligado, argentina esiliatasi in Spagna nel 1976 a seguito della repressione politica perpetrata dall'ultima dittatura militare (1976-1983). La sua scrittura narrativa verrà esaminata soprattutto in relazione alla percezione di estraneità identitaria propria dell'esiliato, aspetto che verrà messo a confronto con quello di altre scrittrici dell'esilio argentino.

Per presentare questo motivo letterario voglio partire da un'altra comunanza: quella della letteratura sull'esilio con i temi e le forme della letteratura a tema migratorio. Esistono senz'altro punti in comune: entrambe nascono da una frattura esistenziale che comporta uno o più spostamenti; entrambe narrano un processo di frammentazione e ri-costruzione identitaria; entrambe si esprimono, preferibilmente, con la prima persona narrativa; entrambe possono essere prodotte in una lingua che non è quella madre; in entrambe il ritorno gioca un ruolo essenziale quanto meno in termini di aspettativa. Ma a differenza dell'emigrante, che normalmente si radica in un territorio, l'esiliato sembra non appartenere a nessun luogo, quasi che lo spazio venga annullato dalla stessa condizione di esule(1).

Clara Obligado, nel racconto *Exilio*, tratto dalla raccolta *Las otras vidas* (2005), costruisce una sorta di "mappa geografica" dell'esilio in cui gli spostamenti sembrano dettati dal caso, da decisioni estemporanee in cui l'intuito prevale sul ragionamento perché l'esilio è in qualche luogo e in nessun luogo: «Me daba igual vivir en Madrid, en

(1) Questo aspetto è ben rappresentato dalla valigia, che diventa metafora di "casa". Scrive Alicia Dujovne Ortiz: «[...] el emigrante es alguien que al llenar su valija sabe quién es: La importancia de ese objeto [...] habrá de revelarse con el tiempo, cuando el ahora emigrante comprende que su casa no está en las paredes, a menudo cambiante a partir del éxodo, sino en un libro, el cuadrito, el signo elegidos» (DUJOVNE ORTIZ A. 2002: 41).

Tanzania o en la China» (OBLIGADO C. 2005: 119), perché non è importante dove si è, bensì “cosa” si è. I tanti *incipit* presenti nel racconto di Clara Obligado e i tanti sviluppi successivi nella vita del personaggio principale (ovvero, le molteplici micro-finzioni che compongono il racconto) parrebbero invitare il lettore alla creazione di un ipotetico paradigma, ma in realtà confermano che l'esistenza dell'esiliato, così come la sua identità, è dettata dall'aporia. Il composito allestimento narrativo viene colto dal lettore quando, già varcata la soglia del paratesto, si imbatte appunto in *incipit* di quella che, fuorviato dal titolo al singolare, potrebbe sembrargli un'unica storia. Ciò lo induce a interagire con il testo, lo sfida alla ricomposizione di un *puzzle* narrativo di cui insegue gli elementi comuni a tutte le storie, siano essi luoghi, tempi, personaggi o dettagli secondari. L'effetto di unitarietà del racconto dato dal titolo si articola all'interno della diegesi su tre elementi: la voce narrante affidata a una narratrice omodiegetica; la coordinata temporale del 5 dicembre 1976; le coordinate spaziali di partenza (Buenos Aires) e di arrivo (Madrid). Ben presto, però, sono la sconnessione e le incongruenze del discorso che iniziano a guidare la lettura e a suggerire che i soggetti narranti sono più di uno, forse tanti quanti le esperienze raccontate. La chiave di lettura sta proprio nella strategia narrativa escogitata da Clara Obligado al fine di porre al centro della propria riflessione, come scrittrice, il problema dell'unitarietà del racconto e della sua forma aperta e, come esule, il problema identitario dell'unità del soggetto e dell'esperienza vissuta che pure è aperta a continue e varie possibilità. Così le molteplici voci narranti e la forma frammentaria che s-compone il discorso, producono da un lato un senso di disorientamento nel lettore, chiamato a cooperare attivamente all'atto interpretativo, e, dall'altro, rispecchiano la figura dell'esule, il suo senso di smarrimento e la percezione straniata, risultanti da una dislocazione forzata in un nuovo contesto sociale, culturale e linguistico. Ma è anche la sensazione di isolamento affettivo, che annulla la riconquistata libertà, a spingere verso continui e repentini dislocamenti, un motivo presente pure nel romanzo di Cristina Siscar, *La sombra del jardín* (1999):

«La verdad, que anidaba en mi cueva de veinte metros cuadrados, se alzó ante mí y me paralizó: nadie notaría mi ausencia, nadie llamaría a la puerta de esa buhardilla que me había subalquilado una uruguayana antes de partir por seis meses, o quizá para siempre, a Rabat. Nada mío quedaría allí, una vez que guardara tres o cuatro cosas en el bolso [...]. De modo que ésa era la razón – una libertad

muy parecida a una condena – por la que podía decidir, así como así, irme de un momento a otro con desconocidos sin que importara el rumbo» (SISCAR C. 1999: 14).

Ma tornando al racconto *Exilio*, il tema centrale è, insomma, il distacco, lo spostamento, l'allontanamento dal proprio luogo d'origine e un destino influenzato dal caso, ma anche dalle nostre decisioni e da quelle altrui capaci di guidare il corso della vita. In questo modo l'autrice/narratrice ci presenta la sua esperienza personale ma anche quella di "altre vite" che avrebbe potuto vivere se avesse compiuto scelte diverse, o che hanno vissuto altri che hanno condiviso con lei, almeno all'inizio, lo stesso destino. Ma tema del racconto è anche l'identità frantumata, difficile da ricomporre al pari della complessa definizione del fenomeno dell'esilio(2).

L'esilio spinge verso altre vite, obbliga a ricostruire la propria storia ed evidenzia la fragilità di un'esistenza continuamente in preda al caso. A questo proposito Clara Obligado ha detto:

«La vida, en general, se organiza de manera sorprendente. Fragmentos que no encajan, hechos que no tienen continuidad, sorpresas, como si todo fuese un puzzle un poco extraño al que le falta una pieza. Son temas que en la extranjería se subrayan más aún, si cabe, porque el extranjero vive una vida a la que no estaba destinado y en la que debe rearmar el dibujo de su historia [...]. Podríamos decir que el exilio es una forma violenta de ser extranjero, y esta violencia es como un amputación que no tiene fin» (AGRASO A. R. 2006).

E nell'esilio si è doppiamente stranieri perché spesso ci si ritrova a vivere all'estero con altri stranieri arrivati per le stesse o per altre ragioni, tanto da ricreare situazioni simili a quelle vissute dai propri avi emigrati in Argentina, in, si potrebbe dire, moderni *conventillos*, dove vige la confusione linguistica e culturale, dove ognuno si sente "fuori dal proprio contesto", perché «todos nos habíamos convertido en otro» (OBLIGADO C. 2005: 124). E questa trasformazione è data anche dalle continue prove materiali e psicologiche che l'esule deve affrontare per

(2) D'altro canto la molteplicità di approcci disciplinari che ormai si confrontano con il fenomeno dell'esilio ne ha ampliato il campo semantico alimentando così il dibattito epistemologico. Sul tema cfr. GIORCELLI G. – CATTARULLA C. 2008.

ricostruire un'identità che non sarà mai uguale a quella che si è lasciata nel paese d'origine e che non sarà neanche possibile ritrovare come tale nel caso di un ritorno in patria.

Dalle prove non è esclusa la lingua. Nel caso di Clara Obligado lingua madre e lingua d'adozione coincidono nello spagnolo. Per anni il mondo ispanico è stato animato dalla dialettica tra unità e diversità della lingua e da rivendicazioni sulla superiorità di una variante linguistica sull'altra. Al dibattito sulla questione della lingua partecipano gli scrittori ispanoamericani esiliati, i quali, appunto, vivono l'esperienza di scontrarsi con una variante dello spagnolo diversa da quella d'origine. A questo proposito Clara Obligado ha dichiarato di sentirsi «argeñola» e di utilizzare, proprio nei racconti compresi in *Las otras vidas*, una lingua "meticciosa", nata dall'incontro tra il vocabolario spagnolo e la tonalità argentina, aspetto che le ha permesso di ricostruire una propria identità avendo trovato in questa particolare modalità di scrittura l'elemento comune al suo sentirsi una scrittrice di frontiera. Ovviamente si tratta di un percorso che ha seguito un suo cammino a partire dalle diverse reazioni scaturite dal contatto quotidiano con le modalità dello spagnolo peninsulare, prima fra tutte la paura di perdere la lingua madre e così cancellare un importante segno d'identità.

La difficoltà con lo spagnolo peninsulare, e soprattutto con il linguaggio colloquiale, viene ironicamente descritta nel racconto *Lenguas vivas* (ancora dalla raccolta *Las otras vidas*) incentrato sulle incomprensioni linguistiche. Il racconto gioca proprio sull'ambivalenza di significato che può assumere un termine in Spagna e in Argentina e sull'uso di vocaboli diversi per indicare la stessa cosa. Ecco un esempio:

«Tuvo que aprender que aparcar era estacionar, prolijo queria decir detallado, un grifo no era un monstruo mitológico sino una canilla, pararse no era ponerse de pie sino detenerse, estar constipado non tenía nada que ver con los intestinos sino más bien con los pulmones y que la amiga Conchita Boluda se llamaba así, de verdad, de verdad» (OBLIGADO C. 2005: 105).

La situazione si fa poi più "drammatica" quando la protagonista del racconto si trova a avere un rapporto sessuale con uno spagnolo:

«Pero lo peores problemas venían en la cama. Meterse en la cama con alguien en Madrid, ¿qué era? ¿Coger, follar, fornicar, joder? Coger, tan íntimo antes, tan incomprensible de este lado del Atlántico. Se coge el autobús, se coge desprevenido, se coge un resfriado. En la cama no se coge, a ver si aprendés. En la cama se jo-de» (OBLIGADO C. 2005: 105).

Coger in America Latina è un verbo che nel linguaggio colloquiale è collegato al compiersi dell'atto sessuale e per questa ragione la protagonista lo associa ad un significato "intimo" che invece non assume in Spagna; al contrario il verbo *joder* per un latinoamericano ha una connotazione più volgare. Per questo la protagonista preferisce la parola *follar*:

«Pero follar, que le sonaba pastoril, revolcarse sobre las hojas, vestirse de pastorcita, triscar, hollar acaso, súper Marqués de Santillana, a sus partenaires les resultaba muy fuerte y lo del fornicar, un cultismo absurdo con ecos de confesonarios, una mezcla de latín y francés, ese fric-fric como de hormigas copulando (las formicas formican en el formicario): «Sí, padre, he fornicado ayer también».

Este no era más que el primer inconveniente. Más tarde vendrían las sorpresas en el momento menos indicado, cuando ya no está la cosa como para pedir intérprete, por ejemplo: «estoy salido, qué salido que estoy» y ella, traduciendo, inquietísima, ¿qué sale?, y de dónde?, o «me has puesto cachondo», con esa che tan poco digna, o «correrse», por ejemplo. «Me voy a correr, guapa, me voy a correr.» ¿Hacia dónde? ¿Justo ahora? (cómo, cómo se diría aquello en su castellano natal). Y luego, cuando todo se relajaba, con el pitillo/cigarillo encendido/prendido en la oscuridad de la habitación/pieza él la acariciaba, agradecido, mimoso, y le decía «guapa», tan de arrabal, o «maja», puro Goya, y ella imaginándose vestida o desnuda, exhibiéndose en el museo del Prado sobre los almohadones/cojines» (OBLIGADO C. 2005: 106).

Imparare a parlare la propria lingua "al plurale" è parte del processo di inserimento di un esiliato ispanoamericano in Spagna. Ma per Clara Obligado ciò non ha voluto dire perdere la propria peculiarità

linguistica, bensì usarla per arricchire il linguaggio della scrittura narrativa di *habla* castigliana e allo stesso tempo “avvicinare” la distanza, creare nuovi vincoli culturali tra Spagna e America Latina.

Ciò che il personaggio di Clara Obligado scopre in Spagna, per Julia, invece, protagonista del romanzo di Susana Kesselman *La sudaca* (2006), rappresenta una sorta di allenamento linguistico prima della sua partenza da esiliata:

«Tonio le comentó que es más español decir manta que frazada y cuarto que habitación, y también que tendrán que acostumbrarse a decirle falda a la pollera, bañador a la malla, jersey al pulóver, tarta a la torta, alcachofa al alcaucil. Les dejó una lista larga de reemplazos para que vayan practicando. [...] Para los españoles, ellos serán como los gallegos de acá, pero al revés; no les será fácil distinguir el acento porteño del cordobés o santiagueño, a todos los argentinos los bautizarán por igual, sin sutilezas» (KESSELMAN S. 2006b: 17).

La preoccupazione della protagonista (e dei suoi amici) per non essere riconosciuta come *sudaca* – termine dispregiativo con cui gli spagnoli denominano i sudamericani e che, pur evocato, non compare mai esplicitamente nel testo – rinvia alla generalizzazione semantica con cui gli argentini stessi si sono sempre riferiti agli spagnoli immigranti: quel *gallego*, che li comprendeva tutti a prescindere dalla loro effettiva provenienza (catalana, castigliana, andalusa, ecc.) Ma rivela anche il desiderio di non essere installata, nell'esilio, in una determinata identità, aspetto su cui la stessa Susana Kesselman ha riflettuto in una intervista:

«Creo que hay una diferencia entre ser sudaca y estar sudaca. Si sos sudaca te instalás en una identidad. Los estados, en cambio, son variables, muestran matices, a veces te autodiscriminás y otras te sentís socialmente discriminado. Yo pasé por varios estados en ese “entre”: un estado Rosa Luxemburgo, heroína que defendía su pasado militante; estado Ana Frank, refugiada judía temerosa que le conviene pasar inadvertida; estado Juanita Castro, reniega de sus raíces, de su historia y quiere diferenciarse de los compatriotas; estado “Operación Triunfo”, aquí estoy yo con todo lo que sé, con lo que valgo por ser argentina, etc. Donde me instalé más en una identidad fija fue a la

vuelta. No podía dejar de decir YO estuve exiliada, yo fui una exiliada. En España necesitaba que me conocieran, aquí que me reconocieran y fue más angustiante» (KESSELMAN S. 2006a).

Le affermazioni di Susana Kesselman manifestano la difficoltà insita in coloro che sono esiliati di autodefinirsi, tanto da sentire la necessità di acquisire diverse identità che convogliano in quella di esiliato solo una volta tornati nel paese d'origine, dove la necessità di essere "riconosciuti", di stabilire quasi una complicità con i propri connazionali, diventa fondamentale e angosciante(3).

Invece, la protagonista del romanzo di Cristina Siscar *La sombra del jardín* (1999), esiliata a Parigi, viene riconosciuta da persone incontrate nel suo deambulare per la città prima come greca, poi come iraniana e infine come polacca, per ritrovarsi infine a vivere in un appartamento abitato da emigranti ed esiliati di diverse nazionalità: un «Imago Mundi» (SISCAR C. 1999: 19) dove, in quanto sudamericana, viene all'inizio considerata italiana. In questo modo va a collocarsi in un incrocio di "riconoscimenti" da parte degli altri che la portano sempre più ad annullarsi in un'identità neutra che accresce la sua percezione di estraneità.

Anche Clara Obligado riflette sul suo essere straniera. Nel racconto *El grito y el silencio* scrive: «Nadie nace extranjero, la extranjería es un ropaje pesado y húmedo que se adhiere al cuerpo, es la médula de la soledad, una sensación que sólo entiende quien la padece» (OBLIGADO C. 2005: 32). Compare qui, nello spazio letterario, il già citato termine «argeñola» utilizzato come risposta della protagonista del racconto ad un'amica che le domanda se si sente più argentina o spagnola. Si tratta di un modo per definire la propria identità e per definire quella sensazione di solitudine scaturita dal sentirsi "straniera".

Ma si tratta anche di un modo per definire una nuova identità transculturata che nello spazio letterario, come nel caso del racconto *Lenguas vivas*, dà luogo a una transtestualità, da intendere come ricodificazione di sistemi culturali nel momento in cui ci si trova di fronte alla difficoltà di un'autodefinizione del sé in un contesto straniero. Sia Clara Obligado sia le altre autrici citate si trovano nell'esilio a dover ricostruire una identità propria a partire dalla percezione dell'Altro: a tutte non resta che rappresentare un'identità "meticciosa", forse il principale

(3) Alicia Dujovne Ortiz, nel saggio *Al que se va*, nello stabilire l'ennesimo parallelismo tra immigrante ed esiliato, indica una esigenza di riconoscimento all'estero come propria del primo: «El otro país está lleno de gente, pero no de aquella capaz de reconocer lo que el inmigrante ha colocado en su biblioteca o encima de su cama. En este sentido, el otro país es una isla desierta por carecer de guiños de complicidad» (DUJOVNE ORTIZ A. 2002: 42).

motivo letterario della loro produzione narrativa, nonché il risultato delle prove iniziatriche che devono superare come esuli.

Bibliografia

AGRASO Aida R., 2006, *Escribir un cuento es como pinzar el mundo en la cabeza de un alfiler*, "Diario de Cadiz", 30 de marzo.

DUJOVNE ORTIZ Alicia, 2002, *Al que se va*, Del Zorzal, Buenos Aires.

GIORCELLI Cristina – CATTARULLA Camilla (a cura di), 2008, *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*, Loffredo Editore, Napoli.

KESSELMAN Susana, 2006a, Intervista in http://weblogs.clarin.com/sudaquia/archives/2006/11/la_sudaca.html (10 ottobre 2010).

KESSELMAN Susana, 2006b, *La sudaca*, Lumen, Buenos Aires.

OBLIGADO Clara, 2005, *Las otras vidas*, Páginas de Espuma, Madrid.

PFEIFFER Erna, 2005, *Existencias dislocadas: la temática del exilio en textos de Cristina Peri Rossi, Reina Roffé y Alicia Kozameh*, in Birgit MERTZ-BAUMGARTNER – Erna PFEIFFER (eds.), *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Iberoamericana, Madrid, pp. 105-115.

SISCAR Cristina, 1999, *La sombra del jardín*, Ediciones Simurg, Buenos Aires.

Un viaje de ida y vuelta: María la noche de Anacristina Rossi

Rocío Luque

Universidad de Udine

Introducción

Cada narración es, en el fondo, una narración de viaje(1), en el sentido de que cualquier narración es una organización de eventos que se desplazan en el espacio y en el tiempo, pero hay obras en las que la experiencia del viaje se connota también de otros múltiples aspectos. Tal es el caso de *María la noche*(2) de Anacristina Rossi(3), en donde el lector experimenta un continuo desplazamiento no sólo por lo que la novela nos ofrece en sí en cuanto a elementos de ficción, sino también por todos aquellos aspectos biográficos que se insertan en la obra incrementando de este modo su carácter de movilidad.

Si consideramos además que la autora forma parte de lo que se domina la “nueva literatura costarricense”, que se desarrolló a partir de los años ochenta, en su doble vertiente de narrativa fronteriza y narrativa femenina, podemos observar cómo su producción se inscribe perfectamente en aquel determinismo ístmico que configura el área, no sólo geográfica sino también literaria, de Costa Rica. Así como las naciones del istmo centroamericano son una lengua de tierra que une grandes masas, del mismo modo, la obra biográfica de Anacristina Rossi se

(1) Pensemos, por ejemplo, en la afirmación de Michel de Certeau para quien «Tout récit est un récit de voyage» (NOCERO D. 1999: 116).

(2) Se trata de la primera novela de la autora publicada en 1985 por la Editorial Lumen de Barcelona y sucesivamente por la Editorial Costa Rica. Recibirá el mismo año el Premio Nacional de Novela de Costa Rica.

(3) Anacristina Rossi, novelista, traductora y periodista costarricense, nació en San José en 1952 de una familia de origen italiano, de Montalto di Castro (VT). Tras haber pasado su infancia y su juventud en Limón, fue a estudiar danza moderna en la escuela de Martha Graham en Londres (1973-1976), se licenció en Traducción e Interpretación en la Universidad de París (1976-1985) y se especializó con una Maestría Mujer y Desarrollo del Instituto de Estudios Sociales de la Haya (1995-2000). Desde que regresó a Costa Rica, aparte de ser una escritora comprometida, se interesa en especial por la región del Caribe (Limón), la ecología, los problemas de género y la política.

presenta como un puente entre bloques conceptuales(4), como un eje entre mundos dicotómicos con límites imprecisos, a veces tal vez turbios, pero en cuyos movimientos centrípetos y centrífugos se encierra la historia y la cosmovisión no sólo de la autora, sino del alma “tica”(5) y del alma “tútil”(6).

El vaivén en el espacio

El primer eje ante el que nos encontramos es de carácter espacial. Tenemos la sensación de desplazarnos, pese a que la acción principal transcurre en Londres, entre dos escenarios, Europa y Centroamérica. La novela, de hecho, alterna los monólogos de dos personajes contrapuestos, símbolos de estos espacios geográficos: Antonio, académico español, que representa el aspecto masculino, lógico y racional; y Mariestela, ex-estudiante “tropical” costarricense, que representa el aspecto femenino, vivencial y pulsional. En las relaciones entre los personajes se explora, pues, de manera novedosa el viejo problema – permanente a lo largo de la historia literaria costarricense – de la relación entre lo “propio” y lo “ajeno”, lo nacional y lo cosmopolita, lo costarricense y lo extranjerizante. Pero este eje espacial nos empuja a su vez hacia ejes espaciales más sofisticados. En el personaje de Mariestela, de hecho, se contraponen dos ámbitos sociales y culturales entre los cuales corre una frontera ideal: San José y el Valle Central, la Costa Rica oficial y “civilizada” y el Caribe con su parte oculta, vital y pulsante. En el personaje de Antonio, en cambio, se contrapone la sensación de un ser extranjero no sólo con respecto al país en donde vive, Inglaterra, sino también, al ser canario, respecto a la misma España.

Ambos son, pues, con respecto al país que los acoge, doblemente extranjeros, sentimiento que se fortalece por la existencia de un “cuarto blanco”, ese «Espacio mental que es la interiorización de lo que nos rodea» (ROSSI A. 2006: 88), donde se desarrollará el acercamiento entre los varios mundos de los dos personajes.

La sensación de exilio, enajenación o naufragio con respecto a los propios orígenes queda además ulteriormente reforzado por la sensación de expulsión de un lugar materno (ROJAS M. – OVARES F. 1995: 242) y paterno. Mariestela se manchará de sangre a lo largo de toda la novela por los continuos e imaginarios intentos de asesinato por parte de su madre, aspecto que, según las palabras de la misma Anacristina, «Es un aspecto de mi

(4) En el caso de Rossi, además, la idea del istmo queda reforzada metafóricamente en su obra por imágenes recurrentes como las del cuello, el golfo y las brechas.

(5) Término con el que se les llama a los costarricenses por su costumbre de usar el sufijo –tico en la formación de los diminutivos.

(6) Término con el que se les llama a los costarricenses de origen italiano (AGUILAR CAMÍN Ó. 2004: 31).

madre, tal vez el más verdadero en relación a mí. Pero al mismo tiempo podía ser muy amorosa. Y yo nunca sabía cuándo ella iba a ser cruel y cuándo ella iba a ser amorosa. Y entonces, cuando más la necesitaba y me iba donde ella, ella me rechazaba y entonces yo me iba a las vacas» (ROSSI A.. 2008). Pero el abandono real lo sufre por parte del padre, quien la abandonará siendo niña en Londres sin otra cosa que una valija sobre las piernas. Antonio, por el contrario, en cuya vida no aparecen figuras familiares y cuya tierra es una tierra sin nubes y cercana nada más a las estrellas, se siente «Un apátrida de origen español» (ROSSI A. 2006: 269).

La consiguiente percepción que tendremos de los personajes, enajenados y sin identidad, será la de hallarnos frente a seres anómalos, marginados o excluidos del orden de la normalidad, seres locos, monstruos, animales o plantas, y en situaciones donde se borran los límites entre el ser humano, el animal o el vegetal. La exploración hacia el mundo natural, que parece más bien venir hacia nosotros, se sirve de un léxico en el que los elementos naturales constituyen el fondo del vivir cotidiano, pudiéndose hablar de una verdadera tipología zoomorfa en el contexto general de la obra. La autora busca constantemente un acercamiento entre estos dos mundos a través de continuas comparaciones ontológicas y metáforas:

- «Me lamiste las manos. Te levantaste como una yegua pálida, me pareciste sagrada por bestial» (ROSSI A. 2006: 9);
- «El señor que vende las verduras se asustó, como si te hubiera visto algo inhumano» (p. 10);
- «Sin querer hago ruidos de gata como si un gato grande me acechara» (p. 33);
- «Lloré descubriendo los dientes como un animalito» (p. 84);
- «Nos volvimos tan simples como flores acuáticas» (p. 113);
- «Este buen toro negro indestructible, este gran minotauro sin los ojos, me da profundos cabezazos» (p. 263).

En esta línea de deshumanización, en la que se da también un antropomorfismo inverso (aparece de lleno el mundo mineral), la naturaleza se transforma en la guía de los personajes y es el único mundo (anticipado por el espacio mítico del prólogo), al que pertenece también el europeo Antonio, donde no se advierten los varios

mundos y las nacionalidades, y donde no cabe la posibilidad de abandono: «La pasión por la naturaleza yo creo que se relaciona también con el desamor de mi madre porque si mi madre me rechazaba, la naturaleza no» (ROSSI A. 2008).

El vaivén en el tiempo

El segundo eje que se nos presenta es el temporal, un eje que, pese a que sea lineal (narra los hechos desde que Antonio encuentra a Mariestela hasta que ella se va), se despliega a su vez en un vaivén del presente al pasado a través del órgano de la memoria, en un vaivén del tiempo de la realidad al tiempo de la alucinación a través del alcohol y de las drogas y, por último, en un vaivén del día a la noche y al sueño.

En esta gran dialéctica del tiempo, aparece como elemento aparentemente unificador el olvido (precisamente por el carácter difuso que le confiere a los varios vaivenes), pero tan solo aparentemente, porque como bien afirma Mario Benedetti, «El olvido está lleno de memoria» (BENEDETTI M. 2001: 13), una memoria que al ser retención, repetición y reproducción de los contenidos pasados, no consiente la posibilidad misma del olvido.

En el presente de la ciudad de Londres, Mariestela rechaza cualquier recuerdo a través de su doble, la italiana Octavia⁽⁷⁾, que no sabe nada del pasado de la protagonista o está desprovista a su vez de un pasado: «Octavia no tiene vida propia, no tiene pasado. El pasado de Octavia es Mariestela» (ROSSI A. 2006: 168). Será luego Mariestela misma quien, tras la insistencia de Antonio por saber acerca «De la República bananera, de mi adolescencia, de mi primer amor» (ROSSI A. 2006: 49), comenzará a narrar hechos que se perciben o bien como recuerdos, o bien como frutos del sueño o de la inconsciencia y se enfrentará a su infancia traumática, a la violencia sin sentido que invade el Caribe.

Se pone así en marcha una verdadera sesión de psicoanálisis (con monólogo interior y flujo de conciencia incluidos), que vive no sólo Mariestela, sino la autora misma («Una argentina psicoanalista me analizó en español en París. Eso fue lo mejor de Francia. El psicoanálisis me permitió vivir, dejar de autodestruirme, porque yo era una persona muy autodestructiva. Gracias a eso pude escribir») (ROSSI A. 2008), el personaje de ficción Antonio (que tras la separación de su mujer empezó a ir a una psicoanalista para intentar entender mejor a las mujeres) y

(7) Octavia es de Nápoles y representa no sólo su doble (es rubia, no lleva maquillaje ni joyas, tiene acento patriarcal y una inocencia intacta) sino la parte italiana misma de la autora.

la estructura misma de la obra (que se presenta como una alternancia de voces entre Mariestela, Antonio y la madre, que hablará una sola vez).

Cuando se concluye el psicoanálisis, Mariestela desaparece y Antonio consigue terminar su trabajo sobre la revolución económica marginalista, y es ahí cuando puede finalmente desatarse la capacidad de olvido: «Se había puesto en marcha el proceso, el paulatino – y repentino – cesar de la memoria» (ROSSI A. 2006: 271).

Resulta también de gran interés que los acontecimientos reveladores de la memoria se den siempre de noche en la fase del sueño o de la alucinación, donde parece resonar mejor el eco de las palabras de Rubén Darío, «Si pequeña es la patria, uno grande la sueña» (CORTÉS C. 2003: 18), como si la autora consiguiera así dibujar su verdadera patria, donde todos los dobles de Mariestela que lo pueblan, son fruto de este tiempo nocturno y de su propia creación:

- «Sofía, siempre exigiendo los momentos de éxtasis, de magia, el instante irrepetible donde todo es perfecto, redondo, y se dibuja a sí mismo con compás» (ROSSI A. 2006: 54);
- «Alejandra es como un venado joven, es una mujer que se ha diseñado a sí misma para ser efectiva» (p. 55);
- «Eso estábamos haciendo Sofía y yo: inventándonos» (p. 56);
- «Me dibuja el perfil con los dedos bellísimos» (p. 65);
- «Antonio está sin poder dejar de dibujar los cuerpos de nosotras. Qué agonía es un cuerpo de mujer. Aceptaste que nunca habías creído al tuyo capaz de sentir tanto» (p. 153).

El vaivén en el lenguaje

El tercer eje que se nos presenta es el del lenguaje. Anacristina Rossi, al ser escritora y traductora, nos lleva a través de un vaivén de palabras pertenecientes no sólo al mundo de la literatura sino también al de la lengua. Pero al mismo tiempo, al ser mujer, nos propone un nuevo tipo de lenguaje: «Yo quería plantear una tesis: los límites del conocimiento racional y si puede haber otro tipo de conocimiento, pasando por el desconyuntamiento del lenguaje y por lo femenino, que podría ser otra forma de razonar distinta» (PAUL J. 1999: 189).

A los lados de cada eje, de hecho, encontramos al hombre y a la mujer, dos mundos que no tienen código de comunicación, porque a la mujer no se le permite acceder al lenguaje del hombre y el hombre desconoce el femenino. Nos dirá Mariestela, como si nos lo estuviera diciendo la escritora:

«Es injusto que las mujeres no puedan vivir lo que les da la gana, que las mujeres no puedan experimentar ni en sus cuerpos ni en sus mentes, como lo hacen los hombres, por eso les cuesta ser buenas escritoras. [...] Yo no podría sentarme tranquila a escribir un libro antes de haber conocido los mundos de los otros» (ROSSI A. 2006: 59).

Pero en el viaje de ida de la mujer hacia el hombre, se cumple en realidad el viaje de vuelta del hombre hacia la mujer, y si al principio Antonio muestra cierta ignorancia del cuerpo femenino («No es culpa de nadie, simplemente no sabes tocar a una mujer. Tal vez porque para un hombre aprender a tocar a una mujer es descubrir su propia parte femenina», ROSSI A. 2006: 36), al final acaba conociendo no sólo el cuerpo de Mariestela, sino también el de su doble Octavia y el de su hermano Alberto: pasando por relaciones heterosexuales, homosexuales, orgiásticas e incestuosas, acaba por ser «Un solo organismo que duerme, habla, disfruta y se acaricia» (ROSSI A. 2006: 165), que ha ensayado los movimientos en una «coreografía prenatal» (ROSSI A. 2006: 165).

El erotismo es el lenguaje, pues, gracias al que se supera la incomunicación, los tópicos de la incomunicación en virtud de los opuestos, pero es el lenguaje que está relacionado también con los proyectos de emancipación y rebelión de las protagonistas contra el orden establecido(8). El viaje iniciático de Mariestela hacia los límites del deseo femenino es lo que hace que la madre la repudie y que entre en crisis la familia tradicional: «Las mujeres inteligentes son una desgracia porque no encuentran marido» (ROSSI A. 2008), le decía la madre a Anacristina Rossi y se repite con sentimiento de culpa Mariestela, «Pero la vida de una latinoamericanita, ¿qué puede ser más que una trayectoria, diferida o directa, hacia Su Macho?» (ROSSI A. 2006: 120).

(8) Esto se percibe también en otras autoras como Tatiana Lobo y Berrón en *La última seducción, el expediente* (1989) y *La cigarra autista* (1992) respectivamente (QUESADA SOTO Á. 2000).

La ruptura con las represiones y tabúes sexuales, paralela a la ruptura con el discurso lógico y convencional, que se corresponde en el texto con la búsqueda de un nuevo lenguaje, nuevas formas de explorar la realidad o de comunicarse consigo mismo, con la pareja y con el mundo, configura, en definitiva, la novela como una novela del aprendizaje, donde Mariestela se libera del sentimiento de culpa que la persigue (que le hace ser frígida con los hombres y sí misma con sus dobles) y consigue darle las claves a Antonio para que avance en su investigación económica:

- «Hace un mes pedía a gritos una revolución en economía equivalente a la revolución atonal. Se le escapa lo básico. Cree que la revolución se va a llevar a cabo en las ideas, seguir expresando nuevas ideas con el mismo discurso, con el mismo lenguaje. Habría que cambiar el lenguaje mismo» (ROSSI A. 2006: 138);
- «Los patrones oscilantes de la música me empujan a lo largo de una superficie transparente. Allí se inscribe mi idioma immaculado. He encontrado por fin un lenguaje perfecto que refleja en su estructura la estructura del pensamiento. Y de la realidad. He eliminado para siempre la ambigüedad y la torpeza, la vaguedad del lenguaje ordinario» (p. 78).

En el oscilar del discurso narrativo entre la discusión casi ensayística de teorías económicas y la discusión epistemológica y lírica de experiencias y paisajes, se da también el oscilar de los personajes «De oasis y de oestes en idiomas disímiles» (ROSSI A. 2006: 134). Si las palabras, de hecho, son el reflejo de una realidad, asistimos a un vaivén entre el español (con sus arcaísmos, indigenismos, culturemas o realias, préstamos) y el inglés⁽⁹⁾, pasando por ecos del francés y del italiano. Y si en el estado de exilio, Mariestela llega casi a olvidar el español («Se me está olvidando el español. Casi todas las palabras se me han ido. Tengo cuatro para los sentimientos, como ocho para describir estados de ánimo, como diez para relacionarme con la gente y sólo tres para describirme yo [...] No recuerdo los nombres de todos los dolores y un dolor en otro país nunca podrá llegar a ser realmente mi dolor. Esto se llama anestesia», ROSSI A. 2006: 115-116) y a amar el inglés («Tengo una gran debilidad por el inglés, soy

(9) Significativo es el prólogo del título “Londres o London”, que introduce el juego bilingüe y la disyunción de la partícula disyuntiva “o”, y los epígrafes en inglés y español donde se introduce un “tú” (CASASA NÚÑEZ L. 2002: 39).

culpable de la máxima traición: me gusta casi igual que el castellano», ROSSI A. 2006: 58), al final, gracias al hallazgo del lenguaje del erotismo, vuelve a recordar «La parte nocturna del vocabulario» (ROSSI A. 2006: 116).

El sintagma María la noche

Pero el eje que de alguna manera subyace a todos los demás es el que se da en el título de la obra, *María la noche*, un título construido sólo con nombres, un simple sintagma, una aposición o un aparente oxímoron sobre el que se construye toda la novela, sobre el que se crea una cosmovisión léxica a partir de aisladas unidades léxicas.

Si analizamos la primera parte del título y tenemos en cuenta a Charles Grivel, quien afirma que parte fundamental del entramado que sostiene la figura antropomórfica está investida por el nombre y por allí pasa también todo el texto (apariciencia individual, pero sobre todo textual), el nombre de María en esta novela resulta ser muy significativo⁽¹⁰⁾. Un nombre de origen semítico que para Julia Kristeva se inscribe en el texto bíblico, ligado a la virginidad, por un error de traducción. El término semítico que designa el estatus sociolegal de una joven no casada, fue sustituido por el griego de *parténus* que especifica una situación fisiológica y psicológica: la virginidad. Lo cierto es que la cristiandad occidental orquesta este error de traducción proyectando en él sus propias fantasías y dando lugar a una de las construcciones imaginarias más poderosas que ha conocido la historia de las civilizaciones (KRISTEVA J. 1993: 211). Así pues, esta totalidad ideal nominada María – que ninguna mujer podría encarnar – se convierte en el fantasma (según el psicoanálisis, nuestro nombre responde a fantasmas de quien nos nombró) más popular quizá del mundo cristiano-romano.

Como bien dice Gioconda Belli en *Sofía de los presagios*, «Sólo la oscuridad de las almas extrañadas de la naturaleza ha podido inventar un dios macho con una madre virgen, para quien el placer que produce la vida es pecado» (BELLI G. 1999: 120), pero pese a esto la sexualidad de la mujer se controla a partir de la institución matrimonial (que exige por supuesto la virginidad como punto de partida), la imagen de la nación y la honra de sus hijas.

María será, por consiguiente, un personaje acusado de ninfomanía en su advocación de María Estela. Y si la Virgen María es aclamada como “Estrella de la mañana” por su pureza, nuestra protagonista es la “Estrella de la

(10) Además la onomástica literaria de Costa Rica ha privilegiado el nombre de María desde sus inicios hasta nuestros días en una manifiesta evolución que apunta a la ruptura del paradigma patriarcal. Pensemos, por ejemplo, en la María Engracia de *La propia* (1915) de Magón, en María de Betania de *Lázaro de Betania* (1937) de Roberto Brenes Mesén, en la María de *Cachaça* (1974) de Mora Rodríguez, en la María de *A flote* (1996) de Virgilio Mora o en la María de *El despertar de Lázaro* (1994) de Julieta Pinto. (JONES LEÓN S. 2006: 125-127).

Noche” ya que desde jovencita, mostró una conducta demasiado liberal para el gusto patriarcal de su familia, razón por la cual el padre la llevará a perder a Inglaterra.

El oxímoron inicial queda, de este modo, aclarado como sinonimia.

Conclusiones

El vaivén de un lado a otro de los ejes hasta aquí mencionados, el ir y venir por las palabras de la obra de Anacristina Rossi, que el personaje de Octavia ejemplificaba perfectamente («La esencia de la rubia es un ir y venir, el río de Heráclito», ROSSI A. 2006: 71), queda corroborado al final por la mención de Ludwig Wittgenstein (de quien Mariestela lleva un libro bajo el brazo) y de Ferdinand de Saussure en *María la noche*.

Recordamos uno de los aforismos de Wittgenstein, «El lenguaje es mi mundo y los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», y no podemos no afirmar que Mariestela, descubriendo su propio lenguaje, haya eliminado los límites de su mundo.

A propósito de Saussure, en cambio, Mariestela nos dice: «El placer jamás es algo físico y menos un imperativo categórico, no; el placer se sitúa en la imaginación y tiene su base en lo prohibido, se inserta en un sistema de oposiciones – Saussure – como el lenguaje: “esto sí, esto no”» (ROSSI A. 2006: 156). El alma y el cuerpo de Mariestela, al principio confusos, son, por lo tanto, la *langue* y la *parole* (DE SAUSSURE F. 1967: 67) del maestro de la lingüística moderna, el plano del contenido y el plano de la expresión.

Como apólicas de la dualidad, apólicas separado del *cosmos* que la rodea, Mariestela logra colmar y definir, a través del *logos*, la distancia o el vacío semántico entre los términos, donde por “de-finir” entendemos “poner fin” a las dicotomías por las que hemos ido hasta este momento yendo y viniendo.

Bibliografía

AGUILAR CAMÍN Óscar, 2004, *La huelga de los tóviles 1887-1889. Un capítulo de nuestra historia social*, EUNED, San José.

BELLI Gioconda, 1999, *Sofía de los presagios*, Emecé Editores, Barcelona.

BENEDETTI Mario, 2001, *El olvido está lleno de memoria*, Seix-Barral, Bogotá.

CASASA NÚÑEZ Laura, 2002, *María la noche: elementos transgresores y literatura fantástica*, “Comunicación”, n. 15, pp. 36-43.

CORTÉS Carlos, 2003, *La invención de Costa Rica*, Editorial Costa Rica, San José.

JONES LEÓN Sonia, 2006, *Esas Marías de la literatura costarricense (de la Virgen María a María Amoretti)*, “Artes y Letras”, n. XXX, pp. 123-128.

DE SAUSSURE Ferdinand, 1967, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari.

KRISTEVA Julia, 1993, *Historias de amor*, Siglo XXI, México D.F.

NOCERA Domenico, 1999, *I viaggi e la letteratura*, en Amando GNISCI (curador), *Introduzione alla letteratura comparata*, Mondadori, Milano.

PAUL Jeana, 1999, *A developmental perspective of women's writing in Costa Ricax*, Urena, Milano.

QUESADA SOTO Álvaro, *Historia y narrativa en Costa Rica (1965-1999)*, “Istmo”, www.collaborations.denison.edu.

ROJAS Margarita y OVARES Flora, 1995, *100 años de literatura costarricense*, Farben, San José.

ROSSI Anacristina, 2006, *María la noche*, Editoria Costa Rica, San José.

ROSSI Anacristina, 2008, *Entrevista a Anacristina Rossi* por Julie MARCHIO, “Istmo”, www.collaborations.denison.edu.

Entre ironía y extrañamiento: el viaje turístico de Hebe Uhart

Margherita Cannavacciuolo

Università Ca' Foscari, Venezia

«Turista es cuando vas donde te llevan como un borrego
y no ves nada de lo que hay alrededor,
como si tuvieras antiojeras»
Hebe UHART, *Turistas y viajeros* en *Turistas*, p. 5

«Un turista no quiere perderse nada,
mirá si después de pasar descubre
que se perdió lo más lindo»
Hebe UHART, *La excursión larga* en *Turistas*, p. 108

Plantear una reflexión sobre el tema del viaje en literatura es una tarea complicada en tanto que el viaje ha constituido desde siempre no sólo un tema cabal de la misma, sino la experiencia a partir de la cual y sobre la cual la producción literaria se funda, dando lugar a un copioso *corpus* de obras en cada época y cada tradición.

El concepto de viaje ha ido cambiando a lo largo de la historia. En la antigüedad clásica, por ejemplo, el viaje del héroe épico está vinculado a la guerra, a la búsqueda del saber o de una nueva patria. La Edad Media inventa la figura del caballero andante y el viaje hacia la salvación religiosa, y el Siglo de Oro contribuye al tema con el viaje social a través de la figura del pícaro, y con la del místico en búsqueda de la unión perfecta. El Romanticismo confirma la figura del escritor-aventurero que narra en primera persona sus viajes, que suelen ser experiencias de formación impregnadas de nostalgia de los tiempos pasados y de curiosidad por lo exótico. En el Realismo el viaje adquiere el valor de un proceso de aprendizaje y de construcción del héroe, convirtiéndose en metáfora de camino hacia la autorealización (o de su fracaso) en el *Bildungsroman*. A principios del siglo XX, en cambio, se desarrolla el viaje estético-cultural y cosmopolita, mientras que a lo largo de la centuria se sanciona el tema del

viaje interior expresado como introspección (el despliegue de la memoria en Proust), como pérdida de sentido de la secuencia tiempo-espacial clásica, con la cual se alegoriza la falta de dirección y como iniciación.

Si, por lo tanto, hablar de viaje y de literatura parece ya de por sí una tautología, esto resulta todavía más significativo con respecto a la literatura hispanoamericana, si se considera que ésta se vincula, en la época moderna, con un diario de viajes – el *Diario del Primer Viaje* de Colón – y que durante los tres siglos de la conquista y de la colonia, la mayoría de los fundadores y escritores de la tradición literaria hispanoamericana fueron viajeros a las Indias. En ese período, la literatura de viaje se asocia más bien a las crónicas relatadas por misioneros y conquistadores. Tras vincularse a la exploración antropológica y científica en el siglo XIX, el viaje se convierte en un tema central de la ficción hispanoamericana del siglo XX, constituyendo un motivo recurrente, por ejemplo, de la nueva novela histórica latinoamericana y de la literatura de exilio y de migración.

Desde el punto de vista crítico, además, las aproximaciones a los textos de viaje apelan a una amplia diversidad de discursos teóricos, en tanto que el viaje se vincula con escrituras que reúnen características de las autobiografías, el informe científico, el intercambio epistolar, el testimonio, el relato histórico ficticio, la memoria, creando un espacio suficientemente ecléctico como para favorecer peculiaridades desde múltiples puntos de vista.

Dentro de la amplia bibliografía dedicada a la caracterización del viaje como uno de los grandes temas literarios, el trabajo de Percy ADAMS (1983) por un lado, traza una tradición histórica, que se remonta al antiguo Egipto y, por otro, destaca las constantes genéricas del relato de viaje; mientras que Dennis PORTER (1991) despliega la constelación de conceptos relacionados con el psicoanálisis en su lectura de viajes y viajeros europeos. La idea del relato de viaje como espacio de múltiples intercambios y transformaciones se afirma en la definición de James CLIFFORD (1997); mientras que Mary Louise PRATT (1997) considera la literatura de viaje como la instancia productora de una conciencia planetaria en la que un nuevo orden de autoridad se expresa. Algunas de las tesis de Pratt son retomadas por Jens ANDERMANN (2000), quien observa en la escenificación de diversos modos del viaje una instancia estética y política. Por su parte, Ernesto LIVON-GROSMAN (2003) examina los relatos de aventureros, científicos y políticos que visitan la zona más austral del territorio argentino, con el propósito de investigar el llamado mito patagónico. Entre las intervenciones críticas publicadas recientemente en Argentina,

destacan también la de Beatriz COLOMBI (2005) y la de Jacinto FOMBONA (2005) que consideran el viaje básicamente como una práctica cultural vinculada a las exigencias del oficio, pues se afirma que el escritor viaja fundamentalmente para luego escribir.

Por la vastedad del tema y los muchos acercamientos que éste proporciona, el presente trabajo se propone una reflexión diferente sobre el viaje, acercándose a una variante de éste todavía poco estudiada, es decir, el viaje turístico, por lo cual se tomará en consideración el volumen de cuentos *Turistas* (2008) de la escritora argentina Hebe Uhart (Moreno, Buenos Aires, 1936), que se presenta tal vez como el único ejemplo de ficcionalización del viaje turístico en la literatura argentina contemporánea.

La actual época global impone una reflexión sobre el viaje turístico, puesto que uno de los conceptos clave de la globalización es el intercambio y diseminación de los capitales culturales y simbólicos en el que los viajes y el turismo de masas y de élites juegan un papel muy relevante. Dado este incremento de interconectividad, la globalización aumenta la movilidad no solamente de bienes, imágenes o información, sino también de las personas. En los dos polos de esta movilidad se encontraría, por un lado, los desplazamientos obligados de los inmigrantes por cuestiones económicas o políticas y, por el otro, a las personas privilegiadas – los turistas – que viajan por elección y placer.

El turismo, además, figura como una de los tres movimientos de población – junto a las migraciones y la movilidad profesional – que constituyen la que Marc Augé denomina *surmodernité*, término donde el prefijo “sur” designa la sobreabundancia de causas que complica el análisis de los efectos (AUGÉ M. 2007: 8). La época sobremoderna se caracteriza por las comunicaciones instantáneas generales y por la circulación de productos, imágenes, informaciones, y sus valores son la desterritorialización y el individualismo. A la condición sobremoderna le corresponde la paradoja de un mundo donde en teoría se puede hacer cualquier cosa, incluso viajar, sin moverse de casa.

En el panorama de la producción argentina contemporánea, Hebe Uhart es la escritora que más se adentra en las problemáticas de la práctica turística, convirtiéndolas en motivo de hondas reflexiones y en eje central alrededor del cual construye sus ficciones.

El tema del viaje está presente en toda la producción literaria de la autora, desarrollada en un amplio abanico de posibilidades. El viaje de un emigrante a Argentina es el tema central de su novela corta *Camilo asciende* (1987) – luego reeditado con el título de *Camilo asciende y otros relatos* (2004) –; mientras que *Señorita* (1999) explora el viaje iniciático de una chica porteña en su tránsito de la niñez a la juventud: el despertar de la sexualidad, la revelación de las nuevas lecturas, la conquista de la ciudad y de la independencia económica. En el volumen de cuentos *Del cielo a casa* (2003) no se narra alrededor del viaje en su totalidad, sino que las historias se centran, más bien, en la vuelta de los viajes, en tanto que para los protagonistas el gusto del desplazamiento reside en el hecho de volver al lugar de partida. Al volver, las cosas aparecen distintas ante los ojos de quien mira, adquieren un valor distinto y los viajeros pueden redescubrir la hermosura de su sencilla cotidianidad.

Lo que, sin embargo, hace novedoso el trabajo literario de Hebe Uhart es su curiosa actividad paralela, que consiste en escribir notas de viajes, fruto de experiencias vividas en primera persona por la autora a causa de su trabajo de periodista, o relatadas por amigos. La elaboración de dichas notas lleva a la publicación de *Turistas*, que pone en escena muchos de los elementos que hacen de un viaje un viaje turístico.

El turismo ha marcado un cambio profundo en la manera de viajar, introduciendo los conceptos fundamentales de placer y ocio vinculados respectivamente a la razón del viaje y a su relación con el tiempo.

La mecanización creciente de la sociedad a partir de la Revolución Industrial hasta nuestra época globalizada produce, según Zygmunt Bauman, un cambio en la manera de concebir el espacio, en tanto que las distancias dejan de ser un obstáculo a los movimientos de los hombres. Dicho cambio se relaciona con el anulamiento del tiempo en nuestra modernidad, que el sociólogo polaco define «liger» o «líquida» precisamente porque es la época del viaje a la velocidad de la luz, es decir, se caracteriza por la introducción del concepto de «instantaneidad» (BAUMAN Z. 1999: 132). La diferencia entre «lejos» y «cerca» se ha borrado con la consecuencia que el espacio ya no pone límites a la acción humana (BAUMAN Z. 1999: 130-133). Se podría añadir que el espacio se convierte, en cambio, en un bien de consumo, aprovechado por el turismo.

Los personajes de Hebe Uhart reflejan esa distinta manera de entender las coordenadas espacio-temporales, en tanto que toman aviones rumbo a Italia y a Perú, funiculares que los hacen «aparecer» en un barrio junto al mar (UHART H. 2008: 12), micromares que les permiten hacer dos excursiones de Buenos Aires a Mendoza, y ante

una agencia de viajes que propone una excursión para el fin de semana en Londres, reflexionan sobre la rapidez de los medios de transporte: «Fijate, van a Londres como nosotros vamos a Mar de Plata» (UHART H. 2008: 13).

Los turistas de Uhart aparecen, por lo tanto, como los actantes de la que Marc Augé define «mundo-ciudad», que encarna el ideal y la ideología de la globalización en tanto que la velocidad de los medios de transporte y el desarrollo de las tecnologías de comunicación dan la sensación que el planeta se encoge (AUGÉ M. 2007: 34).

Al mismo tiempo, la distinta manera de concebir el tiempo determina, según Eric Leed, los rasgos más sobresalientes y decisivos que hacen de un desplazamiento un viaje turístico: la introducción del concepto de ocio y su vinculación con el placer (LEED E. 1995: 291). Se trata de un viaje de recreo que no tiene que responder a las finalidades educacionales del gran tour, puesto que el turista no viaja por una necesidad o una razón «seria» sino por el placer de viajar, por el gusto que implica.

El cuento *La excursión larga* empieza precisamente con la mención a la distinta idea de tiempo que tiene el turista con respecto al viajero tradicional: «Me fui a Mendoza para salir del calor de Buenos Aires y para salir de una rutina y entrar en otra distinta. Me pasaba algo en relación al tiempo libre: no encontraba qué hacer y todo lo que hiciera era más bien para evitar otra cosa» (UHART H. 2008: 99). Mientras que a la protagonista de *El departamento en la costa* le regalan un piso junto a la playa que ella misma define como «casa para el fin de semana» (UHART H. 2008: 119) y, más adelante, dice de los veraneantes que «habían venido para llevar a cabo su plan de diversiones» (UHART H. 2008: 121). La referencia al tiempo libre se vincula con la idea de ocio, al cual el viaje turístico se presenta como respuesta.

La industrialización del viaje, sin embargo, crea también una nueva fusión del ser humano con la máquina, producto de un movimiento común. Este vínculo genera un nuevo tipo de identidad colectiva, una «masa», que se caracteriza por la ausencia de desigualdades de clase. Los grupos de turistas, por lo tanto, difieren de los de antaño constituidos por exploradores, mercaderes, misioneros y soldados también por el hecho de utilizar las máquinas. Dichas máquinas producen la que Leed define una «democratización del viaje» (LEED E. 1995: 304), puesto que les brindan a los turistas un ámbito de referencia común, un punto de vista y un destino iguales para todos.

A partir de las primeras líneas del primer relato *Turistas y viajeros*, los cuentos considerados apelan al turismo como un movimiento que implica un desplazamiento de masa: «turista es cuando vas donde te llevan como un borrego y no ves nada de lo que hay alrededor, como si tuvieras antiojeras» (UHART H. 2008: 5), y no obstante la protagonista dice a su familia: «Nosotros no vamos a ir por donde va todo el mundo [...] y si nos perdemos, mejor» (UHART H. 2008: 6), el marido no puede resistir ante un guía turística: «él a la noche miraba y remiraba la guía turística, que me pone de tomate. Uno debe olvidarse de la guía. ¿Estar en Nápoles y perder tiempo mirando la guía?» (UHART H. 2008: 12). La protagonista de *La excursión larga*, por su parte, elige hacer una excursión organizada «como hace todo el mundo. ¿Quién era yo para decir: “No voy en excursión, voy libremente”? Voy a probar lo que hace todo el mundo ¿o me creo que yo descubrí la pólvora?» (UHART H. 2008: 100). En el autobús comenta que «la guía pasó el micrófono a cada uno para que dijera cómo se llamaba y si era la primera vez que estaba en Mendoza. Los que iban por segunda vez eran aplaudidos y una que iba por tercera vez, la guía le anunció un premio» (UHART H. 2008: 108). Para citar otro ejemplo, en *El departamento en la costa* se lee que con la llegada de los veraneantes

«en la calle peatonal había un movimiento enloquecido [...] y los negocios eran como esas muñecas a las que se les cambia el vestido y parecen otras: una semana había una pescadería y la siguiente, en el mismo lugar, vendían abalorios [...] A la noche, toda la gente se largaba a la peatonal [...] y miraba detenidamente cualquier cosa para que la vuelta durara [...] miraban cosas que en Buenos Aires no hubiera mirado ni un segundo, porque la vuelta tenía que durar» (UHART H. 2008: 121).

Con la comercialización del viaje, además, éste se convierte, según Augé, en la persecución de vivencias de realidades imaginarias previamente garantizadas. Lo que busca el turista de viajes organizados es la foto del catálogo o de la pantalla de Internet y si la realidad que encuentra no es la prometida queda defraudado, se siente perdido e incapaz de hacer su propia experiencia (AUGÉ M. 1998: 56). El turista individual y culto también está sometido a la esclavitud de las imágenes. No puede dejar de buscar escenarios ya codificados por la ficción, lugares dignificados y mitificados por famosos observadores anteriores desde distintos discursos culturales. No confía en su propia vivencia, sino que trata de adoptar los puntos de vista de aquellos con la pretensión de

experimentar, comprender o gozar como ellos, sin tener en cuenta lo que le rodea de hecho (AUGÉ M. 1998: 56-58).

De este modo, la mujer protagonista del primer cuento afirma haber visto «las fotos de Nápoles y Capri en el suplemento de los domingos» y le dice a su marido «Nosotros vamos a ir allí» (*Turistas y viajeros*, UHART H. 2008: 5), Stephan quiere bailar el tango porque ir a Buenos Aires «y no bailar tango es como estar en París y no ver torre Eiffel» (*Stephan en Buenos Aires*, UHART H. 2008: 28), mientras que durante una excursión los turistas aplauden a un hombre que era «camarógrafo y vendía después las filmaciones que hiciera», al decir el guía: «—A la izquierda, el gigante. [...] todo el mundo se puso contento porque vio el gigante, y si no lo veía, se desasosegaba» (UHART H. 2008: 109), mientras que, al llegar frente a la cordillera, «todos sacaron las máquinas de fotos para registrar los rincones más lindos que muchas veces se les escapaban. Un turista no quiere perderse nada, mirá si después de pasar descubre que se perdió lo más lindo» (*La excursión larga*, UHART H. 2008:108). La última frase mencionada resume perfectamente el afán característico del cual el turista, quien emprende su viaje con la intención de cumplir con lo que se había prefijado antes de partir. Desde el mismo momento en que decide viajar, como notan Alexandre y Assumpta García-Mas, el proto-viajero se forma una idea más o menos precisa de lo que ha de constituir su viaje, es decir que tiene ciertas creencias acerca de los atributos de un destino turístico, y las compara con la experiencia percibida. El resultado de esta comparación entre realidad y expectativas, que puede llevarse a cabo durante el viaje o al final del mismo, es determinante para conseguir la satisfacción por ese viaje y la posibilidad de repetir (GARCÍA-MAS A. 2005: 101). Eso quiere decir que las expectativas determinan la conducta turística, la elección del destino y, sobre todo, la elaboración del resultado final del viaje.

La estrecha relación entre viaje turístico y placer hacen que el viaje se convierta en una actividad divertida, en una especie de «juego». Cabe preguntarse por las componentes de ese recreo, que Eric Leed identifica en la actitud inocente del turista, en su capacidad de disfrutar de algo por lo que es, de manera casi infantil, con lo cual la experiencia turística del viaje impone un tono «vivaz» y «ligero» (LEED E. 1995: 291). Los cuentos que componen *Turistas* expresan perfectamente esta actitud despreocupada, esta manera de concebir al turista como un

personaje hasta cómico, puesto que se configuran como pequeñas crónicas de viajes de personajes y situaciones improbables, que nunca figurarían en un manual turístico tradicional.

Las narraciones se construyen más bien alrededor de los personajes, y de cómo los desplazamientos afectan su cotidianidad e interioridad, que de la trama misma, por lo cual se predilige la primera persona narrativa y la focalización interna, y se utilizan rasgos estilísticos propios del registro oral e informal. Para citar un ejemplo, el cuento *Turistas y viajeros* se configura como el relato de una conversación entre la protagonista y un «tú» extra-textual al que la mujer se dirige directamente, contando los viajes a Miami y a Nápoles hechos con su familia. A lo largo de todo el texto es frecuente el uso de expresiones coloquiales como «qué se yo», «te juro», «decíme», «viste», «vos sabés» y «te digo». En las primeras líneas se lee: «Tenés razón, fuimos a Miami, pero no es lo mismo [...] Decíme, ¿caso te conté algo de cuando fui a Miami?» (UHART H. 2008: 5), y más adelante: «Y bueno, como te contaba, íbamos caminando por esas callecitas» (UHART H. 2008: 7). El relato de los hechos ocurridos durante la estancia en el extranjero, además, le ofrecen a la protagonista la posibilidad de interrumpir la narración e introducir preguntas para su interlocutor. Al comentar la pereza de su marido y de su hijo, la mujer afirma: «Los dos zanguagos [...] Me daban ganas de tomarme un avión de vuelta, me acordé de la novela de allá. Después me tenés que contar como siguió. ¿Se casó con el rubio o con el delincuente?» (UHART H. 2008: 8) y hablando de los pesebres de Nápoles, de repente se lee: «Decime, ¿vendió el departamento Teresa? Qué iba a vender» (UHART H. 2008: 9); mientras que en medio de la descripción de la calle Toledo la protagonista pregunta: «Decime: ¿se mejoró la mamá de Adriana? Menos mal?» (UHART H. 2008: 11).

En la misma línea del cuento que se acaba de comentar, *Stephan en Buenos Aires* se estructura como el diario de viaje de un turista alemán en Argentina, donde es posible leer: «Segundo día avanzo mi viaje con mucha aceleración. He ido Abasto, a café Las Violetas, yo he cogido el subte A y asimismo hice Tortoni» (UHART H. 2008: 21) y más adelante: «Otro día cuento de Tortoni, ahora descansa mi cabeza. Se hizo un día de gran fascinación para mí» (UHART H. 2008: 23); mientras que hacia el final se lee: «Mañana mismo voy volar Machu Pichu. Voy volver a Buenos Aires, pero no es misma cosa que primera vez» (UHART H. 2008: 30).

Los rasgos coloquiales y las instancias narrativas homodiegéticas que permean los textos hacen que éstos se presenten a menudo como relatos *in fieri* que brotan más bien de las reflexiones que pequeños hechos notados u

ocurridos durante el viaje provocan en los turistas. Ante un cartel en la entrada de la playa que dice: «Bienvenidos a San Bernardo, la playa de la familia», por ejemplo, la protagonista de *El departamento en la costa* afirma: «Como yo no tenía familia y pensaba que la costa es un lugar de diversión (imaginaba un barquito junto a la playa donde uno se toma un trago a la orilla del mar mirando el atardecer), pensé: –Quién sabe si me voy a divertir: es un lugar para que se diviertan las familias–» (UHART H. 2008: 119).

Mientras que en el relato *El centro cultural*, Arturo, volviendo a su casa, reflexiona sobre el campo, donde «con una quinta, dos o tres gallinas y un cerdo todo queda asegurado. La idea del campo lo entusiasmó: le daban ganas de irse a él, de tener una vaquita y ver cómo crece todo, como los zapallos gigantes que había visto en una huerta» (UHART H. 2008: 154).

En la narrativa de Hebe Uhart es posible notar la presencia de una mirada que está al mismo nivel de los acontecimientos y los personajes, con lo cual «tanto una voz en tercera como un personaje en función narrativa [...] van posibilitando la construcción de un mundo cuya característica es la de no estar construido previamente: se erige como tal en la medida en que y a medida que la voz narrativa le va dando forma» (VASALLO I. 2000: 227).

Al mismo tiempo, el espíritu de los viajes organizados, la diversión que éstos implican y la actitud casi ingenua del turista impiden a Hebe Uhart contar estos viajes con la seriedad que hubiera sido normal para el relato de una expedición científica, con lo cual la ironía resulta el recurso más adecuado para explorar y describir la imagen del turista y las situaciones que lo involucran durante su viaje. En *Turismo urbano*, se lee de Ignacio que «como decía un amigo suyo, era maestro en introducciones, porque no había pasado el primer año de Letras» (UHART H. 2008: 86) y de Felipe que «tenía ojos como de ave, pero no de ave serena y vigilante: eran ojos llenos de tics, a veces reforzados por un movimiento de mandíbula» (UHART H. 2008: 89). La protagonista de *La excursión larga* explica que: «[...] campera y agua era demasiado peso. Yo tengo un límite para todo: si llevo agua no llevo campera, si me joden una vez no pueden hacerlo de nuevo, si estudio una cosa ardua me corresponden tres medialunas» (UHART H. 2008: 110), las mujeres en el comedor del hotel se comparan con las mónadas de Leibniz por no dirigirse ni una palabra (UHART H. 2008: 104) y una señora «delgada, de piel de mate, vestida sin estridencias», pidió una ensalada de espinaca diciendo «Sí, debo estar muy fuerte [...] Sí, porque me preparo para

cruzar los Andes siguiendo la ruta de San Martín» (UHART H. 2008: 114). La ironía resulta un rasgo propio de la actitud de la escritora frente al objeto narrado a la vez que de la mirada con la cual sus mismos personajes se relacionan a lo que está a su alrededor.

El humor surge, sin embargo, sobre todo de la caracterización lingüística de los turistas protagonistas de los cuentos, en tanto que la ironía de la autora se detiene de modo especial en las maneras de hablar de la clase popular porteña, en la estructura gramatical del alemán y en el substrato lingüístico del guaraní.

Ante unos chicos que le tiran huevos, la mujer protagonista del primer cuento considerado comenta: «[...] a ese chico mío le falta un piolín. ¡Se reía! Le faltaba un tranco de pollo para aliarse a los otros para ir a tirarles huevos a toda Nápoles. Me sacó de quicio» (UHART H. 2008: 7), y más adelante: «tardamos en volver al hotel, todos encastrados, porque nos perdimos como diez cuadras, qué cuadras, como diez redondeles, porque si las calles de Nápoles fueran como deben ser, nos hubiéramos escapado lo más bien» (UHART H. 2008: 8).

Mientras que el ya mencionado relato *Stephan en Buenos Aires* está narrado en una primera persona «defectuosa», que en las manos Hebe Uhart se convierte en un estudio agudo e irónico del habla española y del entendimiento de un turista alemán. Las palabras salen transformada de la boca de Stephan, como en el caso de «conocer» «descir» «aparescer» «zanagoria» «choripos» «ahujero», y al coger el metro comenta: «¡Subte A mucha antigüedad! Es todo maderil, estaciones bien anchas [...] Asientos asimismo maderiles y en la marcha la madera hace trum trum, trum trum» (UHART H. 2008: 23); mientras que hacia el final dice de una chica con la que mantuvo relaciones que «ella...no desea ser fecundada» (UHART H. 2008: 29).

Otro ejemplo de la atención hacia el lenguaje de los turistas que estos relatos reflejan es el cuento *Bernardina*, en el cual una joven mujer paraguaya narra su viaje del campo de Ibicuy a Asunción, con lo cual abundan palabras que revelan la raíz guaraní del lenguaje de su protagonista, como «bochinche», «guasca», «yacaré-vaíja», «bichado», además de expresiones como «muy mucho» o como «guazú» e «íporaitè», términos éstos dos utilizados para expresar que algo es respectivamente asombroso y hermoso. Ante la virgen de Caacupé, la mujer afirma que «es del todo Iporaité, con esa carita que te mira. A mí me miró. Fuimos a caballo, como cuatro horas y ahí en el santuario, por fuera, venden chipá, venden collares y asimismo venden a nuestra señora de Caacupé, pero en rubia, de pelo largo y con ojos azules, como la Barbi de ahora» (UHART H. 2008: 66).

La retórica de ciertos pequeños grupos culturales constituye un blanco más de la burla de la autora, como en el caso de «Revista literaria», en el cual tres jóvenes estudiantes se reúnen, como los poetas ciudadanos de antaño, en el bar La Perla de Once para crear una revista literaria, dando la sensación «de que algo importante se cocina allí» (UHART H. 2008: 34). Ellos se definen pluralistas, pero «por razones de espacio y otras» deben «tener ciertas restricciones», porque no son «blandos» o «condescendientes» sino «flexibles pero no maleables» (UHART H. 2008: 45). En ese texto, el humor brota sobre todo de los comentarios de los chicos al examinar las contribuciones para el primer número de su revista. Ante un poema que dice: «Desde que nací hasta los diecisiete años mi corazón fue un cactus luminoso», José no entiende y Fernando explica: «¿No ves que es metafórico? Después el cactus dejó de brillar por los avatares de la vida, por el choque con la realidad. ¿No ves lo que dice después? – ¡Ah! – dijo José. ¡Cómo sabía interpretar Fernando!» (UHART H. 2008: 37-38). Más adelante se lee que:

«Fernando miró con detenimiento un envío que empezaba: “Escribir es okupar, llegar con palabras a poblar vacíos”. Dijo: – Mucho ojo con este. Me gusta y también usa la “k”. Es lo que se usa ahora. José dijo: – Se usa también en los negocios, zoketes, karamelos, yo lo tengo visto. –No tiene el mismo significado. En literatura la “k” resignifica la palabra. Sería así» (UHART H. 2008: 39).

Para entender mejor la función que el uso de la ironía tiene en el tratamiento de los personajes y de sus circunstancias, es necesario, sin embargo, ahondar un poco más en la relación entre las características del viaje turístico y su ficcionalización en los textos considerados.

El ocio y el placer que están en la base del viaje turístico conlleva, según Marc Augé, que el turista, a diferencia por ejemplo del etnólogo, con quien comparte el hecho de desplazarse de un lugar diferente con respecto al de origen, no tiene que negociar su *status* de otro, de extraño con respecto a la comunidad que lo acoge. Dicho de otra manera, no sufre la desorientación que pone en duda la identidad, sino sólo una descolocación desde el punto de vista espacial y geográfico, en tanto que goza de la condición de extraterritorial garantizada por los campings, las ciudades de vacaciones o las instalaciones hoteleras (AUGÉ M. 2007: 63).

Los turistas de los cuentos considerados, sin embargo, no se asimilan del todo al tópico del turista sobremoderno descrito por el antropólogo francés puesto que su mirada, a menudo ingenua, registra y testimonia las contradicciones de la «ciudad-mundial» (AUGÉ M. 2007: 33) y el consecuente sentido de extrañamiento que sufren, lo cual introduce lo que tal vez es el elemento que acomuna todos esos cuentos, es decir, precisamente el sentido de otredad del turista. Para citar un ejemplo, Bernardina, protagonista del cuento homónimo, llega a Asunción del campo paraguayo y se encuentra fuera de lugar por el deslumbramiento que la ciudad y sus costumbres le producen. En el texto se lee: «Yo no me hallaba [...] tanto refucilo de luces y tanto vehículo me hacían impresión» (UHART H. 2008: 76). La conversación entre la protagonista y su hermana Rosa brinda otro ejemplo de lo dicho:

«Más tarde [...] la Rosa me dice: –Es bueno que te cambies el nombre. –Cambiar? ¿Por qué? – Bernardina es demasiado largo ¿No te agrada bern? –No me voy a hallar. Voy a hallar que llaman a otra mujer. –Como quieras. Pero allá se camina con los brazos más pegados al cuerpo. En el campo usan los brazos como remos. Y ahí nomás entró a caminar como caminaba yo y cómo era la forma legal de caminar. Y ahí me entró el desespero. En ese lugar, ¿sabría yo caminar? ¿ En Buenos Aires la gente se cambia el nombre? ¿Ha de ser un lugar donde no halle casa?» (UHART H. 2008: 75).

El sentido de extrañeza con la situación en la que se vive puede llegar a convertirse en el motor de la acción narrativa, como en el caso del cuento *Turismo urbano*, en el cual la presencia de una tía loca, «que le hablaba al perro de porcelana del comedor» (UHART H. 2008: 85), le produce a la chica protagonista un sentido de agitación que la hace «totalmente desconforme con su vida» (UHART H. 2008: 85), con lo cual decide irse a vivir en el centro de Buenos Aires. Sin embargo, el sentido de descolocación que sufre la chica en la convivencia con Ignacio y sus amigos aumenta a lo largo del relato en un climax ascendente hasta el final:

«[...] tenía sensación de intemperie, de no ser nadie, de no pertenecer a nadie, de no tener más nada en la vida que ese mandado sórdido [...] me puse a pensar en que ellos no escuchaban la radio, no miraban la televisión, jamás miraban qué hora era y la mayoría de las veces no sabían si era martes o

domingo. Era lo mismo de día que de noche, las dos de la tarde que las dos de la mañana [...]
Empecé a pensar en los días de sol que me había perdido por atender el misterio que encerraban
sus conversaciones; y llegué a la conclusión de que no era el de ellos un misterio interesante»
(UHART H. 2008: 96-97).

En las últimas líneas se lee:

«Eludiendo la compasión que me tenía y la sensación de que la sordidez se me había pegado a mí
también, de que estaba contaminada como por algo inevitable, me mantuve lúcida, con una especie
de lucidez animal. Y fuerzas animales me vinieron también; deseos de moverme mucho, de ir lejos y
de ver el sol. Me escapé como una ladrona y me fui a mi casa» (UHART H. 2008: 97).

El relato resulta aún más interesante en tanto que contradice el principio según el cual el placer constituye la
razón fundamental que provoca el viaje turístico. El sentido de incomodidad que la chica experimenta no sólo es
la causa de su viaje de ida, sino también la razón que justifica su vuelta.

La sensación de alteridad que percibe el turista se vincula en los cuentos a menudo con la barrera lingüística, con
la dificultad expresiva y cognitiva que un turista tiene en un país extranjero, y también con la dificultad de
acceder a la mentalidad diferente que dicha incomunicabilidad provoca. Este es el caso de Stephan turista alemán
protagonista de *Stephan en Buenos Aires* que al escuchar en una milonga decir «Perdóname, perdóname», comenta:
«Muchas veces dicen del perdón y perdona sólo Dios» (UHART H. 2008: 24), y más adelante afirma no entender
la expresión «qué se yo» añadiendo que: «asimismo ellos dicen: “Vamos a ver”. Primera vez que yo escuché
“Vamos a ver” me vino la esperanza para ver alguna cosa, mas no: ellos dicen “Vamos a ver” y no existe cosa
por ver» (UHART H. 2008: 25). La mujer protagonista de *Turistas y viajeros*, en cambio, frente a un chico que le tira
huevos por las calles de Nápoles, exclama: «Yo lo hubiera insultado pero no sé el idioma» (UHART H. 2008: 8).
La diferencia lingüística, por lo tanto, de objeto principal de la ironía de la escritora, se convierte ahora en la
causa de la descolocación que los turistas advierten.

La ironía, por lo tanto, reafirma en esos cuentos su papel de estrategia finalizada a subrayar por contraste el sentido de vacío y de desconcierto frente a la pérdida de la identidad que los personajes viven. Los turistas de Uhart no sólo viajan, sino que manifiestan también su des-colocación, no sólo geográfica, sino sobre todo humana o, dicho de otra manera, practican dos tipos de viajes: uno horizontal, viaje en el tiempo y en el espacio, y otro, tal vez el más sobresaliente, vertical o interior en sus mismas reflexiones, en la incomodidad de su propio ser y de su propio estar en el mundo.

Los turistas, según Bauman, son los más habituales frequentadores de los «no-lugares» (AUGÉ M. 1992: 20), es decir, aquellos espacios que son privados de expresiones simbólicas de identidad, de relaciones y de historia, como los aeropuertos, las autopistas, las anónimas habitaciones de hotel y los medios de transporte. Se trata de espacios públicos pero no civiles, y que desalientan la idea de vivir en ellos y borran las idiosincrasias de sus pasajeros. Independientemente del tipo de actividad que se debe hacer en los no-lugares, cualquiera que esté allí tiene que advertir como si estuviera en su casa, pero nadie debe portarse como si estuviera en su casa (BAUMAN Z. 1999: 112-113).

La actitud irónica que construye los cuentos resulta particularmente eficaz, en tanto que da cuenta del mundo descentrado, dis-locado por el que los personajes-turistas deambulan y que, a través de sus miradas, adquiere el aspecto del no lugar. Se presenta como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo a la vez que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico. En la escritura de Hebe Uhart, la experiencia turística suscita, sobre otra cosa, una «movilidad del espíritu», en tanto que constituye la puerta de acceso a esa sensación de aislamiento que los personajes transitan con curiosidad, temores e ingeniosas observaciones, convirtiéndose en enclave anónimo para hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen u ocupaciones.

Bibliografía

ADAMS Percy, 1983, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, University Press of Kentucky, Lexington.

ANDERMANN Jens, 2000, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Beatriz Viterbo, Rosario.

- AUGÉ Marc, 1992, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona.
- AUGÉ Marc, 1998, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, Barcelona.
- AUGÉ Marc, 2007, *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona.
- BAUMAN Zygmunt, 1999, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- BOURDIEU Paul, 1991, *Languages and Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge.
- CLIFFORD James, 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge.
- COLOMBI Beatriz, 2005, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- FOMBONA Jacinto, 2005, *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- GARCÍA-MAS Alexandre y Assumpta, 2005, *La mente del viajero. Características psicológicas de viajeros y turistas*, Thomson, Madrid.
- LEED Eric, 1991, *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Book, New York.
- LEED Eric, 1995, *Shores of Discovery. How Expeditions Have Constructed the World*, Harper Collins, New York.
- LIVON-GROSSMAN Ernesto, 2003, *Geografías imaginarias: el relato de viajes y la construcción del espacio patagónico*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- MATTALIA SONIA – CELMA Pilar – ALONSO Pilar (eds.), 2008, *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/ Frankfurt.
- PORTER Dennis, 1991, *Haunted Journeys: Desire and Transgression in European Travel Writings*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- PRATT Mary Louise, 1997, *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes.
- UHART Hebe, 2008, *Turistas*, Hidalgo, Buenos Aires.

VASALLO Isabel, 2000, *Típicas atracciones genéricas: el punto de vista*, en AA.VV., *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Emecé, Buenos Aires.

Donne... / Mujeres...

Coordinatrice / Coordinadora:
Rosa Maria Grillo

Charlotte Perriand, una donna in perenne movimento

Domenico Notari

La francese Charlotte Perriand (1903 - 1999) fa parte a pieno titolo di quell'avanguardia culturale che fin dai primi decenni del ventesimo secolo ha promosso un profondo rinnovamento dei valori estetici e ha dato forma moderna al vivere quotidiano. Nel campo dell'arredamento, l'avvento della modernità è stato possibile grazie alla sua intraprendenza e audacia, che ne fanno una vera riformatrice dell'architettura d'interni. Oggi è considerata, a pieno titolo, tra i fondatori del design contemporaneo.

Dopo un periodo di studio all'*Ecole de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* di Parigi, è acclamata dalla critica per il suo *Bar sotto il tetto*, esposto al Salon d'Automne del 1927, interamente costruito in rame nichelato e alluminio anodizzato.

Lo stesso anno, a soli ventiquattro anni, comincia una collaborazione decennale con Le Corbusier e Pierre Jeanneret, presso il famoso atelier di rue de Sèvres 35 a Parigi.

Nel 1929 è tra i fondatori dell'U.A.M. (*Union des Artistes Modernes*), e nel 1933 si trova, una delle poche donne, a bordo della *Patris II* in navigazione tra Atene e Marsiglia, per il IV Congresso del CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*).

Abbandonato nel 1937 l'atelier di rue de Sèvres, torna a lavorare con Le Corbusier alla fine degli anni Quaranta per l'*Unité d'Habitation* di Marsiglia con l'incarico di elaborare l'attrezzatura interna della "cellula tipo e la cucina-prototipo I".

Nel corso della sua lunga e intensa vita professionale, lavora con Fernand Legèr e con decine di artisti. È amica di Calder, Picasso, Mirò. Apre uno studio di progettazione a Parigi con Jean Prouvé, Pierre Jeanneret e Georges Blanchon. Collabora con Junzo Sakakura, Lucio Costa, Maria Elisa Costa, Oscar Niemeyer, Burle Marx. Viaggia e lavora in tutto il mondo: dal Giappone all'India, dal Brasile all'Africa, agli Stati Uniti.

Il suo nome è in genere collegato a quello di Le Corbusier, e la sua opera circoscritta alla produzione di mobili e oggetti. In realtà la sua attività è molto più complessa e articolata e va ben oltre il periodo di collaborazione (1927-37) con Le Corbusier e Pierre Jeanneret, con i quali firma tutti gli arredamenti delle opere di architettura uscite dall'atelier e alcuni tra i più prestigiosi oggetti di arredo (alcuni ancora prodotti da Cassina), che hanno fatto la storia del design: la poltrona *Grand Confort*; il tavolo in tubolare d'aviazione a sezione ovoidale; la celeberrima *chaise longue* in tubolare d'acciaio e pelle; la sedia girevole; i *casiers modulés*, armadi e mobili modulari a struttura d'acciaio; il *Divano Canapé*.

Tutta la vita di Charlotte Perriand è all'insegna del "movimento". Un movimento per ogni ruolo che incarna e per ogni aspetto della sua vita: la donna, l'artista, l'architetto, la viaggiatrice, l'essere sociale, affettivo, metafisico.

La donna si muove tra gli arredi domestici, per rivendicare la sua libertà attraverso il lavoro.

L'artista si muove tra le sue ispirazioni, idee, desideri, aspirazioni.

L'architetto tra scienza, tecnica e arte. Il suo lavoro presuppone una fase di rilevamento sul campo e una fase di realizzazione, presuppone rapporti umani, professionali, politici; una conoscenza della storia e dell'economia.

L'essere sociale tra i movimenti di pensiero in fermento in quell'epoca, per garantire ai posteri una società nuova che combatta i fascismi, le guerre e la miseria del mondo.

L'essere affettivo si muove per curiosità, per forza vitale, per generosità, per amore dell'amicizia.

La viaggiatrice, la scalatrice di montagne, per conoscere civiltà e culture diverse, per provare emozioni forti, per mettersi alla prova, per entrare in contatto profondo con la natura.

L'essere metafisico si muove – per tesi e antitesi – per dare un senso alla propria vita, per raggiungere una sintesi più alta.

Charlotte Perriand incarna essa stessa l'idea di movimento. Si muove più di tanti altri perché donna. Secondo quanto lei stessa scrive nella sua autobiografia dal titolo *Io, Charlotte* la donna fa più fatica dell'uomo, deve muoversi di più:

«Dopo la prima guerra mondiale, la donna volle vedere rispettato il proprio diritto al lavoro.

L'aveva stoicamente esercitato in fabbrica per sostituire gli uomini al fronte, cominciando così a conquistare la propria libertà. Non vi avrebbe più rinunciato malgrado le difficoltà alle quali la sua

nuova condizione la esponeva: si trattava di continuare ad assicurare la buona gestione del focolare domestico, andare al lavoro per guadagnare il pane quotidiano, occuparsi dei bambini di ritorno a casa e poi, estenuata, distrarre il “guerriero” al suo rientro. Tre donne in una. Una libertà pagata a caro prezzo!» (PERRIAND C. 2006: 16).

La donna Perriand si muove nella sua casa, perfetta ospite e cuoca. L'architetto Perriand, invece, si muove nella casa per rilevarla, disegnarla, costruirla, arredarla.

Ma il tratto comune in tutti i suoi movimenti – lo si deduce dalla sua autobiografia – è l'amore per la vita.

La sua indole mercuriale è intuibile già da bambina:

«Nel quartiere, ancora piccola, facevo la spesa dal lattaio, dal macellaio, dal trippaiolo. Compravo la milza per il mio gatto e la carne trita di cavallo per me. Pagavo i commercianti con luigi d'oro.

Come facevano allora i domestici, chiedevo un centesimo per franco ai commercianti per comprarmi gomme, matite, pennini, che davo alla mia compagna di banco in cambio di certi fiori importati dal Giappone, che si aprivano soltanto se adagiati su una superficie d'acqua. Per me erano meraviglia pura. Avrei dato qualsiasi cosa per vedere ripetersi questo miracolo» (PERRIAND C. 2006: 9).

Ha appena dieci anni, ma è già intuibile la sua vocazione alla modernità:

«A dieci anni entrai all'ospedale degli Enfants-Malades per farmi asportare l'appendice, come tutti i bambini dell'epoca: una bella occasione per evitare di andare a scuola. Il luogo mi piaceva, era bianco, la camera spoglia dava su un cortile alberato. Perché mi riprendessi moralmente e fisicamente, mia madre mi portò un po' di champagne all'arancia. Di ritorno a casa, il cafarao di mobili e di oggetti mi saltò subito agli occhi, e piansi. Lo stile spoglio dell'ospedale mi si addiceva. Per la prima volta, inconsapevolmente, scoprivo il vuoto 'onnipotente', perché può contenere tutto» (PERRIAND C. 2006: 9).

A ventitré anni si sposa e prende in affitto il vecchio atelier di un fotografo, con una bella parete vetrata che dà sulla piazza. Nell'arredarla, si sente libera dai diktat che le avevano trasmesso, forse perché questa volta arreda per sé. E il suo "io" si nutre dell'atmosfera della strada.

Professionalmente si sta allontanando dalle creazioni permesse dalle tecniche tradizionali: il legno, le tappezzerie, i tendaggi, un artigianato di arti applicate che fiorisce in Faubourg Saint-Antoine, dove trionfano le copie dei mobili in stile antico, i fiori stilizzati e gli angoli a spigoli spezzati, molto in voga all'epoca.

Sostituisce la porta d'ingresso con una porta scorrevole laccata. All'ingresso, un angolo-bar in alluminio anodizzato e rame rivestito in nichel, per accogliere i suoi amici e stare insieme in un modo più conviviale, più libero e rilassato piuttosto che seduti intorno a un tavolo basso. Oltrepassato l'angolo-bar, si accede al suo atelier, inondato di luce, poi alla camera da letto, che ha una prima finestra su piazza Saint Sulpice, e una seconda su rue Bonaparte.

«Non avevo dimenticato i consigli di Rapin e di Dufresne: dovevo esporre. Detto, fatto; per un po' avremmo vissuto come degli accampati nella mia nuova casa. La mia sala da pranzo fu presentata al Salone degli artisti decoratori del 1928, e il mio "Bar sous le toit" al Salon d'automne del 1927. Lo inaugurai con una bottiglia di champagne insieme a tutti i miei amici. Il sussiegoso Salon d'automne non aveva previsto di accogliere nelle sue gallerie l'effervescenza di questa impertinente gioventù. Fu un immenso successo. [...] Cosa avrei fatto adesso?» (PERRIAND C. 2006: 21-22).

Dopo momenti di crisi e ripensamenti e dopo aver letto *Verso una architettura* di un certo Le Corbusier, una vera illuminazione che le permette di superare il muro che ostruiva la sua strada verso l'avvenire, la sua decisione è presa: avrebbe lavorato con Le Corbusier.

Un pomeriggio si presenta al suo atelier, al 35 di rue de Sèvres, un vecchio convento, con la cartella di disegni sotto il braccio, piuttosto intimidita dall'atmosfera austera dei luoghi. Si ritrova davanti ai grossi occhiali di Le Corbusier, che gli velano lo sguardo.

«L'accoglienza fu piuttosto fredda, distante. "Cosa desidera?". "Lavorare con lei". Diede una rapida occhiata ai miei disegni. "Qui non ricamiamo cuscini", fu la sua risposta. Mi riaccompnò alla

porta. In un ultimo slancio, gli lasciai il mio indirizzo e lo informai della mia esposizione al Salon d'automne, senza speranza di rivederlo. Lo lasciai quasi con sollievo. Non si poteva certo dire che il mio charme avesse funzionato.

Il pomeriggio seguente ritrovai Jean Fouquet al Salone. Radioso, venne verso di me: «Questa mattina ho visto Pierre Jeanneret e Le Corbusier al tuo stand. Lavorerai con lui. Ti scriverà» (PERRIAND C. 2006: 23).

È la scelta che le cambia la vita. La Perriand percepisce la propria vita come un percorso a zigzag in una foresta sconosciuta – ancora una metafora del movimento:

«Se, senza l'aiuto di una cartina, passeggiate in una foresta, incontrate uno dopo l'altro vari sentieri che si incrociano, e non sapete quale sentiero prendere. Esitate, il vostro intuito ve ne fa scegliere uno piuttosto che un altro, e là si gioca il vostro destino, perché, una volta superato il bivio, non si torna indietro, e così va la vita, di zigzag in zigzag, di bivio in bivio, finché la scelta è ancora possibile.

Quelli erano anni di riflessione, di una certa stabilità. Vi erano lunghi sentieri dritti, si incontravano meno biforcazioni. I destini erano conoscibili in anticipo, salvo gli imponderabili del caso. Oggi, i bivi si moltiplicano, i rischi si sono fatti più numerosi, bisogna darsi il tempo di riflettere e di meditare prima di impegnarsi per il raggiungimento dell'obiettivo prefissato. Tutto è più veloce, ciò che è all'avanguardia oggi non lo sarà domani – adattamento costante – bisogna accettare questo fatto e tenerlo presente. Entriamo nel regno dell'effimero» (PERRIAND C. 2006: 23-24).

L'architetto si muove tra nobili idee, ma tutto sommato sono quelle del suo maestro. La pratica architettonica, invece, è tutta sua. Sua la carica vitale, sua la poesia che riesce a infondere nel discorso a volte freddo del genio svizzero.

Nascono così i mobili progettati con Le Corbusier e Pierre Jeanneret.

«Le Corbusier si aspettava da me, con impazienza, che dessi vita all'arredo.

La sedia “tipo tappezziere”, in vendita nei negozi del Faubourg Saint-Antoine, era costruita in modo tradizionale attorno a un’ossatura in legno poi ricoperta con un’imbottitura rivestita in tessuto da tappezzeria, fissato con dei chiodi alla struttura. Le Corbusier denunciò questa sedia come relitto del passato. Non corrispondeva più alle nuove tecniche che avevamo a disposizione.

La sua visione era, del resto, nell’aria. [...]

Non bisognava però solamente disegnare, sognare, ma dimostrare, sperimentare.

Se lo studio delle nostre poltrone scaturiva direttamente dalla postura del corpo umano [...]: un’ossatura leggera in tubo d’acciaio cromato o laccato, sempre la stessa, mentre i materiali degli altri elementi potevano cambiare. Per la poltrona a schienale basculante e per la “chaise longue”, tele e pelli di vitello amovibili, tese direttamente con delle molle, oppure cuscini rivestiti in pelle, in satin-pelle o in cavallino, appoggiati su molle d’acciaio. Per le poltrone “grand confort”, una struttura in tubo d’acciaio laccato. [...]

Studiavo i disegni a grandezza naturale con Pierre Jeanneret, con cui lavoravo tutto il giorno, e con Le Corbusier a fine giornata. [...]

La crociera della chaise longue ci procurò molti tormenti. A forza di tentativi e bozzetti, decidemmo: un profilato ovoidale in lamiera d’acciaio laccato, scoperto per caso in un catalogo di articoli per l’aviazione, fu la grande illuminazione.

Il tempo passava. I disegni, rimaneggiati, perfezionati, non davano ancora prova della comodità delle nostre sedie, semplicemente perché non esistevano ancora.

Corbu ne aveva abbastanza dei nostri sterili giochi. “Quello che fai, fallo”, dice un proverbio del Giura svizzero. Messa direttamente in causa, reagii con determinazione. Portai a casa mia i lucidi e mi assentai dall’atelier per il tempo necessario a far fabbricare i prototipi dai miei artigiani, che avevo già coinvolto nelle mie realizzazioni personali. Labadie costruì nella sua officina di fabbro le ossature metalliche, quindi le mise a punto insieme a me. [...]

Parallelamente acquistai delle molle metalliche ai grandi magazzini Bhv, selezionai dai pellettieri straordinarie pelli di cavallino e di vitello e, per la chaise longue, una grossa tela di lino che portai da un sellaio perché la bordasse con una fettuccia in pelle di porco. Un tappezziere realizzò poi i

cuscini delle poltrone gran confort. Erano imbottiti con piume racchiuse in piccoli alveoli di tessuto, le schiume espanse non venivano ancora utilizzate.

Il tutto venne assemblato a Saint-Sulpice nel mio atelier: quattro modelli ai quali si aggiungeva la sedia girevole creata per la mia sala da pranzo. [...]

Fiera del risultato, per far loro una sorpresa, invitai Le Corbusier e Pierre Jeanneret al mio atelier, senza precisare che le poltrone erano lì, vive, pronte ad accoglierci, fedeli ai nostri disegni. La sorpresa effettivamente fu totale e, dopo varie osservazioni, Le Corbusier disse infine: “Sono graziose”» (PERRIAND C. 2006: 31-33).

Una donna e un'artista insostituibile, la Perriand, se le Corbusier le chiede di lavorare, loro due soli (senza Pierre Jeanneré), all'arredamento del suo stesso appartamento, quando cambia casa nell'ottobre del 1934.

L'architetto Perriand ha la capacità di mettere insieme, dopo averli selezionati, artigiani diversi: fabbri, falegnami, pellettieri, sellai, tappezzieri, cromatori.

L'essere sociale Perriand, invece, ama mettere insieme artisti diversi.

In occasione del Salone degli artisti decoratori del 1928, chiama accanto a sé numerosi colleghi di ambiti diversi come René Herbst e Djo Bourgeois, si serve dei gioielli di Jean Fouquet e di Gérard Sandoz, dell'argenteria di Puyforcat, delle stoviglie di Jean Luce, dei bicchieri da vino di Nicolas, per stipulare – come lei stessa la definisce – una «unità d'urto», per dare maggiore potere di attrazione alle loro rispettive creazioni. Un dare e un ricevere qualcosa.

Nel 1935 Charlotte Perriand comincia a scrivere su un rubrica di arredamento, per entrare nelle case della gente, per diffondere il nuovo verbo. Un movimento alla ricerca di proseliti.

Il giornale *Vendredi*, impegnato contro il fascismo, le propone di intervenire nella rubrica *La casalinga e la sua abitazione*, per fornire consigli pratici sull'arredamento delle abitazioni. Comincia scrivendo un lungo articolo, con tanto di illustrazioni, su come collocare gli oggetti nella casa, secondo criteri che tengano conto della frequenza e delle modalità di utilizzo degli stessi, e soddisfino il bisogno d'ordine e di armonia, liberando lo spazio da tutte le cose inessenziali che lo ingombrano.

Mette la pubblicità di una credenza venduta in Faubourg Saint-Antoine, che boccia sbarrandola con una croce. Se l'occhio "non educato" la trova bella, non per questo bisogna credere che soddisfi un'istanza di ordine. Mette a confronto le capacità di mettere ordine dei due sistemi.

E siccome si tratta di consigli di ordine pratico, incita il lettore a farsi carico della loro attuazione, aggiungendo qualche schizzo di elementi molto semplici che possono essere fabbricati dai lettori stessi, esperti di bricolage o piccoli artigiani che siano, visto che, oltretutto, sul mercato non esiste ancora nulla di simile.

L'essere affettivo è alla ricerca continua di nuove amicizie, ma sa conservare con cura quelle vecchie. Con gli amici e le persone care è allegra, divertente, profonda, affettuosa, solidale, trasgressiva.

L'essere sociale è in continuo movimento tra saloni, riviste, movimenti politici, a volte come promotrice, a volte come semplice testimone. Quasi sempre, come nel caso dell'Unione degli artisti moderni, nata il 15 maggio 1929 e da lei propugnata, al momento della nomina delle cariche, si fa da parte, lascia che la vanità maschile trovi la sua espressione. Lo fa con naturalezza, come una brava padrona di casa che ama restare nell'ombra.

Nel 1932 partecipa all'AEAR, l'Associazione degli scrittori e artisti rivoluzionari. Nel 1933, per intercessione di LC, partecipa al quarto Congresso internazionale di architettura moderna – CIAM. Nel 1936 entra nell'Associazione per la difesa della cultura. Nello stesso anno lavora per il Fronte popolare, un comitato di vigilanza contro la guerra e il fascismo che annovera i grandi della cultura.

Tutti ambiti prettamente maschili, dove la donna Perriand non si mimetizza né impone la sua femminilità. Non è una virago né una bella comparsa. In ogni caso, non rinuncia mai alla sua femminilità, consapevole del suo anticonformismo ironico e mai snob:

«A Germaine Monnet piaceva il mio anticonformismo. Lo dimostrò invitandomi a una serata di gala al ministero. Per l'occasione, avevo disegnato io stessa il mio abito da sera. Avevo scelto un satin bianco rosato con il quale mia madre mi confezionò una lunga gonna. Un pellettiere mi aveva venduto due scampoli di pelliccia d'agnello, con cui intendevo farmi fare un corsetto. Muncha, che aveva un passato di sarta, me lo confezionò su misura. Scelsi come gioiello un collier di conchiglie madreperlacee (orecchie di San Pietro), pescate una a una nell'Adriatico. Un bel bagno per ravvivarmi il colorito, un po' di ombretto blu, rossetto quel tanto che bastava; così agghindata, andai ad affrontare il ricevimento. Erano presenti il ministro delle Belle Arti, Georges Huisman, Georges-Henri Rivière del museo d'arte popolare e molte altre personalità che non conoscevo» (PERRIAND C. 2006: 125).

Tanto movimento, però, le fa trascurare gli affetti familiari, il marito.

Le sue responsabilità all'atelier, i suoi pensieri orientati ogni giorno verso nuove scoperte e il tempo che non è mai abbastanza non favoriscono certo la vita familiare.

«A Saint-Sulpice, persino a tavola avevo dei momenti di assenza. “A cosa pensi?”. Avrei potuto rispondere come Corbu: “Alla finestrella del cesso che si integra male col resto”.

Molto spesso rientravo la sera tardi. Non erano condizioni ideali per una vita a due» (PERRIAND C. 2006: 40).

Dopo il divorzio, si getta a capofitto nel lavoro, che per lei rappresenta la libertà.

La grande viaggiatrice Perriand si muove, anticipando i viaggi *on the road* della generazione beat. Si porta dietro lo zaino da montagna, il sacco a pelo, il coltellino svizzero. Ha una meta iniziale, ma poi si lascia ammaliare e trasportare dal *genius loci* e improvvisa. Coniuga viaggio e impegno: il piacere del lavoro e il piacere della libera escursione. Il suo viaggio in Grecia con il CIAM ne è una dimostrazione.

Parte già istruita sulla politica e l'economia dei paesi che visiterà. Sa guardare oltre le apparenze delle cose. Si rifiuta di essere trattata da turista, come vorrebbero le autorità, quando nel 1930 visita l'Unione Sovietica.

In Russia, dopo i 15 giorni offerti dalle autorità, in cui vede tutti i musei, le opere sociali, i monumenti, comincia il suo vero viaggio, ospite in casa di amici. Sperimenta essa stessa la fame, il freddo, il mercato nero.

A Berlino e a Mosca vede la miseria della gente. La sera, davanti alla porta dei locali notturni, l'assieparsi di persone silenziose, dignitose, che non tendono la mano, ma accettano l'elemosina dei festaioli, che entrano ed escono avidi di vivere ancora un istante su quel vulcano.

A casa dei suoi amici comunisti, dopo pranzo, colpo di campanello: uomini, donne e bambini vengono a chiedere gentilmente gli avanzi del pasto. È un comportamento diffuso. Come si era potuto lasciare – si chiede la Perriand – che un popolo si riducesse a questo livello di fame e di disperazione. Senza lavoro, il domani si preannunciava difficile. Ne parla con i suoi nuovi amici: «Sceglieranno Hitler, perché dà delle uniformi ai giovani», le rispondono.

Passare da Berlino a Mosca, è un grosso salto, racconta la Perriand alla vista delle persone affamate nella città russa:

«Nella prima città, persone affamate, senza soldi, guardavano con desiderio salsicce, salami, paté, ben al riparo dietro le belle vetrine dei negozi; Mosca, una popolazione intera a sognare il cibo davanti a vetrine completamente deserte, che a volte lasciavano intravedere imballaggi vuoti di formaggio olandese, dimenticati, dietro a vetri per metà rotti» (PERRIAND C. 2006: 40).

Fa amicizia con un giovane militare, Kolly, che le fa da cicerone:

«Nelle strade mi traduceva gli slogan gridati dagli altoparlanti, i cartelli esposti in vetrina: “Per una calza bucata, avete diritto a una calza nuova”. Per due scarponi dello stesso piede, “avete diritto a uno scarpone per ogni piede”. Inaudito! “Deve rendersi conto di qual è il nostro passato”, mi fece notare. “La Russia non ha mai costruito una sola fabbrica, persino gli aghi da cucito sono importati. Bisogna creare tutto, costruire tutto, educare il popolo”. Mi faceva toccare con mano l'enorme differenza che esisteva alla base tra l'Europa e la Russia. “La priorità è la nostra difesa militare, solo dopo potremo preoccuparci del miglioramento della nostra vita quotidiana”. Affermazioni di questo tipo potevano anche avere un senso, tranne uno slogan: “A ciascuno secondo i propri

mezzi” era sostituito da “A ciascuno secondo i propri bisogni”. La gerarchia pretendeva che uno spazzino non avesse gli stessi bisogni di un ingegnere, o di un dirigente di partito. Pensavo tra me e me che a Parigi un barbone poteva sempre comprarsi un uovo fresco con l’elemosina, cosa che non poteva fare a Mosca. Dov’era la libertà?» (PERRIAND C. 2006: 40).

La Perriand viaggia, per collegare culture diverse e lontane.

Tra il 1940 e il 1942 risiede in Giappone, invitata dal Ministero del Commercio e dell’Industria con il compito di definire nuovi orientamenti e strategie da dare alla produzione industriale nipponica.

Visita università, fabbriche, laboratori artigianali, scuole d’arte, per approfondire le tecniche e i materiali tradizionali (bambù, legno, lacca, ceramica, ferro). Organizza a Tokio e a Osaka l’esposizione *Tradition, sélection, création* con l’obiettivo di far conoscere al grande pubblico la tradizione artigianale del Paese. Realizza una serie di elementi d’arredo e oggetti d’uso utilizzando i materiali locali. Riproduce in bambù i mobili in acciaio e pelle realizzati negli anni precedenti da lei, Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Con Junzo Sakakura scrive il libro *Contatto con il Giappone*. Al ritorno infonde una parte dello spirito giapponese nel proprio modo di progettare e di interpretare le cose del mondo.

La viaggiatrice Perriand ama la montagna e il mare, gode per un sasso raccolto su una spiaggia della Normandia o per un’impresa atletica come la circumnavigazione di Maiorca (450 km) in canoa. E anche in questo caso ama coinvolgere persone e associazioni come i club alpini del luogo.

Trova nella montagna grandi spazi di solitudine e di distese bianche, e il superamento di sé per giungere alla cima, a stretto contatto con il cielo e l’infinito, ebbrezza dalla quale non si separerà mai.

Le sue parole sintetizzano bene la sua idea di Viaggio:

«Mi piace visitare, impregnarmi di un paese, di un monumento, nella solitudine, sentirmi in rapporto diretto con il luogo senza interferenze, senza farmi fretta, ma soprattutto senza l’obbligo di estasiarmi in compagnia, con umiltà, avvicinandomi a piccoli passi ai luoghi, ricostruendone la storia, rivivendo quello che essi hanno conosciuto, le credenze, le leggende, i poeti che li hanno cantati, lasciandomi inebriare dai profumi della terra, del suo vino, dalle sieste dopo pranzo

all'ombra di un albero. Vivere. Non amo le cose morte, ma sentire ancora l'anima che abita i luoghi, al crepuscolo, all'alba, al risveglio degli uccelli, sola davanti agli dei» (PERRIAND C. 2006: 70).

Un giorno, una lettera indirizzata a Charlotte e a Pierre Janneret volta la pagina del bellissimo libro che fino a quel momento ha vissuto: dieci anni trascorsi nell'atelier di Janneret e di LC, impregnandosi del loro sapere, del loro modo di pensare, di vivere, alimentata dalla loro amicizia, stimolata dall'ambiente, dai loro amici, dai loro progetti per l'avvenire.

Il contenuto di questa lettera... semplicemente non può accettarlo. Le Corbusier rimprovera lei e il cugino di fare i loro giochi alle sue spalle – un vero e proprio malinteso. Potrebbe cercare di chiarirlo. Per ricominciare? No, preferisce farsi il vuoto attorno. Preferisce andarsene.

Non è l'architetto, né l'artista, né l'essere sociale né la viaggiatrice a raccontare la cacciata di Eva dall'Eden: è la donna e l'essere affettivo:

«Da sola, andai a trovare Le Corbusier di sera, al suo atelier. Appena mi vide entrare, mi disse:

“Andiamo, non fare scenate”.

“No, Corbu, abbiamo chiuso, non ci sarà nessuna scenata, perché lascio l'atelier.”

“E non te ne importa niente?”

“No, non me ne importa più.”

Il mio cuore era troppo piccolo per sopportare tanta sofferenza, così, esasperata, purtroppo aggiunsi:

“Avrò sempre una grande ammirazione per il tuo lavoro, Corbu, ma per l'uomo, non so»

(PERRIAND C. 2006: 127).

Charlotte Perriand è morta nel 1999, all'età di 96 anni, lasciando una grande eredità: le sue opere e la sua autobiografia. Grazie a quest'ultima, siamo autorizzati a sospettare il suo sistematico ridimensionamento professionale da parte dell'*entourage* maschile che, geloso della donna professionista, la relega nell'ambito del design e dell'architettura di interni, a quei tempi definita – non a caso – *arte domestica*.

Se fosse stata accettata fino in fondo, forse avrebbe fatto l'architetto a tutto campo, avrebbe costruito case e progettato città come il suo maestro Le Corbusier (cosa che in parte fece, ma nell'anonimato di una equipe), e avrebbe infuso in esse quella carica poetica e umana, quella gioia di esistere che sempre caratterizzò la sua vita e i suoi rapporti umani. Ma con i "se" e i "ma" – lo sappiamo – non si fa la Storia.

Bibliografia

PERRIAND Charlotte, 2006, *Io, Charlotte. Tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret*, Laterza, Bari.

Le Sirene, un femminile in movimento

Meri Lao



Figura 1. Sirena uccello da un vaso greco del VI secolo a.C.

«Io sono la Sirena», dichiara questa figura dipinta su un vaso attico-corinzio, facendoci ricordare che le Sirene antiche erano donne uccello. In quanto ibridi impossibili di umano e di animale, sono già da collocare nella sfera del sovrannaturale, del sacro. Le Sirene esercitano il modo di seduzione primordiale: quello del canto, della parola che canta e incanta. La voce persuade, tenta, promette, si insinua, induce, seduce. Se-ducere significa condurre a sé: trarre in disparte, far deviare, dirottare, stornare, spostare, divagare. Costringere al cambiamento.

Donne... / Mujeres...



Sirena. Canosa (Magna Grecia), 340-300 a.C. Photo ©Maicar Förlag-GML

Figura 2. Sirena di Canosa con lira, ca. 350 a.C.

Le loro mani recano lire e arpe, flauti e siringhe; crotali, sistri e tamburelli. Ma lo strumento musicale è appena un simulacro a indicare il segreto del loro fascino irresistibile. Voce aerea di uccello marino, voce sovrumana di donna alata. Esserne sedotti è ascoltarle attivamente, soggettivamente, al di là dei sensi.

Donne... / Mujeres...



Figura 3. Ulisse e le Sirene

Questa gemma di corniola ritrae l'episodio narrato da Omero nell'*Odissea*. In alto, tre Sirene musicanti. In mezzo Ulisse, legato all'albero della nave e, sotto, i marinai, resi sordi dalla cera nelle orecchie, intenti a remare. Erano come queste le Sirene della triade più famosa: Leucosìa o Leucotea (la dea bianca), Lighea o Ligea o Ligeia (la chiara voce) e Parthenope la Vergine, sulla cui salma sarà fondata la città omonima e, dopo la distruzione da parte dei cumani, la Neapolis: Napoli. Dall'alto del promontorio di un'isola del Mediterraneo – molto probabilmente Capri – hanno tentato di fermare Ulisse che, non dimentichiamoci, tornava vittorioso dal genocidio dei troiani. Il piacere altissimo della loro musica si ripagava col salto nell'ignoto, salto nel buio, salto nel mare. Il salto che Ulisse ha evitato.

Donne... / Mujeres...



Figura 4. Vaso di Vulci

Le Sirene erano dee, ma il mito le vuole suicide perché offese da un mortale che si era fatto legare per non seguirle, o perché furono vinte in una contesa musicale improba con Orfeo o con le Muse. L'uomo, autolimitandosi, ha tentato di farle tacere, di neutralizzarle, di negarle. Estrapolate dal mito, invece, le Sirene si rivelano un simbolo femminile potente come pochi altri, simbolo dotato di una rara capacità di adattamento, a cui devono la loro immortalità. Le Sirene vivono ancora, le conoscono in ogni parte del mondo, anche i bambini sono in grado di descriverle.



Figura 5. Donna uccello tentatrice di Eva, Speculum Humanae Salvationis, Augusta, 1470

Donne... / Mujeres...

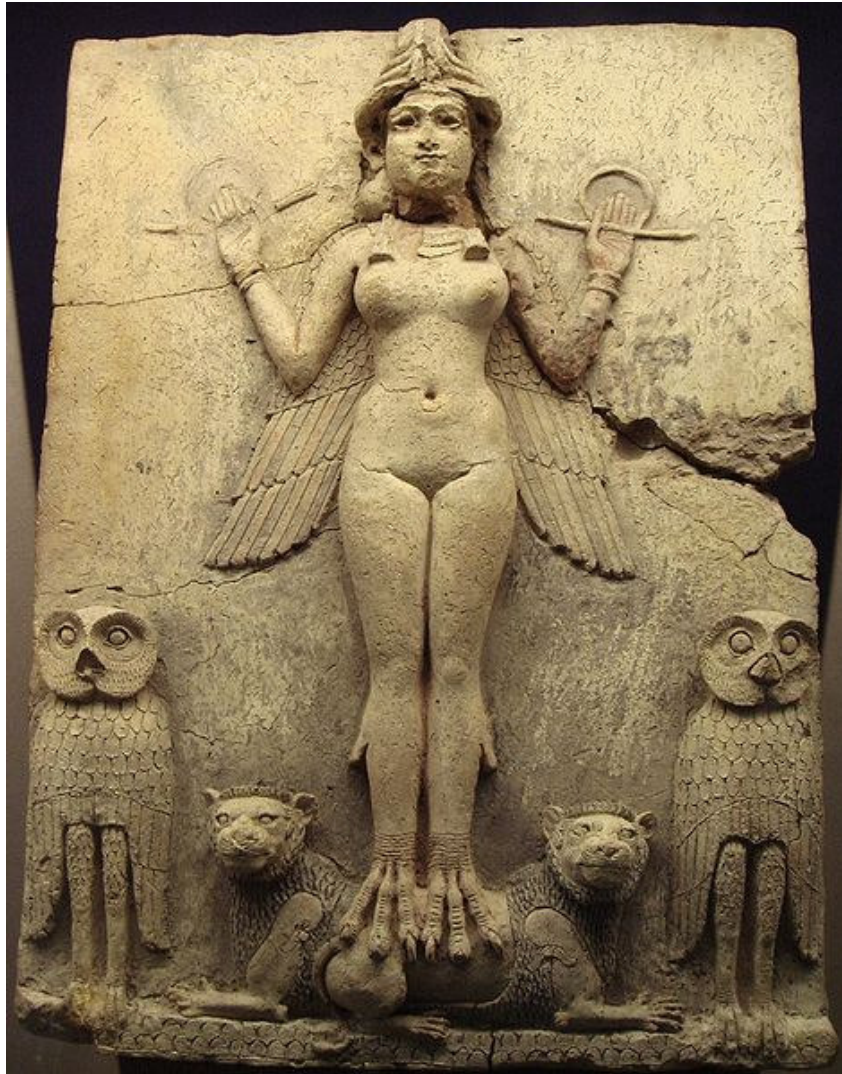


Figura 6. Lilith, rilievo sumero, IX secolo a.C.

La demonizzazione si palesa con la tradizione cristiana, che le accusa di aver istigato Eva a cogliere il frutto proibito, identificandole con la figura arcaica di Lilith, dimenticata per millenni. E cioè la prima ribelle moglie di Adamo, donna uccello cacciata dall'Eden e andata a rifugiarsi tra l'Eufrate e il Tigri insieme a una fauna selvaggia e notturna, come tramanda questa terracotta sumera. Vale la pena ricordare che Lilith è una delle poche figure femminili mitiche escluse, come le Sirene, dalla funzione materna.



Figura 7. Gustav Adolf Mossa, *Le sirène repue*, 1905

Lei ha provocato il naufragio, con le grinfie da rapace ha lacerato le carni dei marinai e, sazia, mostra la bocca sporca di sangue. Paure dell'uomo proiettate sulle Sirene: paura del mare, del femminile oscuro. Paura così forte da volerle annientare. Come ha fatto con le streghe.



Figura 8. Locandina di una donna uccello da circo

Donne... / Mujeres...

Una donna uccello vivente era la grande attrazione di un circo americano a Parigi, alla fine dell'Ottocento. Sembra funzionasse con un trucco di specchi. Lo specchio, arnese ingannevole, del quale bisogna diffidare.



Figura 9. Joséphine Baker, 1925

Joséphine Baker (1906-1975), danzando appena coperta di piume, ha lasciato un segno indelebile nel teatro di varietà di tutto il mondo. La moda dei boa di marabú, accessori vaporosi alla maniera di penne remiganti, ali spiegate e lunghissimi strascichi. I suoi sfarzosi costumi piumati saranno adottati dalle stelle del carnevale di ogni latitudine, e anche dal travestitismo, come forme iperboliche dell'ornamento femminile. Io, che ho avuto la fortuna di vederla in un suo spettacolo al Folies Bergère, quando nel *grand final* si lanciava come una trapezista altalenando sulla platea, ho capito (e sì che ero una ragazzetta musona e complicata) che la seduzione femminile più profonda ha a che fare con una forma originale di libertà e una generosa leggerezza nel proporsi. Joséphine Baker, la cui sigla cantata era *J'ai deux amours, mon pays et Paris*, ha lottato negli Stati Uniti contro il razzismo e per i diritti civili, ha combattuto nella resistenza francese e, nel dopoguerra, ha adottato decine di bambini di etnie e fedi religiose diverse. Ma la posterità ha preferito ignorare tutto ciò e identificarla come Venere nera, nel nudo e nelle piume.

Donne... / Mujeres...



Figura 10. Bestiario di Pierre le Picard, 1285 ca.

Questa miniatura medioevale sembra cogliere il preciso istante della trasformazione delle donne-uccello in donne pesce. Dalle penne alle pinne. Un cambiamento di specie zoologica che sia da attribuire – ne sono sempre più convinta – a una confusione linguistica dovuta a omofonia o paronimia. All'errore di un copista nel trascrivere i testi dei bestiari. Siccome in greco si dice Pterūghion sia all'ala che alla pinna, un bel giorno il copista scrive pinnis anziché pennis, pinne anziché penne, aleta anziché ala. E così il disegno dell'ibrido, scomparse le penne del volatile, si correda di pinne di pesce.

Sotto l'influsso di correnti ascetiche e misogine quali l'orfismo, il pitagorismo e il cristianesimo, il femminile in genere si è caricato di connotazioni negative. Le componenti spirituali delle Sirene sono passate agli Angeli, altri esseri sovranaturali alati e piumati, privi di sesso in quanto privi di materia, gestori di un canto che è l'unico d'ora in poi a meritare il qualificativo di divino.

Il concetto di volo si annulla, per far prevalere quello di caduta: esperienza dolorosa del bambino, incubo dell'uomo. La parte inferiore del corpo delle nuove Sirene va tenuta occulta dentro l'acqua. Parte inferiore, comunque la si voglia considerare, sia nella scala zoologica, sia in senso morale. Torbida sede della lussuria che deve essere soggiogata. Alle Sirene viene attribuita una sessualità che era totalmente assente in quelle classiche. Ora è mediante il sesso che portano l'uomo alla perdizione, alla morte eterna.

Donne... / Mujeres...



Figura 11. Disegno tratto dall'affresco sulla volta del vescovato di Beauvais, XII secolo

Queste Sirene gotiche, le mie preferite, le ho incluse in tutti i miei lavori sul tema, le ho adoperate per anni come logo. Gli strumenti musicali che suonano sono, da sinistra a destra: la tromba marina, il corno, la viola da braccio e la cornamusa. Se volessimo immaginare la loro musica potremmo prendere in prestito quel paragone che fa Platone con l'eloquio di Socrate, dal quale occorre sottrarsi, tappandosi gli orecchi, per non invecchiare dimentichi di sé. Un'azione che coinvolge il senso dell'udito, che attiene alla collocazione nello spazio e nel tempo, che provoca vertigine, ebbrezza, felicità.



Figura 12. Camille Claudel, *La petite sirène*, 1904

E ora un salto fino agli inizi del Novecento per riscattare questa sirena flautista scolpita da Camille Claudel, artista rara, eccessiva nella sua passione per Rodin, dal comportamento troppo eccentrico a giudizio di suo fratello, lo scrittore Paul Claudel, che la fa rinchiodere in manicomio. Voglio pensare, a lenire tanta sofferenza, che Camille abbia ascoltato le *Sirènes* appena composte da Debussy. Musica come festino dell'udito. Voci di donna portatrici, senza enfasi, di liquescenze eraclitee. Capaci di provocare in chi le ascolta morbidi trasalimenti.



Figura 13. London Bridge, drappo funebre Fishmonger's Hall, 1500 ca.

Dopo gli strumenti musicali, i loro attributi più persistenti e definitivi diventano lo specchio e il pettine. Qui vediamo il drappo funebre destinato ad avvolgere la salma dei membri della Compagnia dei pescatori di Londra, tessuto e ricamato da suore di clausura. Specchio del pescatore, atto a far luce sotto il filo del mare. Lo specchio dell'acqua è il primo specchio in assoluto. Chi guarda nello specchio dell'acqua vede per prima cosa la propria immagine, rischia l'incontro con se stesso, esperienza conturbante dalla quale si sfugge, proiettando sul mondo esterno tutto ciò che è negativo.

Donne... / Mujeres...



Figura 14. Con specchio e pettine nel museo di Loudun, XIII secolo

Le Sirene hanno un pettine per ravviare la loro lunga chioma, fluente, setosa, sinuosa. L'onda dei capelli viene così ad associarsi all'onda del mare, come alla materia stessa, che procede per moto ondoso. Risacca d'onda, sempre, onda sonora, onda luminosa, disegno ondulato e regolare della sinusoide, suono puro, luce pura.



Figura 15. Con specchio e pettine nell'araldica

I trattati di Iconologia dicono che le Sirene raffigurate con uno specchio personificano la falsità, giacché intendono stravolgere l'ordine reale delle cose. Lo specchio riflette un'immagine speculare, ambigua: ciò che è a destra lo ricolloca a sinistra, e viceversa. Questa sirena fa sfoggio di femminilità, ma dissimula il sesso maschile.



Figura 16. Con specchio e pettine in una saliera d'argento Liberty

Lo *speculum* è lo strumento atto a esplorare le cavità più buie del corpo della donna. Le Sirene usano uno specchio a impugnatura, un tondo su una croce, simbolo grafico del pianeta Venere, che in genetica vale a indicare il femminile. Lo specchio viene a ribadire il carattere insieme oscuro e luminoso della loro sapienza, come i fusi di diamante platonici. Come la loro accecante apparizione sonora sul mare, a mezzogiorno.

Donne... / Mujeres...

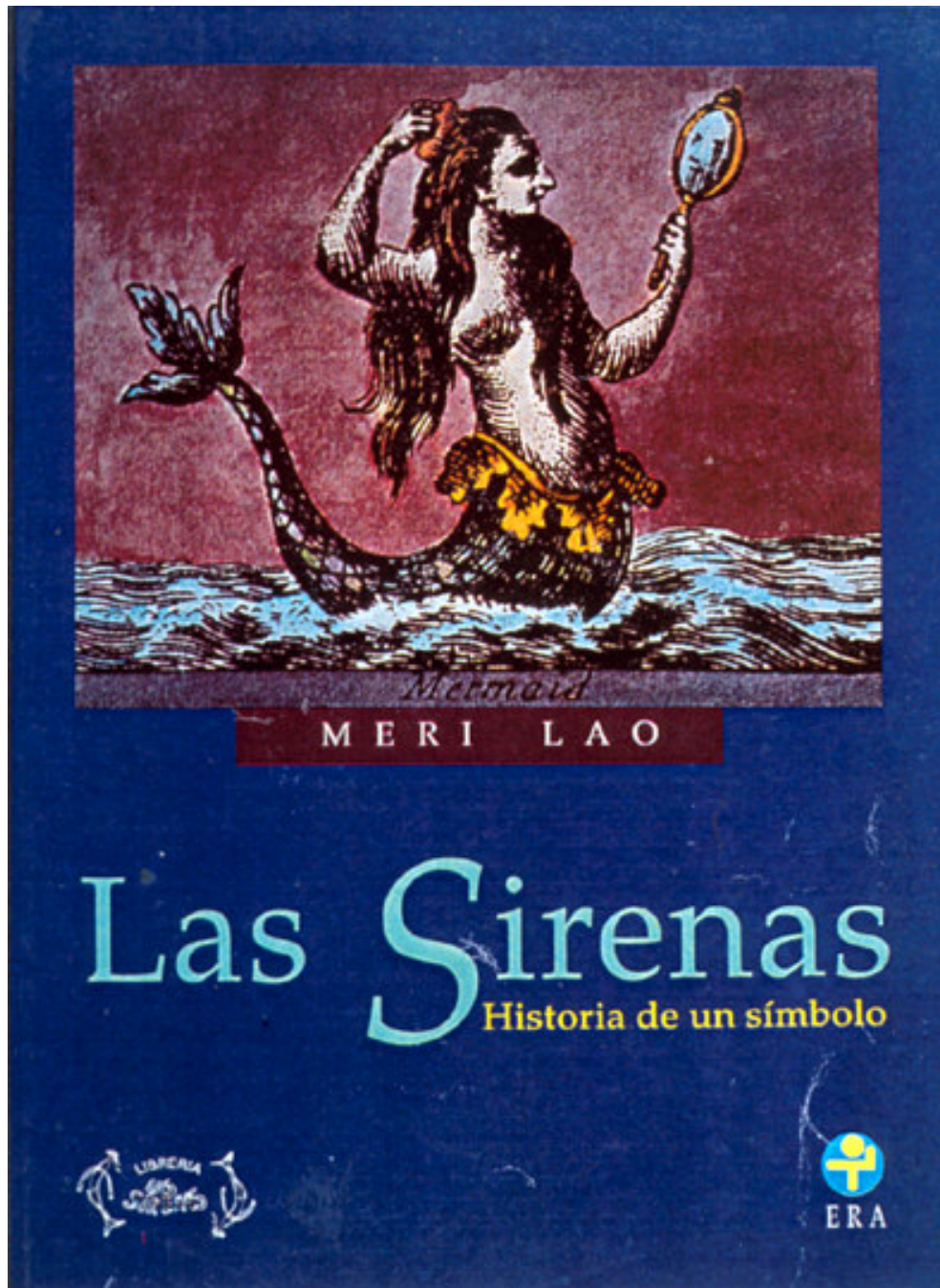


Figura 17. Meri Lao, *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, Ediciones Era, México, 1995.

Capelli grondanti acqua. Il pettine sembra una lisca di pesce. Segno grafico primordiale delle civiltà agrarie, il pettine indica l'acqua che scende dalla nuvola. Il pettine si adopera anche per sgrovigliare il pelo, per cardare la lana, per rendere docile l'irsuto, in modo da attenuare l'aspetto animale.

Donne... / Mujeres...



Figura 18. Fontana nella Stazione di Napoli Centrale

Si acutizza il senso della vista a scapito di quello dell'udito, aprendo la via a una rilevante componente di voyeurismo. Ora le Sirene sono in grado di sedurre con la sola presenza. Ora si è importante guardarle.



Figura 19. Pubblicità al Müller Thurgau Santa Margherita

Donne... / Mujeres...

“È facile cadere nella rete”: pubblicità di un vino “seducente come il canto di una sirena”. L'accento è sottile e raffinato. Lei alza il calice come uno specchio, e i suoi capelli, forte segno connotativo, finiscono a coda di pesce.



Figura 20. Cesare Viazzi, *Le Sirene*, 1901

Gli artisti immettono le Sirene nell'eterna lotta fra Eros e Thanatos. Esse incarnerebbero il mare tenebroso temuto dagli antichi navigatori. Sesso femminile, grotta marina, anfratti paurosi nascosti tra le alghe. Luogo di nascita e di morte, abisso indecifrabile.



Figura 21. Gustave Adolphe Mossa, *Elle*, 1905

Donne... / Mujeres...

Al fascino per le Sirene, che promettono i voli più alti della conoscenza, si oppone la paura di andare a ingrossare il promontorio di ossa umane e carni putrefatte.



Figura 22. Hajime Sorayama, *Love and respect, bondage and torture*, 2002

Tumide, turgide, lisce. Liscivia, lascivia. Liscose, vischiose, viscide. Scivolose, sdruciolevoli, sguscianti, guizzanti, sfuggenti. Untuose, unte, lubrificate, lubriche. Immergersi, affondare. Seta, setola, setaceo. Capelli, vello, cetaceo. L'affilato, l'acuminato e il tagliente delle squame e delle scaglie. Incagliare, inabissarsi.

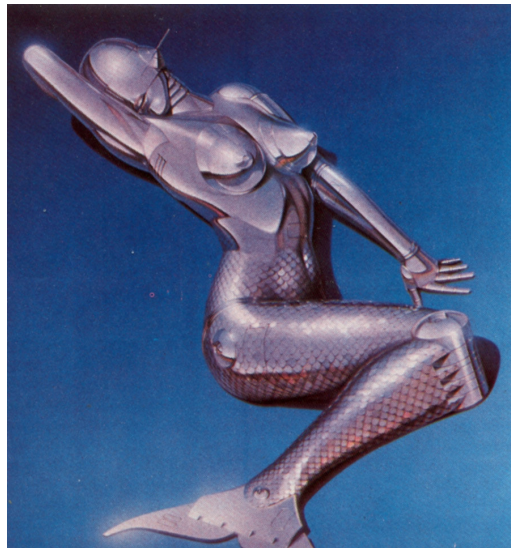


Figura 23. Hajime Sorayama, *Sexy robot*, 1989

Donne... / Mujeres...

Simbolo del sesso ma prive, per definizione, dell'organo atto a praticarlo, le Sirene rappresenterebbero l'abusato concetto dell'"impenetrabile mistero femminile", e non solo in senso metaforico. Sigillate, barricate, inaccessibili.

Heavy metal.

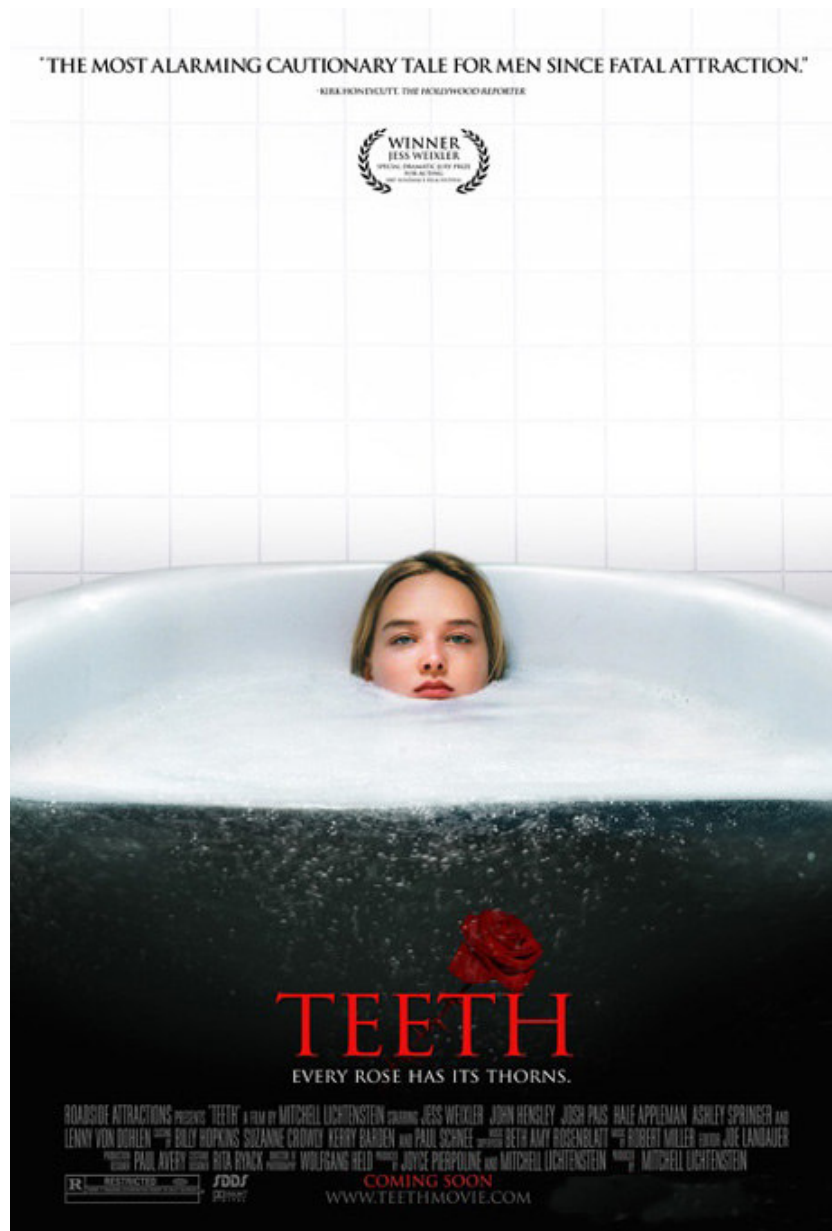


Figura 24. *Teeth*, film di Mitchell Lichtenstein, 2007

Dentro l'acqua di una vasca si può celare un altro terrificante segreto, quello della vagina dentata, come vediamo nel manifesto del film horror intitolato *Teeth*, cioè "Denti".



Figura 25. Acerenza, Potenza, ca. 1530

Come donna, le Sirene che mi "cantano" maggiormente sono quelle romaniche a doppia coda. Strane, enigmatiche, sono anche le più ignorate: nell'immaginario il modello figurativo che ha vinto è quello della sirena

Donne... / Mujeres...

pesce monocaudata. Queste Sirene si impongono da protagoniste. Non si prestano più a fare da controparte ai mitici eroi. Paradossalmente, il loro impero sono le cattedrali romaniche. Le orientano verso l'esterno della chiesa, assorte e inesorabili come idoli, quasi fossero l'ultimo avvertimento al credente che si appresta a entrare nel sacro recinto. Le scolpiscono sui portoni, i capitelli, le acquasantiere, gli scranni del coro. Le ritraggono negli affreschi e nei mosaici. Spesso nello spasmodico gesto di reggere simmetricamente gli estremi delle code, gesto che viene replicato coi capelli, spartiti in mezzo, come le pettinature delle donne barbare. A nudo il femminile, o mal celato da gonnellini, cinture frangiate, chiocciole, fiori.



Figura 26. Duomo Cividale del Friuli, VIII secolo

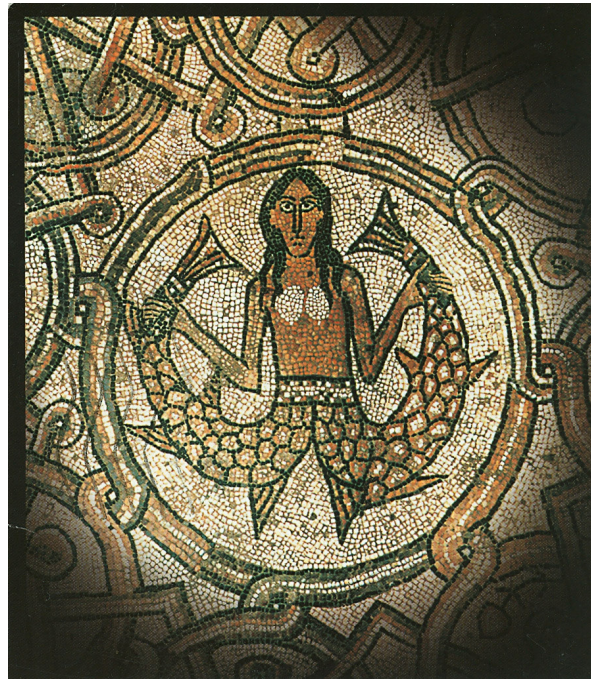


Figura 27. Duomo di Pesaro, mosaico navata centrale, XII-XIII secolo

Donne... / Mujeres...



Figura 28. Capitello chiostro di Monreale, Palermo, XII-XIII secolo

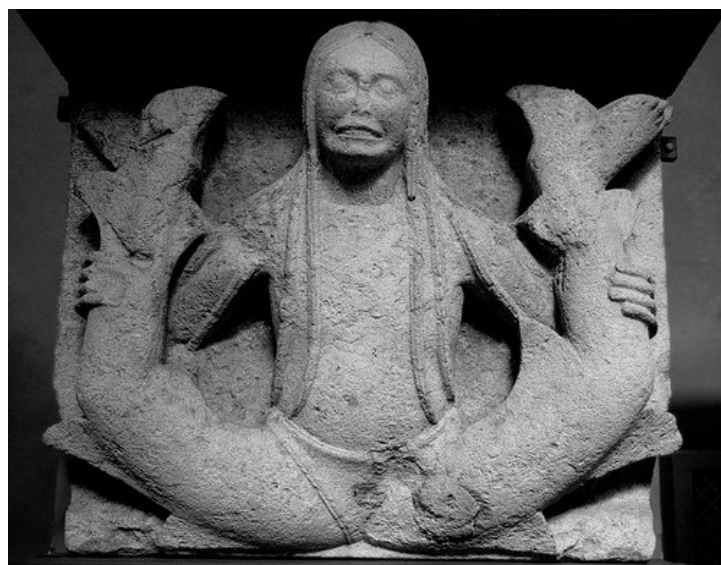


Figura 29. Cattedrale di Modena, XII secolo

Donne... / Mujeres...



Figura 30. Chiesa di Kilpeck, da scultura in pietra di sabbia, Inghilterra, XI secolo



Figura 31. Chiesa di St. Thiébault, XV secolo



Figura 32. Serratura del coro, cattedrale di Toledo

Siamo in chiesa, che diamine, un po' di controllo. Cosa ha voluto significare l'ignoto scultore che l'ha raffigurata con un pesce nella vagina? Ha dimenticato che il pesce è simbolo di Cristo? Si tratta di una sfida blasfema da parte della Sirena, o è lei stessa vittima di uno sfregio? E il forgiatore di questa serratura, non si è accorto che era destinata al coro di una cattedrale?

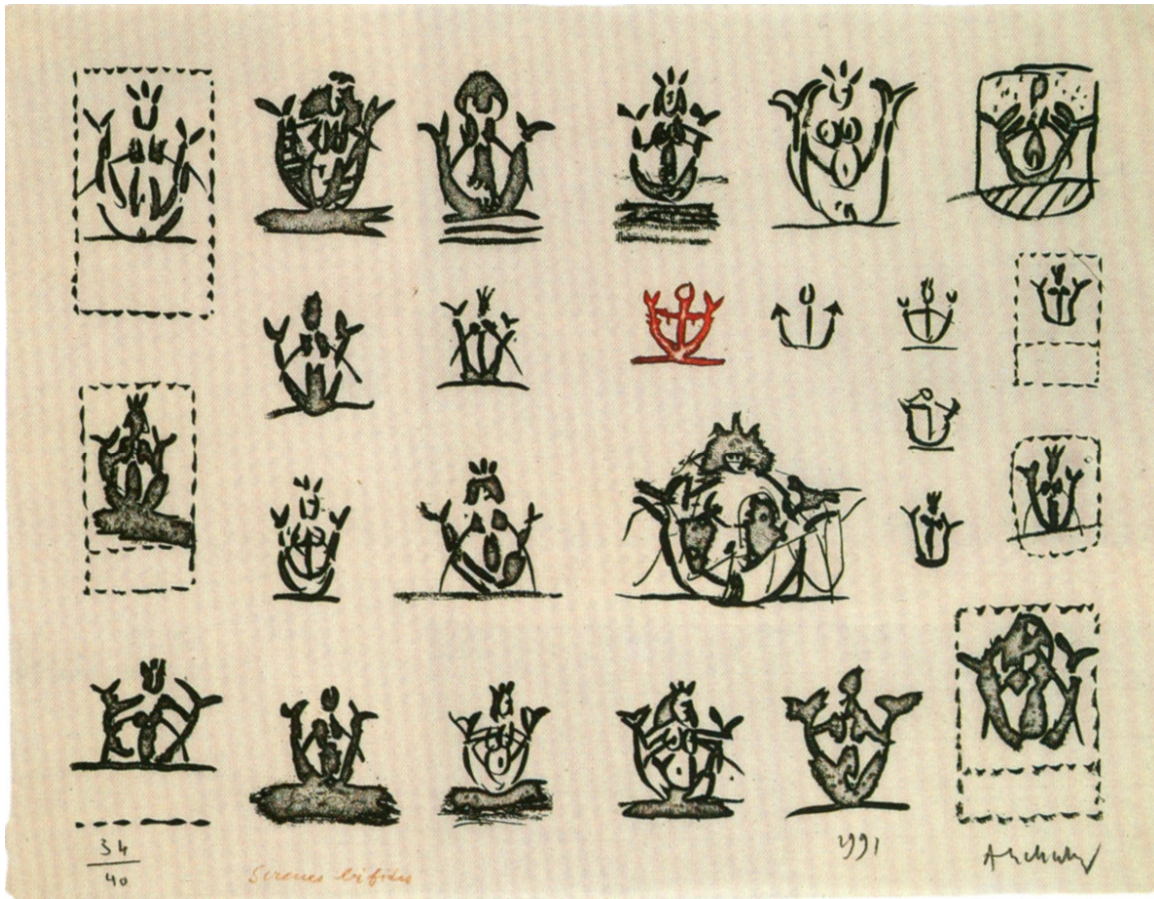


Figura 33. Pierre Alechinsky, 25 sirene bifide, 1992

Nel progetto dell'incisore Alechinsky per il logo delle Edizioni francesi Fata Morgana, la forma delle sirene bicaudate richiama la lettera omega dell'alfabeto greco, l'ultima lettera. Qualcuno ha avanzato un'ipotesi suggestiva: queste Sirene starebbero a ricordare la fine di tutte le cose.

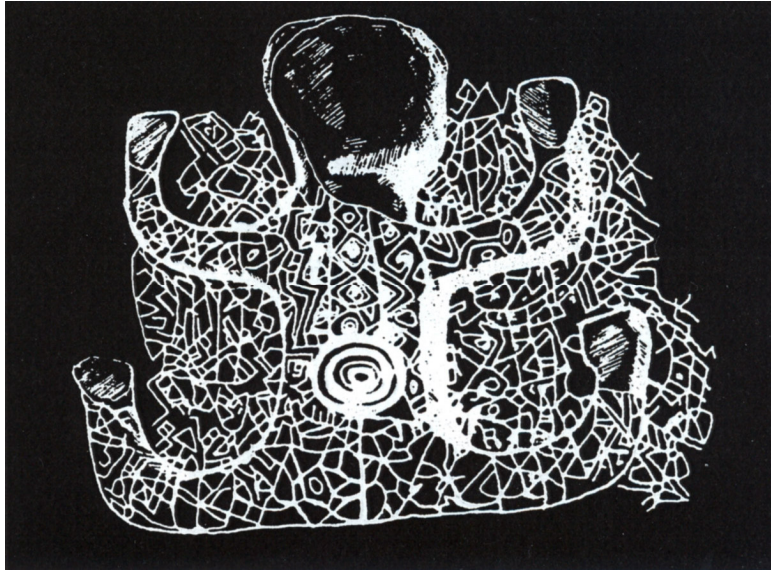


Figura 34. Marija Gimbutas, *The language of the Goddess*, Harper San Francisco, 1989

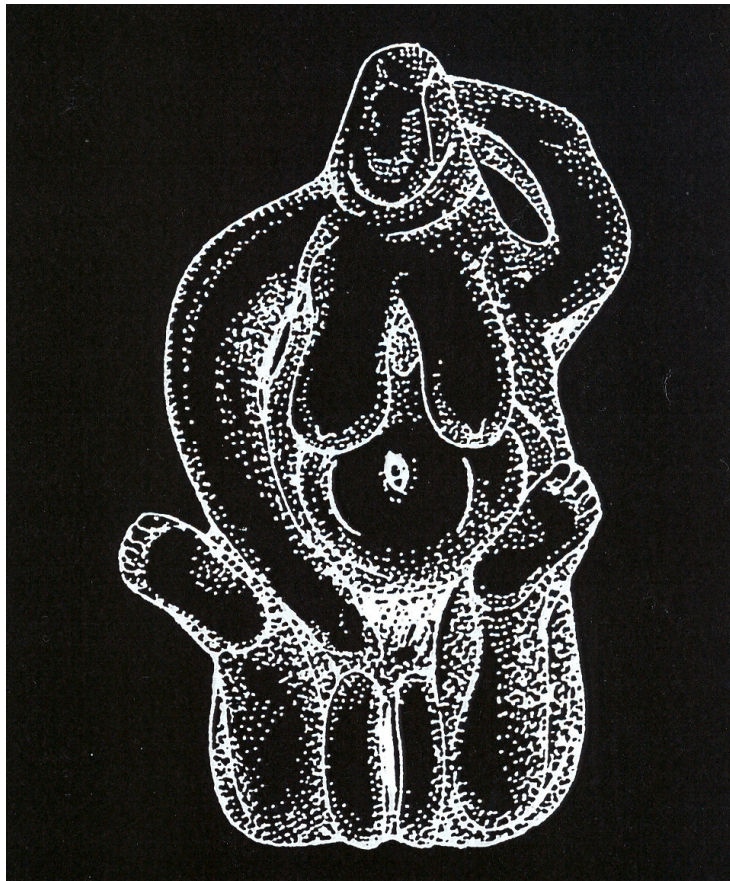


Figura 35. Marija Gimbutas, *The language of the Goddess*, Harper San Francisco, 1989



Figura 36. Marija Gimbutas, *The language of the Goddess*, Harper San Francisco, 1989

Mi piace invece ripensarle, osando un salto indietro nel tempo, come manifestazioni della Dea tramandata dai graffiti delle grotte preistoriche. Più antica è l'immagine, più è attuale, più vera l'appartenenza. E in quel salto mi è venuta in soccorso l'immensa ricerca compiuta dall'archo-mitologa lituana Marija Gimbutas che, tracciando una mappa inedita della storia a partire dal Paleolitico, sposta la prospettiva che vede nelle civiltà greca, egizia o babilonese, guerriere e patriarcali, l'inizio della cultura umana. La Gimbutas non parla mai di Sirene, ma, nelle rappresentazioni che ha raccolto sulla Dea dalle gambe divaricate, non posso non vedere l'archetipo stupefacente delle Sirene romaniche a due code.

E forse l'artigiano delle chiese medioevali, effigiando le Sirene in quella pose, le ha inconsapevolmente reso omaggio. La Dea veniva addirittura rappresentata in forma di pettine, come nel graffito dell'Epoca del Ferro trovato a La Tène, in Svizzera. Immagini frastagliate della Dea, tornate a galla dopo millenni di segregazione. Splendore dei miti oscurati, che lavorano ancora oggi nel nostro inconscio. Archetipo femminile primordiale e universale, emerso dal fondo del mare del sapere umano.

E all'emozione di questa scoperta si aggiunge un'altra, di particolare importanza per me, perché coincide con una data fatidica della mia famiglia. Marija Gimbutas è morta a Los Angeles il 2 febbraio 1994. Vi prego di tenere a mente questa data. Ne riparleremo.

Donne... / Mujeres...



Figura 37. Polena della collezione di Pablo Neruda, Isla Negra, Cile

Mesi fa mi hanno offerto un lavoro su Pablo Neruda, un'intervista impossibile come quella che ho fatto a Carlos Gardel. Mi dispiaceva rispondere di no; rimandavo, non riuscivo a trovare la chiave. Cercavo notizie sul soggiorno del poeta a Capri, su chi l'aveva ospitato, ma non andavo avanti. Finché mi sono ricordata della sua collezione di polene, e della María Celeste, la sua preferita, sirena piangente. Neruda la descriveva così.



Figura 38. María Celeste, la sirena piangente

Donne... / Mujeres...

«Durante il lungo inverno all'Isola Nera qualche lacrima misteriosa cade dai suoi occhi di porcellana e le rimane sulle guance. Si deve all'umidità che si concentra, dicono gli scettici. È un miracolo, dico io, con rispetto. Non le asciugo le lacrime, che brillano come topazi sul suo viso. Mi sono abituato al suo pianto, così nascosto e pudico, come se non volesse farlo notare. Ma non appena passano i mesi freddi, e arriva il sole, il dolce viso di María Celeste sorride soave come la primavera».

Onnivora come sono, mi sono messa sulle tracce della María Celeste, e ho appreso molte informazioni che Neruda, morto in quel tragico settembre del '73, non ha fatto in tempo a sapere. Gli avrei raccontato, in quell'intervista impossibile (che poi alla fine è saltata):



Figura 39. Annuncio dell'impresa di Nellie Bly su un giornale di New York del 1889

La sua María Celeste, don Pablo, raffigura Nellie Bly, una giornalista nordamericana bella e intrepida che nell'ultima década dell'Ottocento, a 26 anni, fece il giro del mondo in 72 giorni, da sola, superando il record letterario inventato da Giulio Verne. Nellie sbarcò nella città di Amiens per fare un reportage all'autore de *Il Giro del Mondo in Ottanta Giorni*, e quando arrivò a New York (il 25 gennaio 1890), gli inviò un telegramma annunciandogli la riuscita della spettacolare impresa. Quando Nellie Bly morì nel 1922 e i giornali pubblicarono le sue foto, un artigiano della Piccardia vi si ispirò per scolpire una polena nel lucido legno delle marionette di Amiens, in omaggio a Verne. Nellie Bly, pioniera del giornalismo femminile, e del giornalismo investigativo, aveva intrapreso da sola la circumnavigazione della terra per raccontare di prima mano ciò che aveva visto; altre volte, in incognito, si lasciava sottoporre alle terribili condizioni in cui venivano trattate le pazienti negli ospedali psichiatrici, per scrivere i suoi articoli di denuncia. Una Sirena di parola, esploratrice a oltranza, oggi dimenticata.



Figura 40. Viaggio in Vietnam, gennaio 2001

Ovunque io vada, è persino comico, trovo Sirene, e qualche volta riesco anche a documentarlo. Valga per tutte questa vietnamita, nell'isola Hon Tam, che quando l'ho avvistata mi sembrava un miraggio, e non ho osato dirlo
Donne... / Mujeres...

ai miei compagni di viaggio finché il barcone non si è avvicinato e ho capito che era vera, di cemento, circa sei metri di altezza. Ormai si è formata una fitta rete di amici, vecchi e nuovi, molti dei quali incontrati nei mari informatici, e non ci si stanca mai di stupirsi.



Figura 41. Leonardo Rossiello, *Sirena ribelle*, 1999

Questa me l'ha scolpita un amico, Rossiello, scrittore e ispanista che insegna all'Università di Uppsala. Una sirena robusta, che esce dalle tubature per fare un gestaccio agli umani, perché il manometro segna zero. Non manca l'accenno ecologico.

Donne... / Mujeres...



Figura 42. Meri Lao, *Le Sirene (da Omero ai pompieri)*, Antonio Rotundo Editore, Roma, 1985

Nel mio primo libro sulle Nostre volevo tracciare, come dichiara ironicamente il sottotitolo “da Omero ai pompieri”, una lunga parabola che, partendo dalle mitiche ammaliatrici dell’*Odissea*, finisse sulle sirene intese come segnali sonori, quelle dell’ambulanza, della polizia, dei pompieri. Raccogliendo l’altro importante significato della parola che le identifica, penso che le sirene meccaniche che sibilano nelle strade – non più musica, ma suono sgradevole, condensato di inspiegabile paura –, sono l’ultima loro metamorfosi. Segnali d’allarme che annunciano una situazione estrema, pericolo, incursioni aeree, catastrofi. In copertina, disegnata da Nancy Ruspoli de Chambonnières, una Sirena racchiusa in una rete, il viso ritagliato da una mia foto da adolescente, con l’aggiunta di qualche lacrima.

Donne... / Mujeres...

L'allarme, la larme – e mi viene in aiuto la lingua francese – sta per “la lacrima”. Lacrima, goccia di sale; sale, mare, che è insieme morte e vita. Nelle sirene d'allarme riaffiorano presenze remote: le Sirene del canto luttuoso, quelle che piangevano, si strappavano i capelli e si battevano il petto sulle tombe, quelle che tentavano di appartare l'uomo dallo scempio del potere e della guerra. Sirene inascoltate, ora come allora. Inazione per incapacità di comprendere, per rifiuto ad approfondire.



Figura 43. Una lettura “allarmante” della statua di Sirena più famosa in assoluto

La piccola statua posizionata su una roccia nel porto di Copenaghen è oggetto continuo di atti vandalici. Imbrattata di vernice, decapitata, sradicata, persino fatta saltare con la dinamite. La cittadinanza danese ha destinato un fondo permanente per il restauro. Il suo caso potrebbe farci riflettere sull'insensatezza dell'uomo, e

Donne... / Mujeres...

le Sirene che vogliono fermare, mutare il senso. Allarme per le emergenze planetarie. Sordità dell'uomo, silenzio, afasia, ignavia.



Figura 44. Sul set de *La Città delle Donne* di federico Fellini, 1978

La spinta iniziale a studiare le Sirene l'ho avuta da Federico Fellini quando, lavorando al film *La Città delle Donne*, per schermirmi da certe sue domande troppo intime, gli rispondevo di essere una sirena. Questa manovra diversiva stuzzicava talmente la fantasia onirica di Fellini, che io, per stare al suo gioco, mi tuffai in biblioteca, cominciai a indagare a tutto raggio, con una passione per il tema che non si sarebbe mai assopita, e sulla quale ho intessuto la mia interiorità.



Figura 45. Anita Ekberg nella Fontana di Trevi, *La Dolce Vita* di Federico Fellini, 1952

Che potere, la seduzione. La seduzione è più forte della sessualità, con la quale non bisogna confonderla. Richiede un ascolto attivo, soggettivo, al di là dei sensi, che accetta il rischio di lasciarsi catturare dall'altro e di lanciarsi in nuove impensate esplorazioni. Più che giusto dedicare quel primo libro sulle Sirene “a Federico Fellini, mostro che mostra e mostrifica, Sirena egli stesso”. Vi prego di ricordare questa dedica.



Figura 46. Esther Williams, nel film *Million Dollar's Mermaid* di Mervyn Le Roy, 1952

Sirene di ogni sorta popolano i mari incantati del grande schermo. Esther Williams, fra le più grandi stelle dei musical natatori, meriterà i titoli di *Hollywood's Mermaid* e di *Water Queen of the World*. Il notissimo film del 1952 *La Sirena di un Milione di dollari* si ispira alla vita dell'australiana Annette Kellerman.



Figura 47. Annette Kellerman, la prima sirena del cinema

La Kellerman era partita nella vita con un enorme svantaggio: un rachitismo agli arti la teneva imprigionata in pesanti apparecchi di ferro, finché un medico la incoraggiò a curarsi col nuoto. Il suo primo lavoro, da bambina, fu all'Acquario di Melbourne: si immergeva nella vasca del pesci tropicali mentre la sua sorellina passava tra il pubblico con un cappello per raccogliere le monete. Ben presto la troviamo in Europa, a nuotare nel Tamigi, i giornali che inneggiano alla *Australian Mermaid*. Passa poi negli Stati Uniti, dove un professore della Harvard University che stava cercando la donna in carne ed ossa avente le misure della Venere di Milo sceglie lei su diecimila casi. Annette diventa la più pagata star di *vandeville* degli Stati Uniti. Nel 1914 si lancia nel cinema con *Neptune's Daughter*, cui segue *A Daughter Of The Gods*, il primo film che incassa un milione di dollari, con 150

Donne... / Mujeres...

sirene istruite da lei, e rischiosissime scene in mezzo ai cocodrilli senza controfigura. La Kellerman è stata nuotatrice di fondo, di tuffi, attrice di teatro, la prima sirena del cinema muto, femminista, imprenditrice del fitness, creatrice del costume da bagno a due pezzi, anche se non esitava a mostrarsi nuda suscitando scandalo.

Nei mari dell'Oceania sembra che le Nostre abbondino. Forse ricorderete una notizia sulla “Sirena della Nuova Zelanda” diffusa da tutti i media il primo marzo del 2009. Nadya Vessey di Auckland che, per una malattia congenita, aveva dovuto subire l'amputazione delle gambe, si era rivolta a una nota impresa fabbricante di oggetti ed effetti speciali per il cinema, affinché le creasse un costume da bagno che la trasformasse in sirena e potenziasse le sue capacità di nuotatrice. Con questa tuta verosimile e funzionale, Nadya si sente felice. Una amica australiana ci aveva combinato un incontro, un documentario e delle interviste a Sydney: io come studiosa e come sirena d'anima, lei come sirena guizzante nel mare. Sennonché...



Figura 48. Federica Matta, *Meri Sirena tanguera*, 2004

C'è chi afferma che mi sono provocata i mali agli arti inferiori per avere la scusa di non ballare il tango. Invece, ormai sono parecchi i medici che mi vedono come caso clinico di somatizzazione sirenica, e non solo i seguaci della medicina psicosomatica, ma persino un neurologo rigoroso che opera al cervello. Comincio a sospettare anch'io che, siccome gli uomini quei navigatori si tappano le orecchie con la cera per non sentirmi, e se putacaso mi sentono si fanno legare per non seguirmi, io mi mortifico la coda pisciforme che natura mi ha dato al posto dei normali tacchi a spillo.

Infatti, ne so qualcosa di traumi, fratture, interventi chirurgici, fili di Kirchner, ferri, viti, piastre di metallo, gessi, tutori, seggiole a rotelle, stampelle, bastoni e riabilitazioni. A oggi, sette di queste somatizzazioni. E poi dicono che *repetita juvant*.



Figura 49. Ospedale San Camillo, 2009

Qui ero alla penultima. Per fortuna non ho mai smesso di praticare lo hatha-yoga. Ora sono reduce di questa, la settima.



Figura 50. Vasca acquatica, 2010

La mia nipotina, che passeggiava per mano con me quando la ruota di una macchina mi si è fermata sul piede, è più che mai convinta che io, da giovane, sia stata una sirena e che poi, grazie agli interventi chirurgici alle pinne, sia diventata disinvoltamente pedestre. Ma già nel primo anno di scuola – buon sangue non mente – ha tratto un'osservazione di *gender* significativa: le femminucce sue compagne, ci credono. I maschietti no, nemmeno se vedono le foto con le gambe ingessate o appena dimessa dalle operazioni. E ora chiedo venia se sprofonderò nella parte più intima o confessionale.



Figura 51. Roberto Barr, scultura di Yemanjá in papier maché, corpo ricoperto di spine come una rosa, capelli biondi con trecce rasta

Donne... / Mujeres...

In Brasile, fra le deità femminili del pantheon yoruba, Yemanjá la sirena occupa il posto più alto. Ha scelto come fissa dimora Bahía de São Salvador. La si onora ogni anno, il 2 febbraio (vi prego ancora di ricordare questa data) in una cerimonia di massa, con processioni di barche cariche di statuette propiziatorie, lettere contenenti richieste, e i doni che la dea predilige: soprattutto specchi col manico e pettini, come le sue antenate mediterranee e celtiche. Se l'oggetto rimane a galla, ahimè, vuol dire che Yemanjá l'ha rifiutato.



Figura 52. Rambla di Montevideo, Statua di Yemanjá davanti al Parque Hotel

Anche in Uruguay, il paese più laico dell'America Latina, dove le feste tradizionali del calendario cristiano sono state riscritte in termini non religiosi, la macumba e il candombe conquistano sempre nuovi seguaci. Il 2 febbraio del 1994 (sottolineo ancora la data) i fedeli hanno posato una statua di Yemanjá sulla Rambla Sur di Montevideo, uno dei luoghi più belli della costa, di fronte al Río de la Plata. Nascente da una conchiglia, le braccia aperte verso il *río como mar*, nel gesto di offrire gli oggetti del suo culto, lo specchio e il pettine. Sul basamento è incisa una preghiera in lucumí e una poesia.



Figura 53. Cerimonia notturna a Yemanjá, Montevideo, 1994

In questi paesi del Sudamerica erano emigrati i miei, milanesi, materialisti, anarchici, anticlericali di vecchio stampo (tipo religione-oppio-dei-popoli). Lì sono cresciuta, figlia unica. Alla morte di mio padre, mamma si è trasferita in Italia, a vivere con me. La mandava in bestia che io mi interessassi di Sirene, “tutte stupidaggini”, e che spreca la mia amicizia con Fellini – amicizia esigente e maieutica – a parlare di questi argomenti “inutili”, invece di farmi dare un lavoro concreto che mi cambiasse la vita.



Figura 54. Meri Lao, *Il Libro delle Sirene*, Editore Di Renzo, 2000

Ebbene, nel mio ultimo *Libro delle Sirene*, ho sentito il bisogno di scrivere una nuova dedica: «A mio padre e a mia madre che, uno a Montevideo e l'altra, anni dopo, a Roma, sono morti un due febbraio, il giorno della Sirena Yemanjá».

Devo aggiungere che il due febbraio 1994 è morta a Los Angeles l'archo-mitologa lituana Marija Gimbutas a cui devo la scoperta della Dea dalle gambe divaricate, poderoso ancestro delle mie care Sirene romaniche a due code. C'è chi spiega questi fatti misteriosi con la altrettanto misteriosa psicogenealogia. Posso solo affermare che le Sirene, per me, sono mediatrici e mitigatrici, una compagnia quotidiana straordinariamente appagante.



Figura 55. Tuberosa lanciata nel mare di Salvador, Bahía

Con questo spirito il 2 febbraio 2002, sono andata a Bahía de São Salvador, mi sono vestita di color turchese, e ho lanciato nel mare una tuberosa – il fiore dev'essere bianco – a Yemanjá.

Le Sirene sono tra noi. Più o meno intense. Più o meno degne di ascolto. Formato famiglia nel telefilm americano *H²O*, o piccanti, fuori dalla fascia protetta, come quella emersa da una vasca a forma di coppa di champagne nell'ultimo Festival di Sanremo.

Donne... / Mujeres...



Figura 56. Ditta von Teese, Festival di Sanremo 2010



Figura 57. A Rossana Maiorca, Sirena di Sicilia, 2005

Altre Sirene sono più nascoste, da vedere sotto, oltre, in fondo. Come la statua deposta sotto il mare di Siracusa che raffigura Rossana Maiorca (figlia di Enzo), campionessa mondiale di immersione in apnea. Sirena che ha sfidato i limiti umani dell'aria e dell'acqua.



Figura 58. Remedios Varo, *Troubadour*, 1959

Concludo con l'incommensurabile artista spagnola Remedios Varo, surrealista, condiscipola di Dalì, che però si è esiliata in Messico durante la dittatura franchista. Nave lei stessa, navigante, conduce l'uomo che si afferra ai suoi capelli-come-redini, che, pettinati, diventano un'arpa. Li osserva una donna-albero. E alcuni uccelli discreti. Acqua, musica. *Imagerie* femminile originale e unica.

Apuntes sobre la novela de formación femenina en Latinoamérica

Víctor Escudero Prieto

Universidad de Barcelona

La atención crítica dedicada a la novela de formación en las últimas décadas denota la vigencia y el auge de un subgénero novelístico que ha sabido combinar con precisión aquello que posibilita toda supervivencia literaria: tradición e innovación, alusión a un modelo generador y creación de nuevas soluciones. Especialmente en lo que afecta a la tradición latinoamericana y, más específicamente, a la variante femenina de esta tradición, los ensayos y artículos han proliferado desde las más variadas perspectivas teóricas. Frente a esa efervescencia, sorprende la escasa atención que se le ha prestado a la novela de formación latinoamericana como tipo textual que reelabora los modelos europeos de esta clase de relatos — solo de forma indirecta, a partir de los análisis de la variante femenina, algunas de estas aproximaciones han llegado al tipo general, y eso es algo significativo. Precisamente esa constatación me ha llevado a proponer estos apuntes. Así, “apuntes”, es como he titulado mi comunicación y así es como quiero encararla, es decir, como una presentación de conclusiones provisionales que dan cuenta de una exploración crítica de este subgénero novelístico y de la literatura teórica que ha suscitado. Por eso, voy a empezar desplegando un breve comentario sobre algunos ejes que han sustentado teóricamente la diferenciación entre las versiones masculina y femenina de la novela de formación, contrastándolos con la revisión crítica del subgénero en toda su amplitud. A continuación, voy a dar un paso atrás para ampliar el enfoque y situar cómo la tradición hispanoamericana se apropia de la novela de formación. Será entonces, teniendo en cuenta las complejidades de esa reelaboración, cuando se podrá pensar o proponer algunas soluciones características en las que coinciden novelas femeninas como *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, *La caída* (1955) o *La casa del ángel* (1954) de Beatriz Guido.

Donne... / Mujeres...

Crítica a la crítica de la novela de formaci3n femenina

Desde finales de la d3cada de los 70 y durante los 80, un amplio n3mero de ensayos teorizaron sobre un modelo diferencial de novela de formaci3n femenina dentro de la tradici3n literaria europea. Tomando como punto de partida al *Bildungsroman*, configurado a partir de la publicaci3n de *Los a3os de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (1795-1796), buena parte de esa cr3tica — mayoritariamente feminista, o en la 3rbita de los entonces emergentes *Cultural Studies* — se3al3 que este subg3nero novel3stico, consagrado al relato sobre la progresiva formaci3n de una conciencia y una identidad, apenas conced3a espacio a las figuras femeninas, y, cuando esto suced3a, como era el caso, por ejemplo, de la novela de aprendizaje inglesa del XIX, asum3a unos rasgos diferenciales. La base te3rica cultivada en esos a3os sirvi3, sobre todo a partir de la segunda mitad de los 80 y primeros 90, para sustentar la configuraci3n de un 3mbito de estudio alrededor de la novela de formaci3n femenina en Hispanoam3rica (AIZENBERG E. 1985; LAGOS-POPE M. I. 2003; LUTES L. Y. 2000; entre otros). Como en gran medida la fundamentaci3n te3rica es com3n a ambos fen3menos cr3ticos, me gustar3a comentar algunas de sus propuestas, antes de pasar a reflexiones m3s espec3ficas sobre la tradici3n hispanoamericana.

Tal vez la justificaci3n m3s generalizada de la existencia de una variante femenina de la novela de formaci3n sea la aparici3n de motivos tem3ticos y psicol3gicos espec3ficos, que se traducir3an en soluciones formales y expresivas caracter3sticas. Para Rita Felski, por ejemplo, dicha variante est3 sellada por un mayor sentido de alienaci3n y de p3rdida por parte de la protagonista (FELSKI R. 1989: 130ss). Coincidiendo parcialmente con esto, Labovitz subraya que, mientras el personaje masculino parte siempre de un sentido del yo preexistente, la figura femenina empieza su itinerario formativo desde la nada (LABOVITZ E. 1986: 248). Susan Fraiman, por su parte, resalta que, lejos de la construcci3n de una identidad, la novela de formaci3n femenina muestra la imposibilidad del propio ser, en un entorno hostil sellado por el conflicto y la autoridad social (FRAIMAN S. 1989: 6ss). Partiendo de esa sensaci3n de aislamiento, rasgos protot3picos de la variante femenina ser3an la influencia esencial de las lecturas formativas, la presencia de sentimientos como la culpa y el despojamiento (LABOVITZ E. 1986: 253), la importancia de las relaciones entre semejantes (hermanas y amigas), o la opresi3n de las figuras que representan la autoridad. Todo ello, junto a otros elementos que dejamos al margen por el car3cter sumarial de

este repaso, desencadenar3a relatos condenados a «ambivalent endings» (LAVOBITZ E. 1986: 6), caracterizados por una frustraci3n de las propias expectativas, la conciencia del fracaso o, incluso la muerte.

Si nos acercamos a novelas como *Emma*, *Jane Eyre* o *El molino junto al Floss*, entre muchas otras, constataremos que la retah3la de rasgos narrativos se3alados est3n presentes en gran medida, constituyendo lo que Alastair Fowler llamar3a un «repertoire» (FOWLER A. 1982: 50) de g3nero bastante cohesionado. Ahora bien, la mayor3a de los recorridos cr3ticos citados llegan a dichos rasgos diferenciales como oposici3n a un supuesto modelo narrativo masculino que partir3a de presupuestos contrarios. As3, el *Bildungsroman* de origen alem3n y las novelas de formaci3n de otras tradiciones literarias, en su variante masculina, mostrar3an la construcci3n satisfactoria de una identidad cuya integraci3n en la sociedad culminar3a con 3xito, tras un itinerario de experiencias inici3ticas. De esta manera, como lo acota Felski, el *Bildungsroman* masculino quedar3a definido por ser biogr3fico, dial3ctico, hist3rico y teleol3gico, con el fin de construir una «coherent individual identity» (FELSKI R. 1989: 135). Frente a esa propuesta un3voca y homog3nea, la variante femenina se construir3a como un «double-voiced discourse» (LAVOBITZ E. 1986: 256; ABEL E. – HIRSCH M. – LANGLAND E.1983: 12), es decir, un relato en el que coexisten varios discursos en conflicto que reflejan las dificultades del itinerario formativo de la protagonista, usualmente cifrado en la pugna entre las necesidades interiores y los c3digos sociales. Todo ello dirigido a subrayar que «the key transformation of the text takes the protagonist from this stage of alienation, of sense of lack, to a conscious affirmation of gendered identity» (FELSKI R. 1989: 130). En definitiva, lo diferencial de la variante femenina vendr3a determinado por el reflejo de una posici3n social distintiva asociada al g3nero, que condicionar3a el proceso de formaci3n de la identidad propia y su integraci3n en la comunidad.

A esto 3ltimo podr3amos objetar si tal distinc3n es extrapolable y homog3nea en todas las tradiciones en las que aparecen novelas de formaci3n femeninas, de modo que la distancia social a causa del g3nero fuera m3s o menos relevante que otras diferencias sociales — de clase, de origen 3tnico, religioso, ideol3gico, etc. — que pudieran establecer otros par3metros sobre los que posicionar variantes textuales dentro de ese subg3nero. Por no abrir esa caja de Pandora, quisiera concentrarme en lo que atañe a la noci3n de novela de formaci3n con la que trabajan los an3lisis anteriores. Si ampliamos el enfoque y nos acercamos a la novela de formaci3n desde una perspectiva te3rica general, observaremos c3mo el *Bildungsroman*, como subg3nero que aglutina una larga sucesi3n de novelas publicadas inmediatamente despu3s del *Wilhelm Meister*, supone una cesura, un punto de Donne... / Mujeres...

inflexi3n respecto a los relatos de formaci3n que trufan todas las 3pocas y tradiciones literarias. Frente a la novela picaresca, ciertos relatos de caballerías, la novela de educaci3n o, incluso, la *Ciropedia* de Jenofonte, el *Bildungsroman* supone una soluci3n característica del cambio de paradigma social, filos3fico y est3tico que se produce en la segunda mitad del XVIII, y que podríamos resumir como el (segundo) nacimiento de la Modernidad.

Si atendemos a los ensayos m3s relevantes del siglo XX sobre la novela de formaci3n (BAJTIN M. 1995; LUKÁCS G. 1968 [1920]; MORETTI F. 1987; MORTIER D. 1990; SWALES M. 1979, 1991), advertiremos algunos elementos que problematizan la tradicional definici3n del g3nero propuesta por Dilthey a finales del XIX, y sitúan un horizonte te3rico que, en muchos casos, las reflexiones sobre la variante femenina han sobrepasado. Como breve esbozo enumerativo, estos elementos a tener en cuenta son: el *Bildungsroman* consiste en una sntesis de buena parte de los subg3neros novelísticos desarrollado en el siglo XVIII y coincide con la dignificaci3n de la novela como g3nero literario, que culminar3 con la generaci3n rom3ntica (LUKÁCS G. 1968 [1920]; MONTANDON A. 1999; PAVEL T. 2003); por consiguiente, la aparici3n del *Bildungsroman* coincide y coadyuva al advenimiento de la novela moderna, con toda su carga polif3nica e ir3nica (LUKÁCS G. 1968 [1920]; JAMESON F. 1996; SWALES M. 1979); la configuraci3n de dicho g3nero narrativo se lleva a cabo incorporando desde el principio su propia crtica — que hace, por ejemplo, que, pocos aros despu3s de la publicaci3n del *Wilhelm Meister*, ya aparezcan parodias del g3nero, que, parad3jicamente, acabar3n formando parte del canon del mismo (MORTIER D. 1990); en esa autorreflexividad crtica, el *Bildungsroman* coincide plenamente con el paradigma moderno que, despu3s de Kant, sitúa al sujeto individual e hist3rico, con todas sus fallas y contradicciones, y, sobre todo, su autoconciencia problemática, en el centro de la reflexi3n (BOWIE A. 1990); finalmente, el *Bildungsroman* emerge dentro del proceso de invenci3n de la juventud como espacio vital decisivo — inconcebible fuera de la cosmovisi3n burguesa que entonces se consolida (MORETTI F. 1987).

A pesar de su apresurado desarrollo, este bosquejo sirve para mostrar que la revisi3n te3rica que el siglo XX ha dedicado a la novela de formaci3n — m3s all3 del *Bildungsroman*, que sería una variante entre otras, a pesar de su condici3n de cesura respecto a relatos de formaci3n que podríamos denominar «premodernos» — le atribuye buena parte de los rasgos que los an3lisis de Felski, Labovitz, Fraiman, y dem3s crticos, apuntaban como privativos de la variante femenina. Probablemente, la causa de todo ello estribe en la necesidad de construir un *Donne... / Mujeres...*

modelo narrativo masculino al que oponer una propuesta femenina que vendría a subvertirlo. En la mayoría de los casos, esa estrategia condena al supuesto modelo masculino a lecturas demasiado mecánicas, proyectando una definición del género que ha sido profundamente reelaborada a lo largo del siglo XX — en muchos casos, retomando análisis ya suscitados en el período romántico, y posteriormente silenciados, como el que lleva a cabo el mismo Friedrich Schlegel en *Sobre el Meister*, de 1798, en el que ya señala el carácter irónico y problemático de la novela de Goethe. Si Dilthey ponía el mayor énfasis de su definición en la consecución de un identidad armónica por parte del protagonista y en su integración social exitosa, la relectura del género incide en la precaria formación del sujeto moderno y fundamenta la aparición del género en la emergencia de la integración social del individuo como problema, y no en su solución.

Considero que la novela de formación moderna se potencia a partir del *Bildungsroman* precisamente por la aparición de una nueva necesidad asociada a la dificultad para representar al sujeto moderno, que ya no está legitimado de antemano como sucedía en paradigmas previos. Desde ese punto de vista, la clasificación de una novela de formación a partir de la culminación o el fracaso del itinerario relatado me parece de escaso valor hermenéutico, dado que la narración ya no resulta unívoca sino que se convierte a sí misma en un problema — de representación y de lo representado. A continuación voy a trasladar este recorrido al ámbito hispanoamericano para plantear qué nuevos desafíos aparecen y proponer algunas soluciones compartidas por las novelas antes citadas, desde Teresa de la Parra a Beatriz Guido.

La (im)posibilidad del sujeto moderno

Siguiendo con la operación de ampliar el enfoque para escrutar qué ocurre en parcelas más restrictivas, me gustaría pensar el relato de formación femenino en Hispanoamérica a la luz de la importación de esa tipología textual desde un modelo externo. Como ya han señalado varios críticos recientemente (FERNÁNDEZ VÁZQUEZ J. S. 2002; JAMESON F. 1996), la novela de formación como forma literaria ha sido revitalizada a lo largo de todo el siglo XX por distintas tradiciones periféricas y postcoloniales — utilizo estas etiquetas siendo consciente de que engloban conjuntos nada homogéneos. En esas literaturas, tal subgénero ha solido vehicular la búsqueda de una identidad colectiva singular — véase nacional, étnica, etc. — a través de la lectura alegórica del proceso emprendido por el protagonista. A través de ese proceso de transplantación, la novela de formación ha sido

Donne... / Mujeres...

reinventada en cuanto a sus funciones como g3nero literario, por ejemplo, pero tambi3n cabe observar continuidades respecto del modelo generador, esto es, el europeo. De hecho, creo que en ese equilibrio dial3ctico entre convergencias y rupturas, es posible analizar de forma distintiva cada tradici3n o, incluso, cada una de las obras, pues no todas participan con la misma intensidad en tal forma literaria. Por ello, conviene no tratar de buscar el *Bildungsroman* en la tradici3n hispanoamericana, sino m3s bien estudiar c3mo se ha producido la transferencia de ese tipo narrativo, teniendo en cuenta que el resultado, que la novela de formaci3n hispanoamericana, presentar3 forzosamente unos contornos singulares. Como sugiere 3ngel Rama cuando explora el concepto de «transculturaci3n» (RAMA A. 1987), o Miguel GOMES (1999) cuando estudia el comportamiento de los g3neros literarios en Hispanoam3rica, el resultado de una importaci3n est3 sellado por la negociaci3n entre las necesidades de la tradici3n propia y las soluciones que aporta el modelo extranjero, reubicando dentro de un mismo g3nero aquello a lo que se le concede m3s valor o incorporando elementos no previstos en la fuente.

En el caso de la tradici3n hispanoamericana, la importaci3n de la novela de formaci3n empieza a vislumbrarse a partir de la d3cada de 1920 — con novelas como *El juguete rabioso*, *Don Segundo Sombra*, y la misma *Ifigenia*, entre otras (BOH3RQUEZ D. 2005) — y recibe un nuevo impulso a partir de los a3os 60. Por concentrarnos en esa primera fase, como ve3mos que ocurr3a tambi3n en el 3mbito europeo, la aparici3n de una novela de formaci3n hispanoamericana coincide con el advenimiento de la novela moderna en esta tradici3n — que casi todos los cr3ticos sit3an a partir de la d3cada de 1920 (BECERRA E. 2008; BURGOS F. 1990 [1985]; RAMA A. 1986; entre otros) —, es decir, con el abandono del tipismo, el esquematismo y las novelas de tesis, y la aparici3n de relatos polif3nicos y personajes decididamente problem3ticos. Precisamente en ese contexto, hay quien ha analizado la publicaci3n de dos novelas de formaci3n como *El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra* en el a3o 1926 como modelos narrativos enfrentados que sit3an la cesura de la modernidad novel3stica (SHAW D. 2007). En ese sentido, considero que *Ifigenia*, publicada por primera vez dos a3os antes, tambi3n figura en ese trayecto hacia la modernidad en tanto que muestra la progresiva formaci3n de un sujeto escindido frente a s3 mismo, consciente de su propia precariedad, y adem3s lo hace desde un trabajo profundamente inquieto con los mecanismos de representaci3n, con el lenguaje y los g3neros discursivos.

Donne... / Mujeres...

Volviendo sobre la novela de formaci3n hispanoamericana y su proceso de apropiaci3n, creo que es 3til analizar esa primera fase desde un doble eje íntimamente entrelazado: primero, la imposibilidad del sujeto moderno en Hispanoam3rica, y segundo, la invenci3n de la juventud como espacio singular. Un recorrido panorámico por los relatos de formaci3n de esa 3poca permite concluir que, de forma amplia, tales narraciones incorporan esos dos elementos prototípicos de la novela de formaci3n europea, sin que los discursos sociales hispanoamericanos los hayan posibilitado. Así, desde *El juguete rabioso* a *Las buenas conciencias*, y desde *Ifigenia* a *Hijo de ladr3n* o a las novelas de Beatriz Guido, encontramos itinerarios formativos que siguen los mismos motivos y esquemas de problematizaci3n que definen al sujeto moderno del modelo europeo, sobre todo en lo que atañe al progresivo descubrimiento de una libertad llena de ambigüedades, del conflicto como camino vital, de la separaci3n de un cierto determinismo social. Sin embargo, tanto los protagonistas masculinos como femeninos terminan topándose con una realidad social que no los espera, y que trunca la posibilidad de construir una identidad futura mediante la imposici3n de un destino prefijado por el pasado — por el origen social, por las imposiciones de la autoridad, etc.

Si Moretti proponía que el *Bildungsroman*, vinculado a la nueva cosmovisi3n burguesa, inventa la juventud como escenario vital en el que el nuevo sujeto moderno decide su futuro, al margen de las determinaciones sociales del *Ancien Régime*, en el caso hispanoamericano vamos a encontrar ese espacio en lucha por decirse ante un contexto que todavía no lo ha concebido. Si nos fijamos en los protagonistas de todas las novelas mencionadas, observaremos que, cada uno por su camino, llevan a cabo un proceso de descubrimiento de un espacio de libertad en el que situar la autorreflexi3n identitaria y la posibilidad de escoger — aunque sea de forma problemática —, de hacerse conscientes de sus propias limitaciones, y, no obstante ese camino iniciático, el final de la novela va a imponer un destino definido de antemano, como si ese periplo formativo no hubiera existido — en forma de violaci3n en *La casa del ángel* o de vuelta a la provincia en *La caída*; como rechazo de la fuga amorosa prohibida en *Ifigenia* o como aceptaci3n del rol prescrito por el pasado familiar en *Las buenas conciencias*. Es ahí donde creo que el relato de formaci3n hispanoamericano de esa primera 3poca muestra la imposibilidad del sujeto moderno: el destino se impone a la inestabilidad de lo problemático. Y es por eso por lo que no comparto la noci3n de «Bildungsroman fracasado» aplicado por Edna Aizenberg a *Ifigenia* por el hecho de que «la 3nica coherencia factible para una mujer es la incoherencia de un yo dividido entre la conformidad exterior y la Donne... / Mujeres...

disconformidad interior» (AIZENBERG E. 1985: 546). Esa incoherencia, como he señalado, no es privativa del relato femenino.

Esto, consecuentemente, nos enfrenta a la constatación de que la mayoría de relatos de formación citados son, más bien, novelas de formación. Eso es así en la medida en que se apuesta como rasero de valoración una visión unívoca y monológica — por decirlo en términos bajtinianos — del proceso formativo. Hemos propuesto que el sujeto moderno no permite una visión tan definida y positivizable. Y su pugna por decirse en la novela de formación hispanoamericana se advierte, por ejemplo, en la frecuente presencia de la traición (en todas sus manifestaciones) como acto resolutivo de los conflictos formativos (*El juguete rabioso*, *Ifigenia*, *La casa del ángel*, *Don Segundo Sombra*, *Las buenas conciencias*, etc. aunque también en otros relatos posteriores, como *La traición de Rita Hayworth*, *La ciudad y los perros*, *Cicatrices* o *El palacio de las blanquísimas mojetas*), es decir, como la máxima trasgresión de la ley social, de la relación con el Otro (y, a veces, con uno mismo) y, por lo tanto, como anulación del proceso formativo basado en la negociación del individuo con la comunidad como núcleo esencial: María Eugenia Alonso, por ejemplo, muestra cómo su formación la lleva a olvidar su identidad parisina (DE LA PARRA T. 1982: 188), su mayor aprendizaje consiste en adueñarse de la mejor técnica para fingir, esto es, no ser ella misma (DE LA PARRA T. 1982: 93), y culmina en la aceptación de la propia servidumbre ante aquello que antes rechazara(1). Otro elemento a considerar como expresión de ese bloqueo del sujeto moderno puede advertirse en la frecuencia con la que dichas novelas ponen en liza un personaje en formación vinculado, o bien a familias o clases sociales en decadencia, que ya han pasado su apogeo y tratan de fosilizar una identidad periclitada — sean los gauchos, la nobleza porteña o los grandes latifundistas de Guanajuato —, o bien a grupos sociales marginados, sin espacio social — el lumpen, una saga de ladrones, etc.

Más allá de estos puntos en común, es posible escrutar soluciones propias del relato de formación femenino, si atendemos a las novelas propuestas, aunque aquí solo voy a poder apuntar algunas propuestas. A partir de la comparativa entre las novelas que citábamos al comienzo, es posible estudiar como un rasgo distintivo, el trabajo

(1) «*Ifigenia* desemboca en un aprendizaje, pero es un aprendizaje que no entraña un saber sino una pérdida. Al comienzo, María Eugenia es la encarnación de lo gratuito e indeterminado, una conciencia autónoma que pretende vérselas con el mundo sin ataduras, siguiendo únicamente los dictados de su razón. [...] ella se cree origen y principio de sí misma, pero su impulso se topa con lo condicionado y termina en la sumisión a algo ajeno a la razón. [...] lo que le lleva al sacrificio es tal vez la certeza de que la única manera que tiene de hospedarse en el mundo es a través del mito -el mito es capaz de burlar la violencia que el yo es capaz de ejercer contra sí mismo» (FOMBONA J. 1982: XIX).

con los mecanismos de representaci3n. En primer lugar, la relaci3n con la escritura como espacio de intimidad en el que se resuelven los conflictos que articulan el camino de formaci3n. Tanto las novelas de Guido como *Ifigenia* sitúan a personajes que escriben para entenderse, y eso posibilita y sutura su escisi3n, su di3logo interno — no es algo privativo de la variante femenina, pero s3 común a estos relatos analizados(2). Aun así, cada una lo lleva a cabo mediante estrategias distintas: en *La casa del ángel*, la narradora relata su historia desde un futuro que le permite orientar todo su camino hacia ese día del duelo y la violaci3n, clave sintetizadora de su caída a la edad adulta; por su parte, en *Ifigenia* encontramos un auténtico *work in progress* en el que los distintos fragmentos de la novela muestran una relaci3n entre narradora y protagonista que cambia de tono, evoluciona, converge en el tiempo y luego se distancia. En ese sentido, la novela de Parra plantea una relaci3n con lo literario más “moderna” que la que ofrece Guido. De ello se derivan l3gicas distintas respecto a la formaci3n identitaria de sus protagonistas, pero en todos los casos la escritura integra los niveles discursivos en conflicto que sustentan la figuraci3n de una identidad — cabr3a analizar con mayor detalle el recurso a la narraci3n testimonial en esta apuesta(3).

El segundo elemento analizable ser3a la incidencia de los modelos literarios que conforman la educaci3n previa al contacto con la realidad sobre el espacio de la escritura: el melodrama de origen romántico — aunque tamizado por esa versi3n tard3a que cuaj3 en las letras hispanoamericanas en obras como *Mar3a* de Jorge Isaacs —, las lecturas de los textos religiosos — s3lo cabe mencionar c3mo el *Cantar de los Cantares* se convierte en puerta de entrada a la iniciaci3n er3tica — y, finalmente, los relatos orales — usualmente plasmados en las nodrizas y criadas que desdoblan la figura materna(4). Los personajes de Guido o de la Parra articulan su relato en contraste con dichos modelos y su escritura registra la inadecuaci3n de los mismos: su formaci3n identitaria se sitúa en paralelo con la erosi3n y renovaci3n de esas est3ticas literarias. De ah3 que la identidad que plantean estas novelas sea una identidad «narrada» y autoconsciente, de modo que el relato mismo plantea y resuelve los conflictos, es decir, el

(2) La insistente utilizaci3n que llevan a cabo todas estas novelas femeninas del espejo como s3mbolo de esa escisi3n entre la imagen exterior y la realidad íntima, abre v3as que conducen a planteamientos an3logos.

(3) Un ejemplo de estas estrategias divergentes: mientras en *Ifigenia*, todos los personajes no dejan de confirmar lo que parecen ser salvo Mar3a Eugenia, que se desenmascara a s3 misma, en las novelas de Guido ocurre algo casi opuesto: los personajes que rodean a la protagonistas (sobre todo los masculinos) despiertan unas expectativas cuya decepci3n bloquear3 y finalizar3 el relato formativo.

(4) «Mi madre jams me reprendi3 por contarnos esas historias. A veces pienso que con eso, ella cre3a que Nana nos iniciaba a la vida» (GUIDO B. 2008 [1954]: 49).

lenguaje enmascara y expone sucesivamente al personaje, covirtiéndolo en alguien distinto a sí mismo con el transcurrir de sus circunloquios — María Eugenia, por ejemplo, confiesa esa paradoja cuando asegura que escribe «una historia que nadie ha de leer nunca y que para mí sola no era menester escribir porque ya la llevo escrita en mi memoria» (DE LA PARRA T. 1982: 181). Su propia relación conflictiva con el lenguaje las aliena a la par que las hace conscientes de sus límites como individuos. Como sugiere Julieta Fombona en su preciso estudio sobre de la Parra, «en *Ifigenia*, la palabra es lo que separa» (FOMBONA J. 1982: XX).

No puedo extenderme más. Queda la promesa de muchas intuiciones no explicitadas, pero con esta ampliación del enfoque hacia la novela de formación en general, he tratado de reubicar determinadas lecturas diferenciales de una supuesta variante femenina. Con ello no he pretendido anular esas divergencias, sino plantear un nuevo escenario en el que buscarlas que no se base en una simplificación mecánica de los modelos utilizados y que integre las operaciones textuales que implica un proceso de apropiación de la novela de formación que registra la tradición hispanoamericana. A partir de esa especificidad, es posible rastrear variantes textuales y soluciones divergentes: a indicar justamente esa dirección se han consagrado estos “apuntes”.

Bibliografía citada

ABEL Elizabeth – HIRSCH Marianne – LANGLAND Elizabeth, 1983, *Introduction*, en Elizabeth ABEL – Marianne HIRSCH – Elizabeth LANGLAND (editoras), *The Voyage In. Fictions of Female Development*, University Press of New England, Londres, pp. 1-19.

AIZENBERG Edna, 1985, *El Bildungsroman fracasado en Latinoamérica: el caso de Teresa de la Parra*, “Revista Iberoamericana”, n.132-133, pp. 539-546.

BAJTIN Mijail, 1995 [1982], *La novela de aprendizaje y su importancia en la historia del realismo*, en *Estética de la creación verbal*, 6ª ed, Siglo XXI, Madrid, pp. 200-247.

BARCIA Pedro Luis, 1990, *Introducción*, en Beatriz GUIDO, *El incendio y las vísperas*, Castalia, Madrid, pp. 7-72.

BECERRA Eduardo, 2008, *Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1910-1975*, en Trinidad BARRERA (directora), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III: Siglo XX*, Anaya, Madrid, pp. 15-31.

BOHÓRQUEZ Douglas, 2005, *Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela*, "Cuadernos de CILHA", n. 7-8, pp. 203-224.

BOWIE Andrew, 1990, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Visor, Madrid.

BURGOS Fernando, 1990 [1985], *La novela moderna hispanoamericana: (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*, Orígenes, Madrid.

CIPLJAUSKAITĖ Biruté, 1988, *El proceso de concienciación*, en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narrativa en primera persona*, Anthropos, Barcelona.

CLIFFORD Joan, 2001, *The female Bildungsromane of Beatriz Guido*, "Hispanófila", n. 132, pp. 125-139.

DE LA PARRA Teresa, 1982, *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*, Ayacucho, Caracas.

DOMÍNGUEZ Nora, 2004, *Familias literarias: visión del adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido*, "Revista Iberoamericana", n. 206, pp.225-235.

FERNÁNDEZ VÁZQUEZ José Santiago, 2002, *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad: Alcalá de Henares.

FELSKI Rita, 1989, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Harvard University Press, Cambridge.

FOMBONA Julieta, 1982, *Teresa de la Parra: las voces de la palabra*, en Teresa DE LA PARRA, *Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*, Ayacucho, Caracas, pp. IX-XXVI.

FOWLER Alastair, 1982, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres & Modes*, Harvard University Press, Cambridge.

FRAIMAN Susan, 1989, *Is there a female Bildungsroman?*, en *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*, Columbia University Press, Nueva York.

Donne... / Mujeres...

GOMES Miguel, 1999, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona.

GUIDO Beatriz, 1959 [1955], *La caída*, Losada, Buenos Aires.

GUIDO Beatriz, 2008 [1954], *La casa del ángel*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

JAMESON Fredric, 1996, *On Literary and Cultural Import-Substitution in the Thrid World: The Case of the Testimonio*, en George M. GUGELBERGER (editor), *The Real Thing. Testimonial Discourse in Latin America*, Duke University Press, Londres, pp. 172-191.

LABOVITZ Esther K., 1986, *The Myth of Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, Peter Lang, Nueva York.

LAGOS-POPE María Inés, 2003, *Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: desde Ifigenia (1924) hasta Hagiografía de Narcisa la Bella (1985)*, en S. CASTRO-KLARÉN (editora), *Narrativa femenina en América Latina*, Iberoamericana, Madrid, pp. 237-257.

LUKACS Gyorg, 1968 [1920], *La théorie du roman*, Denoël, París.

LUTES Leasa Y., 2000, *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto de Bildungsroman femenino*, Peter Lang, Nueva York.

MOI Toril, 1995, *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid.

MONTANDON Alain, 1999, *Le roman du 18^{ème} siècle en Europe*, PUF, París.

MORETTI Franco, 1987, *The Way of the World. The Bildungsroman in the European Culture*, Verso, Londres.

MORTIER Daniel, 1990, *Le Wilhelm Meister de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique*, en C. DE GRÈVE (editor), *Dix-huitième siècle européen. En hommage à Jacques Lacant*, Aux Amateurs des Livres, París, pp. 121-126.

PAVEL Thomas, 2003, *La pensée du roman*, Gallimard, París.

PRATT Annis, 1972, *Women and Nature in Modern Fiction*, "Contemporary Literature", n. 13-14, pp. 476-490.

RAMA Ángel, 1986, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Fundación Ángel Rama, Montevideo.

RAMA Ángel, 1987, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Donne... / Mujeres...

SHAW Donald L., 2007, Don Segundo Sombra, El juguete rabioso *and the Modernist Bildungsroman*, “Revista de Estudios Hispánicos”, vol. 41, n. 3, pp. 387-402.

SWALES Martin, 1979, *The Bildungsroman and The Great Tradition*, in Elinor SHAFFNER (editor), *Comparative criticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

SWALES Martin, 1991, *Irony and the Novel: Reflections on the German Bildungsroman*, in John HARDIN (editor), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, University of South Carolina Press, Columbia, pp. 46-78.

Il femminile nel pantheon maya: dislocazioni e metamorfosi

Eliana Guagliano

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Nelle comunità indigene dell’area mesoamericana, e nello specifico in terra maya chiapaneca, la magia occupa un ruolo fondamentale nella vita quotidiana dei *parajes* e la tranquillità di un *pueblo* è determinata dalla presenza di esseri soprannaturali o con poteri soprannaturali che mantengono il delicato equilibrio tra il bene e il male. Infatti, come afferma Piero Gorza,

«L’animale che pascola tranquillo, la fiera selvatica, il sasso, la grotta, il fulmine, così come il vicino di casa e il contadino, con cui si condividono i sudori, a volte persino il coniuge, possono essere ciò che vediamo, ma possono anche nascondere spiriti e forze animiche, capaci di increspare il precario ordine di tutti i giorni» (GORZA P. 2007: 50-51).

Questi tratti caratteristici della cultura popolare mesoamericana (e nello specifico maya del Chiapas) si riflettono nelle opere che meglio rappresentano il patrimonio “letterario” di queste popolazioni, i racconti indigeni che presentano il doppio testo – spagnolo e indigeno – in cui una serie di personaggi maschili e femminili riflettono le dinamiche che permettono l’equilibrio tra bene e male, ma allo stesso tra il ruolo dell’uomo e quello della donna nella vita di tutti i giorni.

Demoni e spiriti, di sesso maschile o femminile, possono quindi nascondersi dietro le sembianze di chiunque e pregiudicare la vita degli esseri umani sia in questo mondo che in altri paralleli o in quello dei sogni. Questi esseri, chiamati anche *espantagentes*, sono, nella maggior parte dei casi, di sesso maschile, ma in questa sede ci concentreremo sulle figure femminili che si presentano come una proiezione della condizione sociale della donna nella società messicana.

Donne... / Mujeres...

Nel corpus dei 568 racconti analizzati(1) è stato possibile riscontrare due tipologie di figure femminili: alla prima categoria appartengono le donne che appaiono solo in luoghi isolati per poter attrarre a sé gli uomini e portarli con loro in un “altrove” non ben definito, tra le quali collochiamo la *llorona* e la *Ixtabay*, mentre alla seconda, quelle che conducono una doppia vita e che appartengono all'*bogar*, le *K'ux k'al*.

La *Ixtabay* e la *llorona* sono molto diverse l'una dall'altra, sia per localizzazione geografica che per origine e tipologia, ma entrambe spaventano gli uomini che camminano solitari o ubriachi per le strade del *pueblo* e, in alcuni casi, li portano alla morte: la prima è un personaggio tipico dell'area maya ed è solita giacere con gli uomini che attira, mentre la seconda è originaria della zona azteca e la sua “presenza” si è diffusa, successivamente, in tutto il Messico.

La *Ixtabay*, presente in molti racconti, è descritta come una bellissima donna, giovane e con i capelli lunghi, che attira gli uomini tra le sue braccia per poi farli morire tra le sue spine. Nel racconto *Ixtab, Ixtabay e Ixtabentún*, Leovigildo Tuyub Collí spiega dove vive e cosa fa la *Ixtabay*:

«Hay muchas leyendas que nos hablan de la *Ixtabay*, mujer joven, bonita y de larga cabellera, interesada en hacernos pensar que vive en el centro de los ceibos *yaaxché* (porque siendo sagrado este árbol es difícil creer que sea producto de él y sólo lo use para atrapar a los que se acercan a su tronco) y que por las noches sale de su escondite para sorprender a los noctámbulos, generalmente ebrios, a fin de cautivarlos con sus encantos y conducirlos a sus dominios, donde abundan las plantas espinosas como el *Tzakán*.

Supuestamente después sostiene un tórrido romance con sus cautivos, en pleno campo abierto, pero la realidad es otra, porque sus víctimas, al recobrar la lucidez, tendrán el cuerpo adolorido y espinosos del *tzakán* en distintas partes.

(1) I testi analizzati appartengono a varie tipologie di raccolte: 1. Antologie di racconti raccolti da antropologi (con testo a fronte); 2. Antologie di racconti scritti per concorsi letterari (con testo a fronte); 3. Antologie di racconti scritti in seguito a corsi di scrittura creativa allestiti da organizzazioni non governative (con testo a fronte); 4. Antologie di racconti scritti o raccolti per un'edizione “letteraria” di più larga distribuzione (senza testo a fronte). La maggior parte dei racconti analizzati appartiene alla seconda categoria.

Las consecuencias se reflejarán en varios días consecutivos de altas fiebres, que si bien no conducirán a la muerte del enfermo, sí se traducirán en experiencias inolvidables» (TUYUB COLLÍ L. 1993: 47).

L'autore però precisa che questa è la versione che conoscono tutti, ma secondo lui quasi nessuno è a conoscenza dell'origine di questo personaggio: due ragazze nate nello stesso giorno, ora e anno, e conosciute una come *La Virtuosa* e l'altra come *La Mala* (i soprannomi dati loro, però, non corrispondono alla loro reale natura), vivono tranquillamente nel *pueblo* di Yaxcachalbac fino a quando la morte sopraggiunge inaspettata e prematura per tutte e due, ancora una volta lo stesso giorno, stessa ora e stesso anno. Mentre la prima viene imbalsamata e circondata dalle più belle candele, la seconda rimane per terra, nel luogo in cui la morte l'ha raggiunta. I corpi delle due ragazze si decompongono presto: il feretro della *virtuosa* comincia a emettere un odore talmente insopportabile che gli abitanti del *pueblo* sono obbligati ad abbandonare le proprie case, ma quello della *Mala*, invece, dà vita ad una piantina profumata, conosciuta con il nome di *Ixtabentún*, che manda via l'odore sgradevole dell'altra salma. L'autore conclude il racconto dicendo che:

«Por eso en la actualidad, a la mujer bella y cautivadora de los noctámbulos la llaman la *Ixtabay*, por tener además afinidades con *Ixtab*, diosa del suicidio entre los antiguos mayas, y también por andar detrás de los ebrios, debido a que la *Ixtabay* cree encontrar en ellos a la *Ixtabentún*, para vengarse porque por ella fue desvirtuada» (TUYUB COLLÍ L. 1993: 49).

Quello che però non è specificato nel testo è che la *Ixtabay* pensa di incontrare tra gli ubriachi la *Ixtabentún* perché chi beve il liquore che in Yucatán viene ricavato dal suo fiore, profuma come lei.

Un altro racconto su questa figura, presente nello stesso volume, è *Los amores de Toribio con la X-tabay* di José González: nel testo si narra la storia di un uomo, Toribio, che era solito uscire di notte per incontrare la propria amante. Una notte però, un po' distratto, pensando che fosse la sua compagna ha dei rapporti con la *X-tabay*; si rende conto del suo errore perché

«tenía helado el miembro viril y así permaneció toda la noche. [...] Le contó a sus amigos y éstos le contestaron que en efecto, la mujer con la que se había encontrado no era otra que la *X-tabay*, que se había adelantado a la verdadera, y quedó convencido.

Tiempo después Toribio se curó de su mal que había adquirido al tener amoríos con una *X-tabay*» (GONZÁLEZ J. 1993: 54).

La figura della *X-Tabay* è presente anche nel racconto *La X-Tabay*, contenuto nel volume *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*, nel quale si parla di questa “donna” che vive all’interno della *ceiba* e che aveva cercato di trasportare con sé, in un fosso, il nonno dell’autore. I protagonisti del racconto sono ubriachi e pensano di aver accolto un bambino che sta piangendo:

«De pronto... sintió que la cosita ya estaba arrastrando la punta de los pies... ¡le estaba rozando sus talones!

Empezaron entonces a gritarle a mi abuelo; regresaron todos y vieron como tenían agarrado por el pescuezo a don Antonino... y se lo estaban llevando a un hoyo. Era ese niño que ya no era tal niño; no era una cosita, era la *X-Tabay*... y se lo estaba llevando» (LIGORRED PERRAMÓN F. 1990: 123).

La leggenda di questo “essere soprannaturale” è presente anche in due volumi più “commerciali”, *Leyendas mexicanas* di María Rosa Solsona e *Leyendas mexicanas de antes y después de la Conquista* di Carlos Franco Sodja: nei due testi, *La Xtabay* (SOLSONA M.R. 2006: 37-41) e *La mujer Xtabay*, è possibile riscontrare alcuni elementi che riconducono al racconto, precedentemente citato, di Leovigildo Tuyub Collí, *Ixtab, Ixtabay e Ixtabentún*, nel quale si narra dell’origine di questa donna misteriosa. Nei testi si racconta la storia di due ragazze, *Xkeban* e *Utz-Colel*, che vivevano nello stesso *pueblo* e che erano giudicate diversamente dai propri concittadini:

«Vivían en un cierto pueblo de la península yucateca, dos mujeres siendo el nombre de una de ellas *Xkeban* o mejor decir su apodo ya que *Xkeban* quiere decir prostituta, mujer mala o dada al amor ilícito. Decían que la *Xkeban* estaba enferma de amor y de pasión y que todo su afán era prodigar

su cuerpo y su belleza que eran prodigiosos, a cuanto mancebo se lo solicitaba. Su verdadero nombre era Xtabay.

Muy cerca de la casa que ocupaba esta bellísima mujer, habitaba en otra casa bien hecha, limpia y arreglada continuamente la consentida del pueblo que llamaban Utz-Colel, que en la traducción hispana sería mujer buena, mujer decente y limpia. Érase esta mujer la Utz-Colel, virtuosa y recta, onesta a carta cabal y jamás había cometido algún desliz ni el mínimo pecado amoroso.

La Xtabay tenía un corazón tan grande, como su belleza y su bondad la hacía socorrer a los humildes, amparar al necesitado, curar al enfermo y recoger a los animales que abandonaban por inútiles. [...]

En cambio bajo las ropas de la Ut-Colel [sic] se dibujaba la piel dañina de las serpientes, esa fría, orgullosa, dura de corazón y nunca jamás socorría al enfermo y sentía repugnancia por el pobre» (FRANCO SODJA C. 2004: 18-19).

Un giorno la povera Xkeban muore e viene scoperta solo quando per tutto il *pueblo* si sparge un meraviglioso profumo; la donna viene sepolta e sulla sua tomba cresce la pianta dello *Xabentún*:

«[...] su tumba estaba cubierta de flores aromáticas y hermosas, tan tapizado estaba el túmulo que parecía como si una cascada de olorosas florecillas hasta entonces desconocidas en el Mayab, hubiera caído del cielo. [...]

Poco después murió la Utz-Colel y a su entierro acudió todo el pueblo que siempre había ponderado sus virtudes, su honestidad, su recogimiento y cantando y gritando que había muerto virgen y pura, la enterraron con muchos lloros y mucha pena.

[...] para asombro de todas las gentes que la creían buena y recta, comprobaron que a poco de enterrada comenzó a escapar de la tierra floja todavía, un hedor insoportable, el olor nauseabondo a cadáver putrefacto» (FRANCO SODJA C. 2004: 20).

A questo punto, in ambedue i testi, compare un elemento nuovo; la *Xtabay* diventa “buona” poiché essendo lo spirito di Xkeban non può essere una presenza negativa:

«En su idioma maya dicen los viejos que aún cuentan la historia con todos los detalles que debió ocurrir en la leyenda, que hoy la florecilla que naciera en la tumba de la pecadora Xkeban, es la actual flor Xbentún, que es una florecilla tan humilde y bella, que se dan en forma silvestre en las cercas y caminos, entre las hojas buidas y tersas del agave. El jugo de esa florecilla embriaga muy agradablemente, como debió ser el amor embriagador y dulce de la Xkeban.

Tzacam, que es el nombre de un cactus erizado de espinas y de mal olor por ambas cosas intocable, es la flor que nació sobre la tumba de la Utz-Colel, es la florecilla si bien hermosa, sin aroma alguna y a veces de olor desagradable, come era el carácter y la falsa virtud de la Utz-Colel.

[...] No es pues la Xtabay la mujer mala que destruye a los hombres después de atraerlos con engaños al pie de las frondosas ceibas, pero puede ser otros de esos malos espíritus que rondan por la selva al acecho del peregrino que cruza los caminos aún poblados de superstición y de leyendas.

Puede ser el alma errante de una de tantas vírgenes sacrificadas a la orilla del cenote sagrado, puede ser la vaporosa figura de una mujer que llora el engaño del amado.

Pero la Xtabay, jamás» (FRANCO SODJA C. 2004: 20-21).

Nel racconto di María Rosa Solsona viene aggiunto anche un altro particolare:

«La Xkeban se convirtió en una flor sencilla

y perfumada, llamada xabentún.

Su jugo era dulce como había sido su amor.

Utz-Colel se convirtió en la flor de Tzacam,

la flor de un cactus lleno de espinas.

Esta flor, hermosa pero con olor desagradable,

casi no podía tocarse porque las púas del cactus

lastimaban los dedos.
Convertida en flor,
la Utz-Colel seguía envidiando a la Xkeban.
– Si se ha convertido en una flor perfumada
– pensaba – es porque
se entregaba a los hombres.
Yo también lo conseguiré.
Y llamó a los malos espíritus.
– Dejadme que me converta otra vez en mujer
para enamorar a los hombre – les pidió.
Y éstos se lo permitieron riendo.
Sabían que el amor que ofrecería Utz-Colel
Nunca sería como el de la Xkeban,
porque su corazón era seco y duro.
Utz-Colel regresó convertida en mujer,
y desde entonces, espera a los hombres
peinando sus largos cabellos
con la púas del cactus.
Los atrae para matarlos, porque nunca
aprendió a amar» (SOLSONA M.R. 2006: 40-41).

Come possiamo notare nei racconti scritti direttamente da indigeni o raccolti da antropologi, la *Ixtabay* viene descritta seguendo uno schema preciso:

1. Introduzione sul personaggio che verrà descritto;
2. Comparsa della vittima;
3. Manifestazione della *Ixtabay*;
4. Descrizione delle conseguenze dell'incontro.

Donne... / Mujeres...

Nei racconti ritrovati invece nei volumi di più ampia distribuzione – privi del testo in lingua indigena – la storia della *Ixtabay* cambia completamente e non è più lei a spaventare le persone ma una sorta di “alter-ego”, la Utz-Colel; questo cambiamento radicale del mito si può attribuire alla “raccolta” della storia non direttamente presso i Maya(2), oppure, ma meno probabile, ad una evoluzione della storia dal 1993 (anno dei racconti del volume di Andres Tec Chi) al 2006 (anno del volume di María Rosa Solsona). In questo testo, anche se in misura minore, si ripresenta il principio della dualità che si esplicita nelle due ragazze grazie alla contrapposizione/compresenza di bene e male, amore e odio.

Ma le figure femminili più interessanti sono quelle che conducono una doppia vita: le *K'ux k'al*, streghe malvagie alle quali di notte si stacca la testa e volano per i cieli, seminando morte nelle case indifese degli indigeni. Riuniamo sotto questo termine sia le *Come Carbón* che le altre donne alle quali si stacca la testa e volano per i cieli messicani, per le quali non è stato rintracciato un termine particolare. La *K'ux k'al* solitamente di giorno ha le sembianze di una donna e la si riconosce solo perché, cibandosi di carbone, ha i denti macchiati di nero e di fuliggine. Ed è proprio per questo motivo che viene riconosciuta nel racconto *Come carbón* di Marco Antonio Suama:

«Se cuenta que había un matrimonio que era muy feliz, que vivía muy contento; pero cierta noche el marido despertó y se encontró con que su mujer que dormía a su lado no tenía cabeza, se quedó asustado y pensando que era lo que iba a hacer, pero en ese momento escuchó que algo entraba en un rincón de la puerta, se quedó observando y vio que una cabeza entraba rodando y se dirigía hacia donde hacían fuego, pero como el fuego estaba apagado, aquella cabeza solamente se dedicó a comer carbón hasta que ya estaba amaneciendo, entonces la cabeza empezó a rodar hacia el lugar donde su cuerpo se encontraba.

El marido no hizo el menor ruido, sino simplemente se concretó a observar qué hacía su mujer.

Al otro día, como si nada hubiera sucedido, la esposa empezó a platicar con su esposo, le quedó viendo los dientes, y estos los tenía muy negros, entonces preguntó por qué los tenía negros, y ella

(2) Si presume che, appartenendo questo racconto ad una raccolta di più ampia distribuzione, la fedeltà alla tradizione indigena abbia lasciato il posto ad una versione più “messicana” e meno “maya” della storia.

solamente contestó que no sabía, pero el esposo, ya enojado, le dijo todo lo que había visto en la noche, sorprendida la señora no supo qué contestar, pero el marido la dejó, diciéndole que no quería vivir con una mujer hechicera porque era *K'ux k'ab* (SUAMA M.A. 1994: 218).

Tre racconti nei quali uno dei coniugi, quasi sempre la moglie, non è quello che sembra e che si “manifesta” anche sotto un'altra natura sono *El gallo y la mujer* di Isabel Juárez Espinosa, *La mujer tunk'uruchú* di André Tec Chi e *X-waay chiva* di José Zi Keb.

Nel primo l'autrice narra di una coppia sposata da molto tempo che non aveva figli: l'uomo ogni mattina va a lavorare la *milpa* e non riesce a capire come fa la moglie a fargli mangiare ogni giorno carne saporita. Non fidandosi delle risposte della moglie, un giorno invece di andare al lavoro rimane a spiare e scopre che la moglie, puntualmente, a mezzogiorno si trasforma in una gallina, aspetta un gallo grande con cui si accoppia in un nido e poi, quando il gallo se ne va, la donna torna alla sua forma umana e le penne del gallo si trasformano in oro. Quando l'uomo la sera dice alla donna che vuole sapere la verità lei si arrabbia, impallidisce e si ammala, per poi morire la stessa notte. L'uomo rimane solo e povero e finisce per morire annegato in un fiume (JUÁREZ ESPINOSA I. 1994).

Nel secondo racconto, invece, si narra la storia di una donna che la notte si trasforma in civetta, lasciando la propria testa nel letto per non essere scoperta. Quando il marito lo viene a sapere, mette un po' di sale sul collo e la donna non riesce più ad attaccarci la testa (TEC CHI A. 1993).

Nel terzo racconto, infine, la moglie si trasforma in capra; nel momento in cui il marito se ne rende conto procede come nel racconto precedente, mettendo del sale, anice, cenere e un pezzo di tela pulita sulla testa della donna rimasta in un angolo della casa (ZI KEB J. 1993).

È importante notare che sono esclusivamente le figure maschili a rendersi conto della *brujería* della propria consorte e a porvi rimedio; nel bene o nel male il ruolo della donna è circoscritto all'ambiente familiare e raramente invade la sfera sociale. Come possiamo notare *las brujas* sono facili da “sconfiggere” e i danni che apportano alla comunità non sono mai della stessa entità di uno stregone: esse rappresentano quindi una proiezione del ruolo “marginale” della donna nella società messicana *machista*, poiché, relegata all'ambito dell'*hogar*, consegna, anche se non volontariamente, la propria vita nelle mani del marito, anche nel caso nel caso

Donne... / Mujeres...

in cui abbia poteri “magici”. Una conferma la ritroviamo, ad esempio, in un racconto “al maschile” dello stesso tipo, dove invece la metamorfosi dell’uomo esce dallo stretto nucleo familiare e “invade” la comunità: nel testo *Leyenda de la cabeza que se aparece desprendida del cuerpo* di Diego Ruiz «Hay un hombre que aparece por las noches, pero su cabeza se muestra sin cuerpo. Este se queda en la cama, donde duerme. Se dedica a espantar la gente; dicen que cuando llega a una casa muere la persona que lo ve. No hace más que jugar con las brasas del fuego que hay en medio de la casa o esconderse detrás de la puerta y espantar a las personas que le caen mal. Cuando la gente se da cuenta que va por ahí, le pone ajo, tabaco o lo orina, si puede, y con eso lo acaba; queda cortada su cabeza para siempre, ahí se queda volando» (RUIZ D. 2002: 89).

Bibliografia

FRANCO SODJA Carlos, 2004, *La mujer Xtabay*, in Carlos FRANCO SODJA, *Leyendas mexicanas de antes y después de la conquista*, Edamex, México D.F., pp. 17-21.

GONZÁLEZ José, 1993, *Los amores de Toribio con la X-tabay*, in Andrés TEC CHI (cur.), *Cuentos sobre las apariciones en el Mayab*, INI – SEDESOL, México D.F., pp. 53-54.

GORZA Piero, 2007, *La vita, la morte e i sogni*, in AA.VV., *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*, a cura di Piero GORZA e Rosa Maria GRILLO. Traduzione di Eliana GUAGLIANO. Interventi critici di José Luis ESCALONA VICTORIA, Piero GORZA, Rosa Maria GRILLO, Eliana GUAGLIANO, Oèdipus, Salerno-Milano, pp. 50-52.

JUÁREZ ESPINOSA Isabel, 1994, *El gallo y la mujer*, in AA.VV., *Cuentos y relatos indígenas. Volumen 5*, UNAM – CIMECH, San Cristóbal de Las Casas, pp. 285-287.

LIGORRED PERRAMÓN Francisco de Asís, 1990, *La X-tabay* [Orig.: DZIB J.G., *X-Tabay*], in Francisco de Asís LIGORRED PERRAMÓN, *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*, INAH, México D.F., pp. 121-123.

RUIZ Diego, 2002, *Leyenda de la cabeza que se aparece desprendida de su cuerpo*, Recopilación: J. Manuel HIDALDO PÉREZ – Gobierno del Estado de Chiapas, in AA.VV., *Relatos Tzotziles. A'yej lo'il ta sot'ilk'op*, CONACULTA – SEP, México D.F., p. 89.

SOLSONA María Rosa, 2006, *La Xtabay*, in María Rosa SOLSONA, *Leyendas mexicanas*, Ilustrado por René ALMANZA, Sirpus, Barcelona, pp. 37-41.

SUAMA Marco Antonio, 1994, *Come carbón*, in AA.VV., *Cuentos y relatos indígenas. Volumen 1*, UNAM – CIMECH, San Cristóbal de Las Casas, p. 218.

TEC CHI Andrés, 1993, *La mujer tunk'uruchú*, in Andrés TEC CHI (cur.), *Cuentos sobre las apariciones en el Mayab*, INI – SEDESOL, México D.F., pp. 16-18.

TUYUB COLLÍ Leovigildo, 1993, *Ixtab, Ixtabay e Ixtabentún*, in Andrés TEC CHI (cur.), *Cuentos sobre las apariciones en el Mayab*, INI – SEDESOL, México D.F., pp. 47-49.

ZI KEB José, 1993, *X-waay chiva*, in Andrés TEC CHI (cur.), *Cuentos sobre las apariciones en el Mayab*, INI – SEDESOL, México D.F., pp. 40-44.

Vestirsi di poesia. "Chimere" nella tessitura mesoamericana

Piero Gorza

Università di Salerno – Università di Torino

In terra indigena indossare *huipiles*, camici o tuniche ricamate, e vestirsi di poesia non è solo asserzione con valenza estetica, ma indicazione di una modalità indigena di costruire relazioni tra soggettività, corpi, mondo e memoria. Innanzitutto è rilevante ricordare come il termine abito rimandi a un tempo sia a ciò con cui ci abbigliamo per presentarci agli altri, maschera e documento di riconoscimento, sia alla pratica dell'abitare, con tutte le sue declinazioni e, infine, all'abitudine, ossia alla quotidianità che costruisce memoria ed esperienza.



Sara Elter ©

Le comunità indigene possono perlopiù e con differente gradiente essere distinte per gli abiti tradizionali che producono e utilizzano. Sappiamo che questa tradizione, a differenza da ciò che si potrebbe intuire, è operazione che risale all'epoca coloniale, in quanto indispensabile per distinguere le varie componenti demiche delle popolazioni conquistate da sottoporre a tributo e a controllo politico-religioso. Come abbiamo già avuto occasione di fare riferimento, la *obra de reducciones* del XVI secolo ha visto poteri laici ed ecclesiastici operare in

Donne... / Mujeres...

maniera coattiva a ricollocamenti territoriali, a sistemi di identificazione e alla creazione di nuove istituzioni che potessero garantire esecutività al nuovo diritto indiano. Nuove forme di insediamento, nuovi vestiti, nuovi nomi, nuove divinità e nuovi incarichi politico-religiosi sono stati dunque strumenti indispensabili per l'istituzionalizzazione della conquista. Seppure in questo quadro di dominazione, gli studi etnostorici ci hanno fornito documentazione di come le imposizioni abbiano subito profondi processi di risimbolizzazione, trasformandosi in elementi di autoriconoscimento, interiorizzati sia dalle componenti indie che da quelle meticce. Le etnografie continuano a certificare come le tradizioni di ibrida memoria siano rivendicate tuttora come autoctone dalle popolazioni di discendenza preispanica. Gli abiti indigeni, che ora incantano turisti ed antropologi, possono allora essere assunti come documenti storici che riassumono oppressioni, resistenze, sovrapposizioni e transizioni di modi della vita.



©Jeffrey Jay Fox / NYC

È di sicuro interesse che siano proprio le donne ad aver conservato la tradizione con maggior ostinazione. Innanzitutto, si può rilevare come l'esercizio societario del potere sul corpo delle donne abbia contrassegnato spesso e, potremmo dire, in ogni dove, epoche e cambiamenti di mentalità. Nel nostro contesto, il maggior attaccamento femminile all'abito ha risposto a ragioni differenti, e per alcuni aspetti opposte. Per un canto, la persistenza s'è arroccata negli ambiti domestici e privati, ovvero in quelli più protetti dalle increspature vertiginose del tempo, e la tessitura, in quanto specializzazione di una divisione sociale del lavoro, ha risentito del fenomeno. La scarsa disponibilità e l'esigua circolazione del denaro nelle campagne hanno indotto a destinare i manufatti locali alla componente più debole e meno esposta al mondo meticcio. D'altro canto, nelle ultime

Donne... / Mujeres...

decadi il tessuto "autoctono" s'è trasformato in oggetto interessante per il mercato, proprio per il suo carattere esotico, innescando dinamiche esogene di valorizzazione di un'economia della povertà. I *huipiles* sono così memoria di una tradizione e, al contempo, merce etnica per consumi globali.

Non bisogna dimenticare che il vestiario è esigenza primaria e risposta razionale a una terra, a un clima e a particolari attività produttive. Negli Altopiani del Chiapas, la lana e il cotone raccontano delle oscillazioni esistenziali tra campagna e città: la prima è reperibile all'interno degli spazi comunitari, il secondo proviene dal mercato urbano. Ambedue sono funzionali ad ecosistemi abitativi caratterizzati da altitudine e da forti sbalzi termici. L'allevamento delle pecore, prerogativa femminile, è consona a modalità di tessitura con telai a cintura, per cui non c'è quasi paesaggio di Los Altos de Chiapas in cui in uno scorcio non si staglino bimbi che corrono, greggi al pascolo e una donna occupata nell'arte di tessere. In alcune comunità, gli ovini sono tabù alimentare, proprio per il ruolo rilevante che essi assumono nelle strategie di sopravvivenza. Per queste ragioni, il *huipil* di cotone ricamato, lo scialle o la gonna di lana, la fascia da portare alla vita, i piedi scalzi sono elementi di riconoscimento di una vita contadina in landa indigena. Sono segno di una quotidianità e simbolo di uno status sociale.

Per altro verso, non si può indossare un abito senza che questo risponda a contingenza, a ruolo e a riferimento geografico. Un *huipil* assegna una persona a una comunità. Vi è il caso di persone che insediatesi in municipi diversi da quello di origine, scelgono di rendere manifesta l'opzione assumendone i caratteri distintivi, ma evidentemente è un'eccezione. Il *huipil* è costume e maschera. Per le cerimonie pubbliche e per le festività, l'abito è segno di una collocazione gerarchica nel gruppo: è un obbligo da osservare con scrupolo, anche perché, come un documento di identità, fissa la collocazione della persona che lo indossa. Gli abiti più prestigiosi sono quelli che abbigliano le statue delle sante. Per questo sono conservati nei bauli dei paramenti sacri e sottoposti a rigido rituale e manipolabili solo da specialisti, selezionati con procedure particolari. Indossare un abito è come accettare un incarico pubblico ed essere parte di un singolare modo di costruire "mente locale". Una qualsiasi persona, che per età o per *cursus honorum* non abbia acquisito il prestigio necessario, risulta fuori posto e millantatrice di credito se si abbiglia con tessuti troppo elaborati. È permesso al *kasblan*, a colui che parla la lingua di Castilla, al meticcio o allo straniero, evadere il precetto, con la giustificazione di ignoranza manifesta.

Donne... / Mujeres...

Onde non cedere alla sirene delle impostazioni antiquarie, dobbiamo rilevare che se da una parte gli abiti sono indicatori di ruolo, dall'altra si indossano e si cambiano. Così come non tutti gli abiti sono consoni alle diverse occasioni, si deve precisare che chi usa vesti tradizionali può anche ricorrere a quelle di fattura urbana e occidentale. Le comunità da sempre sono inserite nella storia e in contesti geografici più ampi e plurali del semplice municipio. Non sono isole dimenticate dal tempo, abitate dal buon selvaggio. Spesso e volentieri, le camionette che trasportano la gente dalla città alle comunità sono spazi transizionali dove il mutare aspetto esteriore racconta di mobilità sociale o di opportunità giocate a cavallo tra mondi. Proprio perché l'abito comporta riconoscimento può essere fonte di vergogna o strumento di ostentazione funzionale a rivendicazioni.



Sara Elter ©

Le bambine preferiscono indossare panni di fattura industriale per recarsi a scuola e, in modo analogo, molte madri optano per l'acquisto di prodotti già confezionati che sul mercato si trovano a basso prezzo. Per i ragazzi i modelli televisivi sono dominanti e l'uso dell'abbigliamento tradizionale indica chiaramente emarginazione di partenza e probabili futuri connotati da esclusione. In posizione speculare, si colloca chi, pur conoscendo ambiti esistenziali e professionali più ampi del municipio, sceglie la connotazione etnica come bandiera da mostrare con orgoglio. Nel 2006 gli zapatisti inviano una delegazione a Città del Messico, guidata da una donna, la Comandante Ramona, piccola di statura, malata e soprattutto con passamontagna che nasconde un minuto corpo adornato da un huipil cerimoniale. L'operazione esplicita un messaggio dal chiaro valore simbolico. In modo ancora diverso, le venditrici di artigianato etnico del villaggio di Chamula sono identificabili nei mercati di tutta la repubblica per il vestiario tradizionale, anche quando questo non è consono al clima.

Donne... / Mujeres...

Vestire, abbandonare, riutilizzare abiti sono azioni che esplicitano messaggi densi di implicazioni e narrano delle forme in cui ci si posiziona nel mondo. Se l'abbigliamento è cartina tornasole delle relazioni diseguali interetniche, dei processi di risimbolizzazione dell'imposto, di una normatività del prestigio che trova espressione nell'immagine, della fatica quotidiana e delle relazioni di genere, delle scelte e delle retoriche che proliferano a cavallo di mondi, i disegni raffigurati nei *huipiles* sono specchio di una ontologia e di una estetica. Anche quando questi oggetti divengono merce da vendere al mercato e sono risultato di una professione capace di produrre redditi supplementari conservano la suggestione di un sapere criptico e tramandato. Essi sicuramente sono fonte di memoria collettiva e individuale, ma sono anche dizionari e, al contempo, enciclopedia di un bagaglio sapienziale e di un sistema di relazioni. In tutta l'area maya del Sud-Est messicano, le comunità si distinguono per vestiario. Potremmo estendere la caratteristica a molte terre del Guatemala e a gruppi di discendenza preispanica nelle altre aree della Mesoamerica. Il dato, evidentemente, non coinvolge la totalità dei membri delle comunità e si esperisce con proporzioni diverse a seconda delle zone, ma possiamo assumerlo come indicatore eloquente. I segni o glifi che troviamo su questi camici spesso ripetono schematizzazioni grafiche simili. Altre volte coniugano motivi distinti. In ogni caso fanno riferimento a modalità di costruzione deittica e trovano nel corpo dei viventi la propria centralità. Si tratta di raffigurazioni che possono essere lette come indice di una particolare ontologia e narrazioni di plurali tradizioni che, pur essendo eteroclitiche (ma ciò non stupisce), rendono presenti aspetti rituali, memorie, concezioni del sacro e del profano, sistemi di costruire relazioni ed evenemenzialità comunitarie.

La lettura di questi testi non può essere disgiunta dai contesti e dalle modalità dei modi di vita, dalle storie che hanno distinto un particolare luogo da tutti gli altri. Racchiudono presente e passato, questo mondo e l'aldilà. La densità del messaggio rende criptica la comunicazione e impone chiavi ermeneutiche che non si esplicitano nella sequenza lineare del senso propria delle nostre scritture. Siamo infatti di fronte a scritture sul corpo, a cicatrici giocate in uno spazio tessuto. L'associazione di immagini impone salti, evoca, allude, costruisce nessi intuitivi, descrive attraverso metafore visive, rimanda costantemente alla sfera del simbolico. È come se l'immagine possedesse e rendesse presenti significati profondi prima ancora di essere strumento denotativo. Tuttavia sappiamo che anche nella poesia le parole vengono prima dei significati. Vestirsi di poesia diviene dunque una pratica che, come vedremo nei capitoli seguenti, avvicina riflessione teoretica a produzione estetica.

Donne... / Mujeres...

Tradizione e memoria

In terra indigena si impara in modo cinetico, abbracciati da uno scialle che le donne stringono tra le spalle e la vita e a stretto contatto con il corpo della madre. I ritmi lavorativi non si interrompono e la voce materna e i paesaggi del lavoro quotidiano sono il libro che permette l'affacciarsi al mondo. Dalla casa al campo il passaggio trova significato in un rapporto simbiotico adulto-infante. Questo quadro pone in stretta relazione il corpo al territorio, che non è solo rilievo fisico ma mappa culturale. La voce e le immagini illustrano il senso di una mente locale e, solo dopo, scuola e scrittura aggiungono elementi all'arredamento degli spazi esperienziali. L'iterazione delle informazioni permette il sedimentarsi delle forme di orientamento al cui interno si modella la crescita. Memoria ed esperienza rimandano ad un tempo alla parola e agli spazi di un quotidiano, contrassegnato evidentemente da particolare codice. In un contesto, come quello delle comunità indigene, attraversato da irruenti venti di cambiamento e da plurali informazioni, l'esserci nel tempo, il venire al mondo sembrano ancora accordarsi a modalità di lunga durata. Per lo meno mettono in gioco forme sperimentate di costruire memoria, non del tutto abbandonate.

Costruire memoria sembra il centro della questione e, per alcuni versi, sembra richiamare i dibattiti su come funzionasse la scrittura in epoca preispanica e soprattutto su quali fossero i testi di riferimento. Non si tratta di ricercare permanenze a tutti i costi, ma forse di prendere in considerazione assonanze ed esperienze che in qualche modo favoriscono l'apertura di varchi interpretativi sul presente. Fin dalla conquista, gli spagnoli provarono stupore di fronte a quei fogli di amate costellati di disegni, simboli, numeri e colori che si differenziavano dai libri dell'Altro Occidente. Un sistema di scrittura differente da quello alfabetico e, per molti versi, simile alle pittografie dell'Età Antica del Vicino e Lontano Oriente. L'ammirazione nei confronti dei codici non contraddiceva una diffidenza verso uno strumento di comunicazione che poteva presentare il fascino di un'estetica primitiva. La chirografia indigena finiva per essere catalogata in uno schema evolucionistico *ante-litteram*. Nel pregiudizio e nei modelli culturali degli spagnoli risiedevano gli ostacoli per una comprensione adeguata. Joseph de Acosta in uno scritto di fine Cinquecento poteva così asserire:

«Deshacer la falsa opinión que comúnmente se tiene de ellos (de los indios) como gente bruta y bestial y sin entendimiento, o tan corto que apenas merece ese nombre»(ACOSTA J. 1963: 89, cit. in MOHAR BETANCOURT L.M. – FERNÁNDEZ DÍAZ R. 2006: 10).

Per secoli l'assenza di un ordine preciso di lettura ha indotto a catalogare questa modalità comunicativa in modo distinto da una vera e propria scrittura, inferiore a quella nata sulle sponde del Mediterraneo. La maestosità dei centri cerimoniali mesoamericani, la complessità delle forme di convivenza seminarono però interrogativi su come queste civiltà conservassero la memoria. L'interesse e la curiosità scientifica trovavano il proprio limite nelle logiche del sospetto, in quanto nelle opere dei *tlacuilo* si celava documentazione strutturata di quella idolatria che si cercava con fatica di estirpare. Tuttavia, l'esistenza di veri e propri libri, di spazi preposti alla conservazione di questo prezioso materiale, l'esistenza di personale iniziato alla scrittura e alla lettura, inducevano a supporre la presenza di un'arte raffinata, seppur misteriosa e pericolosa. Dai testi coloniali inoltre emergeva che, a distanza di tempo e anche senza più la presenza di specialisti della tinta rossa e di quella nera, permanessero persone capaci di parlare a lungo su queste pitture e dettare trascrizioni con alfabeto latino in lingua nahuatl. Fray Bernardino Sahagún offre dettagli dell'opera di decifrazione.

«Habiéndolos juntado propúseles lo que pretendía hacer y les pedí me diesen personas hábiles y experimentadas, con quien pudiese platicar y me supieran dar razón de lo que les preguntase [...] Estaban también allí hasta cuatro latinos, a los cuales yo pocos años antes había enseñado la gramática en el Colegio de Santa Cruz de Tlateloco. Todas las cosas que conferimos me las dieron por pintura, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura».

Su ordine del Viceré don Martón Enríquez, Juan de Tovar scrive una storia dei popoli indigeni, utilizzando "mediatori culturali", scrivani bilingue, e sottolinea come da questi "disegni" possano sgorgare lunghe e dettagliate relazioni (MOHAR BETANCOURT L. M. – FERNÁNDEZ DÍAZ R. 2006: 9-36). D'altro canto è documentato come fosse pratica comune che genti nahuas e maya rivendicassero proprietà e diritti sulla terra a

partire da questi antichi documenti. Le "pitture" erano dunque strumenti per conservare nel tempo memorie diversificate. Lo stesso Miguel León Portilla ci ha dimostrato come non si trattasse solo di fonti per il conteggio amministrativo dei beni materiali, ma come questo sistema di segni abbracciasse la storia, la religione, la "letteratura" (LEÓN PORTILLA M. 1994: 13-68). Sotto il dominio spagnolo, la drammatica ridefinizione degli habitat materiali e culturali indigeni ha reso però, con il trascorrere del tempo, sempre più difficile la lettura di queste grafie, in quanto il codice non era disgiunto da memorie sapienziali e spaziali. Nel corso dei secoli questi libri di antico sapere sono stati valorizzati, conservati e commerciati per il loro valore estetico, indipendentemente dai messaggi di cui erano portatori. Si potrebbe dire che il fascino e il mistero per i loro contenuti non si sono mai tradotti in un vero e proprio approccio scientifico. Lorenzo Boturini, Alexander Von Humbolt, lord Kingsborough sono testimoni di questo ambivalente atteggiamento. Oggi gli studi di Joaquín Galarza hanno offerto elementi preziosi per la traduzione dei codici (GALARZA J. 1990, 1992, 1997). La complessità di questi documenti radica nella non linearità della scrittura, ma nell'utilizzo plastico della pagina, spazio in cui sono disseminati, seppur con ordine, i grafemi. Le unità significative di queste pitture sono i glifi, immagini stilizzate composte da molteplici elementi che declinano i significati a partire da una denotazione primitiva. I colori possono avere valenza sia sonora che cosmologica, sottostando a differenti chiavi di lettura (fonetica, descrittiva, tematica, plastica e simbolica). Le marche temporali collocano le pitture in sequenze cronologiche. La posizione, la grandezza e il dispiegarsi delle figure assegnano coerenza e causalità discorsiva. Il testo assume coerenza per la relazione tra l'immagine nel suo complesso e i suoi segmenti. Lemmi, grammatica e sintassi si definiscono in base a questa articolata composizione. L'incisività della scuola galarziana risiede nella collaborazione tra discipline, quasi come se questa scrittura si aprisse al significato in concomitanza di informazioni provenienti dal *modus vivendi* dei suoi autori. Solo a partire dalla conoscenza del territorio e delle specifiche grammatiche societarie il caotico, seppur estetico, dipanarsi dei segni lascia emergere linee di lettura. I testi da decifrare si estendono oltre alla pagina esaminata e chiamano in questione il mondo in cui sono stati prodotti.

In differenti studi Carlo Severi critica la tradizionale opposizione tra scrittura e oralità prendendo in considerazione il rapporto tra parola e immagine, utilizzato come tecnica mnemotecnica (SEVERI C. 2004: 111-181). Considerando l'effimerità della parola, l'immagine si rivela uno strumento stabile e nello stesso tempo

Donne... / Mujeres...

semplice, per mantenere presente un nome o una narrazione. Per economia mentale la rappresentazione grafica è spesso sottoposta a procedure d'astrazione e di geometrizzazione. La ripetizione di uno stesso modello può essere variato in alcune caratteristiche, mantenendo però manifesto il suo significato, o, perlomeno, la sua rilevanza significativa, fino a divenire uno "scheletro araldico" in grado di concentrare messaggi complessi ed articolati in pochi segni. Inoltre il disegno originario può essere coniugato con altre immagini, ugualmente stilizzate che, per analogia o opposizione, producono messaggi compositi. In questo caso ci troviamo di fronte a criptoglifi che funzionano come supporto della memoria in quanto riproducono mappe mentali e paesaggi culturali. Dietro ad un sistema di comunicazione siffatto si intravede sempre un'ontologia che ne è di supporto. Infatti questa "scrittura di cose" non è solo uno strumento di denominazione, ma fotografa un sistema di relazioni tra le cose, le persone e il mondo intero. Così la rappresentazione di un teschio sovrapposto a tre legni può designare un tempio dei sacrifici, con tutto ciò che ne implica; una linea ovale sovrastata da un piccolo cerchio, inseriti in un quadrato, corrispondono per un verso all'indicazione dell'anno "uno-coltello" della cultura nahuatl, dall'altra a un immaginario che ritiene sensato tale accostamento. Inoltre siccome qualsiasi narrazione presuppone una definizione di parametri spazio temporali, elementi necessari per la congruenza di ogni costruzione del reale, queste immagini alludono a una dimensione collettiva e individuale di un modo di vita, ovvero a un sistema di relazioni che permette che il mondo sia come è percepito.

Nei suoi studi su disegni infantili presso le popolazioni hopi, Abi Warburg trae spunto dall'aver richiesto un disegno realistico su un fenomeno meteorologico: un lampo. Il risultato è stato duplice: esso è stato descritto in modo mimetico, seppur stilizzato come serie di segmenti fratturati, e, in modo più creativo, come un serpente. Nel secondo caso la raffigurazione – sottolinea lo studioso – rimanda a immaginazione e immaginario, a un'operazione mentale e a un mondo. La densità di un'immagine e in fondo la sua valorizzazione estetica potrebbero dunque essere legate a queste due operazioni, divenendo fondamento di un codice che rimanda a un tempo ai fondamenti di ciò che esiste e di ciò che si ritiene bello. Poi, la riproduzione di uno schema stereotipico continua a produrre attenzione e significati, traendo forza dalla sua matrice. Severi annota che in questo modo si verrebbe a delineare una biologia del tratto pittografico, facilmente percepibile per la memoria. Siamo al cospetto di un segno che ha storia e che spiega come a partire da stereotipi figurativi si possano trovare molteplici varianti in una stessa area, percepite come belle e adeguate. È una dinamica cognitiva che non appartiene a una terra, Donne... / Mujeres...

anche se le sue varianti raccontano mondi. Gregory Bateson annotava come presso gli iatmul della Nuova Guinea (BATESON G. 1932), il sistema di parentela si fondasse su meccanismi complessi nell'assegnazione dei nomi, che presupponevano la memorizzazione di migliaia di termini che poi, selezionati attraverso un sofisticato meccanismo, mettevano in relazione segmenti di discendenza patrilineare. Si tratta di procedure di riconoscimento clanico e domestico che ricollegano il passato al presente. In questa prospettiva Jürg Wassmann (WASSMANN J. 1988, cit. in SEVERI C. 1999) ha studiato un oggetto iniziatico, una corda disposta sinuosamente e segmentata da nodi con a un capo un ripiegamento che ne indica il verso. I locali chiamano coccodrillo questo strumento per la designazione dei nomi propri di una discendenza patrilineare. Questo classificatore di un *patrisib* ha il nome di coccodrillo, rettile presente nei miti di creazione. Constatiamo che l'oggetto raffigura l'animale, serve a indicare i nomi propri ed è strumento per un rito. La sua forma evidenzia il distribuirsi delle dinastie nello spazio (migrazioni, insediamenti, ricollocazioni territoriali) e lo srotolarsi delle generazioni nel tempo. I nodi corrispondono a serie di nomi propri, che trovano il proprio habitat mnemonico in rituali e racconti. Le parole, le prossemiche e le immagini scrivono storia senza scrittura. Un'invenzione complessa che per certi versi troviamo anche tra gli amerindiani cuna dove sequenze di pittogrammi permettono la memorizzazione di un canto sciamanico, nel nostro caso il *Canto del demone*, in cui si narra di un villaggio delle danze dove uomini, animali e spiriti si muovono ritualmente in un corteggiamento reciproco. Queste sequele di disegni trovano significato e praticamente anche voce in relazione a un particolare sistema di relazioni, a rituali che presuppongono concezioni del tempo, dello spazio e della memoria, e, infine al ruolo liminare giocato dallo sciamano che comunica con i diversi mondi e con i rispettivi soggetti che li popolano. Le pagine da conoscere per questo genere di testualità sono impersonate da grafemi (il documento pittografico), da canti, da rituali e, per altro verso, dalla comunità e dagli spazi, reali o immaginari, di ciò che si pensa sia il mondo. La mancanza di uno di questi elementi scompagina il senso e rende criptico il nostro immaginario volume. La tecnica di memorizzazione può ancora una volta risultare funzionale e semplice, mentre la decifrazione del testo a posteriori estremamente complicata.

Quanto fino ad ora esplicitato è utile come paradigma indiziario per l'analisi etnografica sulla produzione tessile in area maya. Abito, corpo, immagine e memoria ritornano al centro della riflessione.

Donne... / Mujeres...

Il tempo tessuto nello spazio/ : huipiles maya/ una scrittura sul corpo.

Negli altipiani del Chiapas le donne delle comunità indigene sembrano indossare vestiti tradizionali come se fossero libri aperti al mondo. Essi riproducono un'ossessione topografica e normativa delle genti indigene: collocare le persone all'interno della comunità e del cosmo. Potremmo dire che il tempo viene tessuto nello spazio. Questi abiti sono racconti di vita ed ontologie, che parlano dell'intimo e di ciò che si intende per persona. Tuttavia se la voce deve celare i noi più nascosti, i *nabuales*, ossia le entità animiche, queste immagini tessute e ricamate sul corpo sono dotate, seppur in lingua criptica, di maggiore loquacità. Nel nostro caso prendiamo in considerazione solo i *huipiles* dei municipi di Magdalena e San Andrés Larráinzar e possiamo contare sui dettagliati studi di Marta Turok (TUROK M. 1991: 141-150) e di Walter Morris Jr. (MORRIS W. J. 1991: 106), già raccolti da chi scrive in altra opera (GORZA P. 2001: 121-123). La rilevanza di questi affreschi tessuti, caratterizzati dalla disposizione plastica di veri e propri criptoglifi, trova conferma nella loro diffusione al di fuori dell'area considerata, lasciando ipotizzare una vera e propria storia di vita delle immagini: una biologia dell'arte.



Science Museum of Minnesota ©

I *huipiles* sono composti da tre strisce di tessuto bianco, due per le maniche e una più grande per il corpo centrale. Le parti sono poi cucite e ricamate al centro e sulle spalle con motivi colorati. Il pettorale si chiama *sme'*, "sua madre", mentre lo spazio ricamato che scende verso gli arti prende il nome di *scob'elitik*, "le sue braccia". Se immaginiamo questi camici aperti e posti in posizione verticale, la parte decorata evidenzia la forma di una croce e implicitamente rimanda ai punti cardinali. Per metonimia il corpo è così immediatamente relazionato sia ai sacri

Donne... / Mujeres...

assi della vita, presenti nell'iconografia preispanica e in quella cristiana, che alla struttura del mondo. In modo coerente, la direttiva principale (quella verticale), allude al corso del sole e procede idealmente da Est verso Ovest, riferimenti che nelle lingue maya indicano anche l'alto e il basso; mentre l'altra, orizzontale, è invece orientata sulla linea Nord-Sud, conosciuta come "i due altri lati del mondo".



Sara Elter ©

La costruzione della persona, di cui l'abito è significativo indicatore, si propone a partire da parametri deittici, con chiaro riferimento ai sei lati del mondo, da cui traggono forza le interrelazioni tra individuo e cosmo e tra spazio e tempo. La connotazione sacrale e rituale dell'abito è evidenziata dalla pratica di vestire le statue femminili dei santi (nel nostro caso la Virgen di Magdalenas) con i *huipiles* più elaborati, che sono conservati, lavati e indossati in osservanza a rigidi precetti. Nelle feste patronali vi è un momento di cruciale importanza simbolica, quando le autorità (nel caso femminile, *me' alferoces*) preposte a celebrare l'evento, si spogliano degli abiti del quotidiano, si lavano pubblicamente, evidentemente al riparo da occhi indiscreti, e indossano il *huipil* cerimoniale.



Sara Elter ©

Donne... / Mujeres...

L'assunzione dell'incarico eleva evidentemente la persona al di sopra della comunità che rappresenta, incorporandola in un ruolo di mediatrice tra questo mondo e quello della divinità, tra l'esserci qui/ora e il tempo e il creato. L'abito rituale per certi versi è maschera che permette altra comunicazione, così come le preghiere potrebbero configurarsi come altro linguaggio, l'unico capace di essere inteso dalla pluralità degli esseri che vivificano i diversi spazi di ciò che si intende per mondo.

Il grado di elaborazione artistica del tessuto e il numero dei motivi che si ripetono sono consoni al prestigio di chi li indossa. Le facciate anteriori e posteriori ospitano una serie di figure di denso significato simbolico e tra queste ve n'è una, la più iterata, ormai conosciuta come "diamante": un glifo che descrive la struttura dell'universo.

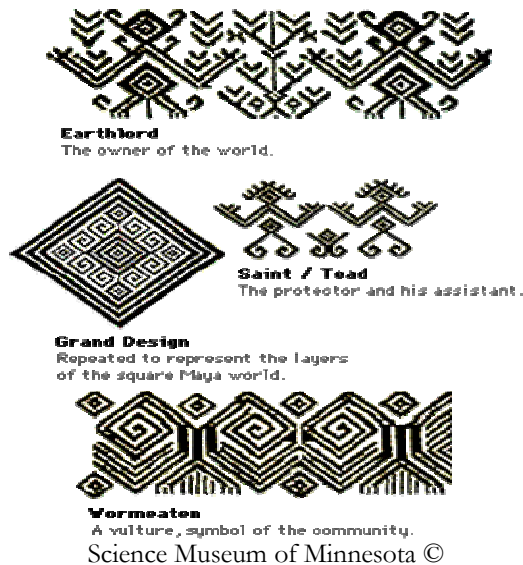


D. Donne Bryant©

L'immagine è formata da tre rombi inscritti l'uno nell'altro, ad indicare i tre grandi spazi dell'esistente, il cielo, il mondo degli uomini e l'*inframundo*, ossia il sottosuolo che ospita i morti, gli esseri di natura ctonia e le sementi di tutte le cose. Ai quattro apici, piccoli segni colorati sono esemplificazione dei punti cardinali o dei pilastri del cielo; mentre, posti a metà dei lati esterni, altre quattro indicazioni segnalano i momenti equinoziali e solstiziali. Al centro, le tessitrici raccontano che quello sia il punto occupato dal Sole, nostro Signore Gesù Cristo, che nel suo viaggio da Est a Ovest, segnato qui ai vertici da piccoli segmenti colorati, governa i ritmi agricoli e biologici. La parte interna del "diamante" è adornata con riccioli, chiamati *pepen* (farfalla), con riferimento alle ali colorate dell'insetto, metafora del Sole diurno, in contrapposizione al pipistrello, signore delle grotte e della notte, in cui l'astro si trasforma quando, all'imbrunire, precipita nel mondo di sotto. In prossimità del collo, file di bromelie

Donne... / Mujeres...

stilizzate, piante sacre di cui si nutrono le divinità e utilizzate nei rituali e nella decorazione dei luoghi sacri (chiese, croci...), circondano il capo. L'altro estremo ricamato del tessuto riporta decorazioni che fungono da firma della tessitrice. Negli spazi intermedi e lungo il perimetro dell'"affresco" sono disposte rappresentazioni geometriche di animali simbolici, divinità, esseri primordiali sopravvissuti alla creazione: il serpente, il Signore della terra, il santo, la croce. Sulle braccia si decorano i cicli di crescita agricola. Un ruolo di riguardo spetta al mais e ai fagioli, elementi basici della dieta indigena, posti a lato a dei punti rossi e gialli, che alludono alle sementi, e a grafemi che descrivono germogli e piante. Poi di nuovo compaiono presenze sacre disposte nello spazio: il Signore della terra e il serpente suo servitore domestico; l'*Anjel* che è spirito della pioggia e generatore di nubi; lo scorpione che si associa al lampo; il rospo che media tra mondi; la scimmia che proviene da un tempo cancellato dalla morte di precedenti soli. Anche i colori hanno valenza simbolica. Il nero, il bianco, il rosso e il giallo sono tonalità che si abbinano ai punti cardinali, ai quattro angoli del mondo, ai colori del mais, ai pigmenti della pelle umana.



Walter Morris e Marta Turok annotano che non solo i glifi e le decorazioni hanno valenza simbolica, ma che anche le stesse proporzioni e il numero delle immagini iterate risultano significativi. Nei *huipiles* rituali la figura del diamante può essere ripetuta 24 volte, in quanto tale numero corrisponde agli immaginari 13 gradoni del cielo e ai 9 dell'*inframundo*. Per non dimenticare gli antichi calendari dei maya, quello rituale e agricolo di 260 giorni (13 mesi di 20 giorni) e l'altro, solare, di 360 (18 mesi di 20 giorni più altri 5 cinque persi, *chai k'in*), nel municipio di Donne... / Mujeres...

Magdalenas il glifo del rospo è ripetuto in insiemi di 20 disegni; così il Signore della terra è iterato per 18 volte, 9 per manica. In modo analogo si possono contare 13 riproduzioni geometriche dell'*Anjel*, 6 stemperate in una manica e 7 nell'altra. Non sempre queste costanti numeriche sono rispettate, ma di certo questi numeri continuano ad essere presenti nei testi sacri e nelle preghiere sciamaniche. Tuttavia, anche se l'abito può essere paramento sacro, è pur sempre un abito che necessita di una soggettività per divenire significativo. Prendendo a prestito l'immagine mitica della chimera, figlia del promiscuo incontrarsi del vivente, il cui corpo è un bricolage eteroclitico di specie animali, possiamo ora riutilizzare l'idea del *huijil* come enciclopedia di modi della vita, come documento ontologico che descrive un sistema di relazioni, ma che diviene vivo e significativo solo se al suo centro, là dove si incrociano gli assi della vita, c'è la testa di chi lo indossa, il punto prospettico attraverso cui il mondo trova ordine.

Siamo al cospetto di una particolare forma di scrittura sui corpi che non può essere letta senza l'azione di chi agisce, presenza necessaria a rendere presente l'immagine. Come tutte le scritture risuscita il passato, lo attualizza e stabilisce, come in qualsiasi narrazione, i parametri spazio temporali. I criptoglifi ricamati nell'affresco sono veri e propri scheletri araldici, capaci di rimandare a tante altre storie che parlano delle origini, del nome delle cose, degli incerti equilibri del reale, del cibo, di come crescono le piante, dei signori della vita e dei paesaggi culturali delle lande indigene. I tanti soggetti rappresentati sono attori di un cosmo caratterizzato da labili frontiere in cui dei, animali e uomini e tutto ciò che arreda il mondo naturale interagiscono costantemente. Anche le immagini sono dotate di soggettività e di potere e appartengono a uno specifico universo simbolico. La decifrazione non può essere disgiunta dal collocarsi dal punto di vista nativo: solo la comunità possiede il codice culturale. Vale la pena ricordare che le pitture a cui abbiamo fatto riferimento compaiono sia negli abiti rituali come in quelli usati nelle fatiche quotidiane. La differenza sta nel grado, ossia nella complessità dell'elaborazione del *huijil*. I rituali festivi, religiosi, sciamanici (e spesso tra di loro vi è sovrapposizione) stabiliscono la sintassi e le glosse di questo modo di comunicare. Le preghiere parlano per immagini che si potenziano attraverso il meccanismo dell'anafora e della ridondanza. Le parole e le icone si richiamano e si definiscono per mutua azione e per reciproco rimando. Tuttavia questo linguaggio non è solo iniziatico, ma assume anche le tinte del quotidiano, rimanda alla necessità del vestirsi, ai modi in cui si abita, alla fatica di lavorare terre poco generose, ai capricci del tempo e a come ci si presenta agli altri ogni giorno. A questo punto del discorrere, anche l'idea del libro risulta riduttiva, infatti siamo Donne... / Mujeres...

di fronte a una vera propria biblioteca, in cui i significati si producono per dinamica intertestuale: un'immagine rimanda a un racconto, quest'ultimo a un rituale, e infine a una cronometria del quotidiano. La dinamicità della logica che sottintende questa forma di scrittura o di mnemotecnica esclude forme lineari di lettura e semplice aderenza a congruenze temporali o causali. Forse anche solo perché sembra emergere un'altra concezione del tempo e dello spazio. Prende forma così l'ipotesi che l'esegesi poetica risulti il modo più congruente di costruire significato, innanzitutto perché più consona alle procedure di costruzione di queste testualità, poi perché permette di costruire nessi discontinui e diversificati tra elementi eterogenei, producendo rapide e semplici evidenze significative.

Bibliografia

ACOSTA José, 1963, *Vida religiosa y civil de los indios*, UNAM, México.

BATESON Gregory, 1932, *Social Structure of the Iatmul People of the Sepik River*, "Oceania", II, n. 3, pp. 245-291, n. 4, pp.401-453.

BATESON Gregory, 1958, *Naven*, Stanford University Press, Stanford.

GALARZA Joaquin, 1990, *Amatl Amoxtli. El papel, el libro. Los códices mesoamericanos: Guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*, Tava, México.

GALARZA Joaquin, 1992, *Códice Testerianos. Catecismos indígenas. El Pater Noster*, Tava, México.

GALARZA Joaquin, 1997, *Códices y pinturas tradicionales indígenas en el Archivo General de la Nación*, Amatl Tava, Librería Madero, México.

GORZA Piero, 2002, *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar. Paisajes indígenas de Los Altos de Chiapas*, UNAM-El Colegio de Michoacán, México.

LEÓN PORTILLA Miguel, 1994, *Quince Poetas del mundo náhuatl*, Diana, México.

MOHAR BETANCOURT Luz Maria - FERNÁNDEZ DÍAZ Rita, 2002, *El estudio de los códices*, in "Desacatos", 22, sept-diciembre 2006, pp. 9-36.

MORRIS Jr. Walter, 1991, *Presencia maya*, Gobierno del Estado, Tuxtla.

Donne... / Mujeres...

SEVERI Carlo, 1999, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie*, testo presentato nel convegno «Warburg et l'anthropologie des images», École des Hautes Études en Sciences Sociales, gennaio 1999, Parigi.

SEVERI Carlo, 2004, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino.

TUROK Marta, 1991, *Le huipil de la Vierge de Magdalenas*, in Alain BRETON – Jacques ARNAULD (curatori), *Mayas*.

La passion des ancêtres, le désir de durer, "Monde" HSN, n.56, ottobre 1991, pp. 141-150.

WARBURG Aby, 1938-1939, *A lecture on Sepent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute", n. 2, pp. 248-280.

Donne in viaggio / Mujeres viajando

Coordinatrice / Coordinadora:
Rosa Maria Grillo

Le viaggiatrici polacche in Italia nell'Ottocento e nei primi anni del Novecento

Anna Tylusinska

Il “viaggio al femminile” è diverso da quello “al maschile” ed è giustissimo quindi trattare a parte questo fenomeno, se si può dire così, culturale e sociale. Le donne polacche nell'Ottocento che si permettono i viaggi all'estero costituiscono un gruppo ben ristretto, proprio una *élite* sociale ed intellettuale. Interessante anche il fatto che la maggior parte sono scrittrici. E nei tempi di cui parleremo, tra il 1826 e il 1908, si possono distinguere tre tipi di viaggi “al femminile” delle mie connazionali: i viaggi in Italia sulla scia della *Corinna* di Mme de Staël, viaggi turistico-politici e viaggi politico-culturali e letterari. Da considerare è anche il fatto che le viaggiatrici polacche in Italia nel periodo che ci interessa erano o scrittrici esse stesse oppure ospitavano salotti letterari ricevendo la crema della società colta polacca dell'epoca.

Il primo viaggio in Italia, compiuto da una donna erudita ed emancipata, ebbe luogo subito dopo il Congresso di Vienna. Maria Wirtemberska *de domo* Czartoryska (1768-1854), figlia del capo degli emigrati polacchi, Adamo Czartoryski, la quale nel 1784 sposò Ludovico de Wurtemberg-Montbéliard da cui divorziò dopo che il principe aveva tradito la Polonia e si schierò con la casa reggente di Prussia, respingendo l'idea di sostenere la Costituzione del 3 Maggio. Maria è una donna coltissima, organizzatrice di un salotto letterario noto a Varsavia, scrittrice, autrice di romanzi “campagnoli” e del primo romanzo sentimentale polacco di rilievo, tradotto anche in tedesco e francese, *Mahvina*. Realizzò parecchi viaggi per l'Europa, negli anni 1816-1817, visitando tra gli altri paesi anche l'Italia (l'Italia del Nord, come i polacchi usavano fare in quei tempi) e descrisse le sue impressioni nel diario *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą* (*Alcuni eventi, pensieri e sentimenti vissuti all'estero*) editi solo nel 1978 dai manoscritti di famiglia. Lo spirito di *Corinna* si sente in molti passi del testo, ma forse di più nella malinconica descrizione di Venezia durante la quale a un certo punto la scrittrice invita il suo lettore proprio

a leggere *Corinna* (WIRTEMBERSKA M. 1978: 147) dicendo che non vuole più dilungarsi nel parlare di questa città triste, piena d'acqua e non sempre pulita. Interessante risulta il fatto che l'Italia venga associata in primo luogo ai miti antichi e all'antichità come se la Wirtemberska respirasse ancora aria di neoclassicismo. Più di Venezia le piace una città pulita ed accogliente come Padova, dove però non cerca gli affreschi di Giotto, anzi non li vede proprio; insiste invece sul fatto che Padova fu fondata da Antenore, compagno di Enea e ne racconta la storia per filo e per segno. Con queste riflessioni finisce la relazione del viaggio, breve peraltro, in Italia. Da notare una sua osservazione: da Udine a Venezia attraversando la pianura prima di giungere a Mestre osserva le case dei contadini che le sembrano uguali a quelle polacche e ciò la spinge ad entrare in una di esse. Fu piacevolmente sorpresa dall'ospitalità e generosità degli abitanti.

La seconda relazione di viaggio "al femminile", sempre proseguendo cronologicamente, sarebbe quella che riguarda il viaggio in Italia del 1826-1827, descritto con dettagli, in francese, compiuto da Anna Potocka-Wąsowicz(1). Il diario fu pubblicato a Parigi soltanto nel 1899 da Casimiro Stryjenski. La Potocka è una figura importante per la cultura polacca dell'epoca, donna colta anch'essa, frequentatrice di salotti letterari. La sua prima tappa italiana è Trieste dove si reca in visita da Carolina Bonaparte, vedova Murat. Potocka non compie solo un viaggio turistico, si tratta di un percorso culturale, sulle orme di Byron, laddove si sentono echi di Dante, Ariosto, Metastasio. Al pari di Foscolo resta impressionata a Santa Croce dalle tombe dei "grandi" italiani, non esita a commentare la bellezza della tomba di Alfieri scolpita da Canova, e a proposito formula lodi sul conto dell'illustre artista neoclassico, anche se è del parere che copiare l'arte antica è un errore perché le civiltà moderne non sono in grado di capire l'anima degli antichi. Un'eco lontana, anche se *Corinna* non viene rievocata, si sente quando l'autrice constata sospirando: «L'Italie augmente cette sorte de malinconie qui nous porte à vivre des souvenirs! Tout y parle du passé, tout accoutume à l'idée de la mort. Les plus belles productions de l'art ont été consacrés à éterniser la gloire, la douleur ou la vanité» (cit. in PŁASZCZEWSKA O. 2003: 90). In quanto a Napoli,

(1) Anna Potocka (nata nel 1779 a Varsavia, morta il 16 agosto 1867 a Parigi), autrice di alcuni diari importanti, era figlia del conte Tyszkiewicz e di Costanza Poniatowska. Cresciuta alla corte della nonna, marchesa Branicka, sorella del re Stanisław August Poniatowski, moglie di Alessandro Potocki, figlio dell'illustre intellettuale e viaggiatore Stanisław Kostka-Potocki. Divorziata. Sposò in seconde nozze Dunin-Wąsowicz, aiutante di Napoleone I. Lasciò memorie francesi degli anni 1794-1820, ed anche *Un voyage d'Italie 1826-1827*.

la Potocka lascia nel suo diario di viaggio una relazione che risente dello stereotipo, ma al contempo alterna alcuni sguardi freschi e personali sulla città, sul suo fascino irripetibile: «On dirait que le Créateur s'est arrêté avec complaisance sur ce coin de terre et qu'il s'est plu à y prodiguer tout ce qui peut charmer les regards. Ce ciel toujours azuré, cette mer blanchissante, presque sans cesse agitée par les vagues, ici la grotte de Pausilippe, là le Vésuve, dont s'échappe une funée jaunâtre qui s'étend en légers nuages ; l'aridité du cratère, le verdoisement des îles festonnées de sombres et pittoresques rochers, tous ces contrastes, tous ce luxe d'aspects enchanteurs, expliquent le mots si connu du voyageur...» (cit. in PŁASZCZEWSKA O. 2003: 93). Non mancano poi osservazioni sul popolo napoletano (a questo proposito occorre dire che nessuno dei viaggiatori si risparmiò di parlarne e descriverne le caratteristiche che risultano infatti tutte quasi identiche) e anche nel testo della Potocka leggiamo che «Les habitants de cette heureuse contrée passent leur vie dans l'oisiveté et la contemplation». Ecco un'altra riflessione della Potocka, che a vent'anni di distanza dalla Staël formula su Napoli un giudizio simile a quello degli agli illuministi polacchi nonostante, fossero trascorsi più di quarant'anni: «Le roi n'a d'autre occupation que celle de surveiller son épouse, et d'autre plaisir que celui de la chasse; c'est pour s'y livrer sans réserve qu'il se transporta d'une maison de campagne à une autre. En attendant, Médicis gouverne sous le nome du premier ministre. Le roi ne se réveille de la torpeur dans laquelle il se complait que pour se mettre en fureur contre les prétendus conspirateurs dont on l'effaye sans cesse, afin de le tenir dans une honteuse dépendance. Telle aujourd'hui la position de ce beau pays, plus malheureux encore que tous ceux du reste d'Italie» (cit. in PŁASZCZEWSKA O. 2003: 133). Ho riportato le descrizioni di Napoli che sono ben caratteristiche. Ma quello che colpisce nel testo della contessa polacca è l'impegno politico che si sente dalla prima all'ultima pagina del suo diario. Non stupisce il fatto se prendiamo nota del legame stretto che correva tra il secondo marito e il generale francese. Già il curatore dell'edizione ci informa che: «Les Bonaparte en exil tiennent une assez jolie place dans cette nouvelle galerie. La mère de Napoléon, la reine Caroline, la reine de Westphalie, Joseph, Hortense, défilent devant nous» (STRYIENSKI C. 1899: IX-X.). Con Carolina si vedono a Trieste e dalla relazione della Potocka si sente una confidenza tra le due donne che viene ribadita dalle novità che la sorella di Napoleone fornisce sulla sua famiglia, "lo stato attuale" si potrebbe dire. Il valore dunque della relazione della contessa Potocka non sta

tanto nella descrizione dettagliata dei luoghi che sta percorrendo, o dei fatti storici come la cerimonia pontificale che lei vive con grande emozione, e neppure nelle annotazioni sulla vita e sui costumi degli Italiani; sta piuttosto nella precisione dei ritratti storici che ci lascia, cercando una massima oggettività, privi di qualsiasi critica o risentimento. La sinteticità è la sua dote più pregevole; come quando dice del marchese Pepoli «tout petit, cout court, tout rond, tout blond». Uno sguardo quindi fresco ed attento sugli uomini, sui luoghi e sulla nuova realtà che sta vivendo.

Indubbiamente su alcuni suoi pareri M.me de Staël ebbe qualche influenza, e il romanzo *Corinna* è ben presente nel testo della Potocka, la quale addirittura una volta fa un richiamo diretto al testo che indubbiamente aveva letto e che l'aveva influenzata. Menzionando una giovane poetessa francese incontrata in uno dei salotti romani la paragona alla Corinna e ne dice che sarebbe anch'essa degna di un lauro capitolino: «Hier, Mlle Gray apparut jeune et belle comme Corinne. Rarement une femme recut en partage un si beau talent et sut, comme elle, voiler son génie avec tant de simplicité, de candeur et de modestie. Je voudrais l'entendre au Capitole et l'y voir couronnée» (POTOCKA A. 1899: 57).

E non è cosa da poco: la contessa polacca, donna colta e conoscitrice della letteratura (nel suo testo che presenta le tipiche caratteristiche del genere odepotico, sentiamo gli echi di intertestualità foscoliana, richiami a Dante e Tasso nonché ad altri autori italiani meno noti come Algarotti) visita i centri storici e culturali con le immagini dipinte da Mme de Staël incise nella sua mente. Le immagini memorizzate durante il viaggio le ritorneranno davanti agli occhi quando deciderà di descriverli per le future generazioni. E così, nell'autobiografia (1807) della Potocka troviamo un brano di un interesse particolare che racconta in che modo lei venne in possesso della copia unica dal punto di vista storico, di questo romanzo, appunto, sottolineando il disprezzo di Napoleone quando vide il romanzo:

«Après avoir parcouru les plus importantes de ces missives, Napoléon jeta les yeux sur le roman et fit éveiller M. De Talleyrand, afin qu'il en fit la lecture.

- vous aimez cette femme, lui dit-il, voyons si elle a le sens commun(2)

Après avoir écouté une demi-heure, il s'impatienta :

- Ce n'est pas là du sentiment, c'est un fatras de phrases..., une tête à l'envers [...]. Allez vous coucher... c'est du temps perdu... Chaque fois que l'auteur se personnifie dans son oeuvre, l'ouvrage ne vaut rien... Bonsoir. Le lendemain il donna 'Corinne' au duc de Bassano qui me l'envoya, croyant que nous n'avions pas encore ce livre à Varsovie. Je l'ai conservé soigneusement cet exemplaire devenu historique» (POTOCKA A. 1897: 149-150).

È quindi una testimonianza diretta del fatto che l'autrice recandosi in Italia aveva ben presenti le impressioni e osservazioni di Mme de Staël.

È anche interessante osservare che *Corinna* fu in primo luogo apprezzata dalle donne aristocratiche polacche, almeno nel primo Ottocento e, come abbiamo detto, magari la spinse proprio a visitare l'Italia. Ad una di esse, Lucja Rautenstrauchowa, dobbiamo la prima traduzione del romanzo di Mme de Staël, pubblicata per la prima volta in lingua polacca nel 1857. La traduttrice, ma anche viaggiatrice in Italia, che visse negli anni 1798-1886 fu un'intellettuale di spicco, autrice dei romanzi sentimentali e diari di viaggi in Francia e in Italia, stimata dai più grandi poeti romantici polacchi Norwid e Mickiewicz. A Varsavia le fu conferito il nome d'arte "Corinne" appunto, per via del suo impegno nella divulgazione del romanzo francese. Negli anni 1812-1814 aveva vissuto in Francia e lì probabilmente era venuta a conoscenza del romanzo di Mme de Staël. Conobbe anch'essa a corte tutta la famiglia Bonaparte: i documenti di famiglia attestano che uno dei suoi compagni di gioco fu «un ragazzo poco intelligente che rispondeva a ogni domanda con un 'sì' o un 'no'» – era il futuro imperatore Napoleone III.. Dopo la morte di Giuseppina, cara amica del padre, soldato nell'armata napoleonica, Lucia tornò in Polonia e si stabilì con la famiglia a Varsavia, dove a casa Giedroyc si raccoglieva un noto e frequentatissimo salotto letterario. Nel 1821 Lucia debuttò con il romanzo sentimentale, *Emmelina e Arnolf*. Fu data in sposa a un generale 30 anni più vecchio di lei, imparentato con la casa Czartoryski. Nel 1838 Lucia raggiunse la madre e il fratello a

(2) A questo punto il curatore dell'edizione informa nella nota : «On trouve dans la correspondance de Napoléon (26 mars 1807) une lettre datée d'Osterode dans laquelle il est assez longuement question de Madame de Staël».

Parigi, dove conobbe Niemcewicz e i poeti romantici in esilio. Le impressioni di questo soggiorno saranno pubblicate in due relazioni di viaggio del 1839 e 1841. Il marito muore nel 1844, lei invece continua a condurre una vita letteraria attivissima. Nel 1845-46 intraprende il viaggio nella patria di Corinna che descriverà in un libro intitolato: *Nelle Alpi e oltre le Alpi*, pubblicato a Varsavia nel 1847. Nel I volume in cui descrive il suo soggiorno in Svizzera racconta che non poteva mancare di recarsi a Coppet, città natale della scrittrice francese, lamentandosi che gli eredi, i principi Broglio, non conservarono ricordi della famosa scrittrice e all'occasione esprime la sua grande stima nei confronti di Mme de Staël con la quale si sente in una perfetta sintonia intellettuale e psicologica: «La prima volta quando mi misi a leggere Mme de Staël ero convinta che non avrei capito nulla, neanche un decimo. E qual'era la mia sorpresa scoprendo che non soltanto neanche un solo pensiero avesse fermato il mio, ma lo illuminò allargandone gli orizzonti. Mi sembrava che lei dicesse tutto quello che io pensavo da sempre, esprimendo gli stessi sentimenti miei, solo che in me ce n'era un groviglio, un caos ed alcuni se ne stavano nascosti, come in fondo ad un pozzo. È stata lei a smuovere questi pensieri, a svegliarli, come se ne avesse indovinato quel senso nascosto di cui restavo finora all'oscuro» (RAUTENSTRAUCHOWA L. 1850, I: 41). Il frammento sopraccitato non sarà l'unico richiamo all'autrice e al romanzo stesso. Visitando Firenze e raccontando la storia di Bianca Cappello, spiega anche la genesi letteraria di Corinna il cui prototipo sarebbe stata una poetessa del Settecento, Maddalena Morelli, conosciuta come Corinna Olimpica, che ottenne il lauro al Campidoglio (RAUTENSTRAUCHOWA L. 1850, I: 221). Il viaggio è dunque quello standard, turistico-culturale con guida in mano. Ma l'Autrice è attenta al dettaglio e lo si vede nella descrizione delle singole città. Venezia, ad esempio, al pari di ciò che ne scrissero le viaggiatrici precedenti, e ripetendo in gran parte il parere della Staël, le sembra una città triste e in degrado con le case i cui prezzi montano alle stelle; anche la cucina appare poco attraente: «Il mio palato con grande piacere essendosi abituato alla cucina italiana, qui l'ho trovata pessima, proprio come prima» (RAUTENSTRAUCHOWA L. 1850, I: 25) e passa a commentare la situazione del mercato del libro rimpiangendo la mancanza di sale di lettura dove si potrebbero leggere le novità e critica in generale la situazione: «A Venezia nessuna possibilità di abbonarsi ai libri, che siano letteratura classica o di divertimento, in tutta la città c'è solo un salone di lettura, dove, pagando, si possono leggere alcuni giornali. Dico *alcuni* perché la

censura vieta due terzi di quelli stranieri. Quelli invece che sono autorizzati si possono leggere bevendo una tazza di caffè o mangiando un gelato nei bar più alla moda, senza cercarli in quel salone, dove quelli migliori bisogna a volte aspettarli fino alla sera, finché, passando di mano in mano finalmente diventano accessibili. Peggio ancora, non solo avendoli 'in prestito', anche comprarli è difficile. Le librerie sono poche e mal fornite e non potevano vendermi quel che volevo. È proibito – fu la risposta a ciascuna delle mie domande. Io invece, senza averlo previsto, intendevo comprare proprio a Venezia, per rinfrescarmi un po' la memoria di alcuni scrittori italiani del passato e sfogliare le loro opere» (RAUTENSTRAUCHOWA L. 1850, I: 25).

Nello stesso anno, proprio nella primavera del 1847, si reca in Italia una scrittrice polacca residente a Cracovia, Wanda Odrowąż, la quale in verità si chiamava Aniela Kuszel⁽³⁾. L'autrice rimase sulla Penisola quattordici mesi. Il suo è un vero e proprio diario di viaggio che noi chiameremo turistico-culturale, turistico-letterario e turistico-risorgimentale nel contempo. Il testo risulta quindi più complesso degli altri e merita un'analisi più dettagliata. L'epigrafe, in apertura del diario, è la traduzione del noto sonetto di Goethe che si riferiva alla Sicilia: «Conosci tu il Paese dove crescono limoni...» eseguita con maestria romantica di Mickiewicz, grande amante dell'Italia, anche della Sicilia dove trascorse alcuni giorni, grande ammiratore poi di Goethe che conobbe di persona durante la sua visita a Weimar. Tutto ciò ci suggerisce sin dall'inizio l'atteggiamento dell'Autrice nei confronti sia del paese dove si reca, che dell'ideologia e della poesia romantica. Il testo si apre pateticamente, sotto la data: 29 gennaio 1847, Pisa: «Da una quindicina di giorni sono in Italia, ma ancora non riesco ad abituarli a questo pensiero, ancora non posso indovinare se il fascino di questa terra bellissima saprà allontanar dalla mia mente l'immagine della mia terra natale? Se le esaltazioni dell'immaginazione soffocheranno la forza dei ricordi? Nel mio paese ora tutto è triste, e cupo e per di più fa freddissimo; invece qui, al contrario tutto palpita di vita e di gioia, tutto canta l'inno alla gloria e alla felicità. Ma quelle note mi suonavano sin dall'infanzia, quelle invece sono fresche e nuove, non le conosco ancora bene, non so bene capirle e quindi non so cantarle ancora. Non è facile passare da un mondo all'altro, dalle tenebre alla luce, dalla tristezza alla gioia, ma un sentimento si intreccia con l'altro e non si sa alla

(3) Le fonti di famiglia suggeriscono la data di nascita 1820, ma non si conosce la data della sua morte. Sono invece conosciute le date della nascita dei suoi figli (1850 e 1862).

fine se uno o l'altro desta paura e rancore. Può esistere la nostalgia della tristezza?... eppure sì; perché da noi la patria e la tristezza sono proprio tutt'uno...» (WALEWSKA A. 1850: 1-2).

La Kuszel, al pari dei grandi poeti romantici polacchi, che scelsero tutti la dura vita in esilio, spiega i motivi della sua partenza insistendo sulla mancanza di libertà, sulla vita insopportabile del popolo oppresso, privo della patria, privo di identità. E quindi il sole italiano doveva agevolare un'autoterapia del tutto particolare, una fuga nel paese dei miti, protetto dalla Chiesa e dall'autorità del Papa che vi risiede. Il tono patetico e l'esaltazione romantica attraversano tutto il testo. Il suo percorso è quello delle altre polacche dell'epoca: Vienna-Lubiana-Trieste e da lì via mare a Venezia. Le prime pagine del testo provano che la viaggiatrice è una grande amante dell'Italia che conosce non solo i poeti come Ariosto o Tasso, ma anche Manzoni e Monti (WALEWSKA A. 1850: 11) che ama la pittura italiana e la conosce bene, che visita poi Padova con una guida in mano. Nei primi mesi del soggiorno italiano ha l'impressione di rivivere respirando l'aria della libertà, vedendo dappertutto i volti sorridenti, gente ospitale e aperta. Da buona cattolica vive profondamente e spiritualmente la settimana Santa e, lo conferma, si dà allo studio di lingua italiana e una discreta conoscenza traspare già dalle pagine del diario con delle parole italiane seminate qua e là nel testo (p.10). I pensieri nostalgici ogni tanto vengono interrotti dal breve ritorno alla realtà, come le osservazioni sulle strade impraticabili della Toscana (p.12), ma tornano quando attraversando gli Appennini le viene in mente subito il paragone con le montagne polacche, Tatra. Sempre a Pisa, ormai nell'estate del 1847, legge Pellico e si commuove vedendo quante affinità martirologiche ci sono fra i due popoli (p.14). Segue attentamente gli eventi politici sulla Penisola, si riferisce alle idee dei "benpensanti", categoria di cittadini tradotta alla lettera in polacco, appoggia chi ha fiducia in Pio IX le cui doti non esita ad elencare (p.16). Cambierà idea quando Pio IX dimostrerà un'indifferenza totale di fronte all'iniziativa di Mickiewicz a Roma di formare una legione polacca con la benedizione del Papa... Cita il prof. Centofanti e i suoi discorsi patriottici e il fatto che abbia menzionato la Polonia come sorella della nazione italiana nelle aspirazioni alla libertà patria e le vengono in mente i pensieri tristi: «Anche a Napoli si prepara una sommossa. Ma lì una mano di ferro sospesa sulle loro teste ferma tutto e spegne ogni fiamma della libertà. Infelici loro. Infelici tutti noi» (WALEWSKA A. 1850: 16). Fino alla data del 2 settembre i suoi pensieri vanno alternativamente alle lodi di Pio IX e alla situazione triste della Polonia;

anche osservando il modo di trattare gli ebrei vede differenze e ricorda con vergogna che quel popolo vive nel suo paese così umiliato (WALEWSKA A. 1850: 22).

Ma sin dai primi giorni di Venezia l'Autrice si rende benissimo conto che per curare il proprio male ha scelto una meta sbagliata. Ha scelto un Paese che soffre quanto la sua Patria, che ugualmente combatte o si prepara al combattimento e ugualmente fallisce. Il diario risulta quindi di una particolare rilevanza tenendo conto che il suo sguardo pieno di freschezza riflessiva e di erudizione sui luoghi turistici, percorsi con entusiasmo, sullo stato di cultura e di letteratura che lei segue attentamente, si sofferma infine sulla situazione politica, sul patriottismo del popolo italiano, sulle affinità e solidarietà italo-polacca del momento. Sarebbe tuttavia ingiusto non sottolineare un aspetto importante. L'Autrice è profondamente credente e praticante: tra i suoi interessi spiccano soprattutto le chiese che siano medievali, rinascimentali o barocche, vi si ferma sempre a lungo, prega e medita, ispirata dalla bellezza architettonica e pittorica di quei luoghi di culto. Nel tono vivace e patriottico parla dello spirito unitario italiano, commentando le reazioni negative alla occupazione di Ferrara da parte degli Austriaci (WALEWSKA A. 1850: 25). Quasi ad ogni pagina si incontrano le impressioni di viaggio, descrizioni del paesaggio di cui l'Autrice resta sempre incantata dopodiché scivola sulle riflessioni politico-patriottiche che riguardano la situazione prerivoluzionaria in varie regioni d'Italia (a Carrara le bandiere tricolori sventolano dalle finestre di quasi tutte le case, ad esprimere la gioia per la costituzione della guardia nazionale), o riguardano il rimpianto per la sorte dei polacchi (quando esce dal Duomo di Lucca dopo aver sentito lì i canti patriottici). C'è anche una traccia dell'inno *Fratelli d'Italia*, nato, come ben si sa, nel 1847, in cui l'ultima strofa è dedicata ai polacchi oppressi anch'essi dai più potenti. Uno spazio vasto viene dedicato, sempre in Toscana, alla descrizione dei preparativi ai combattimenti che si vedono anche per strada (WALEWSKA A. 1850: 30-31). Ma quando ai primi di ottobre si sposta a Firenze, il diario è quello di viaggio, ad una ad una appaiono le chiese che la Kuszel visita sempre più affascinata. Menziona anche la villa che appartiene a Stanislas Potocki, grande amante dell'Italia che concluse lì i suoi giorni. Passando vicino alla casa di Dante sospira ricordando quanto il poeta sia amato dai Polacchi e seguono le riflessioni sulla solidarietà italo-polacca; accenna alla figura di Zambeccari che lei conobbe di persona: «Egli che tanto soffrì per la libertà, avendo passato molti anni in esilio, mi ascoltava con la tristezza negli occhi.

Ed ascoltava con slancio il nostro inno: *Jeszcze Polska nie zginela*, mi parlò molto delle sue speranze per la Polonia e per l'Italia. Speriamo che i trattati diplomatici non annullino quell'entusiasmo che potrebbe trasformare l'intera popolazione! almeno così mi pare...» (WALEWSKA A. 1850: 37).

L'Autrice, che non giungerà in Sicilia, segue le informazioni che arrivano da lì e paragona ancora una volta quella situazione a quella polacca. Dimostra una buona conoscenza della cultura, assiste agli spettacoli della Ristori che commenta e che le piacciono; legge giornali, si fa la sua opinione addirittura sui problemi del Ducato di Modena (WALEWSKA A. 1850: 40-41). Nel novembre del 1847 giunge a Roma e i primi pezzi del diario ci danno un'immagine delle città tutta chiese perché sono questi i monumenti che la religiosissima Kuszel visita in primo luogo. A Roma rimarrà fino alla fine del suo soggiorno italiano. La sua vita si dividerà tra le visite turistiche che riguarderanno tutti i luoghi d'interesse che descriverà con dettagli e la vita politico-sociale degli emigrati polacchi, ala cattolico-moderata, con cui stringerà contatti regolari. In questo modo assisterà alla formazione della Legione polacca organizzata dal poeta Mickiewicz e ne darà una delle più affidabili relazioni.

Occorre quindi ricordare che il nostro grande poeta rispondeva romanticamente all'appello drammatico dei Milanesi dopo le Cinque Giornate quando, cacciati gli Austriaci dalla città, si trovarono circondati dal nemico, ma liberi ed esasperatamente imploranti l'aiuto dall'esterno. Così Mickiewicz intraprese un'eroica operazione patriottica: formare una legione polacca a Roma, richiamandosi alla tradizione della ormai mitica legione di Dąbrowski dei tempi di Napoleone e sperando di trovare nella figura di Pio IX il sostenitore della sua idea. Ma s'imbatté in varie difficoltà di organizzazione già nella fase preliminare, anche per via del *tovianesimo*(4) di cui lo accusava il partito monarchico con a capo Ladislao Zamoyski, nipote del principe Czartoryski. Wanda Odrowąż seguì a Roma i preparativi per la formazione della Legione nonché gli intrighi e le rivalità di vari circoli politici. Da buona patriota auspicava il successo per l'impresa ma da buona cattolica nutriva dubbi circa la conversione di Mickiewicz al cattolicesimo: «L'ho visto nuovamente oggi e con rispetto guardavo il suo volto. Ebbene, è l'unico vate nostro, poeta dei poeti il quale ha riempito tutta la mia prima giovinezza, ispirò uno slancio fervido per la patria, indirizzò, tinse di colore i miei pensieri [...] Il caos, la torre di Babele, e tutto ciò, come dicono per via di

(4) Ideologia mistico-patriottica diffusa in Europa da Andrea Towianski (1799-1878), uno dei "profeti della Patria" che vedeva il popolo polacco come martire che come Cristo un giorno resusciterà.

Mickiewicz. La metà degli iscritti alla Legione si è ritirata, vi sono rimasti un pugno di 12 fervidi seguaci di Towianski. Corre voce che le voci degli'intrighi raggiunsero il Santo Padre; temono che il Papa non benedica lo stendardo di Mickiewicz, lo stendardo che noi qui stiamo preparando» (WALEWSKA A. 1850: 89, 91-92). Questi saranno alcuni fra i suoi commenti. Grazie a lei sapremo dettagli della vita degli emigrati polacchi a Roma, delle fazioni politiche e dei dissidi, anche della loro vita quotidiana, costumi, modi di passare le feste religiose, ecc. L'Autrice stessa dedicherà lo spazio assai vasto alle riflessioni religiose che le destano frequenti visite delle chiese romane. Abbiamo anche sunti dei colloqui politici con i personaggi illustri dell'epoca; sotto la data 12 gennaio leggiamo: «Torno da una serata danzante dalla signora N. e mi viene in mente, l'anno fa, un ballo a Pisa dove ha avuto una lunga conversazione con il signor Rosmini, amico del 'famoso d'Azeglio'» e aggiunge che a queste serate non ha voglia di ballare perché «per noi, Polacchi non è questo un momento di goderci la vita e ballare», dice. Con slancio cerca di trasmettere l'atmosfera patriottica di Roma, il popolo che si prepara ai combattimenti per la libertà e quindi anche il clima del Carnevale risente di quest'euforia. Ma giungono gli echi della strage di Cracovia e la Kuszel sottolinea la solidarietà degli italiani nel dolore delle repressioni. Menziona in seguito il successo dello sciopero del fumo a Milano e a fine marzo parla delle Cinque Giornate. Piena di esaltazione è la sua descrizione dell'udienza dal Papa (WALEWSKA A. 1850: 78) durante la quale gli parlò della Polonia e della martirologia del popolo polacco. Un posto a parte viene dedicato all'eroismo delle donne durante quegli anni in cui sono particolarmente provate. Le coraggiose abitanti di Cracovia che sostennero la rivoluzione – la Odrowaz rimpiange di non essere stata con loro nei giorni di lotta (WALEWSKA A. 1850: 149). È invece sconvolta dopo l'allocuzione, cerca di giustificare la decisione del Papa, ma non è del tutto convinta di condividerla: «*Pace!* Con questa parola soffiò la scintilla della speranza, scintilla che prima destò egli stesso con tanto amore; e sentendo questa parola milioni di persone scoppiarono in un pianto disperato. Le guerre più atroci, le invasioni delle orde barbare non avrebbero provocato tante lacrime su questa terra quanto questa unica parola: *Pace!*» (WALEWSKA A. 1850: 163). E commenta con dettagli le reazioni del popolo, dei politici, riflette sul comportamento di Pio IX ricordando i suoi primi passi riformistici. E poi scivola direttamente verso un brano del tutto turistico, la visita della chiesa di san Gerolamo.

Prima di chiudere rievoca un episodio: la guardia nazionale che bloccava i passaggi dalla Porta Pancrazio quando lei e le persone con cui era dissero che erano polacchi sono stati lasciati passare e le guardie hanno ricordato che i polacchi per loro sono fratelli (WALEWSKA A. 1850: 170). Il 13 maggio si chiude il diario, l'Autrice parte da Roma: «Addio, Roma, ti saluto con il cuore a pezzi, con le lacrime negli occhi; ma ti lascio di mia volontà e forse per sempre» (WALEWSKA A. 1850: 176). Ed è convinta di compiere una scelta giusta, anche se nelle ultime parole sottolinea che Roma e il suo Colosseo sono anche le sua patria.

Come si vede il diario della Odrowaz è del tutto particolare, scritto con brio e una sensibilità commovente. Sicuramente si tratta di un testo che da un grande contributo alla scrittura odepórica da un lato, dall'altro alla memorialistica storica dell'epoca.

Nel 1883 viaggia in Italia un'altra scrittrice polacca che ha una padronanza discreta della lingua, Maria Konopnicka (1842-1910). La sua relazione di viaggio, *Wrażenia z podróży do Włoch* [*Impressioni dal viaggio in Italia*] vengono pubblicate un anno dopo. Si tratta di un testo prettamente letterario, poetico, con bellissime descrizioni del paesaggio. Niente politica, vita sociale. La narrativa della Konopnicka è decadente, attenta al dettaglio, al profumo, al suono. Venezia le desta ricordi dell'infanzia distaccati, in cui il passato sembrava lontanissimo e appariva nei racconti. Qui, dice, ogni pietra, ogni palazzo, è un ricordo del passato, ha la sua storia. La attraggono, a parte le chiese visitate dai turisti per le bellezze pittoriche e gli affreschi, le chiese piccole, dove meglio che altrove si sente l'anima italiana artistica e malinconica. Ma il lido è pieno di turisti, sprizza gioia e canto, anche i canali sono pieni di gondole e di barche. Autrice di novelle di tipo "verista", è attenta anche alla vita del popolo e quindi si immerge nella vita di piazzette e strade, cerca di far parte della comitiva. Siccome conosce la lingua si intrattiene con i passanti, in questo modo capisce l'anima degli abitanti, «la strada qui è cortile, fabbrica, atelier degli artigiani» (KONOPNICKA M. 1884: 97), dice. La plebe è piena di dignità, osserva, e i popolani sono puliti, gentili. «Gli uomini – quasi tutti belli, dal volto coraggioso» (KONOPNICKA M. 1884: 100). È attenta alla natura, cerca di nominare per bene le piante, ogni mattina è al mare a fare i bagni. Riferisce per filo e per segno le sue conversazioni il che ridà un colorito naturale al suo testo. Viaggia con un'amica e sottolinea la gentilezza sia dei bigliettai, sia dei passeggeri nel treno. Con grande senso dell'umorismo descrive i loro compagni

di viaggio, sia da Venezia a Padova, sia da Padova a Verona, ritratti che si compongono in un bell'insieme degli italiani dell'epoca. Tutto il testo è piacevole, leggero, anche le avventure, situazioni che complicano loro la vita sembrano simpatiche durante quel viaggio italiano. Interessanti risultano i dialoghi riportati per intero in italiano e quindi anche ben ricordati... Da Verona vanno a Rovereto e lì ammira il panorama sull'Adige. Ma si informa ugualmente sulla vita della città, sull'industria di cui parla con dettagli. A Rovereto assiste ad una alluvione e lascia bellissime descrizioni del paesaggio. E riprende quindi la via del ritorno, sul treno, nella notte le vengono in mente i paesaggi conosciuti, familiari e con questo pensiero si addormenta...

L'ultimo testo da citare sarebbe la relazione del viaggio nel Sud di Zofia Sokolowska, scrittrice che visse tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, autrice di romanzi d'avventura per ragazzi. Nel marzo del 1908 compì in compagnia di un'amica un viaggio lungo e faticoso, parte sulla nave, e parte (gran parte), in treno attraverso la Calabria e la Sicilia, scegliendo a destinazione proprio quell'isola del Mediterraneo. Quel viaggio, per due donne sole, senza una compagnia maschile, era in quei tempi un'impresa audace.

La sorte premiò il suo coraggio: visita la Sicilia e i tesori dell'architettura e dell'arte tra Palermo, Messina e Catania qualche mese prima del terribile terremoto, che il 28 dicembre del 1908 rase al suolo monumenti del passato, abitazioni, interi paesi, facendo migliaia di vittime. Nel 1909 fu pubblicata la relazione del viaggio di Zofia Sokolowska, *Sycylia i Kalabrya*, in cui racconta le esperienze della permanenza siciliana.

Nella prefazione, l'editore spiega che fu sollecitato a pubblicarlo dal recente terremoto che aveva inghiottito nel Meridione d'Italia più di duecentomila esseri umani. Sconvolto da quel disastro, consegna nelle mani dei lettori il libro di viaggio nel Sud d'Italia, dove Messina e Catania appaiono come città allora fiorenti, ricche di tesori dell'arte e dell'architettura, che di lì a poco sarebbero stati cancellati dalla forza distruttrice della natura. Successivamente, man mano che prosegue la narrazione, con sue note a piè di pagina, l'editore interviene e informa i suoi lettori, dello stato attuale delle bellezze architettoniche che appaiono nelle memorie della Sokolowska. Punta sulle dimensioni del disastro, o semplicemente si limita al commento; «ora non esiste più...»

Già l'*incipit* del testo della Sokolowska suggerisce una narrazione fortemente emotiva: «La Sicilia da tempo mi attraeva come una forza magnetica» (SOKOŁOWSKA Z. 1909: 5). E lo spiega con la sua predilezione per la storia e

per la mitologia. La scrittrice cita le parole di Goethe che disse che senza la Sicilia il quadro dell'Italia non si stampa nell'anima. Si aspettava il bello spettacolo del porto di Palermo visto dal mare; ma qui le sue aspettative vennero deluse, per il fatto che pioveva. Era marzo. Nelle descrizioni "fotografiche" prevalgono i colori (c'è da dire che la scrittrice usa molti termini italiani quasi ad ogni pagina, dando prova di una discreta padronanza dell'italiano): come nella pittorica veduta della Conca d'Oro con una cresta bagnata dalle onde del mar Mediterraneo da un lato, dall'altro circondata dalla catena di «rocce nude che brillano di vari colori». Romanticamente dice: «un fascino particolare hanno qui le notti di luna piena, quando le onde d'argento con un lieve sospiro mormorano sui sassi» (SOKOŁOWSKA Z. 1909: 8). E canta con un linguaggio ricercato, tessuto di figure retoriche la bellezza dei lungomari, la Marina di Palermo. D'altra parte, osserva che in Sicilia colpiscono i contrasti: un casale in rovina accanto ad un bel palazzo borghese, i ruderi squarciati, da cui si intravede un fazzoletto del golfo di Palermo. Ma altrettanto colpiscono i vari registri adoperati dalla scrittrice: accanto al patetico, sentimental-romantico attinto alle meditazioni poetiche, ecco il quotidianissimo paragone fra le tinte dei pezzi di architettura palermitana e il colore dei cibi già pronti per il consumo: «Palermo abbonda di contrasti. Accanto alle palazzine ordinarie talmente gialle che fanno pensare alla frittata, con le persiane alle finestre del colore degli spinaci ad un tratto spunta all'improvviso qualche rudere antico avvolto nell'edera e talmente pittoresco da destar voglia di dipingerlo su foglio di carta o su una tela...» (SOKOŁOWSKA Z. 1909: 9).

Considera bellissima l'ubicazione di Palermo, anche se la città in se stessa non le fece un'impressione particolare. Le strade strette, le case gialle senza finestre, ma alla maniera spagnola con balconi. Meglio si presentano le strade nuove larghe e dritte. Si commuove alla vista delle abitazioni dei più poveri che vedrebbe adatte più agli animali che agli uomini.

Non può sfuggire neanche lei ai ricordi storici e fornisce tutti i dettagli possibili sulle chiese di maggior importanza che visita con passione. Nella cattedrale vede il gioco di simboli, l'armoniosa unione degli elementi misti insieme in un mazzo multicolore, affascinante. La descrizione comincia con i dintorni, passa quindi all'esterno e infine penetra negli interni.

Una novità tecnica che appare nel testo della Sokolowska sono i treni in Sicilia. Osserva che in tutt'Italia gli orari sono lontani dalla realtà ferroviaria. A Solunto resta immobile e contemplativa di fronte alla bellezza del panorama che le si stende ai piedi e dappertutto sente l'odore soffocante del fior d'arancio. A un certo momento esclama incantata: «Impossibile esprimere con parole la poesia di questo posto; il cuore si scioglie dall'ammirazione» (SOKOŁOWSKA Z. 1909: 29).

La Sokolowska, al pari dei suoi colleghi viaggiatori del passato, sembra molto documentata, cita leggende storiche, aneddoti. Tra le righe traspare una vastissima erudizione e conoscenza di storia antica e medievale. Al pari di turisti di oggi che compiono un viaggio a lungo sognato, dimostra un'ammirazione profonda per la flora mediterranea, sa nominare piante, alberi...

Di Messina le piacque tutto: la posizione tra i monti e il mare, il lungomare, la cosiddetta Marina, e l'animazione, la vivacità del porto. Nonostante il chiasso insopportabile, Marina provocò in lei un'attrazione particolare talmente forte da costringerla a tornarvi più volte al giorno. L'editore interrompe queste riflessioni, precisando che le maggiori costruzioni crollarono con il terremoto.

La Sokolowska non ha il dono della preveggenza, la sua relazione del viaggio è solare, ottimistica, sorridente anche se non priva di note amare sulla vita quotidiana del popolo, delle donne in primo luogo. Coglie al volo i contrasti sociali, l'abisso culturale tra vari strati della società siciliana di allora, indaga su motivi dell'arretratezza economica, sfiora con una penna leggerissima il di presente della Sicilia che considera un misto del presente e del passato. Ne esce un diario del viaggio indimenticabile per la ricchezza di informazioni, per il senso dell'umorismo che accompagna situazioni che poco sentono del reale, nonché avventure durante il viaggio. I ricordi del viaggio della Sokolowska, a voler classificarli secondo lo schema proposto dagli autori della vasta monografia *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*(5), sono quelli di una donna emancipata, sensibile alla sorte delle donne siciliane, sensibile alle condizioni di vita del popolo, disgustata ma al contempo affascinata dai contrasti che emergono da ogni angolo di vita, da ogni angolo visitabile.

(5) Tra i quattro "tipi" di "scrittrici viaggiatrici" il terzo corrisponderebbe alla Sokolowska: «le viaggiatrici che si identificano con il maschile, le emancipate [...]. L'Italia diventa il luogo per scoprirsi nel concreto e nel sociale, per permettersi cose e situazioni non lecite nel paese d'origine» (AA.VV. 1988: 12).

Nell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, come ben si è visto, non mancano le donne-viaggiatrici sulla penisola Italiana. Con una sensibilità del tutto particolare descrivono le loro emozioni, commentano la vita politica, sociale, culturale e letteraria, rimangono incantate dalla bellezza della natura, rivivono la storia d'Europa contemplando i monumenti del passato. Tutto ciò sullo sfondo del proprio presente, con riferimenti al proprio paese, a volte nostalgici, a volte semplicemente di confronto. Importante è la preparazione culturale e letteraria che dimostrano, l'ammirazione e la conoscenza dei grandi poeti e scrittori italiani che magari non vantavano tutte le donne, anche colte, d'Europa di quel tempo. Sicuramente le viaggiatrici polacche che visitarono l'Italia tra Otto e Novecento danno un rilevante contributo alla diffusione della cultura italiana nel proprio paese, e non esagereremo dicendo che hanno altresì il merito della promozione dell'Italia all'estero.

Bibliografia

AA.VV., 1988, *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Liana BORGHI – Nicoletta LIVI BACCI – Uta TREDER, Slathine, Genève.

KONOPNICKA Maria, 1884, *Wrażenia z podróży [Impressioni dal viaggio]*, druk. Lesman i Świszczewski.

PLASZCZEWSKA Olga, 2003, *Polska 'podróż włoska': Anna Potocka*, in Olga PLASZCZEWSKA, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Universitas, Kraków.

POTOCKA Anna, 1897, *Memories*, a cura di Casimir STRYIENSKI, Libr. Plon, Paris.

POTOCKA Anna, 1899, *Voyage d'Italie (1826-1827)*, a cura di Casimir STRYIENSKI, Libr. Plon, Paris.

RAUTENSTRAUCHOWA Łucja, 1847, *W Alpach i za Alpami (Nelle Alpi e dopo le Alpi)*, vol.I, Nakl. Fr. Spiess, Warszawa.

SOKOŁOWSKA Zofia, 1909, *Sycylia i Kalabrya*, Red. Sienna, Warszawa.

STRYIENSKI Casimir, 1899, *Introduzione*, in Anna POTOCKA, *Voyage d'Italie (1826-1827)*, Libraire Plon, Paris.

WALEWSKA Aniela, 1850, *Kilka chwil we Włoszech w latach 1847 i 1848 przez Wandę Odrowąż* (Alcuni attimi di permanenza italiana negli anni 1847 e 1848 di Wanda Odrowaz), Tipogr. J.K. Zupanski, Poznan.

WIRTEMBERSKA Maria, 1978, *Niektóre wydarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą*, a cura di Alina
ALEKSANDROWICZ, PIW, Warszawa.

Donne in viaggio durante l'epoca coloniale

Maria Gabriella Dionisi

Università della Tuscia

Uno stesso proposito ha animato nel tempo gli studi sulla presenza femminile durante la prima fase della conquista e colonizzazione dell'area rioplatense: dimostrare l'importanza del ruolo delle donne spagnole in tale impresa, visto che

«en el imaginario colectivo, los protagonistas siguen siendo varones [y] a menudo se tiende a ignorar a las mujeres que tomaron las armas; se pasa de puntillas sobre las que ocuparon puestos públicos; se silencian las que influyeron en importantes decisiones; caen en el olvido las que financiaron la Conquista, las que montaron empresas, y los miles de mujeres anónimas que abandonaron su tierra para poblar las Indias» (LANGA PIZARRO M. 2010: 15-16).

Tra i primi studiosi dell'argomento figura Josefina Plá(1) che, nel 1984, tenne ad Asunción una conferenza sul tema, pubblicata l'anno successivo con il titolo di *Algunas mujeres de la Conquista*(2). Era un primo passo per sollevare lo spesso velo che aveva celato per decenni una pagina molto interessante della storia dell'area,

(1) Il suo lavoro era stato già preceduto da altri tentativi – come quello di Pastor Urbieta Rojas, *la Mujer paraguaya*, del 1962–, ma questi riflettevano una immagine femminile strettamente funzionale alla rivendicazione della identità nazionale paraguayana. In tal senso le prime spagnole giunte nel Paese come «componentes de las expediciones» erano ricordate solo come madri e mogli dei fondatori della patria.

(2) Due anni dopo la pubblicazione del lavoro di Josefina Plá, fu data alle stampe una nuova indagine sull'argomento, realizzata da Idalia Flores de Zarza, inserita all'interno del volume *La mujer paraguaya protagonista de la historia*, che parte dall'analisi del ruolo delle indigene nel processo di *mestizaje*, approfondisce quello svolto dalle spagnole durante il periodo fondativo e coloniale e termina con l'impegno della donna paraguayana durante la Guerra della Triplice Alleanza. Alla «mujer en la conquista» è dedicato il capitolo secondo, in cui vengono elencati i nomi delle spagnole vissute nell'area. Di alcune viene solo indicato il nome (e soprattutto con chi era sposata), di altre si forniscono alcuni dati biografici. A Doña Mencía è assegnato lo spazio maggiore (pp. 60-67).

caratterizzata dalla partecipazione silenziosa ma consistente, segreta ma concreta delle donne nella creazione di un *bogar castizo* in terra straniera. A tal fine, la scrittrice riscattò personaggi dimenticati che, pur avendo lasciato tracce della loro esistenza, erano stati oggetto di scarsa (in alcuni casi nulla) attenzione anche da parte di insigni Cronisti che, in generale, «las recuerdan sólo como a un accidente de la empresa, y ni siquiera dan nombres, cuando tantas habría para nombrar» (PLA J. 1985: 11).

Nello spazio di ottanta pagine, la Plá riportava alla luce la storia di Lucía Miranda (la più conosciuta, essendo stata raccontata già nel 1612 da Ruy Díaz de Guzmán) (3); quella della Maldonada, rappresentata come «modelo de decisión y valentía, ejemplo no único pero un tanto peculiar de la capacidad femenina de sobrellevar las duras pruebas a que se vieron sometidos los pobladores de Nuestra Señora del Buen Aire» (PLA J. 1985: 19); di Isabel de Guevara, una delle poche che lasciarono una testimonianza scritta della propria esperienza; di Doña Mencía Calderón de Sanabria, capitana di una vera spedizione di donne; di Elvira de Contreras e della «bella desconocida», ricordata dai più solo perché amata da «un tal Mendieta, del cual las crónicas de la época desbordan de malos recuerdos [por ser] prepotente, cruel, mujeriego» (PLA J. 1985: 53), ma soprattutto per essere indicata – insieme alla stessa Elvira – da Martín del Barco Centenera come esempio della infedeltà femminile e dei conflitti che le donne creavano durante le spedizioni. A questi venivano aggiunti, a chiusura del volumetto, i tanti nomi di donne «estrechamente unidas a la crónica de la construcción de un nuevo ámbito histórico y humano» (PLA J. 1985: 74), ma il cui destino risultava impossibile ricostruire.

Rileggendo le pagine di questo lavoro possiamo pertanto avvicinarci a quella che è stata definita una «historia silenciada», ricca di spunti e di interrogativi. Tra i molti, quelli direttamente relazionati al viaggio che si doveva compiere per giungere nelle nuove terre d'oltreoceano e alle condizioni in cui era fatto; al ruolo assegnato al “gentil sesso” durante e dopo il tragitto; al genere di donne che si cimentavano in tale avventura e al destino che le aspettava. Eppure, nelle vicende di ognuna delle protagoniste del grande libro della Conquista è possibile trovare risposte concrete che aprono scenari interpretativi nuovi. In uno di questi si colloca la storia della

(3) La sua storia, ricorda Rosa Maria Grillo, dà inizio al «topos de la cautiva blanca que tanta importancia va a tener en la literatura rioplatense, aunque con muchas variantes» (GRILLO R. M. 2010: 204).

Expedición Sanabria, oggi improvvisamente ritornata alla ribalta grazie alla pubblicazione di tre romanzi storici, *Expedición al paraíso* di Eloísa Gómez-Lucena del 2004, *María de Sanabria* di Diego Bracco del 2007, e *El corazón del Océano*, di Elvira Menéndez dato alle stampe nel 2010(4). Questi testi, diversi tra loro per stile, dimensione e analisi, si basano principalmente sul primo romanzo scritto nel 1960 dalla argentina Josefina Cruz, e intitolato *Mencía de Sanabria, la Adelantada*, in cui veniva recuperato un avvenimento che ci riporta al 1547, in un tempo in cui era ancora difficile (ma non impossibile) per le figlie di Eva l'accesso al Nuovo Mondo(5).

Infatti, anche se è risaputo che i Re Cattolici autorizzarono Cristoforo Colombo già nel 1497 con una Cédula Real, a portare con sé nel suo terzo viaggio trenta esemplari del bel sesso(6), in generale le leggi facevano esplicito divieto di imbarcare donne a bordo delle caravelle, fatta esclusione per quelle sposate. Per le mogli dei conquistatori, infatti, una norma del Codice di Montalvo del 1489 auspicava quello che oggi definiremmo “ricongiungimento familiare”, nella speranza che questo creasse un maggior desiderio nei nuovi arrivati di rimanere in pianta stabile nei territori appena conquistati.

Ma, nonostante le norme esistenti, è certa la presenza di nubili a bordo delle navi, accettate anche con piacere, tanto da trovare mille sotterfugi per imbarcarle: nascoste nelle stive, travestite da uomini, fatte salire in approdi appartati, lontani dal controllo delle autorità. Esse potevano di fatto garantire un ottimo servizio, come cuoche, lavandaie, amanti occasionali e compagne nei momenti di difficoltà. Ma all'occorrenza, potevano anche sostituire gli uomini in quell'*Arte de marear* teorizzata da Antonio de Guevara per i nuovi e per i provetti lupi di mare.

È impegnata in tali attività che Isabel de Guevara, in effetti, rappresenta se stessa e le sue compagne, nubili e sposate, arrivate sulle sponde del Río de la Plata nel 1535 con l'armata di don Pedro de Mendoza. In una lettera inviata più di 20 anni dopo (nel 1556) alla «Princesa Doña Juana de Asburgo Gobernadora de los Reinos de

(4) Nel 2000 il poeta, saggista e narratore paraguayano Hugo Rodríguez Alcalá dedicò all'argomento uno dei suoi *Romances de la Conquista*, intitolato *Doña Mencía y las cincuenta mujeres blancas*, in cui senza enfasi ripercorre tappa per tappa la vicenda.

(5) Per l'analisi di tali romanzi si rinvia a Maria Gabriella DIONISI 2010: 7-14.

(6) Ulteriori dati in proposito vengono forniti da Mar LANGA PIZARRO 2010: 16- 29.

España»⁽⁷⁾, ella racconta come, durante il viaggio lungo il Río Paraná compiuto per raggiungere Asunción, dopo aver sofferto la fame e aver visto decimato il proprio gruppo da malattie di ogni genere,

«las fatigadas mujeres [...] curaban [a los hombres] y los miraban y les guisaban la comida trayendo la leña a cuesta, de fuera del navío, y animándolos con palabras varoniles: que no se dejasen morir, que presto darían en tierra de comida, metiéndolos a cuestras en los bergantines con tanto amor como si fueran sus propios hijos. [Durante el viaje] pasaron tanto trabajo las desdichadas mujeres [...] porque todos los servicios del navío los tomaban ellas tan a pecho que se tenía por enfrentada la que menos hacía que otra, sirviendo de marear la vela y gobernar el navío y sondar de proa y tomar el remo al soldado que no podía bogar y esgotar el navío» (GUEVARA I. DE 1556: 28-29).

Nelle intenzioni della mittente, la lettera avrebbe dovuto essere testimonianza di una avventura senza pari e della capacità (non solo maschile) di superare ogni tipo di avversità. Ma avrebbe dovuto anche sortire l'effetto di rimediare a quella che l'intrepida Isabel considerava una vera ingiustizia: non vedersi assegnare dopo tale impegno neanche un «repartimiento perpetuo», aggiuntivo a quello dovuto al marito «conforme a la calidad de su persona». Purtroppo, a nulla valse la sua coraggiosa rivendicazione di titoli e benefici – nonostante avesse misurato con equilibrio le parole per far vibrare le corde più profonde dell'animo della illustre destinataria –, perché sarebbe stato il primo caso di riconoscimento dell'importanza del ruolo femminile anche in situazioni estreme e della conseguente necessità di rivedere le leggi fino ad allora vigenti. Inoltre, tale concessione avrebbe potuto incentivare le richieste di quante, disperate in patria, potevano illudersi, al pari degli uomini, di migliorare la loro sorte e salire nella scala sociale nelle terre appena scoperte.

Eppure, più della delusione di veder inesaudita la sua supplica, Isabel – se mai fosse ritornata in Spagna – sarebbe rimasta molto ferita dal constatare che neanche Ulrico Schmidel, soldato e poi cronista della stessa spedizione,

(7) La volontà di ridimensionare il valore di tale testimonianza è evidente anche nella lettura superficiale fattane da alcuni storici contemporanei, così come è rilevato da Mar Langa Pizarro nell'articolo citato (LANGA PIZARRO M. 2010: 22-23). Oltre che alla corretta analisi della studiosa alicantina, si rinvia all'intervento del 1991 di Barbara Potthast.

nel suo libro *Viaje al Río de la Plata* aveva fatto una sola menzione a lei e alle altre “viaggiatrici”, a cui molti dei suoi compagni di ventura (forse lui stesso) dovevano la vita.

In realtà il bavarese non ebbe parole neppure per la prima e unica Adelantada del Río de la Plata, Doña Mencía Calderón de Sanabria (una vera «dama de pelo en pecho» secondo la Plá) e per le cinquanta nubili che la accompagnarono in una spedizione verso Asunción che, per i tempi e i modi in cui ebbe luogo, aveva tutti i caratteri di una vera epopea, anche se per nulla splendida.

Di questo episodio si trovano però tracce sparse ne *La Argentina* di Ruy Díaz de Guzmán(8), nelle lettere e nel testamento di Juan de Salazar, capitano della flotta; in alcune pagine scritte dal soldato tedesco Hans Staden(9), ma soprattutto nelle due lettere redatte dalla stessa Doña Mencía (che riportiamo integralmente in appendice) in cui vengono ricordati con una meticolosità esente da ogni enfatica rappresentazione, i momenti più drammatici della spedizione, a cui si accompagna (soprattutto nella seconda) il reiterato riferimento al carico economico di cui la donna si era sobbarcata prima e durante il viaggio (a partire dalla dote, utilizzata dal marito per sovvenzionare l'allestimento delle navi, fino alle impreviste spese per l'acquisto dei viveri dopo essere stati depredati dai pirati, per «contentar a los indios de la costa», per costruire nuove navi e pagare le spese del viaggio via terra) tanto da esaurire totalmente le sue risorse e costringerla a chiedere prestiti a più di un oscuro personaggio.

(8) L'autore ebbe modo di conoscere direttamente i protagonisti della vicenda, essendo nato ad Asunción un anno prima dell'arrivo del gruppo. Nella prima parte del testo nel capitolo XV, intitolato *Del proveimiento que S.M. hizo de este Gobierno en el Adelantado Juan de Sanabria*, dà rapide informazioni sulla nomina del cavaliere di Medellín, della sua morte e del passaggio di consegne al figlio Diego, mettendo in secondo piano il ruolo avuto da Doña Mencía, che risulta essere una semplice passeggera: «por su fallecimiento quedó en la sucesión su hijo Diego de Sanabria [...] determinó que caminase la armada al puerto de San Lúcar, de donde se hicieron a la vela y, siguiendo su derrotero por el año de 1552 [sic] en una nao y caravelas en que venían Doña Mencía Calderón viuda del Adelantado Juan de Sanabria y dos hijas suyas» (DÍAZ DE GUZMÁN R. 1612: 43).

(9) Nella cronaca *Wahrhaftige Historia* (trad. it., *La mia prigionia tra i cannibali. 1553-1555*), apparsa a Marburg nel 1557, Hans Staden – arruolatosi come mercenario nella spedizione Sanabria – parla della sua partecipazione all'impresa, durante la quale viene fatto prigioniero dagli indigeni di cui apprenderà usi e costumi (materia principale del suo libro). Ma, nelle poche pagine in cui si riferisce direttamente alle disavventure collettive (tempeste, fame, assalto dei corsari, naufragi ecc.), non nomina mai Doña Mencía, indicando sempre e solo Diego de Sanabria come comandante della flotta, cosa peraltro inesatta visto che questi partì successivamente.

Il primo a riordinare tali documenti nel 1931 fu Enrique de Gandía, che ricostruí con una certa attendibilità le varie fasi di quello che a ragione considerava un «hecho de por sí rarísimo en la historia de la América Hispánica» (GANDÍA E. DE 1932: 118).

I punti salienti di questo episodio possono essere così riassunti: nell'anno del Signore 1547, il Re Carlo V firma una *Capitulación* in favore di Juan de Sanabria, ricco cavaliere di Medellín, per organizzare una spedizione finalizzata a fondare una città alla foce del Río de la Plata per contrapporsi alle mire espansionistiche del Portogallo; ristabilire l'ordine ad Asunción ancora scossa dalla lotta tra Álvaro Núñez Cabeza de Vaca e Domingo de Irala; accompagnare in quella città un gran numero di nubili.

Come si legge nella nota d'accettazione scritta dallo stesso Juan de Sanabria, i preparativi per il viaggio cominciarono dopo un inutile tentativo di sottrarsi proprio a quell'obbligo di portare quelle donne (tra cui sua moglie e le figlie) che sarebbero state invece le vere protagoniste della storia. Le ragioni del suo fastidio erano di tipo pratico, ritenendo che non era

«cosa que conviene á la buena espedicion del descubrimiento y pacificacion, [por ser] mas ganosa de ir é pasar adelante donde conviene llegar, no llevando mugeres, ni teniendo necesidad de repartir la gente y dejarla en guarda en los lugares donde ovieren de quedar las mugeres é niños é gente que no fuere para poder seguir el dicho descubrimiento (SANABRIA J. DE 1903: 46).

La morte improvvisa di quello che era destinato ad essere il *Tercer Adelantado*, e l'incapacità del figlio, legittimo erede dell'incarico, comportò però un riassetto dell'intera organizzazione dell'impresa. Ciò indusse la Corte ad accettare che fosse la vedova di Sanabria a mettersi alla testa dell'armata, guidata da Juan de Salazar, uno dei fondatori di Nuestra Señora de la Asunción. Il 10 aprile del 1550, la flotta salpò da San Lúcar de Barrameda. L'equipaggio era completato da alcuni nuclei familiari già costituiti e da cinquanta giovani donne affidate al controllo di Doña Mencía. Durante il viaggio i passeggeri dovettero affrontare tutte le difficoltà che un tale tragitto poteva riservare: l'eccesso di “cameratismo” dei marinai, tempeste, scarsità di acqua e di alimenti, ma

anche ammutinamenti e l'assalto da parte di una nave corsara francese (argomento della prima lettera inviata dalla donna al Re), con il conseguente rallentamento del viaggio. Giunto finalmente sulle coste del Brasile, l'intero equipaggio fu poi trattenuto forzatamente dai portoghesi per due anni nel porto di San Vicente. La loro liberazione, avvenuta nel 1553 per intervento diretto del Re di Spagna, diede inizio ad una nuova avventura: arrivare ad Asunción, ma a piedi e attraverso la selva, vista l'impossibilità di ricevere aiuto dai connazionali di stanza in quella che fino ad un decennio prima era stata solo una *Casa Fuerte*. Dopo una serie di altre difficoltà, questa armata di donne, rimessasi in viaggio, impiegò 5 mesi per attraversare l'inferno verde che la separava da quello che tutti ormai chiamavano il *Paraíso de Mahoma*. Era l'ottobre del 1555 quando le quaranta superstiti entrarono nella città. Il viaggio, che normalmente durava 4 mesi dalle coste spagnole a Santa Catalina, e altri cinque da Santa Catalina ad Asunción, si era trasformato in una odissea lunga cinque anni.

Se questa è la storia di una delle tante difficili avventure di quanti si avviavano verso un mondo sconosciuto irto di pericoli, con risvolti che la accomunano a molte altre di non minore drammaticità, ciò che invece è interessante analizzare è la ragione che spiega la decisione iniziale di inviare tante giovani donne in una città in embrione da tutti descritta ancora come un villaggio indio, di difficile accesso e priva dell'attrattivo dell'oro che – era ormai certo – non si trovava nei paraggi.

A tal proposito Enrique de Gandía⁽¹⁰⁾ elabora una ipotesi abbastanza attendibile, secondo cui tutto era motivato dalla necessità di metter fine al continuo discredito della conquista dell'area causato dai costumi molto licenziosi

(10) L'argomento fu tema di una conferenza tenuta nel 1931, poi inserita nel volume *Indios y conquistadores en el Paraguay*, in cui l'autore ripercorre le prime fasi della colonizzazione del paese.

dei soldati delle prime spedizioni(11), che in quell'accidentato quadrato di terra avevano scoperto il piacere di avere un vero harem di indie(12).

Giustificando tale atteggiamento con un profondo “senso di solitudine”, alla Corte probabilmente era sembrato opportuno, piuttosto che inviare altri religiosi che inducessero alla penitenza e alla mortificazione della carne, approvvigionare i sudditi lontani di donne *de pura cepa española*, disposte a *hacer hogar* all'altro lato dell'Oceano. Per rendere ancora più allettante la proposta di ritornare all'austerità castigliana e rinunciare ai piaceri della poligamia, la *Capitulación* – come prova tangibile dei vantaggi insiti in tale scelta – aveva assegnato alla figlia maggiore del defunto *Adelantado* una dote certo molto ambita: «la vara de Alguacil Mayor» che col matrimonio sarebbe passata *ipso facto* al marito.

Le altre, nessuna esclusa (comprese quelle che durante il viaggio erano diventate vedove), avrebbero dovuto, e con benedizione reale, “conquistare i conquistatori”, essendo destinate ad essere le nuove messaggere dei dogmi fondanti della religione cattolica, le guardiane della tradizione trasferendo «en lo doméstico todo el caudal cultural traído de España, para hacer más cálida y hogareña la nueva tierra: desde el modo de cocinar y tener una casa hasta recitar romances y cantar con la vihuela, desde coser las complicadas vestimentas hasta mantener las costumbres piadosas» (GÁLVEZ L. 2007: 16), poiché, in quanto spose e madri avrebbero dovuto formare il nucleo biologico della futura élite sociale. Il loro compito primario era però quello di recuperare alla morale quei temerari che si erano abbandonati a un libertinaggio sfrenato creando un gran numero di meticci. Quegli stessi

(11) «Cuando los disturbios políticos entre Irala y Alvar Núñez dividieron los pobladores de la Asunción en dos bandos, éstos se acusaban mutuamente de las mayores desvergüenzas, exagerando y generalizando los hechos aislados o sin mayor importancia, a fin de vencerse en las Cancillerías de la Península con los testimonios de las Probanzas. Este origen tienen las cartas de los clérigos enemigos de Irala, quienes convertían en materia de escándalo [...] el género de vida que los españoles estaban obligados a llevar en Asunción [...] No es de extrañar, por tanto, que a causa de los motivos políticos recordados, Alvar Núñez refiriese que los conquistadores asunceños “tenían acceso carnal con madre e hija, dos hermanas, tías e sobrinas y otras parientes, y las yndias libres cristianas vendían, trocaban y cambiaban unos con otros como si fueran esclavos”» (GANDÍA E. DE 1932: 22).

(12) Se dobbiamo accettare come veritiere le notizie di Ulrico Schmidel, afferma de Gandía, non doveva essere difficile «para los españoles rodearse de indias que los ayudasen a sembrar y en todos sus trabajos. [ya que] “entre estos indios, el padre vende a la hija, iten el marido a la mujer, si esta no le gusta, también el hermano vende o permuta a la hermana; una mujer cuesta una camisa, o un cuchillo de cortar pan, o un anzuelo o cualquier otra baratija por el estilo”» (GANDÍA E. DE 1932: 19).

che, con grande preoccupazione della Corona, Irala stava riconoscendo come figli legittimi⁽¹³⁾ attraverso matrimoni misti, con grave pericolo per le norme che regolamentavano l'*encomienda*, uno dei cui privilegi era proprio l'ereditarietà. Pertanto, arginare questo inquietante fenomeno, rendendo fattibili i matrimoni tra spagnoli, avrebbe automaticamente (!) trasformato la città in un avamposto spagnolo fedele ai principi della corona e della chiesa cattolica⁽¹⁴⁾.

Ma, perché queste donne, appartenenti a famiglie *hidalgas* – che nulla avevano a che vedere con quell'esercito di clandestine che affrontavano il mare travestite da uomini o nascoste in una botte – e che i clichés dell'epoca volevano deboli, indifese e indecise, accettarono di imbarcarsi in una avventura che – anche senza tutti gli incredibili e imprevedibili sviluppi – si presentava di difficile esecuzione?

In risposta a tale interrogativo Josefina Plá propose una spiegazione convincente, basata sulla constatazione che, in un periodo in cui alle donne «sólo se le ofrecían [...] dos ocupaciones o empleos, y ninguno remunerado, [como] el matrimonio y el convento» (PLA J. 1985: 30), non c'era da stupirsi se, spinte dalla scarsità di giovani causata dalle guerre e dalla «emigración a América, en la cual abundaban más [...] los solteros que los casados», le giovani da marito «encarasen con excitación y revuelo de la fantasía el proyecto de viajar a encontrar compañero seguro» (PLA J. 1985: 11). Ad andare insomma, in cerca non della “Terra incognita”, ma del “Marito sconosciuto”, con la speranza di sposare uomini che «por méritos y servicios» erano destinati a formare la «nueva nobleza americana que se estaba forjando» (GÁLVEZ L. 2007: 14).

Le interpretazioni successive, sostenute dagli autori dei romanzi precedentemente menzionati, hanno enfatizzato come causa del viaggio altre ragioni, tutte in varia misura attendibili⁽¹⁵⁾: l'urgenza della situazione e lo spirito di

(13) L'allora Governatore di Asunción aveva infatti obbligato alcuni capitani del suo esercito a sposare le sue quattro figlie avute da altrettante indigene. Le nozze formalmente dovevano servire per stringere il *pacto de sangre* con i guaraní; in realtà gli servivano per garantirsi un proprio circolo familiare di fedelissimi, creando quella che si conosce come *yernocracia*.

(14) Le cose non andarono esattamente nel verso sperato visto che furono proprio i discendenti di queste unioni miste ad occupare nel tempo i posti di maggior prestigio. Infatti, nota opportunamente Jerry Cooney, «hacia 1580 [...] los descendientes de los conquistadores ocupaban puestos destacados en la milicia de la provincia, se convertían en funcionarios públicos menores y pedían el derecho de heredar la encomienda. [Su] posición fue regularizada en 1662, cuando Felipe IV decidió por cédula real que en el Paraguay “los descendientes de los dichos conquistadores, los cuales siempre han sido tenidos por hijos de españoles y tratados con los privilegios y exenciones de tales” y que “[siendo] hijos de españoles, aunque sean habidos con indias, sean tratados como españoles» (COONEY J. W. 2010: 25-26).

(15) Soprattutto se le consideriamo in rapporto ai tempi in cui i romanzi sono stati scritti.

abnegazione alle necessità della Corona (Cruz e Menéndez), il peso della Santa Inquisizione e la conseguente fuga verso luoghi lontani di quante avevano problemi con la *limpieza de sangre* (Gómez-Lucena), il desiderio di potere e la voglia di conoscere nuovi mondi (Bracco), rivendicato anche per le donne. In ogni caso, tutti hanno sottolineato la natura pratica di questo viaggio, programmato e finalizzato ad uno scopo ben preciso, riassunto in qualche modo proprio nel paragrafo conclusivo della seconda lettera della *Adelantada*.

«La gente que á esta ciudad delante vino como la demas gente que despues con Doña Mencia á ella vinieron, hicieron á esta ciudad de la Asuncion gran provecho, por ser como eran mancebos para mucho é bien armados y muchos casados con mugeres españolas muy honradas, que fué grande utilidad para el enseñamiento de muchas mozas que en la tierra había».

La missione a cui erano state destinate pare dunque compiuta, ma cosa ricevettero in cambio le intrepide spagnole? L'ingratitude di cui aveva parlato Isabel de Guevara nella sua missiva? O la semplice «condecoración de Mérito al Matrimonio» (PLA J. 1985: 39), ironicamente ipotizzata da Josefina Plá? Forse entrambe. Visto che la prima, l'ingratitude, si tradusse nel tentativo di cancellare le tracce della loro presenza, di tacere la loro storia, la loro avventura, le loro imprese. La seconda, si concretizzò nel diritto, conquistato a caro prezzo, di essere spose, ma soprattutto madri, di quelli che hanno riempito con prepotenza le pagine di storia.

Per secoli Doña Mencia Calderón de Sanabria è stata ricordata non per essere stata la prima *Adelantada del Río de la Plata*, la capitana di un esercito di donne capaci di scoprire una nuova strada per raggiungere via terra Asunción, ma per essere la nonna di Hernando de Trejo y Sanabria, vescovo di Tucumán e fondatore dell'Università di Cordoba; e del ben più leggendario Hernandarias, governatore di Asunción nel 1592. In quanto alla maggior parte delle altre instancabili viaggiatrici... di loro non è rimasta traccia neanche del nome da nubile con cui erano giunte.

Appendice(16)

Muy Magnifico Señor.

Doña Mencía Calderon por mi y en nombre de Don Diego de Sanabria, Gobernador de las Provincias del Rio de la Plata, por su Magestad, digo: que viniendo yo en este navio Patax con la gente de guerra y pobladores que en él, el dicho Gobernador mi hijo envia a las dichas Provincias del Rio de la Plata en cumplimiento de lo que por su Magestad le ha sido mandado y él tiene capitulado, se ofreció que aportando con temporal contrario hacia la costa de Malagueta, pareció cierta vela francesa de la cual procuré nos apartasen y no pudiéndolo, la dicha vela arribó sobre nosotros de tal manera que por fuerza y contra nuestra voluntad hizo amainar las velas al dicho nuestro navío y apoderándose de nosotros con ventajas, que no pudimos hacer otra cosa por la mucha artilleria y artificios de fuego que el dicho navio traia é nos hizo fuerza é robó lo que por bien tuvo con poco temor de Dios y a su Magestad, y aunque muchas veces fueron requeridos nos dejasen en paz por ser armada de su S. M. y por su mandado enviada, lo cual todo aunque lo vieron y entendieron, por las provisiones que de su Magestad les fueron mostradas, no dejaron de hacer el dicho saco, ántes pusieron gran escándalo y temores y para que todo lo suso dicho parezca en fé de verdad y S. M. sea informado pido a su merced mande al escribano de este navio tome la informacion de lo suso contenido de las personas mas principales que en el dicho navio van.

Doña Mencía Calderón

Su Magestad dió la Gobernacion destas Provincias del Rio de la Plata á Juan de Sanabria quien para cumplir con lo capitulado con S. M. vendió toda su hacienda é la dote é hacienda de Doña Mencía su mujer, que era una

(16) I due testi sono tratti dal libro di Morla Vicuña (MORLA VICUÑA C. 1903: 49-51). La decisione di riportarli integralmente nasce dalla constatazione che nei pochi studi sull'argomento si fa appena riferimento ad essi senza mai riprodurne anche solo piccole parti. Anzi Enrique de Gandía li indica come inediti, forse ignorando che nel 1903 Carlos Morla Vicuña li aveva inseriti nella appendice del suo *Estudio histórico sobre el descubrimiento y conquista de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*, titolo certo fuorviante rispetto al tema delle lettere. Nella loro trascrizione abbiamo rispettato la forma originaria.

dehesa é otras cosas; vendido, vino á Sevilla adonde hizo una gruesa armada de más de seiscientos hombres, é muchos casados, entre ellos, con muchos navíos, é lo demás que era necesario en que tardó mas de un año con excesivo gasto de marineros é otras personas, é estando a punto de partirse para comenzar la jornada, murió.

Despues de su fin é muerte, S. M. confirmó la dicha Gobernacion á Diego de Sanabria, hijo del dicho Juan de Sanabria, el qual mandó S. M. que con toda brevedad enviase á socorrer estas provincias en tanto que él se acababa de aviar, y en cumplimiento dello el dicho Diego de Sanabria envió mas de doscientos hombres y mucha parte dellos casados en una nao y dos bergantines en que vino la dicha Doña Mencía con tres hijas doncellas y muchos oficiales de todos oficios y entre ellos maese Bernal, afamado oficial de navios muy necesario en esta tierra.

Muerto Juan de Sanabria vino a la ciudad de Sevilla la madre de Doña Mencia para llevarla a su tierra y la importunó e mandó que sacase su dote y hacienda que Juan de Sanabria había recibido cuando se casó con ella, y visto por ella que sacando la dote no podía venir en efecto lo que el dicho su marido había capitulado con S. M. ni esta tierra ser socorrida e que muchas personas que habían gastado sus haciendas para venir la jornada quedarían perdidas, no quiso hacer lo que su madre mandaba, antes se partió y se vino con dichos navíos; si hiciera lo que su madre la mandara, su hijo Don Diego de Sanabria no pudiera enviar el socorro.

S. M. hizo merced a Doña Mencía de la mitad de la Gobernacion de estas provincias por los dias de su vida y la vara de alguacil mayor para una de sus hijas. Viniendo por la mar Doña Mencía con mucho trabajo y necesidad de agua, a causa de ser los tiempos contrarios para el viaje, aportó con la armada en la costa de Guinea donde fue saqueada de franceses, y de allá con grandes trabajos aportó con la armada a la isla de Santa Catalina que es en la costa del Brasil, donde a coste de su hacienda sustentó a la gente que iba con la armada por mucho tiempo y en ello gastó mucho principalmente en contentar a los indios de la costa en la qual perdió dos navios de los que trajo de España.

Desde la dicha costa vino Cristóbal de Saavedra con seis hombres á costa de Doña Mencía en demanda de esta ciudad de la Asuncion trescientas leguas, con gran peligro y necesidad á causa de los muchos despoblados é trabajoso camino á avisar el duro caso en que estaban Doña Mencía y las demas gente para que las socorriesen.

Perdidos los navíos para sustentar la gente en el tiempo que estuvo en la costa, mandó hacer dos navios é se hicieron a sus expensas, los quales ansimesmos se perdieron é cosas necesarias para remedio de la gente.

En seguimiento de dicho Cristóbal de Saavedra, vino Alvaro Vellido y Hernando de Salazar con mas de cincuenta hombres desde la costa del Brasil á esta ciudad, é todos los rescates é hierro que por el camino gastaron fué á costa de Doña Mencía, quien después de gastar casi toda su hacienda se empeñó en mas de dos mil ducados que debe a Rafael Buros é otras personas.

Viendo Doña Mencía el poco remedio que esperaba de esta ciudad á causa de haberse perdido los navios en que habia de venir al puerto de Buenos Ayres donde le podia ser hecho el socorro, y teniendo noticia que por la vía de san Vicente que es del Serenisimo Rey del Portugal podia venir a esta ciudad por cierto camino nuevo que se habia descubierto, se partió é fué á él adonde estuve mas de catorce meses donde asimismo gastó y se adeudó en mas de otros doscientos ducados que debe á Pedro Rossell, mercader del dicho pueblo, de donde visto el poco remedio que tenia para poder venir por el dicho camino a esta ciudad, le fué forzado volverse al rio de San Francisco que es junto a la isla de Santa Catalina con mucha gente de la dicha armada, casados y solteros, dende donde se vino por tierra a esta ciudad a pie en que pasó grandes trabajos, necesidades y peligros.

La gente que á esta ciudad delante vino como la demas gente que despues con Doña Mencía á ella vinieron, hicieron á esta ciudad de la Asuncion gran provecho, por ser como eran mancebos para mucho é bien armados y muchos casados con mugeres españolas muy honradas, que fué grande utilidad para el enseñamiento de muchas mozas que en la tierra había.

Todo lo susodicho, é cada una cosa é parte dello es pública voz y fama.

Mencía Calderón de Sanabria

Bibliografía

BETHELL Leslie (ed.), 1990, *Historia de América Latina*, Ed. Crítica, Barcelona.

BRACCO Diego, 2007, *María de Sanabria*, Nowtilus, Madrid.

CALDERÓN DE SANABRIA Mencía, *Información*, in Carlos MORLA VICUÑA, 1903, *Estudio histórico sobre el descubrimiento y conquista de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*, F.A. Brockhaus, Leipzig.

CARDOZO Efraím, 1959, *El Paraguay colonial*, [s.e.], Buenos Aires.

COONEY Jerry W., 2010, *El fin de la Colonia: Paraguay 1810-1811*, Intercontinental, Asunción.

CRUZ Josefina, 1960, *Doña Mencía, la Adelantada*, Editorial La Rreja, Buenos Aires.

DA CUNHA Gloria (ed.), 2004, *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*, Corregidor, Buenos Aires.

DÍAZ DE GUZMÁN Ruy, 1612, *La Argentina*, in Josefina CRUZ (ed.), 1970, *Cronistas de Indias*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

DIONISI Maria Gabriella, 2010, *Doña Mencía la Adelantada: una expedición al paraíso*, in Mar LANGA PIZARRO (ed.) *La mujer en el mundo colonial americano*, "América sin nombre", n. 15, pp. 7-14.

FLORES DE ZARZA Idalia, 1987, *La mujer paraguaya protagonista de la historia*, El Lector, Asunción.

GÁLVEZ Lucía, 2007, *Mujeres de la Conquista*, Punto de Lectura, Buenos Aires.

GANDÍA Enrique DE, 1932, *Indios y conquistadores en el Paraguay*, Librería de A. García Santos, Buenos Aires.

GÓMEZ-LUCENA Eloisa, 2004, *Expedición al paraíso*, Espuela de Plata, Sevilla.

GRILLO Rosa Maria, 2010, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de América sin nombre, Alicante.

GUEVARA Isabel DE, 1556, *Carta-relación*, in Josefina CRUZ (ed.), 1970, *Cronistas de Indias*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

LANGA PIZARRO Mar, 2010, *Mujeres en la expedición de Pedro de Mendoza: cartas, crónicas y novelas; verdades, mentiras, ficciones y silencios*, in Mar LANGA PIZARRO (ed.) *La mujer en el mundo colonial americano*, "América sin nombre", n. 15, pp. 15-29.

MENÉNDEZ Elvira, 2010, *El corazón del Océano*, Planeta, Madrid.

PLÁ Josefina, 1985, *Algunas mujeres de la Conquista*, Newprint Oficinos Gráficos, Asunción.

POTTHAST Barbara, 1991, *Imagen y realidad de la participación de la mujer española en la conquista rioplatense*, in Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ – Christian WENTZLAFF-EGGEBERT (curadores), *Sevilla en el imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas*, Sevilla, Universidad de Sevilla – Universidad de Colonia, pp. 199-206.

RODRÍGUEZ ALCALÁ Hugo, 2000, *Romances de la Conquista*, Ingrapap s.a, Asunción.

SANABRIA Juan DE, 1547, *Capitulación*, in Carlos MORLA VICUÑA, 1903, *Estudio histórico sobre el descubrimiento y conquista de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*, F.A. Brockhaus, Leipzig.

STADEN Hans, 1970, *La mia prigionia tra i cannibali. 1553-1555*, Longanesi, Milano.

URBIETA ROJAS Pastor, 1962, *La Mujer Paraguaya*, Talleres Gráficos Lucania, Asunción-Buenos Aires.

Trasgressioni coloniali: la Monja alférez

Teresa Cirillo Sirri

Università degli studi di Napoli, l'“Orientale”

«Ser una mujer soldado y una monja alférez es
el prodigio más extraño que en estos tiempos se ha visto»
(J. PÉREZ DE MONTALVÁN)

Nome: Catalina de Erauso, basca, nata a San Sebastián nel 1585. Nomi adottati negli anni avventurosi trascorsi parte in Spagna e parte nelle Indie Occidentali: Francisco de Loyola, Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, Antonio de Erauso. Conosciuta, infine, con l'appellativo di *Monja alférez*. Professione: novizia, paggio, mozzo su un galeone, commerciante, soldato, giocatore d'azzardo, mulattiere, avventuriero giramondo e litigioso.

In questa insolita carta d'identità è racchiuso, in sintesi, il processo di costruzione della enigmatica identità plurima di un problematico personaggio del quale il viaggiatore romano Andrea della Valle, il “Pellegrino”, ha lasciato un ritratto fisico in cui, tra i segni caratteristici, mette in risalto il piglio del rude soldato. Catalina, scrisse Della Valle, si presenta come una persona alta e robusta, tra i trentacinque e i quarant'anni. Ha una complessione mascolina, senza petto, che sembra abbia fatto scomparire con un doloroso impiastro che forse le ha dato un medicone italiano. La faccia non è molto brutta, ma sciupata dagli anni, la testa è un po' incassata nelle spalle. Veste abiti maschili, alla moda spagnola, porta la spada con fierezza, così come si comporta nella vita. Ama la

conversazione con dame e cavalieri. Solo la mano forte, ma piena, e talvolta i suoi gesti, hanno qualcosa di femminile. Per la mancanza di baffi e barba, molti la credevano un eunuco(1).



Ritratto 1. Francisco Pacheco, *La Monja alférez*.

Questa figura virile che occulta i segni della femminilità presentandosi come un personaggio di commedia di cappa e spada, copre e ribalta l'appartenenza al suo genere biologico con l'artificio del travestimento, dell'imitazione dell'altro sesso e, allo stesso tempo, sfrutta l'apparenza esteriore per costruire e imporre alla società una voluta mistificazione, una ingannevole identità etica e sociale, un calcolato artificio esteriore che vuole identificare un "altro" diverso da sé.

(1) Lettera del viaggiatore romano Pietro della Valle, dell'11 luglio 1626, all'amico napoletano Mario Schipano, raccolta nei volumi dei *Viaggi*, Brighton 1843. Ricorda il nobile Della Valle che la fama della monaca soldato era arrivata fino in Oriente. Francisco Pacheco, suocero di Velázquez, dipinse un ritratto che rappresenta una Catalina dal volto pieno, occhi dallo sguardo duro, naso e mento pronunciati, capelli tagliati corti. Indossa la corazza da cui esce un colletto bianco. La mano sinistra è appoggiata sull'elsa della spada, la destra regge un cappello piumato. La tela è conservata ad Aquisgrana. Si è perduto, invece, un altro ritratto eseguito da Francesco Crescenzo.

Ha scritto Borges, nell'*Aleph*, che l'identità è una fatalità o una maschera. L'aspetto virile che Catalina conquista modificando i segni della femminilità del proprio corpo che poi riveste con abiti maschili, il comportamento che assume e assimila profondamente, cucendoselo addosso con deliberata convinzione, rappresentano, oltre che una maschera, una esperienza ontologica particolare, vissuta intensamente all'interno della collettività di appartenenza, esperienza elaborata negli anni, attraverso la costante esibizione di atti, linguaggi e comportamenti non solo propri dell'essere di genere maschile, ma portati all'estremo, con la compiaciuta ostentazione di un *curriculum* militaresco affollato di battaglie, liti, duelli, ferimenti, omicidi. Un groviglio di virilità voluta e di residui di femminilità che indica come, in qualche caso, sia molto relativa la nozione di genere nella formazione della personalità di un individuo.

Da un certo punto di vista, Catalina si potrebbe inserire nella sfera della teatralità dell'epoca barocca, quando la finzione era considerata modello e interpretazione della realtà. La predilezione, sulle scene, per il topico del travestimento e dell'apparenza ingannevole, rientra nella concezione dell'*imago mundi*, del reale che provoca l'istrionismo e genera la fortuna del teatro, mentre la scena diventa specchio della vita. Ma nell'ambito della ricomposizione barocca degli opposti, dell'essere e dell'apparire, l'eroina teatrale in abiti maschili, la *mujer vestida de hombre* portata alla ribalta da Lope o da Calderón, dopo aver raggiunto lo scopo per cui era ricorsa al travestimento, depono la maschera e gli atteggiamenti virili e si affretta a recuperare la propria femminilità. A differenza di queste figure letterarie, di queste donne di carta e penna, Catalina percorre una carriera individuale che non rientra in un copione di repertorio: nella donna-soldato l'identità maschile diventa una seconda pelle avvertita come autentica e imprescindibile, e la finzione viene interiorizzata a tal punto da diventare non tanto apparenza fittizia, ma convinta, esasperata adesione a un *modus vivendi* in cui l'inganno non si distingue, anzi supera la realtà.

L'esperienza umana di Catalina trova la sua espressione letteraria in una autobiografia, *Historia de la monja alférez escrita por ella misma*(2), una testimonianza redatta con esattezza e concisione, una narrazione strutturata in una

(2) L'autobiografia di Catalina, scritta o dettata nel 1624, venne pubblicata solo nel XIX sec. da Joaquín M. de Ferrer col titolo *Historia de la monja alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos*, Didot, Paris, 1829.

serie di peripezie che mettono in risalto il carattere eccezionale della protagonista. Nella *Historia de la monja alférez*, la scelta di una vita tutta declinata al maschile ribadisce una voglia matta, irrefrenabile, di libertà, di movimento, di avventura, di quelle esperienze che in quei tempi erano a portata di mano per un uomo combattivo e intraprendente ma che rimanevano sogni proibiti per le donne che, a eccezione delle prostitute, erano costrette entro invalicabili steccati sociali e culturali. Per la tradizionale divisione dei ruoli, in una società che tendeva alla misoginia, la donna era destinata alla clausura del convento o dello spazio domestico in cui l'attendevano i doveri di figlia, moglie e madre.

Per quanto espressione di una testimonianza del reale, il racconto autobiografico della *monja alférez*, passando attraverso l'elaborazione letteraria, acquista comunque i caratteri della scrittura d'invenzione che deforma e idealizza i fatti, modellando la memoria degli avvenimenti sulla volontà dell'io che narra:

«Catalina, non dice che, probabilmente, fu il sospetto della sua identità femminile a spingere molte persone ad aiutarla a salvarsi dalla tortura e dal patibolo (fatto che lei spiega spesso ricorrendo alla misericordia di Dio oppure alla benevolenza dei conterranei baschi). Tale ammissione, infatti, non sarebbe utile alla costruzione di un'immagine eroica, mentre è lecito pensare che i medici che curarono le sue ferite la conoscessero come donna» (ASSUMMA M.C. 2000: 132-133).

Racconta la monaca mancata, nelle sue memorie, che a quattro anni venne chiusa in convento ma la sua inclinazione era «andar y ver el mundo». A quindici anni, infatti, scappa dal monastero e diventa una convinta protagonista della commedia della vita che vivrà nella irrealtà e nella simulazione. Per lei che è donna e novizia nel convento dove è badessa una sua zia, la necessità di recitare un ruolo attivo sulla scena del mondo si può

Il poeta José M. de Heredia pubblicò la biografia di Catalina de Erauso a Parigi nel 1894. Cfr., inoltre, *Historia de la monja alférez escrita por ella misma*, Madrid, Hiperion, 1986 e l'ed. di Cátedra, Madrid, 2002. Per la trad. italiana, si veda *Storia della monaca alfiere scritta da lei medesima*, a c. di Angelo Morino, Sellerio, Palermo, 1991. Tra le rielaborazioni dell'autobiografia, ebbe successo quella romanzata di Thomas de Quincey, del 1854. Oltre ad essere protagonista della commedia di Pérez de Montalván *La monja alférez* (1626), Catalina è ricordata nelle *Aventuras del bachiller Trapaça* di Castillo Solórzano (1637) e in diverse opere moderne: storie romanzate, commedie e trasposizioni cinematografiche.

realizzare solo con la finzione trasgressiva, col cambiamento di sesso. E allora, ecco che l'abbandono dell'abito da suora e dello scapolare, la confezione di improvvisati indumenti di foggia maschile e il taglio dei lunghi capelli sanciscono l'affermarsi della istintiva, intima inclinazione a essere uomo:

«Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián, en 1585³ hija del Capitán don Miguel de Erauso [...] estando en el año de noviciado, me ocurrió una reyerta con una monja [...] Me maltrató de mano y yo lo sentí. A la noche del 18 de marzo de 1600, entré en el coro y hallé allí a mi tía la cual me mandó traerle el breviario. Yo fui y viendo en un clavo colgadas las llaves del convento [...] dejeme la celda abierta y volví a mi tía su llave y el breviario [...] fui abriendo puertas y emparejándolas, y en la última dejé mi escapulario y me salí a la calle. Tiré por no sé dónde, y fui a dar en un castañar. Allí acogime y estuve tres días tramando, acomodando y cortando de vestir. [...] Híceme, de una basquina de paño azul con que me hallaba, unos calzones [...]. El hábito me lo dejé por allí, por no saber qué hacer con él. Cortéme el pelo [...] y deseando alejarme partí no sé por dónde, calando caminos y pasando lugares [...]» (ERAUSO C. DE 2002: CAP.I).

Compiuta la trasformazione, col significativo abbandono della veste e dello scapolario, Catalina gira per diverse città spagnole col nome di Francisco de Loyola, senza una meta, «sin saberme yo qué hacer, ni adónde ir, sino dejarme llevar del viento como una pluma» (cap. I), e l'identificazione col nome e il ruolo maschile funziona a tal punto che non viene riconosciuta nemmeno quando incontra casualmente i parenti, il padre, la madre, uno zio. Il vagabondaggio per la Spagna è minuziosamente ricordato: Catalina, parlando di sé al maschile, racconta avventure e disavventure, annota le leghe che percorre, descrive sommariamente le città in cui si ferma poco tempo, in una continua ansia di cambiamento. A Vitoria deve respingere le premure troppo insistenti di un professore; a Valladolid evita di farsi riconoscere dal padre; a Bilbao sconta un mese di prigionia per aver colpito con una pietra un ragazzo che la provocava; da Estrella ritorna a San Sebastián, dove perfino la madre non si

(3) Dai documenti risulta, invece, che Catalina era nata nel 1592; perciò nell'autobiografia si attribuisce sette anni in più.

rende conto che quel giovane è sua figlia; poi scende al sud, a Siviglia e a Sanlúcar. Ed è proprio a Sanlúcar, sulla nave di uno zio diretta alle Indie Occidentali, che Catalina travestita, perfeziona il processo di costruzione della nuova identità, s'imbarca come mozzo e quando il galeone, caricato l'argento, sta per ripartire per la Spagna, gioca allo zio un tiro degno di un *pícaro*: gli ruba cinquecento *pesos* e si dilegua.

Il Nuovo Mondo si offriva, ricco di speranze e di sfide, all'ambizione e all'avidità di soldati e avventurieri: negli sterminati territori americani, Catalina percorre leghe su leghe e si rafforza in lei l'inclinazione al vagabondaggio, all'avventura picaresca, all'impresa militare, tutte esperienze che s'intrecciano agli equivoci imbarazzanti e agli imprevisti provocati dalla sua falsa identità maschile: nel periodo in cui passa da Cartagena de las Indias a Panamá, una coltellata inferta sul volto di un gradasso le costa tre mesi di prigionia; l'amore troppo insistente di una donna che una notte la chiude a chiave per costringerla a fare l'amore con lei, l'induce a trasferirsi in tutta fretta a Trujillo. In questa città uccide un uomo e, fuggita a Lima, si trova negli impicci, da perfetto don Giovanni, per aver allungato le mani sulle due cognate del commerciante che l'ha assunta come commesso nel suo negozio. Si arruola nell'esercito, col nome di Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, e qui cominciano le lunghe trasferte e le imprese che procurano a Catalina la fama e l'appellativo di *Monja alférez*. Nella battaglia di Valdivia si batte valorosamente contro gli indomiti Araucani, riconquista la bandiera del reggimento e viene compensata con la nomina ad alfiere. Fra una battaglia e l'altra, fa impiccare un capo indiano; a Concepción uccide due uomini e si salva rifugiandosi in una chiesa; in una atmosfera da tragedia, in un duello, uccide il rivale senza sapere che si tratta di un suo fratello, Miguel de Erauso. Nel rievocare questo episodio, Catalina cede per un momento al dolore per l'involontario fratricidio.

Ma poi la vita frenetica, esagerata, continua. Catalina riprende ad annotare le tappe del suo vagabondare con una imperturbabile visione soggettiva che ammette pochi cedimenti all'emozione; non rinuncia al ruolo maschile che si è assegnato, l'unico che lei riconosca come vero, e continua ad essere protagonista di una serie di litigi, duelli, risse da osterie. Fuggendo verso la costa atlantica, attraversa la cordigliera delle Ande e patisce tanto la fame e il freddo da confessare il senso di scoramento che l'assale quando vede morire i compagni di viaggio e s'imbatte in due corpi stecchiti, simili a macabre statue, due viaggiatori morti congelati. Per la prima volta in vita sua, la donna

soldato scoppia in un pianto disperato: «Ya se comprenderá mi aflicción, cansado, descalzo y lastimados los pies. Me arrimé a un árbol y lloré y pienso que fue la primera vez que lo hice» (ERAUSO C. DE 2002: CAP. VII).

L'avventura ha una inaspettata conclusione: ben accolta in una fattoria, poco dopo deve fuggire per evitare il matrimonio con una ragazza scura di pelle e brutta come il diavolo, tutto il contrario dei suoi gusti che propendevano per i visetti di graziose fanciulle. Quasi nello stesso tempo, Catalina attira l'attenzione della nipote di un notevole, accetta i regali della ragazza e quando le nozze diventano ineludibili, non le resta altro da fare che montare a cavallo e sparire. Arrivato con molti stenti a Potosí, si distingue nella repressione della rivolta di Alonso Ibáñez; a El Dorado è parte attiva nello sterminio degli *indios Chuncos*, una mattanza che fa scorrere un fiume di sangue; a La Plata, accusata di un delitto che non ha commesso, finisce in prigione e gli viene inflitta la tortura che sopporta virilmente, «firme come un roble» (ERAUSO C. DE 2002: CAP. X); a Charcas, litiga durante una partita a carte e infilza il compagno di gioco; dopo un altro morto in una rissa, a Piscobamba, viene lasciata libera quando già si trova sul patibolo con la corda al collo. Diretta a La Plata, aiuta a fuggire una donna che ha tradito il marito con un parente di un vescovo e per poco non viene centrata dallo schioppo del marito inferocito che poi la sfida a duello e la ferisce. Peregrinando tra città e paesi, Catalina colleziona ancora altre risse e altri duelli in cui si difende maneggiando abilmente spade, pistole e pugnali, chiedendo asilo nelle chiese o rifugiandosi in case di compaesani baschi.

Dopo aver ucciso, a Cuzco, un gradasso soprannominato il *Nuevo Cid*, nell'ennesimo scontro con la giustizia in cui ci scappa l'ennesimo morto, finalmente Catalina si vede costretta a chiedere protezione a Santa madre chiesa. Sente allora la necessità di rivelare al buon vescovo di Guamanga che è una donna e così riassume efficacemente la sua vita di giramondo: «la verdad es ésta: que soy mujer, [...] que tuve noviciado, que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello, partí allá y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente y a los pies de Su Señoría Ilustrísima» (ERAUSO C. DE 2002: CAP. XX).

Il sant'uomo rimane senza fiato e ordina che due donne accertino la verità. Si scopre che Catalina è ancora vergine; il vescovo si commuove, riconosce che la donna-alfiere non gli ha raccontato bugie. La *rareza*

dell'ossimoro della donna vergine e soldato, più simile a una finzione che alla realtà, suscita grande scalpore. Nel segno trasgressivo, movimentato, litigioso e violento del suo *modus vivendi*, Catalina conquista la popolarità e la legittimazione assegnate al soldato, al *conquistador*. L'intraprendenza e la presa di distanza dalle emozioni l'hanno introdotta in un mondo androcentrico in cui riesce costruire la propria fama sfidando regole e consuetudini.

Dopo aver vissuto un paio di anni in un convento, Catalina torna in Spagna. La verginità che le ha fruttato la protezione del vescovo, le vale anche la benevolenza di Filippo IV che le concede anche una pensione. Il viaggio si prolunga verso l'Italia. A Roma, è ricevuta dal papa Urbano VIII che l'autorizza a mantenere nome e abbigliamento maschili. Poche righe dell'autobiografia raccontano che, nel porto di Napoli, Catalina ha un vivace battibecco con due ragazze allegre: «paseándose en el muelle, reparé en las risotadas de dos damiselas que parlaban con dos mozos. Me miraban, y mirándolas, me dijo una: “¿Señora Catalina, adónde se camina?”. Respondí: “Señoras putas a darles a ustedes cien pescozones y cien cuchilladas a quien les quiera defender”. Callaron y se fueron de allí» (ERAUSO C. DE 2002: CAP. XXVI). Con questa sintetica e significativa annotazione si chiudono bruscamente le memorie della *monja alférez*.

Molto si è discusso se Catalina fosse una lesbica o un travestito, se la relazione delle sue avventure segua o meno i canoni letterari delle autobiografie. Sono problemi sui quali si sono già cimentati diversi studiosi. Le gesta della *monja alférez* sono state anche incluse fra quelle di donne celebri per le loro azioni di stampo virile. Le due nature opposte, e teoricamente inconciliabili, hanno aggiunto alla personalità di queste creature un senso di mistero e di seduzione: si possono evocare, paragonandole con Catalina, le amazzoni e le valchirie, le regine guerriere e le brigantesse, Giovanna d'Arco e Matilde di Canossa, Clorinda della *Gerusalemme* del Tasso, Caterina Sforza o la meno nota Antonia Masanello che, in abiti maschili, combatté con i garibaldini.

Invece, in questo breve *excursus* sulle peripezie di Catalina monaca-soldato, ho tentato di mettere in risalto quella singolare frenesia che la spinse al continuo cambiamento, a quel dinamismo esasperato che sembrano accompagnare e bilanciare la sua irrequieta personalità che comunque rimane prigioniera nel bozzolo di una ambiguità di fondo: è un lui o una lei il (o: la) protagonista di questo caso atipico di avventurose peregrinazioni?

Le traversate transatlantiche, i viaggi per l'Europa e per il Nuovo Mondo (dove Catalina si spinse fino in Cile), nella semiotica del testo autobiografico accompagnano una progressiva presa di coscienza che tuttavia oscilla nel definire una problematica identità. Così la fuga dal convento e la confessione al vescovo, quando teme per la sua vita, sono narrati da Catalina usando marcatori di genere femminile, ma nel racconto delle sue imprese di giramondo, di soldato e di giocatore, di spadaccino e di amatore, la *monja alférez* parla di se stessa al maschile.

La vita di Catalina è scandita da arrivi e da ritorni intervallati da brevi soste sempre segnate dall'irrequietezza: dalla mitologia del movimento, che è l'essenza della maggior parte delle narrazioni letterarie, prende l'avvio una romanzesca autobiografia che presto diventerà una narrazione corale, con una moltitudine di figure caratteristiche e di comprimari: in questa folla colorita, nella vorticoso girandola di luoghi attraversati, Catalina occupa sempre e comunque la scena in maniera prepotente.

Senza le ambiguità e le incertezze di fondo, senza l'eccentricità di una scrittura travestita al maschile che oltrepassa ogni canone della vita femminile dell'epoca, le *andanzas* della monaca alfiere non si discosterebbero molto dalle vicende e dalle avventure che traboccano da biografie, *rcartas de relación* e *papeles de servicio*(4) dei militari e degli avventurieri spagnoli che nel '600 dilagarono e imperversarono in Europa e nelle Indie Occidentali, gente d'azione, in perenne movimento, impegnata in estenuanti viaggi e in pericolose trasferte, personaggi ideologicamente demotivati che affrontarono una vita rischiosa guidati da labili regole morali per cui l'indisciplina e i reati comuni, dal furto all'omicidio, non intralciarono, anzi a volte contribuirono a realizzare le aspirazioni individuali e il progresso nella carriera delle armi.

(4) Sono le schematiche relazioni scritte dal soldato e vidimate dal comandante, inviate al re per ottenere una ricompensa o una pensione. Il *Memorial de los méritos y servicios della monja alférez*, scritto nel 1624, in cui Catalina chiede al sovrano di «premiar sus servicios, largas peregrinaciones y hechos valorosos» si conserva nell'Archivo de Indias. José María de Heredia, nella prefazione all'autobiografia di Catalina (1894), ricorda che «graves historiadores hacen mención de esta mujer extraordinaria. Una primera y una segunda relación de sus aventuras y hazañas fueron publicadas, en 1625 en Madrid por B. de Guzmán, y por S. Fajardo en Sevilla.[...] Por último, don J. M. Ferrer imprimió en Paris, en la casa Julio Didot, tomado de un manuscrito perteneciente al historiador Muñoz, el texto completo de la historia, acompañado de numerosas notas y reforzado con bastantes documentos justificativos: partida de bautismo, testimonios, estados de servicios, informaciones, memoriales, certificados y decretos reales. [...] La historia de su vida, que ella misma va a relatar, es una confesión atrevida, acaso sincera, que comenzó a escribir o a dictar el 18 de septiembre del año 1624, cuando volvía a entrar en España en el galeón San José».

Come osservò Ortega y Gasset a proposito dell'autobiografia del capitano Alonso de Contreras, le memorie di questo soldato avventuriero, scritte agli inizi del '600, prospettano un curioso paradosso: l'impressione dominante è il loro carattere di narrazione inverosimile che però ha il pregio della pura verità, confermata da fatti e documenti. Tra l'altro, uno degli aspetti più straordinari nelle autobiografie di soldati dell'epoca è la capacità dell'autore di memorizzare e riportare gli avvenimenti di tanti anni, di citare esattamente luoghi e personaggi senza indulgere alla retorica, con un taglio narrativo sobrio e contenuto. A somiglianza delle memorie dei soldati, l'autobiografia di Catalina, dalla scrittura asciutta e senza fronzoli letterari, ma puntuale nei riferimenti a luoghi, date e persone, trae la sua forza di suggestione dalle gesta strabilianti e dall'incredibile vagare da un luogo all'altro. Gli spostamenti proseguirono ancora quando, nel 1630, la vergine alfiere dall'Europa ritornò in Messico; nelle Indie, col nome definitivamente e ufficialmente attribuito di Antonio de Erauso, Catalina esercitò il mestiere di commerciante e mulattiere mantenendo fino alla fine il suo stile di vita avventurosa, libera e indipendente. Morì in Messico, forse assassinata, nel 1650.

Nella sua deliberata ambiguità, fortemente segnata da una impronta libertaria, quasi iconoclasta, surreale, che cancella logiche, convenzioni e limiti codificati, la figura forte della monaca alfiere, inserita in un contesto di continue sorprese, di strani casi e di straordinari colpi di scena, finisce per diventare una eloquente metafora dell'imprevedibilità delle esistenze umane.

Bibliografia

ASSUMMA Maria Cristina, 2000, *La monaca alfiere: un'esperienza seicentesca di travestimento tra storia e autobiografia*, "Trame di letteratura comparata", n. 1, pp. 123-138.

BRAVO VILLASANTE Carmen, 1955, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid.

ERAUSO Catalina de, 2002, *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Cátedra, Madrid.

HEREDIA José María de, 1918, *Prólogo a, Catalina de ERAUSO, Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma, ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín Ma. de FERRER*, Tipografía Renovación, Madrid.

JUÁREZ ALMENDROS Encarnación., 2006, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Tamesis, Woodbridge.

MERRIM Stephanie, 1994, *From Anomaly to Icon*, in Francisco J. CEVALLOS CANDAO (cur.), *Coded Encounters: Writing Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*, Un. Massachussets, Amherst, pp. 177-205.

ORTEGA Y GASSET José, 1943, *Prólogo a Aventuras del Capitán Alonso de Contreras*, Revista de Occidente, Madrid, pp. 7-42.

ROCHA Víctor, 2003, *El poder del cuerpo y sus gestos. Travestismo e identidad de género en América colonial: el caso de Catalina de Erauso*, “Cyber Humanitatis” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, n. 27, pp. 10-26.

SOSA-VELASCO Alfred J., 2007, *Vida y sucesos de la monja alférez Catalina de Erauso: construcción de una identidad plural*, “Literatura y Lingüística”, (Santiago), n. 18, pp. 165-185.

VELASCO Sherry, 2000, *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire and Catalina de Erauso*, Univ. Texas Press, Austin.

Florence Dixie: una lady nel Fin del mondo

Mariano Baino

Università degli studi di Salerno

Fra quante hanno fatto di un viaggio di piacere un'occasione implicita per dimostrare che una donna può affrontare disagi e fatiche fisiche esattamente come gli uomini (ma anche per trasformare la propria visione del mondo) vi è Florence Dixie, autrice del libro *Across Patagonia*, uscito in Inghilterra nel 1880(1). Alcuni brevi lacerti di quell'opera vengono citati in Bruce Chatwin-Paul Theroux, *Ritorno in Patagonia*. È Paul Theroux a inserire nel suo testo le citazioni dalla lady, senza tuttavia dirci nulla dell'autrice oltre al nome e al cognome: «Lady Florence Dixie si imbarcò per la Patagonia [...] 'perché era un posto esotico e tanto lontano'»(CHATWIN B. – THEROUX P. 2000: 45-46). Il virgolettato che rimanda alla Dixie ci sembra un primo anticipo ironico da parte di Theroux, che continua: «l'accompagnavano Lord Queensberry, Lord James Douglas, suo marito e i suoi fratelli» (CHATWIN B. – THEROUX P. 2000: 45)(2). In un altro lacerto riportato da Theroux è dato leggere: «Portammo con noi un solo servo, ben sapendo che i servi inglesi si rivelano inevitabilmente una seccatura e un impaccio in spedizioni del genere, nelle quali è necessario sopportare ogni genere di scomodità, poiché hanno la sgradevole tendenza ad ammalarsi nei momenti meno opportuni» (CHATWIN B. – THEROUX P. 2000: 45). Poi: «Dopo alcuni mesi di viaggio si trovarono [a Punta Arenas] in presenza di un vero indio patagone. Videro in lui un 'oggetto singolarmente poco accattivante e, nell'interesse della sua razza, sperammo che si trattasse di un esemplare disgraziato'» (CHATWIN B. – THEROUX P. 2000: 45). L'indio era «sporco, ma Lady Florence fu ancora più contrariata dalla statura sua e degli altri membri della tribù: 'Fui colpita non tanto dalla loro altezza quanto dal

(1).Il libro ha conosciuto anche ristampe negli USA e in Germania. In lingua spagnola esistono la versione ridotta uscita in Cile, a cura di M. Martinic (1996), e quella argentina a cura di D.Perrazzo (1998).

(2) In realtà i due lord citati erano i fratelli della Dixie.

torace e dalla muscolatura straordinariamente sviluppati. Per ciò che riguarda la loro statura, non penso che l'altezza media degli uomini superasse i sei piedi, e poiché mio marito è alto sei piedi e due pollici avevo la felice opportunità di fare una stima esatta. Certo, ve n'erano due o tre che lo superavano di un bel pezzo, ma erano eccezioni? Sotto un aspetto, almeno, Lady Florence fu soddisfatta: gli indios calzavano stivali, grandi e rigorosamente patagonici» (CHATWIN B. – THEROUX P. 2000: 46).

La presa di distanza di Theroux dagli atteggiamenti e dai giudizi espressi dalla nobildonna inglese è felpata e tuttavia pungente, giustificata dalla particolare altezzosità espressa da una giovane snob appartenente all'aristocrazia del suo paese, crema del più grande impero del mondo. Certo traspaiono, già da questi primi, brevi assaggi, i tratti di una personalità autocentrata, influenzata dagli agi e dalla vita mondana. Un egocentrismo, un bisogno di autoaffermazione che spingeranno la biografia sul terreno della competizione e del *pólemos*. Non si poteva pretendere che lo sguardo sulla realtà del Nuovo Mondo non fosse condizionato dalla propria mentalità. Così come è innegabile che il viaggio intrapreso dalla lady per spezzare una lussuosa *routine* si configuri grosso modo come anticipatore del viaggio turistico oggidiano, almeno in fatto di stereotipi e di ricerca della pura evasione. Nondimeno, quella personalità, in maniera contraddittoria quanto si vuole, canalizzerà il suo bisogno di competizione e di autocelebrazione narcisistica verso forme d'impegno culturale e politico. Negli anni successivi, infatti (a partire dal viaggio del 1881 in Sudafrica, dove era andata come corrispondente del *Morning Post* per raccontare la guerra anglo-boera, e dove, con articoli e lettere ai giornali si batté per la liberazione di un capo zulù tenuto prigioniero dai britannici)(3), acquisirà una prospettiva sempre più critica verso l'espansionismo inglese e i processi geopolitici del suo tempo. Nella sua esperienza biografica il primo viaggio, quello patagonico, sarà la base esperienziale per successive elaborazioni, per pentimenti e capovolgimenti di prospettiva. Effettuato tra il gennaio e il febbraio 1879, senza calcolare la traversata(4), tale viaggio è collocabile, rispetto allo sfondo costituito dalle vicende geopolitiche della Patagonia australe, «in un momento di trapasso, poco prima che il

(3) Cetshwayo, re zulù deposto dagli inglesi e tenuto prigioniero a Cape Town, fu intervistato da lady Dixie. Interviste e lettere confluirono, nel 1882, in un libro dal titolo *A defence of Zululand and Its King*.

(4) Una ricostruzione completa dell'itinerario si trova in Claudia Borri (2002). Nel terzo capitolo del volume l'autrice ripercorre accuratamente le vicende familiari, la formazione e le motivazioni al viaggio di Florence Dixie, illustrando le condizioni storiche e geopolitiche del territorio patagonico.

mondo della *Frontera* venga fagocitato dalle esigenze del “progresso”. La mitica terra australe in cui non esistevano né confini né proprietà, si sta trasformando in un’entità amministrativa, suddivisa tra Cile e Argentina» (BORRI C. 2002: 143). La ridefinizione del territorio nazionale dei due paesi passa anche, se non soprattutto, attraverso l’espansione dei territori indigeni, con la campagna del generale Roca in Argentina nel 1879 nei riguardi dei Tehuelches, e con quella del generale Saavedra in Cile nei territori dei Mapuches, conclusa nel 1881(5). La Patagonia, per il viaggiatore europeo, è ora alquanto più praticabile, meno rischiosa, pur conservando le attrattive di luogo selvaggio e adatto all’avventura. Tant’è che la poco più che ventenne nobildonna (era nata a Londra nel 1857), «annoziata al momento dalla civiltà», punta dalla vaghezza di «provare un’emozione più vigorosa di quella offerta dalla monotona routine dei cosiddetti piaceri mondani», sceglie di andare in «una terra isolata e tanto distante», non senza mettere a parte il suo lettore delle sue considerazioni di ordine pratico:

«Senza dubbio ci sono dei paesi selvaggi più favoriti dalla Natura in molti modi. Ma da nessun’altra parte siete così completamente soli. Da nessun’altra parte c’è un’area di 100.000 miglia quadrate nella quale possiate galoppare e dove, mentre godete di un clima salubre e tonificante, siete salvi dalle persecuzioni di febbri, amici, tribù selvagge, animali detestabili, telegrammi, lettere e da ogni altra seccatura a cui potreste essere esposto da altre parti»(6).

La Patagonia come enorme campo di equitazione, meno insidioso di altri luoghi in fatto di clima, fauna e selvaggi. Ma i panorami grandiosi sono assicurati. E poi c’è nella comitiva – oltre ai fratelli e al marito sir Alexander Beaumont Churchill Dixie – l’esperta guida Julius Beerbohm, che sulla scia del grande esploratore Musters ha già percorso l’interno della Patagonia(7).

(5) «La scelta delle armi è l’elemento risolutivo per porre fine alla sparuta, ma ingombrante, presenza indigena su un territorio che doveva essere colonizzato, popolato dai bianchi e modernizzato [...] Già agli inizi del 1900 la etnia tehuelche poteva considerarsi estinta» (BORRI C. 2002: 142).

(6) Il virgolettato breve, e la citazione lunga, da *Across Patagonia*, in Claudia Borri (2002: 158 e 159), la cui traduzione (basata sull’edizione USA del libro della Dixie, Worthington, New York 1881) sto riportando.

(7) George Chaworth Musters (*At home with Patagonians*, 1871). Julius Beerbohm, il cui *Wanderings in Patagonia* è stato da poco pubblicato quando il gruppo lascia l’Inghilterra, curerà i disegni che illustrano alcune fasi del viaggio. Verrà appena menzionato dalla Dixie.

L'ideologia della viaggiatrice emerge anche nei contatti con le popolazioni indigene. Più o meno come nel lacerto riportato da Theroux, l'atteggiamento della lady verso gli indiani non va oltre la curiosità per l'elemento esotico, quando non affiorano la diffidenza e il disprezzo dell'europea civilizzata verso razze ritenute inferiori. Allorché apprende che un gruppo di Tehuelches già oggetto di visita da parte della comitiva potrebbe fermarsi presso il proprio accampamento, proverà fastidio, temendo che gli effetti personali sparsi all'intorno possano offrire «occasioni tentatrici di furto alle quali di certo il cuore tehuelche non avrebbe resistito» (BORRI C. 2002: 181). Come dire che presentarsi al campo indiano non pone, non può porre, problemi a nessuno, men che meno a chi la visita la riceve, mentre è subito disdicevole ritrovarsi oggetto della visita dell'«altro». E la richiesta da parte di un indiano di assaggiare il caffè che bolliva sul fuoco del bivacco europeo, verrà respinta sdegnosamente, mentre verrà distribuito, per facilitare la fine della visita, dell'alcool. Non diversamente dai bianchi imbrogliatori che trafficano con i Tehuelches, già oggetto di riprovazione da parte della nobildonna. Il fatto che, al postutto, nessun furto si sia verificato, non può che procurare sollievo, «anche se – è il pensiero della signora – probabilmente la stretta vigilanza che mantenemmo su di loro può aver avuto a che fare con una così inconsueta prova di onestà» (BORRI C. 2002: 181). In un altro episodio, le considerazioni della lady di fronte allo spavento e al disappunto espresso da un indigeno che ha visto il proprio ritratto sull'album da disegno di Beerbohm, non contengono neanche il sospetto che quel furto d'immagine possa essere vissuto, in una cultura diversa dalla propria, come l'equivalente del furto dell'anima, dell'identità della persona ritratta: «Dopo aver espresso il suo disappunto con i suoni gutturali della sua lingua, il giovane lo fece a pezzi, come se fargli il ritratto fosse stato colpirlo col malocchio e come se qualche disgrazia avesse potuto accadergli se la copia non fosse stata distrutta» (BORRI C. 2002: 180).

Ma la comitiva dei Dixie e compagni (nove persone, fra congiunti, l'amico Beerbohm, il servo e alcune guide locali fra cui non mancano francesi trapiantati in Patagonia) è lì non per conoscere l'animo indiano, ma per una ragione più semplice: la caccia. Il viaggio sarà un'impresa sportiva di carattere venatorio, resa più emozionante dal fatto che la selvaggina costituirà gran parte del cibo. E sarà una caccia spietata, a volte senza scopo, poiché molti animali moriranno per la curiosità di un'osservazione ravvicinata e per descriverli ai futuri lettori. Senza

alcun atteggiamento scientifico, nemmeno dilettantistico. Prevale semmai il gusto per il trofeo, per il *souvenir*: «La carne di un giovane struzzo non è molto appetibile, perciò lasciammo l'uccello, prendendo solo le sue zampe, con le quali si possono fare dei graziosissimi manici per ombrelli e frustini» (BORRI C. 2002: 187). Oppure, dopo aver ucciso un puma: «La sua pelle, che adorna il pavimento della stanza dove sto scrivendo in questo momento, misura esattamente nove piedi dalla punta della coda alla punta del naso» (BORRI C. 2002: 187). A fare da oggetti di arredamento in linea con il gusto dell'età vittoriana finiranno anche diverse volpi patagoniche, in quanto «La loro pelliccia è molto soffice, di colore grigio argentato. Decisi di fare una collezione delle loro pelli e di portarle in Inghilterra per farne tappeti o altri articoli utili» (BORRI C. 2002: 188). Tutto insomma, in *Across Patagonia* – a partire dalla dedica al Principe di Galles Alberto Edoardo, indefesso organizzatore nella propria tenuta di allegre stragi venatorie – ruota intorno alla caccia. Senza ombra di pietà per gli animali uccisi.

Un momento di turbamento Florence Dixie lo proverà di fronte alla sofferenza e all'agonia di un animale simile al cervo: uno *huemul* (*Hippocamelus bisulcus*). Che non è fuggito di fronte ai cacciatori(8). E che dovrà essere finito con il coltello. Pur chiedendo che l'animale venga scuoiato per averne la pelliccia, la lady non vorrà più abbattere altri esemplari di quella specie. Si tratta di qualcosa di più della momentanea insoddisfazione sportiva verso una preda che, non dandosi alla fuga, ha depresso l'istinto venatorio della cacciatrice. L'immagine del cervo andino morente, infatti, riaffiorerà nella mente della donna, che in anni più maturi dichiarerà il proprio rifiuto per la caccia, testimoniato dai saggi *The Horrors of Sport* (1891) e *The Mercilessness of Sport* (1902). L'antica seguace di Artemide – la dea cacciatrice, la lungisaettante – diventerà antivivisezionista, vegetariana, nemica dell'uso delle pellicce e delle piume d'uccello nell'abbigliamento. Sviluppando nel contempo, sotto l'influenza del movimento suffragista, l'impegno per l'emancipazione femminile in tutti i campi della società. In effetti, il suo viaggio patagonico era stato anche un'occasione per competere duramente con l'altro sesso, e finanche per dimostrare la

(8) Comportamento che definirei anomalo, se si tiene conto che il cervo andino o *huemul* scappa di fronte all'uomo. Così Alberto Maria De Agostini, il salesiano-esploratore: «Mentre attraversiamo una di queste graziose conche lacustri, ecco affacciarsi su di un poggio a un centinaio di metri da noi un bellissimo cervo andino, l'*huemul*, che dritto su di una roccia ci mira curiosamente. Derriard lamenta di non aver preso con sé il winchester, perché vorrebbe impossessarsi delle belle corna che ornano la sua testa; io invece penso a ricavare una buona fotografia, ma appena gli son vicino e sto per scattare l'otturatore, il cervo alza i garretti e in un amen si invola alla mia vista» (DE AGOSTINI A.M. 1999: 145-146).

superiorità del proprio, come quando racconta di essersi staccata dal gruppo, rimasto a piedi perché i cavalli si erano allontanati dal campo, ed è stata lei sola a ritrovarli, seguendo un cammino diverso da quello degli uomini.

Anche il motivo profondo del suo resoconto di viaggio potrebbe consistere non tanto nelle avventure raccontate, quanto nel fatto che quelle avventure hanno per protagonista una donna. La sua gara continuerà con i libri, con i forti personaggi femminili che delincherà, come quello di Gloria de Lara nel romanzo *Gloriana* (1890) (e si badi al nome), in cui, sotto mentite spoglie maschili, una giovane donna arriverà alla carica di primo ministro ed estenderà alle donne tutti i diritti possibili, senza perdere il consenso popolare quando farà conoscere la sua vera identità.

Fra femminismo e animalismo, fra impegno per la riduzione degli armamenti e l'abolizione della pena di morte, resteranno le tracce di una certa eccentricità, ma della sincerità del suo pentimento per la caccia non si ha diritto di dubitare. Forse il suo arco e la sua freccia, per tornare allo sfondo mitico, erano rivolti meno verso gli animali e più verso i suoi antagonisti uomini. Come uomini erano i temerari che osavano sfidare Artemide, e che non venivano mai risparmiati. E il cervo, sacro alla dea, incarna forse sul piano simbolico un lato profondo della personalità di Florence Dixie. Averlo colpito significa aver colpito sé stessa nel suo lato più complesso e intimo, quello lunare. Col nome di Febea, sorella del dio del sole, Artemide non ha forse fra i suoi attributi quello di essere dea della luna?

Senza ovviamente pensare come sovrapponibili le dinamiche emozionali fra cacciatori "moderni" e "primitivi", vale forse la pena ricordare comunque il termine "animalicidio" coniato da Lévy-Bruhl per rappresentare l'atteggiamento di consapevolezza e di repulsione manifestato nelle civiltà della caccia in seguito all'atto di uccidere. In seno a tali civiltà, «si genera un'esperienza di 'sacrilegio' in stretta aderenza con l'uccisione di animali predati. Come infatti da infiniti usi e interdizioni sacrali è attestato, il cacciatore 'uccide fingendo di non uccidere'. Anzi, egli annulla in mille guise l'uccisione compiuta. È in ciò l'espressione evidente di una ideologia della 'profanazione'» (LANTERNARI V. 2004: 200).

La forza impressa coscientemente nella natura dal cacciatore trasforma la preda in una cosa (e in un bene economico). Ciò, nelle civiltà della caccia, induce un momento sacrale e mitopoietico che definisce

retrospettivamente l'uccisione avvenuta come sacrilegio. Si tratta di «condizioni psicologiche analoghe negli effetti a quelle che Janet, riferendosi alla società 'moderna', colloca tra le forme di psicastenia» (LANTERNARI V. 2004: 466).

Ci si potrebbe chiedere se l'"ascetismo" (qui inteso alla maniera di Janet, come crisi psicologica), esperito a distanza temporale dalla moderna cacciatrice, non abbia a sua volta caratteri di autodistruzione del successo (venatorio) e di "nevrosi di fallimento". Ciò non per l'oscuro terrore di futuri "vuoti" venatori, ma per "vuoti" di senso del proprio sfondo ideologico e culturale.

L'agonia del cervo ha costituito forse per l'inconscio dell'autrice la suggestione più profonda del viaggio, e può aver agito come un farmaco dal lento o lentissimo rilascio. Fino a dare al suo viaggio patagonico, e alla sua vita seguente, il valore di un doppio movimento, esterno e interno. Una doppia erranza, che conosce il momento di fuga dalla brumosa Inghilterra vittoriana, e che partecipa a un altro momento, inevitabilmente collettivo, che avviene «quando la visione dominante che tiene assieme un periodo della cultura si incrina. [Allora] la coscienza [cerca] fonti di sopravvivenza che offrano anche fonti di rinascita» (HILLMANN J. 1977: 11).

Bibliografia

BORRI Claudia, 2002, *Lo specchio della lontananza, tre viaggi di donne in Sudamerica (XIX secolo)*, Il Segnalibro, Torino.

CHATWIN Bruce – Paul THEROUX, 2000, *Ritorno in Patagonia*, Adelphi, Milano.

DE AGOSTINI Alberto Maria, 1999, *Ande Patagoniche*, Vivalda Editori, Torino.

DIXIE Florence, 1880, *Across Patagonia*, Bentley, Londra.

DIXIE Florence, 1996, *A través de la Patagonia*, a cura di M. MARTINIC, Ediciones de la Universidad de Magallanes, Punta Arenas.

DIXIE Florence, 1998, *A través de la Patagonia*, a cura di D.PERRAZZO, Compañía de Tierras Sud Argentino, Buenos Aires.

HILLMANN James, 1977, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano.

LANTERNARI Vittorio, 2004, *La grande festa*, Edizioni Dedalo, Bari.

Movimiento y quietud en la poesía de Susana Soca

María Teresa González de Garay

Universidad de La Rioja

Podríamos interpretar (leer, sentir) la poesía de Susana Soca como una peregrinación que se entrega al camino sagrado del arte del lenguaje, “palabra en el tiempo”, como decía Antonio Machado. Una poesía que busca y abre (aunque también pierde y abandona) senderos y rutas que conducen hacia el interior más secreto e íntimo, hacia el ser mismo de la escritora.

Este peregrinar por su interior, con el poso e inspiración de una enorme cultura literaria y poética ofrecida por la tradición europea (francesa, italiana, alemana, inglesa, rusa, española) y latinoamericana, muestra una decidida vocación de entrega “para sí misma”, “en sí misma”, que le permite vivir superando la desolación y la ausencia, la angustia y la melancolía que proceden tanto de la historia como de su singular existencia. Susana Soca, una artista rigurosa, vive escribiendo y escribe para vivir de manera más intensa y verdadera.



Retrato de Susana Soca

Como su propia vida, marcada por los constantes viajes entre Uruguay, Argentina y Francia (vivió sola en París desde 1937 hasta 1950 aproximadamente), estigmatizada por la experiencia de la segunda Guerra Mundial y su proceder cruel, inhumano e irracional, y por la lejanía y otredad, podemos decir que su obra poética está impregnada de simbólicos (pero muy reales) dinamismos y contemplaciones, en el sentido de su poderosa expresión para sugerir el errático deambular, vagar, vacilar, titubear, dar vueltas, andar, pasear, desviarse, y también desorientarse, perderse, renunciar, detenerse y callar... En el silencio de lo no revelado y lo no encontrado, en “el renunciamiento”, hallamos una de las claves poéticas más originalmente expresadas por la poetisa uruguaya, predominando, sobre todo, la voluntad de instalarse en lo auténtico y permanente (un país de la memoria, paradójicamente, sin tiempo). Y este espacio de la verdad es la poesía (donde alcanza la quietud y aun el éxtasis). Una poesía para el ser, que recupera filosófica y poéticamente el mundo ordinario, el fantástico de la imaginación, la naturaleza, la historia y el arte.

Su poesía, publicada en forma de libro póstumamente, revela un vigor, honestidad, exquisitez y lucidez extraordinarias. Y eso sin hacer concesiones a una fácil comunicabilidad. Con una gran exigencia formal en la indagación de sus propias emociones y percepciones, con un lenguaje exacto y oblicuo, sin facilitar una transmisión exhibitoria y manida al potencial lector. La poesía de Soca es exigente. Con ella misma en primer lugar, como se evidencia en los prólogos y textos críticos que la autora escribió sobre su propia creación. Pudo muy bien hacer suyo el lema de Juan Ramón Jiménez: «¡Inteligencia/ dame el nombre exacto de las cosas!», aunque sabía que éste era camino arduo del arte.



Manos de Susana Soca

Muy significativas de su poética, por ejemplo, son las palabras que dedica a Jules Supervielle en una de sus prosas titulada *Encuentros*, en la que analiza una de las conferencias que ofreció el poeta en París sobre la creación en Uruguay. Reveladoras porque “los semejantes” (dos poetas con muchas cosas en común, Supervielle y Soca) se entienden y porque proyecta en su lectura del poeta, asimismo tendido entre dos mundos, el uruguayo y el francés, su propia concepción de lo poético:

«Supervielle enumeraba correctamente las cifras de nuestra producción y describía algunas particularidades nuestras ante un público indiferente. En un momento determinado empezó a hablar de la calidad del silencio de nuestra tierra, de sus correspondencias secretas con los animales y los hombres que la poblaban; describía el panorama de su infancia en Santa Lucía y el paisaje apareció bruscamente a nuestros ojos mientras refería una historia acerca del toro que luego misteriosamente aparecería en “Gravitations”. El paisaje vivo apareció también ante el público que lo ignoraba; se manifestó en la sala esa forma súbita de entendimiento que puede llamarse la presencia poética; es decir la percepción de las cosas comunicada por una vía secretamente emotiva.

Recuerdo que en aquella disertación, refiriéndose a los poetas de nuestro continente y comparándolos con los poetas franceses insistió en un aspecto sorprendente. La forma de predominar en los nuestros la presencia continua de los elementos en estado puro, la tierra como tierra, el mar como mar, el viento como viento. Particularmente este último tenía una importancia singular y entraba a cada paso en nuestra poesía, con toda su violencia. Vemos en el poeta un ser infatigable que intenta describir sin tregua lo que sin tregua percibe, en la vigilia y en los multiplicados planos del sueño. Se acerca con peculiar sigilo al silencio de las cosas, observa, describe, adapta el lenguaje a esas zonas próximas al silencio. Actúa al compás del río interior, sea en las disciplinas poéticas, sea en la libertad; adapta y combina el lenguaje de todos los días para que con una precisión alucinante sugiera sensaciones y formas experimentadas y vistas antes de llegar a la palabra. Puede hacer cualquier confidencia en el tono de la melodía y romper con él sin salir de la órbita de la poesía; sin hacer descubrimientos verbales en función del lenguaje, sino de lo que necesita concretamente expresar» (SOCA S. 1966: 105-106).



Retrato de S. Soca realizado por Carlos Alieris (Paris, 1931)

Susana Soca era llamada por sus numerosos amigos y conocidos la dama de *La Licorne*, revista que creó en 1947, tras los oscuros días de la resistencia en París durante la ocupación nazi en la II Guerra Mundial. *La Licorne*, con tan sólo tres números en la fase europea, tuvo el apoyo, entre otros, de Roger Callois, Pierre David y Paul Eluard. Posteriormente fue refundada en Montevideo en 1953, con los apoyos de Jorge Luis Borges, Rafael Alberti, Felisberto Hernández, Jean Cocteau, Onetti, Pasternak, José Bergamín, entre otros. En esta época se llamó *Entregas de La Licorne* y sacó a la luz 15 nutridos números, más el último, el decimosexto, coordinado por Guido Castillo, que se formó en homenaje a su creadora, tras el inesperado fallecimiento de ésta en accidente de aviación.

La revista representó un ejemplo impecable de cosmopolitismo y un genuino encuentro de culturas. El dibujo que ilustra la cubierta de la revista, el unicornio, remite a la constelación de *La licorne* y es de Valentine Hugo, así como muchas de las ilustraciones de la misma y un par de retratos de Susana Soca y de su madre.



Pero Susana Soca, a pesar de ser una escritora uruguaya tan importante en las artes a nivel mundial (vanguardias

históricas y postguerra europea) parece residir en un limbo poco transitado de olvido y silencio, sobre todo en España(1).

Por eso son esenciales los intentos de rescatar la figura de Susana Soca, abriendo espacios de diálogos entre Uruguay, España o Francia (exposición en París en 2007 que une a Susana Soca, Gisèle Freund y su constelación)(2), presentaciones y traducciones como las de Rosa María Grillo y Lucio Sessa, que invitan a conocerla en Italia, monografías como las de Esther Cáceres y Juan Álvarez Márquez, que la sitúan en la tradición medieval, mística y del Siglo de Oro de la mejor literatura escrita en español. Además del profundo conocimiento que muestra Susana Soca de los textos fundamentales del romanticismo alemán y ruso(3).



Susana Soca y el retrato de Picasso

(1) Las páginas de Esther de Cáceres, Ángel Rama, Ricardo Paseyro, Guido Castillo, Emir Rodríguez Monegal, Onetti, en la crítica uruguaya; las de sus amigos de otros países como Borges, Cioran, Michaux, Jouhandeau, Guillén y Ungaretti, junto a otros testimonios de personas y artistas que la conocieron, parecen formar un conjunto crítico tan rico y poliédrico como perteneciente a una época pasada que no sigue dialogando con las nuevas generaciones.

(2) En junio de 2006, a propósito del centenario de su nacimiento, la *Maison de l'Amérique Latine* en París organizó la exposición *Susana Soca y su constelación, vistas por Gisèle Freund*.

(3) En 2005 un grupo de realizadoras uruguayas denominado *Las damas de La Licorne* conformado por Leticia Almeida, Soledad Angulo, Magdalena Bottaioli, Lucía Dotta y Deborah Rucanski filman *Susana Soca: La demente?*, un documental sobre la vida de la poetisa, que recibió varios galardones a nivel internacional.

Susana Soca nació en Montevideo el 19 de julio de 1906 y murió en Río de Janeiro el 11 de enero de 1959. Murió, como ya he indicado más arriba, en un accidente de aviación sobre las selvas del Amazonas. Al intentar aterrizar el avión se incendió. Había cambiado su billete de avión para viajar con una amiga (y un poco por superstición, porque la compañía en que viajó nunca había sufrido ningún accidente)(4).

De familia muy adinerada y aristocrática, fue la única hija del renombrado doctor Francisco Soca y de la aristócrata Luisa Blanco Acevedo. Esta madre, absorbente y autoritaria, debió influir en no pocas actitudes de nuestra escritora, como se desprende del colosal retrato que de ella hace Juan Carlos Onetti (y que el lector interesado podrá encontrar colgado en la red: en él describe el carácter generoso y misterioso de Susana Soca, a la que conoció en una refinada fiesta que la poeta ofreció a los escritores de Montevideo en su casa-palacio, retrato que adquiere un valor importante viniendo de tan corrosivo y gran escritor como fue Onetti)(5).

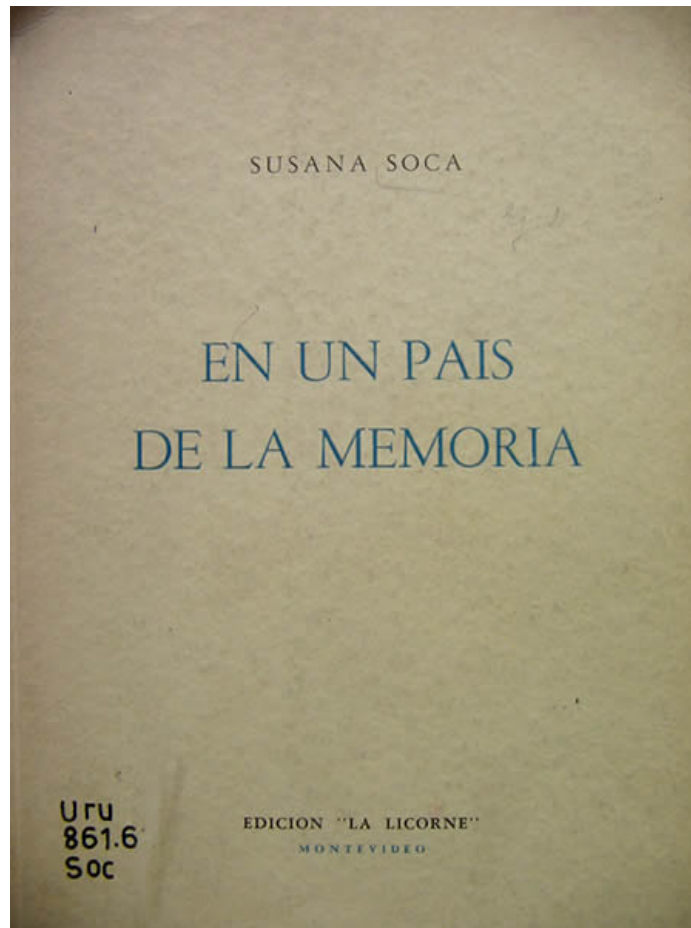
Vivió desde su infancia grandes temporadas en París con su familia. Y desde adolescente trató en su hogar a escritores como María Eugenia Vaz Ferreira, Carlos Sabat Ercasty, Jules Supervielle, Carlos Reyles, Orfila Bardesio, entre muchos otros conocidos. De algunos de ellos ha escrito páginas de crítica e interpretación lúcidas y memorables (especialmente sobre María Eugenia Vaz Ferreira y Jules Supervielle, como ya señalamos). Su crítica literaria está a la altura de su poesía y es muy interesante ponerlas en relación porque se iluminan y armonizan en una unidad sin escisiones.

Susana Soca tenía preparado su primer libro, en realidad una antología “arbitrariamente diferida”, *En un país de la*

(4) «Sus amigos aseguran que Susana conocía cuál sería su destino, y de hecho, en muchos de sus poemas se puede leer cómo presentía su trágico final. En 1959 encontrándose en París, su madre la llama y le pide que vuelva. Susana tiene un boleto de la aerolínea Lufthansa que decide cambiar en el último momento. Antes de partir despide a todos sus amigos y confía sus manuscritos a su secretario personal Guido Castillo a quien le dijo que los publicase en caso de que le sucediera algo. Volviendo de París, en un vuelo de Lufthansa desde Hamburgo, al intentar aterrizar en Río de Janeiro, la pista estaba resbaladiza, y el avión la recorrió hasta estrellarse en la bahía de Guanabara, causando la muerte de 29 pasajeros y 7 tripulantes. Su cuerpo fue reconocido por su primo, Juan Carlos Blanco quién sólo tenía 14 años. La familia quedó devastada por la muerte de Susana y su madre se sumió en una depresión profunda. Los bienes de la poetisa, entre los que se encontraban innumerables estampas japonesas, obras del gótico, pinturas de Modigliani, Picasso y otros fue mal administrada por un intermediario y casi no queda rastro del paradero de ninguna de ellas» (Web, Wikipedia).

(5) Su relación con la madre tuvo algo tormentoso. De su madre se dice que fue una mujer muy temperamental que quiso tener a su hija dedicada a servirla, mientras que los pensamientos de Susana estaban en cuestiones literarias, filantrópicas y políticas. Fue educada por preceptores y hablaba varios idiomas: español, francés, inglés, alemán, latín, griego e italiano. De adulta aprendió ruso para leer a Boris Pasternak con quien mantuvo correspondencia, y ocultó los manuscritos de *Doctor Zhivago* para su posterior publicación. En 1964, Juan Carlos Onetti le dedicó su novela *Juntacadáveres*. En el libro *Ejercicios de admiración*, Emil Cioran, quien la conoció en París, la recuerda en un texto llamado *Ella no era de aquí*.

memoria, que se publicó a poco de su muerte. En 1962, se reunieron sus inéditos en *Noche cerrada*(6). Y se publicó entonces también el Número de homenaje de *Entregas de la Licorne*, que ya hemos mencionado, en Montevideo, en septiembre de 1961 (consultable de manera íntegra también en la red, como sus dos libros de poesía y la totalidad de la revista).



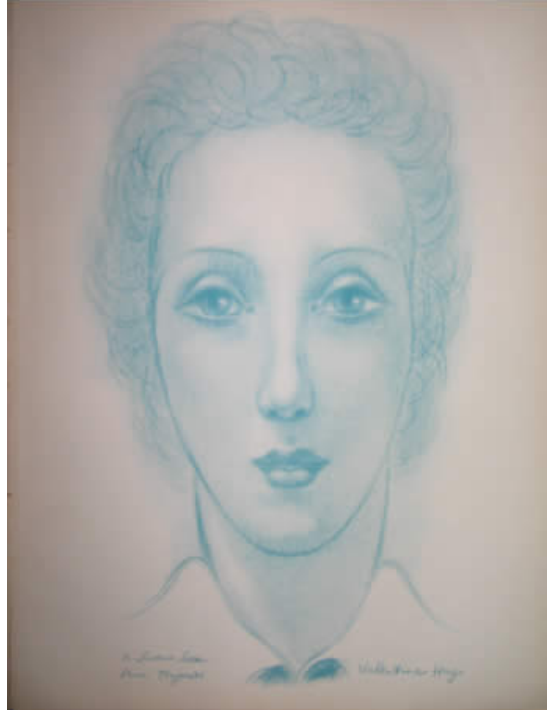
El mundo de la alta cultura que fue su ámbito natural no se enfatiza en absoluto en su poesía, que por el contrario responde a otras solicitaciones: «la angustia humana en su más acongojada e inmediata encarnación, la guerra; en el orden de lo particular, existían ciertas cavilaciones de carácter ultraindividual y obsesivo; y al

(6) En 1948 aparecen sus primeros textos poéticos y póstumamente Guido Castillo editó *En un país de la memoria* y *Noche Cerrada*, únicos libros que reúnen su poesía.

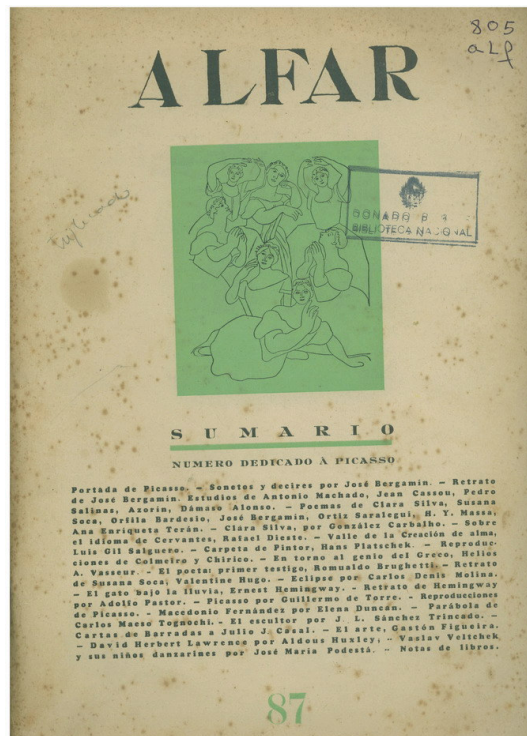
extremo opuesto de lo uno y lo otro, se insinuaba un llamado a la alegría, a cierto esplendor que llega simultáneamente de personas, cosas, paisajes, a una evasión en los jardines pasados y presentes» (BARCIA P. L., 2009: 20).

Borges escribió un soneto memorable tras su muerte. En él acierta a sintetizar los rasgos estéticos que mejor caracterizaron su poesía (el placer por el discernimiento, los matices cromáticos, la naturaleza, la música, el arte de versificar). Titulado *Susana Soca*:

«Con lento amor miraba los dispersos
Colores de la tarde. Le placía
Perdersse en la compleja melodía
O en la curiosa vida de los versos.
No el rojo elemental sino los grises
Hilaron su destino delicado,
Hecho a discriminar y ejercitado
En la vacilación y en los matices.
Sin atreverse a hollar este perplejo
Laberinto, atisbaba desde afuera
Las formas, el tumulto y la carrera,
Como aquella otra dama del espejo.
Dioses que moran más allá del ruego
La abandonaron a ese tigre, el Fuego» (BORGES J. L. 1960: 66).



Retrato de S. Soca de Valentin Hugo (*La Licorne*, n. 16)



Donne in viaggio / Mujeres viajando

«Susana Soca transita por Europa y por América, entre dos continentes, y su movimiento existe también en la creación poética, en la que cifra y descifra, en la que interroga y responde, con una ética y un rigor que se acerca muchas veces al silencio, a lo no dicho, a lo apenas dibujado, pero suficiente.

¿Existirá en ella una poesía de la reconciliación? ¿O pasa a primer plano el estremecimiento de reconocer el horror del mundo fragmentado, roto por las fronteras y distancias, de la Europa de los años 40? En ocasiones hay un reconocimiento de la gracia, del color, de la serenidad de un mundo que no sabemos si sólo existe en su cabeza. Otras podemos encontrar una cierta fe en el presente que olvida un dudoso pasado, pero que comparte con la naturaleza su plenitud. En otros poemas el peregrinaje es solitario y acompañado de fantasmas» (LOUSTAUNAU F. 1992: 118).

La personalidad de Susana Soca es mundana: viajera inteligente, muy atenta a culturas e idiomas diferentes. Otra poeta uruguaya, la excelente Orfila Bardesio, escribió una carta a Alberto Oreggioni, fechada el 20 de abril de 1996 en Montevideo, donde realizaba la siguiente semblanza de su amiga:

«Me dices que te hable de Susana Soca: Era delgada, alta, de ojos grises, manos de huesos largos, hablaba como si le dictaran las palabras desde un lugar lejano, la mirada siempre detenida en ese sitio impreciso, a veces estallaba en una carcajada irónica, frente a la reacción que podrían provocar sus palabras.

Me tenía un afecto especial. A menudo me invitaba a tomar el té en su casa de Carrasco o del Centro, en la calle San José –casi Florida–.

Por un gran ventanal que daba a una fuente, en la mágica casa de Carrasco, yo veía caer las hojas secas; ardía el fuego en la chimenea, y Susana me decía sus poemas. Recuerdo sobre todo uno bellísimo que había escrito en París: “Busco el color del mar”...

Me hacía confidencias sobre los poetas y pintores que había frecuentado en sus veinte años de

residencia en París; recordaba especialmente a Paul Eluard y a Picasso.

Era sumamente intuitiva, decía con una certeza que nunca vi en otra persona, las percepciones sobre los seres que conoció y que la rodeaban, de un modo asombroso e inesperado; sabía lenguas antiguas como el griego y el latín, dominaba perfectamente el ruso, y antes de que Boris Pasternak recibiera el Premio Nobel, ella lo iba a ver a Moscú y traía sus poemas, que publicaba en “La Licorne” y en “Entregas de la Licorne”, que editaba en Montevideo.

La vestía Christian Dior, pero era su elegancia la suprema sencillez.

Tomábamos el té en una salita aledaña a su cuarto, en la vieja casona de la calle San José, bajo el amparo de una hermosa mujer de largo cuello de cisne y traje amarillo, de Modigliani; creía que este cuadro era una réplica; me enteré después que era un cuadro auténtico de Modigliani. Era inmenso y bellissimo; ocupaba toda la pared del cuarto; bajo su “protección” no podía suceder sino lo más auténtico de sí mismo. Ella se sentía orgullosamente feliz de poder ofrendar tanta belleza. Auténticos eran también los numerosos cuadros de Picasso y de Chirico que pendían de los muros de su casa de Carrasco.

Cuando me casé, ella fue mi madrina de bodas, junto con el Dr. Alfredo Cáceres, mi padrino. Me llamó la noche antes de la boda, para despedirme, alta ya noche, con una ternura que no olvido.

Después de la boda, en la Iglesia de maderas de Carrasco, (“Stella Maris”), nos hizo una fiesta increíble (en la casa de Carrasco) a la que invitó a todos los poetas amigos; entre poemas que ellos decían, y sus palabras de despedida, se percibía una sensibilidad extraordinaria.

Cuando embarcó hacia Rusia en busca de colaboraciones de Pasternak nos dijo que tal vez no volviera, que viajaba demasiado en avión. Nos estrechó fuertemente las manos: “Por si no nos volvemos a ver...”, nos dijo.

Luego de su muerte (quemada viva en el accidente de Lufthansa), se publicó “La Licorne”, con textos de despedida, de grandes escritores europeos como Jules Supervielle, y de escritores americanos como Jorge Luis Borges, —que compuso un espléndido poema en su memoria, en el que

comparó el fuego con un tigre—. En los textos de esos escritores se decía que Susana Soca ¡se había despedido para siempre de todos ellos! Estaba tan segura de que iba a morir, que pidió información en París sobre cuál era la compañía. que tenía en su plantel los mejores aviadores y la que nunca había tenido ningún accidente. Se le informó que era Lufthansa, y en un avión de esa compañía partió desde París. Al llegar a San Pablo, llamó a su casa, para avisar que todo iba bien y ¡que la esperaran!

Pero al hacer el trasbordo en Río de Janeiro, la pista era un lodazal, había llovido tropicalmente, el avión no pudo despegar y patinó infinitamente, hasta estallar en llamas. Era como Casandra, una profetisa que veía su propia muerte, y no la podía evitar.

Podría escribir un libro con lo que conversábamos sobre poesía. Era, como ves, un ser misterioso, lleno de encanto y de gracia. Como ocurre aquí, ahora, en nuestro país, no se habla de su poesía, como tampoco de la poesía de Esther de Cáceres.

Llegará un día en que aparecerán críticos lúcidos, y la traerán a suceder de nuevo, como entonces...»

(ROSALES H. 2010b: WEB).

Pero ya es hora de detenerse en una muestra concreta de lo que venimos diciendo. Hemos transcrito alguno de los mejores poemas de Susana Soca y hemos señalado en diferentes colores los variados aspectos que inciden en el tema tratado de la quietud y el movimiento. Quedan consignados como una propuesta de lectura, mientras vamos a comentar más detalladamente uno de ellos. Es el primero, que ilustra bien el movimiento de la búsqueda y la nostalgia, en versos alejandrinos blancos (la mayoría) de gran rotundidad y raíz conceptista. Se titula *TIEMPO DEL MAR* y en él el mar funciona como paisaje y como correlato objetivo de la intimidad más secreta del yo poético. Nos encontramos con un mar tan interiorizado que no sólo está fuera de la percepción sino dentro del cuerpo, con su perpetuo movimiento, sus mareas, oleaje, acometidas y retiradas. La sangre como océano. Lo curioso es que a pesar del movimiento incesante el mar está “tranquilo” («El mar se mueve en mí, incesante, tranquilo»). Esa serenidad del mar hace posible la creación poética y la evocación e introspección de la

autora. En los primeros versos es un mar que acompaña el regreso, el movimiento de la nostalgia, un mar en plena retirada, en bajamar («Adonde vuelvo, vuelve») que avanza, sin embargo, hasta una mirada, calificada de “desierta” porque las cosas amadas no están presentes. Esa ausencia se intensifica con el adjetivo “quemado” que matiza el color azul de las olas en movimiento. La omnipresencia del mar se compara ahora con un amanecer de desastres personales e íntimos no especificados, pero puestos en plano de igualdad con la ausencia de lo amado (y con la destrucción de lo “quemado”). Los desastres, los desamores, los errores que también regresan. Pero, a pesar de toda esta carga de melancolía, salimos de los primeros versos con una visión plena y positiva, tanto del mar como del amanecer, en una imagen sintética de notable expresividad: «Adonde vuelvo vuelve, y la punta del día con el mar me acaricia».

«El mar se mueve en mí, incesante, tranquilo.
El mar avanza al borde de los ojos desiertos
sin las cosas que amaban. Adonde vuelvo, vuelve
entre olas de azul quemado, como el alba
de mis desastres. Adonde vuelvo vuelve,
y la punta del día con el mar me acaricia».

Probablemente esa caricia de la luz que renace es lo más hermoso y positivo de todo el poema. Es la esperanza, es la confianza de la unión absoluta con una naturaleza amable que siempre recomienza. Es el consuelo de la luz, es el contacto y la conexión. Porque el poema, tras este verso unitivo, vuelve a transitar por el mundo de la ausencia y de los sueños rotos, frustrados o desvanecidos. Y además de esta imposibilidad de alcanzar, ni en sueños, «las fiestas de los que duermen», encontramos el desdoblamiento de la mirada (la vigilia de la conciencia, por tanto), la asunción de la no presencia en estas fiestas con «detanías de brasas y de fuentes», y, lo que es más importante, la renuncia a mirar «el color de la llama» en los «ateridos bosques» de estos sueños en los que la realidad está ausente. Bosques fríos, a pesar del fuego, sueños a los que el “yo” ya no quiere mirar: «Con otros

ojos sigo las huellas de mi ausencia/ y el color de la llama en ateridos bosques/ donde los ojos míos ya no quieren mirar». Hay una transformación en la voluntad de mirar, una huida de la bajamar. Y en el movimiento incesante se alojará ahora el insomnio. Podemos pensar que comienza una pleamar vigilante, que no descansa ni duerme, como el yo poético, pero que es muy consciente de que su vigilia vela por un fuego que ardió en el pasado y ahora está apagado. Es ese rastro de lo que fue, y que vuelve, adonde llega la poeta, acompañada del mar, aun sin querer mirar, renunciando ya a los sueños, aun sabiendo que los rastros de la ausencia permanecerán siempre junto a la «fría embriaguez» de la vigilia constante, junto al mar como única compañía constante: «Sin sueños el desvelo y desvelado el sueño,/ adonde llego sólo llega el mar que no duerme,/ y su fría embriaguez vela por la apagada/ lengua de fuego ardiente en pasados otoños» (SOCA S. 1959: 47-48; 1950: 18).

Vemos en esta poesía una sucesión de indagaciones, de sobresaltos, de impresiones sensoriales y cromáticas muy intensas, pero también de impresiones intelectuales, emocionales (subterráneas y secretas), de momentos de gran esteticismo porque es una poesía que persigue clarificar el mundo, anular el tiempo, hacerlo transparente y nítido, lleno de reposo, contemplación y quietud. Todo ello se busca a través de una mirada honda y replegada en las cosas, con un pensamiento abismado y místico, enraizado en la realidad de la Naturaleza (los pinos, los árboles, la resina, las dalias, el jardín, los acantilados, el mar, las amadas ciudades) y en las iluminaciones y destellos de emociones interiores apenas nombradas (seres perdidos, recordados, encontrados: el padre, la madre, «alguien secreto a quien amé con violencia»). Su poesía trata de suprimir los impedimentos que dificultan entender la realidad, la naturaleza, la vida... De ahí la búsqueda vigorosa en soledad, de ahí la contemplación estática (de la noche, del color, de la luz, de un árbol, del cielo, del mar).

Baste el comentario de este enigmático poema como muestra de la excelencia de su poesía y de la perplejidad que denota tanto el movimiento como la quietud en la autora. Y sirva como umbral hacia una lectura reposada y atenta, más completa, del resto de los poemas seleccionados.

Selección de poemas de Susana Soca:

TIEMPO DEL MAR

El mar se mueve en mí, incesante, tranquilo.
El mar avanza al borde de los ojos desiertos
sin las cosas que amaban. Adonde vuelvo, vuelve
entre olas de azul quemado, como el alba
de mis desastres. Adonde vuelvo vuelve,
y la punta del día con el mar me acaricia.
Aunque mis sueños trenzan sus coronas de abetos
para las fiestas de los que duermen,
no las puedo alcanzar ni me llegan cercanas
mezcladas letanías de brasas y de fuentes...
Con otros ojos sigo las huellas de mi ausencia
y el color de la llama en ateridos bosques
donde los ojos míos ya no quieren mirar.
Sin sueños el desvelo y desvelado el sueño,
adonde llego sólo llega el mar que no duerme,
y su fría embriaguez vela por la apagada
lengua de fuego ardiente en pasados otoños.
(SOCA S. 1959: 47-48).

EN UN PAÍS DE LA MEMORIA

I think the chief reason we have so little
joy is that we take ourselves, too seriously.

THOMAS MERTON(7)

I

En un país de la memoria
por años y años yo erraba sin salir
en un país de la memoria
escondido país, con rigor yo viví.

Y sin llegada a la salida
alguien de nuevo me hacía entrar
en un país de la memoria.
que era país de la ansiedad.

Por un tiempo más largo que el de la juventud
conocí los dominios de entrar y de salir
de aquel país de la memoria
sometido a la ausencia, memorable país.

Mano de brujo apenas era mano embrujada
y sin cesar trazaba el anillo de humo

(7) Thomas Merton (Prades, Francia, 1915 - Bangkok, 1968), monje trapense, poeta y pensador estadounidense. Está considerado como uno de los escritores sobre espiritualidad más influyentes del siglo XX.

estrecho y justo alrededor
de aquel país en vano abierto a los países.

Aquel país surcado de infatigables ríos
que ningún mar devoraba,
sólo el mar de la ausencia para siempre
extendido entre mis ojos
y el mar de la espuma y el mar de la hierba.

II

Andaba por los países
atenta a seres y objetos
y un signo que yo entendía
me señalaba de nuevo
el camino conocido
camino breve del tiempo.
Un instante bastaba a la segura vuelta
un instante bastaba a matar el espacio:
seres y objetos iban conmigo
adonde sólo llega el repetido sueño.

Un signo aparecía
entre las hojas de la arboleda
entre los labios de las estatuas,
ceñidas hojas, cerrados labios...

Despertaban en mí las ciudades dormidas
en una noche crecían pueblos
de arboledas y estatuas semejantes a aquéllas
amadas en el día, cruelmente cercanas.
Y yo salí del árbol y la estatua
en busca de las vías de semejanza ambigua:
entre incisivas gracias similares
seguramente iba
hacia el país de la memoria
todo cabía en él.
Sólo el reposo era ignorado
y entraba la alegría
como la sombra entra en el muro
y lo bello era bello en medio del temblor.

III

Desaparece ahora el anillo de humo
sobre el mar de la ausencia alargado en mis ojos
y he de salir de la memoria,
camino lento que serpentea
cuando no miro atrás ni tampoco adelante
y de soslayo veo las cosas
como si fueran otras.

Por vez primera libre y sin país alguno

adonde pueda volver
en una misma noche entro, sin distinguir
su ligereza y su peso.

No sirven las palabras que en otra vida acaban.
En el amanecer de una tercera vida,
las cosas se retiran de sus nombres,
desencontradas van por tranquilos lugares
apenas lisos y resbaladizos.

Dilatado el espacio
entre el dolor y la alegría
con extrañeza voy al encuentro
de las cosas que amaba.
He de salir de la antigua memoria
extranjera a los climas que no fueron sus climas,
sin tiempo para los nuevos recuerdos.

Un canto llega a mi boca,
como si nunca hubiese sido mío,
escucho sin hablar y alguna vez lo sigo.
(SOCA S. 1959: 67-71).

TIEMPO DE LA RESINA

DELANTE de los pinos

Vuelvo al olor de la resina antigua

A su secreta mirra encendida en los labios.

Pero entre la resina que en el aire ya bebo
delante de los pinos,

y el perfume caído en la memoria mía

y nunca derramado, hay un sendero corto.

No lo puede cruzar este presente sueño

Por cien sueños de ausencia en vano ya soñado.

Aquí la unión del labio y su lejana hierba

De la resina viva y mi deseo

de sentirla de nuevo, el que apenas cabía

en la encogida noche, la noche sin espacio

para el aire las caras y las hojas.

Ya sigo la resina transverberada y ágil

adonde un sol oculto irradia y quema

inagotable vino, allí bebemos

el olor del follaje fresco y su propia llama

como si caminaran juntos en la raíz

de un pino adolescente.

Avanza la resina confundida
en el viento del mar por ella aligerado,
Como una vez el aire de los labios
en aire de otros labios, una vez nada más.

II

Busco el sabor antiguo de las hojas
que cien veces gustado
rodeaba al cuello joven, y tibio como el ámbar
de nuevo sorprendía.

Regreso a la arboleda
y el perfume camina en lugar de mis pasos
y la transporta y la abandona entera
cada vez más secreto, acaso a medianoche
entre las piedras vuelve a encender el silencio.

Lo hallará en lo oscuro de un pino que no brilla
si estrecharan mi sombra los veranos no vistos
a los cuales llegaba a tientas y sin mí.

Alguien me dejó sola delante de las hojas
como delante de una muerte que no fue mía
y empecé a caminar buscando nuevos nombres
para las mismas hojas.

Si respirara en ellas nuevamente
la inocencia del gozo y la melancolía;
si respirara en ellas
de una violenta vida anticipadas muertes,
me acercaría a la resina viva.

Pero yo estoy de pie
en el sendero corto atravesado
por un tronco marchito como una vieja seda,
sin llegar a las hojas.

(SOCA S. 1959: 51-53).

SALMO DE LA NOCHE

AQUÍ la noche jadeante y baja. La que se muere y
no habla. Aquí la noche aferrada a la ceniza de la
nieve. En las ciudades prisioneras.

Hay que tocar la propia diestra para saber el camino
del agua. Y sólo el agua divide el bosque negro de la
ciudad inmóvil y vendada que un encaje olvidado de
luna serpentea.

Aquí la noche que no duerme. Y solamente encierra.

Casi sin albas la de mañanas tardías. Risa de colegiales
corta un instante el frío. Hasta que pasa en ella un
silbido. Como a través del vuelo de las palomas
condenadas.

Sólo la noche se inclina a desiertos parapetos. Un temblor
de siglos gira en las veletas agitadas por el cierzo.
Y prolonga la voz de los tambores ensordecidos.

Saltan sobre la nieve los centinelas como los osos
cautivos.

En su prisión la bella aprende por vez primera a caminar
en las tinieblas. Y todavía nadie espera nada.

Mayo, 1941.

(SOCA S. 1959: 54).

JARDINES HÚMEDOS

VOZ DEL CANTO

TÚ, la arbitraria y la primera
orden y fuego de la palabra
en la fatiga embriaguez última
desde el principio yo te escuchaba...

Y con mi sola voz yo te digo:
en lo violento siempre esperada,
fue tu violencia violencia mía
para estar sola, sin esperanza
hube de ir al aire inmóvil
adonde sé que nadie llama
adonde sé que no me llevas
a laberintos de la palabra...
En la memoria y en el olvido,
tú la primera y la arbitraria.

En otro tiempo iba y venía
tu juego semejante a los juegos del mar.
Al borde de tu ausencia soñaba que volvías
y para retenerte con el habla
había que andar y andar de nuevo
hacia el opuesto lado de una sombra más larga
que mi estirada sombra.

Viví los años de la memoria
retirada de mí,
empecinada en unir algo
que estaba dividido,
buscando alguien que no era el mismo
y ya nada sabía de mi vieja ansiedad.

Sin descansar iba y venía
yo despertaba en una y soñaba con otra
a través de ciudades simultáneas y opuestas.

En la primera mitad de la noche
un hilo de frescura, un hilo de fulgor
bastaba a la alegría de buscar las figuras
agazapadas detrás de mis ojos.

Adonde nadie hablaba,
última voz la del canto llegó
para reunir aquello que estaba separado.

Bruscamente se apaga el fuego memorable
y ahora vuelvo a mí pero la voz se aleja,
en la segunda mitad de la noche
ya ni siquiera encuentro antiguos crueles sueños,
nadie recoge caídas figuras
delante de mis ojos
y se retiran hacia las islas entrevistas
sobre el mar de mi infancia, cuando el barco se iba
y no podía contar las palmeras.

Tú la arbitraria y la primera...
en otro tiempo yo te decía,
apenas llega tu voz severa
me quita el aire de la alegría.

Como ninguno rápido y lento
Entra tu fuego y se apresura,
Me quita el aire de endulzamiento
entre las pausas de una dulzura
violenta y pronto anonadada,
buscando el canto en el instante
que la atraviesa como una espada.
No más dulzura, sólo un diamante
en la memoria y algún dulzor
evanescente, abrumador.

Tú la primera y la arbitraria...
ya apenas oigo tu voz esquiva,
sí no volviera, tu ausencia viva
hasta la muerte, es necesaria.

Entras ahora en los objetos
yo no escucho tu voz pero la veo a veces
ya desplazada hacia las cosas.
Y pesa sobre mí con un silencio nuevo.
Irrespirable es la dulzura
de la que no me arranca este canto sin canto.
Enmudecido brilla
como una cosa entre las cosas.
(SOCA S. 1961: 31-33).

LA LÁMPARA

POR alguien yo viví los claros años, por alguien
he conocido humanos reinos de transparencia
y en su esfera de sueño me movía.

Alguien ardiente y seco como nadie soñaba;
nunca dijo mi nombre.

El que fue para mí como el agua dulce y amargo
tuvo el amor de mi padre, era la llama
pero oscilaba alrededor como una lámpara.

Contra la hierba sorda mi boca habló palabras
y como el heno se dispersaron.

Lo que en regiones de espanto miro lo he aprendido
en los antiguos bermejos bosques cerca del mar.

Todos los dones me fueran dados de tal manera
que vivir sólo es remontar felices ríos.

Nada deseo, el soplo para respirar basta
y ya no sueño con fiesta alguna del aire lúcido.

Todos los dones a pesar suyo me fueran dados
mi voluntad a su blandura o su violencia
hora tras hora las necesarias gracias tomaba
mi joven llama creció en la suya fortificada

ella oscilaba por mi avidez no consumida.

Su voluntad iba y venía

como una mano dada y quietada.

Aquél que daba de su esplendor creyó en el mío

de tal manera dar y tomar es cosa sola.

Más tarde el gesto de perder fuera el solo gesto

sin casa anduve entre las casas

en la común huida yo vagaba apenas.

Y sin sorpresa entre el asombro

de aquéllos que perdían

Por vez primera, perdí de nuevo lo ya perdido.

Más tarde cuando nada deseaba

pasión de ausencia he conocido

en la memoria de mi deseo

del albedrío que nunca obtuve.

Ahora que no tengo sed y todo gesto

ya se reduce a no hacer ruido en las tinieblas

esta nostalgia del albedrío de alguno, vuelve.

Despacio oscila alrededor como una lámpara

y todavía por ella sé que el fuego existe.

ALEGRÍA

La lámina segura del sueño que se quiebra
ha partido la noche como un fruto redondo.
En mitad de lo oscuro al extremo del ansia
hubo una sombra, blando reverso de esplendores,
memoria de una noche de Epifanía.

Despertar en el túnel del más largo temblor
aguardando los climas devastados e iguales
luego el golpe el asombro la inmersión el relámpago,
a todo lo entrevisto extendiendo abrazos nuevos
entran de nuevo en mí las caras y las cosas
por el amor de la mirada mía
alguna vez reunidas.

Sonríó a las imágenes y he de volver con júbilo
a unir aquello que estaba separado,
tierras sin agua ya bruscamente florecen
para entrar en mis ojos algún remoto viento
acercará los cinco extendidos jardines.

La luna de mis álamos su esbeltez me devuelve
grabados que no olvido, inmóviles ciudades
y en las ciudades, altas las ya quemadas torres.
Hacia mi boca ausente el olor de la tierra

y del lejano mar han de volver despacio.

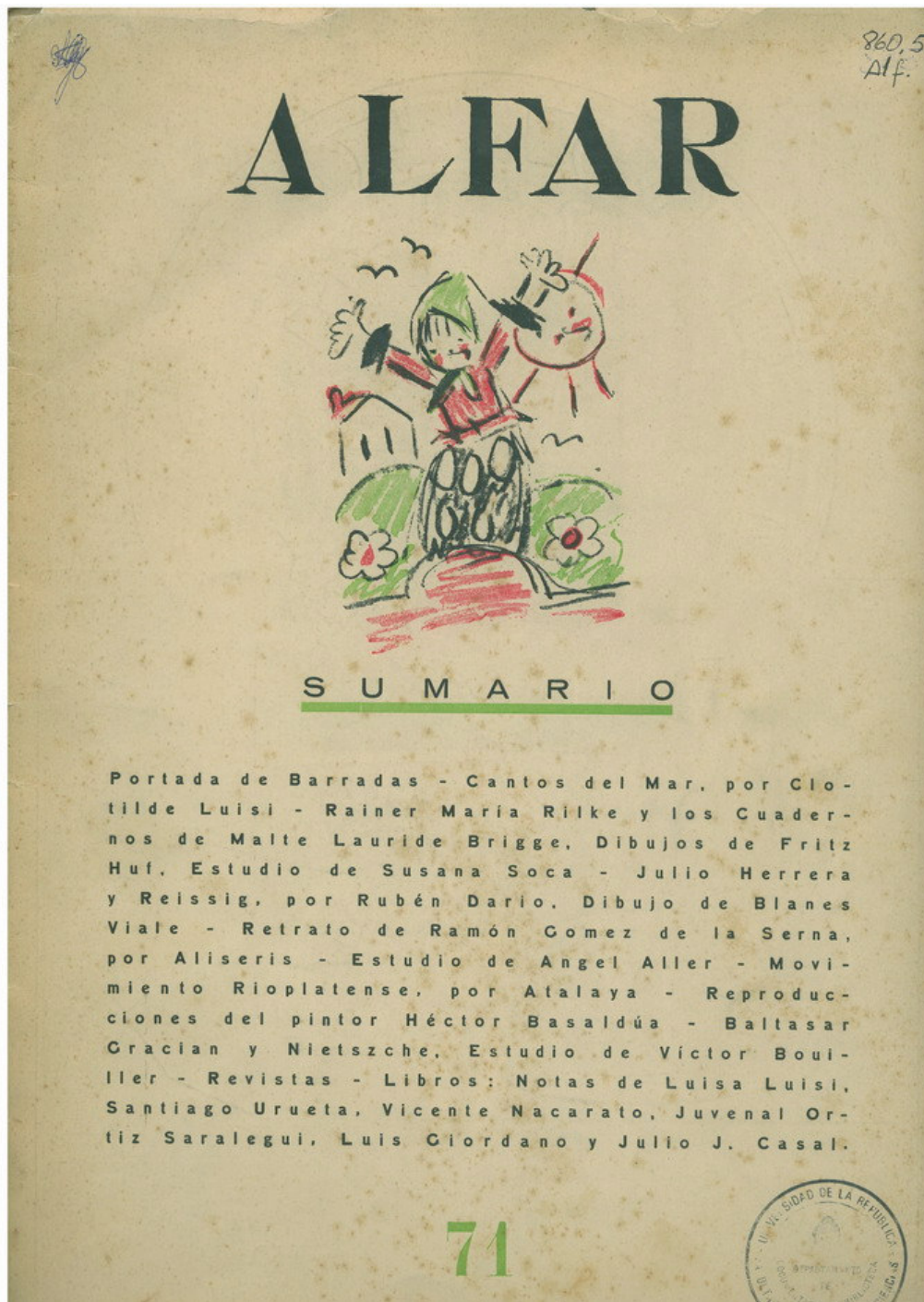
Conmigo el mar disperso, atraviesan sus olas
las formas que algún día me fueron favorables.

Mi sombra se aligera del peso de mi cuerpo
aunque fui quebrantada por aquello que amaba,
los dones de ansiedad fueron los vanos dones
e intactos sin servir giraron sobre sí.

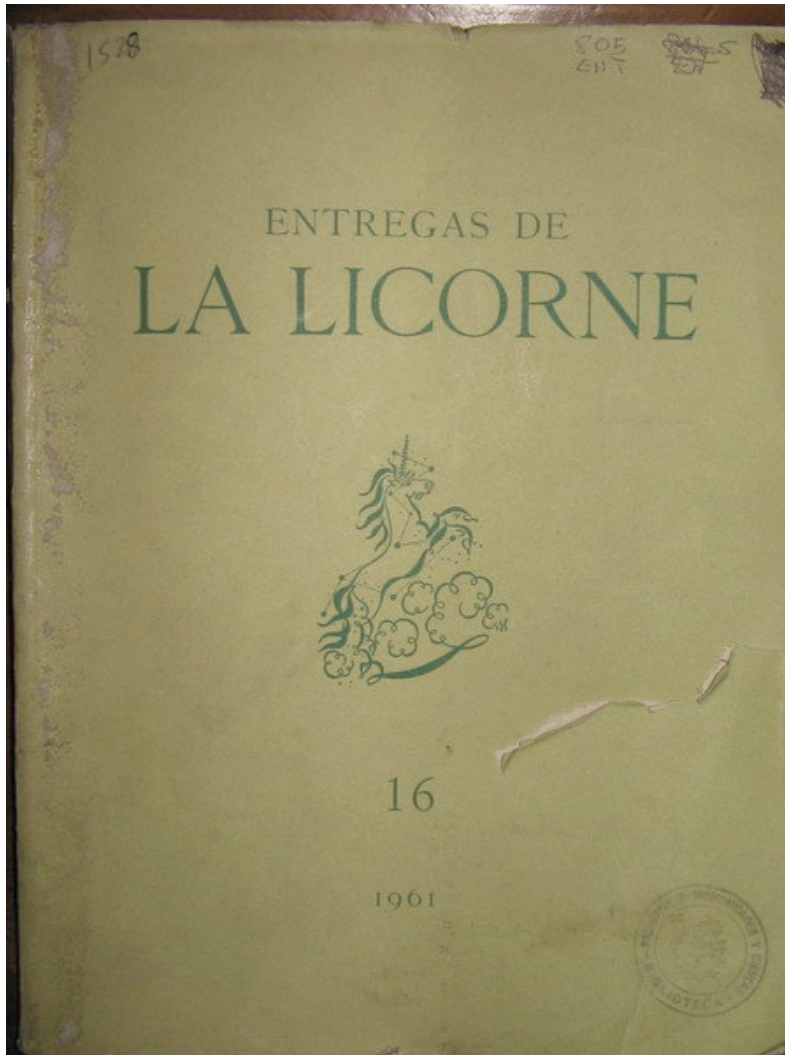
Jadeante, esplendorosa, la marea del amor
no me ahoga y regresa a través del espanto
a sumergirme entera en la alegría;
acaso las tinieblas un instante entreabiertas
me dejaron pasar; ahí donde se toca
el cristal con el agua nacen arpas y fuentes.
Basta un hilo del agua, un hilo de la música
para seguirte en una noche desconocida.

Tú, mal buscado, tú que siempre busco,
en otro tiempo yo repetía
si tú no vienes con nadie iré.
Supe que despertaba en desiertos privados
de voz y extrañamente regocijada al fin,
feliz de nunca estar en nada,
siento ahora que ves cómo la propia sombra
partida del destino de mi cuerpo inclinado

sobre lo inmóvil salta y sin esfuerzo baila.



Donne in viaggio / Mujeres viajando



Bibliografía

“Entregas de La Licorne”, Montevideo, ns. 1-12, 1953-1959; n. 16, 1961.

“La Licorne”, Paris, ns. 1-3, 1947-1948.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ Juan, 2001, *Susana Soca, esa desconocida*, Linardi y Risso, Montevideo.

BARCIA Pedro Luis, 2009, *La poesía de Susana Soca*, “Humanidades”, n. 3, pp. 17-35,
http://www.um.edu.uy/_upload/_descarga/web_descarga_74_HUMANIDADES_3_BARCIA.pdf

Donne in viaggio / Mujeres viajando

BORGES Jorge Luis, 1960, *El Hacedor*, Emecé editores, Buenos Aires.

CÁCERES Esther DE, 1964, *Introducción a la lectura de Susana Soca*, apartado de la “Revista Nacional Montevideo”, n. 219.

FERNÁNDEZ Teodosio – MILLARES Selena – BECERRA Edoardo, 1995, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Universitas, Madrid.

GRILLO Rosa Maria, 2003, *Presentazione di Susana Soca*, “Teoria, revista di filosofia”, n. 2, Pisa, pp. 103-107.

LOUSTAUNAU Fernando, 1992, *Susana Soca: la dame à la Licorne*, “Revista Iberoamericana”, ns. 160-161, Pittsburgh, pp. 115-125.

LOUSTAUNAU Fernando, 2001, *Historias vividas: Adolfo Bioy Casares y Susana Soca*, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Vervuert, Frankfurt / Iberoamericana, Madrid.

ONETTI Juan Carlos, 1975, *Recuerdos para Susana Soca*, “Mundo Hispánico”, Madrid, n. 333, pp. 64-65.

ONETTI Juan Carlos, 2010, *Recuerdos para Susana Soca*, en http://www.onetti.net/es/articulos/susana_soca

OREGGIONI Alberto, 2001, *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

ROSALES Héctor, 2010a, *Susana Soca*, en <http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/nota.php?numero=45&mes=0&ano=2009&nroAno=6&imagen=tapa%2045.jpg&idNota=280>

ROSALES Héctor, 2010b, *Pedro Piccatto y Susana Soca. Hacia la oscura raíz*, en <http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/upLoad/Notas/208/Pedro%20Piccatto%20y%20Susana%20Soca.pdf>

SOCA Susana, 1959, *En un país de la memoria*, La Licorne, Montevideo.

SOCA Susana, 1962, *Noche cerrada*, La Licorne, Montevideo.

SOCA Susana, 1966, *Prosa*, La Licorne, Montevideo.

Webs dedicadas a la obra de Susana Soca:

http://www.archivodeprensa.edu.uy/susana_soca/v2/bibliografia.htm

www.archivodeprensa.edu.uy

www.liccom.edu.uy

http://socasabat.blogspot.com/2009_12_01_archive.html

La stabilità del gineceo

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino

Parlare di stabilità, nel caso di Juana Manuela Gorriti, la scrittrice di cui intendo occuparmi, significa guardare all'altra faccia delle peregrinazioni di quest'eterna errante. Stabilità ed erranza sono le due espressioni che ne riassumono, da angolature diverse, l'esistenza umana e la produzione letteraria. E se le due facce di una moneta sono inseparabili, nel caso di Juana Manuela non si potrà esplorare un fenomeno senza considerare anche l'altro. A partire dalla sua esperienza biografica, la saltegra è una donna in viaggio per antonomasia, dapprima viaggiatrice suo malgrado, in conseguenza delle scelte dei *pater familias* della sua vita; successivamente viandante volontaria sui sentieri della Patria Grande. Nei primi anni di vita, si sposta nel limitato ambito dalla regione natale tra proprietà familiari e dimore di parenti; bambina, è esule in Bolivia (1831) per l'avversa fortuna politica e militare del padre, il generale José Ignacio Gorriti, in fuga dal *candillo* Facundo Quiroga; giovanissima sposa, affronta un ulteriore esilio, in Perù (1847), a causa del marito, Manuel Isidoro Belzú, ufficiale e futuro presidente del suo Paese. Come sottolinea María Gabriela MIZRAJE (2003: 33) i due esili si articolano, specularmente, intorno alla figura di un *candillo*, rifuggito il primo, Quiroga, accompagnato nella fuga il secondo, Belzú(1). Quando si sottrae, con la separazione, al vincolo con questi, Juana Manuela alterna il proficuo radicamento a Lima al fitto periplo volontario, in un intreccio d'itinerari che la manterrà legata alle sue patrie d'elezione e che terminerà solo con l'esistenza stessa.

Dei viaggi di Juana Manuela, come di quelli delle sue alter ego letterarie, è importante sottolineare la portata regionale, americana, in contrapposizione con la moda dell'epoca che incentivava ed apprezzava piuttosto il

(1) Alcune fonti alludono ad una fuga di Juana Manuela Gorriti dal marito, per contrasti interni alla coppia, e non a fianco del consorte in un nuovo esodo dovuto all'impegno politico di Belzú (BATTICUORE G. 2005: 276).

viaggio europeo(2). È illuminante in proposito il raffronto tra Gorriti e Eduarda Mansilla, ambasciatrici entrambe ma di segno diverso: all'incarico istituzionale svolto dalla seconda in Francia e negli Stati Uniti si contrappone quello della prima, priva di una missione ufficiale e portatrice di un progetto d'unità regionale a cui lavora nella quotidiana attività letteraria, culturale e divulgativa del suo salotto (BATTICUORE G. 1996).

Anche per la sua produzione letteraria, la regionalista Gorriti sceglie i percorsi americani ed i protagonisti, spesso femminili, si muovono per gli impervi territori di Perù, Cile, Argentina, Paraguay, Brasile, ne navigano i corsi d'acqua, ne ammirano le città esplorandole nelle parti urbanizzate e nelle zone circostanti ancora campestri, ed è forse la natura americana lo spazio privilegiato degli spostamenti e delle descrizioni. Una natura che, per quanto amata e oggetto di attenzioni letterarie da parte dell'autrice, secondo la migliore tradizione romantica, raramente riesce a liberarsi dagli stereotipi e dalla ripetitività di una presentazione che la omologa e appiattisce.

Il raffronto tra Ulisse(3) e le eroine gorritiane, calzante per il comune statuto di mobilità dei protagonisti, diverge nella prospettiva teleologica, propria del periplo maschile, contrapposta all'assenza di meta o alla ripetitività del movimento femminile. Tornando per un momento all'esperienza dell'autrice e guardando alla biografia come alla sua più riuscita opera romantica(4), si vede come essa sia pervasa da una sorta di ciclicità dove si alternano Lima e Buenos Aires con sporadiche incursioni nella regione saltegra. Se, come si è detto, gli itinerari letterari di Juana Manuela hanno spesso respiro locale, essi si caratterizzano anche per un'assai flebile intenzionalità del percorso. Un'eccezione alla regionalità e all'indefinitezza dei tragitti sembra prefigurarsi in *Peregrinaciones de una alma triste*, con l'annuncio dell'imminente partenza della protagonista per un'Europa del tutto irriuale, quella carceraria dello Spielberg. L'assenza di ogni riferimento al Vecchio Continente ed anzi la collocazione della notizia nel commiato di Laura dalla sua interlocutrice, alla conclusione del romanzo, segna una sorta di frontiera oltre la quale Juana

(2) Per esplorare altri aspetti di trasgressione del canone letterario nell'opera di Juana Manuela Gorriti e di elusione dell'ordine patriarcale nella sua vita si veda Susanna REGAZZONI (2004, 2007 e 2009).

(3) Arambel-Guiñazú si richiama all' «Ulises arquetípico [que] queda trastocado en una protagonista que recorre el “nuevo mundo” en una busca doble, de acción y de relatos» (ARAMBEL-GUIÑAZÚ M. C. 2000: 223).

(4) La vicenda umana di Juana Manuela Gorriti, soprattutto per quegli aspetti legati alle circostanze sentimentali e politiche della sua vita, ha subito letture diverse che hanno dato luogo ad altrettante redazioni di una biografia dagli spiccati toni romantici, fortemente condizionata ad interessi politici o economici. Come mette in luce Graciela BATTICUORE (2005: 273-285), nel 1865, alla vigilia della sottoscrizione indetta tra i lettori per la pubblicazione della prima raccolta dell'autrice, *Sueños y realidades*, *El Correo del Domingo* enfatizza il ruolo politico svolto da Gorriti in occasione dell'uccisione del Generale Belzú, ottenendo positive ricadute editoriali.

Manuela non sembra intenzionata a spingersi. In un'ulteriore differenza rispetto all'itinerario omerico, le "Colonne d'Ercole" narrative poste sul limite del territorio americano sono rispettate, non già per paura o senso di inadeguatezza, ma per il disinteresse dell'autrice ad allontanarsi dal suo terreno di elezione.

A differenza del percorso omerico, il viaggio delle eroine gorritiane è il frutto della coazione al movimento. Le protagoniste appaiono infatti condannate ad una fuga obbligata che di volta in volta intende sottrarle al pregiudizio, alla malattia o alla persecuzione, rispettivamente in *Camila O'Gorman, Peregrinaciones de una alma triste, Felicitas Guerrero de Alzaga (Panoramas de la vida, 1876)*; in quest'ultimo testo è anzi possibile ravvisare un accanimento che oggi catalogheremmo, con un aggiornamento terminologico e di fattispecie giuridica, come *stalking*.

Tra le opere di Gorriti, *Peregrinaciones de una alma triste* è, secondo Mizraje, «su pieza ficcional de más largo aliento, la que concentra una zona neurálgica de su producción y lleva a su punto más desarrollado el sistema de relaciones entre mujeres y de la transmisión de la historia» (MIZRAJE M.G. 2003: 33). Una valutazione che fa di questo romanzo – cui intendo qui preferentemente riferirmi – un punto d'interesse privilegiato per il tema. In esso il movimento equivale alla salute o, in senso lato, alla salvezza. Laura si sottrae alle inefficaci cure mediche per intraprendere, imitando una terapia del cui successo ha avuto notizia, «la fatiga de interminables viajes», dove il rimedio sembrerebbe risiedere nel «prolongado sacudimiento» e nel «largo cansancio» (GORRITI J. M. 1876: 21) che ne deriva. La tisi che mina la protagonista, malattia muliebre e letteraria per antonomasia, pone la vicenda nel solco della tradizione romantica, ma si offre anche come metafora dell'oppressione morale e sociale operata dalla cultura patriarcale nei confronti dei soggetti femminili. Con la diplomazia che ne ha caratterizzato la vita e la scrittura, infatti, Gorriti fa elencare a Laura i condizionamenti cui si sente sottoposta che, seppure dettati, almeno apparentemente, dall'affetto non sono per questo meno stringenti: «He ahí esa madre querida que vela a mi lado, y quiere evitarme hasta la mínima fatiga; he ahí mis hermanos, que no se apartan de mí, y me llevan en sus brazos para impedirme el cansancio de caminar; he ahí la junta de facultativos, que me declara ya incapaz de soportar el viaje a la sierra». Per finire la giovane riflette: «¿Cómo insinuar, siquiera, mi resolución, sin que la juzguen una insigne locura?» (GORRITI J. M. 1876: 23). Se la frase di Laura sembra esprimere, in forma colorita e colloquiale,

il premuroso interessamento familiare, è facile leggere in filigrana il richiamo allo stigma imposto su colei che intende sottrarsi alla norma sociale e che, come più volte è stato rilevato, si esprime nell'emarginazione sancita dal marchio della follia⁽⁵⁾. Appare allora evidente che quello proposto potrà essere solo e per definizione un viaggio senza meta, perché la donna che lo intraprende attende dal movimento la salute e non il raggiungimento di una località, non il piacere e la conoscenza ma l'elusione del controllo sociale.

Se la malattia è metafora del disagio che colpisce più acutamente un soggetto femminile, le vicissitudini del viaggio e dei personaggi incontrati offrono un quadro – seppure edulcorato – della condizione della donna americana nel XIX secolo. È facile rintracciare nel romanzo il richiamo all'esperienza peruviana di Flora Tristán ed alla sua relazione, *Peregrinazioni di una paria* (1838). Il titolo ne è un'esplicita allusione, ricordo ed omaggio alla viaggiatrice franco-peruviana. Di questa Juana Manuela non ha la *verve* né la pungente ed aggressiva *vis* critica, che ripropone la dialettica Europa – America con i suoi correlati di civiltà e barbarie. Flora è l'europea che guarda al Perù con la spocchiosa superiorità del suo continente e con la libertà della viaggiatrice che sa di essere – in fondo – una turista; Juana Manuela ha la partecipazione di chi parla del mondo su cui investe e la cautela di colei che dovrà permanere nella società che descrive e mantenervi una posizione non marginale, certo, ma di attenti equilibri. Ecco allora che il titolo, pur nella somiglianza, diverge per la romantica definizione della protagonista – «anima triste» – che si stacca dal battagliero e connotato sostantivo, «paria», usato da Flora Tristán.

Il viaggio delle eroine gorritiane è spesso infruttuoso. La libertà cui mira è, infatti, per la protagonista inaccessibile o costantemente posticipata. Allo scacco supplisce il “gineceo”. Con questo termine non intendo riferirmi, contrariamente alla tradizione storica ed architettonica, ad uno specifico spazio riservato alle donne, ma ad un vincolo di solidarietà femminile, più raramente ad una collettività di donne. In entrambi i casi quella del “gineceo” è una condizione caratterizzata da piena volontarietà e contrapposta all'obbligatorietà insita nel suo referente storico.

(5) Sulla follia come destino che segna la sorte di numerosi personaggi femminili di Gorriti e sulla sua lettura in chiave di «perspectiva romántica vista como consecuencia compensatoria de la represión», si veda María Cristina ARAMBEL GUIÑAZÚ (2000: 220). Della pazzia, Graciela BATTICUORE (2005: 293) mette, invece, in luce la valenza di conciliazione delle opposte fazioni politiche.

Il dialogo con cui si apre *Peregrinaciones de una alma triste* presenta le protagoniste e delinea la cornice da cui si diparte la narrazione a schidionata. La conversazione, la *charla femenil*, per usare il termine con cui Gorriti titola un altro racconto della stessa raccolta, costituisce la forma stessa del romanzo: colloquio prima ed epistola poi, con una scelta testuale che lo inserisce nel tipico panorama della produzione letteraria femminile ottocentesca, concepita come filiazione della comunicazione e per questo relegata alle tipologie letterarie connesse con la quotidianità. Il richiamo a Sherazade e a Dinarzade, così si denominano ironicamente le due amiche, e l'esplicita menzione de *Le mille e una notte* rivelano fino a che punto il viaggio della protagonista e le sue narrazioni siano da intendersi come un *unicum* e anticipino lo schema che informerà, contemporaneamente, la scelta della struttura narrativa e dei contenuti. In omaggio al capostipite orientale, lo schema della narrazione nella narrazione viene riprodotto anche nelle vicende raccontate dai personaggi delle avventure di Laura, con un meccanismo che di volta in volta sposta nell'ombra la viaggiatrice per porre alla ribalta i protagonisti delle sue storie. E tuttavia questa organizzazione non si limita ad un espediente narrativo, ma disegna la labirintica corallità cui la donna dà voce e nella quale cerca riparo. Ogni "narrazione maggiore" – definendo in tal modo i racconti delle esperienze di viaggio di Laura, da cui si dipartono quelle "minori", narrate dai suoi interlocutori – è un esempio di "gineceo", uno snodo della solidale rete femminile che offre tutela e protezione, familiarità e affetto alla protagonista. Il primo in ordine di tempo e d'importanza è lo spazio notturno delle confidenze tra le due amiche, motivate dalla lunga intimità creata dalla comune origine saltegnna, che si prolunga nel carteggio con cui Laura, costretta a riprendere il viaggio salvifico dal riaffacciarsi della malattia, prosegue l'iniziale *charla*. La finzione epistolare assicura la cronaca dei molteplici viaggi per interrompersi con la partenza di Laura verso lo Spielberg ed il commiato dall'amica.

Quella prima e prevedibile dimestichezza si ripropone, tuttavia, in ogni successivo incontro femminile dove, anche tra sconosciute, si instaura in modo immediato e impercettibile un rapporto di fiducia, di familiarità e di reciproca tutela. Accade già nella prima tappa del viaggio quando l'ignota ed affettuosa ospite di Laura «salió a mi encuentro con tan cariñoso apresuramiento, cual si mediara entre nosotras una larga amistad» (GORRITI J. M. 1876: 41); si ripete con la giovane suor Carmela, monacata per voto e a dispetto del suo giovane innamorato, che

racconta le cause della sua scelta alla sconosciuta viaggiatrice avendole taciute alla famiglia; ritorna nel ricostruito affiatamento con le compagne d'infanzia, a Salta, dove tra i mille passatempi delle giovani s'impone per il suo valore simbolico una merenda preclusa agli accompagnatori, in cui questi s'inseriscono con uno scherzo dove rivestono gli eloquenti panni di briganti che le assalgono. Altri esempi si trovano nelle confidenze – correlate – della *puestera* e della madre che ha perso il figlio nel *malón*; nel caso della giovane paraguayana rapita e imprigionata durante la guerra della Triplice Alleanza; della schiava brasiliana tiranneggiata dalla sua padrona. In ognuno di questi esempi la solidarietà femminile risolve il dramma di una donna o lo rende più sopportabile.

Proprio dall'episodio di suor Carmela si evince come non ogni collettività femminile configuri un "gineceo", non presenti cioè le caratteristiche di vincolo libero e solidale tra donne che gli sono proprie. Il monastero, per esempio, è connotato quale luogo desolato, spazio dell'incomunicabilità e della morte per eccellenza, è «da tumba» (GORRITI J. M. 1876: 67) in cui «la paz [es] el único bien que se pide para los que hemos muerto para la vida» (GORRITI J. M. 1876: 61) e dove si entra dopo aver «arrancado a mi frente su blanca guirnalda de rosas para cubrirla con el sudario de la muerte...» (GORRITI J. M. 1876: 59).

Dalla storia dell'infelice novizia si desume inoltre che la solidarietà del "gineceo" si contrappone al legame familiare sulla base di una volontarietà che la famiglia non offre. Si presenta come un vincolo connesso all'identità di genere, ma la cui insorgenza non deriva da un automatismo assicurato dall'appartenenza sessuale. Si caratterizza come un legame spontaneo, ma non preordinato ed apparentemente incosciente. È frutto del sentimento di solidarietà di soggetti che si sentono affratellati da una comune sventura, dalla necessità di confrontarsi con la pressione della norma sociale.

Per valutare quanto era radicata e persistente nel pensiero gorritiano la convinzione che la libertà femminile fosse vincolata al concetto di "gineceo", è bene osservare come il massimo esempio di questo ricetta di donne sia riscontrabile nella pensione che funge da scenario di *Oasis en la vida*, penultimo romanzo dell'autrice, se si eccettua *Lo íntimo*, il suo diario pubblicato postumo. Tale pensionato si presenta come un convitto d'ispirazione elegantemente parigina per un pubblico che per libera scelta vuole essere solo e rigorosamente femminile. Esso si costruisce come uno spazio di auto-segregazione ed auto-tutela in cui non può essere ammessa la perturbatrice

presenza maschile. Concordemente con la leggerezza che lo caratterizza, il testo si sofferma solo sui vantaggi più superficiali della scelta: la libertà delle pensionanti di abbandonarsi a fantasiosi *deshabillé*, di indulgere a insostanziali chiacchiere, mentre si limita ad alludere a più essenziali tutele del soggetto femminile dalla pressione sociale. Nel romanzo che sembra incentrarsi sulla condanna dello scellerato allontanamento di un bambino da parte dei genitori e sul rimpianto della famiglia perduta, si riscontra la ripetuta esemplificazione del fallimento familiare: istituzione idealizzata e irrealizzabile o deleteria condizione sociale, quando riesce a concretizzarsi. Dalle rovine di nuclei familiari naufragati, sfilacciati o – nella migliore delle ipotesi – estinti sorge la ferrea comunità femminile rappresentata dalla pensione di M.me Bazan, ricovero di soggetti feriti ed orgogliosamente arroccati nella scelta isolazionista. L’eccezionale accoglimento del protagonista al suo interno ed il matrimonio di questi con la bella Julia, che conclude il romanzo, non snaturano la vigenza del “gineceo”, saldo nella sua funzione antagonistica alla norma esterna ed al potere maschile di cui è portatrice.

Oasis en la vida come le narrazioni di *Peregrinaciones de una alma triste* e più in generale le tematiche care alla produzione di Gorriti ripropongono un’ampia campionatura di motivi romantici: l’amore impossibile, la difesa dell’onore, la scomparsa e la ricerca dell’essere amato; presentati nella loro forma tradizionale o appena ravvivati dal colore locale di un americanismo ai primi passi ed ancora in gran parte succube del canone europeo, come nel riferimento al *malón*, l’assalto degli indios. E tuttavia proprio l’enfatico ricorso al tema della solidarietà femminile risignifica il vieto motivo letterario trasformandolo in antesignana proposta di “sorellanza” e d’innovativa coesione dei soggetti deboli. La comunicazione tra le due amiche – il doppio alter ego in cui l’autrice si riflette⁽⁶⁾ – che è, sì, notturna come quella del suo prototipo orientale (ma solo per i prosaici impegni lavorativi dell’ascoltatrice), ha cancellato le presenze maschili ed eliminato il sultano. Il dialogo è dettato dal desiderio di confidarsi delle due giovani e non deve sottostare all’impero esterno. Laura diventa portavoce di donne senza parola e sostegno di soggetti sfruttati o soverchiati da un potere maschile che non viene mai esplicitamente

(6) Emblematico della comunione profonda tra amiche, qui assai più sfumata, è il romanzo breve *Juez y verdugo* (*Panoramas de la vida*) in cui il legame sembra alludere ad una “amicizia romantica”, non insolita nel XIX secolo. Si veda in proposito ARAMBEL GUIÑAZÚ (2000: 222-223) per quanto riguarda l’analisi della rappresentazione gorritiana, WALKOWITZ (1991) per l’approfondimento del fenomeno sociale.

messo in discussione e meno che mai condannato, ma contrastato dall'azione della protagonista. Lo scambio notturno è il primo ma più compiuto esempio della rete solidale che si delinea appunto come "gineceo": offre solidarietà e tutela, comprensione e confronto, riflessione ed autocoscienza. Non è spazio di segregazione, ma rifugio dove sottrarsi alla pressione sociale e con cui rimediare all'azione repressiva d'istituzioni sociali solo apparentemente tutelari. Enfatizzare la solidità del "gineceo" non significa segnare con l'impossibile suggello dell'inalterabilità ogni singolo spazio di coesione muliebre; vuole, al contrario, mettere in luce la fluidità del rapporto femminile, così come viene proposto da Gorriti, e la capacità di riprodursi costantemente nella complice solidarietà delle donne che vengono a contatto e disegnano una rete di protezione dalle molteplici articolazioni. È il luogo – concreto e simbolico a un tempo – del rifugio e della stabilità entro l'erranza che contraddistingue il soggetto nomade femminile, portatore della propria identità e capace di negoziarla – come afferma Rosi BRAIDOTTI (1995) –.

L'origine e la formazione di Gorriti ne motivano l'approccio letterario formale e l'adesione a un romanticismo epigonale e già manierato mettendo in risalto la discrasia tra certo tradizionalismo della sua opera e la garbata indipendenza dal conformismo sociale che ne ha contraddistinto la vita; tuttavia, come hanno evidenziato varie studiose contemporanee, lo spirito critico e innovativo di Juana Manuela è espressione di nicchia, traluce nei dettagli delle sue composizioni. Credo che se ne possa rintracciare un esempio nel disegno di quel confidente vincolo femminile che ho qui definito "gineceo".

Bibliografia

ARAMBEL GUIÑAZÚ María Cristina, 2000, *Decir lo indecible: los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti*, "Revista hispánica moderna", a. LIII, n. 1, pp. 214-228.

BATTICUORE Graciela, 1996, *Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX*, "Revista de crítica literaria latinoamericana", a. XXII, n. 43-44, pp. 163-180.

- BATTICUORE Graciela, 2005, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*, Edhasa, Buenos Aires.
- BRAIDOTTI Rosi, 1995, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.
- GORRITI Juana Manuela, 1876, *Peregrinaciones de una alma triste*, en *Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, tomo I, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, pp.17-239.
- GORRITI Juana Manuela, 1876a, *Camila O’Gorman*, en *Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, tomo II, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, pp. 369-386.
- GORRITI Juana Manuela, 1876b, *Felicitas Guerrero de Alzaga*, en *Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, tomo II, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 387-420.
- GORRITI Juana Manuela, 1997 [1888], *Oasis en la vida* (Edición y Prólogo de Liliana ZUCCOTTI), Simurg, Buenos Aires.
- MIZRAJE María Gabriela, 2003, *Juana Manuela Gorriti*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, n. 639, pp. 31-39.
- REGAZZONI Susanna, 2004, *Azione e pensiero in due scrittrici latino-americane*, in Tiziana AGOSTINI *et al.* (curatori), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Il Poligrafo, Padova, pp. 79-89.
- REGAZZONI Susanna, 2007, *Transgresiones y conformismos en la construcción de la heroína en el siglo XIX hispanoamericano*, “Rassegna Iberistica”, n. 85, pp. 5-15.
- REGAZZONI Susanna, 2010, *Il ricettario e la costruzione americana*, in Silvana SERAFIN – Carla MARCATO (curatori), “Oltreoceano” (*L’alimentazione come patrimonio culturale dell’emigrazione nelle Americhe*), n. 4, pp. 161-170.
- TRISTÁN Flora, 2003 [1838], *Peregrinazioni di una paria*, Ibis, Como-Pavia (Tit. orig. *Pérégrinations d’une paria*).
- WALKOWITZ Judith R., 1991, *Sessualità pericolose*, in George DUBY – Michelle PIERROT (curatori), *Storia delle donne in Occidente. L’Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, pp. 405-440.

Uomini e donne / Hombres y mujeres

Coordinatrice / Coordinadora:
Rosa Maria Grillo

Keep ya head up: *ma l'hip hop non era misogino?*

Paola Attolino

Università di Salerno

«This is a man's world
This is a man's world
But it would be nothing
Nothing without a woman to care»
(James BROWN, 1966)

L'Hip Hop nasce alla fine degli anni settanta come fenomeno che si iscrive nell'articolata tradizione orale africana americana, ma che è stato e viene tuttora superficialmente marcato come "violento", "sessista", "misogino".

Il mio breve contributo propone una riflessione su alcuni interrogativi, senza la pretesa di darvi risposta. Qual è il ruolo delle donne nell'Hip Hop? Sono davvero considerate *only entertainers* o, come si direbbe oggi con un termine recentemente (e miseramente) venuto alla ribalta anche nel nostro paese, *escort*? Cosa sappiamo delle «female Hiphoppas» (RICHARDSON E. 2006: 56)? La loro presenza nel panorama musicale del rap è fuori discussione, ma perché le donne scelgono di far parte di questo genere di dominio maschile dove vengono rappresentate in maniera stereotipata?

C'è di più. Tricia ROSE (1994) afferma che le donne rapper sono riluttanti a criticare la loro controparte maschile davanti ad un pubblico multirazziale. Come mai? Alcuni studiosi (ANDERSON E. 1999) attribuiscono questo atteggiamento ad una sorta di fedeltà al *code of the street*, alle regole di comportamento da seguire nel ghetto. Ma ci sono sicuramente anche altri fattori culturali, insieme a esperienze storiche, a motivare le pratiche retoriche delle

rapper africane americane. In un interessante studio del 2004, Gwendolyn Pough ha esplorato il complesso rapporto tra le donne nere, l'Hip Hop e il femminismo, evidenziando le radici attiviste della musica rap e la connessione tra le odierne *female Hipbopas* e le *female Black Panthers* degli anni sessanta.

Il riferimento alla storica organizzazione rivoluzionaria africana americana è esplicito in un brano della rapper Lil' Kim:

«I'm the wicked bitch of the east, you better keep the peace (Ayyyo!)

Or out come the beast

We the best still there's room for improvement

Our presence is felt like a Black Panther movement»

(LIL' KIM, *The Jump Off*, 2003).

Definandosi «the wicked bitch of the east» Lil' Kim si appropria dell'iperbole, figura retorica tradizionalmente utilizzata dal maschio africano americano per ostentare esageratamente la propria virilità (ATTOLINO P. 2003a). Il termine derogatorio *bitch*, in particolare, viene in questo contesto utilizzato con accezione positiva. Ma la *bitch* può diventare *beast*, nello specifico pantera. Sembra, però, che ci sia una differenza importante con le *Black Panthers* degli anni sessanta come Angela Davis e Elaine Brown: queste ultime cercavano di ridefinire la società dell'epoca, come dimostra il motto «Lifting as We Climb» (POUGH G. 2004: 23), mentre le *female rappers* come Lil' Kim cercano di negoziare la propria identità all'interno di una società che non si pretende di cambiare, ma nella quale si rivendica semplicemente un ruolo, una presenza.

A questo proposito, un episodio di cronaca che vede come protagonista proprio Lil' Kim è emblematico. Nel luglio del 2005 la rapper è stata condannata ad un anno di reclusione e al pagamento di una multa di cinquantamila dollari per falsa testimonianza in un processo riguardante una sparatoria avvenuta nel febbraio del 2001 davanti alla sede di Radio Hot 97, New York. Il conflitto a fuoco aveva visto coinvolti Lil' Kim e alcuni membri del suo entourage contro affiliati di Capone-n-Norega, altri rapper rivali. La motivazione: in un brano di questi ultimi Lil' Kim veniva più volte chiamata *bitch* (MATTHEWS A. 2005):

«Hot damn hoe, here we go again
Pop shit like a cock, Lyte weight as your Rocks, bitch
You talk slick, fuck is all that sneack shit?
You and Diddy y'all kill me with that subliminal shit, bitch»
(CAPONE-N-NOREAGA, *Bang Bang*, 2000).

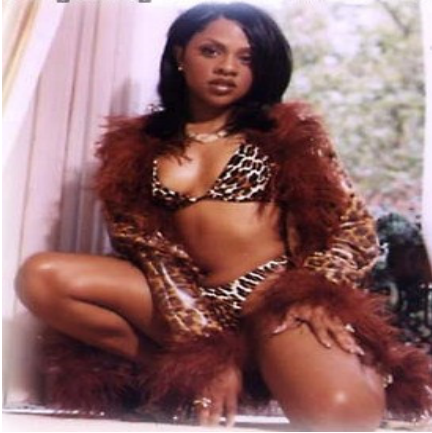
Ciò a dimostrazione di quanto il termine *bitch* sia *context-bound*, ovvero di quanto sia ampia la sua connotazione nella cultura africana americana, aspetto su cui ci soffermeremo tra breve.

Tornando al reato di spergiuo attribuito alla rapper, questo è derivato dal suo affermare, sotto giuramento, che uno dei suoi colleghi (successivamente trovato colpevole) non era presente al momento della sparatoria e dal suo sostenere di non riconoscere un altro collega (anche lui trovato colpevole) nella foto segnaletica mostrata dalla polizia.

Tutto questo rientrerebbe nella fedeltà a quel *code of the street* a cui si è accennato in precedenza. Ma c'è un altro aspetto che va sottolineato: le modalità con cui è stato condotto il processo, in particolare le prove che sono state adottate per incastrare Lil' Kim, al secolo Kimberly Jones.

Il procuratore, per dimostrare che la cantante non poteva non riconoscere nella foto Suif Jackson, uno dei colleghi accusati, ha mostrato alla giuria il video del brano *No Matter What they Say* (disponibile al seguente link: <http://www.youtube.com/watch?v=LcZoqpJ1PYs>) che, tra i protagonisti, vede proprio lo stesso Jackson esibirsi insieme alla rapper. A parte l'evidenza della prova, sembra che l'intenzione dell'accusa fosse quella di rafforzare nella giuria l'idea che Kimberly Jones fosse una mentitrice sulla base di una sua performance artistica, mostrando "il personaggio" Lil' Kim.

Nel video, infatti, la rapper interpreta lo stereotipo della *bad Black girl*, incarna il mito di Jezebel, lussuriosa, lasciva, immorale. L'accusa aveva già fornito numerose prove fotografiche e altri documenti che incastravano Kimberly Jones come rea di falsa testimonianza. Era proprio necessario mostrare quel video alla giuria? Per la cultura dominante bianca evidentemente sì, perché si voleva che i giurati non separassero il personaggio Lil' Kim, la *female rapper*, da Kimberly Jones, la donna sotto processo.



Lil' Kim



Kimberly Jones

Non a caso, la strategia difensiva di Mel Sachs, l'avvocato della cantante, fu quella di mostrare alla corte e alla giuria la "vera" Kimberly Jones, piuttosto che l'icona del rap Lil' Kim. Per questo motivo, la Jones fu invitata a raccontare la storia della sua vita, che si rivelò essere quella di una ragazza come tante, turbata dalla separazione dei genitori e lacerata dall'amore per entrambi, fino all'incontro con il rapper Notorious B.I.G., che diventerà suo compagno e mentore, spalancandole le porte di una brillante carriera. Nella sua testimonianza, la Jones fa anche riferimento alla propria attività filantropica, come sostenitrice di diverse organizzazioni umanitarie, ma la vera occasione di andare contro il *commonsense* pubblico, portato a vederla esclusivamente come una *bad Black girl*, le viene offerta da una domanda precisa del suo avvocato:

«**Sachs:** Now, let me ask you this. Is there a difference between the image of Lil' Kim and Kimberly Jones?

Kim: Of course, of course there is. I'm really nothing like my music, a lot of people say. You know, I'm proud of what I do. I love to do what I do, I'm an entertainer. Lil' Kim is the name that I use

to just – is my image. Lil' Kim is my image. That's who I am when I'm rapping, when I'm a celebrity. Kimberly Jones, Kimberly Denise Jones, is who I am when I go home»(1).

Ed è proprio la donna, non la rapper, che ha mentito, aderendo a quel *code of the street* che prevede la lealtà verso la propria *crue*, verso i propri amici, ma anche a un più complesso *code* che appartiene alla maggior parte delle donne africane americane: il codice della segretezza e del silenzio, dove il razzismo verso la comunità nera è visto come un nemico ben più pericoloso del sessismo all'interno della comunità stessa.

«[African American women have been] programmed to believe that racism always trumps sexism, and that the 'hierarchy of interests within the Black community assigns a priority to protecting the entire community against the assaultive forces of racism'» (YARBOROUGH M. – BENNET C. 2000: 643).

Improbabile, quindi, immaginare che Kimberly Jones possa condividere la visione che la cultura dominante bianca ha del rapporto tra polizia e cittadini. «Don't help put a brother in Jail», «Just move on with your life» (RICHARDSON E. 2006: 68). Questa è la strategia, la filosofia di vita di una donna, nera, come Kimberly Jones. È una donna forte, che non è Jezebel, il personaggio mitologico che incarna lo stereotipo della *bad Black female*, ma che ne interpreta il ruolo quando veste i panni di Lil' Kim, la rapper mangiauomini, la *wicked bitch*, avida di denaro e lusso. Per il mainstream bianco, invece, non esiste differenza.

Che i contenuti musicali dell'Hip Hop siano problematici e discutibili è indubbio, ma se è vero che ogni genere musicale appartiene al proprio tempo, lo sono non più dei contenuti di quei *dirty Blues* di qualche decennio fa (SMITHERMAN G. 2006). La cultura popolare africana americana, e quella musicale in particolare, è sempre stata una cultura di resistenza, volutamente lontana dalle norme e dalle convenzioni proprie del mainstream bianco americano.

(1) United States of America vs. Kimberly Jones, Monique Dopwell, 04 Cr. 340, New York, NY, March, 10 2005, Kimberly Jones Testimony, pp. 1517-20. Transcripts provided by Southern Districts Reporters (RICHARDSON E. 2006: 67).

Non a caso, nell'ultimo decennio la cultura Hip Hop, nata nelle strade del ghetto, è diventata materia di insegnamento accademico:

«Hip Hop texts are literary texts [...] rich in imagery and metaphor and can be used to teach irony, tone, diction, and point of view. Also, Hip Hop texts can be analyzed for theme, motif, plot, and character development. It is possible to perform feminist, Marxist, structuralist, psychoanalytic, or postmodernist critiques of particular Hip Hop texts, the genre as a whole, or subgenres such as “gangsta” rap. [...] Hip Hop texts can be valuable as springboards for critical discussions about contemporary issues facing urban youth. [...] The knowledge reflected in lyrics could engender discussions of esteem, power, place, and purpose or encourage students to further their own knowledge of urban sociology and politics» (MORRELE. – DUNCAN-ANDRADE J. 2002: 89-90).

E non è un caso che la letteratura sugli studi africani americani si sia recentemente arricchita di numerosi testi dove lo stile del mainstream, formale e inanimato, viene efficacemente rimpiazzato da un flusso vitale di «linguistic brown sugar» (SMITHERMAN G. 2006: 104) tutto – o almeno in gran parte – femminile.

Significativo è il seguente passaggio, tratto dal libro *When Chickenheads Come Home to Roost* (1999) di Joan Morgan, scrittrice esordiente che si autoproclama *bip-hop feminist*:

«White girls don't call their men “brothers” and that made their struggle enviably simpler than mine. Racism and the will to survive it create a sense of intra-racial loyalty that makes it impossible for black women to turn our backs on black men – even in their ugliest and most sexist moments. I needed a feminism that would allow us to continue loving ourselves and the brothers who hurt us without letting race loyalty buy us early tombstones» (MORGAN J. 1999: 59).

Il riferimento alla fedeltà, a quella *intra-racial loyalty*, per cui le donne nere non riescono a voltare le spalle ai loro uomini, ai loro *brothers*, nemmeno quando questi si comportano in maniera violenta e sessista, ci riporta alle

vicende del processo di Lil' Kim di cui si è parlato in precedenza e alle *lyrics* di una canzone di Tupac Shakur (il cui video è disponibile al seguente link: <http://www.youtube.com/watch?v=HfXwmDGJAB8>), considerato una delle massime personalità del *gangsta rap* più sessista e violento, ma in qualche modo “rivalutato” dopo la sua morte come personalità di raccordo tra la rabbia autodistruttiva della sua generazione e la politicizzazione disciplinata degli attivisti neri di vent'anni prima, di cui proprio la madre di Shakur era esponente di spicco (SPRINGHALL J. 1998: 150-151):

«When you come around the block brothas clown a lot
But please don't cry, dry your eyes, never let up
Forgive but don't forget, girl
Keep ya head up»

(TUPAC, *Keep Ya head Up*, 1993)



«Perdona ma non dimenticare, ragazza», dice Tupac e aggiunge: «Tieni alta la testa». Fierezza, dignità, consapevolezza, ma mai separate dalla fedeltà alla propria gente, quindi dall'indulgenza verso i propri *brothas*.

Questo aspetto della *intra-racial loyalty* si lega, come abbiamo visto, al persistente stereotipo delle donne africane americane come immorali, quindi non meritevoli di protezione dalla violenza e dallo sfruttamento sessuale.

In un recente convegno di studi sulla percezione dell'italianità negli Stati Uniti, Fred Gardaphé, direttore dell'*Italian American Studies Program* presso la State University di New York, ha affermato: «Stereotypes are necessary for story-telling». Sembra, quindi, che luoghi comuni, pregiudizi e stereotipi siano “utili” perché “immagini rigide” che semplificano la realtà. Ma quale realtà emerge dalle storie raccontate nelle *lyrics* delle *female rappers*? Il rivendicare ostentatamente la propria sessualità non finisce con il rivelarsi un'arma a doppio taglio? A

giudicare dall'esito processuale della vicenda di Lil' Kim sembrerebbe di sì, ma ad una visione più attenta le donne nere della *Hip Hop generation* sembra vadano in una direzione diversa:

«[they] rebel not just against dominant culture, but against a feminist culture that can be just as proscriptive in defining what is 'normal'. [...] These are young women who refuse to allow anything (or anyone) to dictate to them how they should look, act or think. They are not dropping out from society or tuning out the concept of feminism, but instead continuing to engage with their communities on their own terms» (HILL COLLINS P. 2006: 196).

Sono donne che lottano per una nuova identità, dimostrando di essere «too bold for boundaries», ma restando, appunto nei *boundaries*, nei limiti, quindi all'interno della loro comunità. Non si oppongono, ad esempio, all'utilizzo di termini *gender-bending* quali *bitch* oppure *ho*, anzi, se ne riappropriano e li ridefiniscono, esattamente come l'intero movimento Hip Hop ha fatto con la *n-word* (ATTOLINO P. 2010). Secondo la rivista *Bitch: Feminist Response to Pop Culture*, fondata nel 1996:

«[the term bitch describes] all at one who we are when we speak up, what it is we're too worked up over to be quiet about, and the act of making ourselves heard» (SHARPLEY-WHITING T.D. 2007: XVII-XVIII).

Significative sono anche le parole della rapper Miss Trina, autrice di un album dal titolo di forte impatto: *Da Baddest Bitch*.

«I felt like [the album] would have a very strong impact because Bitch is a strong word. If you gon use the word Bitch you've got to represent to the fullest. I just wanted to make sure that when I stepped out with it that it captured the ears of the people that were actually listening to what I was trying to say and to make sure that when it blew up (I had some feeling that it was going to blow up) I wanted to make sure that it was known that I'm defending women. I'm letting you know you

can do whatever you wanna do. [As far as 'bitch' is concerned] I reversed that to let you know, 'Yeah, Ok, if you gonna say bitch, just say, "Miss Bitch." Please call me Miss or whatever. Don't just say Bitch like you're saying any other bitch.' I like to stand out. I'm very dominant. I'm very controlling. So, I'm always gonna be on top of my game. So, therefore, bitch doesn't offend me at all. That's why I can use it so brazenly and so strongly... BAMMMM! It's in your face. That's that it doesn't even matter how you feel about it. [...] Actually, it is a term of empowerment as far as women are concerned because most women seem to have a tendency to have low self-esteem» (citato in ALIM H.S. 2006: 136).

1



La copertina dell'album di Trina (dove la parola *Bitch* è censurata)

Sembra, quindi, che ci sia una funzionalità nell'utilizzo del termine *bitch* da parte delle *female rappers* per descrivere se stesse. «It's a term of empowerment» afferma Miss Trina, che può servire a far sì che le donne nere aumentino l'autostima. Paradossale, ma solo se non si tiene in considerazione la centralità del linguaggio nella cultura Hip Hop, il fatto che le parole, nella tradizione orale africana americana, hanno un potere concreto, se non magico. Eppure questo senso di "libertà" derivante dal riappropriarsi di un termine come *bitch* ha del contraddittorio, in quanto non trae origine da un movimento politico, bensì dall'accettazione di quei canoni femminili stabiliti proprio da quella *patriarchy* solo apparentemente osteggiata: *sex and beauty*.

Ad una visione superficiale, sembra che il fine giustifichi i mezzi: le autoproclamate *bitches* della comunità Hip Hop hanno raggiunto posizioni di potere, ma questo sempre in un mondo dove la bellezza e la sessualità femminile sono viste come *commodity*, come merce da vendere, nella moda, così come nel cinema (non è un caso che la *blaxploitation* sia tornata di moda proprio negli anni novanta), nei programmi televisivi, nei *video-clips*, fino agli *strip-clubs*.

Ma si sa, l'Hip Hop è una cultura piena di contraddizioni che le *female rappers* cercano di negoziare e rinegoziare.

«To speak about gender relationships in hip hop is to speak about identity formation in hip hop narrative. [...] And because, like race, gender is a category shaped through opposition, women prove fundamental to constructions of masculinity in hip hop. Regardless of its location within a folk tradition, the sexism in hip hop has been roundly critiqued, and yet the very existence of this critique constitutes a central feature of the badman tradition since his is a social role construed as antithetical to being a “credit to his race” in any way» (PERRY I. 2004 : 129).

Da una prospettiva sociolinguistica, inoltre, il sessismo esagerato che si ritrova nelle *rap lyrics* deriva dall'utilizzo della figura retorica dell'iperbole come arma nelle battaglie o giochi verbali della tradizione orale africana americana noti come *dirty dozens*. Per dare un'idea della potenza di quest'arma, NEWMAN (2009: 206) cita i versi di Tropics, un rapper che afferma (iperbolicamente, appunto!) di aver stuprato il diavolo perché, «Did you know he was really a bitch?».

E non ci può essere iperbole senza ironia, altro “ingrediente” fondamentale del *Black discourse*. L'ironia fornisce un doppio significato a quanto viene proferito: gli africani americani hanno da sempre utilizzato il *double talk*, confidando non soltanto nelle competenze linguistiche del target di riferimento, ma anche e soprattutto in un patrimonio di conoscenze condivise che consenta l'interpretazione e la comprensione del “vero” significato che si vuole comunicare (ATTOLINO P. 2003b: 75-76).

A questo proposito, vorrei concludere questo mio breve contributo con un esempio di quanto appena descritto, lasciando la parola (rigorosamente a ritmo di rap!) a Sommore, *the Queen of Comedy*, come lei stessa si definisce nel suo sito web (<http://www.sommore.com/>), salutando i visitatori con un caustico «Keep up Bitches...»:

Sommore



«So listen up all the ladies, nubian queens,
Black princesses, African goddesses, choir girls,
Young girls, models,
Skeezas, bitches, hos, playettes, dykes, divas,
House wives, gold diggers,
Sac chasers, cum guzzlers, chicken heads,
crack heads, baller bitches,
shake dancers and boosters.
Say what you want, we're all one in the same.
No matter what they call you, or you call yourself.
There's all three rules in this game:
Keep your nappy-ass hair done, do your mother's fucking sit-ups.
And whenever you lay on your back,
Make sure your paper is stacked»
(SOMMORE, "Intro" all'album di TRINA *Diamond Princess*, 2002).

You know what she means? 🙄

Bibliografia

- ALIM H. Samy, 2006, *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*, Routledge, London/New York.
- ANDERSON Elijah, 1999, *Code of the Street: Decency, Violence and the Moral Life of the Inner City*, W.W. Norton & Company, London/New York.
- ATTOLINO Paola, 2003a, *Stile Ostile: Rap e Politica*, Cuen, Napoli.
- ATTOLINO Paola, 2003b, *Freedom of Speech: Just Don't Say F****, in Maria LIMA (a cura di), *Language, Culture and Politics: Issues and Debates in Political Science*, Cuen, Napoli.
- ATTOLINO Paola, 2010, *Chi ha paura della N-word? Uso, abuso e disuso di una powerful word nella cultura Hip Hop*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Letterature Americane e Altre Arti – Atti del XXXI Congresso Internazionale di Americanistica*, Oèdipus Edizioni, Salerno, pp. 71-81.
- BROWN James, 1966, *It's a Man's Man's Man's World*, King.
- CAPONE-N-NOREAGA, 2000, *Bang Bang*, in “The Reunion”, Tommy Boys/Warner Bros. Records.
- HILL COLLINS Patricia, 2006, *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Temple University Press, Philadelphia.
- LIL' KIM, 2003, *The Jump Off*, in *La Bella Mafia*, Atlantic.
- MATTHEWS Adam, 2005, *When Keeping It Real Goes Wrong: Coverage of Lil' Kim's Perjury Trial*, in <http://www.byadammatthews.com/article.php?a=34> (ultimo accesso: 23 gennaio 2011).
- MORGAN Joan, 1999, *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip-Hop Feminist*, Simon & Schuster, New York.
- MORREL Ernest – DUNCAN-ANDRADE Jeffrey M.R., 2002, *Promoting Academic Literacy With urban Youth Through Engaging Hip-hop Culture*, “English Journal”, July.
- NEWMAN Michael, 2009, *That's All Concept; It's Nothing Real: Reality and Lyrical Meaning in Rap*, in H. Samy ALIM – Awad IBRAHIM – Alastair PENNYCOOK (ed.), *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, Routledge, London/New York, pp. 195-212.

- PERRY Imani, 2004, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Duke University Press, Durham.
- POUGH Gwendolyn, 2004, *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip Hop Culture and Public Sphere*, Northeastern University Press, Boston.
- RICHARDSON Elaine, 2006, *Hiphop Literacies*, Routledge, London/New York.
- ROSE Tricia, 1994, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, University Press of New England, Hanover.
- SMITHERMAN Geneva, 2006, *Word From The Mother*, Routledge, London/New York.
- SHAKUR Tupac, 1993, *Keep Ya head Up*, in *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.*, Interscope Records.
- SHARPLEY-WHITING T. Denean, 2007, *Pimps up, Ho's down: Hip Hop Holds on Young Black Women*, New York University Press, New York.
- SPRINGHALL John, 1998, *Youth, Popular Culture and Moral Panics: Penny Graf to Gangsta Rap, 1830-1996*, MacMillan, London.
- TRINA, 2003, *Diamond Princess*, Atlantic Records.
- YARBROUGH Marilyn – BENNET Crystal, 2000, *Cassandra and the "Sistabs": The Peculiar Treatment of African American Women in the Myth of Women as Liars*, "Journal of Gender, Race and Justice" 3(2), pp. 625-657.

Chi dice donna, dice danno. Ritratti femminili nella poesia italiana e spagnola

Francesco Napoli

Mi piacerebbe proprio sapere quando sono iniziati i problemi per l'uomo con l'universo femminile, casomai partendo da Adamo ed Eva. Ma lo so, il discorso a riguardo ci porterebbe lontano e non sono certo all'altezza di tale compito. Quindi molto meglio ripiegare su un territorio, la letteratura, a me più consono, e nel quale orientarsi, pur su una così delicata materia quale il rapporto uomo-donna, resta più abbordabile.

Sarà strano, ma in argomento mi viene subito alla mente, almeno per quanto riguarda l'orizzonte italico, un'accoppiata maschile. In ambito Stilnovista, infatti, Guido Guinizelli prima e Dante Alighieri poi provano a stabilire una relazione con il mondo femminile connotato secondo peculiari principi teoretici e filosofici. Discettano di donna angelicata e quant'altro, e a riguardo può bastare un buon manuale di liceo; più interessante osservare cosa hanno sintetizzato in versi i due: «Al cor gentile rempaira sempre amore/ come l'ausello in selva a la verdura» il primo e il secondo un più celebre e celebrato distico: «Tanto gentile e tanto onesta pare/ la donna mia quand'ella altrui saluta» dalla *Vita Nuova*, sonetto che poi chiude con un più avventuroso, almeno per quei tempi, «E par che de la sua labbia si mova/ un spirito soave pien d'amore,/ che va dicendo a l'anima: Sospira». E sospirare si continua a sospirare direi, già a partire da quel lontano secolo XIII.

Venendo al Novecento, e a quello italiano, comincerei dando i numeri, cioè le occorrenze della parola "donna" in alcuni dei maggiori poeti nostrani del periodo: Corrado Govoni, 13; Sergio Corazzini, 6; Guido Gozzano, 40; Marino Moretti, 5; Aldo Palazzeschi, 59. Ma quest'ultimo un po' imbroglia, lui e il suo rituale dell'iterazione poetica. Tanto che in un testo decisamente tardo, *Indovinello* (in *Cuor mio*, 1971), costruito su un ricorrente

leitmotiv («Un uomo e una donna perché?»), cita ben 17 volte la parola “donna”, e senza danno, fino all’ultimo indovinello dove si legge: «fanno perché?, fanno tre», e non è solo una strana esigenza di rima.

Ma se Palazzeschi un po’ imbrogliava, il suo compagno di cordata poetica del Futurismo, Corrado Govoni, forse il più dannunziano dei poeti italiani del Novecento, dopo aver ritratto il corpo femminile «in una positura sapiente», nei suoi *Vas luxuriae*, corona di sonetti che si autocensurò, ci regala un ulteriore disegno di tutt’altro tenore in *Crepuscolo sul Po*, nella raccolta *Armonie in grigio et in silenzio* del 1903, dove la chiusa suona: «una donna con una guasta ventola/ incita il fuoco sotto la sua vecchia pentola». E Govoni mai più, dopo d’allora, andrà a esplorare l’universo femminile! Un singolare ritratto di donna di casa, quest’ultimo, che mi permette di andare sull’altra sponda e quindi riscontrare in Federico García Lorca una Lola che «sotto l’arancio lava/ pannolini di cotone» o una Amparo che «sola nella tua casa/ vestita di bianco» si appresta a ricamare «lentamente/ lettere sul canovaccio» (*Due ragazze*).

Amparo, poi, sembra essere nome comune di donna se in *Primi amori* di Manuel Machado si legge di «Carmen, Amparo, Maria/ Sogno?... Donna?... Stella?..» ma poi ancora di «Laura, Violante, Gimena,/ Beatrice, signore di amori;/ Clara, Giulia, Cinta, fiori;/ e la bionda Maddalena;/ e la bruna/ Dolores» fino alle «Pura, Amalia, Aurora ... Coro/ della più divina età./ Margherita, Soledad./ Primo amore... Vago pianto./ Sole d’oro/ in realtà». Complimenti vivi a Manuel per i suoi primi amori, e da lui abbiamo tutti qualcos’altro da apprendere, credo, soprattutto dalla suggestiva, e fresca, relazione posta tra questi «nomi di menta, gustosi/ al labbro e al cuore» e i «risvegli misteriosi,/ tra lussuria e canzone,/ e vaghi/ d’allusione».

Ora ritorno a dare i numeri e penso ad altri esponenti della poesia italiana del pieno Novecento. E così scopro che le occorrenze per i nostri campioni sono: Camillo Sbarbaro, 13 occorrenze; Clemente Rebora, 8; Dino Campana, 14; Vincenzo Cardarelli, 8; Giuseppe Ungaretti, 9; Umberto Saba, 44; Eugenio Montale, 12. Ora, al di là dei singoli gusti, i numeri vanno anche letti: per Saba 44 è un numero, strano, alto, ma sorprende ancor di più quello di Montale che batte 12 a 9 Ungaretti. Soprattutto perché all’indomani della nomina a senatore nel 1967 del Nobel Montale, come assicurava uno dei due diretti interessati, lascio immaginare chi, «Montale senatore, Ungaretti scopatore». Eugenio Montale ci ha però comunque regalato uno dei più interessanti ritratti di

adolescente, tale per quegli anni Venti in cui andava componendo *Falsetto* (da *Ossi di seppia*), oggi all'età di Esterina altro che adolescente: «Esterina, i vent'anni ti minacciano/ grigiorosea nube/ che a poco a poco in sé ti chiude». Ed è una fanciulletta tutt'altro che sprovveduta, come si potrebbe immaginare dall'incipit di questa famosa lirica, tanto che all'attacco della seconda strofa sembra un'altra "donna": «La dubbia di mane non t'impaura./ Leggiadra ti distendi/ sullo scoglio lucente di sale/ e al sole bruci le membra». Donna proprio tutta d'un pezzo, mi pare, se anche il poeta gli si rivolge convinto: «hai ben ragione tu! Non turbare/ di ubbie il sorridente presente./ La tua gaiezza impegna già il futuro/ ed un crollar di spalle/ dirocca i fertilizi/ del tuo domani oscuro». E di fronte a una tal donna, ventenne, spudorata e forte, il povero Montale non può far altro che alzare le mani e nei due versi finali, ormai antonomastici, concludere: «Ti guardiamo noi, della razza/ di chi rimane a terra».

Ma Montale era stato anticipato dall'amato Guido Gozzano del quale, qui e là tra i suoi versi, rintracciamo, che so, un «Donna: mistero senza fine bello» (*La signorina Felicita*, in *I Colloqui*), attuale?, a voi il giudizio; o, ancora, «Amo le donne un poco/ o bei labbri vermigli» (*Nemesi*, in *La via del rifugio*), attuale?, anche qui lettori a giudizio. Dicevo l'antico che Gozzano ha dato del ritratto femminile dell'adolescente che si materializza in *Le due strade*, dove si legge: «"Tu Grazia, la bambina?" – "Mi riconosce ancora?"/ "Ma certo!" E la Signora/ baciò la Signorina./ "La bimba Graziella? Diciott'anni? Di già?/ La mamma come sta? E ti sei fatta bella!"» mettendo a confronto proprio «la bimba Graziella, così cattiva e ingordal!...» con la mamma, forse non più tanto attraente se nello stesso verso si ritrova prima una domandina solo apparentemente neutrale, «la mamma come sta?», e poi il pensiero rivolto alla più giovane Graziella: «E ti sei fatta bella!». Un raffronto politicamente poco corretto, senza dire che, in vero, quando il buon Gozzano le vede allontanarsi non riesce a trattenersi dall'osservare che «la Signora scaltra e la bambina ardita/ si mossero: la vita una allacciò dell'altra./ Adolescente l'una nelle gonnelle corte,/ eppure già donna: forte bella vivace bruna». Attuale? Qui non ho dubbi.

Sulla falsariga dei ritratti di adolescente non mancano certo esemplari dalla tradizione iberica, ma quello che più m'ha impressionato è la raffigurazione, al negativo, che si legge in *A uno scheletro di ragazza*, omaggio del poeta Rafael Morales a Lope de Vega, un lungo rimpianto della vita che fu («E il suo collo d'airone qui reggeva/ Della

testa l'alata nitidezza,/ e qui la chioma ondata si spargeva»). Poesia che sembra fare il pari con alcuni componimenti di José García Nieto dagli eloquenti titoli quali *Sonetto per una ragazza che sta per ubriacarsi* o *Canzone disordinata della ragazza imperfetta*. Ma per fortuna nostra, e loro, le donne di sangue iberico non son tutte in questa condizione così esangue. Ah, ce ne sono «dal minuscolo piede/ e le gonne tremule» (García Lorca), o anche dal «corpo di donna, bianche colline, cosce bianche, / assomigli al mondo nel tuo gesto di abbandono» (Neruda). Ma, bisogna pur ammetterlo, c'è una tipologia di ritratto nel quale noi italici siamo ben indietro, e per ragioni fin troppo evidenti: «Mirabilmente danzava. Delle sue pupille/ i neri diamanti effondevano il loro fulgore» (*La gitana*): questa è la "carmen" di Rubén Darío, «inebriata di lussuria e di tenerezza» ci appare in tutta la sua sensualità, una sensualità topicamente messa al servizio di se stessa, del proprio ego, scrivendo il poeta anche come ella avvertì cadere «dentro il suo corpetto/ il bel luigi d'oro dell'artista di Francia».

Per concludere: la poesia si è sempre rivolta al mondo femminile con slancio tutto particolare e nella tradizione mediterranea forse ancor di più. E non è un topos solo letterario, sia ben inteso. Nell'area culturale che riguarda noi e i cugini iberici mi piace immaginare che tutto possa aver avuto origine da un verso di Cielo d'Alcamo, Scuola siciliana XIII secolo: *Rosa fresca aulentissima ch'aparì inver' la state*. E mi piace anche offrire questo verso in omaggio alla nostra gentile ospite e organizzatrice, Rosa Grillo.

Bibliografia

- AA.VV., 1985, *Poesia spagnola del Novecento*, a cura di Oreste MACRÌ, 2 volumi, Garzanti, Milano.
- AA.VV., 1991, *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Gianfranco CONTINI, Mondadori, Milano.
- AA.VV., 2008, *I poeti della Scuola Siciliana*, vol. II, Mondadori, Milano.
- GARCÍA LORCA Federico, 2007, *Il meglio di...*, a cura di Leopoldo CARRA, Guanda, Milano.
- GOVONI Corrado, 2000, *Poesie 1903-1958*, a cura di Gino TELLINI, Mondadori, Milano.
- GOZZANO Guido, 1990, *Le poesie*, a cura di Edoardo SANGUINETI, Einaudi, Torino.
- MONTALE Eugenio, 1984, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio ZAMPA, Mondadori, Milano.

SAVOCA Giuseppe, 1995, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Zanichelli, Bologna.

Geografie dell'esilio. Gabriela Mistral versus Eduardo Mallea

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno – Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Gabriela Mistral ed Eduardo Mallea

Anche se non nella forma coatta che segnò le migrazioni incrociate degli esili politici del '900 spagnolo e ispanoamericano, le parabole intellettuali della Mistral e di Mallea furono significativamente segnate dall'esperienza dell'espatrio, del viaggio, della contestazione della patria reale e della ricerca di una “terra promessa” futura. I loro vagabondaggi esistenziali furono sempre inquietamente legati all'orizzonte problematico dell'identità del mondo ispanoamericano, e si esprimono nelle loro opere attraverso proposte concettuali su cui può essere proficuo avviare una serie di riflessioni.

È ben nota la conformazione cosmopolita, intensamente «andariega», che assunse la vita di Gabriela Mistral a partire dal suo viaggio in Messico del 1922, viaggio al quale in effetti non avrebbe fatto seguito un ritorno definitivo nella patria cilena. Il suo viaggiare inesausto, il fatto che quel viaggiare si sia imposto come una condizione sostanziale e definitiva del suo progetto esistenziale, intellettuale, creativo, impegna tanto la dimensione vitale di un'identità personale che si cerca e definisce nel movimento, nell'esodo, nella traslazione universalistica della sua origine nativa, tanto quella collettiva del mondo ispanoamericano in cerca di un proprio specifico spazio di appartenenza nella cultura internazionale.

Della nota sentenza di Rodó sul viaggio⁽¹⁾ la poetessa raccoglie dunque la duplice virtualità “riformativa”. Lega, come indicava il maestro uruguayano, attraverso la pratica “mediatrice”, “transculturale”, del viaggio, la «renovación» dell'essere ispanoamericano al confronto dialettico con l'altro (l'Europa, l'Oriente). Ne raccoglie nella dimensione soggettiva lo stimolo a dare forma “dialettica”, “inquieta”, al proprio stare al mondo, ad esporlo al fattore incessante dell'innovazione, del cambiamento. In questo senso la “filosofia del viaggiare” mistraliano rivela di sapersi spostare dalla direttrice concettuale dell'erranza propria della tradizione ebraica, che è forse la più determinante del suo simbolismo nomadico, per darsi a quella meno unilineare, per certi aspetti anche “vitalistica”, della tradizione classica: «el viaje debería ser [...] la entrega al azar, una religiosa dación al destino de dorso vuelto. Que, como las islas de Ulises, salta de pronto ante nuestros ojos el objeto providencial del viaje» (MISTRAL G. 1978a: 20).

Un viaggiare, questo, che è apertura avventurosa del soggetto al dato incognito dell'«azar», e non, come nella Scrittura, il peregrinare nella sostanza uniforme verso il fine predeterminato della “terra promessa” indicata da Dio. A questa erranza si è invece legato presto un suo leggendario ritratto di «emigrada judía». «Una soy a mis espaldas,/ otra volteada al mar» (MISTRAL G. 2010: 443): l'esperienza sradicante del viaggio mette in gioco, fino a spaccare, l'unità fisica del soggetto poetico, diviso dalle forze d'attrazione di due prospettive spaziali e sentimentali antagonistiche, da una parte il chiuso, arcaico mondo dell'«aldea» cilena lasciata alle spalle, dall'altra lo spazio aperto del mare, della navigazione inesausta. Anche in questo senso l'esperienza esistenziale e letteraria della Mistral si può assumere come una parabola esemplare degli intricati movimenti esiliatici che solcano lo spazio della cultura ispanica novecentesca. Essa si incide in particolare sul passaggio problematico che conduce dal viaggiare, da un nomadismo che ha ricevuto in eredità gli assunti del cosmopolitismo modernista, all'autoesilio, ad un «destierro» liberamente eletto.

Non si espose mai all'accusa di «descastamiento» Mallea, i cui intensi viaggi europei si conclusero sempre con il rimpatrio nella nazione argentina, rispetto alla quale fu pieno il suo impegno di intellettuale preso dal senso della missione – ricevuta in incarico dalla generazione anteriore degli scrittori del nazionalismo del *Centenario* – di

(1) «La práctica de la idea de nuestra renovación tiene un precepto máximo: el viajar. Reformarse es vivir. Viajar es reformarse» (RODÓ J. E. 1956: 194).

delineare matrici e sviluppi dell'essenza dell'*argentinidad*. Non visse dunque l'esperienza dell'esilio, ma, come si proverà ad analizzare in seguito, l'esilio si diede nella sua letteratura, in particolare quella espressa nella *Historia de una pasión argentina*, come una categoria della privazione attraverso cui approssimarsi all'immagine ideale della patria, una patria mondata dai suoi vizi storici, al luogo utopico dell'«Argentina invisible».

Nella Mistral, invece, se, come si affannò a dire per tutta una vita, il suo «descastamiento» fu sola invenzione di maldicenti, la realtà dell'esilio fu reale, assunta con la straordinaria vitalità, disposizione alla curiosità intellettuale, che furono proprie della sua figura. E non si può evitare di notare che nella poetessa cilena i temi del viaggio e dell'esilio si intrecciano in maniera del tutto peculiare con la dimensione così profondamente, concretamente femminile del suo mondo poetico. Alla Mistral si può pensare come un'icona per eccellenza delle donne in movimento del '900 ispanico. Certo, con i tratti tanto arcaici della sua figura così presto mitificata, non ne incarnava gli assunti più radicalmente emancipatori, alla cui espressione tanto potette giovare – si pensi alla figura dell'Ocampo – la tattica di affermazione vitale ed intellettuale del cosmopolitismo. Il suo nomadismo si lega piuttosto geneticamente alle strade sassose dell'America Latina lungo le quali si era infaticabilmente inerpicata la missione pedagogica della «maestra rural»: quella «maestra rural» vestita di «sayas pardas» e senza altra «joya» che quella «inmensa» del suo spirito generoso, che la poetessa ritrasse – autoritraendosi – nella poesia omonima, suntuo emblematico dell'antiestetica etica matriarcale promossa dai nazionalismi statali dell'epoca (MISTRAL G. 2010: 33).

È vero pure, però, che con quell'arcaismo nutrito di essenze agresti, dava espressione a un modello di femminilità forte, vigorosa, che – come annotava Benjamín Carrión – contribuiva a debellare l'icona della donna eterea cantata dalle letterature romantica e modernista, così come in fatto stilistico e contenutistico il melodismo e il sentimentalismo che per lo più dominava nelle creazioni delle sue colleghe ispanoamericane. Avrebbe accordato così il disegno della sua sagoma austera, nella rinuncia rigorosa ad ogni vezzo femminile, alle donne del Vecchio Testamento, *La mujer fuerte* di Salomone che incluse tra le *Lecturas para mujeres* e che ispirò una sua poesia di *Desolación*, o al rigore monacale della figura di Teresa d'Avila, la santa «andariega», infaticabile camminatrice e «fundadora», icona spagnola di quella «caridad andariega, de pies sangrientos» che la poetessa oppose in uno

scritto su Papini ad altre più statiche esperienze teologiche (MISTRAL G. 1978b: 108). In pagine delle sue cronache spagnole la Mistral ne restituirà un'evocazione memorabile, chiave profonda di una rappresentazione della Castiglia carica di spirito *noventayochista*, di luminosi riverberi mistici, come si vedrà.

Avrebbe sentito su di sé la maledizione dell'infertilità che affligge progenie di donne sventurate del Vecchio Testamento, affermando così un suo diritto di maternità poetica su tutte le tenere vite di bimbi, creature oppresse, razze sfruttate, della sua America, venendo ad essere infine «madre», ha scritto Baquero, di tutte le poetesse ispanoamericane, «el tronco, el gran barco donde todas pueden viajar»:

«Desborda vigor, regala horizontes, suelta al voleo temas que libran a la poesía femenina de esas horrendas manías del achicamiento, la indefensión y “el refugio”. Gabriela siente la presencia fuerte de Eva, de Judith, de Esther. Sólo puede ser comparada justicieramente con las grandes hebreas, las de imprecación en labio y puñal en mano. Tiene cólera y tiene reto» (BAQUERO G. 1995: 159).

Benevola madre dell'America meticcia e indigena, giocosa «cuentamundo», pronta a sfilare nella sua poesia, con impudico infantilismo, fluide filastrocche per bimbi meticci, ma padrona anche di una parola tagliente, come annotava Baquero, con l'imprecazione o l'indignata rivendicazione sempre a fior di labbro. Con l'arma tagliente della sua parola precisa, della sua visione del mondo precocemente scolpita dall'esperienza del dolore, la poetessa viaggiò prima e oltre che in Europa, in lungo e al largo della sua America meticcia, abbandonando ad un irrefrenabile impulso nomadico il suo corpo di «no sé que carne de judío errante».

Su questo materiale biografico, ampiamente letteraturizzato, sarebbe proceduta la “santificazione” (CARRIÓN B. 1956) o già la “divinizzazione” della poetessa cilena (FIGUEROA V. 1933). Ma da anni la critica mistraliana appare impegnata a guardare al di là di tale massiccia «construcción canonizadora» della poetessa di Vicuña, che, come ha segnalato Kemy Oyarzún (OYARZÚN K. 1998), l'ha irrigidita in un «estatuto heráldico», strettamente legato alla simbologia egemonica del paese, dietro la cui effigie è rimasta ancora in buona parte insondata l'eredità viva della sua parola, in verso e in prosa. Un impegno che, ha avvertito ancora Oyarzún, si è volto in una ricerca che ha guardato con uno sguardo a tratti morboso, *voyeuristico*, nell'ambito privato della vita della poetessa, per

riscattarne materiali, documenti intimi, che potessero scalfire la fissa statuarità del personaggio, dell'«objeto endiosado», anche attratta, nei suoi sondaggi psicoanalitici, dalle forme ambigue della sua sessualità sfuggente.

Qui, evidentemente, non si è scelto di muovere lo sguardo sulle cangianti rifrazioni della femminilità mistraliana, cavalcando l'onda di quella critica. Si è scelto di guardare invece all'ambito cospicuo della sua prosa, «joya» ancora parzialmente «desconocida» della letteratura mistraliana (GAZARIAN-GAUTIER M.-L. 1990), per trarre dall'oblio un testo che – pubblicato anni or sono in un'appendice di una monografia su Mallea, ma sfuggito alle edizioni antologiche della prosa mistraliana che si vedono moltiplicarsi nelle iniziative editoriali dedicate alla poetessa negli ultimi anni – risulta interessante per più di una ragione.

Innanzitutto tale testo per un verso contribuisce ad arricchire l'immagine del letterato e con lui della letteratura a cui appartiene, l'Argentina, per altro verso contribuisce a meglio definire lo spettro degli interessi critici della poetessa, e dell'importante rete dei rapporti da lei intrattenuti – nella forma del rapporto epistolare, che fu tanto congeniale alla sua grafomania, come in quello dell'esercizio critico – con le tante personalità dei vari paesi ispanoamericani con cui venne in contatto, anche grazie ai suoi viaggi tra Europa e America.

Più in generale, poi, quel testo, per l'ampiezza e complessità dei motivi che si addensano nelle sue pur poche pagine, apre ad una serie di materie e questioni pertinenti alle esperienze esistenziali ed intellettuali delle due figure in gioco, sollecitando ad un discorso pure a più larga trama, non racchiuso nella stretta indagine su di un circoscritto episodio di scrittura.

Per cominciare, si può riferire che in tale articolo, pubblicato originariamente in *Argentina libre* nel 1937, si rinviene una vivace testimonianza di un incontro avvenuto tra i due, nella quale predominano argute osservazioni della cilena circa la proverbiale silenziosità, il contegno sempre sobrio e velatamente altero dell'intellettuale argentino. In questo senso è un testo che si inserisce nel vasto ambito della scrittura giornalistica, nella quale la poetessa cilena passò in rassegna novità della produzione letteraria ispanoamericana, di opere che talora avrebbero segnato proprio dall'orizzonte dell'esilio, volontario e non, la strada maestra dell'espressione americana del '900. Mai formali, gli esercizi critici della Mistral, sempre ravvivati da una loquacità familiare, ma mai sciatta, sempre inventiva, con una prosasticità esasperata dalla sollecitazione dell'ammirato modello della

«lengua conversacional» di Unamuno; e pregni della presenza fisica e psicologica degli autori, che studiava e restituiva in ritratti mai esteriori o approssimati.

Questo di Mallea non è inferiore ad altri che potrebbero essere ricordati, tanti anche versati sulla decifrazione psico-fisica del nuovo glorioso “gineceo” della letteratura femminile. Ma l’interesse dell’articolo non risiede tanto in ciò, quanto piuttosto nel gioco dialettico di rispecchiamenti e rimandi che, tra interpretazione e autointerpretazione, stabilisce tra la sua opera e quella di Mallea e, in generale, con alcune tendenze fondamentali della letteratura ispanoamericana.

È un testo, in generale, in cui si può cogliere la calda proiezione della poetessa di *Tala* nel sorgente movimento ispanoamericanistico, di cui viene celebrata l’ampia trama federazionistica: una trama in cui la passione nazionalistica per la patria locale, come quella dell’*argentinidad* di Mallea, si amplia e universalizza nella sovrastante identità continentale, data da una comune cifra naturalistica, “tellurica”. Nel caso di Mallea la Mistral segue, riflettendo se stessa, l’ideale parabola intellettuale di una letteratura strettamente compromessa con il problema dell’edificazione della coscienza nazionale e internazionale, ma apertamente svincolata dai costrittivi crismi ideologici dei nazionalismi bacchettoni e ipocriti del momento: un patriottismo che quindi sa estraniarsi dalle anguste realtà provinciali delle piccole “patrie locali” per ossigenarsi, anche attraverso l’esperienza materiale del viaggio, delle correnti della cultura internazionale, in un rapporto vivo e interlocutorio con l’Europa, che anche in questo testo della Mistral si afferma come uno spartito essenziale per la definizione dell’identità ispanoamericana. Più in particolare la Mistral riflette su quella che rinviene come una profonda corda mistica dell’opera di Mallea, protagonista tanto del sofferto trascorso vitale del soggetto autobiografico della *Historia de una pasión argentina*, delle sue visioni esistenziali, quanto dello schema di rigenerazione della patria nell’«Argentina invisible».

Anche in tal senso, la Mistral, parlando di Mallea, sembra dire molto di se stessa, della sua parola letteraria. Si proverà a seguire dunque i comuni excursus degli autori tra patrie telluriche ed esili mistici. Si punterà inizialmente lo sguardo su Mallea: prima il Mallea che più strettamente viene in primo piano nelle pagine della Mistral, per così dire; poi il Mallea che queste stesse pagine invitano a sottoporre ad uno sguardo più ampio, dunque provando a rileggerne – anche sopra le righe delle riflessioni critiche della collega cilena – i percorsi

nomadici, esiliatici, delle sue inchieste identitarie tra Argentina, America Latina e Europa, tra le forme dell'abiurata «Argentina visible», espressione in effetti di una ben definita situazione storica, a quelle perpetue, immote, dell'«Argentina invisible». Sul finire si tornerà poi daccapo alla Mistral...

Mistral, Mallea e il «nacionalismo terrícola»

Partiamo dunque da questo dimenticato testo della critica mistraliana, *Hay misticismo eslavo en la obra de Mallea*. Come si è accennato, l'opera di Mallea è vista alla luce di una vocazione mistica; non di indole slava, come potrebbe suggerire il titolo dell'articolo, ma di rango "ispanico". È uno scritto in cui, come si è detto, la Mistral esamina alcune fondamentali direttrici della letteratura contemporanea ispanoamericana, indulgiando in particolare su quelle dell'ambito argentino, alla quale la *Historia de una pasión argentina* apporta dal suo punto di vista un grande valore, contribuendo, con il suo carattere di tormentata moralità, a sfatare il luogo comune che attribuisce all'Argentina «escritores satisfechos, mediocres y regulares», svelando al contrario la realtà di un universo culturale che – scrive la poetessa ricordando i tragici destini di Lugones, di Quiroga e della «pobrecita Alfonsina nuestra», la Storni, ovviamente – ha creato «varias existencias tan remecidas de angustia que se echan al suicidio como locas vidas eslavas» (MISTRAL G. 1961: 121).

Vita tormentata come quelle che si incontrano nel romanzo russo, ma dei cui «elementos proveedores» non ritiene i primi due, «la tara y la miseria», per riempirsi de «el tercero y el más puro de ellos», «el religioso». È appunto a partire dalla sfera religiosa che è indagato il senso fondamentale dell'opera malleana, e in tal senso è facile riconoscere il gioco dialettico di rispecchiamenti che sembra stabilirsi tra la sua esperienza e quella del giovane autore argentino. Le inquietudini che vede tormentare Mallea in quanto «español heterodoxo, perseguido por la herencia religiosa», penosamente scisso tra le due «orillas de fidelidad y rebelión», sono le stesse che agitano la sua complessa sensibilità religiosa (MISTRAL G. 1961: 121).

La poetessa non ha dubbi a vederla sollecitata da varie tradizioni "mistiche", come quella presente in certa poesia inglese, ma a coglierne il collegamento "sanguineo" che la lega soprattutto a una genealogia della cultura spagnola che vede delinearsi tra la mistica ed Unamuno. «Por el río morado de la sangre» malleana scorre la linfa drammatica dello spagnolo religioso, della mistica spagnola, in lotta permanente «contra la invasión de la materia

en la vida» (MISTRAL G. 1961: 121). Scrittore solo temporaneamente ipnotizzato dal «fuego ligero con poco tizón y alta llama» dei visionari inglesi, «por el mismo odio de la materia torpe, se acordará a cada rato de sus místicos españoles y volverá a su Miguel de Unamuno», alla cui alta levatura di intellettuale il giovane Mallea promette di arrivare negli anni se continuerà ad astenersi dalla «coquetería mental a lo Lugones» e dalla «tentación, en que casi todos caemos, de merodear por fincas ajenas» (MISTRAL G. 1961: 122-124).

Quell'ardore mistico di pura tempra ispanica la poetessa vede quindi agitare la passione civica e patriottica di Mallea, «pasión argentina», ma propensa a darsi come modello all'intero ambito continentale, verso il quale si mostra evidentemente sensibile il suo generoso sentimento identitario, che, come la poetessa ricorda, era passato anche per il magistero dell'americanismo socialisteggiante di Waldo Frank, da lui sostenuto in una tappa argentina del suo lungo "periplo" americano. In questo secondo ordine di discorso, la poetessa collega l'esperienza di Mallea ad un vasto ambito di esperienze della letteratura e in generale della cultura novecentesca, che contribuiscono allo sviluppo del nuovo pensiero americanistico, ciascuna dal suo ambito nazionale o regionale, con un repertorio di scritture il cui segno fondamentale è quello di essere fortemente addentrate nella narrazione del variegato mondo naturalistico del continente americano, e nel riscatto del suo vasto patrimonio folclorico o antropologico.

Consapevole di ciò che poteva la letteratura per la cementazione della coscienza identitaria, la poetessa di Vicuña aspirava a stringere l'unità dei popoli ispanoamericani al «cordón umbilical que nos liga y aprieta a la tierra» (MISTRAL G. 1961: 125), quello stesso vincolo che Keyserling, nell'esperienza di viaggio e scrittura consegnata nelle famose *Meditaciones sudamericanas*, rimodulando sostanzialmente la condanna hegeliana dell'America in quanto mondo sprovvisto di storicità, ritrovava all'origine della triste animalità, della torpida «reptilidad» della gente latinoamericana.

Lo scritto che qui si sta esaminando andrebbe letto insieme con altri, nei quali la Mistral passava in compiaciuta rassegna vecchi e nuovi apporti di quell'ambito assai eterogeneo della letteratura saggistica ispanoamericana sviluppatosi nel '900 alla confluenza di diversi generi e ambiti disciplinari, tra letteratura (verso la quale propende ora per l'eminenza della scrittura odeporica, ora della rievocazione autobiografica o della nota memorialistica),

trattato geografico (spesso lirizzato attraverso l'intervento dell'intenzione letteraria), e interpretazione socio-antropologica e storica.

Si tratta del ciclo di scritture in cui si dispiegava la grande reazione *regionalista*, *criollista*, o, secondo un'altra proposta terminologica, *nativista*, del primo '900 ispanoamericano, entro cui pure si formò il segno più forte, o almeno più vistoso, delle trasformazioni letterarie, in un ambito realista prima – con opere come *Los de abajo* (1916) di Azuela, *La Vorágine* (1924) di Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) di Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929) di Gallegos, *Huasiungo* (1934) di Jorge Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) di Ciro Alegría, etc., – poi nelle nuove tendenze fantastico-surrealiste dell'incipiente *real maravilloso* o *realismo mágico* degli anni '40-'50(2).

Così, in uno scritto dedicato a un'altra esemplare opera del genere nell'ambito cileno, *Chile o una loca geografía* di Subercaseaux, la Mistral chiama più semplicemente quella tradizione «ensayo geográfico», annoverando in essa esperienze di vari autori: come l'«argentino Martínez Estrada, in su magnífica “Radiografía de la pampa”; el colombiano López de Mesa, in su relato lírico de Colombia...y el chileno Agustín Edwards, ensayista de una geografía humanizada» (MISTRAL G. 1978b: 95). Sono questi alcuni degli esponenti di un «nacionalismo terrícola», “esplosivo” come un antidoto magnifico per l'«arterosclerosis de lo abstracto absoluto» entro cui si dibattono i patriottismi retorici, sterili e autocelebrativi della sua generazione, che, ella denuncia, hanno perduto

(2) Entro quel contesto di manifestazioni culturali-letterarie, Rojo (ROJO G. 1997) propone di leggere la stessa gestazione del principale nucleo ispirativo del *Poema de Chile* mistraliano, entro il cui mosaico compositivo, modellatosi principalmente negli anni '50, venivano a confluire frammenti poemati assai più antichi, attribuibili – secondo prospettive cronologiche avanzate da studi di carattere filologico della Falabella – addirittura ai lontani anni '20. Per Rojo è comunque negli anni '30, e in particolare a partire dal '38, anno dell'elezione di Aguirre Cerda alla presidenza del Cile, che si sviluppano testi poetici di tematica cilena che troveranno posto ora in *Tala* ora nel poema postumo, così come scritture importanti dell'ambito prosastico come *Breve descripción de Chile* e *Geografía humana de Chile*. Lo studioso sottolinea con ciò l'unità di una fase della scrittura mistraliana che si svilupperebbe sotto l'auge di un'intenzione patriottica legata all'ascesa politica del suo influente amico, ma soprattutto segnala su un piano di discorso più generale – entro il quale collocare la situazione della Mistral – la stretta connessione tra le tendenze culturali sopra enunciate del “nativismo” ispanoamericano e le pratiche di promozione dei progetti nazionali che dovevano accompagnare, nelle varie realtà nazionali del continente, la diffusione, sotto il forte controllo dello stato, di «un capitalismo autárquico». In questo senso, esemplifica lo studioso, il segno tellurico e “folcloristico” di *Don Segundo Sombra* riflette chiaramente, come gli studiosi hanno avvistato da tempo, la risposta ideologica, tutta nel segno della nostalgia, della difesa di un passato assolutamente remoto e falsificato, delle oligarchie terriere minacciate dalle nuove trasformazioni dell'ordine socio-economico e delle istanze della cultura conservatrice e patriarcale ad esso congiunte. A parte qualche sospetto che un simile approccio di ordine “ideologico” possa dare luogo a letture alquanto meccanicistiche, in ogni modo il contributo mistraliano alle costruzioni dell'americanismo di quegli anni, anche quando, come propongono gli studiosi, si apriva – in consonanza con le aspettative più o meno implicite delle élites governative cilene – a una definizione più specificamente “nazionalistica”, si definiva con i tratti peculiari di un'esperienza intellettuale nutrita in profondità dalla condizione del nomadismo, che l'assunzione sempre più radicale di una filosofia dell'“interculturalità” contribuiva a sostenere e prolungare nello spazio e nel tempo e a liberare ulteriormente dai vincoli di una rigida identificazione con l'origine nazionale.

completamente il gusto per la dimensione concreta dei luoghi, il ricordo dei quali si risveglia solo quando è sollecitato da «la quemazón insensata de fronteras» o già dall'impulso «a la rapiñería suelta», istinti conservativi o predatori propri delle più basse logiche nazionalistiche (MISTRAL G. 1978b: 95).

Fu l'unica forma di nazionalismo, questo «terrícola», che Gabriela – nella spirale senza fine dei viaggi con cui diede forma al suo volontario progetto di esilio – aspirò a professare, come a un esercizio che la rimetteva nella geografia viva della patria, dando consolazione alla “figlia infedele” in preda alla nostalgia.

Una geografia come veicolo del sentimento patrio, quindi, e, come un fondamentale strumento di edificazione della cultura, dell'identità collettiva, cilena e americana, che per Gabriela poteva coagularsi solo attorno ad un'immagine viva, concreta del territorio di appartenenza. «Otra forma de patriotismo que nos falta cultivar es esa de ir pintando con filial ternura, sierra a sierra, río a río, la tierra de milagro sobre la cual caminamos», aveva scritto in *Lecturas para mujeres* (MISTRAL G. 1988: XVIII). A un tale patriottismo doveva servire il ciclo di opere progettato in *La geografía humana: libros que faltan para la América nuestra*:

«Pronto empezaremos a buscar quiénes hacen, a lo menos, la sección de cada país. Queremos uno como dilatado friso dividido en segmentos nacionales, del semblante físico de nuestra América: unos veinte cuadros todo lo caliente de veracidad panorámica que se pueda y en los que, como en los frescos de Gozzoli, salten al ojo, enlazados, el árbol típico, la montaña patrona y la besta heráldica» (MISTRAL G. 1979: 136).

A quel progetto, rimasto irrealizzato, la Mistral tenne in ogni modo fede e contribuì attraverso un lavoro costante, portato avanti soprattutto attraverso le occasioni della scrittura giornalistica, dedicato alla rappresentazione dell'universo sudamericano e cileno.

Venivano comunque a sostenere onorevolmente quel compito scrittori di tutte le parti d'America. Come l'opera «sencillamente magistral» *Chile...* dello stesso Subercaseaux, che ha reso ormai superfluo il suo desiderio, dice la Mistral, di scrivere un libro attraverso cui farsi «el perro de Tobías que condujese a los cegatones propios y extraños por la bien hallada tierra cilena» (MISTRAL G. 1978b: 96), o i *Resoles Áridos* (1948-1949), il «libro ultra-

terricola» di Elvio Romero, che l'ha incantata per il suo «olor a Gea». La poesia dell'autore paraguaiano le ha dato al massimo grado la sensazione di tenere «la tierra como acostada sobre un libro», avrebbe scritto in una lettera in cui, ringraziando per l'omaggio ricevuto, annuncia il nuovo viaggio in Europa, destinazione l'Italia, che si frappone ancora a un ideale («debería», sottolinea la poetessa), definitivo, radicamento in «tierra nuestra» (ROMERO E. 1990: 7)(3). E così pure, nell'opera di Mallea la poetessa ritrova un'«Argentina carnal – en carne geológica, fluvial y vegetal», una patria corporea, organica insomma, a partire dalla quale commisura ancora il modello di patria «abstracta», «desangrada», «volatilizable», «ayuna de geografías y botánicas vivientes», «el país intelectual o mutilado», trasmesso e celebrato dalla retorica nazionalistica e i libri di scuola (MISTRAL G. 1961: 125).

In un certo senso la Mistral rende conto in questo testo di un processo di cui Canal Feijóo, in un suo importante contributo degli anni '40 sulla cultura nazionale (CANAL FEIJÓO B. 1981), in termini analoghi, riferendosi alla stagione del nazionalismo di autori come Gálvez e Rojas, definiva come una «reterritorialización» del canone nazionale argentino. Riproponendo le riflessioni di quello scrittore piuttosto dimenticato, Arias Saravia (ARIAS SARAVIA L. 2000)(4) ha analizzato come lungo la linea che va dalle visioni dell'*argentinidad* di Rojas e Gálvez a quelle di una generazione dopo di Martínez Estrada ed Eduardo Mallea si realizzi un processo di “ricostituzione”

(3) Paradossalmente in quei versi in cui la Mistral ritrovava dal Cile, dove era transitoriamente tornata, l'odore della terra americana, Romero piangeva dall'esilio con «sed de retorno» il triste «aprendizaje de ausencia involuntaria» dalla patria paraguaiana da cui era stato allontanato. Ma altrove, come ricorda una studiosa di letteratura paraguaiana, Romero poteva intravedere la fecondità di quella condizione innescata dalla violenza politica, riconoscendo l'importanza decisiva del «destierro», attraverso il quale conobbe Guillén, Alberti e «los otros amigos célebres: Asturias, Neruda, Gabriela», per farlo uscire dall'anonimato che incombeva sulla sua vita se fosse rimasto in Paraguay. La Dionisi riflette che in un certo senso la dispersione e conseguente riconcentrazione, a Buenos Aires soprattutto, di un'ampia classe intellettuale provata dall'esperienza della dittatura e quindi del confinamento politico, in particolare negli anni '40, aveva permesso la maturazione e la circolazione continentale di una letteratura fino ad allora ripiegata sui suoi angusti margini nazionali, e stimolato un'importante elaborazione dei problemi politici e sociali che affliggevano la patria (DIONISI M. G. 2002).

Romero individuava così quel «campo positivo» dell'esperienza dell'espatrio su cui avrebbe riflettuto Cortázar: «Hasta hoy no me ha sido dado leer muchos poemas, cuentos o novelas de exilados latinoamericanos en los que la condición que los determina, esa condición específica que es el exilio, sea objeto de una crítica interna que la anule como disvalor y la proyecte a un campo positivo [...] Quienes exilian a los intelectuales consideran que su acto es positivo, puesto que tienen por objeto eliminar al adversario. ¿Y si los exilados optaran también por considerar como positivo ese exilio?» (CORTÁZAR J. 1984: 20).

(4) Si rimanda in particolare alle pagine di *El vuelo - la abstracción - versus la realidad - la tierra americana* e *Addenda: el país sin geografía* (pp. 591-606 e 613-637). Del libro della studiosa, risultato di un'ingente ricerca sulle direttrici metaforiche nella saggistica argentina dedicata al tema dell'identità nazionale, sono numerose le parti a più riprese dedicate a Mallea (cfr. le sezioni *El silencio y la no presencia, como potencialidad y como condena*, pp. 492-508 in particolare, e *Las metáforas biológicas y clínicas*, pp. 525-537). Apprezzabili per la attenta analisi effettuata sulle strutture simboliche, esse però, per l'impianto esplicitamente dato alla presentazione dei risultati della ricerca, non possono approfondire le questioni teoriche e critiche sollecitate dalle opere in questione.

della sostanza fisica dell'immagine patria, rimasta per così dire dissanguata, scarnificata, dall'atteggiamento «antitelurista» e «antihistoricista» con cui gli uomini della generazione del '37, in evidente controtendenza con i canoni di poetica della stagione romantica a cui appartennero, modellarono il parametro identitario della cultura nazionale.

Quel «romanticismo sin paisaje» di cui parlava Canal Feijóo era il risultato della strutturale idiosincrasia naturalistica che attraversava la cultura nazionale dell'Argentina postcoloniale, che impostava il suo percorso di costruzione nazionale a partire da un'identificazione della *pampa* come campo della barbarie, che si fondava cioè su un antagonismo inflessibile e distruttivo tra natura e cultura, individuando quest'ultima nel patrimonio di civiltà e saperi tecnologici dei paesi industrializzati del vecchio mondo e dell'America anglosassone. È in questo contesto che assume tutta la sua densità significativa la proposta tellurica e misticheggiante del Rojas di *Blasón del plata* – opera che sosteneva insieme a quella di Gálvez una revisione critica severa del progetto liberale ottocentesco, dei suoi esiti, dei suoi fallimenti – nella quale pervenivano imprestiti significativi dalle filosofie che avevano nutrito i nazionalismi europei.

La terra è il principio configurante e il mezzo trasmissore dell'*argentinidad*, forza plasmatrice di tutti gli strati razziali e culturali della sua accidentata storia, dell'*indio* con il conquistatore, del conquistatore con il *criollo*, del *criollo* con l'immigrato. Soprattutto ne è l'elemento integrante: è stato analizzato dagli studiosi come nel risucchio benefico, nell'azione plasmatrice della terra, del paesaggio, Rojas stabilisse il cardine primario del processo di metabolizzazione culturale delle folle immani di stranieri, immigrati, che premevano sull'assetto identitario del paese, fornendo così una narrazione «tranquilizzadora» delle origini alle *élites* intellettuali del momento, alle prese con l'insieme dei problemi sociali già avvistati dal pensoso Sarmiento dei *Conflictos y armonías de las razas en América*.

Va detto che, ovviamente, la letteratura fondatrice del cosiddetto nazionalismo del *Centenario* di Rojas, alla quale va aggiunta quella di Gálvez, meno filosofeggiante negli assunti, ma non meno forte nelle sue istanze “provincialistiche”, aveva già alle sue spalle un processo ben configurato di esperienze della letteratura e in particolare della saggistica ispanoamericana che avevano delineato il rinascimento della tradizione *criolla*, e in

particolare, in ambito argentino, la sanguigna resurrezione dello spirito *gaucho*. Il *Martín Fierro* di Hernández del 1872, *La tradición nacional* (1888) e *Mis montañas* (1893) di Joaquín V. González, le opere di Martiniano Leguizamón e di José S. Álvarez, realizzavano in un'importante produzione letteraria e sociologica una narrazione nostalgica della "provincia", nella quale uno studioso del nazionalismo argentino ha visto il retroterra essenziale a partire dal quale Rojas, con un ripudio sostanziale dell'«ideario liberal de Sarmiento y Alberdi», avrebbe definito «la conciencia y el ideal» dell'*argentinidad* (ZULETA ÁLVAREZ E. 1975: 95)(5). *La guerra gaucha* di Lugones, che – aveva annotato il Giusti – aveva trasformato in preziosa «materia de arte» i territori «de las mesetas salteñas y jujeñas» (GIUSTI R. J. 1928: 77-78), *El país de la selva* di Rojas, omaggio personale ai «genios rústicos» del mondo primigenio dell'«interior», in particolare del nord-est argentino, riconnettendosi a quella prima stagione di scritture regionalistiche, rispondono all'esigenza vastamente generazionale di approntare, con le parole di Rojas, una «geografía espiritual de la República» (ROJAS R. 1946: 69).

In molte delle esperienze che si sono richiamate di questa letteratura del "ritorno" alla provincia, il viaggio ricopre un momento centrale nel processo di scoperta ed esplorazione della geografia fisica del paese e delle sue "essenze" telluriche(6). Si danno in ciò dei paralleli significativi con la valorizzazione realizzata da Unamuno, e con lui da tutta la generazione *vijajera* – come la si è definita spesso – del '98, della pratica "escursionistica", ereditata dall'instancabile attività esplorativa di Giner de los Ríos, come momento di avvicinamento sentimentale

(5) Come ha riflettuto uno studioso, le istanze nazionalistiche degli intellettuali del *Centenario* si organizzano attorno a un piano di «regionalización cultural de la Nación», di riscatto, cioè, delle «provincias como un componente indisoluble de la "Nueva Argentina" actualizada» (HEREDIA P. 2004: 291). La rivalutazione della geografia dell'«interior» si poggia sull'idea organicistica della nazione come struttura composita formata dall'interrelazione delle sue diverse "cellule" regionali, e sottende naturalmente la valorizzazione di quelle risorse "interne" come alveo di forze benefiche, polmone d'ossigeno patrio per la capitale esposta alla corrosione degli "effluvi" cosmopoliti, delle forze eversive della "babele" immigratoria. La faida politica ottocentesca tra i fronti del federalismo e dell'unitarismo acquisisce in questa stagione un valore essenziale nella determinazione della vagheggiata ideale architettura culturale della nazione: in questa prospettiva si può leggere un'altra opera piuttosto dimenticata di Rojas, *Las provincias*, del 1922, certo assai meno interessante del testo giovanile del 1907, *El país de la selva*: costruito quest'ultimo su un equilibrio ben assestato di motivi autobiografici, narrazione "odeporica" ed erudizione antropologica, rivela una certa freschezza narrativa che apparirà invece nella successiva produzione dell'autore tucumano schiacciata dalla esigenza ideologica della sua massiva predica nazionalistica. Sulla produzione letteraria dell'ambito *norteño* della cultura argentina si segnala l'accurato studio di Alicia Poderti (PODERTI A. 2000).

(6) In proposito si rinvia di nuovo ad Heredia, nel cui intervento viene opportunamente evidenziato il protagonismo dell'esperienza ermeneutica e letteraria del viaggio in questo repertorio di scritture. Più in generale lo studioso registra il carattere peculiarmente eterogeneo delle esperienze intellettuali e dei generi di scrittura attraverso cui si produce il «discurso regional» della stagione, stimolato dall'«entrecruzamiento de los discursos de lo popular, de la tradición gauchesca, de las crónicas de viaje, de los ensayos de interpretación cultural y política, de la pedagogía y del periodismo»: un sistema discorsivo in cui si impone spesso, appunto, il punto di vista privilegiato, conoscitivo e retorico, della pratica del viaggio (HEREDIA P. 2004: 291).

e culturale del cittadino al “corpo” fisico della patria, e dunque come strumento primario di edificazione patriottica.

«Cobrar apego a la tierra», coltivare «ternura para con la tierra», noti moniti unamuniani a sollecitare attraverso il viaggio l'esperienza corporea, prima che concettuale, della propria nazione: «la primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra cobrar conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria, después de haberlo hecho estado de conciencia, reflexionar sobre éste y elevarlo a idea», aveva scritto l'intellettuale basco in *Frente a los negrillos* (UNAMUNO M. 1966: 282).

Affermazioni, come si si vede, del tutto vicine a quelle che esprimono l'adesione al «nacionalismo terrícola», come lo chiama, di Gabriela Mistral. «Contadora de la infancia» per eccellenza, alla poetessa cilena non sarebbe ovviamente sfuggito l'intimo e fecondo incrocio tra narrazione dell'infanzia e della terra nativa attraverso cui si dipanava spesso la scrittura di questo genere ibrido, nel quale, nell'ambito del primo '900 spagnolo, si possono ricordare i *Recuerdos de niñez y mocedad* di Unamuno, opera in cui aveva tentato di fermare non la sua «alma de niño, sino el alma de la niñez», che considerò tra i frutti migliori della sua produzione e in ogni modo tra le opere che gli furono più care (UNAMUNO M. 1966: 352-353).

Scrivendo a proposito di Edwards Bello, lo scrittore che aveva regalato al Cile il suo «niño novelado», la Mistral asserisce che «la mejor Geografía Pintoresca de nuestros países sería la que resultase de unas diez infancias escritas por diez buenos veedores de las suyas en otras tantas regiones de Chile, o de Colombia, o del Perú» (MISTRAL G. 1978b: 125-126).

E proprio all'esordio dell'articolo dedicato a Mallea la poetessa riflette sulla dignità e l'interesse di una tradizione memorialistica e autobiografica scarsamente valorizzata nella letteratura ispanoamericana, ma che aveva dato grande prova di sé in opere come i *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso, il *Facundo* di Sarmiento, *Las Tradiciones peruanas* di Palma o il *Martín Fierro*: un «Estado Mayor de nuestra literatura» (MISTRAL G. 1961: 119). A queste aggiunge poco dopo titoli di letture dello stesso genere che l'hanno ricreata negli ultimi tempi, «el “Periquillo Mejicano”, los “Recuerdos del Pasado” del chileno Pérez Rosales, algunos artículos memorialistas de Rodríguez Mendoza, y además una página autobiográfica de D'Halmar» (MISTRAL G. 1961: 119), e quindi l'opera

«magistral», come la definisce, di Mallea *Historia de una pasión argentina*, autobiografia di un'«adolescencia» carica di contenuti nobili e già molto maturo, per quanto pregni di un ardito spirito drammatico, di uno squassante «misticismo eslavo» che induce la giovane anima alla vita tormentata.

Il viaggio, nello spazio, nel contatto vitale con le radici della terra, nel tempo, sulle tracce di una vita inquietamente tesa a rincorrere i percorsi occulti e storici dell'essenza nazionale, è il fondamentale motore narrativo che muove l'*Historia de una pasión argentina* di Mallea, un'opera che, come ha avvertito la Lojo, si muoveva tra esperienze eterogenee di generi e tradizioni letterarie. Da una parte si legava alla tradizione del saggio «“intuicionista” o “impresionista”», nella quale si erano distinti in quegli anni scritti destinati ad essere assai fortunati, «desde lo ensayos de José Ortega y Gasset (como su célebre y polémico artículo “La Pampa promesa”) o los del conde de Keyserling (*Meditaciones suramericanas*, 1933), hasta la autóctona *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada»; dall'altra, in una maniera non secondaria, al genere autobiografico, con un riferimento aperto alla dimensione “confessionale” dell'opera di Sant'Agostino, ed un altro implicito a una scrittura dagli intenti *regeneracionistas* come il *Diario de Gabriel Quiroga* di Manuel Gálvez (LOJO M. R. 2007). Inoltre, registra opportunamente la scrittrice e critica argentina, l'opera di Mallea poteva raccogliere le suggestioni che venivano dal genere delle «crónicas de viaje», nel quale si erano distinte nell'ambito argentino le scritture di «importantes escritores de distintas generaciones, desde Roberto Payró hasta Ricardo Rojas», rimodulando quel modello narrativo in un'inchiesta diretta non tanto alla scoperta dell'Europa – che è esperienza che comunque detiene un ruolo nodale nel pellegrinaggio malleano – quanto al «paisaje y la psicología nacionales», sondate «a partir de una atormentada intimidad personal».

Ci si riferirà per il momento agli aspetti che legano Mallea alla generazione dei saggisti argentini degli anni '30, quei «rabdomantes del espíritu nacional», come li avrebbe chiamati con un'espressione fortunata Soto in *Crítica y estimación*, i quali davano un nuovo corso della riflessione sulla cultura argentina: certo non un morbido acconsentimento alle fiduciose restaurazioni dell'*argentinidad*, prospettate dai teorici del nazionalismo del *Centenario*, ma anzi con una serrata critica dello storicismo ottimistico che ne avevano nutrite le idealizzanti rappresentazioni genealogiche. Si può dire però che ne ereditavano molte proposte ideologiche e inflessioni

concettuali: ne continuavano innanzitutto la critica serrata ai principi *extranjerizantes* dei padri ottocenteschi della nazione, alla fonte del processo di *descharacterización* e imbruttimento materialistico del paese, ne accoglievano le istanze spiritualistiche-telluriste attraverso le quali, qui ci si riferisce a Rojas in particolare, avevano aperto una nuova lettura, di segno marcatamente antipositivista, dell'identità argentina e americana.

Sono scritte, nel caso di Mallea e Martínez Estrada, che recano forte il segno del "tellurismo" della rivendicazione argentinista e americanista di Rojas – un tellurismo che, come si sa, ben oltre i confini argentini, correva da un lato all'altro del sud del continente –, anche quando veniva sottoposto ad eclatanti sovvertimenti del segno taumaturgico, come nel caso della *Radiografía de la pampa* di Martínez Estrada. Per questi, la terra, pur non costituendo il principio materno e fertilizzante celebrato nella scrittura del predecessore, ma anzi assumendo di nuovo le qualità malefiche degli antecedenti ottocenteschi, è pur sempre il tramite di una redenzione, anche se di una fosca, quasi apocalittica, redenzione: la «libertad» si attende venire infatti dal «fondo de los campos, bárbara y ciega, para barrer con la esclavitud la servidumbre intelectual y la mentira de las ciudades vendidas» (MARTÍNEZ ESTRADA E. 1991: 286)(7).

Ed eccoci ritornare a Mallea, che, in consonanza con la massima unamuniana del «cobrar apego a la tierra», si prefigge apertamente di combattere il «desapego de la tierra», la «propensión a cristalizarse en el aire» dei suoi connazionali, e nel quale, come aveva commentato la Mistral, l'amore patrio si traduce in «amor corporal», in

(7) «La tierra es la verdad definitiva, la primera y la última: es la muerte», aveva scritto Martínez Estrada, in pagine di *Radiografía de la pampa* che ripercorrevano la storia della conquista dell'America nei termini di una violenza innanzitutto perpetrata all'entità della terra, «tierra agreste» nella quale il conquistatore volle vedere a tutti i costi una «Trapalanda» di prodigiose ricchezze. Il rapporto instauratosi tra il conquistatore e la terra fu un rapporto di violenza, di sottomissione, di sfruttamento avido o incuranza dettata dalla prepotenza dell'ansia del guadagno, che alla fine avrebbe generato quella distanza tra l'uomo e le «cosas» in cui Ortega individuava una delle fondamentali lacerazioni dell'essere argentino: «Trabajar, ceder un poco a las exigencias de la naturaleza era ser vencido, barbarizarse. Así nació una escala de valores falsos y los hombres y las cosas marcharon por caminos distintos». Quella terra idealizzata e maltrattata nella sua essenza effettiva avrebbe consumato alla lunga la sua vendetta - «pero a la larga la tierra tiene razón» - emanando un'influenza malevola che avrebbe avviluppato l'essere americano argentino in un destino di fosca irrazionalità (MARTÍNEZ ESTRADA E. 1991: 10, 6, 37). In proposito Earle ha parlato di un "fatalismo tellurico" (EARLE P. G. 1991). Così pure Sigal, che ne analizza l'opera nel confronto con la tradizione sull'identità nazionale otto-novecentesca, e in particolare con le teorie ottimistiche, rassicuratrici, di Rojas, afferma che nella sua *Radiografía* «en lugar de historia acumulativa, de progreso, se da una constante "caída" en la etnografía, en lo primitivo, en el acomodamiento a las fuerzas de la tierra». La «negación del discurso iluminista oficial y para-oficial», poggiata su uno schema teleologico, è rimpiazzata con la visione del «ciclo de un drama eterno sin salida», delimitato da una «fatalidad geográfica» irrevocabile (SIGAL L. 1991: 500, 512). Anche Fiorani, in un recente contributo sull'autore, insiste – in verità sulla scorta di Sigal e di altri studi che corredano l'edizione dell'opera del 1991 – sulla critica corrosiva che l'analisi martinezestradiana aveva ingaggiato con l'idea dell'identità nazionale costruita dal pensiero liberale otto-novecentesco, della quale aveva denunciato le astratte storicizzazioni e arbitrarie mitizzazioni, opponendovi un pessimistico determinismo geografico (FIORANI F. 2009).

«fuerte amor corporal» per il corpo fisico della patria. Ne è un esempio emblematico la stessa famosa immagine del prologo della *Historia*, dove il “terreno” amore patriottico malleano dà prova di sé in una figurazione dalla forte impressione erotica dell'anatomia del paese come un plastico corpo femminile, «país-*mujer amada* (más que madre)», come è stato notato (ARIAS SARAVIA LEONOR, 2000: 611)(8). E molti altri esempi si possono addurre dall'opera di Mallea, in particolare dalla *Historia* e da *Todo verdor perecerá*, preziosa riserva figurativa, ha annotato la Lojo, del paesaggio della pampa bonaerense.

Eppure, questo richiamo vigoroso all'esperienza fisica della patria convive paradossalmente con l'anelito verso una Argentina ideale, «invisible», quell'appello «*reterritorializado*» risulta in ultima istanza tradito dal suo pervasivo «idealismo»: un idealismo che, ha registrato Arias Saravia, contribuisce in definitiva a trattenere la sua visione dell'immagine nazionale nella linea della «*vocación desrealizadora*» degli intellettuali della generazione del '37 (ARIAS SARAVIA L. 2000: 611).

Come nell'esperienza mistica la massima identificazione con l'esperienza corporea prelude agli slanci più arditi nelle regioni celesti del divino, così pure, in quella che si potrebbe chiamare la mistica patria di Mallea, un percorso – fatto più di difficili peregrinazioni, sbandamenti, miraggi, illusioni, che di slanci ottenuti in stato di grazia – conduce dall'«Argentina visible» all'«Argentina invisible», dalla patria reale si dirama alle regioni tutte eternee della «patria interior», in uno stato permanente di esilio.

La ricerca intrahistórica di Mallea: dalla patria tellurica alla patria eterea

(8) Il famoso passo malleano si può comparare con un altro ugualmente interessato dal linguaggio anatomico-sessuale, ma proferito con tutt'altro atteggiamento retorico, del «tratado imaginario» di Saer, *El río sin orillas*, testo che certamente si presta ad essere confrontato con la tradizione della saggistica argentina versata sull'introspezione “psico-fisica” dell'identità patria: questa marcatamente originale di Saer circoscritta alla specifica regione del Río de la Plata, quel «río sin orillas», di cui, viene ricordato in un passaggio, il Mallea de *La ciudad junto al río inmovil* aveva «forjado o quizá sólo inmortalizado» il «calificativo» dell'«immobilità», caratteristica imponente delle sue estese prospettive ferme (SAER J. J. 2010: 29). Assai pulito e pudico risulta lo schizzo dell'immagine muliebre di Mallea rispetto all'intricato disegno anatomico cui si muove la spregiudicata ricostruzione cartografica dell'autore santafesino, inizialmente attestatasi sulla forma di uno “scorpione”: «su forma verdadera [...] se acerca mucho a la del escorpión, con la bahía de Samborombón [...] y la bahía de Montevideo que forman las pinzas, y el último tramo del río Uruguay formando la cola [...] Pero podemos invertir el dibujo, interpretándolo esta vez en el sentido sureste-noroeste, y entonces aparece con claridad la silueta de un pene, con las dos bahías serviciales ya mencionadas figurando sin error posible los testículos, penetrando hacia el interior de la tierra, de la que la provincia de Entre Ríos contendría el útero, el vértice del delta el clitoris, y sus islas y la costa uruguaya respectivamente los labios grande y pequeño, en tanto que los ríos, riachos y arroyos [...] las venas y las arterias que irrigan, viniendo del corazón y de los pulmones exhaustos de América del Sur – el Mato Grosso –, todo el sistema» (SAER J. J. 2010: 29-30).

Stupisce che nella letteratura critica su Mallea siano state esigue le pagine che hanno individuato con chiarezza la così trasparente influenza dell'Unamuno dell'*intrahistoria* sull'opera di Mallea. Se è vero che, come ha recentemente denunciato uno studioso (LAGO CARBALLO A. 2007), sull'opera di Mallea è caduto un silenzio critico ormai annoso, è pure vero che la sua massiva, sin troppo "ostentata"⁽⁹⁾ rappresentazione nazionale sui due interregni dell'«Argentina visible» e l'«Argentina invisible» si è imposta come un motivo emblematico della produzione saggistica di quel momento storico.

In quella contrapposizione, tra una dimensione reale e negativa dell'essere nazionale che si attesta nell'ordine storico, ed un'altra essenzializzata, incarnata in una tradizione genuina, immortale, attestata invece su un ordine trascendente, e che non trova la possibilità di immettersi nella prima, si rielabora lo schema fondamentale di un dualismo che, ha analizzato Fox (FOX I. 1998), prima di arrivare alla peculiare, ma non originale, trattazione unamuniana di *En torno al casticismo*, aveva attraversato tutta una compatta tradizione della storiografia tardo-ottocentesca spagnola, per imporsi poi nella produzione di natura sociologica o già letteraria sull'identità nazionale nella crisi del '98.

È uno schema concettuale che dall'ambito spagnolo emigra nella cultura americana e argentina, attraverso i significativi scambi intellettuali che, a ridosso degli eventi del '98, con il carismatico protagonismo di Unamuno, ricominciano ad annodare i nodi di un dialogo interrotto dal lungo astio postcoloniale. È una trama concettuale che riprende la parola anche grazie alla condivisione dei pressanti problemi, comuni a tutta l'orbita ispanica, della costruzione, invenzione, dell'identità nazionale: un'identità che si sarebbe costruita – si pensi al caso di Rojas, esplicitamente tenuto sul modello intrastorico – su una difficile sintesi di proiezioni essenzialistiche e di processualismi storici, di aprioristiche ontologie identitarie e pseudoscientifiche inchieste genealogiche. Se, come hanno registrato gli studiosi, con l'«intrahistoria» gli uomini del '98 potevano sfuggire alla torbida, stagnante realtà

(9) La Sarlo ha colto con il suo consueto acume come la scrittura saggistica malleana si organizza, entro un'atmosfera discorsiva di inflessibile gravità retorica e drammaticità emotiva, attorno a un sostanziale «principio de repetición». In comparazione con la scrittura di Martínez Estrada, contrassegnata da una spiccata capacità nella definizione di «detalles y percepciones concretas», l'opera di Mallea si risolve stilisticamente «en la hegemonía de los plurales y las denominaciones abstractas. Es el espiritualismo convertido en opción literaria». Mallea nasconde la sostanziale "facilità" dei suoi testi combinando «dos anuncios propios de un pensador "profundo" con la ausencia de densidad lograda a través de la reiteración [...] De este modo, un bajo contenido semántico, sinonimizado en el interior de la frase y repetido a lo largo de párrafos, secciones y capítulos, crea la ilusión de un alto contenido ideológico reflexivo» (SARLO B. 1988: 235, 231).

storica della Restaurazione, rifugiandosi nelle prospettive immote dell'eterna essenza spagnola, un «rabbdomante de la nacionalidad» come Mallea nelle prospettive eteree, immateriali, dell'Argentina invisibile poteva vedere il superamento della malattia storica e civica dell'Argentina degli anni '30 di cui fu testimone.

Gravato da una tradizione saggistica e narrativa già annose di interrogazioni arrovellate circa il destino del popolo argentino – «granero del mundo» ma in preda al materialismo più bruto, osservava Gálvez nel 1913 –, la riflessione sull'identità nazionale si appesantisce in questi anni delle fosche atmosfere di quella che sarebbe passata alla storia come la «década infame» del 1930. Contro l'orda materialistica che flagella il paese interviene l'autore della *Historia de una pasión argentina* come un pastore luterano che predica, tuona, ingiuria contro le orgie di corruzione e insensibilità civica che opprime l'umanità virtuosa del paese «invisibile».

Quell'allarme non è di certo nuovo, era stato un motivo essenziale delle scritture *regeneracionistas* prodotte in occasione del centenario della rivoluzione, e più addietro ancora segnava, in una tardiva ma inquieta presa di coscienza, le riflessioni degli intellettuali della generazione dell'80, incalzati dai contraccolpi del solerte processo di modernizzazione dell'Argentina, in pochi decenni introdotta nel sistema capitalistico internazionale.

Ma ora, negli anni '30, la riflessione sull'imbarbarimento materialistico deve coniugarsi con la presa di coscienza del carattere illusorio delle promesse economiche del paese, messo in ginocchio dalla crisi finanziaria mondiale del '29, e che per di più al livello politico, con la caduta di Yrigoyen, cominciava a conoscere l'instabilità delle istituzioni democratiche che contrassegnavano la triste norma della vita istituzionale dell'America Latina. Sono anni segnati peraltro dall'inasprimento reazionario della cultura nazionalistica, annunciato già dal Lugones del discorso dell'«*bora de la espada*» del '23, e dalla creazione dell'organo editoriale *Nueva República*. Composti nel 1927 per iniziativa di Ernesto Palacio, i fratelli Irazusta, Juan Carulla e César Pico, si rifà al nazionalismo di Maurras e della sua *Action Française* in un programma politico tutt'altro che omogeneo, ma che accentuerà negli anni '30 una definizione dell'essenza nazionale fondata sui valori cattolici dell'*hispanidad*, come li cantava nel 1934 il Maeztu, ormai all'apogeo della sua inversione reazionaria, nella *Defensa de la Hispanidad*, «un encendido ataque a la Espana republicana» (NAVARRO GERASSI M. 1968: 47-51).

Opera che racconta la gestazione di un individuo, della sua personalità intellettuale e della sua fede civica nella solitudine accerchiante di una società massificata dall'anelito generalizzato al consumo immediato delle proprie esistenze inautentiche, l'*Historia de la pasión argentina* suona con argomenti scopertamente orteguiani – è stato notato – come un richiamo all'isolamento elitistico di una minoranza di intellettuali che assume su di sé la missione di redimire la cultura nazionale attraverso «una férrea disciplina interior» dalla deriva incolta della «gran masa indisciplinada». Non vi è dubbio in questo senso che, con l'assunzione dell'«exaltación severa de la vida» in quanto strumento redentivo dell'*argentinidad*, Mallea sta rispondendo con sollecitudine all'appello che il filosofo spagnolo aveva lanciato alle elites intellettuali del paese ne *El deber de la nueva generación argentina*, con argomenti che appariranno poco dopo ne *La rebelión de las masas*. Non si fermano solamente a ciò le concomitanze con Ortega, le cui idee sull'America, consegnate in particolare, come si sa, alla *Meditación del pueblo joven*, hanno nell'opera di Mallea, sicuramente almeno nella *Historia de la pasión argentina* e *La vida blanca* – annota una studiosa (VIDELA DE RIVERO G. 1991) – un'incidenza strutturale.

La metaforizzazione dell'«Argentina visible» attorno al campo semantico dell'artificialità, della maschera, del «representar» di fronte al «ser», della superficialità rispetto alla profondità, riprende chiaramente le idee sviluppate ne *El hombre a la defensiva* del 1929, nelle quali la diagnosi di quella diserzione dell'argentino dal proprio essere era ricondotto, con una serie di argomentazioni che ereditava senza molte sofisticazioni da Hegel, alla condizione coloniale(10). Certamente Mallea aveva rafforzato con questi argomenti del filosofo spagnolo – all'ordine del giorno in quel frangente in Argentina – la critica del paese dell'«externo esplendor», di febbrili ambizioni mondane e di crescita materiale, motivo che, d'altra parte, come si è già notato, aveva costituito uno degli argomenti essenziali della critica della cultura nazionale aperta da opere come *La Restauración Nacionalista* di Rojas e *El diario de Gabriel Quiroga* di Gálvez.

(10) È una condizione che per Ortega supponeva due grave deficienze, come commenta Gómez Martínez (GÓMEZ MARTÍNEZ J. L. 1983) in un efficace contributo sul tema: l'una, transitoria, circoscritta a quella che viene concepita, appunto con un'idea hegeliana, come una fase iniziale, infantile, «joven», del suo essere storico, consiste in una sostanziale impotenza creativa e dipendenza dalla fonte culturale del vecchio mondo; l'altra, presentata piuttosto come «una deficiencia original» che sbarra l'accesso del «pueblo joven» al suo ingresso nella storia universale fin quando non verrà superata, è identificata con un «exclusivismo de la función económica» che discenderebbe in eredità dall'«intención de negocio, de lucro» che permeava il rapporto della metropoli con le colonie. Idea quest'ultima che si può vedere declinata nella disincantata narrazione «storica» del mito di «Trapalanda» nella *Radiografía* di Martínez Estrada.

D'altronde su quella dicotomia tra le due Argentine, oltre il binomio orteguiano tra l'essere e il sembrare, tra il vivere e il rappresentare, sembra incidere con ancora più forza la riflessione dell'Unamuno *intrahistórico*. In particolare la connotazione dell'«heroísmo» umile, «simple heroísmo del trabajo del hombre en la tierra», su cui si incarna la vita laboriosa dell'«Argentina invisible», appare imparentato con la dimensione ugualmente umile e laboriosa, forse un po' meno caricata rispetto a Mallea nei tratti della «santità», del popolo spagnolo, per Unamuno sorgente incontaminata delle tradizioni autentiche dell'essere collettivo.

Gli «obreros más oscuros en la edificación de las catedrales» di Mallea (MALLEA E. 1994: 125) molto hanno a che fare con i contadini castigliani immersi nel lavoro della loro dura quotidianità, del tutto inconsapevoli di stare formando con la loro anonimìa la storia stessa, celebrati da Unamuno. Il lavoro occulto e perpetuo del fondo oceanico in cui si inscenava in *En torno al casticismo* la gestazione delle forze eterne della tradizione spagnola sembra trovare riscontro nelle gesta senza epica degli «hombres “invisibles” de la Argentina, éstos que he visto crear sin ficción, vivir sin alarde, sobrevivir sin resentimiento», che lavorano silenziosamente – in opposizione ai clamori degli altri (i “visibles”) «gárrulos y contentos» – «hilando en las noches de la llanura o en la obscuridad creadora de la ciudad».

Ebbene, attorno a questa purezza del «hombre desnudo enfrentado con la tierra desnuda, el habitante natural frente a frente, a solas con su destino interior» (MALLEA E. 1994: 40), si può dire che si stabilisca il sodalizio tra la Mistral e Mallea; entrambi, rispetto a questo punto, potettero riferirsi al nobile magistero intellettuale di Unamuno. Non a caso la poetessa, nell'articolo dedicato alla *Historia*, cita Unamuno come la figura intellettuale contemporanea che risveglia quello che lo stesso Mallea chiama nel testo «el nerbio atormentado de la mística española».

Sullo sfondo dell'«enorme ciudad opulenta, ciudad sin belleza, páramo, valle de piedra gris» che fa da cornice alla maturazione intellettuale del giovane scrittore inquieto, Mallea ripercorre l'inquieta scalata delle sue passioni letterarie verso un'imprevista scoperta della «raíz mística», rivelazione che appunto riscalda quel desiderio di «ascesi patria». Dapprima Blake, «cristiano visionario», poi il Rimbaud errante per Charleroi, quindi l'angosciato Kierkegaard, «hijo del pastor», «acosado por la idea del martirio», il Nietzsche dell'«Ecce Homo», Novalis e

Hölderlin. Ma solo le *Confessioni* di S. Agostino gli sarebbero stati «morada de confortación» e trampolino per altre robuste esperienze intellettuali-teologiche, lezione spirituale che avrebbe implicato di passare per il «nerbio atormentado» della mistica spagnola (MALLEA E. 1994: 59, 60, 64). Infatti, «Coventry Patmore, Claudel y Eliot vinieron, modernos, pero después de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, después del “Cantico”. Con éstos estaba casi sin notarlo, en la raíz de España [...] Al estar en la raíz de España estaba en la raíz de mi tierra, cerca de mi propia raíz» (MALLEA E. 1994: 64, 65).

Con i mistici, San Paolo, Sant'Agostino, con Pascal, il giovane Mallea ha chiara la sua missione, missione di «viajar» all'Argentina «verdadera», superando l'istinto immediato a godere del già avuto, aggirando «la facilidad visceral y triunfante de instalación en el país, de instalación en la vida» (MALLEA E. 1994: 69).

E come tutte le avventure mistiche, commenta l'autore, deve, non può evitare di partire dalla terra, da un'esperienza privilegiata di contatto con la terra: un'esperienza che passa quindi, nello sprofondamento mistico dell'io nella natura, nell'accoppiamento tra soggetto e forma naturale. «Afianzarse en ella diferentemente de los otros»; «hundirme en ella» (ciò che implica atteggiamento di umiltà, e non di vorace, insensibile sfruttamento); «entrar bajo su superficie» fino all'«haber vivido la experiencia subterránea del rizoma, que brota casi incorpóreo de un rico cuerpo claustral» (MALLEA E. 1994: 70): i tre momenti scandiscono questo precipizio, affondamento volontario nell'abisso tellurico, in cui si dà il ritrovamento dell'io con il tutto indistinto, ma sembra significare anche una sorta di umiliazione propiziatrice dello spirito nell'infermità della terra in un rito che, con l'immedesimazione finale nell'esperienza meramente vegetativa del «rizoma», può preludere al viaggio verso il paese profondo.

Anche qui mi pare che non siano stati registrati i punti di contatto che nelle scelte dei campi simbolici e dei registri metaforici si possono individuare tra il rituale propiziatore al viaggio nell'Argentina invisibile di Mallea e la ricerca dell'essenza nazionale unamuniana, estensione de «el precepto délfico del “conocete a ti mismo”» dall'ambito della soggettività individuale alla psiche collettiva della patria, come lo si definiva in un testo del 1898, *Renovación* (UNAMUNO M. 1968: 686).

Ha osservato Mainer che se nella generazione del '98 fu scarsamente battuta la scappatoia liberatoria, esotica del viaggio – fanno eccezione i casi di Baroja e Valle-Inclán – il «viaje a lo externo» per gli intellettuali dell'epoca si distinse come un itinerario, sollecitato dal «mandato de ver las cosas de otra manera», verso le regioni inesplorate dell'interiorità, verso l'interiorità fisico-geografica del paese e della sua anima occulta. Fu la Castiglia, come si sa, la mecca esotica e intrastorica di quegli intellettuali, una «Polinesia espiritual que de algún modo se descubría a través del viaje al interior de uno mismo». Baroja, Unamuno y Azorín, tra pittori come Beruete, Zuloaga e Regoyos, «también conocieron el camino» (MAINER J. C. 1997: 80). Un cammino, segnalato dalle lezioni di Nietzsche e Schopenhauer, che si rivolgeva al sondaggio di un nuovo, più precario, problematico rapporto tra l'io e il mondo, segnato dalla scoperta dell'«irrazionale», dell'«incosciente».

In questo senso, si può dire che non v'è termine più esatto di quello di «psicología de los pueblos» per quelle indagini che si rivolgono, come in vere e proprie sedute di analisi, alla sostanza rimossa dello spirito nazionale. Il metodo conoscitivo indicato da Unamuno in *Renovación* come in altri scritti presuppone un movimento maieutico che opera dal superficiale al profondo attraverso una serie di azioni verbali che stanno nel campo semantico della discesa nell'abisso e dell'analisi meticolosa della sostanza nazionale nascosta («escudriñar», «sumergirse», «escarbarse» nei propri «escondrijos»). È un processo che si connota come discesa all'«irrazionale», all'«inconsciente de la historia», come abissamento nel «protoplasma nacional», nello strato primario ancora magmatico dell'organismo patrio, in grado perciò di mostrare le sue autentiche attitudini psicologiche e virtù spirituali.

Nello scritto *Renovación* Unamuno ritrovava in quell'«inconsciente» le virtù «palpitanti» dell'«especial anarquismo» della mistica spagnola, «aquel anarquismo de resignación activa que en nuestros místicos comprendió con el Apóstol que la “ley hace el pecado”, y en nuestro poeta que “la vida es sueño”» (UNAMUNO M. 1968: 688).

Dagli insegnamenti del cristianesimo primitivo – quello stesso a cui la Mistral si rifaceva nel suo costante appello a ritrovare le basi sociali, il senso umanitario che era all'origine di una religione ridotta ora a liturgia superstiziosa, critica nella quale si trovava d'accordo con Unamuno – e della mistica occidentale, Mallea ricavava una filosofia elementare che trovava nella terra una sua fondamentale condizione di significazione esistenziale. Con

quell'umile filosofia della terra Mallea rispondeva all'arrogante idealismo a partire dal quale Keyserling giudicava il nuovo mondo(11), interpretandolo come il mondo delle forze telluriche, avulso dall'intervento razionalizzante dello "spirito" che aveva trionfato invece nelle forme storiche dell'Europa.

Con argomenti che oltre Hegel sembrano risalire a Buffon, il «conde báltico» aveva ritrovato in quel fervore tellurico una vitalità naturale che non si affermava con i caratteri della grandiosità morfologica, come sarebbe stato con Humboldt, ma che era anzi data dalla predominanza perniciosa delle forme più infime e infeconde delle espressioni vegetali e animali. Quella peculiare vitalità della natura del nuovo mondo si esprimeva per Keyserling nella proliferazione di quella che Mallea sintetizza, in un'indignata rievocazione delle sue teorie, la «reptilidad sudamericana»: il filosofo baltico ricorreva in effetti allo stesso campo zoologico su cui si erano concentrate le ricognizioni dell'identità "naturalistica-antropologica" americana dello studioso settecentesco, Buffon, nei cui testi Gerbi ha individuato una prima importante sistematizzazione teorica dell'idea già più antica dell'inferiorità della natura e degli uomini americani. In relazione a questa condizione peculiare dell'essere americano, Keyserling aveva parlato di uno stato di esuberanza e freneticità sessuale che non corrisponde però ad una dimensione di pienezza vitale e di allegria, ma che anzi si consuma fino al suo triste esaurimento nel «mundo abisal», nel

(11) Le cronache del suo viaggio intorno al mondo (Genova, Suez, Mar Rosso, Oceano Indiano, India, Cina, Giappone, America) si sarebbero raccolte in un *Diario di viaggio* nel 1918, riedito tra il '19 e il '23 in ben sette edizioni che propagarono per il mondo la fama del filosofo estone naturalizzato tedesco, e fondatore nel 1920 a Darmstadt di un'associazione filosofica che si proponeva l'integrazione della cultura occidentale e di quella orientale. L'America Latina avrebbe trovato spazio autonomo nelle *Meditaciones sudamericanas*, del 1933, delle quali, si può annotare, il numero di *Sur* dell'ottobre 1931 offriva già delle primizie in un articolo intitolato *Perspectivas sudamericanas*, posto all'esordio dell'edizione, composta da contributi della Ocampo in risposta a Ortega (su questioni attinenti il suo saggio di argomento dantesco), di Borges sul *Martín Fierro*, dello stesso Mallea, che vi propone il racconto *Sumersión*. Si ritrovano le idee fondamentali che vengono enunciate nella irritata rassegna concettuale che forma il capitolo della *Historia de una pasión argentina* di Mallea: l'ingiudicabilità, per immaturità, dell'America con la quale Hegel aveva liquidato il caso del nuovo mondo estromettendolo dai percorsi della storia universale nella sua *Filosofía della storia*; la condizione "primordiale" della vita americana, cioè non ancora fecondata dallo spirito, paragonata alle «tinieblas fecundas» che precedono il «día de la creación»; il suo essere perciò un «continente ciego», pregno di «riqueza emocional»: «América del Sur es verdaderamente el continente más nuevo del mundo, pues en todas partes el orden emocional y ciego fue anterior al orden espiritual». Infine, «su carácter refinado a pesar de su primordialidad»: «se puede ser refinado con arreglo a cualquier grado en la escala de los seres». Pur nella primitività del suo stadio l'America possiede però la caratteristica della raffinatezza, che Keyserling vede discendere dalle antiche civiltà autoctone, contrassegnate dalla "crudeltà", ma mai dalla "brutalità", che caratterizza invece la cultura pur tecnicamente avanzata dell'America anglosassone, che è detta anche "barbara". Risalta un particolare sforzo di introspezione psicologica nei confronti dell'argentino, di cui mette in luce la propensione alla «improvisación», «el santo horror que todos los argentinos típicos tienen a toda previsión», così come alla «generosidad típicamente sudamericana, la generosidad en el sentido del vocablo español antiguo *desprendimiento*. No se trata aquí en modo alguno – salvo excepciones – de amplitud de miras sino de un sentimiento *exuberante e irradiante*, ciego en sí mismo» (KEYSERLING H. 1931: 12, 13, 9).

«pantano interior» nel quale vede affondare le coscienze degli Americani del Sud, «un orden abisal anterior al espíritu» (MALLEA E. 1994: 139).

«El sudamericano es total y absolutamente hombre telúrico. Encarna el polo opuesto al hombre condicionado y traspasado por el espíritu» (MALLEA E. 1994: 134). È la tesi che la Mistral, proprio dissertando attorno alla *Historia* del collega argentino, salva da quello che definisce come il «montón de errores» di cui si compone quel «novelón» sull'America. La saggezza della parola evangelica, l'insegnamento pregno di passioni umane della religiosità di San Francesco e Sant'Agostino sostengono qui Mallea, come in altri momenti nodali del tragitto spirituale-intellettuale della *Historia*, nella risoluzione del conflitto tra la prigionia della terra e l'elevazione dello spirito al disopra delle passioni primarie legate a quella, scaturito dalle dissertazioni del filosofo baltico.

Di questo Mallea innanzitutto si sforza di evidenziare la fiacchezza di temperamento della sua struttura razionale, non così ben allenata dalla «spiritualità» del vecchio mondo, se essa ha mostrato di soccombere in maniera così inerme alle forze «spaventose» della natura latinoamericana. Tutta la sua interpretazione americana – prova a sostenere Mallea – nasce nella condizione dell'«espanto telúrico» (MALLEA E. 1994: 136) entro cui si dà il suo impatto con il mondo sudamericano, incontro appunto dominato dalla paura verso la dimensione potentemente irrazionale delle sue forme naturali. In ogni modo, obietta l'argentino, la dimensione della terra non è rimovibile, come pretende l'autore delle *Meditaciones sudamericanas*, dalla condizione vitale dell'uomo, giacché è la terra il punto di partenza e di arrivo di ogni esperienza dello spirito. «“De la tierra venimos y a la tierra vamos”», ricorda Mallea, opponendo al «“librarse de la tierra”» keyserlingiano il «“levantarse desde”» che gli viene dall'esperienza della sua fervida religiosità (MALLEA E. 1994: 137).

Con l'esempio di San Francesco e Sant'Agostino, oppone quindi alla fredda speculazione di Keyserling un'etica antropologica nella quale ben poteva rispecchiarsi l'americanismo della Mistral, riscattata dal principio cristiano della terra come «cuerpo móvil, eterno» della «creación», intriso di «piedad y misericordia»: «por lo cual no podemos desligarnos de ella sin haber nutrido en ella, aun espiritualmente, nuestra raíz». Il santo, Francesco e Agostino, Teresa o Juan de la Cruz, «no ha hecho en el creciente discurso de su vida temporal sino levantarse desde la tierra, pero sin dejar de tener en ella los pies, como el árbol en la gleba su raíz» (MALLEA E. 1994: 137).

Il pellegrinaggio frustrato alle fonti: l'Argentina dell'interior, l'Europa «centro del mundo»

La povertà, la scuola della rinuncia ai beni temporali, l'etica del «desasimiento» di cui quelle figure danno testimonianza, è l'unica condizione che può permettere quell'innalzamento, che può dare slancio al passo dall'Argentina visibile all'Argentina invisibile. Diversamente le varie tappe del pellegrinaggio tra nuovo e vecchio mondo hanno lasciato frustrata la *quête* del protagonista: prima all'interno della stessa Argentina, per potere studiare «*las distintas formas de nuestra gran inercia*», poi verso l'Europa, alle fonti dell'«*iniciativa creadora*» drasticamente negata dal mondo americano.

Il viaggio all'Argentina arcaica della provincia, in luogo della redenzione promessa, ha rivelato un quadro di ignominia civica e rilassatezza di costumi che raccapriccia l'intellettuale spingendolo ad emigrare verso le fonti dalla «sapienza» e della civiltà europea. In queste pagine Mallea sembrerebbe consumare il *topos* dell'«interior» come fonte incontaminata della spiritualità e della virtù civica dell'organismo patrio che il nazionalismo del *Centenario* aveva eretto in opposizione alla tradizione della storiografia liberale, scardinando la tradizionale dicotomia sarmientina *civilización/ barbarie*(12).

E infatti, il viaggio alla «semilla» gli rivela che la malattia ha corroso anche la civiltà dell'«hombre del campo». L'intellettuale non ne avrà la rigenerazione sperata, nonostante il momento di forte empatia emotiva, di trasporto quasi mistico, dinanzi a una delle in genere rare testimonianze artistiche che decorano le «*ciudades interiores de la Argentina*» (MALLEA E. 1994: 166), il tempio gesuitico di una non specificata cittadina a dieci ore dalla capitale, nelle cui forme architettoniche lo scrittore, con un moto quasi estatico, percepisce il processo, espresso con un

(12) Tali pagine indurrebbero quindi a rivedere la semplicistica identificazione della malleana «Argentina invisible» con il paese dell'«interior», in merito alla quale l'autore, nelle pagine della *Historia*, interveniva con degli espliciti ragguagli: «Lo que llamo argentino invisible no es, de manera simplista, el hombre del campo en contraposición al hombre de la ciudad. La diferencia estriba en que existe un hombre cuya fisionomía moral es el de las ciudades y otro cuyas fisionomía moral es el de nuestra naturaleza no desvirtuada, de nuestra naturaleza natural. No importa que quien entrañe esta última viva en la ciudad, ni importa que aquel que tiene la fisionomía moral de nuestras ciudades viva en el "hinterland"» (MALLEA E. 1994: 94). Arias Saravia ha però sottolineato come questa rettifica non vada sostanzialmente d'accordo con la massiva denigrazione del campo simbolico della città palesata dall'opera, ciò con una sostanziale convergenza con le posizioni dominanti dei teorici dell'identità nazionale della sua generazione. La demistificazione dell'idillio dell'Argentina del «campo» andrebbe pertanto rapportata alla palese simbologia evangelica che guida l'episodio narrativo, il cui titolo *El país como Lázaro* alluderebbe per la studiosa a una sua «futura resurrección» dalla degradazione del presente (ARIAS SARAVIA L. 2000: 503).

linguaggio che rivela chiaramente la sua formazione idealistica, della trasmutazione della materia ad opera dello spirito nel processo artistico (MALLEA E. 1994: 167).

Qui l'arte redime dalla confusione istintiva e caotica della materia, che, viceversa, spadroneggia occultamente dietro lo scenario di apparente splendore, di paradisiaca armonia, di un luogo agreste più oltre attraversato. Appare infatti inizialmente come un'«Arcadia» la campagna lungo la quale il viaggiatore continua la sua esplorazione delle viscere nazionali, una campagna di perfetta bellezza e incredibile prodigalità di frutti, «pequeño paraíso» che lo spettatore confronta con i «frondos frutales y selváticos que sirven de fondo a un Gian Bellini o a un Orcagna, cipreses y naranjos, redondos, progresivos y concéntricos ramajes, y la gravitación armoniosa de la fruta y los segmentos de hierba adecuada en el suelo sin demasía» (MALLEA E. 1994: 169).

Ma l'idillio figurativo, inscenato entro le quiete e plastiche misure della pittura prerinascimentale, trascorre in una progressione surreale verso uno scenario infernale, di un demoniaco che, pur senza cedere completamente all'informe e al mostruoso, sembra recare l'impronta espressionistica della pittura fiamminga che Mallea aveva ben potuto vedere durante la tappa olandese dei suoi viaggi europei, alla quale è infatti legata l'opera *Los Rembrandts*. Con raccapriccio il viaggiatore scopre che nascosta in quel paradiso naturale⁽¹³⁾ vive una società parassitaria di uomini addormentati, abbandonati ad una vita stolido, instupidita dall'ozio, irrigidita nell'immobilità impassibile dell'animale meno complesso che Mallea aveva trovato con irritazione paragonato all'uomo americano nelle «meditazioni» di Keyserling.

Viceversa misura, coscienza e spirito dominano nelle prospettive sature di storia del vecchio mondo. Ma anche questo viaggio, pellegrinaggio alle fonti del sapere, al «centro del mundo», non sopirà il conflitto dell'autore, teso in queste pagine tra la ricerca ossessiva di nutrizioni intellettuali e risposte etiche ai suoi vacillamenti esistenziali, rivelandosi infine «un falso renacimiento en el septentrión»: un'esperienza che se all'inizio offre l'«alegría del espíritu» (MALLEA E. 1994: 176), cioè un avido, insonne, predatorio andare incontro alle testimonianze della

(13) È un'evidente metaforizzazione di un'«Argentina *felix*», prodiga di risorse naturali e satolla del suo benessere, il paese miracolosamente progredito dell'America Latina che avevano lusingato gli encomi di viaggiatori europei come Blasco Ibáñez ed Ortega, in visita quest'ultimo per la prima volta nel paese nel 1916.

temporalità di cui sono sature le città europee, Amsterdam, Parigi, Roma, termina alla fine con un'indigestione di intellettualismo e astrazioni.

Tanto nel *Nocturno europeo*, del 1935, tanto nella *Historia*, si ritrovano espliciti riflessi autobiografici delle sue esperienze di viaggi e soggiorni in diversi paesi del vecchio mondo(14). Entrambi i libri presentano una rappresentazione di un'Europa implosa del suo stesso glorioso carico di sapienza e spirito razionale, «centro del mundo» che si è fatto sterile per gli eccessi della sua gelida fede cartesiana e che consuma il mito della sua superiorità in un'atmosfera «notturna» agitata da livide passioni nazionalistiche e dallo spettro incipiente della guerra.

Nel *Nocturno europeo* Mallea rilasciava la sua testimonianza tragica di una Parigi che, nel mostrare nel suo stesso spazio urbano la quintessenza di un universo colmato dall'intervento razionale, tutto formato e redento dalla «vara del hombre», dal marchio della sua cultura altissima – spazio in cui «no podía encontrarse una sola parcela de materia que no estuviera redimida por la expresión» – rendeva ancora più angustiante la cieca incomunicabilità umana, l'«agitación de islas humanas» che la percorrono insensatamente (MALLEA E. 1935: 20, 21): come se quello spirito si fosse tutto quanto trasceso in uno spettacolo architettonico lasciando deserte le coscienze di uomini che si dibattono ciecamente «en el caos barroco», pronti a disfarsi della «fiaccola» che si erano scambiati nella storia i loro antenati, ora un'«antorcha de confusión» (MALLEA E. 1935: 20).

In un significativo passaggio dell'opera, lo sguardo del narratore si insinua in un raffinato interno di quella Parigi anni '30 per ricostruire la discussione che i protagonisti di un sofisticato e cosmopolita cenacolo intellettuale intessono attorno al tema della decadenza dell'Europa, che il fortunato libro di Spengler aveva posto in cima agli argomenti del dibattito culturale del tempo. Mallea affida a una statunitense ammalata, meglio soggiogata, dal «mito» parigino il compito di illustrare l'ipotesi della redenzione americana dalle ceneri del vecchio mondo, proponendo di sostituire al termine di «espíritu europeo» quello di «espíritu universal», «noción que permitiera

(14) Mallea, che aveva conosciuto l'Europa da bambino, vi torna da adulto nel 1931, in Olanda, per curare la corrispondenza giornalistica sui giochi olimpici per *La Nación* – del cui supplemento letterario sarà direttore a partire dal 1931 –, esperienza che si traduce nel racconto *Los Rembrandts*. Come ricostruisce uno studioso, di ritorno da Amsterdam a Parigi, probabilmente sede preferenziale del suo soggiorno europeo, nell'«hotel donde también vive la familia Borges, se ponen a la tarea de traducir, él y Borges, algunos de los *Poems Penyeach*, de James Joyce» (VILLORDO O. H. 1973: 9). Il secondo soggiorno del 1934 avrebbe gravitato su Roma, dove diffuse frammenti del suo *Conocimiento y expresión de la Argentina*, e su Milano. Durante il ritorno in nave avrebbe scritto il *Nocturno europeo*, che si pubblicherà insieme all'altra opera nel 1935.

incorporar a aquella primera calidad determinada de mente y conciencia valores extraeuropeos, capaces de llevar los principios vitales propios de un mundo nuevo a substituir algunos caracteres decadentes de la cultura de Europa» (MALLEA E. 1935: 68).

È una proposta che suscita il rifiuto indignato del poeta Devalier, prototipo dell'intellettuale dallo «espíritu abstracto» – immunizzato con la regola gelida della sua intelligenza lucidissima dai contraccolpi della «pasión», valeriano «monsieur Teste» che ha ripudiato il «confuso e impuro» Pascal per «la rígida pureza cartesiana» – che non può riconoscere alcuna «hipótesis de una decadencia del espíritu europeo, fuera de la decadencia que podía importar su dislocación» (MALLEA E. 1935: 75, 71, 69).

Una posizione simile aveva assunto rispetto alla vessata questione Ortega, che, dopo aver lui stesso diffuso l'immagine della decrepitudine del vecchio mondo – descrivendolo in «una cansada actitud de pretérito», con «un color desteñido y palúdico» (GÓMEZ MARTÍNEZ J. L. 1983: 140) – e dando forza con tale figurazione al correlativo mito dell'«América joven», avrebbe infine scoraggiato gli americani a credere in quelle ingenue congetture di morte e rinascita tra vecchio e nuovo mondo.

Sono note le espressioni con cui, con una certa insofferenza, avrebbe scritto in una lettera del gennaio del 1930 diretta alla Ocampo che la malattia non era dell'Europa ma dell'America incorsa nell'errore di credere l'Europa malata e l'America in salute.

Nonostante il veto orteguiano, quella diagnosi era destinata ad estendersi e a contribuire a profilare un'affermazione positiva e ottimistica della “gioventù” americana. Sull'esperienza di quello che si viveva come un passaggio di consegna della “fiaccola” agonizzante dal vecchio al nuovo mondo indugheranno a lungo opere disparate come le pagine di Uslar Pietri de *El otoño de Europa*, degli anni '50 (USLAR PIETRI A. 1991 [1975]), o quelle del tardo romanzo *Concierto barroco* di Carpentier. Le immagini di Venezia colte dal protagonista americano sulla via del ritorno, un ritorno contrassegnato da un'orgogliosa presa di coscienza della propria specificità identitaria, attingono a un'exasperata fenomenologia rovinosa:

«Salíanle arrugas en las caras de sus paredes cansadas, fisuradas, resquebrajadas, manchadas por las herpes y los hongos anteriores al hombre, que empezaron a roer las cosas no bien éstas fueron creadas [...]

Venecia parecía hundirse, de hora en hora, en sus aguas turbias y revueltas. Una gran tristeza se cernía, aquella noche, sobre la ciudad enferma y socavada» (CARPENTIER A. 2005 [1998]: 87).

Entro il repertorio espressivo della vecchiezza decrepita si gestiscono molte delle figurazioni paesaggistiche di Mallea, nelle quali lo sguardo stupefatto sullo spettacolo – insolito nelle sue terre – dell'«entrada de tiempo en aquellos arcos de piedra dignificada» della metropoli francese passa a volte verso un registro in cui il carico temporale viene registrato piuttosto come un'eccedenza che distorce lo scorrere naturale dei fenomeni naturali, come una gravitazione di forze che preme sulla materia assediandola e “torturandola” di troppa geometria e proporzione:

«Veía los techos torturados, obedeciendo a una ley de proporción y de espacio; por sobre los techos, veía el cielo.

[...]

Veía un ave cruzando lentamente el cielo de París. Hubieras dicho que el propio viento era civilizado, tal era su modo de estar sin dejarse advertir, operando en los seres una secreta frescura» (MALLEA E. 1935: 16, 19).

Sazio ormai dell'esperienza della “pienezza” dello spirito, della forma razionale, della perfezione geometrica, il pellegrino si sente in preda a quello che viene descritto come un effetto spersonalizzante delle fredde leggi dell'“astrazione”, del metodo razionale: il richiamo qui, di nuovo attraverso i nomi di San Tommaso e Sant'Agostino, al diritto di un'«existencia existente, a lo contrario [...] de la esencia, de la idea pura, de la morosidad reflexiva y abstraída» (MALLEA E. 1994: 181) suona come un'esplicita testimonianza della sua identificazione con le prospettive dello spiritualismo esistenzialistico del momento. L'esperienza sbocca quindi

nel ripudio della «diosa Razón», nel rifiuto del razionalismo cartesiano, il cui metodo – scrive Mallea nella *Historia de una pasión argentina* – fu concepito «en una estufa», ma sarebbe stato il metodo della «razón sin calor», del «mero calor epidérmico» (MALLEA E. 1994: 182). Così, infine, si disfa per l'autore argentino il mito dell'Europa, macchiato dall'orrore della guerra, logica conclusione del «bizantinismo de conciencia» in cui affonda un'umanità sbandata, accecata dalla fiducia assoluta nei suoi mezzi tecnologici, sua «soberbia impotente» (MALLEA E. 1935: 35).

Infatti, quando l'intellettuale è andato oltre il «falso renacimiento en el septentrión» e ha trovato rifugio tra i caldi «latinos» di Roma, recuperando un modo di vita riscaldato dalla dimensione vitale dell'amicizia e della solidarietà umana, in «estupendos días de amable amistad con todos y hacia todos», frana su quella civiltà l'abbiezione della violenza autoritaria, cola sulle sue vestigia monumentali il sangue della guerra fratricida.

In quel frangente Gabriela Mistral, in *Caída de Europa*, dedicata a Roger Caillois, pregava compunta, commossa, per il destino della «Vieja Madre»:

«Somos los hijos que a su madre nombran,
sin saber a esta horas si es la misma
y con el mismo nombre nos responde,
o si mechados de metal y fuego
arden sus miembros llamados Sicilia,
Flandes, la Normandía y la Campania»
(MISTRAL G. 2010: 385)(15).

(15) Spingendoci verso tutt'altro tipo di testimonianze poetiche si può ricordare la sarcastica necrologia dell'*Interlunio* di Gironde, che, apparsa nel '37 a Buenos Aires, riferiva di un'Europa in «squisito» stato di putrefazione, e ne comparava le atmosfere sepolcrali, che avevano istigato l'insano tradizionalismo di Barrès, con le igieniche, salubri, prospettive della terra «limpia y sin arrugas» della *pampa* argentina: «Europa es – como yo solía decir – algo podrido y exquisito; un Camembert con ataxia locomotriz. Es inútil untarla con malos olores. La tierra ya no da más. Es demasiado vieja. Está llena de muertos. Y lo que es peor aún, de muertos importantes» (GIRONDE O. 1999: 119, 118).

Certo l'Europa che qui viene appellata con caldo sentimento filiale «vieja madre» era stata accusata in altri suoi testi per il meschino particolarismo ed egotistico etnocentrismo con cui aveva incrinato il mito della sua «universalidad». Arrigoitia ha parlato di un atteggiamento conflittuale, tra «admiración y recelo», della poetessa nei confronti del vecchio mondo, propria, in effetti, di una fase generazionale della cultura ispanoamericana che ha superato o che almeno mette duramente in questione l'atteggiamento di indiscriminata soggezione dei predecessori modernisti agli incanti della «sirena europea» (ARRIGOITIA L. 1989: 141). Ma se eluse i richiami «corrompenti» della cultura europea, che venivano in particolare dai circuiti mondani delle capitali artistiche, Parigi come Madrid o Roma, la Mistral mantenne pure un atteggiamento di vigile distacco critico – fondato sulla considerazione realistica dello stato di prostrazione morale e sociale dei paesi iberoamericani – rispetto a quelle concezioni messianiche dell'America come terra di un nuovo avvenire *mestizo*, si pensi alla *Raza cósmica* di Vasconcelos, che prendevano piede dalle assertive diagnosi della decadenza europea di Spengler, o dalle pensose riflessioni di Valéry sulla presa di coscienza della «mortalità» del vecchio mondo⁽¹⁶⁾.

Gabriela Mistral si incluse dunque nel fronte di quanti continuarono a credere negli assunti universalistici di Rodó, il cui monito a viaggiare, a confrontarsi con l'Occidente colto, padre dell'intramontabile cultura greco-latina, continuavano a nutrire un vigoroso versante delle riflessioni americanistiche degli anni '40-'50. Per Picón Salas, quell'«autoctonismo» spirituale che molti intellettuali «proclamaban como expresión de desafío y candorosa jactancia», consisteva per quegli altri – ancora appassionatamente dediti all'esperienza di «cotejo y aprendizaje» che il viaggio in Europa poteva offrire loro – «en la incorporación conciente y en el otro matiz diferenciado que pudiésemos expresar en la clave común de la cultura occidental» (PICÓN SALAS M. 1947: 11).

E Carpenier, negli scritti di *Tientos y diferencia*, bilancio ricco di prospettive critiche e proposte ermeneutiche dei percorsi della cultura e della letteratura ispanoamericana giunte ormai alla soglia del secondo cinquantennio del secolo, avrebbe individuato in quella volontà di dialogo, nell'«enfoque asiduo» con le culture staniere, nelle loro fonti antiche come nelle espressioni contemporanee, una lucida e fattiva disposizione della cultura

(16) «Nous autres, civilizations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles», suonava la celebre frase di *La crise de l'esprit*, testo di *Variété* (VALÉRY P. 1957: 988). In uno scritto più tardo, *L'Amérique, projection de l'esprit européen*, raccolto in *Regards sur le monde actuel*, riagganciandosi alle meditazioni di *La crise de l'esprit*, scriveva: «Toutes le fois que ma pensée se fait trop noire, et que je désespère de l'Europe, je ne retrouve quelque espoir qu'en pensant au Nouveau Continent» (VALÉRY P. 1960: 989).

ispanoamericana, che, lungi dal determinarne – come molti avevano paventato – «un *subdesarrollo* intelectual» correlativo a quello del suo “sottosviluppo” economico, avrebbero aperto «una posibilidad de *universalización* para el escritor latinoamericano» (CARPENTIER A. 1966: 26-27).

In questo fronte, segnalava la poetessa cilena, si attestava pure il giovane ma lucido Mallea, che, con la sua navigata esperienza di viaggiatore e assaggiatore di culture straniere, aveva mostrato di sapersi dissociare dalle chiacchiere frivole di quei «*primarios envalentonados de América*» che predicavano l'isolamento del nuovo mondo dalla matrice culturale europea:

«Bien capaz sería Mallea el leal de rebanar su excursión constante hacia lo forastero y quedarse hincado en su patria, si la América fuese ya capaz de abastecer a sus hijos con un alma tan magnífica como su cuerpo. Pero no es posible todavía la ruptura con Europa de la que hablan ciertos *primarios envalentonados*» (MISTRAL G. 1961: 122).

Se non era possibile la rottura, era però necessario, per il tormentato pellegrino della *Historia de una pasión argentina*, congedarsi dal tenebroso «nocturno europeo», e fare ritorno alla patria. Come avrebbe rievocato, «en una de las crepusculares tardes europeas», con all'orizzonte già i fuochi della guerra, il viaggiatore aveva maturato l'idea di tornare a casa, a «aquella América que, atraída por el fasto secular de un orden grandioso, pero ya muerto, había olvidado», «recorrida toda por un viento de libertad» (MALLEA E. 1994: 185).

Verso la «patria interior». Il «canto del que se destierra»

Il pellegrino, ispirato dagli insegnamenti spirituali del San Paolo dell'Efesio, può risalire verso il regno tutto spirituale, incorporeo, utopico, dell'«Argentina invisible».

E la sua determinazione ad inoltrarsi in quel purificante «camino de Damasco» (MALLEA E. 1994: 194) si rafforza quando – in un passaggio nodale dell'opera su cui mi pare non si sia posata l'attenzione dei critici – una visione panoramica della città bonaerense assurge ai suoi occhi come un simbolo intimo e autentico della sua umanità urbana, e, dello stesso essere argentino e americano: di una nuova intima identità dell'essere americano che

Mallea, insieme ad altri intellettuali della sua generazione, proponeva di ancorare nei termini esistenziali di un «desasimiento», un “esilio” dell’anima, un vivere nella resistenza interiore di un’alta norma spirituale, in cui torna a farsi sentire la lezione della mistica spagnola e delle sue intense rivisitazioni *noventayochistas*. Si tratta di un «puente cuadrado de hierro negro envuelto en el hálito de humo y niebla», struttura che enuncia con il suo sobrio rigore funzionale il traffico febbrile di un’umanità affaccendata in una quotidianità grezza, ma decorosa, e che lo scrittore compara del tutto significativamente con le insigni visioni dei paesaggi europei, «das colinas etruscas», «das agujas de Estrasburgo», «la memorable columna de Trafalgar» (MALLEA E. 1994: 196).

Il significato di questo riconoscimento iconografico assume ovviamente tutta la sua densità quando lo si contestualizza innanzitutto entro la dicotomia retorica tra «ciudad» e «campo», che, iniziata dal *Facundo* di Sarmiento, aveva attraversato tutta la letteratura argentina, trovando proprio in quegli anni ne *La cabeza de Goliat* di Martínez Estrada un’ulteriore articolazione discorsiva, condensata nell’immagine metaforica di Buenos Aires come “testa” mostruosa, snodo entropico e divoratore delle energie di un corpo nazionale disarticolato ed esangue.

Il riconoscimento di Mallea di quello scenario urbano assume tutta la cruciale importanza di un gesto di riconciliazione solenne, di un accordo complice con la città contro cui erano caduti gli “anatemati” di un ampio settore della cultura nazionale, dal Rojas di *Cosmópolis* al Gálvez di *El diario de Horacio Quiroga* o degli *Hombres en soledad*: qui si dava il ritratto di una città che ha somatizzato la “solitudine” dei suoi personaggi *déracinés*, dannati in annoiate, frustranti, *flâneries* lungo le monotone sequenze del suo tracciato ortografico – percorse con la nostalgica veduta interiore dei sinuosi, composti, percorsi monumentali delle città d’arte europee –, assillati dalla ripetizione infinita di quelle «cuadras» di cui la Storni aveva percepito l’oppressione di una tirannica, scialba, geometria.

Per lo scrittore – che fino a poco prima aveva deplorato la «novedad horrenda y sin redención» del nuovo mondo, invidiando l’uomo europeo che «tiene su juventud naturalmente atada al Giotto en el viejo muro, al Manzanares, al Sena o al Vístula de sus grandes artistas antepasados» (MALLEA E. 1994: 166) – quell’architettura di «proporcionada penuria», materializzazione onesta di un lavoro umano, di una traccia costruttiva densa di

“umanità”, raggiunge per questa sua forte impronta civica, un suo autonomo segno estetico, ottenendo una «nobleza de proporciones» simile a quella dei grandi monumenti europei (MALLEA E. 1994: 196).

Il pellegrino stabilisce in questo grezzo ponte di ferro il santuario urbano dell'Argentina invisibile verso la quale deve procedere il suo esodo, ora ormai pienamente inoltrato in una dimensione di esilio, seppure di un esilio in patria, prende coscienza di aver svoltato verso una modalità di esistenza improntata a quella che chiama «la exaltación severa» della vita, e definita dalla condizione del «destierro».

È un «destierro» che caratterizza intrinsecamente la condizione dell'essere argentino in quanto sradicato dalla sua origine europea. «Desterrados, los argentinos lo somos todos. Desterrados del espíritu, desterrados de la civilización de que venimos, de aquel nudo ancestral en que, a diferencia nuestra, los hombres produjeron arte, pensamiento, filosofía» (MALLEA E. 1994: 201), constata Mallea, contribuendo con queste pagine all'«apología de la diáspora» – come l'ha chiamata Ainsa (AINSA F. 1992) – intonata dalla nuova generazione dei “teorici” dell'identità argentina e americana, e in particolare da Martínez Estrada, al quale si riallacerà più tardi, negli anni '50, Murena ne *El pecado original de América*.

La riflessione sulla solitudine della corrente esistenzialistica, accanto a quella unamuniana sul carattere esiliatico, “extraterritoriale”, dell'identità ispanica, un'identità in perenne fuga dalle sue oppressive circostanze storiche, alla ricerca di un suo puro essere spirituale, oltre alla produzione orteguiana riservata ai temi americani, convergono nelle intrecciate scritture della «soledad» dell'essere americano degli anni '30-'40: la solitudine dell'*Hombre que está solo y espera* di Scalabrini Ortiz, quella invalicabile della «pampa simbólica» di Martínez Estrada, avvicinabile – come ha scritto Earle – al «laberinto simbólico de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*» (EARLE P. G. 1991: 464), anch'esso attraversato dall'introspezione del complesso di «orfandad» della cultura messicana (e americana), ma con un più fiducioso sguardo complessivo sulle possibilità di una sua integrazione nella dialettica dell'“universalità”; la solitudine individuale e collettiva della *Historia de una pasión argentina*, in cui le voci sagge della tradizione spagnola, dalla mistica ad Unamuno, hanno insegnato a riconoscere però la condizione di partenza per una profonda condivisione con l'“altro”:

«¡Ojalá comprendamos que lo bueno no es querer salir así como así de ese destierro, sin saber lo que es antes de salir de él, pues eso – esa residencia voluntaria en una aridez que quiere hacerse fértil – es lo que da la medida de nuestra pobreza fundamental y de lo que nos falta. Toda mística se origina en la soledad de un corazón, y esa soledad, lejos de aislarnos fundamentalmente, nos comunica más profundamente con todos» (MALLEA E. 1994: 201).

Perché secondo il noto motto di Unamuno, «nuestro Unamuno», come Mallea lo chiama qui del tutto significativamente, all'esperienza dell'universalità si arriva attraverso l'orgogliosa difesa della propria specificità: «“Porque cuanto más soy de mi mismo y cuanto soy más yo mismo más soy de los demás; de la plenitud de mi mismo me vierto a mis hermanos, y al verterme a ellos, ellos entran en mí”» (MALLEA E. 1994: 201).

In quell'espressione, Unamuno dava la formula di una costruzione identitaria che si sostenesse sul delicato equilibrio tra l'autenticità e l'universalità, tra il momento della ricerca del proprio sé e quello del “versarsi” nell'altro, tra l'europeizzazione della Spagna e, secondo quella sua proposta provocatoria destinata a rimanere celebre, l'«españolización de Europa».

Ecco allora evidentemente che il corpo del ponte ferreo slanciato sui fumi dell'industriosa metropoli può assurgere, proprio per quella sua estrema nudità, come il simbolo “monumentale” della Argentina ideale di Mallea: un'Argentina che deve cominciare a convivere – con l'anima in pace, “santamente”, spoglia del suo inutile carico di ornamenti esteriori (tanti, appunto, di importazione europea) – con il suo stato di povertà, lavorando perchè l'«aridez» si faccia «fértil», risanandosi in una «soledad fértil» che, come Unamuno insegna, la condurrà forte e piena di sé all'espansione verso gli altri.

«E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso», recitano i versi di Kavafis: e così l'odissea identitaria di Mallea, «ricco/dei tesori accumulati» durante il viaggio, convergeva in un'Itaca argentina finalmente conciliata con il suo stato di “povertà”.

La ricorrenza di Unamuno in un momento così strutturale dell'opera, così risolutorio dei suoi nodi discorsivi, prospetta forse la necessità di rivedere il pensiero di Mallea entro la trama di esperienze latinoamericane

convogliate dal magistero teorico di quello che uno studioso ha efficacemente intitolato, affiancandolo se non opponendolo a quello parigino, «el meridiano intelectual» di Salamanca» (MAÍZ C. 2004).

Certo, come ha avvertito una studiosa (FILER M. E. 1968), le assonanze, tra molte differenze, tra le due figure devono essere ricondotte innanzitutto allo spettro comune di fonti filosofiche e letterarie (S. Agostino, Pascal, Kierkegaard, etc.) di cui si nutrono le loro inchieste esistenziali e intellettuali, prima che essere semplicisticamente pensate come una mera influenza dell'autore basco sul giovane argentino. E per la Filer risulta in definitiva ingente la divergenza tra l'Unamuno di *El sentimiento trágico de la vida*, che, sulla scia di Kierkegaard, aveva aperto il dualismo dialettico dell'idealismo ottimistico di Hegel in un "agonismo" inconciliabile, riconoscendo in esso la condizione sostanziale dell'essere umano –, e l'autore della *Historia de una pasión argentina*, il cui "drammatismo" esistenzialistico si rivolgerebbe piuttosto, sulle esplicite tracce della parola di San Paolo, alla conquista tutta soggettiva, introiettiva, di un «hombre interior».

Sul piano pure della costruzione dell'identità nazionale medierebbe per la Filer una distanza notevole tra la variegata terapia della rigenerazione nazionale di Unamuno, costruita su quella stessa "agonistica" sintesi di opposti, tra affermazione del soggetto spagnolo, e il suo sconfinamento universalistico nell'alterità transnazionale, e quella di Mallea, preoccupato piuttosto di definire un progetto di riconvergenza della matrice «desvirtuada» dell'*argentinidad*. Ben lungi dall'aver voluto stimolare «la aptitud asimiladora de cultura» della patria, l'intellettuale argentino ne temeva, come i predecessori guardando con preoccupazione all'elemento immigratorio, il processo di sradicamento identitario.

Eppure, quando sul finire della *Historia* l'autore invitava le coscienze argentine ad arroccarsi nelle regioni fertili della propria interiore "solitudine", lo faceva proprio attraverso le parole di Unamuno, attraverso la stessa dinamica concettuale che, tra soggetto e alterità, tra sé e altri, tra solitudine e comunione universale, definiva il messaggio di Unamuno: un messaggio complesso, nel quale la voce del «despertador de España», dell'«Excitator Hispaniae» ritratto da Curtius, si intrecciava con quella – levata con ispirata energia da *El sentimiento trágico de la*

vida, e poi da *La agonía del cristianismo* – di un «Excitator Europae», «eccitatore», ha analizzato Marichal, delle sue ricche eredità plurali, che sentì schiacciate sotto un pernicioso arroccamento della cultura francese e tedesca(17).

Come la Zambrano, Mallea aveva potuto trovare in Unamuno, nella sua «religión poética», scaturita da un pensiero sospettoso di ogni proposta sistematica, e incantata dal potere metaforico, poetico della parola, il magistero di un autore capace di una «parola di comunione poetica», capace di dare «la parola che salva l'individuo dal suo isolamento, immergendolo nella solitudine, dove trova la radice comune con l'uomo, suo fratello» (ZAMBRANO M. 2006: 201-202). E come la Zambrano, Mallea, dall'estremizzazione dell'esperienza della solitudine come mezzo positivo di comunione mistica e fraterna con gli uomini, derivava un'etica di un «destierro» mistico che, seguendo le tracce dell'«agonismo» di Unamuno e del senechismo di Ganivet, rimontava alla feconda tradizione della mistica spagnola: come aveva registrato la Mistral, attraverso la lettura di Unamuno, si risvegliava in Mallea una radice di pensiero di pura tempra castigliana.

Quella tradizione castigliana, con la «esaltación severa de la vida», con l'etica del «desprendimiento» illustrate dal suo congenito stoicismo, lanciava l'inquieto Mallea nel suo «destierro» mistico. E si deve riflettere che nella fenomenologia malleana e in generale argentina del «destierro» si può vedere la convergenza di diverse direttrici del pensiero dell'identità esiliatica, atterritoriale, del mondo ispanico. Una era di matrice autoctona, che con Alberdi in particolare, testimone diretto del massivo processo di «deteritorialización» delle elites intellettuali durante la dittatura di Rosas, aveva elaborato la metaforizzazione dell'Argentina come «país flotante», destituito di territorialità e raccolto nell'eterea spiritualità dell'anelato mondo di cultura dell'occidente avanzato: tema questo presentato in maniera suggestiva da Arias Saravia nel suo già più volte citato contributo, dove si pongono le fondamenta di un lavoro critico promettente dedicato alla ricostruzione dell'evoluzione nella saggistica novecentesca di quella insistente categorizzazione – sulla scia della visione alberdiana – dell'Argentina come «país sin geografía», «patria de la emigración o el exilio, o el destierro» (ARIAS SARAVIA L. 2000: 614).

(17) «Unamuno reclamaba una descentralización de la cultura europea, una re-elaboración del concepto de Europa mediante una visión descentralizada y una perspectiva marginal» (MARICHAL J. 2002: 107), scrive lo studioso in pagine che provano a restituire la figura in particolare dell'autore de *La agonía del cristianismo*, composto nel 1924 dall'esilio in Francia, alla temperie pienamente europea del pensiero esistenzialistico di matrice cristiana sull'«agonía de Europa», rilevando la consonanza del suo dettato filosofico con le voci dei cattolici francesi della rivista *Esprit*. Cfr. in particolare *Unamuno y la agonía de Europa*, pp. 101-115.

Un'altra veniva dal più specifico spaccato del mondo spagnolo, intricato «laberinto de exilios» (BARRIALES-BOUCHE S. 2005): labirinto di esili materiali, ma anche di astratte teorizzazioni di un'identità "esule", "metaterritoriale", dell'essere ispanico, di fatto di molto antecedenti al drammatico esodo umano e intellettuale che si sarebbe prodotto dalla crisi istituzionale degli anni '30.

In questo senso, assai presto si era data nella cultura spagnola una tendenza, in una certa misura poi fatta propria da prospettive della critica anche attuale, a fare dell'esilio una categoria ermeneutica privilegiata della specificità ispanica. In quella tendenza aveva avuto certamente un ruolo fondamentale la riflessione degli uomini del '98, con Ganivet, per esempio, nel cui *Idearium* si prospettava la visione di una Spagna "esule", con la sua missione imperiale, dal suo autentico essere, dal suo «espíritu territorial», scalzata dalla sua "storia pura"; con Unamuno, che diede una più compiuta teorizzazione dell'*hispanidad* sulle fondamenta aterritoriali, tutte spirituali, extrapolitiche, di una comunità ispanica transoceanica, tenuta insieme dal vincolo universalizzante della lingua. Nell'*hispanidad* trovava in effetti approdo, come in una "terra promessa" ricca di possibilità universalistiche, la storia di sofferta scissione dell'uomo «intrahistórico» spagnolo, costretto ad emigrare per ritrovare in un "altrove" il suo autentico *ser*.

In *Los salidos y los mestureros* Unamuno elevava il Cid e il Chisciotte agli eroi nei quali si era incarnata quella sorte dell'«exilio» che avrebbe caratterizzato l'essere della nazione spagnola. Quella scissione, osservava Unamuno, era all'origine stessa della costruzione dell'unità nazionale, nata dal «destierro» del Cid, a causa delle "brighe" maliziose dei «mestureros», fuori dal «terruño nativo» (UNAMUNO M. 1968: 768). Cervantes, il Cervantes di Unamuno, avrebbe riproposto nell'arte, nei domini della fantasia, l'avventura del Cid, facendone un «exiliado interior» (UNAMUNO M. 1968: 770), condizione che da quello è venuta ad identificare, come ha scritto Abellán, «el carácter representativo de todo lo español»:

«a este efecto, recordemos la importancia del fenómeno que llamamos "exilio" a lo largo de toda la historia de España, no sólo por haberse reiterado éstos a lo largo de toda la historia de España, no sólo por haberse reiterado éstos a lo largo de los siglos, sino por haberse constituido a su vez en paradigma simbólico de una actitud ante la vida. Esto [...] lo vió Miguel de Unamuno con una

clarividencia extraordinaria cuando contrapuso los *salidos* a los *mestureros*; frente a éstos, los medradores agarrados al terruño, aquellos, es decir, lo que a lo largo de la historia han tenido que salir de su país para mejor construirlo desde fuera, dejándose llevar por el ideal» (ABELLÁN J. L. 2006: 110-111).

Dalle peregrinazioni epiche del Cid e da quelle allucinate di idealismo del Chisciotte, Unamuno passava infatti alla definizione della Spagna come nazione, o meglio come «un pueblo “salido”, desterrado»: ogni spagnolo che ama la sua patria si sente «desterrado de su patria, despatriado», ed è costretto per questo a coltivare un patriottismo che «no puede ser territorial»: «España resucitará, pero no en la Península Ibérica ni acaso en tierra de cojerse con las manos y pisar con los pies» (UNAMUNO M. 1968: 769). Sono passaggi che profilano chiaramente l'ideale dell'*hispanidad*: ideale che, oltre Unamuno, oltre il Ganivet nell'*Idearium español*, modulò l'intera stagione della riflessione nazionalistica della generazione del '98, trasmettendosi fino a Ortega. Nella *Meditación del pueblo joven* il filosofo spagnolo si riferirà a un'«España mayor», estesa dalla penisola iberica oltre l'Oceano sino alle vecchie colonie, così come Unamuno aveva prospettato la riunione della Spagna con «la veintena de repúblicas que ha parido y en sus futuras democracias» in una comunità umana coesa dal legame spirituale della lingua e di una tradizione di cultura comune, legame più forte dei coercitivi, e dunque caduchi, vincoli politici dell'impero coloniale del passato.

Evidentemente l'ontologizzazione unamuniana dell'esilio spagnolo è posto al servizio di un ripensamento entro una prospettiva puramente spiritualistica dell'eredità culturale del perduto impero territoriale-politico delle “Indie”. Ma al di là di ciò, si possono notare le notevoli consonanze tra la fenomenologia dell'esilio malleano, nelle sue dislocazioni dialettiche dal paese visibile al paese invisibile, e il movimento ugualmente antinomico abbozzato da Unamuno nelle pagine di *Españolidad y españolismo*, testo che presenta la divisione tra una Spagna «geográfica, territorial o corporal, con todo lo que le atañe y le ciñe, como es lo económico», e una Spagna «histórica» (qui il termine “storico” è esplicitamente destituito dall'accezione negativa che normalmente le viene attribuita dall'autore) o «espiritual», una «España histórica o celestial». Nella prima vivono come «desterrados» «los españoles de la España histórica o espiritual» (UNAMUNO M. 1968: 772). Un dualismo, uno sdoppiamento di

tenore platonico, mi pare si possa dire, tra la cultura inautentica della storia e quella pura del suo sedimento eterno, sorregge l'antinomia unamuniana tra «españolismo» e «españolidad», così come quella malleana tra le due Argentine, la visibile e l'invisibile. In entrambi si delinea una contrapposizione tra un valore eterno, tra un *arché* immutabile, e la storia come agente che soffoca con la sua cappa di inautenticità la vita del cittadino virtuoso, che può venirne fuori solo attraverso lo slancio smisurato e caparbio del suo idealistico desiderio di purezza ed eternità: «Y Don Quijote, el salido, conquistó tierras espirituales – ¿tierras?, tierras...¡no!, sino cielos – para España, pero para la España celestial» (UNAMUNO M. 1968: 770).

La stessa sete di individualismo, di libertà interiore e di infinità celeste, determinava l'avventura della mistica spagnola entro la drammatica realtà della Spagna inquisitoriale. «Oprimidos por la ley exterior, buscaron el intimarla en sí purificándola, anhelaron consonar con su suerte y resignarse por el camino de la contemplación libertadora» (UNAMUNO M. 1966: 841), scriveva Unamuno in *En torno al casticismo*, ricordando attraverso un passo della scrittura teresiana come le sue *Moradas* significassero un'appropriazione al dominio della propria inalienabile interiorità del “castello” altrimenti sorvegliato dal vigile sguardo dei guardiani dell'ortodossia cattolica:

«Y considerando el mucho encerramiento y pocas cosas de entretenimiento que tenéis, mis hermanas [...], me parece os será consuelo deleitaros en este Castillo interior, pues sin licencia de los superiores podéis entraros y pasearos por él a cualquier hora» (TERESA DE JESÚS 2007: 147).

Quel «desprendimiento» tanto Mallea quanto la Mistral l'avevano visto impersonato nel carattere profondo, oltre che dell'esperienza della mistica spagnola, dello stesso essere ispanico.

Le pagine *El Norte, el Sur* della *Historia de una pasión argentina* di Mallea, nelle quali si traccia una distinzione tra lo spirito di «ahorro y circunstancia» dello spirito puritano e il «desprendimiento de sí y la libertad» di quello spagnolo, riferiscono eloquentemente di una visione dell'ispanità in cui, come hanno già notato alcuni studiosi (POLT J. H. R. 1959; DÍAZ-PLAJA G. 1952), si possono veder affiorare contenuti del senechismo ganivetiano: distacco stoico di un «español que no es grande por el modo de adorar su vida, sino por el modo como la

desprecia al servicio de un honor mayor, lo cual deviene el mejor modo de exaltarla, de consagrarla» (MALLEA E. 1994: 150)(18).

Un inno aperto alla *hispanidad*, una *hispanidad* ferita dalla ancora bruciante disfatta del '98, è la *Salutación* che, nel 1924, anno del suo primo approdo in terra spagnola, la poetessa cilena intonò, dinnanzi al pubblico de "El Ateneo" di Madrid, agli spagnoli «perdedores»:

(18) Secondo Polt la presenza dell'autore granadino nell'opera malleana emerge già nella credenza, attestata da diversi momenti della sua scrittura, in una capacità plasmatrice, identificatrice, dell'«espíritu territorial» - considerato come una forza perenne, atemporale, e immanente del luogo, della sua natura – sui caratteri psicologici e morali dei suoi abitanti. Si può osservare che era questa un'idea che, anche attraverso un significativo ricorso ai contenuti e alle strategie concettuali degli "inventori" dell'identità spagnola della generazione del '98, aveva guidato una già consolidata traiettoria della riflessione sull'*argentinidad*, e che a lungo avrebbe impegnato il dibattito intellettuale sulla cultura nazionale: dal Rojas di *Blasón de plata* – che ricostruiva il blasone argentino sulle perenni presenze dei progenitori indigeni emanate da quella che chiamava, con una minima variazione rispetto alla dizione ganivetiana, l'«emoción del territorio» – approderà fino alle scritture degli anni '60 di un filosofo come Carlos Astrada, che, ne *El mito gaucho* e poi in *Tierra y figura*, sosterrà similmente una rivendicazione (ormai davvero anacronistica) dell'«essenza» argentina sul nume tellurico del *genius loci*. Tornando a Mallea, risulta interessante la circostanza – registrata già da Polt – che la discussione attorno all'«espíritu territorial» della geografia della pampa, che egli individua come il referente genetico primario della personalità dell'uomo argentino, si svolga nella comparazione con le prospettive geografiche e spirituali della *meseta* spagnola e dei suoi abitanti castigliani. Dal riscontro comparatistico Mallea fa emergere però una ben specifica indole dell'uomo pampeano, caratterizzato più dai tratti dell'espansiva «libertad» che Ortega aveva sentito "promessa" dall'espansione delle pianure argentine, che dalla tradizionale veemenza dello spirito attribuita al genio castigliano: «No es ya la honra española, se trata de un rasgo mucho menos vehemente e impulsivo, de una fuerza más discreta y afinada. Y, así, esa independencia íntima y pronta a comunicarse, esa noble y espontánea libertad, junto con la fluida presencia de ese original decoro, son elementos principales de nuestro clima, categorías de nuestro espíritu territorial» (MALLEA E. 1939: 163). Nel ragguaglio di Mallea si può forse sentire l'intenzione di allontanare indebite appropriazioni di segno «spanocentriche» di simboli portanti del patrimonio culturale argentino e in generale americano da parte di intellettuali spagnoli particolarmente impegnati nella definizione concettuale della nuova idea della *hispanidad* (si pensi al *gaucho* "spagnolo" di Menéndez Pelayo ed Unamuno, o al Bolívar "quisciottesco", ancora di Unamuno). In questa prospettiva si possono leggere alcuni interessanti passi di pagine mistraliane, in particolare di quelle della recensione all'opera di Mallea, nei quali si evidenzia chiaramente l'intento di legittimare il valore autoctono di una geografia americana pregna – al pari se non di più di quella castigliana – di sollecitazioni "mistiche". Quella della *meseta* messicana, nella cui «luz de un absoluto teológico» si era rischiarato il mondo religioso di Sor Juana Inés de la Cruz, e che Alfonso Reyes e Martín Luis Guzmán avevano cantato con accenti definitivi, come la poetessa aveva registrato in *Primeras luchas de Vasconcelos* (MISTRAL G. 1978b: 186). In questa comparazione, si deve ricordare, la poetessa si muoveva sulle tracce dello stesso Reyes, che con la sua *Visión de Anáhuac* intendeva svelare agli europei la geografia inedita di una «Castilla americana más alta que la de ellos, más armoniosa, menos agria seguramente [...] donde el aire brilla como espejo y se goza de un otoño perenne». Reyes concedeva però alla «llanura castellana» il primato delle suggestioni "ascetiche", di una nobile "tragicità", assegnando al «valle de Méjico» gli attributi piuttosto «de los pensamientos fáciles y sobrios», della «plástica rotundenz» (REYES A. 2004: 14). E così pure la Mistral, grande ammiratrice dello scrittore messicano, scriveva ne *La reforma educacional de México*, del 1925, che «venir de la meseta de Castilla, ya es traer una apretadura de greda dolorosa en el corazón heroico, pero duro», rilevando al confronto la felicità della vita nella «meseta de Anáhuac», «gracia de Dios, equivalente a nacer en una colina de Fiesole» (MISTRAL G. 2007: 163). La dimensione dello sconfinamento "mistico" sarà poi attribuita, nelle pagine su Mallea, al «desierto pastoso» della pampa, che per le caratteristiche della sua circondante, ossessiva «dejanía», viene imparentata come "cugina di primo grado" con il deserto arabo, piuttosto che con la più modesta «excitadora española», la *meseta* castigliana, «delgada tortura de los místicos». E qui la poetessa cilena non tralascia di rinfacciare ad Unamuno un errato «prejuicio» sulla qualità di una natura americana presuntamente «llena de accidentes aparatosos», dalla quale vedeva provenire l'indole "distratta", incoerente nella logica, da cui avrebbe figliato la «banalidad criolla» (MISTRAL G. 1961: 123).

«Sobre la tierra yo os amo, perdedores,
que nos miráis con limpios ojos perdonadores.
¡Qué dignas son las manos en desposeimiento!
¡Qué tranquilo costado sin épico erguimiento!»
(MISTRAL G. 2010: 490).

Nella prosa del '25 *Castilla* sarà ancora nel segno di una filosofia del «desposeimiento» che si realizzerà l'incontro della Mistral con il paesaggio castigliano e le sue immanenti presenze mistiche. La Santa che soccorre la poetessa straniera in pellegrinaggio per la terra assoluta della *meseta* non è infatti tanto «la loca del amor a Cristo», quanto la «andariega» e «la fundadora», che, come dice con orgoglio, ha “misurato” la sua Castiglia camminando a piedi, lasciando dietro di sé numerose e poderose costruzioni. Ma in quanto materiali, sono fondazioni precarie rispetto all'inespugnabile edificio spirituale del «castillo interior». Il principio teresiano del «desasimiento», del distacco, del «desposeimiento», dell'espiazione, si espleta nelle caratteristiche naturali dello stesso paesaggio da cui d'altronde è emersa la sua apparizione fantasmatica. L'insegnamento si esemplifica nella povertà assoluta di una terra che sembra quasi rinunciare a se stessa, paesaggio di una «vasta calvedad», terra «seca y febril», che certi momenti della prosa mistraliana colgono nell'attimo della sua estrema disidratazione fisica: «Ahora Castilla es una desolladura de gredas rojas, la piel de un desollado inmenso, que a trechos sangra y a trechos tiene una sequedad que mis ojos no conocían» (MISTRAL G. 1978a: 206).

Una rappresentazione, questa della Mistral(19), che andrebbe confrontata con quella del «cuerpo sarmentoso de un penitente dejado por el cilicio en carne viva» della Castiglia purgatoriale dell'Unamuno di *Junto a la cerca del paraíso* (UNAMUNO M. 1968: 759), o con la *meseta* di Juan de la Cruz, dalle viscere infuocate, rievocata qualche anno dopo la prosa mistraliana dalla Zambrano in esilio: una Castiglia che è «tutta solco, ruga nella terra e sulla fronte degli uomini che la popolano», congerie di «solchi, orme, tracce rinsecchite di un fuoco che l'avvolse e che poi è andato occultandosi», «terra gialla bruciata da un fuoco che non è quello del sole e che sembra scaturire

(19) Mi sono soffermata più estesamente su questo punto in un mio precedente contributo sulla Mistral viaggiatrice tra vecchio e nuovo mondo (NUZZO G. 2009).

dalle sue stesse viscere» (ZAMBRANO M. 1997: 109).

Gabriela Mistral tra misticismi tellurici ed esili mistici

La seria lettura dell'opera di Mallea, l'apprezzamento della *Radiografía de la pampa* di Martínez Estrada, entusiastico anche se non altrettanto foriero di contributi critici, indicano che la poetessa di Vicuña seguiva con avvertimento la produzione di un nuovo contesto della scrittura sull'identità nazionale e ispanoamericana, che negli anni '30-'40 prendeva piede da una singolare vitalità di istanze cristiane, mistiche e stoiche, recuperate dal magistero di esponenti del '98 spagnolo, Ganivet ed Unamuno *in primis*, ed attivate come fondamentali filtri interpretativi e narrativi della condizione del mondo americano. Una filosofia della «desposesión», del «desposeimiento», la proposta di un riscatto in senso cristiano dello stato di povertà del mondo ispanoamericano, sono i lemmi concettuali con cui le scritture dell'identità nazionale di ambito rioplatense e in particolare argentino reagiscono al naufragio estremo delle ottimistiche proiezioni nazionalistiche che aveva accompagnato la costruzione dello stato tra Otto e Novecento, in franca decadenza con la crisi istituzionale e economica del 1930, e all'avanzare minaccioso di forze ideologiche e politiche di segno reazionario.

Rispetto alle proposte dogmatiche e aggressive di quel nuovo discorso nazionalistico, un'opera come *Historia de una pasión argentina* imponeva la voce di una fede patriottica totalmente interiorizzata, vissuta nel calore spirituale di un'ardita ricerca esistenziale e religiosa, che condivideva con la coeva "radiografía" identitaria di Martínez Estrada la liquidazione del «patriotismo» come «sentimiento de poder y propiedad», come ideale annesso alla politica, e quindi, «como los demás ideales burocráticos y cosmopolitas», corrotto. Certamente Mallea si muoveva nello spazio aperto dalla *Radiografía de la pampa argentina* di Martínez Estrada, di un'«Argentina pobre», concepibile secondo una sua osservazione con un criterio di «homología y simetría» con quella di Lugones, ma nel rovesciamento del segno magniloquente che si annunciava sin nei due suoi titoli del 1930, *La patria fuerte* e *La grande Argentina*: «Él es el autor de la grande Argentina; yo el de la pobre Argentina [...] Cada cual propuso una terapéutica: él, una heroica y con espada; yo, una psicoanalítica y con cilicio», scrisse in *Para una revisión de las letras argentinas* (MARTÍNEZ ESTRADA E. 1967: 163).

Il senso di questo processo di pauperizzazione dell'esistenza si riversa in *La babia de silencio* sulla simbolizzazione delle due Argentine visibile e invisibile attraverso le metafore "liturgico-vestiarie" della "porpora" e del "saio" che daranno poi il titolo alla raccolta di saggi del 1949 *El sayal y la púrpura*: «aquel país que tocábamos no era el país que esperábamos. Debajo de la purpura queríamos ver el sayal. El sayal es lo que está cerca de la piel y la piel es lo que está cerca de la sangre. En el país, la purpura mentía» (MALLEA E. 1999: 37). «Benditas sean las voces que, lejos de raptarnos, nos acercan a la tierra y nos proporcionan la medida de nuestra particular obligación», aveva scritto l'autore in uno dei saggi riuniti in quel libro dall'emblematico titolo. Sentenza nella quale Díaz Plaja ritrova un segno ulteriore della «dignidad senequista que para España postulaba Ganivet», all'insegna della quale vede svolgersi l'inchiesta dell'*argentinidad* di Mallea (DÍAZ-PLAJA G. 1952: 211)(20).

Con forza, dalle pagine di *Hay misticismo eslavo...*, la Mistral tracciava – contrapponendolo al grigio schieramento dei nazionalismi politici del momento – una zona pura del patriottismo americano, di ispanoamericani «rabiosamente patriotas», profondamente legati alle radici del loro territorio, nel cui contatto viscerale continuano a vivere anche nelle forme dell'esilio, sofferto per quanto assunto per una propria determinazione.

Di fronte a questi sta il «desvaído patriotismo escolar o adulto» che ha propagato «la ventolera vacua que hemos dado por "emoción patria"», ed è questo un fronte protetto da un suo tribunale aggressivo, «el Santo Sinodo que forman los nacionalistas en cualquier país», forte ed esteso tra la gente ispanoamericana, abituata a toccare «siempre a la Nación con una mano enguantada de blanda hipocresía» (MISTRAL G. 1961: 126). Cautela inutile, dice la poetessa, verso questa «persona inalcanzable, la Atalanta por excelencia», la patria «impecable y diamantina», cantata da López Velarde in *La suave patria*, che «es la Patria y son todas las patrias» (MISTRAL G.

(20) Il risultato di quell'inchiesta è forse troppo "parzialmente" ricercato dal critico spagnolo in un'impronta "ispanica": «a una más profunda argentinidad corresponde – en aparente paradoja – una más profunda hispanidad» (DÍAZ-PLAJA G. 1952: 200). Si deve ricordare comunque che Seneca fu, nel mondo ispanico, il segno di un'intera epoca intellettuale. «Séneca vuelve sencillamente porque lo hemos buscado», scriveva nel 1944 la Zambrano in *El pensamiento vivo de Séneca*, raccordando esplicitamente quella ricerca alla condizione della Spagna repubblicana travolta dalla guerra civile, la cui sconfitta fu assunta dalla classe intellettuale esiliata, si segnala in uno studio sul tema, «como una destrucción personal y colectiva», da impugnarsi con le armi della sopportazione senechiana, di uno stoicismo passato, nel caso della Zambrano, per il filtro cristiano di Sant'Agostino (LAFFRANQUE M., 1984: 107). «La actitud estoica siempre será de retraimiento ante la violencia de la historia», argomentava la filosofa spagnola, visto che l'uomo che vive nell'insegnamento senechiano, consegnando la sua vita intera alla "natura" e agli "dei" come «se entrega un préstamo a un deudor», abdicando alla pienezza del suo essere umano, impedisce il darsi della stessa storia: «si la vida humana no es propia, persistentemente humana, no puede haber historia» (ZAMBRANO M. 1945: 74).

1961: 126). Una patria irraggiungibile, surrealmente trascendentale, dura, inscalfibile: è a questa patria, e non a quella presupposta dall'ipocrito circuito dei cultori della nazione, che Gabriela sente di dovere rendere ragione del suo «descastamiento».

Alla mitizzazione della patria nella figura di “Atalanta” corrisponde in altri testi la sua divinizzazione, attraverso repertori mitologici eterogenei, attinti da Oriente ed Occidente, nelle figure della «Demeter» dai «cien rostros» e della «Vishnú de cien brazos» (MISTRAL G. 1978b: 98), in cui si condensa l'idea della peculiare «pluralidad» naturalistica del Cile, già magnificamente espressa dal *Chile...* di Subercaseaux. Sono questi alcuni degli esempi riscontrabili sul piano della prosa di un'operazione di naturalizzazione e divinizzazione della patria, un processo in definitiva di destoricizzazione della nazione, spogliata delle sue connotazioni politiche, mondane, umane, e restituita alla vitalità primigenia del suo essere corporeo, di una corporeità intrisa di divinità.

Congiuntamente a questo processo di “ontologizzazione” naturalistica dell'essenza patria si dispiega un'esperienza di “destoricizzazione” del soggetto migrante, da cui emanerà la creatura esule, spogliata dal viaggiare continuo di tutte le superflue suppellettili identitarie, che vagabonda ossessivamente, facendo mostra del suo stato di estrema nudità e povertà, nell'ultima poesia della Mistral, in particolare di *Lagar, Lagar II*, e del *Poema de Chile*. Una poesia nella quale l'esito di tanto viaggiare e vagabondare converge esemplarmente nell'assunzione della lezione del «desposeimiento», del distacco dai propri beni, recata dalla mistica spagnola. Espropriazioni continue, rinunce sistematiche alle proprie «fundaciones», devono necessariamente costellare la situazione di un viaggiare inesausto, di un esilio liberamente eletto.

In quella poesia raggiunge una sua estrema rappresentazione un sentimento del tutto interiorizzato della patria cilena come organismo fisico e non burocratico-politico, un sentimento che erompe da quella divaricazione concettuale tra «patria», come categoria storica, e «tierra, lugar», come elemento naturale, tracciata dalla Zambrano nelle pagine dedicate a *Los exiliados de Los bienaventurados*:

«Camina el refugiado entre escombros. Y en ellos, entre ellos, los escombros de la historia. La Patria es una categoría histórica, no así la tierra ni el lugar. La Patria es lugar de historia, tierra donde una

historia fue sembrada un día. Y cuyo crecimiento más que el de ninguna otra historia ha sido atropellado» (ZAMBRANO M. 1990: 42).

Qui la Zambrano disegnava la figura della «sepultura sin cadáver», esemplificazione di inquietanti «“arquitecturas” de la historia», architetture con cui la storia copre i vuoti delle sue aporie, le testimonianze dei suoi atti nefandi, e poi in contrasto quelle dei «cadáveres vivientes», «sombras animadas por la sangre», che dal loro vagare riappaiono «un día extrañamente puras, cuanto pueda ser pura una figura humana de la historia» (ZAMBRANO M. 1990: 42). Essenze dannate tra storia e purezza originaria, fantasmi che possono essere accostati ai personaggi evanescenti del *Poema de Chile* e di altra poesia dell'ultima stagione della Mistral...

Queste facce dai profili dissolti dal dissidio identitario, queste essenze ridotte in fumo dall'impresa alla fine logorante di sciogliere continuamente i nodi dell'appartenenza, si possono leggere come le testimonianze dell'insurrezione “antiedipica” della poetessa contro il potere oppressivo delle istituzioni patrie avvertita da Pablo Oyarzún, come i sintomi di un esito “nichilistico” dell'inchiesta identitaria mistraliana, su cui si soffermano gli sguardi incrociati di alcuni critici: un'inchiesta che concluderebbe nell'affermazione per sottrazione di un «sujeto» collettivo aggregato dalla condizione del «despojo», proprio in questo «particularmente latinoamericano» (VALDÉS A. 1990: 97), di un “identità nell'esilio”, come ha proposto Marchant, che tuttavia, asserisce Pablo Oyarzún, «no conforma ningún capital ontológico», ma esige una dolorosa costituzione del «nosotros» collettivo a partire dal «lugar de la falta» (OYARZÚN P. 1998: 92).

Identità in esilio, affermazione del sé individuale e collettivo nel luogo della “assenza”, della “mancanza”, sì, ma di una privazione di cui la Mistral volle indicare la condizione benefica e liberatoria, aiutata in ciò dalle lezioni ricevute da varie tradizioni religiose: quella francescana, quella spagnola, e non è da trascurare l'incisività di quella orientale. «Tengamos cuidado con la palabra mística, que sobajemos demasiado y que nos lleva frecuentemente a juicios primarios», aveva ammonito la stessa poetessa nel decifrare la «mística de la materia» del conterraneo Pablo Neruda (MISTRAL G. 1978b: 129). Ammoniti dalla Mistral, ci guarderemo qui dall'avventurarci in giudizi sommari sulla questione assai delicata della sensibilità religiosa della poetessa di Vicuña. Al proposito è stata già segnalata da alcuni studiosi la mancanza di studi che ne analizzino gli aspetti, effettuando indagini rigorose sul

complesso sistema simbolico e metaforico che governa la costruzione del suo cosmo letterario, nella direzione del rinnovamento dei meritevoli sforzi investigativi di Taylor, nel suo ormai lontano *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, e di Rojo, che ha riaperto il dibattito critico sulla questione in una sezione del suo libro del 1997. Certamente la vitalità simbolica dell'universo letterario della Mistral si alimenta notevolmente dei processi di "combattimento" metaforico tra i vari elementi naturali, tra buie viscere e luce accecante, materia scura, fiamme brucianti e acque rinfrescanti dell'amore, con cui i mistici descrivono i loro processi di elevazione spirituale. Nel *Cuaderno de los Andes*, tra le diverse significative testimonianze della ricerca spirituale della Mistral degli anni di *Desolación*, tra orazioni buddiste, letture bibliche, scoperte delle tradizioni religiose occidentali e orientali, un frammento descrive tentativi di "meditazioni" e "ascesi" mistico-religiose entro termini espressivi che chiaramente denotano la lettura, espressa in termini anche piuttosto convenzionali, della letteratura mistica:

«Voy orando, orando. Mi corazón y mi pensamiento son una llama que clamorea al cielo por trepar hasta Dios. Y esos son mis días de dicha intensa. Será que riego las cosas de mi amor y gasto raudales de espíritu. Ello es que tengo después depresiones lastimosas. Y tanto como oí de luz cegadora veo después de entraña negra. ¡Caigo tan alto como subí!» (MISTRAL G. 2002: 50).

In un altro passo del suo diario si era detta pronta a erte scalate mistiche; ora parla di beatitudini intense e prolungate, ma anche di frustranti precipizi da domini di luce accecante, conquistati a forza di preghiere, al piano diversamente irrazionale della viscera buia. Tra le viscere e la luce: sono due essenziali referenti figurali del simbolismo mistico di Giovanni della Croce, autore di una scrittura che si muove con estrema audacia espressiva – ha scritto Trione – «tra il silenzio e il brusio delle cose, tra la terra e il cielo» (TRIONE A. 2009: 103).

Non a caso i livelli del profondamente impuro e del sommamente trascendentale si raccolgono nella densa immagine in cui, all'epilogo delle pagine castigliane del 1925, raffigurava lo "scavo" mistico di San Juan de la Cruz nella solitudine della notte di Segovia: «el otro Seráfico oía a la noche en un silencio de calidades preciosas y trabajaba con ella como con una entraña de Dios» (MISTRAL G. 1978a: 212).

Ebbene, si direbbe che nell'universo letterario mistraliano si attraversino e scontrino diverse forze mistiche: da una parte, una mistica del “basso”, del “profondo”, una «mística de la materia» – come quella del luciferino Neruda del suo *Recado*, «ángel de las profundidades»(21) – una «mística fisiológica», come sentì Valéry(22); dall'altra, una mistica dell'elevazione, dell'altezza, della purezza celeste, verso la quale la spingevano le letture dei suoi mistici, di Santa Teresa, e Giovanni della Croce (che pure però le aveva potuto insegnare a collegare la viscera impura con la purezza divina), e ancor di più di queste, le algide mistiche dell'elevazione delle religioni orientali.

La formazione cristiana entro cui si forgia il suo sentimento religioso si combina con una peculiare propensione, certamente più pagana che cristiana, a cogliere una diffusione immanentistica del sacro nel creato: un sentimento di rispetto grato e adorante per la terra, per la madre *gea*, di identificazione panica con la sua essenza misteriosa, di gratitudine ed ammirazione – impregnata di quella che lei stessa definì una sua «paganía» genetica – per la

(21) Nel *Recado* sul collega cileno, la “mistica della materia” che fermenta nella sua poesia ricca di stimoli corporei è vista innescata da un'ossessione mortuaria e una conseguente brama di purezza metafisica che viene fatta risalire, come nel caso di Mallea, a una «vena castellanísima». Per critici dell'opera mistraliana come Arteché e Rojas, nello studio su Neruda si cifra un essenziale testamento della poetica mistraliana. E tuttavia mi pare di poter dire che nella sua poesia è difficile riscontrare, nei suoi piani più nascosti, tracce di quella «repugnancia» del corporeo, di quella lotta angustiata per la conquista di un'immacolatezza ultraterrena che la poetessa riscontrava nella poesia apparentemente «antimistica» di Neruda e nell'opera dalla forte impronta castigliana di Mallea. Non mi pare esserci un segreto disgusto del corpo dietro quella solare glorificazione della natura, dei suoi doni, e quella religiosa vocazione francescana a gioire dei prodotti del creato, testimoniati in maniera particolare dagli intensi *Elogios de las cosas de la tierra* e dal gruppo di *Materias de Tala*, ma in effetti affiorante da tutta la sua scrittura. C'è tutt'al più un senso come estatico o ipnotico nella contemplazione delle forze misteriose che percorrono combinazioni di atomi, flussi molecolari delle «materias alucinadas». Gonzalo Rojas ha parlato di un impulso “teogonico” alle fondamenta della poesia della Mistral, una poesia che nasce dall'idea di aiutare, come ella stessa avrebbe detto, «da materia a engendrarse», con quel parto creando se stessa. In questo senso il riconoscimento di Neruda come «místico de la materia» andrebbe letto secondo il poeta e critico «por la coincidencia o consonancia con su propio sistema poético-teogonico, tan próximo a ciertas teogonías de los antiguos griegos» (ROJAS G. 1997: 282). La constatazione critica è valida, anche se disperde un non secondario livello di argomentazione della Mistral nel *Recado* su Neruda, quello che rinveniva una fobia dell'impurità materiale che, per l'appunto, dietro la superficie di edonismo naturalistico, rivelava un severo spiritualismo d'impronta cristiana, piuttosto incompatibile con le suggerite “teogonie” delle culture pagane. Ciò non toglie che in quel crogiuolo materialistico della poesia mistraliana si celi una nostalgia di natura platonica per un fondamento puro, immacolato, che ella definì apertamente come il rimpianto di una parola originaria prima del *logos*, una parola musicale, antilogica, macchiata dalla caduta dell'uomo dall'Eden.

(22) Nel prologo dell'edizione francese delle poesie mistraliane, Valéry analizzava il «paroxismo de ternura casi salvaje» delle unioni di bimbi e madri che si intrecciano lungo la sua poesia, vive e palpitanti di una sorta di «mística fisiológica» – che vede per esempio scorrere nel flusso di latte e sangue della *Canción de la Sangre* – e apprezzava particolarmente il dono raro di una scrittura che sa ritenere dal reale «la substancia de las cosas» piuttosto che il livello meno essenziale, in definitiva solo “decorativo”, della “forma”. Il testo, apparso già nel febbraio del 1946 sulla *Revue de Paris* e, in una versione spagnola, in *Atenea*, año XXIV, tomo LXXXVIII, N. 269-270, noviembre/diciembre de 1947, è stato recentemente pubblicato, con una traduzione a cura di L. Oyarzún, dalla rivista cilena con il titolo di *Gabriela Mistral* (VALÉRY P. 2009: 188-190).

prodiga bellezza dei suoi prodotti. Un naturalismo pagano in cui sembrano inoltre rifluire suggestioni delle primitive visioni ierofaniche del mondo americano.

Alla luce di esse si possono leggere le rappresentazioni antropomorfe della natura cilena e americana di tanta sua poesia, pregne si direbbe del senso tellurico che, come rifletteva Carlos Astrada nell'*incipit* di *Tierra y figura*, nutre ancora la visione del cosmo della cultura autoctona: «Ya en el *paideuma* de la cultura quechua se le asigna al hombre tal vínculo con lo telúrico, y es así que se lo concibe y define como “tierra que anda” o “tierra animada”. Nadie puede ser algo desde el *topos Uranos*. Lo es siempre desde su tierra, su tiempo y su paisaje historizado» (ASTRADA C. 2007: 17).

Nella poesia della Mistral non solo l'uomo è «tierra que anda», propaggine dinamica staccata dal ventre tellurico della Madre Terra, ma è la stessa terra un'entità in perpetuo movimento, un soggetto “ambulante”, come la descrivono gli emblematici versi degli inni di *América*, in particolare di quello alla «Cordillera de los Andes», fonte “minerale”, primigenio archetipo “metallico” – ha registrato Arteché – di tutta la creazione letteraria mistraliana: «Madre yacente y Madre que anda», «corredora de meridianos», «Atalanta que en la carrera/ es el camino y es la marcha», madre che cammina «sin rodillas» con i suoi «siete pueblos» nelle «faldas acigüeñados» (MISTRAL G. 2010: 268).

Alla luce di tali motivi si può rileggere la stessa centralità, nella vita e nella letteratura mistraliana, della fenomenologia del camminare, dell'andare: una dinamicità del soggetto umano che si accorda allo spontaneo ritmo di una natura in perenne movimento, della «Madre que anda», terra che non è statico fondamento del camminare e fondare dell'uomo, ma è crogiuolo di forze cosmiche e materiali in perpetua gestazione, un muoversi con cui essa effonde il suo tentacolare abbraccio materno verso la progenie animale e umana.

Allora, il camminare inesausto della poesia mistraliana deriva dalla condizione sostanziale di una vita spesa, sospesa, nella dimensione dell'esilio, di un esilio che però mai può privare il soggetto migrante del gratuito, inalienabile, vincolo genetico con il fondamento tellurico. Certo, come hanno notato gli studiosi, nell'ultima poesia della Mistral si addensa su quel soggetto nomade sempre più privo di peso, smarrito in quello che sembra essere ormai un vagare senza più bussola e meta, la cortina di una fitta “nebbia”, motivo dominante lungo tutta la

sua opera, come ha analizzato Rojo, ma che qui sembra assumere una carica malignamente persecutoria e dissolvente: «es el triunfo definitivo de la niebla o, lo que es lo mismo, la derrota de cualquier tentativa de evasión mistraliana del destierro, la desmemoria y el desconcierto», scrive lo studioso commentando i postumi versi di *Electra en la niebla* (ROJO G. 2010: 636).

Ma nella «derrota» dell'«evasión mistraliana del destierro» si celebra anche un'ulteriore liberazione della sua poesia all'immensità spaziale di una realtà che è tutta terra, tutta gea, infinitamente disponibile al vivere «desasido» di una comunità umana nomade, ovvero libera, nel quale si abbatte definitivamente il rapporto conflittuale con il principio dell'identità nazionale. L'identità rurale della nativa Valle de Elqui, identità che doveva dare coesione secondo la sua visione americanistica alle genti della sua America meticcia e indigena, scorta ogni passo della parabola migratoria della Mistral, mai recisa da quel «cordón umbilical» che, rifletteva nel testo su Mallea, «nos liga y aprieta a la tierra». In questo senso è lecito individuare una sostanziale costanza, se non “fissità”, del soggetto nomade mistraliano: fissità che proviene in effetti dalla “resistenza” di una visione esistenziale, religiosa, etica, sociale, civica, del reale, costruita su una forte matrice rurale e cristiana. Questa lega come un filo rosso il pellegrinaggio spontaneo della poetessa attraverso le molteplici patrie, genetiche (la cilena, la americana), ed elettive (nel vecchio mondo): dall'infanzia di Elqui conduce all'esperienza comunitaria consumata nel Messico indigeno di Vasconcelos, da quella poetico-contadina della Provenza virgiliana di Frédéric Mistral procede alla realtà contadina, francescana, medievale e premoderna ritrovata nel mondo italiano... per approdare infine nel libero dimorare sul corpo nudo, ventre ed urna dell'avventura umana, della Madre Terra.

Se l'esperienza mondana si circoscrive secondo il senso cristiano – ma con un'amplificazione dell'esperienza sensoriale della materia di segno piuttosto pagano, si è detto – come un venire dalla terra, uno starvi, e tornare a essa, come la poetessa aveva esemplificato attraverso la calda parabola mistica di San Francesco:

«Murió San Francisco y sus carnes se mezclaron a la tierra como la pulpa fundida de las frutas de otoño [...] Su carne por humildad, quiso disolverse, no quedó intacta como la mejilla de otros santos. Su esqueleto tan fino como nervadura de una hoja se desgranó también calladamente...»

(MISTRAL G. 1978c: 122-123).

Allora la patria è dappertutto, oltre il Cile-Visnú dai cento bracci o il Cile-Demetra dalle cento facce, sta nella Gea e la Demetra universale.

Ancor di più si appartiene a tutte le patrie se si erra nella consapevolezza, ancora cristiana, che la patria “vera”, “originaria”, la Patria, non sta in questo mondo, appartiene all’“eternità” e non al “tempo”, nello scorrere del quale è tutta vana, “balbettante”, l’affabulazione intorno alle proprie illusorie patrie terrene:

«Desnudos volveremos a nuestro Dueño,
manchados como el cordero
de matorrales, gredas, caminos,
y desnudos volveremos al abra
cuya luz nos muestra desnudos:
y la Patria del arribo
nos mira fija y asombrada.

Pero nunca fuimos soltados
del coro de las Potencias
y de las Dominaciones,
y nombre nunca tuvimos
pues los nombres son del Único.

Soñamos madres y hermanos,
rueda de noches y días
y jamás abandonamos
aquel día sin soslayo.
Creímos cantar, rendirnos
y después seguir el canto;

pero tan sólo ha existido
este himno sin relajo.

Y nunca fuimos soldados
ni maestros ni aprendices,
pues vagamente supimos
que jugábamos al tiempo
siendo hijos de lo Eterno

*Y nunca esta Patria dejamos
y lo demás, sueños han sido,
juegos de niños en patio inmenso:
fiestas, luchas, amores, lutos.*

[...]

*Y baldíos regresamos,
¡tan rendidos y sin logro!
balbuceando nombres de «patrias»
a las que nunca arribamos»*

(MISTRAL G. 2010: 426-428)(23).

In questi versi de *El regreso* viene esemplarmente alla luce come l'esperienza esistenziale e letteraria dell'esilio nella Mistral partecipino di quella «tensión entre la dispersión del Nombre divino y su reunificación, que tan profundamente marca toda la tradición judía», nella quale la scissione dalla patria è innanzitutto dispersione dalla

(23) La sottolineatura è mia.

parola originaria, da cui deriva «la imposibilidad del canto mismo, lo cual aparece ya en el famoso salmo *Super flumina Babiloni*» (LÓPEZ CASTRO A. 2003: 55).

Alla luce di questa “impotenza” del nome, il senso di vanità e illusorietà quasi calderoniana del trascorrere umano che si afferma in questo testo in cui Marchant ha proposto di vedere «*el poema*», il «gran poema» di Gabriela Mistral, si chiarisce anche il senso della densa trama di addi, partenze, incroci tra figure di erranti smemorati, poveri e naufraghi, che si intesse nella poesia di *Lagar* e *Lagar II*. Alla luce del senso illusorio di ogni fare e dire umano non può che esserci un incontrarsi anonimo e solidare nella fraternità della propria comune, precaria condizione esistenziale, un vivere comunitario, non intralciato dalla presenza dei vincoli possessivi dell'identità e delle ermetiche espressioni architettoniche del possesso. Nell'imminenza del “ritorno” alla Patria di Dio non può esserci altro che un riconoscimento nell’“uguaglianza” sostanziale dell'umanità in viaggio provvisorio sulla ruota temporale del proprio finito mondo.

Nell'imminenza di quell'estremo viaggio, la poetessa si preparava anche secondo una prospettiva alternativa al trapasso nell’“eternità” prospettatole dalla sua fede cristiana, in più di un momento messa in crisi dall'incursione di altre, antagonistiche forme di saperi religiosi. Al solenne congedo di *El regreso* si possono affiancare due testi, l'uno in versi, l'altro in prosa, come alternativi testamenti poetici ed esistenziali, pronunciati nella prospettiva ipotetica di una reincarnazione dopo la morte: credenza, illusione, vagheggiamento che – come la poetessa aveva confessato in una lettera a Eduardo Barrios – il suo ritorno all’“ortodossia” cattolica non aveva potuto debellare. *Último árbol*, certamente importante se è posto all'epilogo di *Lagar*, riconferma, nell'ipotesi di poter disporre di una seconda vita, l'elezione naturalistica e anticulturale nel cui segno si è consumato l'estremo spoglio mistico della poetessa «desasida»:

«Por si en la segunda vida
no me dan lo que ya dieron
y me hace falta este cuajo
de frescor y de silencio,

y yo paso por el mundo
en sueño, carrera o vuelo,
en vez de umbrales de casas,
quiero árbol de paradero»
(MISTRAL G. 2010: 455-456).

Appartiene invece ad uno dei suoi ultimi diari privati la formulazione, a cui il segno ironico non toglie certo di significatività, dell'aspirazione a perpetrare il suo vagabondaggio nei vari stadi della reincarnazione formulati dai teosofi, ma per cicli di vita non più lunghi di cinque anni, in modo da poter saltare di infanzia in infanzia, e di patria in patria diverse:

«arrénglensela los teósofos con sus avatares de modo que yo vuelva a aquella tierra de mi Valle, que suele parecerme buena unas cincuenta veces, pero cada vida me la den de cinco años no más, que así yo me daré el gusto soberano de ser sucesivamente niña elquina, caxaqueña, provenzal de las Santas Marías, bretona, corsa, cuarenta cosas más, y también niña de Sestris Levante en la costa ligúrica [...] Hallen manera mis amigos que cuentan con influjo sobre la “rueda de los nacimientos”, de acomodarme esta combinación» (MISTRAL G. 2002: 28).

Tre testi, tre testamenti esistenziali, religiosi, e poetici su cui si può riflettere ancora sulla scorta di quello scontro concettuale tra “cielo e terra”, tra assoluto divino e impura polimorfità della terra, che si è provato ad individuare nella complessa sensibilità mistica della poetessa di Vicuña. Rispetto alla prospettiva verticalistica e monologica della “trascendenza” cristiana la logica tellurica ed immanentistica della reincarnazione prometteva alla creatrice di quella “mistica fisiologica” che aveva celebrato Valéry una continuata ricreazione entro i sedimenti impuri della materia. E prometteva ancora terre, vecchie e nuove, alla sua inesauribile sete di viaggio, sete di poter testimoniare la bellezza inesauribile del creato, con i suoi occhi nomadi e contemplativi, che vollero impregnarsi e farsi “specchi” di immagini come quelli, continuamente “in cammino”, del poverello d'Assisi:

«Su esqueleto tan fino como nervadura de una hoja se desgranó también calladamente... Pero los ojos de San Francisco se endurecieron, para volverse dos piedras de luces, redonditas y vivas.

Los nuevos hombres las hallaron en la greda de una cuesta. Mirábanlas asombrados. A su superficie subía la belleza de la vieja tierra. Conocieron por su reflejo las rosas, los redondos corderillos blancos, los pájaros, los caminos. Hacíanlos girar y pasaba por ellos la tierra entera. De esta manera el mundo de las formas que había rehusado quedar en los mamotretos sabios quiso quedarse en los dos ojos que mejor lo habían vivido caminando» (MISTRAL G. 1978c: 123).

Bibliografía

ABELLÁN José Luis, 2006, *Los secretos del Cervantes y el exilio de don Quijote*, presentación de Alfredo ALVAR, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares (Madrid).

AINSA Fernando, 1992, *Indicios de un desencuentro mayor. Negación y nostalgia de Europa en El pecado original de América de H. A. Murena*, in "Encuentros y desencuentros", *Actas del Cuarto Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P.*, "Río de la Plata", n. 15-16, Canarias, pp.153-164.

ARIAS SARAVIA Leonor, 2000, *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, Corregidor, Buenos Aires.

ARRIGOTIA Luís DE, 1989, *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan.

ASTRADA Carlos, 2007, *Tierra y figura y otros escritos*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

BAQUERO Gastón, 1995, *Ensayo*, edición a cargo de Alfonso ORTEGA CARMONA – Alfredo PÉREZ ALENCART, Fundación Central Hispano, Salamanca.

BARRIALES-BOUCHE Sandra, 2005, *España: ¿laberinto de exilios?*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware).

CANAL FEIJÓO Bernardo, 1981, *En Torno al Problema de la Cultura Argentina*, Editorial Docencia, Buenos Aires.

CARPENTIER Alejo, 2005 [1998], *Concierto barroco*, Alianza Editorial, Madrid.

CARRIÓN Benjamín, 1956, *Santa Gabriela Mistral*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

CORTÁZAR Julio, 1984, *Del exilio con los ojos abiertos*, in *Argentina, años de alambradas culturales*, Mario Muchnik, Barcelona, pp. 7-35.

DÍAZ-PLAJA Guillermo, 1952, *Poesía y realidad. Estudios y aproximaciones*, Revista de Occidente, Madrid.

DIONISI Maria Gabriella, 2002, *I due volti dell'esilio*, "Quaderni di Thule", n. 2, Atti del XXIV Convegno Internazionale di Americanistica, Argo, Perugia, pp. 241-246.

EARLE Peter G., 1991, *Radiografía de la pampa: los temas*, in MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, edición crítica por Leo POLLMAN, ALLCA XX, Nanterre, pp. 461-470.

FIGUEROA Virgilio, 1933, *La divina Gabriela*, El Esfuerzo, Santiago de Chile.

FILER Malva E., 1968, *Eduardo Mallea y Miguel*, Santiago de Chile de Unamuno, "Cuadernos hispanoamericanos", n. 221, pp. 369-382.

FIORANI Flavio, 2009, *Il palmo della mano e il chiromante: la Radiografía de la pampa di Ezequiel Martínez Estrada*, in *Il saggio in Spagna e Ispanoamerica (1914-1945)*, a cura di Michele PORCIELLO – Marco SUCCIO, Arcipelago, Milano, pp. 211-228.

FOX Inman, 1998, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Cátedra, Madrid.

GIRONDO Oliverio, 1999, *Interlunio*, in *Obra completa*, edición crítica por Raúl ANTELO, ALLCA XX, Nanterre.

GIUSTI Roberto J., 1928, *El país de la selva*, in *La obra de Rojas. XXV años de labor literaria 1903-1928*, Imprenta López, Buenos Aires, pp. 77-80.

HEREDIA Pablo, 2004, *Diseños regionales y macro-regionales de nación*, in *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Identidad, utopía, integración*, vol. I, por Hugo E. BIAGINI – Arturo Andrés ROIG, Biblos, Buenos Aires, pp. 289-301.

MAINER José Carlos, 1997, *El 98, otra manera de ver las cosas*, in Carlos SECO SERRANO (curador), *Paisaje y figura del 98: ciclo de conferencias*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, pp. 70-89.

GAZARIAN-GAUTIER Marie-Lise, 1990, *La prosa de Gabriela Mistral, o una verdadera joya desconocida*, "Revista de Literatura Chilena", n. 36, pp. 17-27.

GÓMEZ MARTÍNEZ José Luis, 1983, *Presencia de América en la obra de Ortega y Gasset*, "Quinto Centenario", n. 6, pp.

125-157.

KEYSERLING Hermann de, 1931, *Perspectivas sudamericanas*, "Sur", Año I, Buenos Aires, pp. 7-15.

LAFFRANQUE Marie, 1984, *De la guerra al exilio: María Zambrano y el senequismo de los años 40*, "Cuadernos Hispanoamericanos", n. 413, pp. 103-120.

LAGO CARBALLO Antonio, 2007, *El olvidado Eduardo Mallea*, "Revista de Occidente", n. 319, Madrid, pp. 142-151.

LOJO María Rosa, 2007, *La ética heroica de Eduardo Mallea*, "La Nación", domingo 1 de julio de 2007 (<http://www.lanacion.com.ar/921675>)

LÓPEZ CASTRO Armando, 2003, *La experiencia del exilio*, in *Luis Cernuda en su sombra*, Editorial Verbum, Madrid.

MAÍZ Claudio, 2004, *De París a Salamanca: trayectorias de la modernidad en Hispanoamérica. Aportes para el estudio del Novecentismo*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

MALLEA Eduardo, 1935, *Nocturno europeo*, Sur, Buenos Aires.

MALLEA Eduardo, 1939, *Meditación en la costa*, Imprenta Mercatalí, Buenos Aires.

MALLEA Eduardo, 1954, *La ciudad junto al río inmóvil*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

MALLEA Eduardo, 1994, *Historia de una pasión argentina*, prólogo de Marcos AGUINIS, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

MALLEA Eduardo, 1999, *La babia de silencio*, Sudamericana, Buenos Aires.

MALLEA Eduardo, 2000, *Todo verdor perecerá*, edición de Flora GUZMÁN, Cátedra, Madrid.

MARICHAL Juan, 2002, *El designio de Unamuno*, Taurus, Madrid.

MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, 1967, *Para una revisión de las letras argentinas (Prolegómenos)*, edición por Enrique ESPINOZA, Losada, Buenos Aires.

MARTÍNEZ ESTRADA Ezequiel, 1991, *Radiografía de la pampa*, edición crítica por Leo POLLMAN, ALLCA XX, Nanterre.

MISTRAL Gabriela, 1961, *Hay misticismo eslavo en la obra de Mallea*, in Carlos F. GRIEBEN, *Eduardo Mallea*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, pp. 119-126.

MISTRAL Gabriela, 1978a, *Gabriela anda por el mundo*, selección de prosas y prólogo de Roque Esteban SCARPA, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 1978b, *Gabriela piensa en...*, selección de prosas y prólogo de Roque Esteban SCARPA, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 1978c, *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*, introducción, recopilación y notas de Luis VARGAS SAAVEDRA, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 1979, *Magisterio y niño*, a cura di Roque Esteban SCARPA, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 1988, *Lecturas para mujeres (1922-1924)*, edición por Palma GUILLÉN DE NICOLAU, Editorial Porrúa, México.

MISTRAL Gabriela, 2002, *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo*, edición por Jaime QUEZADA, Planeta/Ariel, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 2007, *Gabriela y México*, selección y prólogo por Pedro Pablo ZEGERS BLACHET, RIL Editores, Santiago de Chile.

MISTRAL Gabriela, 2010, *En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Lima.

NAVARRO GERASSI Marysa, 1968, *Los nacionalistas*, Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires.

NUZZO Giulia, 2009, "Patrias" di Gabriela Mistral tra vecchio e nuovo mondo, in *Incontri e "disincontri" tra Europa e America*, Atti del XXX Congresso Internazionale di Americanistica, Salerno 14-15 maggio 2008, a cura di Eliana GUAGLIANO, Salerno-Milano, Oèdipus, pp. 55-90.

OYARZÚN Kemy, 1998, *Genealogía de un ícono: crítica de la recepción de Gabriela Mistral*, "Revista Nomadías", n. 3, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura, Santiago, pp. 21-37.

OYARZÚN Pablo, 1998 *Regreso y derrota*, "Revista Nomadías", n. 3, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura, Santiago, pp. 87-93.

PICÓN SALAS Mariano, 1947, *Europa-América. Preguntas a la Esfinge de la Cultura*, Ediciones Cuadernos Americanos, México.

PODERTI Alicia, 2000, *La narrativa del noroeste argentino. Historia socio cultural*, Consejo de Investigación Universidad Nacional de Salta – Milor, Salta.

POLT John H. R., 1959, *The writings of Eduardo Mallea*, vol. 54, University of California Publications in Modern Philology, Berkeley.

REYES Alfonso, 2004, *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México.

RODÓ José Enrique, 1956, *Motivos de Proteo*, in *Obras completas*, edición oficial al cuidado de José Pedro SEGUNDO – Juan Antonio ZUBILLAGA, vol. III, Barreiro y Ramos S. A., Montevideo.

ROMERO Elvio, 1990, *Poesías completas*, tomo I, con un «Retrato Romántico de Rafael Alberti y una carta de Gabriela Mistral», Alcándara, Asunción.

ROJAS Gonzalo, 1997, *Relectura de la Mistral*, in *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión*, por Saúl SOSNOWSKI, Ayacucho, Caracas, pp. 281-288.

ROJAS Ricardo, 1946, *El país de la selva*, Editorial Guillermo Kraft Ltda, Buenos Aires.

ROJO Grínor, 1997, *Dirán que está en la gloria...*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

ROJO Grínor, 2010, *Mistral y la niebla*, in *En verso y prosa. Antología*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Lima, pp. 623-636.

SAER Juan José, 2010, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, Seix Barral, Buenos Aires.

SARLO Beatriz, 1988, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

SIGAL León, 1991, *La radiografía de la pampa: un saber espectral*, in Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, edición crítica por Leo POLLMAN, ALLCA XX, Nanterre, pp. 491-538.

TERESA DE JESÚS, 2007, *Moradas*, Linkgua, Barcelona.

TRIONE Aldo, 2009, *Mística impura*, Il Melangolo, Genova.

UNAMUNO Miguel de, 1966, *Obras Completas, Paisajes y ensayos*, vol. I, introducciones, bibliografías y notas por Manuel GARCÍA BLANCO, Escelicer, Madrid.

UNAMUNO Miguel de, 1968, *Obras Completas, Nuevos Ensayos*, vol. III, introducciones, bibliografías y notas por Manuel GARCÍA BLANCO, Escelicer, Madrid.

USLAR PIETRI Arturo, 1991 [1975], *El Otoño de Europa*, in *El Globo de colores*, Monte Ávila Editores, Caracas.

VALDÉS Adriana, 1990, *Identidades tráfugas (lectura de Tala)*, in Raquel OLEA y Soledad FARIÑA (editores), *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional, Santiago de Chile.

VALÉRY Paul, 1957, *Oeuvres*, édition établie et annoté par Jean HYTIER, I Gallimard, Paris,.

VALÉRY Paul, 1960, *Oeuvres*, édition établie et annoté par Jean HYTIER, II Gallimard, Paris,.

VALÉRY Paul, 2009, *Gabriela Mistral*, "Atenea", n. 500, Santiago de Chile, pp. 185-191.

VIDELA DE RIVERO Gloria, 1991, *Ortega y Gasset en las letras argentinas: Mallea, Marechal, Canal Feijóo*, "Anales de Literatura Hispanoamericana", n. 20, pp. 165-178.

VILLORDO Oscar Hermes, 1973, *Genio y figura de Eduardo Mallea*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

ZAMBRANO María, 1945, *La agonía de Europa*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

ZAMBRANO María, 1990, *Los bienaventurados*, Ediciones Siruela, Madrid.

ZAMBRANO María, 1997, *La confessione come genere letterario*, introduzione di Carlo FERRUCCI, traduzione italiana a cura di Eliana NOBILI, Bruno Mondatori, Milano (*La confesión: Género literario*, Fundación María Zambrano, 1943, Ediciones Siruelas, Madrid 1995).

ZAMBRANO María, 2006, *Unamuno*, traduzione italiana a cura di Claudia MARSEGUERRA, Bruno Mondatori, Milano (*Unamuno*, Fundación María Zambrano).

ZULETA ÁLVAREZ Enrique, 1975, *El Nacionalismo argentino*, tomo I, Ediciones La Bastilla, Buenos Aires.

Variaciones en torno a Alejandra Pizarnik y Alberto Girri

Manuel Fuentes Vázquez

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España)

«Poetry is the supreme fiction, madame»

Wallace STEVENS

«/pensar todo apretar, nada cogiendo,/»

Francisco DE ALDANA

Nada hay, en principio, que pueda hacer suponer a un apresurado lector de poesía argentina contemporánea una relación entre los escritores Alejandra Pizarnik y Alberto Girri, aparentemente. Frente a la constante lucha del escritor por formular verbalmente el proceso de conciencia, la *forma mentis*, a través del lenguaje, cuya culminación será uno de los libros más bellos que me ha sido dado leer, el titulado *Diario de un libro* (1972)(1), la escritora recorrerá el camino simétricamente inverso: buscar, tantear, no encontrar finalmente una certeza cognitiva a través del combate permanente con el lenguaje que debiera expresarla. Desde esta perspectiva superficial, reduccionista, y por lo tanto baladí, cuando no errónea, Girri, a través de la pérdida de la identidad, de la disolución del “yo” como instancia autoral y empírica, de la despersonalización y la renuncia deliberada a una poesía sensual frente a una poesía plástica, carente de toda convención formal y retórica de la belleza, siempre

(1) El *diario*, según anota GIRRI (1980: 9) se escribió entre enero y agosto de 1971 «mientras escribía *En la letra, ambigua selva*» y al frente de este último, para trazar con exactitud la distancia entre la *vida* y la *obra*, el escritor argentino anteponía uno de los adagios de Wallace Stevens como emblema: *Literature is based not on life but in propositions about life...* El adagio completo reza: «Literature is based not on life but on propositions about life, of which this is one» («La literatura no se basa en la vida sino en proposiciones sobre la vida, una de las cuales es ésta», STEVENS W. 1987: 34 y 61).

descarnada y estilizada como una escultura de Giacometti, a quien estudió en algún texto⁽²⁾, afirma en *Arte poética*:

«Una premisa constante, la duda,
indagando la realidad,
buscándola fuera del contexto;
la materia a expensas del lenguaje [...]»
(GIRRI A. 1977: 262).

¿Se dará en Alejandra Pizarnik la formulación inversa?; esto es, ¿el lenguaje a expensas de la materia? O no es quizás lo que afirma la escritora en ese breve poema titulado *Destrucciones* perteneciente a *Los trabajos y las noches* (1965) que se inicia rememorando la súplica y plegaria de raíces judeocristianas, cuando escribe en dos versos desolados:

«Del combate con las palabras ocúltame
Y apaga el furor de mi cuerpo elemental»
(PIZARNIK A. 2000: 158).

Pero quizás al fin, el camino arriba y abajo sea uno y el mismo y ambos escritores deban encontrarse en un punto del que partir que no es otro para el dominio de la poesía hispánica que el *Trilce* vallejiano, publicado en 1922. Acaso merezca ser recordado un fragmento del transitado poema II que finaliza con estos augurales y bien conocidos versos:

«Nombre Nombre.

(2) El texto *Cuestión no resuelta* que pertenece a la sección *Prosas*, incluido en el libro *En la letra, ambigua selva* (1972), alude a un Giacometti «asustado y oprimido por el espacio» (GIRRI A. 1978: 223). Al tiempo que el escritor argentino reflexiona sobre la escultura del italiano (GIRRI A. 1980: 64-65 y 95).

¿Qué se llama cuanto heriza nos?

Se llama Lomismo que padece

nombre nombre nombre nombre»(3).

I

Quienes se han aproximado a la poesía de Alejandra Pizarnik, al consultar los ya numerosos estudios, antologías, tesis doctorales, artículos, cuyo volumen empieza a ser inquietante, se han encontrado con una reseña que la escritora publicó en la revista *Sur* del libro de Alberto Girri *El ojo*, cuya primera edición apareció bajo el sello de Losada en 1963, y no en 1964 tal y como se afirma en la revista. En ese momento, 1964, Girri alcanza una de las *fases de su creciente*, por decirlo en palabras Saúl Yurkievich, puesto que desde *Playa sola* (1946) hasta 1964 ha publicado once libros y ha cumplido cuarenta y cinco años; mientras que Alejandra Pizarnik desde su primer y despreciado libro, *La tierra más ajena* (1955), ya con 34 años, acaba de publicar una de sus obras maestras: *Árbol de Diana* (1962), cuyo prólogo bien conocido, escrito por Octavio Paz, es una de las páginas **críticas** más frecuentadas. Más que una reseña al uso, como no podría ser de otra forma, puesto que la reseña trasciende su mero papel neutro, descriptivo e informativo para convertirse en ensayo, el texto de Pizarnik interroga la poesía de Girri desde cuatro epígrafes, cuatro citas no tanto de autoridad, sino lemas constructores y sintéticos de las ideas matrices sobre las que se sustenta la poesía girriana y, por extensión, la poética de la escritora: el tiempo y la palabra.

Procede la primera cita de los *Four Quartets*, de Eliot; en concreto del primero de ellos: *Burnt Norton*, y el verso seleccionado por la escritora afirma: «where past and future are gathered» [«donde el pasado y el futuro quedan atrapados»]. *Burnt Norton* es una mansión en los Cotswolds, cuyo jardín visitó Eliot en el otoño de 1934, años después, el poeta escribirá ese cuarteto que reelaborará estéticamente en el poema. *Burnt Norton* es un jardín, un jardín pizarnikiano, un *hortus conclusus*, un instante fugaz de plenitud sólo apenas capturado en el poema «donde el

(3) Son numerosas las diversas ediciones de la obra vallejiana, pero citaré por una ya excesivamente añeja que acaso tanto Alejandra Pizarnik como Alberto Girri manejaron: VALLEJO C. 1975: 8. Para una fijación del texto vallejiano, véase VALLEJO C. 1988: 171.

pasado y el futuro quedan, son, están atrapados». Un lugar en el que, afirma Eliot en otro verso, «ser consciente es no ser en el tiempo». La última poesía de Alejandra Pizarnik no recogida en libro intensifica el símbolo, cuyo análisis riguroso excede los límites de este artículo. Así, y como ejemplo, escritos apenas unos meses antes de morir, estos dos breves textos

«no, la verdad no es la música
yo, triste espera de una palabra
que nombre lo que busco
¿y qué busco?
no el nombre de la deidad
no el nombre de los nombres
sino los nombres precisos y preciosos
de mis deseos ocultos

algo en mí me castiga
desde todas mis vidas:
—Te dimos lo necesario
para que comprendieras
y preferiste la espera,
como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible
—sólo vine a ver el jardín—)

[1971]»

(PIZARNIK A. 2000: 431).

O bien:

Uomini e donne / Hombres y mujeres

«sólo vine a ver el jardín.
tengo frío en las manos.
frío en el pecho.
frío en el lugar donde en los demás se forma el pensamiento.
no es éste el jardín que vine a buscar
a fin de entrar, de entrar, no de salir [...]

[1972]»

(PIZARNIK A. 2000: 432)

Pero ese *jardín* debe – no puede ser de otra forma – crearse en las palabras y con las palabras. Alberto Girri, en 1988, publicó unas versiones fragmentarias de los cuartetos de Eliot, de *Burnt Norton* versionó las siguientes líneas:

«Las palabras se mueven, la música se mueve
sólo en el tiempo, pero lo que sólo vive
sólo puede morir. Las palabras, después de hablar, logran
el silencio. Sólo por la forma, el motivo,
pueden las palabras o la música alcanzar
la quietud, como un jarrón chino inmóvil
se mueve perpetuamente en su inmovilidad.
No la inmovilidad del violín, mientras dura la nota,
no sólo eso, sino la coexistencia,
o digamos que el fin precede al comienzo
y que el fin y el comienzo siempre estuvieron allí
antes del comienzo y después del fin,
y todo es siempre ahora. Las palabras se fuerzan,

crujen y a veces se quiebran, bajo la carga,
bajo la tensión, resbalan, se deslizan, perecen,
la imprecisión las deteriora, o no se quedan en su sitio,
no se quedan quietas. Voces chillonas
regañando, burlándose, o simplemente parlotando,
las atacan siempre. La palabra en el desierto
es la más acosada por voces tentadoras,
la sombra plañidera en la danza fúnebre,
el estrepitoso lamento de la desolada quimera [...]»
(GIRRI A. 1991:73).

Las palabras que se fuerzan, que crujen, que a veces se quiebran, que resbalan, que se deslizan, que perecen, que no se quedan quietas son en evidente transposición metafórica también las hojas del jardín de Burnt Norton. Y frente a la pureza del silencio de la hoja y la palabra, la voz – palabra destruida – que chilla, regaña, se burla, parlotea, acosa. Después vendrá Octavio Paz (*Las palabras*, en *Puerta condenada*, que refutará la disociación eliotiana voz/palabra); más tarde, Alejandra Pizarnik. Y por otra parte, el verso de Eliot: «Y todo es siempre ahora» puede sospecharse que bien pudiera ser la base textual con el que dialoga uno de los poemas de la escritora argentina perteneciente a *Los trabajos y las noches* (1965), dedicado a Antonio Porchia (CALLE M^a I. 2009: 207) y titulado LAS GRANDES PALABRAS, texto que afirma:

«Aún no es ahora

Ahora es nunca

Aún no es ahora

Ahora y siempre

Es nunca» (PIZARNIK A. 2000: 187)

Anotemos de pasada que además ese «estrepitoso lamento de la desolada quimera» es el verso que origina el título del último libro de Luis Cernuda, *Desolación de la Quimera*, terminado en California, precisamente en 1962. [*The loud lament of the disconsolate chimera*. V. 161] y que en el poema homónimo del título del poeta sevillano, aquél jardín es, ahora ya en ejercicio de *contrafactum* clásico, un lugar donde «No hay agua, fronda, matorral ni césped» (CERNUDA L. 1993: 527).

II

El segundo lema que la poeta argentina selecciona para inquirir la poesía girriana procede del segundo manifiesto surrealista, texto que leyó con profunda insistencia y enorme atención. Tal manifiesto bretoniano de 1930, más allá del ajuste de cuentas con Antonin Artaud, sistematiza el primero. Alejandra Pizarnik toma un fragmento de los primeros párrafos, que transcribo en su contexto más amplio. En la excelente y remota traducción de Andrés Bosch escribe Breton:

«El engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita actitud humana. [...] Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones» (BRETON A. 1974: 162).

No entraré en el antiguo y permanente debate quizás estéril, o no, acerca del surrealismo de la escritora para seguir contribuyendo al “mito Pizarnik”, según la expresión utilizada por la profesora Elisa Calabrese en un breve y luminoso ensayo (CALABRESE E. 2009: 243-257), y al análisis de la construcción de su *personaje* (MACKINTOSH F. J. 2003: 136-139) desde la infancia; pero sí parece relevante, quizás, anotar que de las antinomias anteriores: vida/muerte; real/imaginario, etc., la escritora argentina selecciona exactamente el fragmento: «El pasado y el futuro dejan de ser vistos como contradicciones» para ponerlo en tensión con el lema anterior de Eliot: «Donde el pasado y el futuro están atrapados». Ambas citas revelan una estrategia de lectura indiscriminada y esa polifonía *citacional* contradictoria encuentra, más allá de los planteamientos poéticos

radicalmente opuestos entre T.S. Eliot y A. Breton, un *jardín* común, *barthesiana* lección finalmente(4). Sospecho que al impenitente bebedor de jerez en una embajada franquista de Londres (Cf. PANERO J. L. 2000: 20-21) le hubiera desagradado verse en compañía textual del *pope* surrealista.

Alejandra Pizarnik elegirá para la segunda sección de su ensayo sobre Girri un fragmento del acaso uno de sus escritores más queridos: Arthur Rimbaud(5). El texto seleccionado pertenece a la segunda carta de las *Cartas del vidente*, en concreto, la dirigida por el poeta francés a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871. Leer a Rimbaud con los ojos que lo leyó Alejandra Pizarnik no puede ni debe ser un ejercicio inocente. Escribe el poeta de *Le bateau ivre* (cito por una de las traducciones canónicas en español, la de Ramón Buenaventura):

«La poesía dejará de poner ritmo a la acción; irá por delante de ella. ¡Existirán tales poetas! Cuando se rompa la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva por ella y para ella, cuando el hombre – hasta ahora abominable –, le haya dado la remisión, también ella será poeta. ¡La mujer hará sus hallazgos en lo desconocido! ¿Serán sus mundos de ideas distintos de los nuestros? Descubrirá cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las recogeremos, las comprenderemos»(6).

(4) Esa indiscriminada polifonía de citas a la que aludo puede observarse simplemente con una lectura atenta de los *Diarios* de la escritora (PIZARNIK A. 2003). Véase para este aspecto, la aproximación de CATELLI N. 2007: 199-204. Por otra parte, al analizar la escasez argentina de la escritura *diarística* frente a la autobiográfica (CATELLI N. 2007: 182) se afirma: «Este último [se alude, a la escasez de diarios en el *corpus* argentino] aparece aquí sólo con Pizarnik, aunque puede decirse que será, casi con toda seguridad, cada vez más copiosa su presencia en la tradición literaria argentina, que en general lo conoció, como en el caso de Alberto Girri o Carlos Mastronardi, ligado a la reflexión sobre el oficio de escritor». Quizás, más que una «reflexión sobre el oficio del escritor», en el caso de Alberto Girri, sea una reflexión ligada a una vana, finalmente, *auto-crítica* genética (véase GIRRI A. 1980: 10).

(5) «Toute parole étant idée... RIMBAUD. (Por lo demás, como toda palabra es idea, ¡vendrá el momento del lenguaje universal... » (Ramón Buenaventura, trad.).

(6) En la primera carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard (Charleville, [13] mayo 1871) el poeta francés escribe (cito por la traducción de Ramón Buenaventura): «El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias». Quizás aquí se encuentre el punto de divergencia y de convergencia entre las *poéticas* de ambos escritores. Mientras Alejandra Pizarnik buscará y se buscará en el *razonado desarreglo de todos los sentidos*; Alberto Girri, mediante la renuncia a toda apariencia de verdad sensible, buscará a través del ascetismo el *tokonoma* final.

La estirpe que el vidente, *veedor*, fundará en este fragmento será el linaje de Anne Sexton (1928-1974)(7), suicidio por gas; Silvia Plath (1932-1963), suicidio por gas (cuyo poema, *Words*, vuelve a retomar la palabra y el doble tan próximos a la poeta argentina), Ingeborg Bachmann (1926-1973), muerta en Roma(8) o Alejandra Pizarnik (29 de abril de 1936-25 de septiembre de 1972), suicidio por barbitúricos(9).

Sabido es que Breton, en el segundo manifiesto, expulsará del santoral surrealista a Rimbaud, a quien sí había consagrado en el primero. La mujer libre imaginada por el poeta francés no es ni mucho menos la imagen de la mujer construida por los surrealistas, cuya codificación y cosificación permanecen inalteradas dentro de la convencional tradición retórico-amorosa desde el siglo XIII. Así, para Paul Eluard, cita la escritora argentina: «Estoy delante del cuerpo de la mujer/ como un niño ante el fuego». La conversión icónica de la mujer en un *misterio* y un arcano mantiene sin apenas fisuras la elaboración de ésta como un objeto/producto construido, bien por la mirada de su *hacedor* (el *visus* de la tradición trovadoresca); bien por la renuncia y su permutación por la ensoñación onírica. (Ese muy conocido y analizado *fotomontaje* sobre una desnuda figura femenina con la cabeza ladeada hacia la derecha del espectador y que púdicamente oculta uno de sus senos mientras descubre el sexo, de R. Magritte: *Je ne vois pas la [femme nue] cachée dans la forêt*, que apareció en 1929 en la revista *La Révolution Surréaliste*, es objeto de la contemplación con los ojos cerrados por dieciséis surrealistas empeñados en construir el objeto inasible del deseo). El amor, la amada, la mujer como mediadora carnal y espiritual, sometida, finalmente. Y es ahí donde Alejandra Pizarnik selecciona uno de los numerosos poemas de Alberto Girri para dinamitar la tradicional servidumbre. El texto *Relaciones y opuestos* reza:

(7) Tan lejos del artificio retórico verbal e impostado de parte de la poesía hispánica es posible escuchar uno de los poemas mayores de Anne Sexton –*The Truth The Dead Know*– en su propia voz a través de una simple entrada en *You Tube*.

(8) Quizás por negligencia personal, pero en la vasta bibliografía pizarnikiana echo en falta algún estudio exhaustivo y contrastivo entre las *poéticas* de la escritora argentina y de la poeta austriaca. Más allá de las lenguas de la escritura y de los mitos suicidas, ambas se encuentran en esa estela profetizada por el escritor francés. Así, estos versos de Ingeborg Bachmann ¿acaso no hubieran podido ser escritos por Alejandra Pizarnik?: «[...] En qué se ha convertido mi jardín, quién ha/arrancado mis flores,/las azules, sobre todo, las que se quedaban por florecer,/y mis niños/casi las hubieran visto» (*Memorial*). O bien: «La lengua que se desliza/ es sospechosa, todavía/lengüetean palabras, barbullan palabras/ entre las mellas» (*Sospecha*) (BACHMANN I. 2003: 67 y 189).

(9) Cabría añadir a esa sucinta relación, la figura de la estadounidense Marianne Moore (1887-1972), cuya extravagante vestimenta causaba cuando menos cierta sorna. Alberto Girri (1968: 81-88) desarrolla dos ejercicios poéticos tomando como punto de partida, y sin citar el nombre de la autora, los versos de uno de los poemas más famosos (*Marriage*) de Marianne Moore: «See her, see her in this common world». Cabe anotar, de pasada, el deturpado estado de la *Obra poética* de Alberto Girri (¿para cuándo una edición crítica de uno de los mayores poetas argentinos del siglo pasado?). Así, en la edición de CORREGIDOR (1978: 235) *Casa de la mente* aparece como *Casa de la muerte*.

«¿Fuera de lo que refleja
el espejo de su mujer,
el de su amante,
el de la mujer que quiere,
es él
alguna otra cosa?
¿Es una mujer
más que lo toman su esposo,
su amante,
y el hombre que quiere?

Cuando la cercanía
se manifiesta cómo recibir,
no como dar,
¿bajo qué suelo
entierran
lo que los afecta,
y lo que los afecta
cuando
fusión
y perfección
se desvanecen
para seguir estando
ella, él o ambos,
ligados a lo inmodificable,

a su propio cordón umbilical?

¿Cómo

despierta

y adquiere autoridad

la despótica zona

del sarcasmo, agresión,

y en especial del silencio,

él y ella

perjuros,

un perjuro

dentro de un perjuro?

Oh, de sus desamparos

no vendrán ayudas,

inequívocamente

se extinguen en el choque

el epitalamio

y el recuerdo del epitalamio

y ya ningún pudor

servirá como ayuda, ¿se borran acaso

las excrecencias, la caducidad

de los votos,

tapándonos las narices,

cosiéndonos la boca?» (GIRRI A. 1978: 38-39).

Esa condición de los amantes que regresan a su estado de criaturas aisladas, separadas y “discontinuas” que sustenta la poética girriana y que Pizarnik observa, Girri la construye desde el inicio de su escritura mediante pronunciamientos líricos contra la tradición retórica amorosa que debe ser subvertida, despojada, desenmascarada por la contravisión irónica – ese efonema, *Ob*, parodia y deshace toda una larga tradición romántica – para admitir, finalmente, que toda empresa de amor es inútil(10). Los textos que la escritora selecciona para su aproximación a la poesía de Girri son: *Res cogitans*, *Res extensa*, *Sin fin*, *el tiempo* y según afirma Alejandra Pizarnik *Ejercicios con Breughel*(11) «a mi juicio el más bello del libro»(12). La escritora sigue, al analizar los poemas de *El ojo*, las líneas críticas que ya, previamente, y en la revista *Sur*, tanto Jorge A. Capello como Jorge Paita habían consolidado: «el rigor de un intelecto desesperado», según Capello, o la poesía de Girri como el «ámbito de una dialéctica incesante», en formulación de Paita (Cf. CAPELLO J. A. 1958: 77-80 y PAITA J. 1963: 92-99).

La poesía de Alberto Girri se hace y deshace en permanente tensión dialéctica: el hombre escindido que a su vez proyecta esa escisión en el lenguaje, que a su vez la proyecta en la realidad. De esta forma, el poema *Res cogitans* frente al texto *Res extensa* formula nuevamente la imposibilidad de las certezas al reflexionar sobre el dualismo antropológico cartesiano y el espacio que media entre la sustancia pensante y los objetos. Y esa escisión, aceptada, nunca dramática, se resolverá metafóricamente en cómo alimentar al hombre, a esa criatura *bípida y reptante*. El ser arrojado se nutrirá bien de *la sombra de Caín* (el universo particular de cada objeto), bien de *el rostro de Apolo* (la abrasadora verdad sensible). ¿Será en este sentido la poesía de Alejandra Pizarnik la sombra de Caín y la abrasadora verdad sensible? ¿Será la poesía de Alberto Girri la sistemática destrucción de las verdades sensibles

(10) Quizás, la formulación más exquisita y cruel de la condición “discontinua” de **los amantes** que se resuelve en la soledad existencial y ontológica aparezca diseccionada en el texto *El engañado*, en *El tiempo que destruye* (1950), en GIRRI A. 1977: 105.

(11) La edición de *El ojo* (1963) (GIRRI A. 1978: 25-74) se divide en tres secciones: 1 (Bajo el epígrafe: *¿Qué recoge, pues, / ese ojo interior ¿qué percibe?* (pp. 27-56); 2 (Bajo el lema: *En nada la vida / modificó el sino de estas gentes* (pp. 57-65) y 3 *Versiones* que, acompañada de una cita introductoria de Denise Levertov: *I believe poets are instruments on which power of poetry plays*, ofrece las versiones de los poemas de W.B. Yeats *Moscas de zancas largas* (p. 69); *Anécdota de hombres por millares*, (p.70); *Humanidad hecha de palabras* (p.71), ambos de Wallace Stevens; *Por imágenes fragmentarias*, de Robert Graves (p.72) y *Colegiales* (p.73), de W.H. Auden.

(12) Recuérdese que el título del libro de A. Pizarnik *Extracción de la piedra de locura* (1968) procede tanto de “El Bosco”, como de su sucesor, Brueghel “El Viejo”: *Extracción de la piedra de la locura* (Véase, para este aspecto: CALLE M^a I. 2009: 229).

y el recuerdo de la sombra de Caín? La duda persiste, persistirá, puesto que en el poema "Ejercicios con Breughel" se formula explícitamente «la imperiosa duda de Nicodemo»(13). Dudar, y hacer de la exposición de la misma el poema, ajeno a toda valoración o intromisión moral del autor en el texto, es lo que la escritora argentina descubre en los ejercicios con la pintura de Breughel: *el crimen de la nieve*(14).

«II

Ninguna separación
de inocentes y culpables
nadie
se atribuye aquí el buen o mal ejemplo,
nadie concibe actuar
separado de su estigma, el invariable
y exterior crimen que es el mendigo,
por ser mendigo,
el del ciego por ser ciego,
crimen de la nieve,
por cubrir carros y pastos,
del soldado,
por cargar con las armas,
crimen
y común impavidez
de chivos emisarios de la muerte. [...]»

(GIRRI A.. 1978: 63-65)

(13) El poema de Girri reflexiona sobre el pasaje bíblico Juan 3, 4-14.

(14) Véase el cuadro de Peter Brueghel "El viejo", "Cazadores en la nieve".

Envío

«*Casa de la mente*»(15)

14/IV/1970

a A.G.

la casa mental

reconstruida letra por letra

palabra por palabra

en mi doble figura de papel

atraviesa el mar de tinta

para dar una nueva forma

a un nuevo sentimiento

abre la boca

verde sin raíces

la palabra sin cuerpo

un nuevo orden musical

de colores de cuerpos de excedentes

de formas pequeñas

que se mueven gritan dicen nunca

(15) Afirma la editora A. BECCIU en nota a pie de página (2000: 335): «Hoja suelta de cuaderno manuscrita escrita a lápiz». No obstante, no se incorpora a dicha edición el último verso, tachado por la escritora y que en el texto transcrito en la edición de M^a I. CALLE (2009: 364) aparece entre corchetes [donde no hay espacio]. Ese último verso, tachado, revela ya la cercanía del silencio.

la noche dice nunca

la noche me pronuncia

en un poema

[donde no hay espacio]»

(PIZARNIK A. 2000: 355 y CALLE M^a I. 2009: 364)

Fantaseo en el jardín es el cuarto poema y sección de *Casa de la mente* (GIRRI A. 1968: 29-30). Girri, al amparo de Eliot – *Not our feelings, but the pattern we make of our feelings is the centre of value* –, cuya cita abre el libro, sin olvidar uno de los adagios esenciales de Wallace Stevens: «Vivimos en la mente» (STEVENS W. 1987: 26), disecciona una vez más la distancia entre la realidad y la percepción; la sima entre la mente, esa cueva – «Tu psiquis, cueva/de idiotismos, asociaciones/con y sin significado,/incoherencia y orden, subterránea/gloria de lo inviolable,/recinto/de prácticas anhelosas [...]» (*Tu psiquis, cueva*, de *Valores diarios* (1970), en GIRRI A. 1978: 153) y la simulación de una anciana que «desecha la poética idea/de la senectud como un sueño de pájaros/piando y rozando árboles invernales» hasta llegar, tras la desfiguración quirúrgica de su rostro a la muerte: *paç en el jardín*.

Salvo error, el poema arriba transcrito es el único que Pizarnik *dedicó* a Alberto Girri. *Casa de la mente* es su título. Para algunos, un bosquejo, un texto inconcluso, apenas unos fragmentos donde se concentran, nuevamente, las estrategias de la escritora argentina: hacer del texto una cueva, un refugio liviano con palabras tan frágiles que son incapaces de proteger la existencia. Esa *doble figura de papel* no disocia nunca en la poesía de Girri el concepto de *Doppelleben –doble vida–* (GIRRI A. 1978: 196) a la manera de Gottfried Benn, ni tampoco radicaliza su separación en la poesía pizarnikiana, sino que el poema, finalmente, se resolverá en un espacio inútil que pueda trascender todas las contradicciones. Inútil porque en él ya no hay espacio para esa *figura de papel* que no podrá atravesar un *mar de tinta*, como en ese último verso tachado.

Bibliografía

- BACHMANN Ingeborg, 2003, *No sé de ningún mundo mejor*, ed. bilingüe, traducción y notas de Jan POHL, Prólogo de Isolde MOSER – Heinz BACHMANN, Hiperión, Madrid.
- BECCIU Ana (ed.), 2000, *Alejandra PIZARNIK, Poesía completa*, Lumen, Barcelona.
- BRETON André, 1974, *Manifiestos del surrealismo*, trad. De Andrés Bosch, Guadarrama, Madrid.
- CALABRESE Elisa, 2009, *El mito Pizarnik y la crítica*, en E. C., *Lugar común. Lecturas críticas de literatura argentina*, Eudem, Mar del Plata, pp. 243-257.
- CALLE M^a Isabel, 2009, *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra* (Tesis doctoral inédita), Vol II, Universitat Rovira i Virgili (Facultat de Lletres/Departament de Filologies Romániques), Tarragona.
- CAPELLO Jorge A., 1958, *Alberto Girri: la penitencia y el mérito*, "Sur", n° 253, pp. 77-80.
- CATELLI Nora, 2007, *En la era de la intimidad (seguido de: El espacio autobiográfico)*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- CERNUDA Luis, 1993, *Desolación de la Quimera [1956-1962]*, en *Poesía completa*, Vol. I, (Derek HARRIS y Luis MARISTANY eds.), Siruela, Madrid, pp. 487-548.
- GIRRI Alberto, 1968, *Casa de la mente*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- GIRRI Alberto, 1977, *Arte poética, La penitencia y el mérito (1957)*, en *Obra poética*, I, Corregidor, Buenos Aires, pp. 228-262.
- GIRRI Alberto, 1978, *Relaciones y opuestos, El ojo (1963)*, en *Obra poética*, II, Corregidor, Buenos Aires, pp. 26-74.
- GIRRI Alberto, 1978, *En la letra, ambigua selva*, en *Obra poética*, II, Corregidor, Buenos Aires, pp. 183-230.
- GIRRI Alberto, 1980, *Diario de un libro*, en *Obra poética*, III, Corregidor, Buenos Aires, pp. 9-111.
- GIRRI Alberto, 1991, *Versiones/ de: Cuatro Cuartetos (T.S. Eliot), Tramas de conflictos (1988)* en *Obra poética*, VI, Corregidor, Buenos Aires, pp. 24-78.
- MACKINTOSH Fiona J., 2003, *Pizarnik jugando al personaje alejandrino*, en *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*, Tamesis, Woodbridge.

- PAITA Jorge, 1963, *La poesía de Alberto Girri: rigor de un intelecto exasperado*, "Sur", n° 285, pp. 92-99.
- PANERO Juan Luis, 2000, *Sin rumbo cierto (Memorias conversadas con Fernando Valls)*, Tusquets, Barcelona.
- PIZARNIK Alejandra, 1964, *Poesía. Alberto Girri, El ojo (Losada, Buenos Aires, 1964)*, "Sur", n° 291, pp. 84-87.
- PIZARNIK Alejandra, 1965, *Los trabajos y las noches*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- PIZARNIK Alejandra, 2000, *Poesía completa*, ed. de Ana BECCIU, Lumen, Barcelona.
- PIZARNIK A. 2003, *Diarios*, Lumen, Barcelona.
- STEVENS Wallace, 1987, *Adagia*, texto bilingüe, versión castellana y prólogo de Marcelo COHEN, Poética, Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona.
- VALLEJO César, 1975 (5ª ed.), *Trilce*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- VALLEJO César, 1988, *Obra poética*, (Américo FERRARI coordinador), Archivos, Madrid.

La masculinidad descentrada: deriva y tiempo suspendido *en Los recuerdos del porvenir*

Bruce Swansey

Además de Nelly Campobello, testigo de la Revolución Mexicana, otra escritora retomaría un tema que se consideraba agotado desde la publicación de *La muerte de Artemio Cruz* (1961), de Carlos Fuentes, que según Carlos Monsiváis da fin al ciclo de la Novela de la Revolución Mexicana. Me refiero a *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro.

Brushwood elogió *Los recuerdos*, aunque tiempo después condicionaría su primer entusiasmo desconcertado ante la cuestionable eficacia de la voz narrativa. Según Brushwood no es del todo verosímil ni lograda la estrategia de crear una instancia omnisciente que se confía al pueblo, aunque tal opinión es rebatible recordando que como en *Pedro Páramo*, en *Los recuerdos* la verosimilitud realista es secundaria(1).

La objeción de Brushwood hace que la comparación entre esta novela y *Pedro Páramo* sea inevitable porque ambas tienen más de un aspecto en común y sin embargo la novela de Rulfo jamás ha despertado tales reparos(2). Como sucede en *Pedro Páramo*, en *Los recuerdos* ocurren acontecimientos extraordinarios que tienen lugar en pueblos aislados por las montañas, suspendidos en el pasado que paradójicamente también es el futuro. Como *Pedro Páramo*, *Los recuerdos* enfrenta la violencia de un país dividido. La guerra Cristera atraviesa como legión de fantasmas una tierra calcinada y reverberante bajo la enceguecedora luminosidad.

(1) La cuestión de la verosimilitud de *Los recuerdos* está sintetizada por Balderston: «In *Los recuerdos del porvenir* the fantastic touches the central concepts of time, the body, memory, history. All of these are rendered problematic in the course of the novel. Linear time stops, the body is petrified, memory turns from the past towards the impossible future, history is coloured with the impossible and the improbable» (BALDERSTON D. 1989: 45).

(2) Ute SEYDEL (2002) ha abordado la comparación entre los dos textos analizando las teorías de la memoria, algunos acercamientos previos que consideran la memoria colectiva e individual y la función del cuerpo femenino como campo de simbolización.

Como Comala, Ixtepec está situado en un espacio intermedio entre el espejismo y el desmoronamiento, entre la evocación y el presagio, sitios de la memoria que invoca un mundo al filo del sueño, zona en la que recuerdos y fantasmas se mezclan. Entre otras, una notable diferencia que anoto porque expresa un diálogo implícito: al contrario de Pedro Páramo, que se desmorona, Isabel se transforma petrificándose⁽³⁾.

Metamorfosis. Espacio intermedio. La fracción en la que un orden se transforma. El instante en el que algo está a punto de ser otra cosa. Inminencia. Tanto Julia Andrade como Isabel Moncada interpretan un *rite de passage* que no las conduce de la muerte hacia la vida sino al revés, como ocurre en los sueños. Su tránsito es contrario. Son vivas que nacen a la muerte. Sus historias comienzan paradójicamente en el instante suspendido en el que Julia escapa con Felipe, como Andrómeda rescatada, y en el que Isabel hecha a correr para detenerse transformada en voluntad. Fugas liberadoras cuyo sentido es burlar cárceles labradas no por amor sino por el deseo de convertirlas en objetos.

Asistimos a una representación de la pasión que despliega su víctima propiciatoria como un fruto sombrío al que se ha abandonado a la inercia de su caída en la más absoluta abyección. Y tal fruto es el general Francisco Rosas, el César local, el símbolo de una hombría arrogante y autoritaria que es doblemente subvertida: por Julia, el diáfano objeto que burla su obsesión, y por Isabel, el auténtico sujeto que subvierte su autoridad.

Los recuerdos subvierte el poder mediante el erotismo y el amor. Quizás sería más exacto decir que Garro enfrenta el autoritarismo despojándolo de su presa y que al arrebatarla le impide el ejercicio del poder. Un general despojado de la cifra clave de su hombría es un ser mancillado, un pelele. La primera parte de la novela es el escenario de una batalla en las habitaciones del hotel donde se hospedan los militares con sus queridas. Allí Francisco Rosas y Julia miden sus fuerzas y aunque él esgrime el poder de la fuerza comportándose como su carcelero, es impotente contra la muralla del silencio. La corporeidad de Julia, exhibida como botín de guerra, con ser tan carnal y tan evidente, se desvanece ante Rosas allí donde toda fuga era imposible. Como Houdini,

(3) A propósito de la petrificación de Isabel, Adriana Méndez destaca su raigambre barroca: «El mismo trasfondo barroco late en la alusión a la piedra junto a la cual se asienta el poblado de Ixtepec. La ‘piedra aparente’ es el cuerpo de Isabel Moncada, convertido en trazo fijo por su deseo prohibido. El teatro del Siglo de Oro moldea de nuevo estas reminiscencias literarias: el Convidado de Piedra, al final de *El burlador de Sevilla*, quien castiga a Don Juan por su pasión desbordada» (MÉNDEZ RODENAS A. 1985: 846).

Julia escapa de cada encuentro, se sustrae y huye hacia una región inaccesible para el perseguidor cuando éste agudiza la violencia, desvaneciéndose en la noche suspendida sobre Ixtepéc.

La brutalidad del carcelero se inflinge sin recato, imponiendo otra forma del erotismo que consiste en la posesión mostrada públicamente al tiempo que celada, erotismo concentrado en el deseo de las miradas que desafía, poder vulnerabilizado por un objeto incandescente que según las mujeres locales “hechiza” a los hombres. Julia es Susana San Juan cuerda y dueña de sí misma, acechando la hora de su liberación(4).

Y tal espera lleva a cabo otra transformación: el carcelero se convierte en prisionero. En la batalla contra Julia quien ha quedado confinado es el general Rosas. Su prisión es borgiana porque carece de muros. Esclavizado por una violencia que hierra el blanco y se vuelve contra quien la ha disparado, Rosas se convierte en un cuerpo animado por el alcohol cuya existencia se ha reducido a la pasión por Julia. Como Cañizares en *El celoso extremeño*, Rosas crea aquello que más teme, «perdido en sus pesares» (GARRO E. 1963 38).

El intercambio de roles entre Rosas y Julia determina el “temblor” que «siempre nuevo se apoderaba de él.» (GARRO E. 1963: 43) El victimario transformado en víctima por la fuerza de un deseo condenado a la impotencia y transformado en miedo. Rosas se femineiza porque pasa de actor a paciente de un drama que devasta su poder y su sexualidad. El general se transforma en esclavo, un hombre sin honor, “rajado”, abierto a sentimientos que es incapaz de controlar. Francisco Rosas es vencido y expulsado de su rol inicial cesáreo hasta el de un esclavo abyecto.

Se diría que antes de ser Andrómeda Julia es Circe: reduce a Rosas a su auténtica dimensión. Y es que él está hecho de ruido: metralla, gritos, órdenes, insultos o mofas, ruido impotente: «Se sentía vencido ante el silencio de su amante. Cerró la puerta con precaución y llamó con ira a don Pepe Ocampo» (GARRO E. 1963: 50).

Prendido del anzuelo de su obsesión que es poder desfasado, Rosas impone el cerco ignorante de ser él el auténtico prisionero:

(4) Bartow tiende un puente entre *Pedro Páramo* y *Los recuerdos del porvenir* precisamente relacionando a tres personajes femeninos: «Susana San Juan, Julia Andrade and Isabel Moncada are outsiders who isolate themselves from the social collective through their individual memories and thoughts in an attempt to alleviate their subjugated position» (BARTOW J.R. 1993: 8).

«Julia se dejó caer de bruces sobre la cama. Francisco Rosas, sin saber qué hacer ni qué decir, se acercó a la ventana. Sus ojos apagados por el miedo que le inspiró el tedio de la joven se hallaron frente a los torrentes de sol que entraban a través de las persianas. Sintió ganas de llorar. No la entendía. ¿Por qué se empeñaba en vivir en un mundo distinto del suyo? Ninguna palabra, ningún gesto podían rescatarla de las calles y los días anteriores a él. Se sintió víctima de una maldición superior a su voluntad y a la de Julia. ¿Cómo abolir el pasado?» (GARRO E. 1963: 79).

Julia escapa al reino de la memoria que excluye la presencia del conquistador, y desde ese espacio observa a su amante con la expresión de quien no puede disimular el tedio. Rosas puede incluso admitir que no es nadie. Este arrasador y progresivo emasculamiento lo destruye. Rosas es un amante insoportable debido a su posesión disfrazada de entrega: «Ese era su dolor irremediable: no poder ver lo que vivía adentro de ella. Ahora mismo, mientras él sufría viendo los rayos secos del sol, ella jugaba con el agua, olvidada de Francisco Rosas que sufría porque ella no olvidaba» (GARRO E. 1963: 80).

Rosas no sólo pierde los atributos esenciales de la hombría, sino que también se infantiliza. Su drama es el del niño dependiente de una madre incestuosa, a quien se acerca para decirle que sólo la ha besado a ella, en una confesión de cándida virginidad que es a un tiempo una flagrante mentira que Julia responde con otra: «— También yo — y su mentira le rozó la nuca. Con los recuerdos de Julia, Francisco Rosas dibujó en el sol que entraba por las persianas la cara apacible de Felipe Hurtado» (GARRO E. 1963: 81).

El prisionero, podría titularse la historia que el general Francisco Rosas representa, un cautiverio erótico y sentimental en el que las hetairas son sustituidas por el esclavo que renuncia a su identidad atado a la cauda de un recuerdo que continúa expulsándolo. Rosas es también la víctima que disfruta el “dulce tormento”, quien evoca las imágenes ultrajantes, las que mayor frenesí le producen y que pueden reducirse a la imagen original que representa a Julia «acariciando a un desconocido» (GARRO E. 1963 81).

Rosas se transforma mediante la experiencia del amor no correspondido hasta jugarse la vida y abandonar la que conocía y consideraba suya por una existencia infernal ya que ha sido expulsado de sí mismo: «Quieta en el cuarto perfumado, idéntico al cuarto de todas las noches, Julia parecía la misma Julia y sin embargo él, Rosas, era

otro hombre con un cuerpo y una cara diferente. Se levantó y avanzó hasta ella. Sería el otro, la besaría como la habían besado en el pasado» (GARRO E. 1963: 82).

El momento culminante de esta metamorfosis es la que conduce al general Rosas a asumir abyectamente su nuevo ser femineizado al que corresponde un adjetivo que suele utilizarse contra las mujeres como sinónimo de prostitutas. Es un “cualquiera”. Perdido el honor, Rosas se asume como una prostituta que suplica amor en un cuarto de hotel frente al silencio – prerrogativa masculina – de Julia: «Ven, Julia, ven con cualquiera. No importa que Francisco Rosas sea tan desgraciado» (GARRO E. 1963: 82).

Rosas es un ser que ha perdido la gracia, alguien que ya no tiene límites en su descenso: «Ya tarde el general volvió a su cuarto, miró a Julia tendida en la cama, se acercó a ella y con la punta de los dedos le acarició los cabellos. La joven no se movió y su amante se sentó en una silla llorando. Ella lo dejó llorar» (GARRO E. 1963: 127).

Tal humor desecho como escribía Sor Juana representa el corazón y añade otro detalle femenino: el llanto que debería ser purificador. Desde su extrema desprotección, habiéndose perdido y transformado en esclavo de su propia voluntad de poder, Rosas está listo para entrar en el laberinto porque su identidad no corresponde ya a su cuerpo, es un “yo” preso de la memoria que así impera en la experiencia del individuo sintetizando el tiempo final de su “histeria” erótica:

«¿Y él, Francisco Rosas? Lo perseguían gritos sin boca y él perseguía a enemigos invisibles. Se hundía en un espejo y avanzaba por planos sin fondo y sólo alcanzaba el insulto de un árbol o la amenaza de un tejado. Lo cegaba el reflejo del silencio y de una cortesía que le cedía las aceras y la plaza. Así le habían arrebatado a Julia, engañándolo con gritos que nadie profería y enseñándole imágenes reflejadas en otros mundos. Ahora se la mostraban en los muertos equivocados de los árboles y él, Francisco Rosas, confundía las mañanas con las noches y los fantasmas con los vivos» (GARRO E. 1963: 182).

La destrucción del macho por excelencia ha sido consumada y Francisco Rosas vaga fuera del orden, ajeno a su naturaleza, “tocado” por una obsesión incurable que lo ha dejado irremediablemente “abierto”.

Hay otros personajes masculinos pero quiero apretar el comentario sobre Rosas porque su desventura es ejemplar. Después de Julia, es el tirano al que se ofrece una joven que representa lo mejor de la sociedad de Ixtepec.

Sobra mencionar que Isabel Moncada es virgen pero no observar que es una virgen vestida de rojo, justiciera a pesar de la cárcel que se labra a sí misma y que se resume en el epitafio ejemplarmente sardónico, similar al que podría encontrarse en cualquier rótulo de feria, monstruo en el que ha sido trasformada por traicionar su sangre: «Cuando venía a pedirle a la Virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia. Aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos» (GARRO E. 1963: 292).

Podría creerse que Isabel es la prisionera que ocupa la cárcel que Rosas ha abandonado reemplazando a Julia y con ello envileciendo Ixtepec. La verdad es otra. Isabel renueva la esclavitud de Rosas poniéndolo frente a sus crímenes, desnudándolo de todo propósito y mostrando la inutilidad de su violencia. El *strip-tease* del macho. Pero como todo diálogo tal desnudamiento involuntario tiene consecuencias. La virgen que se ofrece como Judith lleva a las últimas consecuencias la destrucción del tirano pero en su intento cae presa de sí misma, castigada por su transgresión, es decir, por ser una mujer joven que ejerce su voluntad de una forma que no puede ser leída de forma automática. Ambigüedad del poder y de un mundo femenino en movimiento.

En *Los recuerdos del porvenir* la masculinidad está descentrada, amenazada por misterios que la trascienden vulnerándola y con ello privando a los protagonistas del pleno ejercicio de los poderes que la cultura patriarcal les asigna. Aparentemente dueños de la situación, atraviesan siempre una hendidura, espacio liminal que invierte el signo del poder basado en distinciones sexuales destruyéndolos.

Bibliografía

BALDERSTON Daniel, 1989, *The New Historical Novel: History and Fantasy in Los recuerdos del porvenir*, "Bulletin of Hispanic Studies", LXVI, n. 1, pp. 41-46.

BARTOW Joanna R., 1993, *Isolation and Madness: Collective Memory and Women in Los recuerdos del porvenir and Pedro Páramo*, "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", Vol. XVIII, n. 1, pp. 1-15.

GARRO Elena, 1963, *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México.

MÉNDEZ RODENAS Adriana, 1985, *Tiempo femenino, tiempo ficticio. Los recuerdos del porvenir, de Elena Garro*, "Revista Iberoamericana", n. 132-133, pp. 843- 851.

SYDEL Ute, 2002, *Memoria, imaginación e historia en Los recuerdos del porvenir y Pedro Páramo*, "Casa del tiempo", n. 42, pp. 67-80.

Donne e impegno / Mujeres y compromiso

Coordinatrice / Coordinadora:
Rosa Maria Grillo

Una intellettuale inglese al servizio dell'Italia: le corrispondenze americane di Jessie White Mario

Mario Prisco

Scrittore – Viterbo

In una ipotetica galleria potremmo collocare Jessie White accanto alle grandi figure di donne che dal Cinquecento in poi hanno popolato la storia del nostro Paese: Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Bianca Cappello e Veronica Franco, o a quelle provenienti da altre Nazioni come la portoghese Eleonora de Fonseca Pimentel, eroina della rivoluzione napoletana del 1799. Jessie, come queste, sarà anche una delle donne in continuo movimento, capace di lasciare ovunque una traccia importante del suo impegno umano ed intellettuale.

Jessie White era nata a Gosport, vicino Portsmouth, da un'agiata famiglia di costruttori di barche. Nonostante ciò decise di rinunciare ai suoi privilegi per sposare fino in fondo la causa risorgimentale italiana. Durante il suo soggiorno a Parigi tra il 1852 e il 1854 per seguire i corsi di filosofia alla Sorbona, conobbe Emma Roberts, grazie alla quale ebbe l'opportunità di avvicinare Giuseppe Garibaldi.

L'incontro con il mitico generale fece maturare nella giovane intellettuale inglese la decisione di dedicarsi alla difficile battaglia della nostra unificazione nazionale.

Jessie e Garibaldi si rividero nella primavera del 1856, quando il generale andò a Portsmouth dal padre di Jessie per esaminare la produzione del suo cantiere poiché intendeva acquistare una nave per trasportare del materiale da Genova a Caprera, dove voleva costruirsi una casa.

In quella circostanza, assente Emma Roberts – che con le sue attenzioni avrebbe senza dubbio distratto il generale – Garibaldi parlò con Jessie e con quanti erano impegnati nella causa italiana, sostenendo che i tempi non erano ancora maturi per una sollevazione contro l'Austria.

Jessie fu colpita dal suo grande carisma tanto da definirlo «Giovanni il battezzatore». A lasciare il segno fu il suo forte pragmatismo che, a suo avviso, gli dava la possibilità di superare ogni preconconcetto ideologico (molto forte invece in Mazzini) e di farlo muovere con maggiore agilità nel difficile panorama italiano. Per lui l'obiettivo era quello di liberare l'Italia dallo straniero e unirla. Le modalità con le quali percorrere questo cammino erano assolutamente poco importanti.

Jessie comprese da subito che Garibaldi era un combattente e non un diplomatico e ne apprezzò la voglia di gettarsi nella storia senza alcuna mediazione. Non a caso nel salotto della sua casa di Firenze avrebbe avuto un suo enorme ritratto (lo stesso presente nel libro *Garibaldi e i suoi tempi*) con una sentita dedica: «Alla carissima sorella mia, Jessie White Mario, infermiera dei miei feriti in quattro campagne 1860, 1866, 1867, 1870. G. Garibaldi». Accanto al ritratto dell'eroe c'erano quelli di Giosuè Carducci, di Agostino Bertani e due foto di Alberto Mario.

Ad ogni modo, ritornando alla prima metà degli anni Cinquanta, il proposito di Jessie di dedicarsi alla battaglia risorgimentale italiana si rafforzò al suo rientro a Londra dove conobbe l'esule Giuseppe Mazzini, che fu a lungo ospite dello scrittore Thomas Carlyle.

Il fascino esercitato su di lei dal grande pensatore genovese, di cui aveva letto già alcuni scritti, fu immediato. In una testimonianza, riportata da Elisabeth Adams Daniels, la White affermò:

«la mia prima visita nella sua minuscola stanza di Cedar Road mi rimarrà sempre presente nel cuore e nella mente [...] sparsi ovunque [c'erano] libri e carte, e là, in atto di scrivere sulle ginocchia su un piccolissimo frammento di carta finissima, sedeva Mazzini. Egli si alzò di scatto: la stretta di mano e gli occhi luminosi ti affascinarono e ti incoraggiavano, ma ti riempivano anche di una momentanea soggezione. La semplicità del saluto però, la contentezza mostrata nel dare il benvenuto ad un altro volontario della nobile compagnia di lavoratori inglesi e amanti dell'Italia, allontanavano ogni timore; ben presto egli si era messo a conversare mentre lo ascoltavo come un discepolo ascolta un maestro ansioso di convincere, ma non desideroso di imporre le proprie convinzioni» (DANIELS E. A. 1977: 58).

Anche Mazzini mostrò simpatia ed interesse per lei e il 12 settembre del 1856 le scrisse una breve lettera invitandola a partecipare alla causa italiana:

«Amica, l'ultima volta che vi vidi, mi diceste che eravate pronta in qualsiasi momento a lavorare per la causa italiana. Il momento è giunto. Mai come adesso si è sentito il bisogno di aiuto, di aiuto materiale, di denaro. Volete cercare di raccogliere dagli Inglesi quelle somme che fossero disposti a donare per il nostro Fondo Nazionale? So che qualcuno sta raccogliendo sottoscrizioni per i 10.000 fucili, o per i cannoni, e questa è una buona cosa. Ma noi abbiamo altrettanto bisogno di altri materiali, e vi sono tanti che preferirebbero aiutare l'Italia altrimenti che con l'invio di armi. Se date un'occhiata alla lista degli Amici d'Italia, vi troverete il nome di persone alle quali per ora non posso scrivere e che so disposte a darmi per il mio paese tutto quello che possono. Volete scrivere loro o recarvi da loro da parte mia, mostrando, se vi piace, quest'affrettata lettera? (DANIELS E. A. 1977: 59).

Fu così che Jessie organizzò, seguendo le indicazioni di Mazzini, la campagna in Inghilterra a favore dell'Italia, prima con un giro di conferenze, poi scrivendo una serie di articoli dal titolo *L'Italia agli italiani* per il *Daily News*. Il rapporto tra i due si consolidò all'insegna della stima e del rispetto reciproco che si concretizzò anche in un affettuoso scambio di appellativi. Infatti Jessie chiamò Mazzini il «Cristo del secolo», mentre questi la definì la «Giovanna d'Arco della causa italiana».

Per tutta la vita, come rileva Rossella Certini, Jessie «non mise mai in discussione il credo mazziniano: l'idea dell'individuo artefice del proprio avvenire, la libertà dell'uomo legata all'insurrezione popolare e il mito della 'missione nazionale'» (CERTINI R. 1988: 27).

Del resto questa impostazione era figlia del pensiero di John Stuart Mill, per cui alla White risultò subito familiare l'impianto teorico di Mazzini. Inoltre, la similarità tra le tesi dei due pensatori, che credevano nel benessere popolare affidando il massimo della centralità all'individuo, si poteva ricongiungere al principio generale del *self-made-man*, ampiamente diffuso nella cultura britannica.

Tuttavia, Jessie comprende il limite del pensiero mazziniano nel momento in cui scopre le ragioni di Garibaldi. Pensiero e azione, anche se avrebbero voluto coniugarsi nell'ideologia mazziniana, di fatto svanivano allorché, come capi Garibaldi, sul piano pratico ci si scontrò con la difficoltà di coinvolgere nel proposito unitario le masse contadine, che rimasero comunque distanti dal progetto. Del resto, nella composizione della stessa spedizione garibaldina dei Mille non erano presenti i contadini, ma c'erano intellettuali, studenti, artigiani e generici lavoratori urbani. Le masse rurali si tennero assolutamente lontane dal movimento di unificazione.

Jessie apprezzava di Mazzini «la raffinatezza delle parole», di Garibaldi «l'irruenza dell'azione». E a lungo si farà mediatrice tra il pragmatismo del nizzardo e il pensiero profondo e i grandi balzi utopici dell'apostolo genovese. Lo fece nel migliore dei modi, dando un contributo notevole alla lotta risorgimentale sia attraverso un'azione di propaganda, condotta in Italia e all'estero, sia partecipando come infermiera alle quattro Campagne al seguito di Garibaldi, mentre suo marito Alberto Mario, che aveva sposato nel 1857, era al comando accanto al generale.

Ma, negli anni successivi al conseguimento dell'Unità, il lavoro di *Miss Uragano*, come fu soprannominata per il suo grande attivismo, continuò instancabile, sempre teso al miglioramento delle condizioni sociali, culturali ed economiche del nostro Paese. Le sue inchieste giornalistiche sulla pellagra, la salute dei minatori che lavoravano nelle solfate siciliane, sul lavoro minorile, unitamente alla sua attività di biografa – con importanti pubblicazioni su Garibaldi, Mazzini, Bertani, Cattaneo e Nicotera – costituiscono i punti salienti del suo impegno intellettuale che, verso la fine degli anni Settanta, culminò nella stesura di un testo intitolato *La miseria in Napoli*, tuttora una pietra miliare dell'indagine sociologica condotta sul capoluogo campano.

Ma veniamo al lungo rapporto che legò la White agli Stati Uniti e ai suoi viaggi reali ed epistolari compiuti a favore della causa italiana. La storia comincia nel 1858. Da tempo Jessie e Mazzini avevano pensato alla possibilità di raccogliere denaro per la causa italiana negli Usa. Presa la decisione, Jessie partì insieme con Alberto. A pagare il viaggio fu con molta probabilità il padre di Jessie, anche perché la condizione economica dei giovani coniugi Mario non consentiva spese di tale entità. Il viaggio non presentò eventi rilevanti, al di là del mal di mare di Alberto e delle lunghe discussioni che Jessie ebbe sul ponte della nave con un napoletano della terza classe.

Giunsero a New York il 25 novembre del 1858 e furono colpiti subito dal ritmo frenetico della vita americana e dalla varietà della popolazione tra cui emergeva un'altissima percentuale di irlandesi. Il *New York Daily Tribune* presentò l'arrivo di Jessie, sostenendo che «poche donne [come lei erano] venute in America dall'Europa più competenti, abili ed eloquenti e meritevoli sotto ogni aspetto» (DANIELS E. A. 1977: 87).

A New York già conoscevano Jessie per le sue brillanti conferenze in favore della causa liberale. Per questo non fu difficile per loro cominciare l'attività di propaganda scrivendo lettere aperte sulle colonne del *New York Post*, dell'*Herald* e del *Times*.

La sua prima conferenza Jessie la tenne alla Clinton Hall di Bowery il 1 dicembre 1858. E il giorno successivo il *New York Herald* la descrisse come

«Un'attraente e delicata signora, dai lineamenti raffinati, dotata di una grande scioltezza di linguaggio e di una serietà suadente di espressione che conquista l'attenzione degli ascoltatori. [...] Parlando dei mali dell'Italia e degli sforzi dei martiri che hanno sacrificato la loro vita per la libertà, i suoi occhi scintillanti lampeggiavano come fuoco e una vampata di simpatia le accendeva il viso» (DANIELS E. A. 1977: 87).

Il 13 dicembre, invece, il *Times* aprì un dibattito sul significato delle lotte italiane senza nascondere una certa contrarietà sulle dispute teoriche circa le modalità dell'Unità e dell'indipendenza dell'Italia. E il 16 dicembre l'autorevole quotidiano, in maniera ancora più perentoria, scrisse: «Siamo stanchi dei gemiti dei popoli oppressi; si stanno lamentando oramai da un secolo e questo non ha mai arrecato loro alcun giovamento, almeno per quanto ci risulta» (DANIELS E. A. 1977: 89).

In pratica, il *Times* affermava che l'Italia doveva prima di tutto cercare di diventare Italia. Solo dopo sarebbe stato possibile discutere se adottare la forma monarchica o quella repubblicana. Il dibattito poi si allargò e gli americani non nascosero una certa diffidenza sull'operato di Mazzini cui contestarono sia la forte avversione per il regno sabauda, sia l'eccesso di integralismo, causa, a loro avviso, della scarsa capacità di raggiungere risultati pur minimi, ma concreti.

Anche a Washington Jessie diede prova del suo carattere. In quel periodo la questione tra schiavisti e antischiavisti era nel pieno degli scontri che di lì a poco avrebbero portato alla guerra di secessione. I primi posti della sala dove si tenne la conferenza erano occupati da senatori schiavisti e le fu consigliato dall'organizzazione di non toccare il tema dello schiavismo. Jessie non sembrò molto interessata ad accogliere il suggerimento e, come riporta Luigi Bertelli, senza esitazione cominciò il suo intervento con queste parole:

«non oserei perorare in questo grande paese per gli italiani oppressi, senza la forte fede nel diritto di ogni nazione, di ogni razza, di ogni uomo alla sua libertà. – Anche per i *niggers*? – domandò un senatore schiavista. Sì, rispos'ella, pronta. Per i bianchi e per i negri, per tutti insomma! A tal risposta il pubblico applaudì fragorosamente; e, dopo, gli stessi schiavisti che contribuirono generosamente in pro degli Italiani oppressi, le dissero: – Avete torto, perché i *niggers* non desiderano la libertà della quale non saprebbero che fare. Ma voi avete fatto bene a parlarne in favore, poiché il tacere sarebbe stato per voi una codardia» (BERTELLI L. 1915: 24-25).

Fu, ad ogni modo, dopo l'Unificazione che i rapporti tra Jessie e gli Stati Uniti fecero registrare una decisa accentuazione. L'occasione fu l'inizio della collaborazione con il settimanale newyorkese *The Nation*, una rivista liberal-democratica fondata nel 1865 (subito dopo la guerra di secessione) con l'intento di affrontare le grandi tematiche della nazione americana. Tuttavia, il periodico accettava di buon grado corrispondenze dal vecchio continente e la White, che aveva da tempo numerose collaborazioni con diverse riviste sia italiane che inglesi, nel 1866 avviò anche questo nuovo rapporto con la rivista statunitense. Fino alla sua morte Jessie continuerà con regolarità ad inviare i suoi lunghi articoli. In quarant'anni ne scriverà 144 che costituiranno un capitolo fondamentale della storia sociale della Nuova Italia.

Ivo Biagiatti, che ha raccolto e tradotto una parte degli articoli, pone in evidenza l'assoluta innovazione delle corrispondenze della White, definendo il suo giornalismo di tipo "militante", diverso da quello fino ad allora giunto in America dall'Italia, generalmente centrato su argomenti artistico-letterari. Con tipico piglio anglosassone, dando quindi una priorità ai fatti, Jessie racconta invece l'Italia unitaria, focalizzando la sua

attenzione ora sulla questione politica, ora su quella sociale a lei senza dubbio più cara, in considerazione della forte sensibilità per la condizione dei più deboli. E per farlo divenne un inviato *ante-litteram*, capace, nonostante i pochi soldi a disposizione, di girare per la penisola per verificare di persona le condizioni di vita della popolazione. Le sue inchieste erano costruite su dati di prima mano, ottenuti mettendo insieme il lavoro di archivio con l'osservazione della realtà, ragion per cui potremmo definire Jessie, riprendendo il titolo del Convegno, una donna in movimento fisico ed intellettuale.

Ma perché *The Nation* fu interessato alle corrispondenze della White, tanto da consentirle una collaborazione quarantennale?

La risposta è da ricercare nella natura e principalmente nel tipo di lettori del settimanale. Fin dalla dichiarazione programmatica della sua fondazione, *The Nation* sostenne di dover essere presente «nelle case delle persone di cultura e raffinate [e che] nessun americano intelligente, desideroso di tenersi aggiornato sul meglio del pensiero politico e letterario del momento [poteva] permettersi di farne a meno» (BIAGIANTI I. 1999: 20n).

Era quindi evidente che gli articoli di Jessie erano in perfetta sintonia con lo spirito del giornale, che voleva non solo informare sui fatti del vecchio continente, ma probabilmente accendere un costante dibattito con i propri lettori. Gli Stati Uniti erano appena usciti da una guerra fratricida e c'era la volontà nel Paese di evitare di ripetere gli stessi errori commessi dai governanti europei. Inoltre, tra i lettori del settimanale c'erano molti italiani, interessati a non perdere il legame con la madrepatria.

Per quanto riguarda Jessie, il motivo per cui non lesinò i suoi giudizi negativi sull'Italia non erano dettati da un improvviso disamore per il nostro Paese, ma per provare a mettere al corrente l'opinione pubblica americana sui fatti dell'Italia e sui tradimenti che la classe politica post-unitaria stava perpetrando rispetto alle grandi idealità risorgimentali. In questo modo sperava di indurre gli Stati Uniti ad esercitare una qualche pressione capace di mutare l'ordine delle cose.

Del resto, sul piano politico, le posizioni di Jessie rimasero fedeli a quelle liberal-democratiche ed esprimeranno un certo scetticismo sulle capacità della sinistra. Ma, per ciò che riguardava le questioni sociali (come emergerà in particolare nel corso degli anni Settanta), le sue posizioni furono decisamente progressiste.

I temi trattati saranno numerosissimi: dal brigantaggio, che nel primo quinquennio unitario devasterà le campagne meridionali, alla miseria di Napoli, al colera, alle drammatiche condizioni di vita degli operai delle solfate siciliane, all'assistenza pubblica, all'istruzione.

Un tema su cui Jessie interverrà ripetutamente sarà l'emancipazione femminile. Pur non partendo da posizioni femministe (anche se alcuni studiosi come Elisabeth Adams Daniels hanno enfatizzato questo tratto), Jessie affronterà l'argomento in maniera molto pacata e con taglio scientifico, separando il piano giuridico da quello socio-culturale. Ella, infatti, partendo dalla considerazione che le discriminazioni di genere erano insopportabili, riteneva che il primo provvedimento da prendere era il riconoscimento alle donne delle stesse opportunità educative degli uomini, lasciando aperte anche a loro le carriere professionali.

«Questo può aprire una nuova era nella storia o può non portare a niente. Ad ogni modo, metteremo fine a tutti i motivi di malcontento e, ciò che è più importante, noi, uomini e donne, avremo, per la prima volta nella vita, la possibilità di capire la vera portata delle capacità delle donne, circa le quali possiamo avere solo una pallida idea, che non può essere approvata o disapprovata. A coloro che continuano a pensare che questo esperimento sconvolgerebbe il mondo, che la modestia e il decoro svanirebbero dalle nostre case e i nostri bambini sarebbero lasciati morire nelle culle mentre le loro madri sarebbero intente a risolvere equazioni quadrate, si potrebbe replicare in modo calmo che se gli esseri umani provocassero un simile stato di cose, prima scomparirà il genere umano da questo pianeta e meglio sarà» (BIAGIANTI I. 1999: 85).

Infine, ella concludeva, «la posizione sociale e giuridica delle donne fornisce una giusta misura allo sviluppo morale e intellettuale di una nazione» (BIAGIANTI I. 1999: 86). Poi, paradossalmente, Jessie sostenne che nei paesi cattolici le donne sul piano giuridico erano in una condizione migliore rispetto a quelle dei paesi protestanti, giacché nei primi era concesso loro di mantenere con il matrimonio le proprietà personali, mentre nei secondi vigeva la comunione automatica delle proprietà. Anche se, sul piano sociale, la condizione delle donne nei paesi protestanti era più evoluta rispetto a quella dei paesi cattolici. Non a caso in un articolo del 1869 afferma:

«delle donne italiane è più facile dire quello che non sono piuttosto che quello che sono. Di sicuro non hanno una forte personalità né una grande sincerità. Non hanno né convinzioni forti né sentimenti forti né una volontà forte; e perciò sono deboli sia nei propositi che nei fatti. Le loro passioni possono essere più o meno forti, ma sono certamente brevi; ed è davvero breve l'idillio della loro gioventù» (BIAGIANTI I. 1999: 89).

Il giudizio brutale sulla donna italiana fu motivato dalla convinzione che l'assetto della società italiana non aveva mai investito sulle capacità intellettuali femminili, rendendole sempre più passive fino al punto da relegarle in una condizione di assoluta inferiorità. Pertanto, la risoluzione della questione femminile non poteva che essere legata alla sua evoluzione culturale.

La centralità della cultura, non disgiunta dal miglioramento delle condizioni di vita quotidiane della popolazione, erano considerati dall'intellettuale inglese i punti nevralgici da cui la Nuova Italia doveva partire per approdare nel più breve tempo possibile ad un futuro migliore. In un articolo del 1890, intitolato non a caso *Istruzione e miseria in Italia*, Jessie fa il punto sulla situazione del Paese a trent'anni dall'Unificazione, individuando un deciso miglioramento nell'ambito igienico-sanitario con la conseguente riduzione della mortalità infantile e il minor numero di decessi dovuti alla pellagra e al tifo. Tuttavia, a questi dati positivi, si contrapponeva, a suo avviso, l'aumento della popolazione povera, inglobante operai non specializzati.

Sul piano dell'istruzione, la giornalista inglese verificò, sulla base di dati concreti, che la percentuale di bambini alfabetizzati tra il 1872 e il 1889 era cresciuta di 800mila unità; numeri incoraggianti anche se non rivoluzionari in considerazione dell'altissima presenza di analfabeti, che nel 1870 ammontava a 17 milioni su una popolazione di meno di 26 milioni di abitanti.

«Il progresso nell'istruzione – afferma Jessie – è lodevole se paragoniamo semplicemente l'Italia di venti anni fa con l'Italia di oggi. La parte più promettente è la scuola primaria, perché in questi 'istituti' vengono ospitati proprio i bambini più poveri; vengono alloggiati in edifici salubri, mantenuti puliti, educati a tenere in esercizio la mente e il corpo, e in molte di queste scuole viene

fornito un buon pasto – minestra di riso o pastasciutta – in parte a spese dei comuni, ma soprattutto con contributi privati. I bambini entrano a tre anni e devono esibire il certificato di vaccinazione. All'età di sei anni passano alla scuola elementare, dove l'istruzione è obbligatoria e gratuita per tutti i ceti della popolazione. Ai bambini che presentano un certificato di 'povertà' dei genitori vengono forniti libri e materiale per scrivere, ma non i vestiti e il cibo. Il numero dei bambini istruiti è aumentato da 1.722.947 nel 1872 a quasi due milioni e mezzo nel 1889» (BIAGIANTI I. 1999: 94).

Ma, sorvolando l'inutile retorica dell'istruzione obbligatoria introdotta dal governo unitario, che ignorava l'impossibilità di dare un seguito all'attuazione del provvedimento legislativo, Jessie fece sue le considerazioni di Pasquale Villari che, in risposta a chi elogiava il numero di scuole che erano state aperte, sosteneva che l'istruzione non poteva essere disgiunta dal superamento delle gravi condizioni economiche ed igieniche nelle quali versava buona parte della popolazione povera.

In effetti, rilevava la White, era inutile ancorché dannoso, insegnare ai bambini che avevano tutti uguali diritti, quando all'atto pratico l'organizzazione socio-economica del Paese era ingessata e non permetteva a chi proveniva dalle classi inferiori di elevarsi rispetto ai genitori, consentendo l'attuazione di quella mobilità sociale che, come sappiamo, è l'asse portante di ogni moderna democrazia.

«Le masse che muoiono di fame o la gran parte di loro hanno ricevuto un'istruzione, si sono sedute per quattro o cinque anni consecutivi sugli stessi banchi di scuola con i figli e le figlie ben nutriti e ben vestiti di commercianti, industriali, proprietari terrieri e capitalisti; hanno imparato a leggere, a scrivere e a far di conto, hanno ricevuto un'infarinatura di storia, geografia e fisica; gli è stato insegnato che tutti sono uguali, che tutti hanno uguali diritti e uguali doveri. Più di un monello cencioso ha vinto il premio o la 'menzione onorevole' da parte dei ricchi ottusi, la famiglia, in genere la madre, ha lavorato un po' più duro per comprare scarponi e pantaloni alla zuava, sperando stupidamente che l'istruzione avrebbe reso i figli capaci di farsi strada nel mondo. Ma

dopo aver superato l'ultimo esame la porta della scuola pubblica si chiude dietro questi ragazzi e ragazze, i genitori trovano i figli nelle loro stesse condizioni, ma comunque con una opinione molto diversa di quella che è la loro condizione e di quella che dovrebbe essere. In un paese dove è tradizionale la carità dei ricchi verso i poveri, è veramente inspiegabile che solo in pochissimi casi isolati vengano adottate delle misure per insegnare ai ragazzi un mestiere e, una volta appreso, per aiutarli a trovare lavoro; però ci sono molti istituti che aiutano coloro che hanno commesso un reato e che hanno terminato di scontare la pena in carcere a trovare lavoro» (BIAGIANTI I. 1999: 95).

Di particolare interesse ci sembrano gli interventi di Jessie sullo stato della stampa italiana. Ella, infatti la riteneva «inferiore in modo incontestabile» a quella francese, inglese, tedesca ed americana, non avendo né talento, né una opportuna dose di coraggio ed essendo troppo legata ai gruppi e ai partiti politici. Inoltre, notava opportunamente,

«il fatto puro e semplice di imparare a leggere e a scrivere non produce necessariamente il desiderio di leggere o un interesse personale verso i problemi della nazione. Molte migliaia di lettori che hanno superato le difficoltà dei rudimenti e che riescono a leggere in modo sufficiente per il proprio divertimento, non si sognano mai di prendere un giornale, ma dedicano le loro ore libere alla lettura di traduzioni leggere nei giornali illustrati di Ponson du Terrail, di Féval e Kock. Perciò il vero incitamento al giornalismo, l'abbondanza di lettori, manca in Italia; esso non ha una ragione innata di esistenza, molto meno di prosperità. L'immensa circolazione di giornali, che porta al sistema redditizio degli annunci pubblicitari i quali costituiscono la ricchezza principale dei giornali in Inghilterra e in America, è in questo paese fuori questione. Vero, l'ultima pagina di ogni giornale è quasi completamente coperta di annunci pubblicitari, ma l'intera pagina, ceduta dal proprietario ad uno speculatore, rende quasi quanto un solo annuncio pubblicitario su "The Times": cioè dieci o persino venti lire al mese se il giornale è (relativamente) popolare. Perciò in assenza di un'ampia

circolazione e in assenza di annunci pubblicitari, il difetto intrinseco dei giornali italiani è la dipendenza politica (BIAGIANTI I. 1999: 69-70).

Infine, secondo lei, «l'assenza di un unico centro comune» (BIAGIANTI I. 1999: 70) parcellizzava i lettori, ciascuno dei quali leggeva i quotidiani della propria provincia, con la conseguenza, aggiungerei, di ridurre ancor più le occasioni per sollecitare il conseguimento di una effettiva unità culturale della nazione.

Un giudizio molto positivo, invece, lo espresse sull'industria italiana fornendo dati che mostrano quanto, in particolare in Lombardia e in Veneto, essa era operosa e dotata di importanti possibilità di evoluzione futura. Soffermandosi sull'industria tessile del lombardo-veneto, lodò il modello di sviluppo intrapreso, basato a suo avviso su una piena sinergia tra i vari soggetti economici. Infatti, grazie al potenziamento dell'edilizia privata e di quella pubblica, gli operai potevano godere «di case ariose, salubri e gli uomini diventano proprietari della casa pagando delle rate annuali» (BIAGIANTI I. 1999: 99). In questo modo, commentava la giornalista inglese, «i finanziatori ricevono gli interessi per i soldi investiti e gli uomini si sentono degli esseri umani e non degli schiavi» (BIAGIANTI I. 1999: 99).

Così come aveva fatto realizzando *La miseria in Napoli*, a cui ci siamo riferiti in apertura di questo intervento, grazie alle sue corrispondenze americane Jessie fece conoscere ai cittadini del nuovo continente – che in quegli anni si apprestavano ad accogliere il primo imponente esodo migratorio – i problemi, le contraddizioni e le delusioni che animarono sul piano politico i decenni unitari, contravvenendo troppo spesso alle grandi idealità che avevano guidato i moti risorgimentali e illudendo più di una generazione sulle capacità demiurgiche del Risorgimento e dell'unificazione e indipendenza nazionale. In particolare il tema della miseria e delle condizioni di vita subumane di una parte considerevole del Paese fu molto caro a Jessie, tanto che sono numerose le circostanze nelle quali ritorna sull'argomento. In un articolo del 4 gennaio del 1886 l'intellettuale inglese considera la miseria la minaccia più grave che incombeva sulla nuova Italia, giacché in nessun altro luogo del mondo civilizzato essa era così diffusa. E se nelle città le classi più povere riuscivano, pur nella difficoltà della loro condizione, ad avere almeno un tetto, nelle periferie anche del Centro-Nord interi nuclei familiari vivevano

in veri e propri tuguri dove mancava ogni forma di igiene e di spazio vivibile e dove dominava incontrastata la pellagra.

Quello di Jessie va considerato un atto d'amore per il nostro Paese e non un desiderio di denigrarlo. Raccontando i problemi della Nuova Italia ella credette di contribuire alla conoscenza dell'Italia, salvaguardando, al tempo stesso, la memoria storica prodotta dalle grandi idealità ottocentesche. Il suo movimento, il suo impegno, la sua passione umana e politica fu tutta canalizzata in questa difficile operazione. Pertanto, la sua morte avvenuta in uno stato di semi-povertà nel maggio del 1906, può essere considerata la metafora dello smarrimento ideale di una stagione risorgimentale che, al di là di ogni retorica, costituì un momento glorioso della nostra storia nazionale che, speriamo, venga rivalutato in occasione del centocinquantenario.

Bibliografia

BERTELLI Luigi (Vamba), 1915, *Jessie White Mario*, Bemporad & Figlio, Firenze.

BIAGIANTI Ivo (curatore), 1999, *La "Nuova Italia" nelle corrispondenze americane di Jessie White Mario (1866 – 1906)*, Centro editoriale Toscano, Firenze.

CERTINI Rossella, 1998, *Jessie White Mario una giornalista educatrice tra liberalismo inglese e democrazia italiana*, Le Lettere, Firenze.

DANIELS Elisabeth Adams, 1977, *Posseduta dall'angelo. Jessie White Mario la rivoluzionaria del Risorgimento*, Mursia, Milano.

WHITE MARIO Jessie, 1978, *La miseria in Napoli*, Quarto Potere, Napoli.

WHITE MARIO Jessie, 1982, *Garibaldi e i suoi tempi*, Antonino de Dominicis ed, Napoli.

WHITE MARIO Jessie, 2006, *Agostino Bertoni e i suoi tempi*, Antilia, Treviso.

Tina. L'immagine e la rivoluzione

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

Tina aveva tutto

Aveva bellezza, intelligenza, sensibilità, versatilità in diverse arti e un fascino straordinario che derivava da tutto questo.

Certamente non aveva ricchezza. Ma la vita le aveva riservato una serie di opportunità straordinarie. Alla sua bellezza e versatilità artistica si aprirono le porte di Hollywood; alla sua intelligenza la fotografia e l'intimità con il grande fotografo Weston spianarono le strade della fama; alla sua sensibilità politica il Messico e la Russia nel fervore dell'immediata post rivoluzione e la Spagna in guerra civile offrirono il palcoscenico della storia e il laboratorio per una umanità nova.

Ma intelligenza e bellezza nella stessa persona sono colpe che la società difficilmente perdona ad una donna.

Forse per questo quella che poteva essere una vita felice e fruttuosa, fu solo una sequenza di tragedie infine dissolte nel malinconico abbandono di un taxi lanciato attraverso la "sua" Città del Messico.

L'immagine

Parlare di Tina è parlare d'immagine.

È parlare dell'immagine tratta dal reale che l'ha circondata, coi suoi irripetuti eccessi del primo dopoguerra e le utopie ancora in embrione.

È parlare dell'immagine che il mondo ha avuto di Tina: bellissima, trasgressiva, rivoluzionaria, indecente, forse assassina.



Donne e impegno / Mujeres y compromiso

Ma anche l'immagine che Tina ha avuto di sé. Un aspetto sfuggito ai più, perché scivolato via fra i clamori della ribalta, le immagini scioccanti del corpo, quelle intense della Rivoluzione e del proletariato in armi.

Invece è di questa che vorrei parlare, per cercare una Tina inedita e lontana dalla consueta agiografia che la vuole oggi eroina tragica, quasi consapevole persino del suo tragico destino.

E cercherò di farlo proprio ripercorrendo i sentieri soliti della biografia proiettata sullo sfondo dei drammatici avvenimenti che costellarono il suo tempo, cercando, fra vissuto individuale e sociale, di far riemergere quello che credo fu il carattere di Tina Modotti.

Tina nel mondo

Assunta Adelaide Luigia Modotti, detta Tina, nasce a Pracchiuso (Udine) il 16 agosto 1896. Il padre è un meccanico di biciclette, Giuseppe Modotti, e la madre, Assunta Mondini, di mestiere è cucitrice: mestieri di moda all'epoca ma che non danno certo ricchezza.

Quando Tina nasce la *Belle Époque* dispiega le sue ali stordendo il vecchio continente nel turbinio delle sue illusorie fastosità, d'arte, spettacoli, scene di quotidianità, prolificità di pensieri e di invenzioni. L'uomo corre sempre più veloce, fino a spiccare il volo, verso un futuro che sembra senza limiti. Tutto sembra ormai possibile. La scienza positiva si mescola alla tecnologia, la esprime, e questa ne diventa la sola logica conclusione, impregnando la realtà, dando all'Uomo Bianco, all'apice del suo dominio sul mondo, la convinzione che il domani è suo e lo sarà per sempre.

Ma le innovazioni tecniche e la prosperità che avvantaggia solo pochi strati della popolazione, aprono il sipario



ad un periodo segnato dalle lotte operaio-contadine e delle nascenti rivoluzioni.

Nel 1905 la Russia della miseria più profonda fa le prove generali della grande rivoluzione del 1917. Finirà male. Ma il tempo è maturo per la Santa Madre per uscire dal Medioevo.

Stessa storia, pur con contenuti e presupposti storici diversi,

sta bollendo dall'altra parte del Mondo, nel Messico dei *peones*. La ribalta del nuovo secolo si aprirà già nel 1910,

con le prime scaramucce il 20 novembre di quell'anno sulla grande piazza centrale della capitale e si chiuderà oltre 10 anni dopo con più di 2 milioni di morti ed un paese, nel bene e nel male, segnato profondamente e per sempre.

Anche l'Italia è in fermento. Fra il 7 ed il 14 giugno 1914, alla immediata vigilia della sua entrata in guerra, anche l'Italia viene attraversata da un brivido rivoluzionario. È l'evento conosciuto come Settimana Rossa, che paralizzierà gran parte del centro del paese e farà traballare il governo ed il potere sabauda; ma finirà presto, dissolvendosi nella disorganizzazione della spontaneità che l'aveva originata.

“Un fantasma si aggira per l'Europa” e l'Europa, incapace di rispondere all'affermarsi del movimento socialista, dei moti anarchici e comunisti, finirà per gettarsi nella prima delle due più grandi tragedie belliche della sua e della intera storia umana e l'ottimismo della *Belle Epoque* si spegnerà sulle sponde tragiche della Prima Guerra Mondiale.

I primi 18 anni di Assunta Adelaide Luigia si srotolano così nella famiglia dove il padre Giuseppe, socialista, educa la numerosa prole all'era nuova che sta per sorgere, di rivoluzione in rivoluzione.



di una intera vita di viaggi.

Torna presto, nel 1905, non dopo aver frequentato un paio d'anni di scuole elementari in Austria. Le finirà comunque a Udine dove continuerà a studiare fino all'età di 13 anni, per poi abbandonare definitivamente la scuola, per motivi economici. Ma la pur breve esperienza scolastica rivela subito una spiccata intelligenza nella piccola Tina.

Ma l'era nuova tarda e le difficoltà economiche suggeriscono alla famiglia Modotti di tentare l'avventura in Austria e la piccola Tinissima, come la chiama la madre, un modo che l'accompagnerà per sempre, alla tenera età di 2 anni fa il primo



Tina a 4 anni

Gli anni successivi la vedono immersa nelle difficoltà, anzi nelle miserie, del suo tempo e della sua estrazione sociale: sarà operaia giovanissima nella filanda, forse anche prostituta, finché tenterà la grande avventura e nel 1913 si trasferirà negli Stati Uniti dove già dal 1905 si è trasferito il padre e dove, via via, si trasferirà tutta la famiglia.

Il 23 luglio 1914 scoppia la Prima Guerra Mondiale e qualche mese dopo, il 23 maggio 1915, entra in guerra anche l'Italia a fianco di Inghilterra, Francia e, più tardi, Stati Uniti.



lavorare in una fabbrica di tessuti, contemporaneamente fa la sarta.

Nel 1913, dunque, Tina arriva a San Francisco ed inizia a



1920: a San Francisco

Ma il fascino che emana non lascia indifferenti e



così inizia un breve ma intenso periodo diviso fra attività di modella ed esperienze hollywoodiane, che si concluderà definitivamente nel 1922.

È già da questo periodo che probabilmente inizia a frequentare le mostre, le manifestazioni teatrali e si cimenta pure (con grande successo) nelle filodrammatiche di Little Italy.

La bellezza pulita e l'intensità dello sguardo malinconico, negli occhi che non ridono mai, le guadagnano subito l'attenzione ed il favore del pubblico e per Hollywood Tina interpreta ben 3 film, riscuotendo anche un buon



successo.

Ma la sensibilità di Tina, pur se affascinata dalla nuova arte, rifiuta la commercializzazione e l'affarismo che

invece dominano l'ambiente cinematografico e, nonostante il successo iniziale e seppure non rinnegherà mai l'esperienza, la giovane italiana abbandona rapidamente il set hollywoodiano.



Il pittore Robo

E' sempre in questo periodo che fa da modella a diversi noti fotografi come Jane Reece, Johan Hagemayer e, soprattutto per Edward Weston con il quale più tardi si lega sentimentalmente.

Intanto dal 1917 ha sposato il pittore Roubaix de l'Abrie Richey, detto

Robo, forse uno dei personaggi più importanti della sua vita, perché è lui che la introduce negli ambienti intellettuali e, trasferitisi a Los Angeles, la loro casa diventa un luogo d'incontro per molti artisti e intellettuali progressisti.

Robo le fa conoscere quel Edward Weston di cui diverrà amante e l'avvierà a quella che rimane l'attività artistica più significativa della sua vita: la fotografia. È proprio per raggiungere Robo, morto improvvisamente in Messico, che giunge insieme a Weston nel paese che segnerà più di tutti la sua esistenza.

Nel Messico ancora caldo delle figure di Pancho ed Emiliano, fumante dei fuochi della Rivoluzione, diviso fra prospettive di avveniristici slanci e tradizioni profonde che radicano nei millenni precolombiani, Tina prenderà il via come abile fotografa, ma soprattutto si incamminerà lungo la strada dell'impegno sociale per il quale finirà per rinunciare a tutto.

Per altro la fotografia non è nuova per lei, perché già da suo padre, attento e curioso indagatore di nuovi sentieri della tecnologia e da suo zio, la piccola Tina aveva avuto modo di incontrare la tecnica della fotografia e le nuove possibilità artistiche aperte da questa nuova forma.

La rivoluzione russa esplosa nell'ottobre del 1917 è ormai vittoriosa e il movimento comunista dilaga nel mondo, fra cui, nel 1921 nasce in Italia il Partito Comunista



Italiano. Ma nel 1924 muore Lenin e Stalin, malgrado gli avvertimenti di Lenin, diventa segretario del partito e ben presto padrone sanguinario della nuova Russia, aprendo un solco profondo nello sviluppo del movimento che non si sanerà più e porterà grandi tragedie.

Nel 1923 Tina torna in Messico insieme al suo mentore Edward Weston e si stabilisce a Città del Messico.

Weston resterà con lei fino al 1929, quando rientrerà negli Stati Uniti.

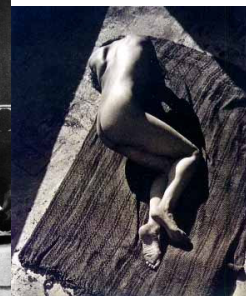


Tina accanto alle sue foto nel 1924

I due amanti vengono travolti dal clima politico ed intellettuale del

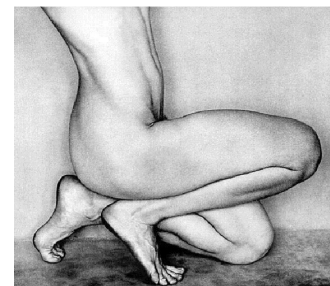
Messico solo da poco uscito dalla Rivoluzione. È qui che frequentano artisti come David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e, più tardi, Frida Kahlo.

Un anno dopo, nel 1924, al Palacio de Minería Tina e Weston presentano le loro opere.



Tina nelle foto di Weston

Ora Tina è soggetto delle foto di Weston ed il fotografo statunitense realizza così alcune delle immagini più note della sua amante.



L'impegno sociale

Fra il 1925 ed il 1926 la coppia è nel Messico Centrale ed è qui che l'immagine del paese e dei suoi protagonisti entra profondamente nel sentire e nel mondo simbolico di Tina, che realizza alcuni dei capolavori della sua arte, dominata da esaltazione del particolare, come icona esemplificativa, *pars pro toto*, secondo uno stile ben noto alla tradizione mesoamericana.



Le rose non appaiono nella loro



interezza, ma sono linee e forma che riempiono il quadro esaurendone gli spazi, senza concedere interezza dell'oggetto. Il *peón*



si sintetizza nei *guanachis* e nelle mani rugose, esprimendo nella essenzialità dell'indumento e delle estremità, la miseria, la fatica, la vita dura. Il bambino è di spalle e la madre appare solo come abbraccio. La bandiera inonda gli spazi



dell'immagine, celando quasi completamente la donna che la porta, mettendola in secondo piano, per fonderla con il simbolo.

Falce e martello, sintesi della fatica del lavoro e simboli della lotta operaia e contadina, si fondono con il mais e con la *carrillera*, o con un sombrero, tutti emblemi della *mexicanidad*: concetto di unità del mondo messicano che proprio in quegli anni sta prendendo forma.

Solo raramente l'obiettivo di Tina si apre ed appaiono scorci di un Messico ignoto al mondo lasciato dietro le spalle da Tina. L'immagine



è bloccata, fissa, quasi a cercare di ripetere nella dimensione generale, la sintesi nel particolare.

Fra il 1927 ed il 1928 l'arte fotografica di Tina è al vertice della fama e le sue foto appaiono in diverse riviste: *Forma*, *New Masses*, *Horizonte*. È in questi anni che incontra lo scrittore John Dos Passos, un radicale anarcoide salito agli onori della cronaca per la sua difesa di Sacco e Vanzetti e che qualche anno dopo però diventa anticomunista prima e mackartiano dopo. È un periodo confuso e di scontri duri. L'affermazione dello stalinismo porterà a situazioni incredibili come l'ostracismo strategico (per assecondare la politica statunitense verso l'America Latina, il "cortile di casa") dato dagli stalinisti ad un personaggio straordinario della lotta di liberazione latinoamericana, come Cesar Augusto Sandino. Una decina di anni più tardi (1940) sarà illustre vittima persino Lev Trotsky, ucciso nella sua casa di Città del Messico da sicari stalinisti.

Viene segnalata anche una sua conoscenza con la bellissima attrice messicana Dolores Del Rio, che però in quegli anni vive negli Stati Uniti. Tina ha abbandonato l'ambiente del cinema, ma forse quell'ambiente non ha completamente rinunciato a lei.



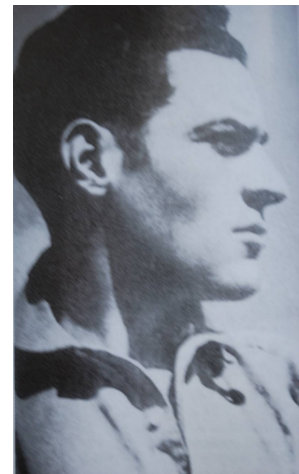
Comunque è soprattutto in questo periodo che, grazie probabilmente a Siqueiros, intreccia un'intensa amicizia con un'altra figura malinconica dell'arte e della politica: la pittrice Frida Kahlo.

Nel 1928 Weston cessa la relazione con Tina e poco dopo rientra negli Usa.

Tina intanto si è legata a Julio Antonio Mella, rivoluzionario cubano. La frequentazione della mente brillante e della personalità politica del rivoluzionario è uno stimolo importante per Tina, sia per la sua attività di fotografa, che ormai raggiunge la piena maturità, sia su quello dell'impegno politico, cui ormai dedica ogni energia.

Ma nel 1929 Mella viene ucciso a colpi di pistola proprio accanto a lei ed il potere messicano coglie l'occasione per cercare di eliminare una scomoda ospite, attaccando Tina con una violenta campagna di diffamazione. Nel crescendo di illazioni e calunnie, l'italina viene persino accusata di complicità nell'omicidio del compagno cubano o almeno di reticenza.

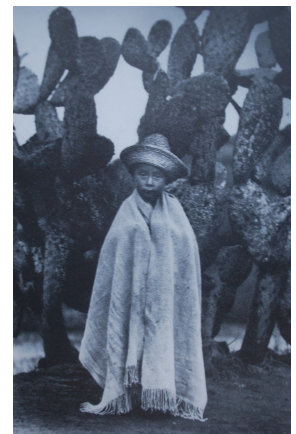
All'apice di questa campagna vengono pubblicati i famosi nudi scattati da Weston nel 1924 ed il Messico post-rivoluzionario rispolvera vecchi e mai sopiti moralismi.



Julio Antonio Mella



Ma la reazione degli intellettuali messicani a favore della donna accusata ingiustamente è energica e la campagna si sgonfia rapidamente. L'appoggio degli intellettuali invece aumenta ed a Tina viene offerto di diventare



fotografa ufficiale del Museo Nazionale, ma, sicuramente

amareggiata dagli eventi, lei rifiuta e se ne va nell'istmo messicano dove realizza uno splendido servizio su Tehuantepec.

È un periodo di grande fervore della sua attività di fotografa. Una rassegna dei suoi scatti viene presentata all'U.N.A.M. Ma forse la cosa più significativa è la pubblicazione, nello stesso anno 1929 da parte della rivista

Mexican Folkways l'articolo *Sobre la fotografía*, vero e proprio manifesto della fotografia secondo Tina. In questo scritto la fotografa comunista descrive, anzi proclama il suo intendere la fotografia come tecnica, ma soprattutto modo per leggere il reale e strumento sociale. Scrive Tina:

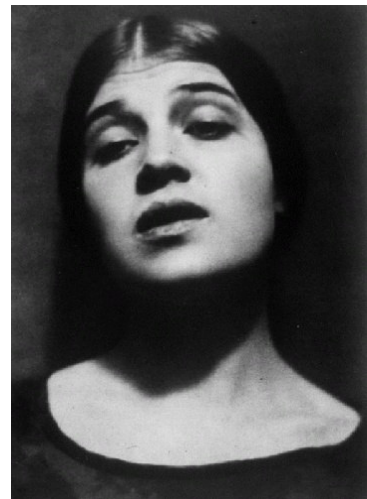
«La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de allí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión de asunto, y sobre todo, una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir.» (MODOTTI T. 1929).

Ma nel 1930 viene accusata di complotto nei confronti del presidente messicano Pasqual Ortiz Rubio e deve lasciare il paese. Espulsa dal Messico, si imbarca per Rotterdam con Vittorio Vidali e raggiunge Berlino.

Quella con Vidali, personaggio molto discusso della propaganda e dell'azione stalinista, sarà una storia dura, dagli aspetti oscuri.

Nella Berlino già sotto la sinistra presenza nazista, Tina continua con fervore la sua attività di fotografa. È conosciuta anche in Europa e diverse riviste le chiedono le sue opere, che appaiono su diversi quotidiani e periodici (si ricordano *Arbeiter, Illustrierte, Zeitung*). Soprattutto viene in contatto con Willy Münzerberg, propagandista del Komintern. È forse questo contatto che gli apre le porte dell'Unione Sovietica.

Fra il 1930 ed il 1935 infatti è in Unione Sovietica con Vidali ed a Mosca presenta una nuova esposizione di sue opere. Sarà l'ultima. Per vivere a Mosca lavora come traduttrice e scrive brevi testi politici. Ma i due italiani sono conosciuti dalle autorità sovietiche, che decidono di coinvolgerli in azioni molto pericolose in giro per l'Europa.



Ottiene la cittadinanza sovietica e diventa membro del PCUS. Proprio dal Partito è incaricata di lavorare con il Soccorso Rosso e per questo incarico è attiva fra Mosca, Varsavia, Vienna, Madrid e Parigi. A Vienna partecipa al tentativo di rivolta contro il governo.

Nel 1936 scoppia la guerra civile spagnola e Tina parte per Madrid con Vidalí, che assume il nome di Carlos J. Contreras, comandante del Quinto Reggimento, mentre Tina diventa Maria.

Nella guerra civile spagnola è al fronte, ma non direttamente nelle azioni belliche, bensì con incarichi nella attività sanitaria e nei collegamenti. In questo periodo pubblica sulla rivista del Soccorso Rosso, *Ayuda*, scritti di politici e di cultura.

Poi nel 1937 va a Valencia con Vidalí e fa parte dell'organizzazione del Congresso internazionale degli intellettuali contro il fascismo. Ancora in coppia con Vidalí è artefice della pubblicazione nello stesso anno di *Viento del Pueblo, poesía en la guerra* con le opere del poeta Miguel Hernández, dalle cui righe 4 decenni dopo nascerà una famosa canzone di Víctor Jara.

Poi nel 1938, a Madrid, partecipa alla organizzazione del *Congreso Nacional de la Solidariedad*.

Ma la fine della guerra civile spagnola segna la sconfitta delle forze repubblicane e Tina si trasferisce con Vidalí a Parigi, poi, poco dopo in due da lì rientrano in Messico.



L'esperienza del decennio con Vidalí in giro per l'Europa è un decennio di intensità politica, ma anche, probabilmente di un progressivo allontanamento di Tina dal sentiero stalinista. La violenza di cui è intrisa fortemente la personalità di Vidalí la spaventa (come confesserà), la repelle. L'ideale, che rimane forte, più forte del trionfante realismo politico, confrontato con la pratica propugnata dalla strategia stalinista la delude e la amareggia. Un velo di cupa tristezza scende progressivamente su Tina che, alla

fine, nel suo Messico, liberatasi, ma non del tutto, di Vidali, cerca rifugio in una vita molto riservata, lontana dalle vecchie amicizie.

Vive poveramente, facendo traduzioni che le danno il minimo per vivere. Ma non si astiene completamente dalla attività politica e la ritroviamo nell'assistenza ai reduci della guerra civile spagnola, impegnandosi nell'Alleanza internazionale Giuseppe Garibaldi.

La donna splendida che aveva affascinato il mondo di Hollywood è ora meno che un pallido ricordo. La vita ha bruciato Tina.

Riprende con titubanza i contatti con i vecchi compagni.

Poi il 5 gennaio 1942 il suo cuore irrequieto e vagabondo si ferma per sempre.

La troveranno al mattino, in un taxi che l'autista, spaventato (almeno così dirà lui) dall'accorgersi che la donna è deceduta, ha abbandonato in una strada periferica della città.

Finita la guerra civile spagnola, il mondo si è gettato nella nuova guerra mondiale ed il nazi-fascismo ha esteso il suo sinistro dominio su tutta l'Europa. Ma quell'anno appena inaugurato dall'ultimo gennaio di Tina vedrà ribaltarsi le sorti del conflitto ed il 21 giugno 1942 le truppe alleate entreranno a Tobruch, al suono delle cornamuse.

Tina sarà sepolta nel grande cimitero di Dolores di Città del Messico, in una tomba oggi quasi cancellata dal tempo e dall'incuria e sulla cui lapide Neruda, uno dei suoi ultimi amici, farà incidere sulla lapide una splendida poesia, omaggio alla donna, alla rivoluzionaria ed alla sua forte e fragile esistenza.

Chi è stata Tina?

Fotografa?

Attrice?

Impegnata nel sociale?

Forse solo e sempre una comunista: nel profondo, nell'essere.

Non secondo una adesione razionale, consapevole, frutto di una maturazione intellettuale, che però, spesso, rimane negli strati superficiali dell'esistere, ma come un sentire a priori, frutto di una conformazione di

personalità, che radicava nel più profondo dell'animo di Tina. Gli ideali che l'ideologia propugnava, prima ancora facevano parte della struttura di base del sentire di Tina e Tina era comunista di conseguenza.

La sua adesione al pensiero socialista forse nasce con lei, nell'insegnamento intensamente impegnato del padre e della famiglia, nella vita vissuta ai due lati del sistema e nelle sue differenti sfaccettature.

Per l'ideale rinuncerà a tutto: passioni e fortune. Fino ad esporsi tutta ed in prima linea per anni e, proprio per questo suo sentire profondo, questa sua onestà, questo suo essere espressione dell'ideale, prima ancora che ad esso aderente, fino a rifuggire ugualmente ricchi ambienti della borghesia e personaggi e sistemi sinistri.

Sarà comunista anche quando gli uomini e la storia la deluderanno. Sentirà sicuramente la discrepanza fra i valori sentiti e la pratica quotidiana della politica e dell'ideale trasformato in potere. Forse per questo, ad esempio, lavorerà a lungo per l'Unione Sovietica, ma alla fine non rientrerà più nell'URSS di Stalin.

Spettatrice e partecipe di una epopea straordinaria e tragica, Tina non si è tirata indietro, gettando negli ingranaggi della storia e nelle esigenze dell'ideale l'intera esistenza, rinunciando per esso alle lusinghe di una vita facile e tranquilla.

Ecco cosa è stata Tina.

Immagine di Tina

Tina donna dell'immagine, nell'immagine cristallizza l'arco della sua breve, intensa, straordinaria esistenza.

Così la foto che più il mondo conosce è quella scattata sul terrazzo della sua casa a Città del Messico nel 1924.



Ma forse Tina avrebbe scelto la foto che la ritrae vestita da indiana messicana.

Splendide foto e splendida Tina.



Gli occhi di Tina

Però, se io dovessi scegliere la foto che di lei preferisco, sceglierei la foto dove lo sguardo racconta il senso ed il percorso della sua vita: in quegli occhi belli anche di profonda malinconia. In quegli occhi che non ridevano mai.



Tina

Riferimenti bibliografici

AGOSTINIS Valentina, 1992, *Tina Modotti. Vita, arte e rivoluzione. Lettera a Edward Weston 1922-1931*, Feltrinelli, Milano.

ALBERS Patricia, 2003, *Vita di Tina Modotti*, Postmedia books, Milano.

ARGENTERI Letizia, 2006, *Tina Modotti, fra arte e rivoluzione*, Franco Angeli, Milano.

BERTELLI Pino, 2008, *Tina Modotti. Sulla fotografia sovversiva. Dalla poetica della rivolta all'etica dell'utopia*, Nda Press, Rimini.

CACUCCI Pino, 2005, *Tina*, Universale Economica Feltrinelli, Milano.

Donne e impegno / Mujeres y compromiso

HOOKS Margaret, 1998, *Tina Modotti: Fotografa y revolucionaria*, Plaza y Janés, Barcelona.

MODOTTI Tina, 1920, *Sobre la fotografía*, "Mexican Folkways".

PONIATOWSKA Elena, 1977, *Tinissima*, Frassinelli, Milano.

<http://tonykospan21.wordpress.com/2010/01/11/tina-modotti-fotografia-e-rivoluzione>

Percorsi di donne tra memoria ed identità

Carlo Mearilli

Roma

Già in altre occasioni (MEARILLI C. 2010) abbiamo avuto modo di verificare come importanti autori, documentaristi e registi latinoamericani o comunque legati all'America Latina, abbiano insistito nei loro lavori sulla funzione centrale della memoria e sull'importanza della sua conservazione come veicolo di recupero della propria storia. Ora esamineremo il ruolo svolto dalla memoria come punto di partenza, come origine dell'identità e lo faremo attraverso un percorso di donna assai particolare e, per certi versi, unico.

Quando María e Laura della Commissione Fratelli di H.I.J.O.S. incontrarono per la prima volta Analía, alla fine del 2002, lei era impegnata assieme ai suoi compagni di movimento nel sobborgo di Avellaneda a Buenos Aires nella gestione di una mensa sociale intitolata ad Azucena Villaflor, una delle fondatrici delle Madres de Plaza de Mayo, *desaparecida* durante l'ultima dittatura.

Le due ragazze dissero ad Analía di essere studentesse di sociologia impegnate in una ricerca sui centri sociali e culturali della città. Qualche domanda, grandi sorrisi e, alla fine, la richiesta di poter scattare a lei ed ai suoi compagni alcune foto.

Questo incontro, apparentemente banale, era destinato a segnare per sempre la vita di Analía.

Figlia maggiore di un militare in pensione e di una casalinga, Analía aveva avuto prima un'infanzia molto felice e poi un'adolescenza piuttosto normale. Aveva frequentato le elementari e le superiori presso istituti religiosi e proprio qui – nell'ambito religioso – si erano cominciate ad intravedere le tracce di ciò che sarebbe stata la sua ragione di essere: l'impegno nel sociale.

Tenere corsi di alfabetizzazione per anziani, aiutare ad imparare a leggere bambini che per problemi di soldi o legati alla malnutrizione non sapevano ancora farlo, contribuì ad incanalare l'esuberanza di una ragazza che aveva

un senso di malessere e di irrequietezza di cui non capiva l'origine e che viveva con difficoltà il rapporto con il proprio corpo così palesemente più sviluppato rispetto a quello delle sue coetanee. Silvia, un'insegnante del secondo anno delle superiori, e padre Luis contribuirono a far nascere in Analía la capacità di riflettere e lottare per un ideale di giustizia ed a fare venir meno l'indiscutibilità di concetti come ad esempio quello del "glorioso esercito argentino" oppure quello della "sinistra atea e senza patria", nei quali Analía era cresciuta ascoltando i discorsi di suo padre Raúl. Non che Analía accettasse supinamente le idee paterne ma certamente sino a quel momento Raúl era stato l'uomo più importante della sua vita. Dinanzi alle argomentazioni di Silvia e Luis, la convivenza in Analía di una nascente coscienza sociale con i luoghi comuni della mentalità nazionalistico-conservatrice, cominciò a mostrare tutte le sue crepe ed a preparare la sua maturazione come individuo: da ribelle in casa impegnata nella parrocchia o in organismi non governativi, a militante a tutto tondo sempre più inserita in un movimento politico di sinistra a vocazione rivoluzionaria. Questa era la ragazza che María e Laura della Commissione Fratelli si trovarono di fronte quando la incontrarono per la prima volta. Una ragazza della medio-piccola borghesia argentina, vissuta fra i sobborghi di Berazategui, Florencio Valera ed il distretto di Quilmes, con una madre amorevole ed un padre distante ma "giusto", come lei stessa ricorda. Una ragazza piena di sogni ma con una grande inquietudine di fondo che tra impegno sociale e volontariato cercava la sua strada. Ebbene, la vita di questa ragazza era sul punto di scoppiare e frantumarsi in mille pezzi. Un fatto apparentemente lontano dal suo mondo era destinato a stravolgere la sua esistenza. Il 24 luglio 2003 il giudice argentino Rodolfo Canicoba Corral accolse la richiesta di estradizione presentata dal suo collega spagnolo Baltasar Garzón e dispose l'arresto per quarantasei tra ex militari e forze dell'ordine: tra questi Raúl, il padre di Analía. La sera di quel 24 luglio Raúl tentò il suicidio sparandosi un colpo in bocca. Inaspettatamente ed in modo brutale Analía scopriva che quella persona che la considerava la sua piccola principessa, che più o meno direttamente la aiutava nei centri sociali con soldi o in mille altri modi, quell'ex militare della Prefettura di Buenos Aires oggi commerciante di frutta e verdura, altri non era che un torturatore dell'ESMA. Improvvisamente Analía scopriva come dietro una persona a lei cara si nascondesse quel nemico che aveva sempre combattuto. Ma il peggio doveva ancora arrivare. Il 3 agosto 2003, dopo una convulsa riunione tra le rappresentanti delle *Abuelas de Plaza de Mayo* ed i membri della

Commissione Fratelli, “Yuyo”, l’Erbaccia, un ex combattente dell’Esercito Rivoluzionario del Popolo (ERP) negli anni sessanta e settanta, responsabile politico della zona dove operava Analía, fu incaricato di parlare alla ragazza ed esordì dicendo queste parole: «Negrita, odio dovertelo dire, ma ci sono elementi che ci fanno credere che tu sia figlia di desaparecidos. Raúl e Graciela non sono i tuoi veri genitori» (DONDA V. 2010: 12). Per Analía questo fu il colpo di grazia. In soli dieci giorni era passata dal tentativo di suicidio di suo padre all’aver scoperto che lui era un ex torturatore all’ESMA, che lei stessa non era figlia di Raúl e Graciela e che, presumibilmente, era figlia di *desaparecidos*, ma questo solo l’esame del DNA poteva confermarlo in via definitiva. Da quel 3 agosto 2003, il peggior giorno della sua vita, nulla fu più come prima. Da quel giorno Analía fu chiamata a provare a ricostruire la sua vita, la sua esistenza, attraverso un percorso che le desse un senso come essere umano perché non ne aveva più uno. Chi era lei? Da dove veniva? Come si chiamava davvero?

I ventisette anni vissuti fino a quel momento sembravano sbriciolarsi tra le sue stesse dita e diventare niente: un’esistenza senza esistenza, un nome che non era un nome, una vita che non era stata una vita vera. Racconta la ragazza: «Quando quella sera rientrai a casa, mi comportavo come un automa, incapace di sopportare il peso di quello che era successo. Per alcuni istanti fui anche sul punto di farla finita: andai al cassetto dove Raúl teneva la pistola e rimasi a fissarla per diversi minuti. Furono istanti eterni, mentre cercavo di decidere se ero in grado di sopportare la vita che avevo di fronte» (DONDA V. 2010: 152).

Indubbiamente questo nella sua vita fu il periodo più difficile e sofferto poiché gli interrogativi che aveva di fronte la portavano alla paralisi. Come poter continuare ad esempio nella militanza politica attiva a sostegno delle *Abuelas de Plaza de Mayo* dopo aver saputo di essere stata allevata da un aguzzino delle carceri della dittatura? Dove poter trovare la spinta per poter sostenere l’esame del DNA visto che quello avrebbe significato l’inizio di un procedimento giudiziario in cui sia Raúl che Graciela rischiavano la galera per essersi appropriati di lei? Questo le pareva ingiusto, profondamente ingiusto e non riusciva ad accettarlo. D’altro canto non poteva neanche continuare così, senza sapere chi fosse e quale fosse il suo vero nome. Ripensando oggi a quei momenti, ricorda: «La conseguenza più immediata di quel caos fu che trascorsi mesi come se galleggiassi in una nebulosa, senza sapere né cosa fare né a chi rivolgermi, sopravvivendo come per inerzia giorno dopo giorno, incapace di

prendere qualsiasi decisione, né a favore né contro nulla» (DONDA V. 2010: 153). La scossa venne sette mesi dopo, il 24 marzo 2004, in occasione dell'inaugurazione del *Museo de la Memoria* presso i locali della ESMA, luogo fortemente simbolico, progetto per la realizzazione del quale Analía si era strenuamente battuta. In quel luogo probabilmente lei era nata e lì probabilmente aveva vissuto gli unici momenti a contatto con la sua vera madre, capace in un campo di concentramento come quello di sopportare le torture, di portare a termine una gravidanza e di fissare un segno di riconoscimento che un giorno avrebbe forse permesso di identificare quella bimba appena nata. Di fronte a tutto questo era possibile avere incertezze? In quel momento quella giovane ragazza capì che il suo percorso verso la definizione di sé stessa passava attraverso la conquista della propria identità, del proprio passato. Solo così poteva avere una speranza di futuro. Non si trattava più tanto di Raúl e Graciela, degli orrori della dittatura, della necessità di fare giustizia, quanto di fissare dei punti fermi in una vita dove non ce ne erano più. Due giorni dopo l'inaugurazione del Museo, fece il test del DNA e l'8 ottobre 2004, quindici mesi dopo il mancato suicidio di Raúl, Analía scoprì di chiamarsi Victoria Donda, figlia di María Hilda Pérez detta "Cori", ragazza fortemente impegnata nel sociale e nei gruppi di volontariato e di José María Donda detto "Il Capo", dirigente dei *Montoneros*, nata nell'angusta sala parto dell'ESMA tra il marzo e l'ottobre del 1977. Dunque aveva due anni di più. Due anni che non aveva vissuto. Le *Abuelas de Plaza de Mayo*, acquisita la certezza dell'identità, consegnarono a Victoria, come a tutti gli altri nipoti ritrovati (lei è la n.78), un fascicolo che ripercorreva attraverso i racconti di chi li aveva conosciuti, alcuni momenti della vita dei genitori e delle famiglie dei ragazzi. Si trattava molto spesso di notizie frammentarie tra le quali era difficile orientarsi e che richiedevano un grande lavoro di assemblaggio. Tutto questo nel caso di Victoria fu ancor più drammatico da realizzare poiché dalle testimonianze emergeva inequivocabilmente che l'arresto e l'eliminazione dei suoi genitori fu decisa dal fratello di suo padre e testimone di nozze, l'ufficiale di Marina Adolfo Donda Tigel, conosciuto col soprannome di "Palito" o "Geronimo", uno dei massimi dirigenti dell'ESMA il quale, peraltro, si appropriò anche dell'altra figlia più grande di María e José, Eva, la sorella di Victoria. Probabilmente neanche lo scrittore più imprevedibile avrebbe potuto pensare ad una trama come questa. Racconta Victoria: «Mi sentivo ogni giorno più incapace di

affrontare le contraddizioni che mi laceravano [...] sentivo il bisogno di distinguere ogni cosa per poterla elaborare singolarmente. Altrimenti capire sarebbe stato impossibile» (DONDA V. 2010: 165).

In quel momento Victoria comprese quale fosse il percorso da compiere per ridefinire se stessa, per ricollocarsi nel mondo riuscendo a far sì che tutto il vissuto fino a quel momento ed il non vissuto di cui solo ora aveva avuto nozione, non la travolgesse ed annientasse definitivamente. Per fare questo era necessario che Analía non morisse ma che si risolvesse in Victoria attraverso un qualcosa che, indipendentemente dai legami di sangue, potesse essere sentito come una caratteristica propria, della persona, che potesse valere ad identificarla ed a darle unità e continuità nel tempo. Questo elemento Victoria lo riconobbe nell'impegno politico e sociale e nella forte motivazione a fare ciò in cui credeva, caratteristica questa che aveva avuto da sempre, sia che si chiamasse Analía o Victoria. Quelle qualità l'avevano definita nel tempo ed oggi la rendevano uguale a se stessa. Contemporaneamente però le permettevano di definirsi anche rispetto ai suoi genitori: il fervore di "Cori", le sue visite costanti alla baraccopoli Carlos Gardel per insegnare a giovani ed anziani a leggere ed a contare i pochi soldi che guadagnavano così come il senso di lealtà e giustizia de "Il Capo", valevano ad individuare aspetti ereditari di un modo di essere che Victoria riteneva fosse assolutamente suo perché non ne riscontrava tracce né in Raúl e nemmeno in Graciela, mentre invece aveva origini nei suoi veri genitori. Pian piano Victoria cominciava attraverso questo percorso a ritrovarsi in loro pur non avendoli mai conosciuti. Armonizzare Analía con Victoria significava però al tempo stesso provare a conciliare in sé la famiglia che l'aveva avuta e quella vera.

Da questo punto di vista particolarmente interessante è un passaggio tratto dal documentario di Daniele Cini, *Noi che siamo ancora vive*, nel quale l'autore si sofferma proprio sull'arduo e faticoso percorso compiuto da Victoria.



VICTORIA DONDA.– «No, non avevo mai dubitato sulla mia identità, sono state le nonne a cercarmi in seguito ad una indagine. L'ho scoperto perché uno degli abitanti del quartiere dove io militavo, si ricordava di avermi conosciuto da piccola, di conoscere la famiglia che mi aveva cresciuto. Ha fatto una denuncia anonima presso le nonne e loro mi hanno detto che era possibile che io fossi figlia di *desaparecidos*....Sei mesi dopo ho fatto l'esame del DNA, non l'ho fatto subito...ho aspettato un po'... È stato un momento difficile...Io ho un buon rapporto con i miei genitori adottivi...è stato difficile proprio perché avevamo un buon rapporto....mi hanno chiesto di fare il DNA, ma preferisco non parlare delle conseguenze penali che loro hanno subito...per me è stato un momento difficile, è come dividersi in due...Questo.... » (CINI D. 2009: da minuto 1.32.46 a minuto 1.34.12).



VICTORIA DONDA.– «È...come essere due persone...mi sentivo male...mi sentivo male per i miei genitori e poco dopo mi sentivo in colpa nei confronti dei miei altri genitori, quelli che mi

hanno cresciuta, e quando mi sentivo male per i genitori che mi hanno cresciuta, poi di nuovo mi sentivo colpevole per gli altri...è...difficile...» (CINI D. 2009: da minuto 1.34.55 a minuto 1.35.32).

Questo certamente è stato ed è uno dei passaggi più complessi nella vicenda di Victoria. Passato il momento più fortemente emozionale legato all'esame del DNA e dunque alla scoperta della verità, sul tappeto rimanevano i cocci di una vita distrutta da incastrare con una nuova esistenza che non aveva riferimenti. Victoria quello che ha fatto e che sta facendo è provare a guardarsi in trasparenza, con coraggio e con sincerità, superando quella rabbia e quel risentimento ancora fortissimo nella sua famiglia originaria verso gli appropriatori e che lei, sulla strada del recupero del proprio sé, non si poteva permettere. Victoria comprese che per ricostruire il suo equilibrio psichico non poteva cancellare il passato con un colpo di spugna. Doveva riuscire ad ammettere che Raúl e Graciela erano state ed erano figure importanti nella sua vita, persone alle quali voleva bene anche adesso che aveva scoperto di essere figlia di "Cori" e de "Il Capo".

Dice Victoria : «La sfida più grande non consiste nell'apprendere la verità ma nello scoprire una forma nuova con cui amare altre persone, ritrovare i tratti comuni che uniscono ogni famiglia ed integrarli in questa nuova vita. In me rimarrà per sempre una spaccatura profonda e difficile da cicatrizzare tra il concetto di famiglia, i legami di sangue, e la mia altra famiglia, quella che ho sempre considerato tale e per la quale nutro sentimenti che neppure la mia storia è riuscita a minare» (DONDA V. 2010: 178-179). La conferma di ciò sta in una affermazione decisiva di Victoria: «Clara è mia sorella, malgrado le analisi del sangue lo neghino, e il mio rapporto con lei sarà sempre più fraterno di quello che mai riuscirò a stabilire con Daniela, con cui l'unica cosa che ho in comune sono i geni» (DONDA V. 2010: 179).

Questa amara considerazione forse più di ogni altra dà il senso della profonda lacerazione che ha colpito Victoria e come lei molti altri nelle sue medesime condizioni. La drammatica e per certi versi incredibile vicenda di Victoria ci fa toccare con mano direttamente, concretamente, la devastazione permanente e profonda causata dalla dittatura i cui effetti a lento rilascio sulla psiche di molti ragazzi hanno fatto sorgere in alcuni critici la domanda: È giusto andare a cercare con pervicacia, con ostinazione i bambini rubati trentacinque anni prima

stradicandoli improvvisamente dal loro contesto socio familiare con il rischio di compromettere il loro equilibrio psichico per sempre? Ne vale la pena?

Sotto questo profilo ha fornito motivo di ampio dibattito il caso di Evelyn Karina Vázquez (figlia di Rubén Santiago Bauer e di Susana Beatriz Pegoraro, presumibilmente uccisa in uno dei “voli della morte” organizzati dalla Marina Militare Argentina per i prigionieri dell’ESMA) ripreso dal documentario di Daniele Cini citato in precedenza, nel quale il regista, attraverso le parole della ragazza, mette in evidenza come in vari casi, oltre a quello di Analía/Victoria, l’accertamento della propria identità ritrovata non si coniuga automaticamente con la condanna e lo sdegno nei confronti dei presunti padri a volte assassini dei loro autentici genitori.



EVELYN VÁZQUEZ.— « Sono nata a Buenos Aires, perlomeno, così è stato annotato nei documenti, e poi ci siamo trasferiti a Mar del Plata. Era un’infanzia normale, ho fatto la scuola privata, sport, karate...una vita tranquilla. Un giovedì pomeriggio hanno suonato alla porta: io stavo riposando ed anche mio padre...ci siamo alzati, erano gente della Gendarmeria, se non mi sbaglio con un testimone ed un magistrato. E da lì è cominciato tutto. A me la prima persona che mi ha detto che ero figlia di *desaparecidos* è stata una psicologa delle Nonne. Dopo averla ascoltata le ho

detto di andarsene. Poi, dopo che hanno portato via mio padre, ne ho parlato con mia madre che mi ha confermato che non ero loro figlia biologica. Però...è come se questo fosse passato in secondo piano. Perché in realtà non è che mi hanno suonato il campanello, si sono seduti e mi hanno detto: “Guardate abbiamo questo sospetto”. La verità è che sono entrate a casa persone della polizia, e appena entrate hanno arrestato mio padre e se lo sono portato via, è così che io ho saputo la notizia.

La giudice che si occupava della mia causa mi disse che avevano bisogno del mio sangue per potere tenere in carcere mio padre. Io non voglio che usino me per condannare mio padre. Mio padre aveva già confessato, c'erano altre prove contro di lui e tra l'altro non è un mio problema. Io ho diritto sopra il mio corpo. Per cui invece di continuare a negare di farmi le analisi del sangue io ho proposto che si possano fare, per conoscere la mia origine biologica, perché le Nonne sappiano se sono figlia di chi dicono che io sia, purché non vengano usate come prova a carico contro mio padre e mia madre» (CINI D. 2009: da minuto 1.27.05 a minuto 1.30.03).



EVELYN VÁZQUEZ.— «Appena nata mi hanno strappata da quelli che furono i miei genitori naturali, poi mi hanno strappato da quei genitori con cui sono cresciuta, i genitori di tutta una vita. Alla fine sembra che sia solo io la colpevole di quello che è successo e la verità è il contrario: io sono la prima vittima di tutto questo e dopo otto anni che mi è successo questo fatto ritornano a voler entrare in casa mia e prendermi a forza il mio DNA» (CINI D. 2009: da minuto 1.35.32 a minuto 1.36.06).

Victoria al contrario di Evelyn su questo non ha avuto dubbi: quando in gioco c'è la conquista della verità ne vale sempre la pena, anche se questo inevitabilmente porterà sofferenze, dolori e delusioni.

Lottare per la verità, per le proprie idee, sempre. Questa è l'eredità più grande che "Cori" e "Il Capo" hanno lasciato a Victoria ed è questo che Victoria continuerà a fare.

Nel bucare assieme a Lidia Vieyra che l'assistette durante il parto, i lobi delle orecchie della piccolissima Victoria con del filo blu preparato per un'eventuale emorragia, c'è tutta la determinazione di "Cori" nel non arrendersi e di credere che un giorno quel piccolo segno di riconoscimento potesse valere a ritrovarla ed a sancire la sua rinascita in lei.



VICTORIA DONDA.– «Quando io sono nata nella stanza delle partorienti c'era un tavolo come questo, vecchio. Lì sono nata io. Mia madre stava con Lidia. Un'altra compagna sequestrata. Mi ha raccontato che quando sono nata si sono messe d'accordo per chiamarmi Victoria. Pensavano che i militari mi avrebbero lasciata in ospedale e che quando una delle due usciva sarebbe andata a prendermi. Le avevano lasciato ago e filo in previsione di una lacerazione durante il parto. Allora loro mi hanno messo un filo blu all'orecchio, per potermi identificare» (CINI D. 2009: da minuto 1.38.08 a minuto 1.39.10).

Aggiunge Victoria: «Malgrado la certezza che le avrebbero portato via la figlia, malgrado immaginasse che suo marito fosse morto e che lei non sarebbe sopravvissuta a lungo dopo il parto, Cori trasmise un messaggio ai suoi assassini dandomi un nome, un'identità. [...] Nel mio nome c'è il suo ultimo grido, il suo ostinato rifiuto che l'attendeva. Perché la mia esistenza dimostra che alla fine Cori centrò il proprio obiettivo, che fu lei a vincere l'ultima partita. È per questo che io mi chiamo Victoria» (DONDA V. 2010: 198).

Nell'ottobre del 2007, Victoria Donda è stata eletta nel Parlamento di Buenos Aires. Victoria Donda è la prima figlia di *desaparecidos* ad essere nominata deputato e le parole del giuramento da lei pronunciate il 10 dicembre 2007 hanno fatto comprendere a tutti noi, probabilmente nella maniera più efficace e toccante, l'idea del *¡Nunca más!*



VICTORIA DONDA.– «Per i trentamila compagni *desaparecidos*. Per le Madri e le Nonne di Plaza de Mayo e la loro lotta. Per José María Donda, mio padre. Per Hilda Pérez, mia madre. Giuro!»
(CINI D. 2009: da minuto 1.45.41 a minuto 1.46.18).

«Cantiamo perché il grido no, non basta
e no, non basta il pianto e né il fracasso.
Cantiamo perché crediamo nella gente
e perché batteremo la sconfitta.

Cantiamo perché il Sole ci riconosce
e perché il campo ha odor di primavera
e perché in questo stelo ed in quel frutto
ogni domanda ha la sua risposta»

(Mario Benedetti – *Perché cantiamo*)

Bibliografia

BERTI Norma Victoria, 2009, *Donne ai tempi dell'oscurità*, Edizioni SEB 27, Torino.

DONDA Victoria, 2010 [2009], *Il mio nome è Victoria*, traduzione di Silvia BOGLIOLO, Casa Editrice Corbaccio, Milano [ediz. orig. *Mi nombre es Victoria*, Paris, Éditions Robert Laffont]

LLONTO Pablo, 2010 [2005], *I Mondiali della vergogna*, traduzione di Rossella LAURITANO, Edizioni Alegre, Roma [ediz. orig. *La vergüenza de todos*, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires].

MEARILLI Carlo, 2010, *Film e memoria: riflessi di parole e ricordi di scrittori latinoamericani del cinema*, in *Letterature americane e altre arti*, a cura di Eliana GUAGLIANO, Oèdipus, Salerno, 2010, pp. 179-193.

MORETTI Italo, 2007 [2002], *I figli di Plaza de Mayo*, Sperling & Kupfer Editori, Milano.

Filmografia

CINI Domenico, 2009, *Noi che siamo ancora vive*

El protagonismo subsidiario de las intelectuales colombianas de inicios del s. XXI. Laura Restrepo a modo de ejemplo

Cándida Ferrero Hernández

Universitat Autònoma de Barcelona

1.– Doy inicio a la primera parte de mi intervención intentando aclarar la paradoja expresada en el título que he propuesto, pero antes permítanme unas referencias.

En *Las Troyanas* de Eurípides (s. V aC.), Hécuba la reina de Troya, ante el desastre de su ciudad se lamentaba de que lo único que podía hacer, en su calidad de mujer, era llorar la muerte de sus hijos y dolerse por el destino de sus hijas, sacrificada la más joven como ofrenda a la tumba de Aquiles y las demás adquiridas en sorteo por los reyes y generales griegos que habrían de llevarlas como trofeo de guerra. Palabras dolientes, nada más que eso le quedaba a la altiva reina, porque como ella dice no somos más que mujeres sometidas al vencedor.

En los albores del s. XV, Cristine de Pizan, o Cristina de Pisa, escribe *Le trésor de la cité des dames*, damas que son la razón, la ley y la justicia, las mejores de las virtudes. Cristine fue la primera que plasmó la necesidad de que las mujeres fueran ciudadanas de pleno derecho para poder intervenir en las leyes que sólo eran hechas por hombres y para los hombres, habló también de que necesidad de la educación, y de la solidaridad hacia otras mujeres. La obra, dedicada como un espejo de princesas a la reina Ana de Francia, está siendo objeto, sólo en nuestro tiempo, de una revalorización desde la perspectiva de la literatura de género, pero además como la obra de una mujer de su tiempo en la época humanista.

Demos un salto temporal y oigamos a Patricia Buriticá Céspedes directora de la Alianza Iniciativa de Mujeres por la Paz de Colombia:

«Al hablar sobre la experiencia de las mujeres en la construcción de la paz, he pensado mucho en lo que hacemos, en Colombia. Siento que hacemos mucho, que todo es necesario, es importante, es indispensable. Pero me preguntaba ¿que tanto paramos la máquina de la guerra? ¿Por qué lo que hacemos no logra desactivar la guerra? Entonces me animé, entre todas nosotras, mujeres convencidas de generar la paz en este congreso, que podamos encontrar el hilo que teja la paz, y como el secreto de las diosas, puntada a puntada como lo sabemos hacer las mujeres podamos desde el norte al sur y desde oriente al occidente bordar con él un mundo sin guerras y sin violencias. Y como fue nuestra consigna en una marcha nacional contra la guerra (2003), ni guerra que nos mate, ni con paz que nos oprima» (BURITICÁ CÉSPEDES P.: web).

Estas palabras que pronunció Buriticá en 2006 en el Congreso *Las mujeres generando la paz*, son el preámbulo a un riguroso pero apasionado análisis en el que recorre los puntos calientes de Colombia y expone la fuerza que pueden aportar las mujeres, concluyendo que sus objetivos son hacerse visibles, ser referentes en la paz, alcanzar la participación en los órganos de decisión, construir alianzas para lograr un modelo válido de negociación y sobre todo obtener incidencia política.

La bibliografía relativa a los movimientos de mujeres en Latinoamérica presenta indistintamente el movimiento social de las mujeres y el movimiento feminista, y aunque surgen con orientaciones diferentes y abogan por distinta estrategia, sin embargo, las circunstancias sociales han propiciado la convergencia actual entre ambos. En consecuencia, el feminismo es hoy teoría y práctica, pero no se nos evidencia como único, en tanto que la categoría de mujeres no alude a una identidad común, y podría decirse que en la actualidad el feminismo lucha contra aquella categoría que se construye como subordinación.

Un repaso al estado de la cuestión en el s. XX en América Latina demuestra que el activismo femenino ha ido consiguiendo que se tengan en cuenta los intereses de las mujeres, aunque las concesiones gubernamentales hayan sido mínimas y los ámbitos de poder se hayan mantenido inaccesibles a las propias mujeres hasta finales del s. XX. Es cierto que la incidencia en el poder legislativo aparece aún, en general, como de carácter menor, sin embargo, el poder patriarcal se ha visto seriamente erosionado incluso en los países postautoautoritarios, donde se observa el avance de la representatividad de la mujer.

Según datos de 1990, la representación parlamentaria de mujeres en Colombia era del 11%, frente a Cuba o Argentina, con un 27%, y el promedio de representatividad en América Latina era de un 12% (MOLYNEUX M. 2003: 107- 108).

En datos de la Agencia Efe, extraídos de la Unión interparlamentaria (UIP) del 8 de mayo de 2010, el porcentaje de mujeres parlamentarias en el mundo es del 18,7%, que representa un aumento del 60% en relación a 1995. La UIP dice que han de destacarse los avances impresionantes registrados en el conjunto de América Latina: donde las mujeres obtuvieron el 26,5% de los escaños en las 12 cámaras que fueron renovadas. En total, las mujeres ocupan el 21,5% de todos los escaños en la región, situándose en el segundo lugar después de los países nórdicos (con un promedio regional de 41%). El primer país de América (4º en el mundo) en estos momentos es Cuba con 43,2% mujeres. En el décimo puesto está Argentina (38,5% en la Cámara de Diputados y 35,2% en el Senado). Colombia se halla en el puesto 111, con una representatividad del 8,4% y 11,8%, en cada una de las dos cámaras, es decir no sólo no ha aumentado desde el 90, sino que ha disminuido casi un punto. Lo que resulta francamente desolador frente al caso de Argentina o Cuba, siendo precisamente en Colombia donde los movimientos de mujeres se han ido articulando y consolidando de manera sobresaliente, pero bajo un nuevo concepto denominado ONGización que tiene como objetivo la lucha contra el terrorismo y el narcotráfico, y cuya línea de actuación se enmarca en proyectos que se orientan a la consolidación de la paz, a un discurso antibelicista, a la consecución de representación política, manifestando muchos puntos de coincidencia con otros proyectos de carácter general y no sólo de orientación de género.

En la actualidad, las mujeres organizadas en Colombia se multiplican por toda la geografía, precisamente en momentos de fuertes restricciones a la movilización y represión a cualquier manifestación que pueda parecer de simpatía a los grupos guerrilleros. La actividad de estos grupos se diversifica en diversos campos: desde los que intentan generar una discusión por la representatividad más nutrida y cambios constitucionales y legales, hasta los que trabajan cotidianamente, atendiendo a la reinserción de guerrilleras, o a las condiciones de vida de las prostitutas – Suplemento del *País* del 2 de mayo de 2010. Pero también son sin duda destacables los grupos de mujeres universitarias, cuya influencia social y política más importante es a través de programas de formación, que investiga en las manifestaciones literarias. A finales de los años 90 se creó la Red Nacional Mujer y Constituyente, a la que pertenecen unas cien asociaciones en la actualidad, y cuyo empeño sigue siendo lograr una mayor representatividad de las mujeres en los órganos legislativos, con el fin de que su protagonismo no sea subsidiario, como hasta el presente, sino equitativo, de ahí nuestro título y la paradoja planteada, que es en realidad la paradoja colombiana y que se extiende también a la consideración a las autoras literarias. En efecto, nos ha llamado la atención el tratamiento que se les da en *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990- 2004*: su autor Álvaro PINEDA BOLERO (2005), reseña 58 obras de autores colombianos, de autoras mujeres sólo señala 9 obras de las escritoras Consuelo Triviño, *Prohibido salir a la calle* (1998), de Rocío Vélez Piedrahita, *Muellemente tendida en la llanura* (1999), de M^a Cristina Restrepo, *De una vez y para siempre* (1999), de Fanny Bruitrago, *Bello animal* (2002), de Piedad Bonet, *Después de todo* (2001) y de Laura Restrepo, *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004), olvidando a otras autoras como: Vera Grave, Patricia Lara o Constanza Ardila.

2.– Damos comienzo a la segunda parte, en la que vamos a centrarnos en un breve comentario sobre Laura Restrepo (Bogotá, 1950), a quien usamos como ejemplo para ilustrar el caso colombiano.

Laura Restrepo se inició en la vida profesional como periodista, participó en el proceso de negociación del M19 con el gobierno presidido por Belisario Betancourt, fue testigo directo del desastre y de la matanza con la que terminó el proceso de negociación, estos hechos los reflejó en una crónica apasionada que tituló *Historia de una traición* (editada años más tarde con el título *Historia de un entusiasmo*) que fue el motivo de su exilio en España y en Argentina, durante un tiempo. A su regreso ocupó el cargo de Directora general de Cultura y Turismo. Estamos

pues hablando de una activista política que ha tenido además un importante papel representativo. Sus planteamientos no son en sentido estricto feministas, en principio, aunque su percepción del mundo la lleva a reflejar las sinrazones que observa, por lo que resulta una autora que pone en evidencia una realidad de injusticias, como los desastres humanitarios de los desplazamientos por la guerra, la locura colectiva por el dinero fácil, el tema de la prostitución y la construcción de la memoria de una mujer madura de izquierdas. Pero nos estamos avanzando.

Patricia Aristizabal, en *Panorama de la narrativa en Colombia en el siglo XX* (2005), recuerda cómo la mujer al insertarse en la literatura recurre al género autobiográfico y mediante cartas, diarios y confesiones elabora una estética propia, pero afirma que paulatinamente se ha ido desarrollando una nueva forma de expresión al negar el estilo femenino, etiquetado como alteridad al estilo masculino, y que se ha ido gestando un nuevo orden literario en el que la escritora eleva su protesta y subvierte el orden. Aristizabal incide en que cuando la escritora mujer defiende los derechos de la mujer está creando un nuevo lenguaje y una nueva sintaxis alejada de la gramática patriarcal.

El debate sobre la escritura femenina y feminista ha sido intenso, pero se percibe un consenso sobre el nuevo feminismo que se aleja de la militancia radical y opta por una propuesta en la que la voz de la mujer reclama un mundo no sexista, pero tampoco racista, es decir nos hallamos ante posturas que son las de la paz, la tolerancia y las propuestas de colaboración que hemos visto antes, propugnadas por las organizaciones de mujeres colombianas. En este ámbito es donde precisamente hemos de situar la escritura de Laura Restrepo.

De toda su producción novelística vamos detenernos unos momentos en *La novia oscura*, en *La multitud errante*, en *Delirio* y en *Demasiados héroes*.

La propia autora manifiesta que su obra literaria pretende ser crónica de su tiempo, de un tiempo en el que la violencia contamina y envenena a las personas y sus relaciones. El espacio creado, el espacio de la enfermedad, como el caos primigenio, contiene, con todo, una posibilidad de reorganización en un nuevo orden, el cosmos griego, que surge merced a la mejor naturaleza, como diría Ovidio, para Restrepo esa *melior natura* es la

honestidad, la humanidad de los personajes, la compasión y el esfuerzo por la concordia y la paz, la misma propuesta que se observa en los movimientos de mujeres en Colombia.

La mirada de género se ha ido construyendo en Laura Restrepo a lo largo de todo su recorrido narrativo y en *La novia oscura* (1999) alcanza un primer momento muy importante al dar voz a las prostitutas, a través del personaje Sayonara/Amanda, niña, prostituta y esposa después, que terminara regresando a su vida anterior buscando una cierta libertad que su papel de esposa no le permite.

Se ha dicho que en esta obra Restrepo hace una apología de la prostitución, y es cierto, según sus propias palabras (RESTREPO L. 2009b), que elabora el papel de la prostituta en la obra no precisamente desde la censura, no precisamente desde la moral al uso, pero no deja de ver la situación como dolorosa y exclusionista. Restrepo ha comentado que *La novia oscura* nació a partir de una investigación crónica sobre la zona petrolera y en su indagación fue encontrando testimonios que le hicieron ver el papel fundacional que había tenido la prostitución en la zona, y se encontró con una segunda generación nacida de las relaciones de los obreros del petróleo y de las prostitutas. Que las mujeres habían apoyado a los hombres solos sin familia y que incluso habían participado en sus luchas sindicales. Pero que ese tiempo “arcádico” había fenecido cuando la compañía petrolera impuso a los trabajadores que vivieran con familias legales lo que forzó la expulsión de las prostitutas de la zona. Es decir, el patrón impone un *modus vivendi* adecuado que institucionaliza las relaciones de poder mediante una ley restrictiva que previene el desorden, la revuelta y donde la prostituta vuelve a tener el lugar que debe ocupar: el territorio de la exclusión. La autora en su obra pretende dar voz y dignidad a la prostituta, reconociendo su existencia en la historia, haciéndola visible, mediante un desdoblamiento de la propia prostituta en la joven y bella Sayonara, que representa la dignidad y la humanitas y la Fideo, enferma de sífilis, que es la voz de la prostituta degradada. Sin duda esta dualidad, que la autora intenta marcar, recoge parte de la visión que de las prostitutas se elaboró en la literatura del s. XIX, cuyo destino siempre fue el castigo, como si los autores buscaran un modo de situarse en el lenguaje de la censura moral prevaleciente. En cambio, Restrepo no juzga, y en todo caso escribe sobre un mundo que estaba fuera de la moral, de ahí esa mirada, esa historia, de la que lo importante es que se haya contado, porque, volvemos a citar a la autora:

«Para escribir es imprescindible entender al que está al lado, abrirnos a otras morales, a otras maneras de entender el mundo, y por consiguiente el que lea se vea obligado a entender a los personajes» (RESTREPO L. 2009b).

La Multitud Errante (2000) recoge el clamor de los desplazados del país. Dice la autora:

«Es una novela corta sobre el desplazamiento. En Colombia hoy en día tenemos internamente más de dos millones de desplazados huyendo de un lugar a otro, tratando de encontrar un lugar dónde asentar la vida. Y ese, yo creo, es el gran drama del mundo contemporáneo... las hordas que andan buscando la tierra prometida. Es también una historia de amor, un hombre que anda buscando a una mujer que se ha refundido en el tráfago de la guerra y como trasfondo, todo el drama humano del desplazamiento» (RESTREPO L.: WEB).

En esta obra el universo literario de Laura Restrepo, se amplía con la construcción colectiva de un sujeto social masivo que recorre las carreteras de Colombia, en busca de un hogar sustituto. Igualmente con la contundencia de dos de sus personajes centrales: La extranjera Ojos de Agua (la narradora) y el líder errante, Siete por tres.

Con *Deliro*, premio Alfaguara 2004 y premio Grinzane Cavour 2006 en Italia, la autora a través de una narración extraordinaria y compleja, con la confrontación y complementación de un conjunto de voces y de puntos de vista, ofrece una historia y muchas a la vez que son la historia contemporánea de Colombia. Es el discurso de Agustina la protagonista, la heroína delirante, el recurso utilizado para evidenciar los componentes de una sociedad enferma, intolerante que impone el silencio colectivo. La ambición por el dinero fácil y el reconocimiento social operan como los elementos prevalecientes donde lo individual no tiene voz. Por eso en su delirio Agustina no para de hablar atropellada, buscando un escape. El sistema patriarcal sofoca la voz de la mujer, pero la voz toma altura y provoca un cataclismo:

«No sé, Agustina chiquita, de verdad no te lo puedo precisar porque eso no tiene precisión posible, cuando te sueltas a delirar te dejas llevar por una jerigonza muy ansiosa y complicada, te pones sumamente brava, pronuncias máximas y sentencias que para ti parecen ser de vida o muerte, pero que para los demás no quieren decir nada, claro que no es culpa tuya, yo sospecho que ni siquiera tienes mucho que ver con eso que te pasa, pero es verdad que cuando te zafas me pones la piel de gallina, todo lo que haces tira sospechosamente a lo religioso, no sé si me entiendes, empiezas a pronunciar palabras grandilocuentes y a predecir cosas como si fueras profeta, pero un profeta petulante y antipático, ¿cachas la onda mi pobrecita linda?, un profeta insensato y putamente loco»
(RESTREPO L. 2004: 274- 275).

«Putamente loco», cómo si no estuviera loca se atrevería Agustina a decir verdades que ponen en entredicho la estable y organizada familia, la sociedad del triunfo.

Pero en la historia hay un antihéroe, el plácido y sacrificado Aguilar, que con paciencia y ternura apacigua el delirio de Agustina. La subversión de papeles está servida, entonces, pues la paciencia y la ternura no son sino las cualidades más decididamente femeninas en el imaginario colectivo. Por eso Aguilar es un fracasado social, por eso no lo son el todopoderoso padre de Agustina, ni tampoco su hermano mayor, el heredero, pero por eso es también un fracasado Bichi, el hermano homosexual de Agustina.

Dice Carmiña Navia:

«En los ires y venires de esta familia, encontramos igualmente las claves para entender mucho de lo que nos pasa como país y como sociedad. Esa doble moral que impone el silencio a los hijos que han querido romper la ley del padre y restaurar el equilibrio, impone igualmente en el juego social que las familias de bien, mantengan sus tradiciones y costumbres, aunque estén sostenidas con un dinero de origen oscuro, del cual no es posible reconocer sus huellas» (NAVIA C. 2006: 13).

Demasiados héroes (2009) es tal vez para nosotros la novela más asequible y a la vez la más osada de la escritora, tal vez no tiene la complejidad de *Delirio*, tampoco tiene la implicación sociológica de *La multitud errante*, ni es tan manifiestamente de género como *La novia oscura*. En efecto, se trata de una novela cuya temática glosada por la propia Restrepo es la del viaje de un adolescente, Mateo, que busca al padre. Pero en realidad, la búsqueda y la maduración progresiva no se darían, o al menos serían de otra manera, si no interviniera la mano de la madre. Es sin duda la madre, Lorenza, la que a modo de un nuevo Virgilio acompaña y guía en el viaje iniciático al muchacho. A la vez es una novela sobre la memoria y la reconciliación con el pasado, con la propia juventud de Lorenza y su vida clandestina en el Buenos Aires de la dictadura.

Al héroe, Ramón, el Forcás clandestino, padre de Mateo se le pone en entredicho, se le analiza, se le critica, se le mira con distancia, porque el héroe fue incapaz de adaptarse a la vida civil, y su actuación con Lorenza, con la Aurelia clandestina, fue la de un enemigo que le hizo desaparecer al hijo, en lo que Mateo denomina el episodio oscuro, y que Lorenza no quiere explicarle. Así el hijo al no tener más que ideas inconexas del padre al que dejó de ver cuando tenía dos años y que él apenas recuerda, lo percibe mediante el relato de los otros, como un héroe prometeico, inamovible, porque para el muchacho los únicos héroes son los de la «Play Station». La madre entonces con paciencia le habla de la lucha clandestina, de los miedos, de la inseguridad, de huidas, pero también de añoranzas y de ternura.

El tono narrativo es ligero, a modo de diálogo, en un pasaje la autora nos da una clave del estilo que ha usado:

«El problema ha sido cómo contarlo, y ahora creía descubrirlo: íntimo y simple, como una conversación a puerta cerrada entre dos mujeres que recuerdan. Sin héroes, sin adjetivos, sin consignas. En tono menor. Sin entrarle a los acontecimientos, quedándose apenas en el eco, para envolverlo en papel de seda, como a las sábanas, a ver si por fin dejaba de latir y poco a poco se iba amarilleando» (RESTREPO L. 2009a: 234).

Un estilo ligero y suave, con frases frescas, con ideas divertidas que surgen de la relación entre la madre, protectora y tenaz, y el adolescente terco y caprichoso. Escenas de lo cotidiano, amargas en ocasiones cuando se rememora la huida del padre, del héroe. Evocadoras, cuando la madre hace un recorrido sentimental por el Buenos Aires de su juventud, pero no nostálgicas, porque la ironía adolescente de Mateo no le da tregua. Al final de la novela, Mateo, como Telémaco en el Canto I de la Odisea, devuelve a la madre a su espacio para seguir él, ya solo, su búsqueda:

«–Espera Mateo, espera. Hay que coordinar todo bien, porque mañana tú y yo nos movemos con preescisión de reloj suizo. Tú te vienes para Buenos Aires, yo te espero en el aeroparque [...]

–Para eso te llamaba, Lole. Mejor te vas sola a Bogotá, ¿estás de acuerdo?

–¿Cómo voy a estar de acuerdo, qué estás diciendo.

–Yo me quedo con Ramón. Ya está todo arreglado.

– ¿Cómo? [...] –Espera, Mateo, esto es serio. Cómo así que te quedas con Ramón, tu no puedes tomar esa decisión por tu cuenta, ya sabes que yo...

–Sólo dos o tres semanas, hasta que se acaben mis vacaciones del colegio.

–Pero Mateo...

– No te preocupes, ya no tengo dos años y medio. Si me huelo una ramonada arranco a correr y este Ramón no me alcanza ni en las curvas. Total peso la mitad que él y le llevo una cabeza. Confía en mí, Lorenza. Voy a averiguar quién es este hombre y cuando lo haya averiguado regreso»

(RESTREPO L. 2009a: 263- 264).

Laura Restrepo ha sugerido que gran parte de la novela es autobiográfica, que hubo un Ramón, que hubo asimismo un episodio oscuro, en el que el padre hizo desaparecer al hijo, y que ella misma hubo de afrontar por qué no decirlo el maltrato del antiguo héroe. En fin, *Demasiados héroes*.

Criticismo sobre Laura Restrepo

<http://www.colombianistas.org/estudios/Estudios.html> (julio, 2005).

ANCHORA Stefania, 2004, *Una mujer, un testigo en la Colombia de hoy: Laura Restrepo*, Università di Lecce, Tesi di laurea.

ARISTIZÁBAL Patricia, 2005, *Panorama d la narrativa femenina en Colombia, en el siglo XX*, Universidad del Valle, Cali.

LIROT Julie – Elvira SÁNCHEZ- BLAKE (Eds), 2007, *El universo literario de Laura Restrepo*, Taurus, Bogotá.

MEJÍA Gustavo, 2005, Historia e historias en *La novia oscura* de Laura Restrepo, “Casa de las Américas”, abril-junio, n° 235, pp. 137-144.

NAVIA Carmiña, 2006, *Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico*, “La manzana de la discordia”, Enero, Año I, vol. I, pp. 7- 15.

RESTREPO Laura 2004, *El imaginario narrativo como creador del imaginario social*, Fòrum Universal de les Cultures, Registro en vídeo, Barcelona.

SÍMINI Diego, 2004, *Conflictos individuales y colectivos en las novelas de Laura Restrepo*, Actas del XII Congreso del AISPI, Catania- Ragusa, 16- 18 de mayo del 2004, Aispi-Instituto Cervantes, Roma, pp. 437- 444.

Obras de Laura Restrepo

RESTREPO Laura, 1986, *Colombia. Historia de una traición*, Iepala, Madrid.

RESTREPO Laura, 1986, *Historia de un entusiasmo*, Alfaguara, Madrid.

RESTREPO Laura, 1992 [1989], *La isla de la pasión*, Planeta Mexicana, México.

RESTREPO Laura, 1997 [1995], *Dulce compañía*, Ediciones B, Barcelona.

RESTREPO Laura, 2000 [1999], *La novia oscura*, Anagrama, Barcelona.

RESTREPO Laura, 2001 [1993], *Leopardo al sol*, Anagrama, Barcelona.

Donne e impegno / Mujeres y compromiso

RESTREPO Laura, 2001, *La multitud errante*, Ed. Planeta Colombiana, Bogotá.

RESTREPO Laura, 2002, *Olor a rosas invisibles*, Sudamericana (cuento), Buenos Aires.

RESTREPO Laura, 2004, Madrid, Alfaguara, *Delirio*.

RESTREPO Laura, 2009a, *Demasiados héroes*, Alfaguara, Madrid.

RESTREPO Laura, 2009b, *De la realidad al delirio y viceversa*, Curso de verano de 2009, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, en <http://www.youtube.com/watch?v=NSIBm2dMrBY> con acceso el 12 de enero de 2011.

RESTREPO Laura, en <http://www.latinoamerica-online.info/cult03/letteratura07.03.html>, con acceso el 30 de diciembre de 2010.

Sobre Colombia y su contexto social

BURITICÁ CÉSPEDES Patricia, en http://www.revistafuturos.info/futuros18/paz_mujeres.htm (con acceso el 1 de enero de 2011).

MOLINEUX Maxime, 2003, *Movimientos de mujeres en América Latina. Estudio teórico comparado*, Cátedra, Madrid.

Movimientos de Mujeres y Participación Política en Colombia, 1930-1991, 1994, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad – Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, Barcelona, 1994.

RESTREPO Laura, 1976, *Niveles de realidad en la literatura de la Violencia en Colombia*, “Ideología y Sociedad”, Abril-septiembre, pp. 7-35.

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

María Rosa LOJO (Argentina), *Il diario segreto di Pietro de Angelis*, 2010, traduzione di Immacolata FORLANO, introduzione di Rosa Maria GRILLO.

12€ pp.184

María Rosa LOJO (Argentina), *La musa ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo*, 2010, traduzione di Immacolata FORLANO, introduzione di Rosa Maria GRILLO.

12€ pp.192

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.268

AA.VV., *Letterature americane e altre arti. Literaturas americanas y otras artes* (cd), 2010, a cura di Eliana GUAGLIANO, Convegno Salerno 2009.

11€ pp.232

Finito di stampare
nel mese di maggio 2011
presso ADStudio – Salerno