



“EL TRABAJO ME PONE ALAS”

SCRITTI IN OMAGGIO A ROSA MARIA GRILLO

A CURA DI
DANIELE CRIVELLARI
GIULIA NUZZO
VALENTINA RIPA

1

OFFICINE

PINDARICHE

“El trabajo me pone alas”. Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo / Daniele Crivellari, Giulia Nuzzo, Valentina Ripa (a cura di). – Salerno, Officine Pindariche, 2023. – 1064 p. ; 5,5 cm.

“El trabajo me pone alas”

Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo

Daniele Crivellari, Giulia Nuzzo, Valentina Ripa (a cura di)

Accesso alla versione elettronica:

Accesso alla versione elettronica:

<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/index>

Gli e-book di ShareBooks sono pubblicati in modalità

Open Access con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

ISBN 978-88-31216-47-0

in copertina: *Azotea con flores* (1906), Joaquín Sorolla y Bastida (part.)

progetto grafico: archè officine editoriali

Realizzato con fondi del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Salerno

“EL TRABAJO ME PONE ALAS”

Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo

1

a cura di

Daniele Crivellari

Giulia Nuzzo

Valentina Ripa



INDICE

TOMO 1

INTRODUZIONE	15
LETTERATURA FEMMINILE E QUESTIONI DI GENERE/ LITERATURA FEMENINA Y CUESTIONES DE GÉNERO	
POLITO Marina, ... <i>Lei, la sola che amava i riti femminili di Cipride ...</i>	23
VOLPE CACCIATORE Paola, <i>Una donna chiamata Aspasia</i>	37
BASILE Grazia, <i>La voce delle donne nella sfera pubblica. La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne di Olympe de Gouges</i>	45
SILVESTRI Agnese, <i>Una scrittrice contro l'ineluttabilità dell'egoismo: George Sand e la rappresentazione del Bene</i>	71
BELLONE Liliana, <i>Visibilización de sujetos subalternos en dos escritoras latinoamericanas: Juana Manuela Gorriti y Gertrudis Gómez de Avellaneda</i>	87

CATTARULLA Camilla, <i>Encuentros culinarios entre mujeres migrantes y sus repercusiones en los recetarios y en la literatura: el caso argentino</i>	99
LOJO María Rosa, <i>Victoria Ocampo: "este misterio de los sonidos"</i>	115
GONZÁLEZ LUNA Ana María, <i>La representación femenina de Antonieta Rivas Mercado: biografía, escritura y ficción literaria</i>	127
GALICIA ISASMENDI Berenize e ROSALES RÍOS Julie, <i>Cine de mujeres en México: un esbozo histórico</i>	143
TOVAR Paco, <i>La Estrella del Norte</i>	155
RUSSO Antonella, <i>Rosa Chacel: la memoria e l'arte. Intorno a Timoteo Pérez Rubio e la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado di Madrid</i>	169
GHERI Paola, <i>Luoghi del femminile nella modernità del primo dopoguerra tedesco. I racconti di Marieluise Fleißer</i>	189
DE FELICE Pierluigi e SINISCALCHI Silvia, <i>Una questione di genere: l'odonomastica del Comune di Salerno tra geografia, storia e marginalità sociale</i>	205
PELIZZARI Maria Rosaria, <i>La violenza di genere nella storia: questioni, lessico, spazi tra XIX e XX secolo</i>	223
STUDI LINGUISTICI E SULLA TRADUZIONE/ ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y DE TRADUCCIÓN	
ALFANO Iolanda e VOGHERA Miriam, <i>Le scelte delle donne nei nomi di professione in italiano e spagnolo</i>	241

SOLÍS GARCÍA Inmaculada e PEPE Chiara Francesca, <i>I docenti delle scuole medie di fronte alla sfida dell'insegnamento multilingue e interculturale: i casi toscano e campano</i>	261
MARTÍN SÁNCHEZ María Teresa, <i>La práctica de la expresión oral en el aula virtual de ELE: la descripción</i>	281
DE SANTIS Vincenzo, "Fuera en París cristiana musulmana aquí fuera" (BNE, MS/18549/5). <i>La religión en la primera traducción al español de la Zaïre de Voltaire</i>	297
BEVILACQUA Michele, <i>La lingua di Élie Stéphenson tra discorso testimoniale e identità della francofonia guyanese</i>	311
VACCARO Valeria Anna, <i>Memoria e attualità negli ispanismi di Marguerite Yourcenar</i>	331
THEINER Irene Margarita, <i>Escritura y reescritura del exilio y el rearraigo: de Le bleu des abeilles a El azul de las abejas</i>	347
PAGLIAI Lucila, <i>La traducción como reformulación y reescritura. Leer en confrontación bilingüe: una invitación al ejercicio crítico de la traducción</i>	367
LETTERATURA DI VIAGGIO, DELLA MIGRAZIONE E DELL'ESILIO/ LITERATURA DE VIAJE, DE LA MIGRACIÓN Y DEL EXILIO	
D'AMBROSI Mario, <i>La letteratura bizantina dell'esilio: il caso dell'Anonimo di Gozo</i>	383
TORTORA Alfonso, <i>Migranti senza terra e senza spazio. Un tema di confine tra storia e altro ancora</i>	399

PELLEGRINO Rosario, <i>Donne, amanti e ricevimenti nella Roma del Settecento</i>	409
DUQUE AMUSCO Alejandro, <i>Diario de un viaje a Chile (tras los pasos de Neruda)</i>	427
DURANTE Laura Mariateresa, <i>Femminismo e integrazione linguistica nel teatro dell'esilio di María Luisa Algarra</i>	443
REGAZZONI Susanna, <i>Historias transitadas entre Italia y Argentina: Graciela Batticuore y Marco Steiner</i>	457
SERAFIN Silvana, <i>Un viaggio al femminile per i sentieri della letteratura migrante</i>	473
BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, <i>Viajes y voces de la memoria y de la inmigración en María Angélica Scotti</i>	487
COLUCCIELLO Mariarosaria e SCOCOZZA Antonio, <i>La lengua del nuevo exilio venezolano en Liubliana de Eduardo Sánchez Rugeles</i>	505
D'ANGELO Giuseppe e MOCCIA Carmen Lucia, <i>Gaetano Bafile: un giornalista d'Inchiesta a Caracas</i>	523

TOMO 2

LETTERATURA E STORIA/ LITERATURA E HISTORIA

MALINCONICO Rino, <i>La ricerca storico-letteraria di Rosa Maria Grillo</i>	555
---	-----

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, <i>Rosa Maria Grillo y las posibilidades epistemológicas de la novela histórica</i>	573
NIENHAUS Stefan H.M., <i>Prima di Walter Scott. Benedikte Naubert e l'invenzione del romanzo storico</i>	587
CUSATO Domenico Antonio, <i>La riscrittura delle peregrinazioni del padre Mier nella biografia di Reinaldo Arenas</i>	599
DONAT Mara, Margarita, <i>está linda la mar de Sergio Ramírez: Rubén Darío entre mito nacional y parodia</i>	611
MAGNANI Ilaria, <i>Duerme di Carmen Boulosa. Voci e strutture narrative</i>	629
LETTERATURA E MEMORIA/ LITERATURA Y MEMORIA	
RODRÍGUEZ VARGAS Hernán, <i>Rosa Maria Grillo, Testimoniare per vivere, vivere per testimoniare</i>	645
SALERNO Vincenzo, <i>Trema la terra. Testimoniare, in prosa e in versi, il terremoto del 23 novembre 1980</i>	655
PALLEIRO María Inés, <i>Historias de fantasmas y fantasmas de la historia: aparecidas, desaparecidas y víctimas de femicidio en la Argentina</i>	671
GIOVANNINI Maria Alessandra, <i>Memoria propia y memoria heredada en las novelas de Laura Alcoba: las diferentes facetas del testimonio en La casa de los conejos y Los pasajeros del Anna C.</i>	687
PERASSI Emilia, <i>En nombre de la madre. Cadáver y cuerpo en Aparecida de Marta Dillon</i>	701
SCARABELLI Laura, <i>Imaginar el pasado, fabricar el presente: el rol del testimonio en La dimensión desconocida de Nona Fernández</i>	713

TRA ANTICO E MODERNO, TRA EUROPA E AMERICHE/
ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y LA MODERNIDAD, ENTRE
EUROPA Y LAS AMÉRICAS

- PACE Giovanna, *Prospettive sulla morte di Alceste nella tragedia euripidea* 731
- LA GRECA Fernando, *I medici di Paestum e le origini della Scuola Medica Salernitana in Valafrido Strabone* 743
- GRAZZINI Stefano, *Elixir Ammericum o bevanda dell'anima: l'elogio del cioccolato di un gesuita napoletano alla corte di Cosimo III de' Medici* 757
- GALICIA ISASMENDI Erika, *La crónica hemerográfica española durante la pandemia de gripe, 1889-1890* 773
- CASADIO Giovanni, *Raffaele Pettazzoni (1883-1959) storico delle religioni universale: vita, pensiero e azione* 795
- CORRENTE Paola, *Encuentros y desencuentros divinos: la religión entre Europa y América* 811
- SCOCOZZA Giovanna, *Cruces culturales entre Italia y Uruguay en los albores del siglo XX: la perspectiva noviolenta de Aldo Capitini y Eugen Relgis* 829
- BAJINI Irina, *Pulcinella alla scoperta dell'America. Reinterpretazioni transatlantiche di un simbolo di napoletanità* 849
- DE GIOVANNI Flora, *Le case di Bloomsbury: spazi per una nuova domesticità* 867
- SANTORO Verio, *Jorge Luis Borges: la Legge di Grimm, lo studio delle lingue germaniche antiche e le kenningar* 885
- RAMÓN GUTIÉRREZ Antonio, *Acerca de una particular elección de objeto amoroso en Jorge Luis Borges. Damas y cautivas* 897

SICA Giorgio, <i>Paulo Leminski. Una breve antologia in italiano</i>	909
DIONISI Maria Gabriella, <i>Renée Ferrer: una rilettura aggiornata</i>	927
PERUGINI Carla, <i>Una fugace eternità: i microracconti di Manuel Moyano</i>	945
GUARINO Augusto, <i>Percorsi distopici nel romanzo spagnolo contemporaneo: il caso di Ricardo Menéndez Salmón</i>	959
OMAGGI, INCONTRI E MEMORIE/ HOMENAJES, ENCUENTROS Y MEMORIAS	
CANCELLIER Antonella, <i>Búhos, lechuzas y múcaros para Rosa</i>	973
BOTTIGLIERI Nicola, <i>Una cena in terrazza a primavera inoltrata</i>	993
SANTONI Romolo, <i>Fra Antropologia e Letteratura: appunti e memorie di una fruttuosa collaborazione e, soprattutto, di una grande amicizia</i>	1007
FABBRI Edda, <i>Rosa primero</i>	1023
HERRA Rafael Ángel, <i>Mi encuentro con Rosa Maria Grillo</i>	1027
LORENZANO Sandra, <i>El resto es memoria</i>	1033
PUBBLICAZIONI DI ROSA MARIA GRILLO/ PUBLICACIONES DE ROSA MARIA GRILLO	1041

“EL TRABAJO ME PONE ALAS”

SCRITTI IN OMAGGIO A ROSA MARIA GRILLO

INTRODUZIONE

Daniele Crivellari, Giulia Nuzzo, Valentina Ripa

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

«El trabajo me engolosina. El trabajo me pone alas. A otros embriaga el vino; a mí el exceso de trabajo». Sono parole che José Martí, l'apostolo della patria cubana, il padre di *Nuestra América*, annotò nel suo quaderno di appunti nel 1881, espressione del suo umanitarismo sociale, di fervidi sentimenti socialisti, volto alle rivendicazioni e alle speranze del popolo dei lavoratori, del popolo numeroso e bisognoso della sua America *mestiza*. Ci sono parse tali parole un veicolo privilegiato per richiamare, sin dal titolo di questo volume, una delle cifre essenziali della disposizione umana, vitale, esistenziale, oltre che dell'impegno intellettuale, di Rosa Maria Grillo, esempio ammirevole di un'operosità, una laboriosa vitalità, esercitata, proprio come in Martí, come il veicolo di un vitale umanesimo, allertato contro le seduzioni della "pigritia", che «encoleriza y enloquece», e gli agguati delle sofferenze: «entregados al trabajo, no hay manera de que la pena nos venza».

Questo volume ha preso le mosse appunto dal desiderio di offrire un omaggio all'infaticabile lavoratrice, stimata docente e studiosa, maestra, collega e amica, in occasione di una significativa ricorrenza, quella del suo pensionamento, importante traguardo simbolico – certo non meta conclusiva – di una carriera feconda realizzata nel campo dell'ispanismo contemporaneo. Il suo percorso inizia in effetti dall'ambito della letteratura della penisola – con la monografia *Rac-*

conto spagnolo. Appunti per una teoria del racconto e le sue forme, 1985 – per concentrarsi poi sullo studio delle letterature ispanoamericane, ma senza perdere mai di vista la concorrenza dei complessi fenomeni culturali e letterari all’interno di un contesto ampiamente ispanico, l’unità delle origini alla base della frastagliata molteplicità delle identità ed espressioni culturali dell’America spagnola.

Su uno scenario transoceanico si immettono in effetti due delle sue fondamentali e più antiche direttrici di studio. Quella sulla letteratura dell’esilio, innanzitutto, con lavori che agli inizi della sua ricerca sollecitano la rotta tra la Spagna dell’esodo dei repubblicani e la “terra promessa” americana, e in particolare l’Uruguay: Max Aub, Juan Gil-Albert, José Bergamín, da una parte, e Mario Benedetti, dall’altra, ma anche una serie di autrici come Federica Montseny e Teresa Pàmies, Rosa Montero o Rosa Chacel, con il cui studio si annuncia un interesse per la scrittura femminile che si consoliderà nel tempo, attestando una particolare attenzione al ruolo delle identità di genere nella determinazione delle forme di scrittura, in specie delle scritture dell’io. Quindi, più recente, si configura quella sulla letteratura dell’emigrazione, che nel 2003 sfocia nella sua seconda monografia – *Emigrante / Inmigrado. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya* –, ancora concentrata sull’amato Uruguay, terra alla quale rimontano sue genealogie familiari e con cui intratterrà una relazione speciale, coltivata nei viaggi intellettuali della letteratura, della ricerca, come in quelli reali della vita, scaturiti dalla sempre intensa attività scientifica e congressuale della studiosa.

Nella produzione di questi anni cresce d’altra parte un interesse per i rapporti tra scrittura letteraria e storia, da cui matureranno due ulteriori fecondi ambiti della sua ricerca più recente, culminati in altrettanti libri, *Escribir la Historia*, del 2010, e *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, del 2022, forieri di prospettive metodologiche originali e innovative. Se al centro del primo è la rivisitazione di figure ed episodi cruciali della Scoperta e della Conquista nel romanzo storico latinoamericano vecchio e nuovo, nel secondo l’interesse si apre al versante contemporaneo della memoria, della soggettività della testimonianza, su una cartografia ampia dei crimini, delle violenze del subcontinente, ma innestata soprattutto sul contesto delle dittature del Río de la Plata: l’Argentina di Nora Strejilevich, per esempio, o l’Uruguay di Mauricio Rosencof, Carlos Liscano ed Edda Fabbri;

senza perdere di vista le «altre geografie» e in particolare il versante ispanico, tra Jorge Semprún e i bambini appropriati, e quello italiano, da Primo Levi a Marco Bechis. Ha contribuito inoltre a diffondere nel nostro Paese opere di Fabbri, Liscano, Rosencof, Strejilevich e quelle di molti altri autori ancora (Ricardo Tremolada, Rafael Courtoisie, Fernando Loustaunau, Rafael Herra, tra gli altri), e soprattutto scrittrici (Liliana Bellone, Maria Rosa Lojo, Mirta Yáñez, Luz Argentina Chiriboga, Renée Ferrer) attraverso un lavoro perseverante di promozione editoriale, in particolare tramite la collana da lei diretta, “A Sud del Rio Grande”, della casa editrice salernitana Oèdipus, e grazie all’organizzazione di numerose iniziative scientifiche e culturali, anche in sinergia con il Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” di Perugia e di Salerno, associazioni delle quali è stata ed è anima e collante.

In tutte le dimensioni del suo lavoro – docente, studiosa, organizzatrice culturale –, dagli esordi della carriera presso l’Università di Salerno fino agli ultimi tempi, impegnati dal suo incarico alla direzione del Dipartimento di Studi Umanistici, ha consegnato l’esempio di una peculiare vitalità intellettuale, di una laboriosa etica della disciplina che non ha mai trascurato però l’importanza dei flussi affettivi, dei vincoli amicali negli incontri umani e intellettuali. Rosa li ha coltivati nelle aule studentesche, nei suoi viaggi, negli incontri del Circolo Amerindiano, aprendo a tutti le porte del suo studio universitario come quelle di casa sua, nelle forme di un cameratismo festoso, compiaciutamente antiaccademico, ma mai frivolo, anzi impostato su uno spirito di spartana, sorridente semplicità: ne è divenuto un simbolo il terrazzo del suo appartamento di Via Oberdan a Salerno – gremito di figure di gufi e civette –, sede di incontri tra scrittori, professori e letterati, di ritrovi amicali e cene congressuali, a cui non mancano affettuosi riferimenti in questo volume. Questa sua proiezione “comunitarista”, per così dire, illumina d’altronde le stesse passioni letterarie e le concomitanti scelte nell’esercizio critico della studiosa, che ha evidentemente prediletto aree del discorso letterario interessate dall’impegno etico, civico, politico, con le cause dei soggetti marginali, oppressi, con i “vinti” e le “vittime” della storia, e che è sicuramente anche alle origini dell’incidenza dei suoi interessi verso il mondo delle «dolorosas repúblicas latinoamericanas», come le chiamò Martí.

La laboriosa, sfaccettata e fertile attività scientifica di Rosa Grillo, con la fecondità delle amicizie intrecciate, sembrano trovare riflesso nella ricca articolazione dei temi, nella numerosità e nello spessore dei contributi che compongono i robusti due tomi di questo volume: hanno contribuito a formarlo colleghi, scrittori e scrittrici, esperti ispanisti e ispanoamericanisti, ma anche studiosi di diversi altri ambiti disciplinari che hanno affiancato Rosa nella vita accademica di tutti i giorni, aderendo con affetto ai festeggiamenti. Dispiace che, per comprensibili ragioni editoriali, si sia purtroppo dovuto rinunciare a implicare nel progetto molte altre figure, soprattutto delle più giovani leve dell'ispanoamericanismo, legate al vasto raggio delle relazioni dell'omaggiata. Per altro verso, qualcuno degli amici implicati, pur avendo aderito inizialmente, non ha fatto in tempo a partecipare e purtroppo i curatori non possono escludere qualche loro dimenticanza, della quale naturalmente chiedono venia.

La complessa materia dei testi pervenuti è stata distribuita – con qualche inevitabile elemento di arbitrio – attorno ad alcuni ampi spettri tematici e problematici che rivelano spesso la convergenza degli interessi di ricerca della festeggiata con quelli dell'ispanoamericanismo internazionale e italiano degli ultimi anni. Per quanto riguarda quest'ultimo, per esempio, con la fertile stagione di studi attorno ai movimenti migratori tra Italia e Americhe, sulla letteratura femminile e sulla letteratura testimoniale.

Il volume è diviso nelle sezioni “Letteratura femminile e questioni di genere”, “Studi linguistici e sulla traduzione”, “Letteratura di viaggio, della migrazione e dell'esilio”, nel primo tomo; “Letteratura e storia”, “Letteratura e memoria”, “Tra antico e moderno, tra Europa e Americhe”, “Omaggi, incontri e memorie”, nel secondo; ma il libro è organico malgrado la diversità degli interessi di autrici e autori e, avendo loro quasi sempre indirizzato il proprio lavoro in una o più delle linee di ricerca e delle passioni dell'omaggiata, alcuni contributi potrebbero figurare in più di una sezione.

La prima parte è aperta da Marina Polito, che (ri)legge un epigramma del I sec. a.C. all'interno dei *gender studies*; prosegue con un saggio di Paola Volpe su Aspasia e ci porta poi nel cuore della moderna questione femminile con la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* di Olympe de Gouges trattata da Grazia Basile e con la più celebre delle scrittrici che hanno dovuto pubblicare con uno

pseudonimo maschile: George Sand, studiata qui da Agnese Silvestri nella sua rappresentazione letteraria dell'altruismo e della ricerca del bene. Si passa poi all'America Latina con lo studio di due figure prototipiche, Manuela Gorriti e Gertrudis Gómez de Avellaneda, analizzate dalla feconda scrittrice argentina Liliana Bellone, nota anche in Italia attraverso le traduzioni propiziate dalla stessa Rosa e cara a tutto il gruppo che si riunisce annualmente nei convegni di studi letterari da lei promossi. Camilla Cattarulla introduce poi i temi cardini delle migrazioni, dell'identità e della contaminazione linguistica e culturale attraverso l'approfondimento degli scambi gastronomici tra donne migranti. Si prosegue con la scrittrice argentina María Rosa Lojo, che approfondisce le passioni musicali di Victoria Ocampo, figura che era stata già al centro delle sue ricreazioni letterarie, ne *La musa ribelle*, romanzo che pure è stato pubblicato nella collana di Grillo; e ci trasferiamo poi in Messico con Ana María González Luna su Antonieta Rivas Mercado, una delle grandi donne del Messico del primo Novecento, e con Berenize Galicia Isasmendi e Julie Rosales Ríos che tracciano una interessante storia del cinema messicano femminile. Paco Tovar ci porta quindi in Paraguay con la Estrella del Norte amata da José Gaspar Rodríguez de Francia e la Andaluza narrata da Roa Bastos: «visiones distintas de una sola mujer». Con Antonella Russo e Paola Gheri si ritorna in Europa, rispettivamente con Rosa Chacel e la sua biografia di Timoteo Pérez Rubio e con i racconti di Marieluisa Fleißer. Concludono la prima sezione uno studio di onomastica femminile salernitana, a cura di Pierluigi De Felice e Silvia Siniscalchi, e un ampio percorso attraverso i modi, i luoghi e le denominazioni della violenza di genere da parte di Maria Rosaria Pelizzari, tra il XIX e il XX secolo e in diverse geografie.

La seconda sezione del primo tomo si apre con uno studio a cavallo tra la prima e la seconda parte: quello di Iolanda Alfano e Miriam Voghera sui nomi femminili delle professioni in italiano e la scelta di usarli o meno da parte di colleghe che lavorano in università italiane, spagnole e ispanoamericane. Segue un contributo nel quale Inmaculada Solís e Chiara Francesca Pepe studiano come dei gruppi ampi di insegnanti campani e toscani di scuola secondaria di I grado affrontano le sfide della scuola attuale riguardo al plurilinguismo e al multiculturalismo, giungendo a conclusioni incoraggianti nella prospettiva di una didattica sempre più interculturale. Si prosegue poi con un

articolo nel quale M. Teresa Martín Sánchez illustra i risultati di una ricerca-azione che mostra quanto sia risultata efficace, nel difficile periodo della didattica a distanza, la pratica della descrizione orale con studenti di I anno di Lingua spagnola in un corso di laurea triennale in Lingue e Culture Straniere. A quel punto, la sezione si apre al mondo francofono e alla traduzione con il contributo di Vincenzo De Santis sulla prima traduzione in spagnolo della *Zaïre* di Voltaire: una interessante *Zayra* inedita nella quale la traduttrice, Margarita Hickey, fa sì che l'eroina si converta volutamente al cristianesimo, aderendovi come atto di libertà. Michele Bevilacqua ci porta poi nella Guyana francese, Paese multilingue la cui popolazione è in gran parte plurilingue, e lavora su Élie Stéphenon, la sua lingua, il suo discorso letterario, mentre Valeria Anna Vaccaro studia gli ispanismi presenti nell'opera di Marguerite Yourcenar. Irene Theiner, quindi, prosegue con lo studio linguistico e traduttologico della letteratura dell'esilio di Laura Alcoba, che scrive in francese, la lingua del Paese che l'ha accolta, affidando la diffusione in spagnolo di sue opere alle traduzioni di Leopoldo Brizuela. Chiude la seconda parte del primo tomo un lavoro teorico di Lucila Pagliai sulla traduzione letteraria che l'autrice applica in particolare alle traduzioni della poesia di Pessoa che Octavio Paz svolse già nel 1962, pubblicando una antologia, e che poi furono riproposte dallo stesso Paz decenni dopo, quando il grande poeta lusofono godeva, ormai, di un notevole riconoscimento all'interno del polisistema letterario in lingua spagnola.

Passiamo poi dall'attraversamento linguistico a quello dei territori con la sezione dedicata alla letteratura di viaggio e dell'esilio, all'appartenenza a comunità culturali. Iniziamo con l'esilio attraverso lo studio, da parte di Mario D'Ambrosi, di un carne bizantino di supplica al sovrano; proseguiamo con un excursus di Alfonso Tortora sui concetti di popolo, nazione, identità e civiltà in ambito europeo e arriviamo poi alla Roma del Settecento con Rosario Pellegrino che studia le *Lettres familières* di Charles de Brosses, uno dei più celebri protagonisti del Grand Tour, soffermandosi in particolare sul ruolo delle donne nei salotti dell'epoca. A seguire, Alejandro Duque Amusco dedica all'amica, «gran viajera por países y libros», un suo diario di viaggio in Cile seguendo i passi di Neruda e dunque anche di Nicola Bottiglieri, che alle case di Neruda ha dedicato un libro suggestivo. Laura Mariateresa Durante si dedica allo studio del teatro dell'esilio

di María Luisa Algarra, Susanna Regazzoni a due casi specifici, quelli offerti da libri di Graciela Batticuore e Giorgio Steiner, all'interno della produzione letteraria che riguarda la storia di migrazione che unisce l'Italia ai Paesi del Cono Sud. Silvana Serafin prosegue offrendo l'analisi della letteratura migrante al femminile e Fernanda Bravo Herrera si sofferma in particolare su due romanzi di María Angélica Scotti. Ci spostiamo poi in Venezuela con i contributi di Mariarosaria Colucciello e Antonio Scocozza sulla lingua dell'esilio di Eduardo Sánchez Rugeles in *Liubliana* e di Giuseppe D'Angelo e Carmen Moccia su Giuseppe Baffle, giornalista italiano formatosi con la Resistenza, che a Caracas dà vita a un giornalismo d'inchiesta che confligge con gli interessi del potere.

Il secondo tomo, in contiguità col primo, si apre con una sezione che raccoglie contributi "tra letteratura e storia" partendo da Rino Malinconico, che si sofferma sulla produzione dell'omaggiata al riguardo e in particolare sul volume *Civiltà e barbarie*; e da Pablo Guadarrama, che riprende gli studi di Rosa Maria Grillo sul romanzo storico, un genere letterario che, come spiega Stefan Nienhaus nel suo saggio, è stato "inventato" da Benedikte Naubert prima che Walter Scott lo portasse alla fama che conosciamo. Antonio Cusato studia le figure di Fray Servando e di Leopoldo Arenas, diverse e lontane nel tempo ma accomunate dal «forte desiderio di scandalizzare», tanto che lo scrittore cubano romanzerà la figura del frate dominicano ne *El mundo alucinante*; mentre Mara Donat propone una lettura del romanzo *Margarita, está linda la mar*, del nicaraguense Sergio Ramírez, peculiare rievocazione del padre del modernismo ispanoamericano Rubén Darío. Ilaria Magnani, quindi, analizza il romanzo *Duerme*, di Carmen Boullosa, opera che arricchisce la tendenza della *nueva novela histórica* con una fantasiosa incursione nello scenario della Città del Messico *novohispana*.

Inizia a questo punto la sezione del volume dedicata a "Letteratura e memoria", l'argomento sul quale verte la più recente monografia di Rosa Maria Grillo, che viene recensita in apertura da Hernán Rodríguez Vargas. Poi Enzo Salerno si sofferma su un ambito caro a Grillo, vale a dire la letteratura di testimonianza italiana, e lo fa studiando testi relativi al terremoto del 1980, che ha segnato la vita di chi in quel 23 novembre era in Campania. A seguire, María Inés Palleiro introduce i lettori a un repertorio scritturale con interessanti tratti testimonia-

li sul quale si sta soffermando ultimamente: la lettura di *desapariciones* e femminicidi attraverso la matrice folklorica della donna fantasma. Alessandra Giovannini ritorna su Laura Alcoba, focalizzandosi sulle intersezioni di memoria personale e memoria familiare, di testimonianza e *autoficción*. Emilia Perassi propone una lettura di *Aparecida*, la bella “matergrafia” di Marta Dillon, così rappresentativa delle ferite e della parziale possibilità di *sanación* post-traumatica. Laura Scarbelli chiude la sezione con un contributo su *La dimensión desconocida* di Nona Fernández, un importante esempio di indagine letteraria e immaginativa sulla dimensione dei perpetratori.

La penultima sezione del volume ha un carattere più miscelaneo, legato comunque all'ampio arco degli interessi dell'omaggiata e alle amicizie che coltiva con colleghi che si dedicano agli studi umanistici nelle loro diverse specialità. Giovanna Pace studia il poliprospektivismo della morte di Alceste nell'omonima tragedia euripidea, Fernando La Greca va alle origini della Scuola Medica Salernitana attraverso lo studio della testimonianza di Valafrido Strabone, Stefano Grazzini porta nel volume l'aroma del cacao studiando l'elogio che un gesuita napoletano alla corte di Cosimo III de' Medici fa del cioccolato. Erika Galicia Isasmendi studia la cronaca giornalistica della pandemia influenzale di fine Ottocento, Giovanni Casadio e Paola Corrente ci introducono alla storia delle religioni approfondendo, il primo, la figura di Raffaele Pettazoni (1883-1959), e introducendoci la seconda allo studio del politeismo tra Europa e America. Sempre tra Europa e America, ma attraverso la prospettiva del pensiero nonviolento, si colloca Giovanna Scocozza con il suo confronto tra Aldo Capitini e Eugen Relgis, mentre Irina Bajini studia la circolazione e la ricezione oltreoceano della figura di Pulcinella.

Flora De Giovanni si sofferma invece sull'analisi dello spazio domestico nel gruppo di Bloomsbury, e Verio Santoro approfondisce la presenza della tradizione germanica in Borges. Su Borges, e più precisamente sulle sue figure femminili, è incentrato anche il contributo di Antonio Ramón Gutiérrez. Da parte sua, Giorgio Sica propone una breve antologia di sue traduzioni delle poesie di Paulo Leminski; Maria Gabriella Dionisi, una densa “rilettura aggiornata” dell'opera poetica e narrativa di Renée Ferrer, autrice paraguaiana molto cara sia a lei, sia a Rosa Maria Grillo. E, restando nella contemporaneità ma spostandoci di nuovo nel continente europeo, si prosegue con i

contributi di Carla Perugini e Augusto Guarino riguardanti la letteratura spagnola più recente, con un'analisi dei microracconti di Manuel Moyano da parte di Perugini e della letteratura distopica di Ricardo Menéndez Salmón da parte di Guarino.

Infine, ultimo ma non ultimo, nella sezione finale del corposo volume si è ritenuto di raccogliere un gruppo di testi di colleghi e amici, scrittori e scrittrici – Edda Fabbri, Sandra Lorenzano, Antonella Cancellier, Rafael Herra, Romolo Santoni, Nicola Bottiglieri – i quali, appartandosi dalla matrice più consueta della scrittura accademica, si immettono nelle forme della memorialistica, rievocando gli incontri e le storie delle amicizie e delle collaborazioni con la studiosa, omaggiandola con sillogi e ricognizioni che scavano nei simboli della sua personalità: ninne nanne, gufi, civette, la terrazza di passate primavere, che Rosa continua a popolare di fiori, letture e amicizia, fedele alla consegna del suo amato poeta e scrittore uruguayano Mario Benedetti: «Defender la alegría como una trinchera, defenderla del escándalo y la rutina, de la miseria y los miserables, de las ausencias transitorias y las definitivas». E, in conclusione, non poteva mancare l'ampia bibliografia della festeggiata, anche se sappiamo bene che mentre noi mettiamo un punto finale a questo testo lei ne sta preparando degli altri, presentati già in convegni e seminari dei primi mesi di una nuova vita che solo sulla carta è da professoressa universitaria “in quiescenza”.

LETTERATURA FEMMINILE E QUESTIONI DI GENERE

LITERATURA FEMENINA Y CUESTIONES DE GÉNERO

... LEI, LA SOLA CHE AMAVA I RITI FEMMINILI DI CIPRIDE ...

Marina Polito

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Un epigramma funerario, attribuito dalla maggior parte degli studiosi¹ a Filodemo di Gadara (I sec. a.C.)², costituisce l'unica attestazione letteraria in nostro possesso universalmente accettata, che non sia frutto di emendamento, di un *doumos*, cioè di quella sorta di istituzione diffusa nelle zone interne dell'Asia (Lidia), che raggiunse anche alcune città greche della costa anatolica e Frigia, Pisidia, Macedonia, Tracia, Mesia e Scizia, non sappiamo in quali tempi. L'attestazione più antica, la sola precedente l'arrivo dei Romani risale al VI secolo a.C.³. Me ne sono occupata venti anni fa⁴ e colgo ora l'occasione per ritornarci e rivedere le mie riflessioni su di essa, prevalentemente femminile nella maggior parte delle sue attestazioni. D'altronde, nel dedicare in dono a Rosa un contributo – dal mondo greco arcaico a cui

1 Posizioni diverse raccolte in POLITO M. 2004: 67 n. 42.

2 Philod., *Anth. Pal.* VII 222.

3 Hippon fr. 41 Degani (= 30 West), il cui testo ha dalla sua tutti gli elementi per la classificazione come prima attestazione dell'associazione di culto (VI sec.), e ha una lunga storia di discussione testuale ed esegetica. Ai due testi poetici bisogna aggiungerne uno di natura lessicografica, Hsch. s.v. *doumos* [Δ 2256 Latte-Cunningham], frutto di un intelligente intervento di Wackernagel sulla sua copia dell'edizione Schmidt, sicuramente da accogliere ma che purtroppo non aggiunge molto alla nostra conoscenza del *doumos*.

4 POLITO M. 2004: 68 n. 43.

appartengono i miei studi, distante nel tempo e nello spazio dal suo amato mondo latino-americano – mi è sembrato il testo più idoneo per abbracciare una delle tematiche dei suoi scritti, dei suoi interessi, della sua sensibilità e della sua infaticabile attività culturale e sociale in università e fuori. La volontà di confrontare e di abbracciare in un solo sguardo umanità diverse, l’instancabilità della ricerca, anche nei suoi interessi per gli aspetti umani, che caratterizzano la sua figura di studiosa, spero la inducano a una piacevole lettura.

Qui il tenero corpo di lei delicata, qui giace
Trigonio, fiore delle Salmacidi di Sabazio;
di lei splendevano la *kalybe* ed il *doumos*⁵,
di lei splendeva lo scherzoso chiacchierare,
di lei la Madre degli dei s’innamorò⁶,
lei, la sola che amava i riti femminili di Cipride
e aveva dimestichezza con i filtri di Laide.
O sacra cenere, per lei che amò Bacco
fa’ spuntare dalla tomba
non rovi ma teneri boccioli di viole bianche.
(*Anth. Pal.* VII 222)

L’epigramma piange, in un tono estremamente dolce, la figura di Trigonio⁷, che parte degli studiosi ha interpretato come una giovinetta, una fanciulla seguace dei riti della *Magna Mater* morta in tenera età⁸; altri interpretano come un *gallos*⁹, ossia un sacerdote eunuco di Cibele. La dolcezza del tono, celebrata dalla prima esegesi proposta, è

5 Il primo a rendersi conto dell’attestazione di un *doumos* in quest’epigramma fu BURESH K. 1898: 62, che conosceva il termine dalle iscrizioni della Meonia e lo reintegrò nel testo, dove gli editori precedenti, non comprendendolo, lo avevano emendato in *doupos*, ossia rumore/clamore, un termine che riportava in qualche modo all’ambiente di una riunione del contesto bacchico-metroaco.

6 In questo punto la traduzione differisce da quella che diedi in passato (POLITO M. 2004: 67), quando ritenni non necessario marcare l’aspetto verbale di *ephilese* e uniformai la traduzione dell’oristo *ephilese* a quella degli altri verbi all’imperfetto, traducendo «la sua persona ebbe cara la Madre degli dei». Ma, a ripensarci col tempo, con una tale traduzione in italiano si perdeva l’aspetto puntuale dell’azione, l’attimo in cui Cibele è colta da amore per la sua seguace, che mi sembra vada reintegrato. Di qui la traduzione «di lei s’innamorò».

7 POLITO M. 2004: 68 n. 45.

8 Bibliografia raccolta *Ibid.*: 68 e n. 43.

9 Bibliografia raccolta *Ibid.*: 68 n. 47.

giudicata altrimenti in una diversa lettura, che fa dell'epigramma una parodia satirica¹⁰. Gli interpreti di questa seconda linea, sulla base di un preconcetto di Paton¹¹, trovano nella composizione il capovolgimento ironico di un epigramma funerario, di conseguenza un testo non dedicabile a una donna, di cui con queste parole si direbbe ogni bene, e perciò lo ritengono dedicato ad un *gallos*, dal momento che era prassi che i *galloi* si cantassero – o comunque ad essi si facesse riferimento – in termini femminili. E il *doumos*, a cui Trigonio apparteneva, non sarebbe in rapporto con Bacco per delicatezza e riti sacri, bensì per effeminatezza, sesso sfrenato e vita dedicata all'alcool¹².

Trigonio nel linguaggio erotico significherebbe la tortorella¹³; l'aggettivo *malakos*, che nella sua accezione generica indica *delicatezza / tenerezza / fragilità*, le quali sono caratteristiche naturali in una donna, nel lessico tecnico-ironico è equivalente di *kinaedos* e Filodemo in quest'ultimo senso ne fa uso altrove¹⁴. L'espressione greca qui tradotta *fiore delle Salmacidi*, che in teoria offrirebbe la possibilità anche di una resa italiana diversa¹⁵, appare particolarmente consona alla delicatezza del personaggio e a quanto segue nel testo. Questo perché le Salmacidi, non altrove attestate in greco¹⁶, potrebbero riportare al mondo dell'effeminato¹⁷. Molto interessante è nella *Suda* la glossa del genitivo plurale *Sabakon* con *Dionysiakon* (ossia *di Dioniso*), glossa che trova forza in un'altra glossa, questa volta di Esichio, che intende *sabakos* come *ho sathros*, cioè *chi è guasto, putrido* (l'origine sarebbe una glossa a Hippocr., *De morb.* I 31): il termine, riferito a persona, riporterebbe al mondo medico e assumerebbe il senso di *rammollito*,

10 Bibliografia raccolta *Ibid.*: 68 e n. 44.

11 PATON 1916. Punto di partenza dell'analisi dello studioso è il preconcetto che l'epigramma costituisca necessariamente una parodia.

12 *Ibid.*

13 LUCK 1956: 274.

14 *Anth. Pal.* XI 318, 6.

15 Stato della discussione in POLITO M. 2004: 69 con note.

16 Solo in Strab. XIV 2, 16 è il nome di una fonte di Alicarnasso nota per il fatto che rendeva *malakos* chi beveva ad essa, a cui forse può essere riportato *Anth. Pal.* IX 38.

17 Chiaramente su un'altra linea interpretativa LUCK G. 1956, che riprende *Suda s.v. sabakon* [Σ 333 Adler], dove *Salmakidon* è glossato con *etairon* proprio in riferimento ai nostri versi. È la stessa linea del lemmatista dell'*Anth. Pal.*, che usa il termine *etaira* in riferimento a Trigonio

*effeminato*¹⁸. Le Salmacidi pertanto sarebbero presentate come languenti quasi in senso medico. Dall'altra parte, però, non si può tralasciare la connessione che già gli antichi avvertivano con Sabazio. In particolare Buresch¹⁹, Wikander²⁰ e Sfameni Gasparro²¹ mettevano in luce la connessione esistente con il culto del dio. Io stessa mi univo a questa linea interpretativa²², prendendo in considerazione il fatto che Sabazio dagli antichi è spesso identificato con Dioniso o ne costituisce epitetto (Dioniso Sabazio), ragion per cui le *Salmacidi di Sabazio* non sarebbero altro che le *Salmacidi di Dioniso*. Il contesto dell'epigramma in esame è costituito dai riti di Cibele e nel contesto metroaco la presenza di Sabazio o Dioniso Sabazio accanto a Cibele – o comunque in altre attestazioni del *doumos* a una *Mater* altrove diffusa – è più che ricorrente, anche se l'epitetto è connesso anche ad altre divinità.

L'immagine di Trigonio «fiore delle Salmacidi», come ho tradotto sopra, dipende dall'accettazione di una linea ecdotico-esegetica che considera *anthema* plurale poetico di *antheon*, ossia *fiore*, necessario *metri causa*²³; un'altra linea tuttavia lo considera forma poetica per *anathema*, dunque *deliciae*, ornamento²⁴. Di fatto è una scelta di gusto: la prima soluzione sembra adattarsi maggiormente allo stile del componimento e al contesto dei versi successivi. Nessuna delle due induce a modificare il testo tradito, in quanto si fonda su forme arcaiche o poetiche o su esigenze metriche (mantenere la struttura del

(WALTZ P. 1960: 152 apparato). È forte l'impressione che si tratti di una glossa autoschediastica in assenza di qualsiasi conoscenza.

18 Diversamente altri esegeti ritengono *sabakos* un prezioso termine esotico mirante a deridere il dedicatario creando un'atmosfera ambigua (LUCK G. 1956: 275 s., 285), o semplicemente non prendono in considerazione (ČOP B. 1959: 100) o espressamente negano (CHANTRAINE P. 1968: 983) l'ipotesi di un rapporto con Sabazio. GOW A.S.F. – PAGE D.L. 1968 *ad locum* si mantengono cauti e si limitano a registrare l'etimologia oscura ed il significato incerto del termine come pure il fatto che gli antichi lo mettevano in rapporto con Sabazio. Per una raccolta bibliografica relativa a Sabazio, il suo culto in Asia Minore in associazione con altre divinità, TASSIGNON I. 1998.

19 BURESCH K. 1898: 62.

20 WIKANDER S. 1946: 2.

21 SFAMENI GASPARRO G. 1978: 1165 n. 77.

22 POLITO M. 2004: 71.

23 BECKBY H. 1957: 137; WALTZ P. 1960: 152; PONTANI F.M. 1979: 115.

24 KAIBEL G. 1885: xxii; BURESCH K. 1898: 62; GEFFCKEN J. 1916: 134; LUCK G. 1956: 275; GOW A.S.F. – PAGE D.L. 1968: II 367; GIGANTE M. 1970: 53.

dattilo). A mio parere, l'espressione «fiore delle Salmacidi» è particolarmente vicina al tono dell'intero epigramma, meno stereotipa del formulare *deliciae*.

La parola che impronta di sé il testo e che purtroppo esprime una realtà a noi non certa è *Salmacidi*. Il termine *Salmakis* è attestato in greco soltanto in un passo di Strabone, dove è il nome di una fonte di Alicarnasso, accusata di rendere *malakoi* coloro che bevevano da essa²⁵, fonte probabilmente protagonista parlante di *Anth. Pal.* IX 38: «O straniero, se sei arrivato qui uomo, astieniti dal bere a questa fonte; se invece sei *malakos* di tua natura, non bere da me per pretesto [...]». Soltanto il nostro epigramma utilizza il termine *Salmakis* in relazione a delle donne. Ne è stata proposta la lettura che Salmacidi siano coloro che sono divenuti effeminati per aver bevuto a questa fonte²⁶. D'altra parte una linea di interpretazione degli antichi – attestata già dal lemmatista dell'epigramma²⁷ e dalla glossa al termine *Sabakon* della *Suda*, che fa riferimento in modo forse autoschediastico²⁸ al nostro testo – considera le Salmacidi delle etere. Difficile prestar fede a tale esegesi ma forse è comprensibile la percezione dell'immagine che le partecipanti ai riti offrivano all'osservatore esterno. Una traduzione della parola non credo sia proponibile, ma l'immagine che il termine evocava al lettore in questo contesto di ritualità metroaco-dionisiaca credo sia facilmente focalizzabile. In ogni caso le Salmacidi sono «di Sabazio», e questo dà maggior vigore all'immagine. E gli altri elementi che seguono, già significativi di per sé, riportano al contesto del culto di Cibele e delle divinità connesse al suo culto.

La traduzione sopra proposta, «lei, la sola che amava i riti femminili di Cipride», di fatto evita una formulazione letterale che ci porterebbe ad un nuovo problema: per come è redatto, il testo poetico può voler dire che Trigonio era la sola ad amare *i riti di Cipride concernenti le donne* (*ta ... amphi gynaiikon*) oppure *i riti delle donne concernenti Cipride* (*ta gynaiikon amphi Kypridos*). La sintassi consente entrambe

25 Strab. XIV 2, 16. esso ritorna in un'epigrafe ad indicare una regione nei pressi di Alicarnasso (*Syll.*³ 46,24). Sulla parola CHANTRAINE P. 1968: 985.

26 LUCK G. 1956: 275.

27 WALTZ P. 1960: 152 apparato.

28 Ma se avesse altre attestazioni tra le mani non siamo in grado di saperlo.

le traduzioni e l'immagine veicolata non muta²⁹. Laide ([Trigonio] *aveva dimestichezza con i filtri di Laide*) era un'etera di Corinto di cui si conosce poco, qui presentata famosa per la sua abilità a produrre filtri afrodisiaci: Trigonio era la sola ad amare davvero Cipride e saper far uso di quei filtri.

Ho tradotto alla lettera che «di lei splendevano la *kalybe* (tana/rifugio di animali, tenda di baccanti) ed il *doumos*», in quanto l'espressione veicola un'immagine ben precisa: Trigonio è una figura che riempie di luce la vita dell'associazione. Diversamente Kaibel³⁰, seguito da diversi studiosi³¹, preferiva invertire i termini e intendere che «lei splendeva nella *kalybe*» (la tana animale, il rifugio, l'alloggio provvisorio approntato per i riti del gruppo) «e nel *doumos*» (in questo caso da interpretare come luogo che accoglieva il gruppo). Ma, dal punto di vista ecdotico, quello che mi preme evidenziare è l'apparente pressoché esclusiva partecipazione delle donne ai riti di questo *doumos* (altri, in zone più romanizzate, vedono una preponderanza maschile): si tratta dei riti che le donne compiono nell'ambito del culto della dea. Per questa ragione è assolutamente da respingere la correzione di *amphi gynaiikon* (in base alla costruzione scelta, «riti concernenti le donne» oppure «riti delle donne intorno a Cipride») in *hemigynaiikon* («riti delle mezze donne», cioè «dei galloi»), che, oltre a implicare un giudizio negativo da parte di chi compone l'epigramma, adatterebbe il testo antico, che non si esprime in proposito, all'ipotesi moderna che Trigonio fosse un *gallos*, rischiando di introdurre nell'epigramma la realtà dei *galloi* che o è ad esso estranea perché assente o è taciuta volutamente da chi ha composto l'epigramma, mettendo al centro di tutto la figura delle giovani donne o di uomini che in donne scelgono la loro identità, partecipi del culto.

Anche se le viole bianche in età ellenistica e postellenistica sono fiori molto frequentemente menzionate negli epigrammi funerari³², il componimento si chiude di nuovo con il rifiuto del rovo, simbolo di virilità, e la menzione di un fiore, la viola, che costituisce un ulteriore

29 Per la folta bibliografia sul dibattito, rinvio a POLITO M. 2004: 74 e note.

30 KAIBEL G. 1885, xxiii.

31 LUCK G. 1956, 277; GOW A.S.F. – PAGE D.L. 1968: I, 336, II 398; GIGANTE M. 1970: 53.

32 GOW A.S.F. – PAGE D.L. 1968: II 398.

forte collegamento con l'ambito metroaco, giacché il mito narra che dal sangue di Attis, paredro della dea, nacquero viole³³: in conclusione, quasi richiamando il primo verso, si pone ancora una volta un elemento che richiama al lettore la perfetta sintonia tra la defunta Trigonio e la dea Madre che di lei si era innamorata.

La caratteristica di fondo del *doumos*, con ogni evidenza nei testi, è, nella sua natura alle origini, propriamente quella di un'associazione religiosa del culto metroaco. Sabazio, Cipride, Dioniso, menzionate nell'epigramma costituiscono parte dell'insieme delle divinità del suo seguito con tutte le varianti che i relativi culti comportano e con la loro naturale evoluzione nel tempo³⁴. Da ciò deriva che dedicatario/a del pianto della *Grabstone* possa essere una giovane fanciulla seguace del culto tanto quanto un *gallos* che quel culto guidava. Tutto sommato noi moderni possiamo tranquillamente rinunciare a rischiosi sforzi di identificazione del *gender* di Trigonio. Uso questa parola perché, letto in termini moderni, qui da parte di Trigonio si tratta di una identificazione di *gender*. Ai fini della lettura dell'epigramma non cambia nulla. Esso esprime il lamento per la morte di una *Salmakis* nei termini in cui una *Salmakis* lo avrebbe espresso. Le parole si presumono pronunziate da una di esse o da tutte esse a una voce sola nel luttuoso contesto. Un lutto che tuttavia quasi sparisce nel tono di dolcezza del ricordo che raccoglie le/i seguaci della dea. Il testo si esprime quasi in un linguaggio tecnico, gergale – quello che unisce i membri del *doumos* ed è proprio di questi riti – e da esso deriva quell'atmosfera ieratica, religiosa³⁵, che lo caratterizza. Sembra di toccare con mano

33 BURESCH K. 1898: 63; LUCK G. 1956: 278.

34 In seguito lo troveremo assumere varianti diverse, in età romana e zone diverse, mantenendo tuttavia il legame con la *Magna Mater*, anche ammettendo associazioni particolari in diverse regioni attraverso vari sincretismi (p.e. con gli adoratori del fuoco in E1 ed H1 in POLITO M. 2004: 34-40, 51-55) soprattutto in zone di confine. La forma associativa arcaica è riutilizzata nei secoli a venire con finalità diverse, d'ogni genere, come avviene per tutte le associazioni greche in età romana. Ma per quanto riguarda il *doumos* solo due attestazioni dalla Macedonia romana (G1 e G2 in POLITO 2004: 44-51, rispettivamente di fine I e II/III secolo d.C.) potrebbero essere interpretate, attraverso *argumentum e silentio*, estranee a una delle varie forme che la *Mater* assume nello spazio e nel tempo affiancando la conservazione del vecchio culto al cambiamento verso nuove forme associative. Le obiezioni generali di VOUTIRAS E. 2004, alla linea di interpretazione metroaca del complesso testimoniale raccolto sul *doumos* in POLITO M. 2004 restano ininfluenti, in quanto teoriche e non argomentate sulla realtà dei testi.

35 Che LUCK G. evidenziava.

l'atmosfera religiosa che si respirava in quei momenti ed è palese da parte di chi compone l'epigramma il rispetto³⁶ per la realtà religiosa che ritrae. In sostanza, le caratteristiche del *gallos* dei secoli dell'antichità comprendono, tra l'altro³⁷, dall'uso del genere femminile nella lingua attribuito a sé stesso come al gruppo tutto, all'effeminatezza negli atteggiamenti, all'uso frequente e reciproco di vezzeggiativi e diminutivi, al richiamare il contesto metroaco-dionisiaco e delle divinità ad esso associate³⁸.

La mia Maestra³⁹ insegnava ogni anno ai suoi studenti che, a partire dai primi manuali, lontani nel tempo, oggi si continua far storia greca a distanza di secoli, anche se i documenti sono sempre gli stessi, perché siamo noi – gli storici – a cambiare nel tempo, anzi ad essere cambiati dai contesti culturali che viviamo nella storia dei nostri giorni. Riesaminando oggi – nel suo insieme e nella scansione delle singole parti –, le forme in cui il nostro epigramma si esprime, i suoi contenuti e le immagini che propone, giungo alla conclusione che nel 2004 mi sia sfuggito un aspetto significativo, che con l'esame di oggi sento di dover integrare: questo testo ha bisogno di esser letto dall'esegeta, oltre che con tutti gli strumenti tradizionali della critica testuale e del metodo storico, anche utilizzando forme di pensiero diverse, come la *gender ideology*, in passato di per sé ignorate o respinte dagli esegeti spesso dietro l'impulso della religione cattolica. Lo stesso che noi vediamo nell'epigramma di Filodemo ai nostri giorni avviene, naturalmente in forme diverse, a quanti nel genere femminile si identificano per scelta e vogliono essere culturalizzati in esso dalla comunità sociale a cui appartengono e l'identità di *gender*, percezione individuale del sé, concorre attraverso i comportamenti a definire l'appartenenza individuale al genere⁴⁰.

36 Non così in *Anth. Pal.* XI 318 Filodemo derideva un *malakos*.

37 *Supra*, n. 9. POLITO M. 2004: 75 n. 103.

38 *Ibid.*, 69-72, 75-76: n.103.

39 Clara Talamo, recentemente scomparsa – i cui lavori restano tutt'oggi un punto di riferimento per gli studi sulla Lidia arcaica – nei suoi lunghi anni di insegnamento di Storia greca, presso le Università di Trieste, Napoli e Salerno. A lei, per questo genere di insegnamento, dovrebbe andare il ringraziamento di diverse generazioni di studenti.

40 *Enciclopedia Treccani online s.v. gender/genere* (https://www.treccani.it/enciclopedia/gender-genero_%28Dizionario-difilosofia%29/#:~:text=Il%20termine%20italiano%20genero%20traduce,nell'organizzazione%20della%20vita%20sociale.)

BIBLIOGRAFIA*

- BECKBY Hermann, *Anthologia graeca*, II, München 1957.
- BURESCH Karl, *Aus Lydien*, Leipzig 1898.
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- ČOP Bojan, *Etyma*, “Živa Antika”, 9, 1959, pp. 97-103.
- GEFFCKEN Johannes, *Griechische Epigramme*, Heidelberg 1916.
- GIGANTE Marcello, *Filodemo. Epigrammi scelti*, Napoli 1970.
- GOW Andrew Sydenham Farrar, PAGE Denis Lionel, *The Greek Anthology. The Garland of Philip*, Cambridge 1968.
- KAIBEL Georg, *Philodemi Gadarensis epigrammata*, Griphiswaldiae 1885.
- LUCK Georg, *Trygonion Grabschrift (Philodemos, A.P. 7,222)*, “Philologus”, 100, 1956, pp. 271-285.
- PATON William Roger, *Anth. Pal. VII 222 [Philodemos]*, “Classical Review”, 30, 1916, p. 48.
- POLITO Marina, *Il δοῦμος. Un’associazione sacra in zone di contatto*, Napoli 2004.
- PONTANI Filippo Maria, *Antologia greca*, II, Torino 1979.
- SFAMENI GASPARRO Giulia, *Connotazioni metroache di Demetra nel coro dell’“Elena” (vv. 1301-1365)*, in M.M. DE BOER, T.A. EDWARDS (a cura di), *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, Leiden 1978, III, pp. 1148-1187.
- TASSIGNON Isabelle, *Sabazios dans les panthéons des cités d’Asie Mineure*, “Kernos”, 11, 1998, pp. 189-208.
- VOUITRAS Emmanuel, «Marina POLITO, *Il δοῦμος. Un’associazione sacra in zone di contatto*» [recensione], “Kernos”, 18, 2005, pp. 545-547.
- WALTZ Pierre, DESROUSSEAU Alexandre-Marie, DAIN Alphonse et al. (a cura di), *Anthologie grecque VII*, Paris 1960².
- WIKANDER Stig, *Feuerpriester in Kleinasien und Iran*, Lund 1946.

* I riferimenti bibliografici escludono gli strumenti e sono limitati ai soli titoli essenziali ai fini della ripresa dell’argomentazione vent’anni dopo. Per le elencazioni bibliografiche sui singoli aspetti meno determinanti o sulle trattazioni meno recenti nelle note è fatto puntuale rinvio alle raccolte bibliografiche presenti nelle note di POLITO M. 2004, dal cui sviluppo questo contributo nasce.

UNA DONNA CHIAMATA ASPASIA

Paola Volpe Cacciatore

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Partendo dalla *Vita di Pericle* e rileggendo alcune fonti antiche si vuole tracciare l'immagine di una donna, di una etera che fu protagonista negli anni dell'Atene periclea. Maestra di Socrate e autrice dell'epitaffio citato da Platone nel *Menesseno* (235e), fu fatta oggetto di critiche da chi non era in grado di riconoscere in lei eleganza e saggezza.

Nella *Vita di Pericle* ai capitoli 24-25 Plutarco dedica un *excursus* ad Aspasia, per compiacere la quale, secondo alcuni, Pericle aveva dichiarato guerra a Samo. Dichiarare guerra per amore di una donna può apparire forse incomprensibile e allora è necessario indagare su questa donna (περὶ τῆς ἀνθρώπου 24.2)¹ e chiedersi «quale arte o quale fascino così grande aveva per soggiogare i migliori politici e per entrare nella grande e attenta considerazione dei filosofi» (trad. MAGNINO D. 1992). Nativa di Mileto e figlia di Assioco² amava accompagnarsi a uomini potenti seguendo l'esempio di Targelia, un'altra etera ionica, che, grazie alla sua bellezza e alle sue grazie, aveva guadagnato

1 ἡ ἄνθρωπος «is not derisive or patronizing» (STADTER PH. 1989: 233). Plutarco usa questa espressione per regine ed eroine, come ad esempio in *Lyc.* 3.4 (la moglie del re di Sparta), *Nic.* 13.6 (una sacerdotessa di Atene) e *Mul. virt.* 260D (Timoclea).

2 Plutarco riporta qui una notizia che si fa risalire a Diodoro il Periegeta.

alla causa persiana coloro che con lei si erano incontrati³. Aspasia dal canto suo conquistò l'amore di Pericle, essendo ella σοφή καὶ πολιτική (24.4) e lo stesso Socrate la frequentava, come è attestato da Platone nel *Menesseno* (235e), ove, come nota Plutarco, si racconta che τὸ γύναιον⁴ aveva fama di intrattenersi con molti Ateniesi, tra i quali il filosofo che riconosce di aver avuto in lei una διδάσκαλος ... περὶ ῥητορικῆς⁵. La maestra ha formato, infatti, molti e buoni retori, tra i quali Pericle figlio di Santippo⁶, sicché non deve suscitare meraviglia se un uomo allevato a tale scuola (Socrate si riferisce a sé stesso) è in grado di parlare ovvero di pronunciare un epitaffio. D'altra parte, Aspasia stessa ha spiegato «quel che converrebbe dire, parte improvvisando, parte mettendo insieme – συγκολλῶσα – alcuni passi a cui già prima aveva pensato quando, mi sembra, aveva composto l'epitafio che Pericle aveva pronunciato» (*Menex.* 236b, trad. ADORNO F. *apud* GIANNANTONI G. 1974 [1966])⁷. La “maestro” di retorica, dunque, di Socrate e di Pericle, le cui vite di filosofo dell'uno, del

3 Il parallelo con Targelia dipenderebbe dal logos περὶ τῆς Θαρρηλίας (SSR VI A 65) ma TULLI M. 2007: 306 indica come fonte un trattato di età ellenistica perduto in cui il procedimento per figure parallele era frequente. In Luc. *Eunuch.* 7 appaiono Targelia, Aspasia e Diotima.

4 τὸ γύναιον non ha qui, mi sembra, valore dispregiativo come ad esempio in Aristoph. *Tb.* 792, pur tuttavia è da sottolineare come al giudizio positivo espresso in 24.4 Plutarco aggiunga in 24.5 che ella faceva «un mestiere né onesto né rispettabile». «Appare senz'altro difficile, per l'autore della biografia di Pericle [...], fornirne un ritratto univoco. Forse la difficoltà nasce dall'impossibilità di collocare questa donna in una categoria al cui interno l'opinione comune – maschile – situa le figure femminili: quella della moglie legittima, madre e custode dell'*oikos*, e quella dell'etera» (GASTALDI S. 2011: 78). «L'esistenza delle donne non è problematica nella sola Atene; lo è in ognuno di questi “circoli maschili” che sono le città greche, dove non è cittadino che non sia maschio e dove la donna non ha alcun altro statuto che non sia quello, al tempo stesso essenziale e strettamente delimitato, di riproduttrice» (LORAUX N. 1998: 54). Va però osservato che l'ἑταῖρα era una donna indipendente, libera di offrire i suoi favori a chiunque ella volesse e non condizionata dai tradizionali costumi. Ella si differenziava sia dalla πόρνη sia dalla παλλακή.

5 Il termine διδάσκαλος ha solo forma maschile. LORAUX N. 1993: 129 spiega l'espressione come «una giustapposizione di un articolo femminile ad un sostantivo maschile». Di Aspasia si parla in Xen. *Mem.* II.6.36 e *Oec.* 3.14.

6 Lo scolio a Plat. *Menex.* 235e attesta che nel dialogo di Eschine socratico, intitolato *Aspasia* (SSR VI A 66), e negli *Incatenati* di Callia si faceva riferimento all'abilità retorica della donna che aveva insegnato a Pericle a parlare in pubblico e aveva fatto di Lisicle, suo secondo marito (da identificare forse con il comandante morto in Caria nel 428/7), un uomo politico. Ma Aspasia era anche seguace della filosofia socratica e dell'*inductio*, come ancora si apprende da Antistene Socratico in Cic., *De Inv.* I.31.51-2 e schol. Vict. *ad loc.* Si veda anche Philostr. *ep.* 73.23.

7 Si fa riferimento al discorso che Pericle pronunciò nel 400 a.C.

politico dell'altro vengono ad intrecciarsi, quasi a stimolare il confronto tra la parola socratica e l'oratoria democratica (PISANO C. 2015: 193). Di questo, autrice è Aspasia, una etera che poteva far sentire la sua voce, se non al Consiglio e all'Assemblea, nel simposio, dove alla bellezza del corpo univa l'armonia e la dolcezza della sua voce. Una etera, dunque, ossia una donna colta e raffinata, presso la cui casa si riunivano Socrate e i suoi discepoli⁸, nonché le mogli dei suoi intimi per ascoltare discorsi sull'eroticità, sull'uguaglianza dei cittadini e sulla cura di sé, nonostante non esercitasse una professione decorosa né rispettabile, una etera ammirata da Socrate e amata da Pericle, l'uomo più importante di quegli anni ad Atene, che racchiudeva in sé tutte le virtù: mitezza⁹, dignità, integrità, estraneità a scandali e a fatti di corruzione¹⁰. Un uomo virtuoso, che non poteva che indurre all'emulazione¹¹. Plutarco indugia anche sulla descrizione fisica di Pericle «fisicamente ben formato in tutto il corpo, ma con il capo allungato e sproporzionato (...) I poeti attici lo chiamavano “schinocefalo” (testa di cipolla marittima)» (*Per.* 3.3-4).

Forse fu proprio per incontrare Pericle che Aspasia partì alla volta di Atene e Pericle se ne innamorò a tal punto da lasciare la moglie, che a sua volta sposò un uomo a lei gradito (*Per.* 24.8)¹².

«Quando infatti usciva di casa o rientrava dall'agorà, ogni giorno, a quanto dicono, l'abbracciava e baciava» (*Per.* 24.9)¹³. Tale comportamento di Pericle non poteva non richiamare l'attenzione di una so-

8 In *Diss.* 38.4 Massimo di Tiro ricorda che Socrate esortava Callia (nella casa di questi è ambientato il *Protagora* di Platone) a mandare il figlio da Aspasia – un uomo da una donna – e che lui stesso si recava da lei.

9 STADTER PH. 1989: XXX traduce πρώτης con «self-restraint» riprendendo il concetto aristotelico espresso in *Eth. Nic.* 4.5.1, 1125b26. Tale sentimento si oppone all'ὄργη.

10 A Plutarco interessa dare di Pericle un'immagine positiva e opporsi a quanti volevano fare di lui un demagogo.

11 «La virtù invece, con le sue realizzazioni, ci pone subito in una condizione tale per cui ammiriamo i fatti e desideriamo imitarne gli autori. (...) Il bello infatti attrae a sé attivamente, e genera subito una spinta all'azione; esso plasma il carattere dell'osservatore con la semplice raffigurazione, ma con la narrazione del fatto gli suggerisce le scelte» (*Per.* 2.2-4).

12 L'importanza dell'amore tra gli sposi è indicata nell'*Amatorius*, dove a 769A-B si plaude ad esso come fonte di amicizia – come se si trattasse di una comune partecipazione a grandi riti sacri.

13 Nei *Coniugalìa Praecepta* (139E) Plutarco narra che Catone fece espellere dal senato un tale che aveva baciato la moglie in presenza della figlia, perché «è sconveniente – e lo è – scambiarsi carezze (ἀσπάζεσθαι), baci e abbracci alla presenza di terzi» (trad. MARTANO G. 1990).

cietà “maschilista” e subito i poeti comici lo sottolinearono, chiamando Aspasia novella Onfale, mitica regina della Lidia che ebbe come schiavo Eracle, e Deianira, sposa di Eracle che lo uccise facendogli indossare la veste intrisa del sangue di Nesso (Com. Adesp. fr. 704 K.-A.). Cratino, nel fr. 259 K.-A., tratto probabilmente dai *Chironi*, definisce Aspasia una concubina: «la dissolutezza gli genera Aspasia-Era, concubina dagli occhi di cagna (παλλακὴ κυνῶπις)» ed Eupoli nel *Maricante* (POxy 2741 = CGFP 95.166-169 Austin = fr.192.166-169 K.-A.) ricorda la donna come madre di un figlio illegittimo (νόθος)¹⁴, a proposito del quale nei *Demi* (fr. 110 K.-A.) egli fa chiedere a Pericle «Vive il mio bastardo?» e a lui Mironide risponde: «Sarebbe uomo da tempo, se non fosse che freme per i costumi di sua madre, una “buona donna”». Di certo era famosa Aspasia se – come ricorda ancora Plutarco – persino Ciro che combatté contro il Gran Re per il trono di Persia diede il nome di Aspasia alla più cara delle sue concubine, che prima si chiamava Milto (*Per.* 24.9-11)¹⁵.

Plutarco, dopo aver menzionato le offese rivolte alla “compagna” di Pericle, vuole in qualche modo “limitarne i danni”, ricordando come ella fosse famosa e rinomata. Non si accompagnava Aspasia ad un uomo virtuoso e ad un filosofo? Ma era proprio quell’uomo, quello stratega che doveva essere colpito sia per la sua politica sia perché nella cultura antica era radicato l’antifemminismo. La vita politica e la vita privata non potevano essere distinte ed erano «al centro dell’attenzione e del giudizio pubblici. Il rapporto stabile con una etera di origine straniera, che manifesta in più una libertà di comportamenti preclusa alle donne legittimamente sposate, diviene potente strumento utilizzato dagli avversari nella lotta politica» (GASTALDI S. 2011: 87-88).

Ma non fu mandato a processo Pericle, bensì Aspasia, accusata dal comico Ermippo di empietà e di lenocinio, avendo ella accolto nella

14 Pericle il giovane, in base alla legge del 451/450 varata dallo stesso Pericle, non poteva godere dello *status* di cittadino.

15 La storia di Aspasia di Focea è narrata da Ael. *VH.* 12.1: la giovane donna, il cui comportamento è descritto con avverbi quali *σωφρόνως* e *καρτερῶς*, fu fatta prigioniera durante il saccheggio del campo di Ciro dopo la battaglia di Cunassa; FOGAZZA G. 1970; PUIGGALI J. 2004.

sua casa donne di libera condizione per Pericle¹⁶. Al processo, che ebbe luogo davanti ad un tribunale di 1500 giurati, lo stratega parlò in sua difesa usando tutta la propria eloquenza fino alle lacrime (Aeschn. *SSR* VI A 67). «Il comportamento <di Pericle> [...] non si differenzia da quello che viene tradizionalmente praticato da chi, chiamato in giudizio, deve difendersi da un'accusa [...] in questa circostanza i cittadini ricorrono alla “mozione degli affetti”, al fine di suscitare la compassione dei giudici». Aspasia fu assolta, ma non finirono gli attacchi alla sua persona se in occasione delle Lenee del 425 Diceopoli negli *Acarnesi* di Aristofane così sentenza: «Si trattava di fatti di poco conto, che non uscivano dai confini della città; ma dei giovanotti, ubriachi per aver giocato a cottabo, vanno a Megara e rapiscono Simeta, la puttana. Allora i Megaresi, per il dolore, vanno su tutte le furie e rapiscono, per rappresaglia, due puttane di Aspasia. Ecco perché scoppiò la guerra tra tutti i Greci: per colpa di tre baldracche. Ed ecco perché Pericle, l'Olimpio, in preda all'ira, scagliava fulmini, tuonava, metteva a soqqadro l'Ellade, promulgava leggi scritte a mo' di carmi conviviali: “Al bando i Megaresi dalla terra e dal mercato, dal mare e dal continente”» (vv. 523-533, trad. MASTROMARCO G. 1983). Dunque per tre πόρνοι scoppiò la guerra del Peloponneso e non per il blocco navale stabilito dal decreto pericleo¹⁷! Per colpire Pericle non vi era altro mezzo che colpire Aspasia e il genere femminile e così cantava il coro della parabasi delle *Tesmoforiazuse* «ognuno dice tutto il male possibile sulla razza delle donne, che siamo una sventura totale per gli uomini, e che da noi hanno origine tutti i mali: liti, contese, terribili conflitti civili, dolori, guerre» (vv. 786-788, trad. MASTROMARCO G. 2006).

Ai denigratori di questo «ambiguo malanno»¹⁸ sembra rispondere Eschine di Sfetto. I frammenti della sua opera inducono a pensare

16 A parere di MONTUORI M. 1981: 108 Aspasia fu accusata piuttosto di medismo, ossia di cospirazione politica a favore della Persia, e tale accusa si configurerebbe «come un momento di reazione della democrazia ateniese alla pericolosa tendenza eversiva di ispirazione monarchico-tirannica, suggerita al governo di Pericle dagli amici e consiglieri di lui, tra i quali appunto Aspasia era la più influente perché la più amata».

17 Si veda Thuc. 1.132.1. Il decreto, denunciando l'appropriazione di un terreno nel territorio di Eleusi, sacro a Demetra e a Persefone, sanzionava il popolo con misure economiche. Plutarco (*Per.* 30.3) lo considera «equilibrato e comprensivo».

18 Prendo l'espressione da titolo del libro di CANTARELLA E. 1981.

che di Aspasia volesse dare un ritratto non di una etera, ma di una donna saggia e filosofa. In *Imag.* 17 (= *SSR* VI 60) Luciano, rifacendosi alla tradizione socratica¹⁹, così scrive: «Ora devo descrivere l'immagine della sapienza e della intelligenza. Avremo bisogno di molti modelli, la maggior parte dei quali antichi: uno di essi proviene dalla Ionia. Ne saranno pittori e creatori Eschine, discepolo di Socrate, e lo stesso Socrate, i più abili nell'imitare fra tutti gli artisti in quanto essi scrivevano con amore. Avendo essi proposto la famosa Aspasia di Mileto, con la quale convisse l'inclito Olimpio²⁰, come esempio non modesto di intelligenza, trasferiamo nella nostra immagine con acribia tutto quello che le apparteneva per esperienza di vita, per acume politico, per perspicacia e scaltrezza; salvo che mentre quella era stata incisa su una tavoletta questa sarà di grandezza colossale»²¹. Aspasia, dunque, «sfuggente ed ambigua» (PISANO C. 2015: 197), διδάσκαλος ῥητορικῆς che sapeva persuadere ed incantare, σοφὴ καὶ πολιτικὴ, etera, ma soprattutto donna sulla quale ricadevano i malumori e le critiche di chi voleva attaccare la politica di Pericle.

BIBLIOGRAFIA

CANTARELLA Eva, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Editori Riuniti, Roma 1981.

CISTARO Maria, *Sotto il velo di Pantea: Imagines e Pro Imaginibus di Luciano*, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Messina 2009.

19 Sulla fonte delle notizie attribuite ad Eschine cf. TULLI M. 2007. Luciano, nell'operetta satirica *Gallo*, 19.3 aveva ironizzato sulla teoria pitagorica della reincarnazione. «[...] Che storia! Così Pitagora, tra l'altro, è stato anche una donna e ci fu un tempo in cui anche tu avevi le uova, gallo nobilissimo: eri Aspasia e avevi una relazione con Pericle, ti facevi mettere incinta da lui, cardavi la lana, facevi andare la spola, e in veste di etera ti offrivi agli uomini» (trad. CONSONNI C. 1994).

20 Ὀλύμπιος come epiteto di Pericle è di tradizione comica; oltre ad Aristoph. *Ach.* 530, si vedano i passi citati in MASTROMARCO G. 1983: 153, n. 81.

21 È qui evidente – come osserva PERNOT L. 2003 – la volontà di tracciare il profilo di una persona senza ricorrere a dati biografici; si veda anche CISTARO M. 2009.

CONSONNI Claudio (a cura di), *Luciano. Il sogno – Il gallo – L'asino*, Mondadori, Milano 1994.

FOGAZZA Giovanni, *Aspasia minore*, "Parola del Passato", 25, 1970, pp. 420-422.

GASTALDI Silvia, *Reputazione delle donne e carriere degli uomini in Atene. Opinione pubblica, legislazione politica e pratica giudiziaria*, "Storia delle donne", 6-7, 2011, pp. 63-88.

GIANNANTONI Gabriele (a cura di), *Platone. Opere*, II, Laterza, Roma-Bari 1974³ [1966].

LORAUX Nicole, *Aspasia, la straniera, l'intellettuale*, in Nicole LORAUX (a cura di), *La Grecia al femminile*, Laterza, Bari 1993, pp. 125-154.

LORAUX Nicole, *Nati dalla terra. Mito e politica in Atene*, traduzione di Andrea CARPI, Meltemi, Roma 1998.

MAGNINO Domenico (a cura di), *Vite di Plutarco*, II, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1992.

MARTANO Giuseppe, TIRELLI Aldo (a cura di), *Plutarco. Precetti conigli*, M. D'Auria Editore, Napoli 1990.

MASTROMARCO Giuseppe (a cura di), *Commedie di Aristofane*, I, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1983.

MASTROMARCO Giuseppe, TOTARO Piero (a cura di), *Commedie di Aristofane*, II, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 2006.

MONTUORI Mario, *Di Aspasia Milesia*, "Corolla Londinensis", 1, 1981, pp. 87-109.

PERNOT Laurent, *L'art du sophiste à l'époque romaine entre savoir et pouvoir*, in Carlos LEVY, Bernard BESNIER, Alain GIGANDET (a cura di), *Ars et ratio: sciences, art et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine. Actes du colloque international organisé à Créteil, Fontenay et Paris du 16 au 18 octobre 1997*, Latomus, Bruxelles 2003, pp. 126-142.

PISANO Carmine, *Aspasia «maestro di retorica»*, "Métis", n.s. 13, 2015, pp. 189-200.

PUIGGALI Jacques, *A propos d'Aspasie de Phocée*, "Pallas", 66, 2004, pp. 189-205.

STADTER Philip A., *A Commentary on Plutarch's Pericles*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1989.

TULLI Mauro, *Filosofia e commedia nella biografia di Aspasia*, in Michael ERLER, Stefan SCHORN (a cura di), *Die Griechische Biographie in hellenischer Zeit*, Walter de Gruyter, Berlin 2007, pp. 303-313.

LA VOCE DELLE DONNE NELLA SFERA PUBBLICA.
LA DÉCLARATION DES DROITS DE LA FEMME ET DE LA
CITOYENNE DI OLYMPE DE GOUGES

Grazia Basile

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

[...] la femme a le droit de monter sur l'échafaud;
elle doit avoir également celui de monter à la tribune.
(GOUGES O. DE 2021 [1791]: 26)

INTRODUZIONE. LE PAROLE E LA LORO STORIA: IL CASO DI *CITOYEN*
E *CITOYENNETÉ* NELLA FRANCIA DEL XVIII SECOLO

In questo saggio prenderemo in esame la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (2021 [1791]) di Olympe de Gouges come momento culminante del fermento storico-politico e culturale che agitava la Francia postrivoluzionaria. Partiremo dall'assunto teorico che il linguaggio, e in particolare il lessico, è intimamente legato alla cultura spirituale dei suoi parlanti: il lessico costituisce infatti il momento di intersezione tra il linguaggio e il nostro intero sistema di conoscenze, e dunque per sua natura è strettamente intrecciato all'insieme dei saperi, delle tecniche e delle scienze, insomma all'organizzazione culturale propria di una determinata comunità sociale e pertanto, in questo senso, si configura come storicamente determinato. Dal momento che «la nozione di “parola” cerca di solito la compagnia della nozione di “sapere”» la storia delle parole «diventa facilmente “storia

delle parole e dei saperi” (saperi tecnici, saperi sociali, saperi istituzionalizzati, saperi scientifici ecc.) o “storia semantica delle parole» (BELARDI W. 2002: 521-522). La storia degli usi linguistici delle parole può, dunque, essere uno scandaglio semantico, culturale e simbolico per cogliere i cambiamenti storico-politici, di mentalità ecc. propri di un determinato periodo storico e di una determinata cultura: «ogni segno linguistico è memoria, e ogni memoria è storia condensata» (SAGGIOMO C. 2016: 176).

Prima di prendere in esame la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* di Olympe de Gouges (che, per brevità, d’ora in poi indicheremo con la sigla *DDFC*), delineremo brevemente – con l’aiuto di alcuni importanti dizionari francesi del XVIII secolo – i principali mutamenti semantici e culturali di due parole chiave, *citoyen* e il suo derivato *citoyenneté*. *Citoyen* e il femminile *citoyenne* sono – come vedremo – centrali nella *DDFC* e il termine *citoyenneté*, benché in essa non attestato, costituisce – a nostro giudizio – il punto d’arrivo filosofico e politico di de Gouges e la cifra della modernità del suo pensiero.

La parola *citoyen* (derivato da *cité* e attestato per la prima volta in francese nel 1154-1173 nella forma grafica *citeain* col significato di «habitant d’une ville»¹) si riferisce, in generale, alla persona che è «membre d’un État» e che «de ce fait jouit des droits civils et politiques garantis par cet État»².

In prima istanza, dunque, il *citoyen* si configura come l’abitante di una città, con riferimento al mondo classico, in particolare ad Aristotele che nella *Politica* concepiva la *pólis* come un prodotto naturale della natura umana, dato che l’uomo è per natura un essere socievole³ che tende a vivere in una comunità in cui ciascun cittadino è parte attiva e partecipe. Tale concezione riprende vita, a partire dal XII secolo, nella *civitas* medioevale in cui ciascun cittadino è chiamato a partecipare attivamente alla vita della città e tale partecipazione è vissuta al contempo come un onere e una prerogativa (COSTA P. 2005: 19)⁴.

1 TLFi: <http://atilf.atilf.fr/>.

2 TLFi: <http://atilf.atilf.fr/>.

3 Aristotele, come è noto parla dell’essere umano come di uno *zôon politikón* (*Pol.*, 1253a 1-5; trad. it. 2002: 6).

4 Nel mondo romano, invece, al modello della *pólis* greca si era sostituito quello più ampio della *civitas* romana che, soprattutto in seguito alla promulgazione della *Constitutio antoniniana* del

Nel suo significato più generale *citoyen* assume invece una connotazione più politica, designando – dopo il Trattato di Westfalia del 1648 che segna, a conclusione della guerra dei Trent'anni, il nuovo equilibrio dell'Europa moderna attorno agli stati-nazione – ciascun membro di una nazione che, in quanto tale, gode dei diritti civili e politici da essa garantiti. Già nel *Thresor de la langue française* (1606) di Jean Nicot, che segna l'inizio della lessicografia francese, il lemma *citoyen* (di cui vengono date alcune locuzioni) è messo in relazione con il latino *civitas* che indicava non tanto la città quanto la cittadinanza (anche se il lemma *citoyenneté* – come vedremo tra poco – sarà attestato in francese solo dal 1783), il rapporto dell'individuo con lo Stato⁵.

Analogamente nella prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) si parla del *citoyen* sia con riguardo alla sua condizione sociale (*riche citoyen*), sia alle sue qualità morali (*sage citoyen*, ossia colui che «fait le devoir d'un bon citoyen»)⁶. Qualche decennio più tardi, nel terzo volume de l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* Denis Diderot redige la voce *citoyen*: «c'est celui qui est membre d'une société libre de plusieurs familles, qui partage les droits de cette société, & qui jouit de ses franchises» (*ENCYCLOPÉDIE* 1753: 488)⁷. Si tratta di una definizione moderna che risente delle istanze del secolo dei Lumi: il *citoyen* è infatti un membro di una società civile di cui condivide i diritti e al contempo gode della libertà sociale e politica da essa garantita (SAGGIOMO C. 2016: 168). Fra le quattro categorie che non presentano i requisiti del *citoyen* troviamo le donne: «On n'accorde ce titre aux femmes, aux jeunes enfans, aux serviteurs» (*ENCYCLOPÉDIE* 1753: 488)⁸. Di impianto simile è la definizione di *citoyen* presente nel *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Diction-*

212 d.C., aveva esteso la cittadinanza romana a tutti i sudditi dell'Impero (ad eccezione dei de-diticii) ed era arrivata ad abbracciare tutti i territori imperiali.

5 <https://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=citoyen&submit=&dicoid=NICOT1606>.

6 <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=citoyen&headword=citoyen&docyear=ALL&dicoid=ACAD1694&articletype=ALL>.

7 https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/CITOYEN.

8 https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/CITOYEN.

naire de Trévoux (1771: 613): la parola *citoyen* (da *civis*) infatti «a un rapport particulier à la société politique ; il désigne un membre de l'État, dont la condition n'a rien qui doive l'exclure des charges & des emplois qui peuvent lui convenir, selon le rang qu'il occupe dans la République»⁹, con riferimento dunque a una dimensione più ampia che va oltre l'ambito di una singola città.

Nel periodo della Rivoluzione francese la parola *citoyen* subisce dei significativi slittamenti semantici che rivelano la differente concezione del cittadino prima e dopo la Rivoluzione. Nel *Dictionnaire national et anecdotique* (1790), ad esempio, si può osservare che mentre nell'*Ancien Régime* il *citoyen* era soltanto un «bourgeois de Paris», nel *Nouveau Régime* egli acquisisce delle specifiche caratteristiche morali e civili: «est pris civilement et moralement ; c'est un membre de la société, qui, non seulement acquitte les charges civiles, mais encore est rempli des sentiments qu'inspire l'heureuse liberté dans laquelle nous vivons» (*Dictionnaire national et anecdotique* 1790: 29-30)¹⁰. Inoltre, conformemente a quanto sostenuto nell'articolo XIV della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) a proposito de «la nécessité de la contribution publique»¹¹, nel *Dictionnaire national et anecdotique* viene definito *citoyen actif* «celui qui paie directement l'impôt»¹².

Nel 1798 viene pubblicata la quinta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française*, dove sono particolarmente evidenti i cambiamenti relativi ad alcuni termini chiave della vita politica dell'epoca. Il *bon citoyen* è «un homme zélé pour sa Patrie»¹³ e una delle sue principali prerogative è che «a droit de suffrage dans les Assemblées publiques, et fait partie du Souverain»¹⁴: egli deve dunque poter esercitare

9 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509819/f614.item>.

10 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48832j/f42.item> e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48832j/f43.item>.

11 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>.

12 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48832j/f43.item>.

13 Questa locuzione compare già nella quarta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* (1762). Viene qui messa in rilievo la stretta relazione tra l'uomo e il territorio da lui abitato cui egli sente di appartenere per patria, nascita, lingua, cultura ecc. (SAGGIOMO C. 2016: 170).

14 <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=citoyen&headword=citoyen&docyc-ar=ALL&dicoid=ACAD1798&articletype=ALL>.

il proprio diritto di voto allo scopo di rendere manifesta la propria volontà e di fare parte di quel sovrano collettivo che è l'insieme dei cittadini (SAGGIOMO C. 2016: 175)¹⁵. Inoltre nel *Supplement contenant les mots nouveaux en usage depuis la Révolution* alla quinta edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* (1798), a cui collaborarono personalità del calibro di d'Alembert, Condillac, Beauzée, Condorcet ecc., troviamo un'ulteriore apertura al regime democratico; lo status di *citoyen* infatti è esteso a «tous les François et autres individus des nations libres, qui jouissent des droits de Citoyen. C'est, relativement aux femmes, une simple qualification» (*Supplement contenant les mots nouveaux en usage depuis la Révolution* 1798: 767)¹⁶. L'aggettivo *libres*, la forma verbale *jouissent* e il sostantivo *droits* sono la dimostrazione del passaggio epocale da una monarchia che opprimeva i sudditi con disuguaglianze e discriminazioni a uno Stato di cittadini *liberi* che godono dei diritti di libertà (SAGGIOMO C. 2016: 175). Per la prima volta si precisa che il termine *citoyen* può essere usato anche al femminile (*citoyenne*), sebbene si tratti di una mera qualifica, in quanto le donne non possono esercitare il diritto di voto.

È in questo contesto storico-politico e culturale che nel 1783, qualche anno prima della Rivoluzione francese, compare nel periodico *Courier d'Europe* il termine *citoyenneté*, derivato da *citoyen*, inteso come «membre d'un état considéré du point de vue de ses droits»¹⁷, quindi con un forte accento sul tema dei diritti civili e sociali.

Il termine *citoyenneté* inizia quindi a diffondersi nella Francia pre-rivoluzionaria e da quel momento in poi diventa una parola chiave che disegna una nuova mappa dei soggetti e dei diritti tale da influenzare tutta la dinamica politica successiva. La cittadinanza, infatti, ha a che

15 Con la Rivoluzione francese alla figura del suddito tipica dell'*Ancien Régime* si sostituisce quella del *citoyen* quale componente della nazione e depositario della sovranità. A tale proposito si veda l'articolo 3 della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*: «Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément» (<https://www.elysee.fr/la-presidence/la-declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen>).

16 https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?p.16:32./var/artfla/dicos/ACAD_1798/IMAGE/.

17 TLFi: <http://atilf.atilf.fr/>. Il lemma *citoyenneté* sarà registrato come neologismo nel primo tomo del *Dictionnaire de la langue française* di Littré (1873) (<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=concordance&method=proxy&q=citoyenn%C3%A9&start=0&end=0>).

fare con l'insieme dei diritti a cui devono poter accedere tutti gli esseri umani e implica la partecipazione di ciascun cittadino alla definizione dell'ordinamento e delle regole della comunità di cui fa parte. Da questo modello di cittadinanza però – come è noto – le donne sono state a lungo escluse (GROPPI A. 1993: 3).

La necessità che i cittadini partecipino attivamente alla sfera pubblica è già esplicita nell'articolo VI della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) – universalmente riconosciuta come il momento fondatore dei moderni diritti alla libertà e all'uguaglianza – dove la legge non è concepita come una prerogativa del re, ma come l'espressione della volontà generale («La loi est l'expression de la volonté générale. Tous les citoyens ont droit de concourir personnellement, ou par leurs représentants, à sa formation»¹⁸), ossia – in concreto – di tutti i cittadini che ora possono, e devono, essere parte attiva della nazione. Alla base dei diritti legati alla cittadinanza vi è l'affermazione dell'uguaglianza tra i cittadini che si impone con forza al punto da segnare tutto il percorso dei diritti fino ai nostri giorni (DE RENZO F. 2019: 45): tutti i cittadini sono uguali agli occhi della legge e dunque «sont également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talents»¹⁹. Al principio dell'uguaglianza si affianca, con ugual forza, quello dalla libertà, espresso nell'art. XI della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*²⁰ e che ora, nella Francia post 1789, assume una connotazione più marcata in termini giuridici; la *liberté*, infatti, viene definita «en termes de Droit» come la «Faculté de faire ce qui ne nuit pas aux droits d'autrui, et d'être gouverné par des Lois consenties, émanées de la volonté générale ou de ses Représentants»²¹, dove, non a caso, i vocaboli *faculté*, *loi* e *représentant* sono scritti con l'iniziale maiuscola, a marcare, quasi in termini

18 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>.

19 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>.

20 «La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme : tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi» (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>).

21 *Supplément contenant les mots nouveaux en usage depuis la Révolution* (1798) (<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/11/17194/>).

di personificazione, l'importanza del loro intreccio nella gestione della vita di una nazione.

In questa prospettiva la conoscenza della lingua è una *conditio sine qua non* per esercitare il proprio diritto di cittadinanza, ossia la partecipazione diretta alla vita sociale, politica ed economica del paese. Per essere dei cittadini a pieno titolo, quindi per partecipare alla definizione delle leggi, al controllo degli atti pubblici ecc. è necessario avere delle adeguate conoscenze linguistiche, e qui diventa decisivo il ruolo dell'istruzione e della scuola, come è affermato nell'articolo 22 della *Constitution française* del 24.06.1793²², il testo che fonda la concezione moderna della cittadinanza, ossia degli strumenti che ne consentono la praticabilità (CHIRICÒ D. 2020: 47).

Il lodevole principio di assicurare a tutti i cittadini la conoscenza della lingua nazionale si traduce però ben presto in una politica linguistica che, anziché trovare un equilibrio tra il livello comunitario/nazionale e quello delle singole realtà locali²³, si declina in una campagna di unificazione linguistica della Francia volta a *anéantir* (come recita il titolo del *Rapport* de l'abbé Grégoire – GRÉGOIRE H.-B. 1794) i dialetti locali. Uno dei principali artefici della politica di unificazione linguistica francese è l'abbé Grégoire, strenuo difensore dei diritti dei neri e degli Ebrei, contrario alla schiavitù e alla pena di morte, ma di tutt'altro avviso nei confronti della diversità linguistica. L'abbé Grégoire – sulla base di un'inchiesta da lui condotta nel 1790 sui *patois* che rivelò che circa sei milioni di francesi, soprattutto nelle campagne, ignoravano la lingua nazionale – giunge a dichiarare in un celebre discorso politico avente come tema la lingua che «avec trente patois différens, nous sommes encore, pour le langage, à la tour de Babel, tandis que pour la liberté nous formons l'avant-garde des nations» (GRÉGOIRE H.-B. 1794: 7). Per Grégoire i dialetti locali sono sinonimo di arretratezza politica, mentre l'unità linguistica è un correlato indispensabile per la libertà della Repubblica, per cui chi non parla

22 «L'instruction est le besoin de tous. La société doit favoriser de tout son pouvoir les progrès de la raison publique, et mettre l'instruction à la portée de tous les citoyens» (<https://www.conseil-constitutionnel.fr/les-constitutions-dans-l-histoire/constitution-du-24-juin-1793>).

23 Come sottolinea Brigitte Schlieben-Lange, una politica linguistica che sostiene di ispirarsi ai diritti dell'Uomo «devrait équilibrer les niveaux de l'universel, de l'historique (communautaire, national) et de l'individuel» (SCHLIEBEN-LANGE B. 1996: 245).

il francese non appartiene alla nazione e viene visto come un nemico, un controrivoluzionario ostile alla libertà (DE RENZO F. 2019: 49)²⁴. La posizione di Grégoire, detta “giacobinismo linguistico”²⁵, sostiene la coincidenza di lingua, Stato e nazione e si traduce in una stagione di vero e proprio “Terrore linguistico”, ossia nella persecuzione nei confronti di tutte le altre lingue, con gravi conseguenze soprattutto in Alsazia dove erano presenti dei circoli rivoluzionari composti da cittadini di lingua tedesca (DE RENZO F. 2019: *ibidem*).

IL POSTO DELLA CITOYENNE NELLA SFERA PUBBLICA

Il tema dei diritti degli esseri umani e dei cittadini, affrontato nel paragrafo precedente, è centrale nel paradigma giusnaturalistico che, nel mondo moderno – soprattutto con Grozio, Pufendorf, Hobbes, Locke, Rousseau ecc. – insiste sui diritti innati degli individui in rapporto al patto (o contratto) che li lega allo stato civile. Si sviluppa un vero e proprio “discorso dei diritti” destinato a giocare un ruolo di rilievo nell’Illuminismo, nella Rivoluzione francese e poi nel discorso politico otto-novecentesco (COSTA P. 2005: 81). Nel periodo che ci interessa, la fine del Settecento, vengono al pettine nodi molto antichi e consolidati nella società e nel costume, tra cui la condizione delle donne, degli schiavi e degli Ebrei. Nell’immaginario europeo era ancora predominante il modello archetipico di famiglia, di ispirazione aristotelica²⁶, al cui vertice c’era il *pater familias* e, sotto di lui, la moglie, i figli e i servi. In siffatto schema il servo e la donna sono “naturalmente” in una posizione subalterna e quindi non è un caso che a fine Settecento il principio di uguaglianza – che sta alla base della *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen* – venga brandito come un’arma

24 Il progetto di Grégoire è di abolire i *patois* sulla base di quello che ai suoi occhi costituisce un duplice anacronismo, ossia la sopravvivenza di confini linguistici all’interno della nuova nazione (GORUPPI T. 2002: 48). Egli infatti afferma con forza: «Encourageons tout ce qui peut être avantageux à la patrie; que dès ce moment l’idiôme de la liberté soit à l’ordre du jour, & que le zèle des citoyens proscrive à jamais les jargons, qui sont les derniers vestiges de la féodalité détruite» (GRÉGOIRE H.-B. 1794: 27).

25 Su questo tema si veda, fra gli altri, VECCHIO S. (2002).

26 Aristotele, infatti, nella *Politica* sostiene: «[...] gli elementi primi e più semplici della famiglia sono padrone e servo, marito e moglie, padre e figli, intorno a questi tre rapporti si ha da ricercare quali devon essere la natura e le qualità di ciascuno» (*Pol.*, 1253b 5-10; trad. it. 2002: 8).

per attaccare, quasi fossero le due facce della medesima oppressione, sia lo schiavismo che la subalternità femminile e, a questo proposito, sia la *DDFC* di Olympe de Gouges in Francia che *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) di Mary Wollstonecraft in Inghilterra sono due testi emblematici (COSTA P. 2005: 91)²⁷.

Denunciare la subalternità femminile significa quindi opporsi a un modello antropologico che, sulla base della collocazione supposta “naturale” della donna nel solo microcosmo domestico, aveva relegato quest’ultima fuori dalla sfera pubblica. Inizia così una lotta per l’emancipazione femminile – che si protrarrà per tutto l’Ottocento e il Novecento – per la conquista dei diritti civili e politici da parte delle donne²⁸. Il primo dei diritti è il riconoscimento della piena e autonoma soggettività della donna, contestando la sua supposta “naturale” domesticità. Come sostiene Mary Wollstonecraft, la subalternità della donna dipende non dalla natura, ma dall’educazione che ella riceve, funzionale a relegarla in uno spazio esclusivamente privato, come un mero oggetto del desiderio: «[...] the instruction which women have received has only tended, with the constitution of civil society, to render them insignificant objects of desire» (WOLLSTONECRAFT M. 1883 [1792]: 10). È invece necessario che la donna venga riconosciuta come soggetto di diritti e a tale scopo è necessaria un’adeguata istruzione²⁹, come anche in Francia aveva sostenuto Olympe de Gouges nella Postfazione che chiude la sua *DDFC*: in attesa di tale riconoscimento «[...] on peut le préparer par l’éducation nationale, par la

27 Olympe De Gouges e Mary Wollstonecraft possono, a buon diritto, essere considerate le prime teoriche del femminismo. La differenza tra le due pensatrici è che *A Vindication of the Rights of Woman* è, di fatto, un saggio sulla condizione della donna, mentre la *DDFC* di Olympe de Gouges ha un’impostazione più militante e costituisce una vera e propria *summa* delle tesi sostenute da quest’ultima durante tutta la sua (non lunga) vita (LOCHE A. 2021: 44).

28 Significativa, a questo proposito, la mobilitazione delle donne durante la Rivoluzione francese, al Jeu de Paume, all’assalto della Bastiglia ecc. Tra i momenti più famosi ricordiamo la famosa marcia del 5.10.1789 di circa seimila donne parigine verso Versailles per protestare contro la loro condizione di miseria materiale e per chiedere al Re che vi ponesse rimedio, l’assalto al palazzo delle Tuileries il 10.08.1792 che determinò la fine della monarchia e le insurrezioni del 31 maggio e dell’1-2 giugno 1793 guidate dai *sans-culottes* che portarono alla sconfitta della Gironda a Parigi e alla vittoria dei giacobini.

29 «[...] to become respectable, the exercise of their understanding is necessary» (WOLLSTONECRAFT M. 1883 [1792]: 53).

restauration des mœurs et par les conventions conjugales» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 33).

È in questo mutato clima storico-culturale che le donne iniziano a far sentire la loro voce – si può parlare di una vera e propria *querelle des femmes* – soprattutto nei circoli politici e nei salotti dal regno di Luigi XVI fino alla Restaurazione, dove si incontravano uomini e donne di lettere per discutere liberamente e senza censure (BLANC O. 2006: 65 e POGGI M. 2019-2020: 15)³⁰.

Notevole è anche la produzione scritta femminile, legata non solo a personaggi celebri come Madame de Genlis, Madame de Staël, Madame de Charrière, Olympe de Gouges e altre, ma anche a scrittrici minori che si distinguono a livello locale. Durante la Rivoluzione le donne scrittrici si cimentano in tutte le forme di scrittura: testi narrativi, poetici, teatrali, memorie, saggi ecc., ma soprattutto opere politiche, pamphlet e petizioni³¹. Rispetto alle donne scrittrici dei secoli precedenti, le donne del periodo rivoluzionario «parlent, écrivent sur la grande scène de l’Histoire; elles s’adressent aux États Généraux, au roi, à la reine, à l’Assemblée nationale, aux représentants de la Nation, à la Convention, aux Français, aux Françaises, aux 48 sections, aux femmes de Montauban après les massacres» (SLAMA B. 1990: 296).

Petizioni, pamphlet, dichiarazioni e *cabiers de doléances* sono la forma principale in cui prende forma il parlare in pubblico delle donne (FAURÉ C. 2006)³² e solo da pochi decenni a questi testi è stato

30 In realtà nella prima fase della Rivoluzione le donne erano escluse o appena tollerate nel *Club des Cordeliers* di Danton e Marat, vicino alle classi operaie, o nel *Club des Jacobins* di Robespierre, ma costituivano la maggioranza del *Cercle Social* (o *Société des Amis de la Vérité*) fondato dall’abbé Fauchet nel 1790, un circolo politico e letterario frequentato da Condorcet e da altri massoni. Nel 1791 Etta Palm fondò la *Société patriotique et de bienfaisance des Amies de la Vérité* (sotto l’egida de *La Bouche de Fer*), un club esclusivamente femminile che si proponeva di difendere i diritti delle donne, ottenere una legge sul divorzio e garantire l’istruzione alle ragazze più povere (POGGI M. 2019-2020: 79-80).

31 Ricordiamo che il “diritto alla petizione” fu istituito in Francia dall’Assemblea Nazionale Costituente il 29 luglio del 1789. Nel corso della Rivoluzione tale diritto ha subito delle restrizioni fino a che il decreto del 24 vendemmiaio anno III ha proibito le petizioni collettive (FAURÉ C. 2006).

32 Testi scritti che documentano la protesta delle donne circolano già nel Cinquecento e nel Seicento (WINN C. 2002). La pratica di far giungere la propria voce fin nei Parlamenti era, per esempio, già stata utilizzata dalla componente femminile dei *Levellers* durante la guerra civile inglese, culminata con la decapitazione di Carlo I, l’abolizione della Camera dei Lord e la proclamazione (il 19.05.1649) della Repubblica. Ricordiamo, in particolare, le petizioni di Elisabeth

accordato, da parte degli storici, un valore storico imprescindibile (DUHET P.-M. 1981). Tradizionalmente le petizioni femminili provenivano dalle vedove che chiedevano pensioni o richieste di assistenza in nome dei loro mariti morti al servizio dello Stato. La Rivoluzione francese, con la conseguente instabilità politica e sociale creatasi, non ha fatto che aumentare il numero dei *cabiers de doléances*, delle petizioni e dei pamphlet che costituiscono dei veri e propri “atti linguistici” con cui le donne prendono parte alla svolta illuminista che l’Europa stava faticosamente realizzando: in tal modo esse occupano lo spazio della sfera pubblica che era stato da sempre loro negato e contribuiscono alla costruzione di un’opinione pubblica che riconosca eguali diritti agli uomini e alle donne³³.

È in questo clima politico-culturale che si inserisce la personalità di Olympe de Gouges che, in particolare con la *DDFC*, entra con forza nella storia dei diritti dell’uomo e di quelli della donna (NOACK P. 1993 [1992]: 125).

OLYMPE DE GOUGES: LA FORZA DELLE PAROLE

Olympe de Gouges³⁴ nasce a Montauban, in Occitania, il 7 maggio 1748 da Anne Olympe Mouisset e Pierre Gouze con il nome di Marie Gouze. Il suo vero padre però – come lei stessa affermò nel romanzo

Dewell Lilburne nel 1646 e di Mary Johnson Overton nel 1647, destinate a un’ autorità istituzionale e fonte di ispirazione delle richieste successive. Ad inizio 1649 la pratica petizionaria delle attiviste *levellers* aveva raggiunto il culmine (ASHTON R. 1992) della loro azione politica, dando prova della loro grande capacità organizzativa e di lotta volta a rivendicare il loro diritto a partecipare alla vita politica del loro Paese (CHIRICÒ D. 2020: 22-23).

33 Nella *Requête des Dames à l’Assemblée Nationale* del 4 agosto del 1789, per esempio, le autrici anonime chiedono espressamente che «Tous les privilèges du sexe masculin sont entièrement et irrévocablement abolis dans toute la France. Le sexe féminin jouira à toujours de la même liberté, des mêmes avantages, des mêmes droits & des mêmes honneurs que le sexe masculin» (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426587/f14.item.texteImage>).

34 Sono due i principali orientamenti interpretativi su Olympe de Gouges (ALTOPIEDI V. 2018: 73): dal primo Ottocento fino agli anni Settanta del Novecento viene considerata come eccentrica e folle, affetta da manie di persecuzione. Lo storico Jules Michelet scrive che ella fu una «femme infortunée, pleine d’idées généreuses, fut le martyr, le jouet de sa mobile sensibilité» (MICHELET J. 1854: 105). Nel dibattito contemporaneo – animato perlopiù da giornalisti e storici interessati a fornire un’informazione storica divulgativa – è invece stata messa in rilievo la sua audacia di donna indipendente e autonoma moralmente, intellettualmente e economicamente.

autobiografico *Mémoire de madame de Valmont contre l'ingratitude et la cruauté de la famille de Flaucourt* (1788) e nella brochure *Compte moral rendu et dernier mot à mes chers amis*, (1792) – non era Pierre Gouze ma il poeta Jean-Jacques Lefranc marchese di Pompignan, a cui la famiglia della madre era molto legata, che però non la riconobbe mai come figlia legittima³⁵. Marie cresce nell'ambiente occitano, in un contesto culturale dominato dall'occitano che veniva usato come lingua orale mentre il francese era una lingua seconda e riservata alla scrittura. A sedici anni sposa Louis-Yves Aubry e l'anno dopo partorisce un bambino di nome Pierre e rimane vedova. La vedovanza la spinge a cambiare radicalmente vita e a cancellare per sempre la sua origine sociale: si dà addirittura un nuovo nome, da Marie Gouze vedova d'Aubry diventa Olympe de Gouges o Marie-Olympe de Gouges, riprendendo il nome di sua madre e trasformando Gouze in Gouges. Con questa nuova identità si trasferisce a Parigi, dove si erano già stabiliti la sorella e il cognato. A Parigi Olympe de Gouges – che all'epoca era «fort illettrée» (MICHELET J. 1854: 105) – viene introdotta al salone della marchesa di Montesson dove conosce il duca di Orleans e suo figlio, il futuro Philippe-Égalité. In una decina d'anni de Gouges ha modo di raffinare la sua cultura e diventa una presenza costante e attiva nella vita della capitale francese (ALTOPIEDI V. 2018: 73-74 e NOACK P. 1993 [1992]: 15 sgg.), frequenta i teatri, gli ambienti politici e intellettuali e i circoli dell'aristocrazia. Presto però suo punto di riferimento diventano i *philosophes* e inizia a frequentare personaggi del livello di Pierre-Paul Le Mercier de la Rivière, di Nicolas de Condorcet e di sua moglie Sophie de Grouchy e si appassiona alla lettura delle opere di Claude-Adrien Helvétius e di Jean-Jacques Rousseau³⁶.

35 Fu avanzata anche l'ipotesi che fosse una figlia bastarda di Luigi XV (MICHELET J. 1854: 105).

36 L'influenza dell'Illuminismo emerge nel modo in cui Olympe de Gouges si occupa di politica, di diritto, delle riforme sociali a tutela delle donne, dei neri, dei malati, dei meno abbienti, tutti temi su cui sviluppa un'analisi e delle riflessioni di grande modernità. Tra gli illuministi che hanno maggiormente influito sulle opere di de Gouges ricordiamo innanzi tutto Montesquieu che per primo aveva messo in discussione la presunta inferiorità della donna e in *De l'esprit des lois* (1748) aveva riconosciuto la capacità delle donne di governare nonostante la legge salica impedisse loro di farlo, esprimendosi addirittura a favore di un governo retto dalla dolcezza e dalla moderazione delle donne: «leur [des femmes] faiblesse même leur donne plus de dou-

Inizia a scrivere romanzi e opere teatrali, poi si appassiona agli eventi della Rivoluzione e inizia a dedicarsi alla stesura di pamphlet di argomento politico. Monarchica e girondina, dopo la fuga del re Luigi XVI a Varennes (1791) si allontana dalla monarchia ma rimane sempre fedele alle posizioni della Gironda. Per tutta la sua vita mantiene salde le sue convinzioni: l'amore per la Patria, la fedeltà alla Costituzione del 1791, la ricerca di soluzioni riformatrici, il rifiuto della violenza (LOCHE A. 2021: 16). Con il radicalizzarsi della Rivoluzione Olympe de Gouges si convince che le scelte dei giacobini vanno nella direzione della distruzione della Francia; nella brochure *Grande Eclipse du Soleil Jacobiniste et de la Lune Feuillante* (1793) definisce i giacobini come un «*assemblage informe, illégal, despote, perturbateur des Lois & du repos public*», e rivolgendosi direttamente ad essi, aggiunge: «*vous n'êtes plus des hommes, vous n'êtes plus Français*» (GOUGES O. DE 1793)³⁷. Ha così inizio la polemica di de Gouges contro i capi giacobini, in particolare Robespierre, che segnerà in maniera drammatica la sua sorte. Nella generale repressione dell'estate del 1793 in cui vengono arrestati molti esponenti della Gironda vicini a Jacques-Pierre

ceur et de modération : ce qui peut faire un bon gouvernement, plutôt que les vertus dures et féroces» (MONTESQUIEU 1845 [1748]: 94). Importante, poi, è stato il ruolo di Rousseau nella formazione di de Gouges che dalla lettura delle opere del filosofo ginevrino – si vedano soprattutto il *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), *La Nouvelle Héloïse* (1761), *Le Contrat social* (1762) e *l'Émile ou sur l'éducation* (1762) – matura, in particolare, la propria sensibilità contro la schiavitù dei neri e per la centralità della natura, tema molto presente del pensiero rousseauiano, noto per l'evocazione dello stato di natura (pre-razionale) dell'uomo in contrapposizione a una civiltà troppo lontana dai veri bisogni dell'essere umano. Rilevante è poi l'influenza di Helvétius, sostenitore del fatto che all'origine della disuguaglianza tra gli esseri umani non vi è alcuna differenza fisica o psicologica, e che dunque le differenze siano da ricercare nell'ambiente sociale. Gli esseri umani partono da un'originaria condizione di eguaglianza ed è soprattutto a partire dalle diverse circostanze di vita e dall'educazione che essi ricevono che si forma lo spirito di ciascun essere umano. In particolare, nel saggio *De l'Esprit* (1758) egli sostiene che la supposta inferiorità delle donne sia da attribuirsi unicamente alla cattiva educazione che è ad esse solitamente riservata (POGGI M. 2019-2020: 62-63). Per quanto riguarda, in particolare, la questione dell'uguaglianza dei diritti, la *DDFC* di Olympe de Gouges è per molti aspetti in sintonia con il saggio *Sur l'admission des femmes au droit de cité* (1790) di Condorcet, in cui questi afferma con forza e chiarezza che le donne possiedono le stesse qualità degli uomini e dunque «*ont nécessairement des droits égaux*» (CONDORCET N. 1790: 122 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41754w/f7.item>).

³⁷ https://books.google.it/books?id=8CA17do8aN4C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Brissot, Olympe de Gouges viene condotta nella prigione femminile di Saint-Germain-des-Près per aver pubblicato e affisso per le vie di Parigi un manifesto che proponeva una consultazione popolare al fine di stabilire quale fosse la forma di governo più adatta alla Francia (la repubblica, la monarchia o una federazione), schierandosi a favore della proposta federativa sostenuta da Brissot. Il 3 novembre del 1793 viene ghigliottinata.

GENESI E STRUTTURA DELLA *DÉCLARATION DES DROITS DE LA FEMME ET DE LA CITOYENNE*

La *DDFC* (1791) è un documento di grosso rilievo dal punto di vista dei valori illuministi, in cui giungono a maturazione i principi del giusnaturalismo e la spinta riformatrice del secolo dei Lumi. Dal punto di vista linguistico-testuale è un atto linguistico molto particolare: sebbene possa essere accostata alle petizioni, ai *cahiers de doléances* ecc. che hanno caratterizzato il decennio rivoluzionario che ha segnato la fine dell'*Ancien Régime*, si contraddistingue in quanto è una affermazione e rivendicazione di diritti, intesa – negli auspici dell'autrice – come momento fondatore e performativo di un nuovo stato di cose.

Un testo di questo tipo, in quanto si rivolge a tutti i cittadini e le cittadine che sono parte attiva della vita di una nazione, deve essere accessibile e dunque avere un linguaggio il più possibile semplice e chiaro così che la sua comprensibilità sia assicurata. Una dichiarazione dei diritti deve dunque presentare semplicità e chiarezza, come era stato esplicitamente dichiarato da Alexis François Pison du Galland, membro dell'Assemblea Nazionale: una dichiarazione dei diritti «perfectionnée et sanctionnée par une grande Nation, est peut-être le plus heureux présent que le genre humain puisse recevoir» (PISON DU GALLAND A. F. 1789: 2). Essa costituirà la base dell'istruzione di tutti i cittadini e le cittadine e, di conseguenza, «doit être perceptible aux esprits ordinaires, facile à retenir [...]». On doit sur-tout y éviter toute proposition, toute expression même, abstraite ou indéterminée qui fournisse matière à discussion, on puisse se prêter à des conséquences arbitraires» (PISON DU GALLAND A. F. 1789: 3).

La *DDFC* è scritta da Olympe de Gouges a inizio settembre 1791 e si configura come una critica organica al preteso universalismo del-

la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, di cui ricalca fedelmente la struttura, snodandosi, come quest'ultima, in diciassette articoli. La struttura della *DDFC* prevede varie parti: una dedica alla Regina, un Preambolo preceduto da una breve Introduzione, la Dichiarazione vera e propria costituita da 17 articoli, una Postfazione (*Postambule*) e, in chiusura, il testo di un Contratto sociale tra uomo e donna. A parte la Dichiarazione vera e propria, le altre parti non hanno riscontro nella *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*.

Nella *DDFC* di de Gouges – analogamente a *A Vindication of the Rights of Woman* di Mary Wollstonecraft (WOLLSTONECRAFT W. 1883 [1792]) – i due sessi sono costantemente nominati e se ne rivendica la necessaria compresenza sul piano politico e sociale. Tale compresenza è intesa nella direzione di una complementarità, di una possibilità di una relazione egualitaria tra uomini e donne, fondata sul fatto che la differenza di sesso non può in alcun modo giustificare l'esclusione delle donne dal potere politico e dalla cittadinanza sociale (GROPPI A. 1993: 5). L'ispirazione illuministica traspare un po' ovunque nella *DDFC*, che sembra andare anche oltre le posizioni dei *philosophes*: nel suo ribadire che ragione e natura sono un'arma contro superstizioni, fanatismi, pregiudizi ecc., dannosi per tutto il genere femminile, de Gouges riprende in modo originale i temi universalistici propri della filosofia dei Lumi (LOCHE A. 2021: 18).

Ne è un esempio lampante la femminilizzazione di tutti e diciassette gli articoli della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* per smascherare la falsità dell'iperonimo *homme* che, quando sembra utilizzato per indicare in modo neutrale tutta l'umanità, in realtà nasconde delle scelte ideologiche e politiche ben precise volte a escludere le donne dal godimento dei diritti civili e politici. *Homme* e *citoyen* sono puntualmente sostituiti, rispettivamente, da *femme et homme* e da *citoyenne et citoyen*, a marcare la necessità di un universalismo inclusivo di entrambi i sessi e la legittima esigenza delle donne a godere dei diritti di cittadinanza. Olympe de Gouges – in buona sostanza – non intende contestare *in toto* l'universalismo, di impronta giusnaturalistica, dei rivoluzionari, ma “correggerlo”, inserendo nella sua prospettiva argomentativa a pieno titolo la donna, quale individuo uguale nei diritti a tutti gli esseri umani, ma dotato di una specificità femminile che non deve essere ignorata (LOCHE A. 2021: 46).

Due mesi dopo che la coppia reale in fuga era stata arrestata a Varennes – quindi in un momento di enorme crisi della monarchia – Olympe de Gouges decide di sferrare il suo colpo con una nuova dichiarazione dei diritti che superi quella del 1789 e finalmente riguardi tutte le cittadine e tutti i cittadini. De Gouges si rivolge direttamente alla Regina Maria Antonietta e le dedica la sua *DDFC*, non solo per rendere immediatamente chiara la sua fedeltà alla corona (FAURÉ C. 1997: 173) e per invitarla a fuggire le ombre che l’episodio di Varennes aveva gettato sulla casa reale (LOCHE A. 2021: 49), ma anche per cercare la solidarietà di tutte le donne, nessuna esclusa, e quindi anche della Regina. Olympe de Gouges si rivolge alla Regina – usando il vocativo *Signora* (scritto sempre con l’iniziale maiuscola) e dandole del voi – rivendicando prima di tutto la possibilità di «parler franchement»³⁸ con lei e poi invita la Sovrana (definendola madre e sposa) a fare tutto ciò che è in suo potere per sostenere la causa delle donne (al fine di difendere «ce sexe malheureux»³⁹), cosa che permetterà il ripristino della morale⁴⁰. Alla fine dell’invocazione alla Regina de Gouges si firma «Votre très humble et très-obéissante servante»⁴¹.

Nell’Introduzione al Preambolo Olympe de Gouges lancia un deciso atto d’accusa nei confronti dell’uomo che, incapace di essere giusto, si è impadronito con la forza e senza alcuna motivazione, di un potere tirannico sulle donne. De Gouges si rivolge direttamente all’uomo (scritto sempre con l’iniziale maiuscola) dandogli del tu e parlando di sé stessa in terza persona («c’est une femme qui t’en fait la question»; GOUGES O. DE. 2021 [1791]: 21) chiedendogli di osservare il mondo della natura dove non esiste discriminazione tra i sessi. In tutto il creato (animali, vegetali) vi è una naturale uguaglianza, ovun-

38 <https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2021/07/Olympe-de-gouges-droits-de-la-femme-integral.pdf>.

39 <https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2021/07/Olympe-de-gouges-droits-de-la-femme-integral.pdf>.

40 «Qu’un plus noble emploi, Madame, vous caractérise [...]» (<https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2021/07/Olympe-de-gouges-droits-de-la-femme-integral.pdf>), dice de Gouges alla Regina. Se Maria Antonietta sosterrà la causa dei diritti delle donne il suo ruolo sarà essenziale per gli esiti della Rivoluzione, che non potrà considerarsi compiuta – secondo de Gouges – se le donne non riacquisteranno i loro diritti e il loro ruolo nella società (LOCHE A. 2021: 49).

41 <https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2021/07/Olympe-de-gouges-droits-de-la-femme-integral.pdf>.

que i due sessi sono mescolati e cooperano secondo un sistema armonico «à ce chef-d'œuvre immortel» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 21); soltanto l'uomo ha fatto eccezione, volendo comandare, da despota, «sur un sexe qui a reçu toutes les facultés intellectuelles» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: *ibidem*). Olympe de Gouges, nel riferirsi al mondo della natura, risente probabilmente dell'influenza di Rousseau che soprattutto nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754)⁴² e nel V libro dell'*Émile ou de l'éducation* (1762)⁴³ sottolinea che la differenza tra uomo e donna è inscritta nella natura. A questo riguardo però de Gouges, pur considerando Rousseau uno dei suoi punti di riferimento, fa riferimento alla natura – in cui, come abbiamo visto poc'anzi, non esiste discriminazione tra i due sessi – per l'obiettivo esattamente opposto, ossia per rivendicare l'uguaglianza tra tutti gli esseri umani.

Nel Preambolo inizia il raffronto ravvicinato tra la *DDFC* e la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*: in entrambi si può ravvisare un tono solenne, i concetti e le parole usate sono simili, ma in realtà de Gouges – iniziando la femminilizzazione della *Déclaration* del 1789 – costruisce un discorso molto diverso. Se in quest'ultima sono «les représentants du peuple français, constitués en Assemblée nationale» che «ont résolu d'exposer, dans une déclaration solennelle, les droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme»⁴⁴, nella *DDFC* Olympe de Gouges usa la terza persona plurale per riferirsi a tutte «les mères, les filles, les soeurs» definendole «représentantes de la Nation» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 23) affinché si costituiscano in Assemblea Nazionale e prendano in mano il loro destino difendendo i loro diritti naturali e divenendo parte attiva della propria liberazione. L'ignoranza, l'oblio e il disprezzo dei diritti della donna hanno provocato sventure pubbliche e corruzione dei governi e dunque è

42 «Les femmes devinrent plus sédentaires, & s'accoutumerent à garder la cabane & les enfans; tandis que l'homme alloit chercher la subsistance commune» (<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0002.pdf>).

43 «Je remarque en général, dans le commerce du monde, que la politesse des hommes est plus officieuse & celle des femmes plus caressante. Cette différence n'est point d'institution, elle est naturelle. L'homme paraît chercher davantage à vous servir, & la femme à vous agréer» (<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0022.pdf>).

44 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>.

giunta l'ora che le rivendicazioni delle donne siano finalizzate «au maintien de la Constitution, des bonnes moeurs, et au bonheur de tous» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: *ibidem*).

Alla fine del Preambolo de Gouges conclude che «le sexe supérieur en beauté comme en courage, dans les souffrances maternelles, reconnaît et déclare, en présence et sous les auspices de l'Être suprême, les Droits suivants de la Femme et de la Citoyenne» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 23). Sono dunque le donne che devono far sentire la loro voce in prima persona senza demandare ad altri l'affermazione dei propri diritti inalienabili: la libertà si configura quindi, in primo luogo, come libertà di parola.

Seguono i diciassette articoli della *DDFC* in cui de Gouges riprende quelli della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* e li reinterpretata al femminile, con un gioco di somiglianze e differenze che si rivelano molto significative per cogliere le istanze argomentative da lei portate avanti.

I primi cinque articoli si collocano sul piano dell'enunciazione di principi generali: Olympe de Gouges reclama la libertà e l'uguaglianza tra uomini e donne in tema di diritti (articolo I); il riconoscimento dei diritti naturali e inalienabili della donna e dell'uomo, ossia il diritto alla libertà, alla proprietà, alla sicurezza e soprattutto⁴⁵ alla resistenza all'oppressione (articolo II); lo status della donna come componente essenziale della Nazione, laddove quest'ultima – e qui c'è un'aggiunta significativa di de Gouges rispetto alla *Déclaration* del 1789 – non è altro che «la réunion de la Femme et de l'Homme» (articolo III)⁴⁶; lo stretto legame tra la libertà⁴⁷ e la giustizia che consistono «à rendre tout ce qui appartient à autrui» (richiamando quindi il rispetto della

45 L'avverbio *sortout* aggiunto da Olympe de Gouges sottolinea la maggiore e diversa oppressione cui è sottoposta la donna all'interno della società: si tratta di un'oppressione che non è solamente politica, economica e sociale ma è anche – come si direbbe oggi – “di genere” (LOCHE A. 2021: 54).

46 La Nazione non è dunque un'entità astratta, ma è l'insieme concreto di “tutte” e “tutti” coloro che la costituiscono con tutti i legami e le implicazioni che derivano dal vivere in una medesima comunità e dal condividere destini simili (LOCHE A. 2021: 54).

47 Mentre Olympe de Gouges stabilisce un nesso stretto tra libertà e giustizia, l'articolo IV della *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* parla soltanto della libertà, intesa – seguendo la tradizione liberale – come il «pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui» (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>).

proprietà individuale)⁴⁸, e la necessità che le donne possano esercitare i loro diritti naturali, laddove l'unico limite ammissibile non è nella tirannia esercitata dall'uomo, ma – e qui c'è un'altra aggiunta di de Gouges rispetto all'articolo IV della *Déclaration* del 1789 che si limitava a un generico riferimento alla legge⁴⁹ – in ciò che stabiliscono le leggi della natura e della ragione (articolo IV); il divieto, da parte delle leggi della natura e della ragione, definite «sages et divines»⁵⁰ di ogni azione che possa nuocere alla società (articolo V) (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 24-25).

Segue poi una serie di articoli in cui Olympe de Gouges affronta temi legati alla rivendicazione dell'uguaglianza e alla specificazione della differenza, con riferimento alla formazione della legislazione e all'*habeas corpus* (ossia la garanzia delle libertà personali di ogni cittadino/a), senza discriminazioni né sul piano dei diritti, né su quello dei doveri: il diritto di tutte le Cittadine e tutti i Cittadini (e qui de Gouges usa l'iniziale maiuscola) di partecipare alla vita pubblica attraverso il diritto di voto, l'accesso a tutti i ruoli e le cariche pubbliche secondo le loro capacità (articolo VI); l'uguaglianza di uomini e donne davanti alla Legge in caso di reato (articoli VII-IX); il diritto di manifestare liberamente le proprie opinioni e l'affermazione – e qui c'è un'altra aggiunta di de Gouges rispetto all'articolo X della *Déclaration* del 1789 che sembra preludere alla sua fine sul patibolo nel 1793 – che se la donna – come è riportato nella citazione riportata in esergo – «a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la tribune» (articolo X)⁵¹; la libertà di esprimere i propri pensieri e le proprie opinioni, con due aggiunte rispetto all'articolo

48 Il riferimento al tema della proprietà individuale come diritto inviolabile è molto caro a Olympe de Gouges: come gli uomini, così le donne hanno il diritto ad avere una loro proprietà personale e gli uomini non devono più potersene impossessare. Libertà e giustizia esigono quindi che si ponga fine a tale situazione e che le donne siano finalmente libere di godere delle loro proprietà (LOCHE A. 2021: 55).

49 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69480451.item>.

50 Tali leggi sagge e divine godono – e anche qui si avvertono gli echi del giusnaturalismo – di un'indiscutibile superiorità rispetto alle leggi umane le quali hanno sancito da sempre l'oppressione delle donne e la tirannide degli uomini (LOCHE A. 2021: 56).

51 Le donne, insomma, non vogliono “sconti” sulla pena in nome di una ipotetica loro natura “diversa”, ma pretendono che si applichi pienamente il principio dell'uguaglianza di fronte alla legge (LOCHE A. 2021: 57).

XI della *Déclaration* del 1789, la prima è che «cette liberté assure la légitimité des pères envers les enfants», la seconda è che ogni cittadina – e qui de Gouges usa la prima persona – può dire «je suis mère d'un enfant qui vous appartient, sans qu'un préjugé barbare la force à dissimuler la vérité ; sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi» (articolo XI)⁵²; l'affermazione dell'utilità «majeure» e generale di garantire i diritti della donna e della cittadina (articolo XII); l'uguaglianza tra donne e uomini nel loro contributo al mantenimento della forza pubblica e alle spese dell'amministrazione, con l'aggiunta – rispetto all'articolo XIII della *Déclaration* del 1789 – che la donna «a part à toutes les corvées, à toutes les tâches pénibles ; elle doit donc avoir de même part à la distribution des places, des emplois, des charges, des dignités et de l'industrie», con riferimento esplicito all'uguaglianza di diritti e di doveri (articolo XIII); la partecipazione delle donne alla politica fiscale, con l'aggiunta – rispetto all'articolo XIII della *Déclaration* del 1789 – che le cittadine «ne peuvent y adhérer que par l'admission d'un partage égal, non seulement dans la fortune, mais encore dans l'administration publique, et de déterminer la quotité, l'assiette, le recouvrement et la durée de l'impôt» (articolo XIV); il diritto delle donne al controllo dell'attività dei funzionari pubblici (articolo XV); il diritto delle donne alla stesura della Costituzione, con l'aggiunta – rispetto all'articolo XVI della *Déclaration* del 1789 – che «la Constitution est nulle, si la majorité des individus qui composent la Nation, n'a pas coopéré à sa rédaction» (articolo XVI); il carattere inviolabile della proprietà individuale, con l'aggiunta – rispetto all'articolo XVII della *Déclaration* del 1789 – che «les propriétés sont à tous les sexes réunis ou séparés» e sono inoltre «vrai patrimoine de la nature» (articolo XVII) (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 25-28).

Al termine dei diciassette articoli troviamo la Postfazione: se nel Preambolo Olympe de Gouges insiste, parlando in terza persona plurale, sull'oppressione – che né la natura né la giustizia possono giustificare – delle donne da parte degli uomini e sulla necessità che esse siano parte attiva della propria liberazione, nella Postfazione usa la

52 Qui probabilmente de Gouges fa riferimento alla sua esperienza personale di figlia non riconosciuta (NOACK P. 1993 [1992]: 130).

prima persona singolare per rivolgersi direttamente alle donne, incoraggiandole a prendere finalmente coscienza della loro situazione e a riconoscere i propri diritti: «Femme, réveille-toi ; le tocsin de la raison se fait entendre dans tout l'univers : reconnais tes droits» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 29), nonché a rivendicare il loro patrimonio «fondée sur les sages décrets de la nature» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: *ibidem*). Esorta le donne ad aprire gli occhi, a rendersi conto del fatto che la Rivoluzione, che ha liberato gli uomini, non ha però fatto nulla per modificare la situazione delle donne: «Ô femmes! Femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles? Quels sont les avantages que vous avez recueillis dans la révolution? Un mépris plus marqué, un dédain plus signalé» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: *ibidem*). Le incita a riunirsi tutte insieme «sous les étendards de la philosophie» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 30) che può fornire loro gli strumenti per prendere maggiormente coscienza della propria situazione e dare inizio alla propria liberazione, così che – e qui de Gouges si unisce alle altre donne usando la prima persona singolare – si possa dare «à mon sexe une consistance honorable et juste» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: 33).

La *DDFC* di Olympe de Gouges è completata dalla Forma di un contratto sociale dell'uomo e della donna, che superi i limiti del matrimonio da lei definito, alla fine della Postfazione, come «le tombeau de la confiance et de l'amour» (GOUGES O. DE 2021 [1791]: *ibidem*), proponendo in alternativa una sorta di unione civile tra i due sessi: l'uomo e la donna, mossi unicamente dalla loro volontà, si uniscono «pour le terme de notre vie, et pour la durée de nos penchants mutuels»⁵³ dichiarando di voler mettere in comune le loro fortune e di destinarle ai loro figli, sia che essi siano nati dalla loro unione, sia che non lo siano.

La *DDFC* costituisce, insomma, un testo di grande modernità che parte sì dal riconoscimento dei moderni diritti alla libertà e all'uguaglianza presenti nella *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, ma ne riconosce i limiti nel non aver riconosciuto la parità di diritti tra uomo e donna e, di conseguenza, si propone come una sorta di “rivoluzione nella rivoluzione”, che chiede a gran voce che le donne

53 <https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2021/07/Olympe-de-gouges-droits-de-la-femme-integral.pdf>.

godano degli stessi diritti degli uomini e partecipino con loro (non contro di loro) alla costruzione di una società più equa. Olympe de Gouges – come abbiamo già detto nel § 1 – non usa il termine *citoyenneté* ma tutta la *DDFC* ruota, di fatto, intorno alla messa a punto di tale nozione, intesa come l'insieme dei diritti a cui devono poter aver accesso tutti gli esseri umani, a cui deve poter conseguire la concreta partecipazione delle cittadine e dei cittadini a tutte le attività che regolano la comunità di cui fanno parte. La *DDFC*, infine, non è soltanto un testo che precorre le lotte delle donne per l'eguaglianza e contro la discriminazione di genere e di razza, ma anche una voce decisa e rigorosa a tutela degli orfani, dei figli naturali e delle ragazze madri e, dunque, contro la concezione patriarcale del diritto di famiglia.

BIBLIOGRAFIA

ALTOPIEDI Valentina, *Olympe de Gouges: storia e storiografia dell'autrice della "Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina"*, in "Lessico di etica pubblica", vol. 2, 2018, pp. 72-81.

ARISTOTELE, *Politica*, trad. it. a cura di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 2002.

ASHTON Robert, *Sulla tensione utopica della Rivoluzione inglese*, in Arrigo COLOMBO, Giuseppe SCHIAVONE (a cura di), *L'utopia nella storia: la rivoluzione inglese*, Dedalo, Bari 1992, pp. 25-48.

BELARDI Walter, *L'etimologia nella storia della cultura occidentale*, tomo I, il Calamo, Roma 2002.

BLANC Olivier, *Cercles politiques et "salons" au début de la révolution (1789-1795)*, in "Annales historiques de la Révolution française", n. 344, 2006, pp. 63-92.

CHIRICÒ Donata, *Quando le parole sono cose. Linguaggio e Illuminismo*, Mimesis edizioni, Milano-Udine 2020.

COSTA Pietro, *Cittadinanza*, Laterza, Roma-Bari 2005.

DE RENZO Francesco, *Lingue, scuola, cittadinanza*, Franco Cesati Editore, Firenze 2019.

DUHET Paul Marie, 1789. *Cahiers de doléances des femmes et autres textes*, des Femmes, Paris 1981.

FAURÉ Christine (a cura di), *Political and Historical Encyclopedia of Women*, Routledge, New York 1997.

FAURÉ Christine, *Doléances, déclarations et pétitions, trois formes de la parole publique des femmes sous la Révolution*, in “Annales historiques de la Révolution”, n. 344, 2006, pp. 5-25.

GORUPPI Tiziana, *L'abbé Grégoire e la questione della lingua*, in Tiziana GORUPPI, Lionello SOZZI (a cura di), *L'Utile, il Bello e il Vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, ETS, Pisa 2002, pp. 45-56.

GOUGES Olympe de, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne et autres textes*, éd. Clélie Millner, Librairie Générale Française, Paris 2021 (s.e., Paris 1791).

GRÉGOIRE Henri-Baptiste, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, Convention nationale, Paris 1794.

GROPPI Angela, *Le radici di un problema*, in Gabriella BONACCHI – Angela GROPPi (a cura di), *Il dilemma della cittadinanza. Diritti e doveri delle donne*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 3-15.

LOCHE Annamaria, *La “liberté ou la mort”. Il progetto politico e giuridico di Olympe de Gouges*, Mucchi Editore, Modena 2021.

MICHELET Jules, *Les femmes de la Révolution*, Adolphe Delahays, Paris 1854.

MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat de, *De l'esprit des lois*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1845 (1^e éd. 1748).

NOACK Paul, *Olympe de Gouges. 1748-1793. Courtisane et militante des droits de la femme*, Éditions de Fallois, Paris, 1993 (trad. fr. di *Olympe de Gouges. 1748-1793. Kurtisane und Kämpferin für die Rechte der Frau*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1992).

PISON DU GALLAND Alexis François, *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Baudouin, Versailles 1789.

POGGI Michela, *Personnages féminins et thématiques féministes dans l'oeuvre littéraire d'Olympe de Gouges*, Tesi di Dottorato di ricerca in Scienze del Testo letterario e musicale - Ciclo XXXIII, Università degli Studi di Pavia 2019-2020.

SAGGIOMO Carmen, *Il “citoyen” nei dizionari francesi tra XVII e XVIII secolo*, “Verbum”, vol. 7, 2016, pp. 165-178.

SCHLIEBEN-LANGE Brigitte, *Idéologie, révolution et uniformité de la langue*, Mardaga, Sprimont 1996.

SLAMA Béatrice, *Écrits de femmes pendant la Révolution*, in Marie-Françoise BRIVE (a cura di), *Les femmes et la Révolution française*, vol. 2, Actes

du colloque international 12-14 avril 1989, Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1990, pp. 291-306.

VECCHIO Sebastiano, *Teoria e politica linguistica. Convergenze europee del giacobinismo*, in Stefano GENSINI (a cura di), "D'uomini liberamente parlanti". *La cultura linguistica italiana nell'Età dei Lumi e il contesto intellettuale europeo*, Editori Riuniti, Roma 2002, pp. 303-324.

WINN Colette H. (a cura di), *Protestations et revendications féminines. Textes oubliés et inédits sur l'éducation féminine (XVI^e, XVII^e siècles)*, Champion, Paris 2002.

WOLLSTONECRAFT Mary, *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*, A. J. Matsell, New York 1883 (1st ed. J. Johnson, London 1792).

SITOGRAFIA

CONDORCET Nicolas, *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, 1790 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k41754w/f6.image>). Consultato il 09/07/2022.

Constitution française du 26 juin 1793 (<https://www.conseil-constitutionnel.fr/les-constitutions-dans-l-histoire/constitution-du-24-juin-1793>). Consultato il 10/07/2022.

Dictionnaire de l'Académie française, chez la veuve de Jean-Baptiste COIGNARD, imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie française, rue S. Jacques, à la Bible d'or, et chez Jean-Baptiste COIGNARD, imprimeur & libraire ordinaire du Roy, rue S. Jacques, près S. Séverin, au Livre d'or, Paris, 1694 (<https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html>). Consultato il 07/07/2022.

Dictionnaire national et anecdotique, par Pierre-Nicolas Chantreau, Politicopolis, Paris, 1790 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48832j.image>). Consultato il 07/07/2022.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux (1771): contenant la signification et la définition des mots de l'une et de l'autre, Tome Deuxième, Compagnie des Libraires Associés, Paris, 1771 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509819.image>). Consultato il 07/07/2022.

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres par Denis Diderot et par Jean Baptiste de Rond d'Alembert, vol. 3, Briasson, Paris (https://fr.wikisource.org/wiki/L%27%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/Volume_3). Consultato il 07/07/2022.

GOUGES Olympe de, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Texte integral, 1791 (<https://pascalvey.fr/wp-content/uploads/2021/07/Olympe-de-gouges-droits-de-la-femme-integral.pdf>). Consultato il 10/07/2022.

GOUGES Olympe de, *Grande Eclipsé du Soleil Jacobiniste et de la Lune Feuillante*, 1793 (https://books.google.it/books?id=8CA17do8aN-4C&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Consultato il 08/07/2022.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Librairie Hachette, Paris, 1873 (<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=concordance&method=proxy&q=citoyennet%C3%A9&start=0&end=0>). Consultato il 07/07/2022.

Requête des Dames à l'Assemblée Nationale, 1789 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426587/f14.item.texteImage>). Consultato il 10/07/2022.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1754 (<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0002.pdf>). Consultato il 10/07/2022.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, vol. V, 1762 (<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0022.pdf>). Consultato il 10/07/2022.

Supplément contenant les mots nouveaux en usage depuis la Révolution, in *Dictionnaire de l'Académie française*, 5^e éd., 1798 (<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/navigate/11/17194/>). Consultato il 07/07/2022.

Thresor de la langue française, tant ancienne que moderne, par Jean Nicot, David Douceur, Libraire juré, Paris, 1606 (<https://www.lexilogos.com/nicot.htm>). Consultato il 07/07/2022.

TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé* (<http://www.atilf.fr/tlfi>). Consultato il 07/07/2022.

UNA SCRITTRICE CONTRO L'INELUTTABILITÀ
DELL'EGOISMO: GEORGE SAND
E LA RAPPRESENTAZIONE DEL BENE

Agnese Silvestri

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

«Je vous avoue qu'il m'est impossible d'être inquiet pour l'avenir du monde», dichiara il marchese di Boiguibault nel *Péché de Monsieur Antoine* (1846): «en vain l'erreur et le mensonge travailleront pour perpétuer le désordre affreux que certains esprits appellent aujourd'hui, par dérision, apparemment, l'ordre social» (SAND G. 2007, II: 271)¹. Anche Sand ne è convinta quando, nel momento di maggiore radicalizzazione politica, inventa questo personaggio benefattore dell'umanità e sovvenzionatore di un'utopia socialista. Per lei, come per una parte della sua generazione, la Storia tende inequivocabilmente verso la libertà repubblicana e l'eguaglianza sociale, in un movimento profondo che, traendo origine dalla Rivoluzione francese, mira a completarne le istanze. Certo, come Balzac, Sand denuncia il regno dell'interesse proprio della Monarchia di luglio. Ma in lei prevale l'ottimismo di una visione teleologica. Quando il libertinismo di un nobile manda sul lastrico l'intera famiglia, il narratore commenta:

1 «Vi confesso che mi è impossibile essere inquieto per l'avvenire del mondo. Invano l'errore e la menzogna lavoreranno per perpetuare lo spaventoso disordine che certi spiriti chiamano oggi, a quanto pare per burla, l'ordine sociale». Le traduzioni sono sempre nostre.

«Les anciens maîtres du monde, entraînés par la fatalité plus encore que par leurs passions, se chargent d'accomplir eux-mêmes les décrets de la sagesse divine, qui travaille insensiblement à niveler les forces de tous les hommes»² (SAND G. 1990: 201). La Provvidenza sandiana insomma è socialista e non ha alcun bisogno d'intervenire rumorosamente negli intrighi della romanziera.

Se tutto sembra già deciso in anticipo, l'analisi dei romanzi antecedenti il 1848, in cui la riflessione sul divenire storico si coniuga con l'invenzione di personaggi generosi, solleva una serie di questioni critiche ben distanti dall'idealizzazione della realtà che si è spesso rimproverato alla romanziera. Si tratta di questioni riguardanti innanzitutto la meditazione morale sulla natura dell'interiorità umana; quindi la poetica, il ruolo militante della letteratura e i problemi di rappresentazione del bene; infine la filosofia della storia. Si tenterà qui di far risaltare proprio tale complessità del romanzo sandiano. Nella sua lunga vita, attraversando in qualità di «meticciasociale» (PERROT M. 2004: 11) tutti i soprassalti rivoluzionari del suo secolo³, Sand milita tra i partigiani dell'arte impegnata civicamente nel momento in cui il romanzo diviene il genere attraverso cui la questione sociale penetra nel dibattito pubblico (SAPIRO G. 2011: 182-183). Secondo la romanziera, nessuna battaglia egalitaria è possibile senza il pungolo di sentimenti altruisti che dunque si dà come missione di suscitare.

In questi stessi anni quaranta dell'Ottocento, le dinamiche che sconvolgono le gerarchie sociali esistenti e ne compongono di nuove, sono affidate da Balzac alle peggiori passioni: l'odio, l'invidia, la cupidigia, il desiderio erotico sfrenato presiedono ai destini dei *Parents pauvres* (1847). Se tali passioni distruttrici hanno il merito di rendere così sensibili per il lettore, in regime realista, le forze immateriali che agiscono nel corpo sociale (GAILLARD F. 1981: 183), una delle conseguenze è che la cattiveria considerata come propria della natura umana, la sua fatalità in qualche modo, si riverbera sul divenire storico. L'estetica realista si salda strettamente a quella che è stata

2 «Gli antichi padroni del mondo, trascinati dalla fatalità più ancora che dalle proprie passioni, si premurano di eseguire essi stessi i decreti della saggezza divina che insensibilmente lavora a livellare le forze di tutti gli uomini».

3 Sand (1804-1876) discendeva, per parte di padre, dal re di Polonia e, per parte di madre, da umili popolani di Parigi.

denominata l'«ermeneutica del sospetto» (ELSTER J. 2009 I: 25-55)⁴, secondo la quale ogni motivazione dell'agire umano dipende da un interesse egoista. La verità coincide con la disillusione morale e Paolo Tortonese ha ricordato quanto in questo il romanzo moderno sia debitore di una lunga tradizione filosofica che esclude la possibilità del bene dall'ontologia umana (TORTONESE P. 2017: 14). Una tradizione in cui, dopo la Riforma, il pensiero cristiano sul peccato originale e la caduta conserva un posto di primo piano, legittimato dall'acutezza e dal valore della letteratura dei moralisti del XVII secolo.

Una fatalità, però, non ha lo stesso valore dell'altra: se la strada che conduce dalla democrazia all'eguaglianza – secondo Sand – ha per fondamento la dialettica sempre aleatoria delle forze storiche (un giorno tutto sarà meraviglioso, ma di qui ad allora...), il mondo sociale in preda al principio hobbesiano dell'*homo homini lupus* si fonda sulla natura immutabile dell'uomo. Non è allora un caso che il romanzo sandiano rielabori in modo originale proprio il mito della caduta, come si vedrà nella nostra prima parte. In seguito, per esplorare le ragioni degli altruisti sandiani, dovremo occuparci di questioni di poetica perché la letteratura indaga con grande acume i moventi egoisti che il nostro amor proprio sa così ben nascondere, ma si trova notoriamente assai più in difficoltà quando si tratta di rendere conto dell'altruismo all'opera nella Storia. La monotonia della virtù è per essa un enorme pericolo e l'estetica sandiana, seppure assai diversa da quella realista, si pone non meno problemi di rappresentazione, tanto delle realtà popolari che dei personaggi altruisti. La questione non è ridicibile al fatto che Sand modella figure popolari dai nobili sentimenti per combattere il disprezzo e la paura da cui sono gravate le classi lavoratrici cui generalmente si negano facoltà intellettuali, bellezza, ogni possibile grandezza etica – il che non è comunque poca cosa⁵. Nella sua rappresentazione di personaggi disinteressati, Sand in effetti nega al lettore posture troppo rassicuranti, evita di confortarlo in una facile identificazione con i “buoni” della storia, di farlo partecipare a quel tipo di piacere fondamentalmente egoista che può

4 Riguardo il romanzo realista e la sua critica del fondamento morale e dell'efficacia della carità, CHANTAL P. 2018: 69-79.

5 «La peur ne guérit pas l'égoïsme, elle l'augmente» [«La paura non guarisce l'egoismo, l'augmenta»], scrive Sand nella *Mare au diable* (SAND G. 2011: 421).

derivare dalla soddisfazione di fare il bene. È quel che si vedrà nella seconda parte della nostra analisi. L'ultima tappa di questo contributo cercherà di mostrare come l'autrice proponga di evitare le possibili trappole dell'altruismo, senza cadere nella disperazione suscitata dalla corruzione della natura umana e nell'impotenza che può derivarne.

NÉ BUONI NÉ CATTIVI: CONTRO LA FATALITÀ DELL'EGOISMO

Nel 1837, in *Mauprat*, l'eroe, ormai vecchio e sereno, afferma: «Ne croyez pas trop à la phrénologie; car j'ai la bosse du meurtre très développée, et, comme disait Edmée dans ses jours de gaieté mélancolique, *on tue de naissance* dans notre famille»⁶ (SAND G. 2019: 919). Bernard Mauprat sa di che parla: ultimo rampollo di un ramo abominevole della sua famiglia aristocratica, è lì per testimoniare il corso imprevedibile di una vita destinata alla malvagità e salvata dall'amore. L'immagine del lupo, onnipresente in tutta la prima parte del romanzo (SAND G. 2019: 655-677), eco semantica di un mondo in cui il principio hobbesiano giunge fino al piacere sadico, scompare nella seconda, quando l'eroe si civilizza attraverso una lunga educazione, amorosa e sociale. Se non è divenuto un agnello, Bernard ha almeno ricontattato il sentimento dell'umano grazie, da un lato, alla passione per la cugina Edmée, e dall'altro alle istanze dell'Illuminismo e della Rivoluzione. In questo romanzo che accorda l'idea di nuovi rapporti di forza nella coppia con quella di nuovi rapporti sociali nella storia, l'eguaglianza tra le classi e tra i sessi procede di pari passo (REID M. 1992: 45; MOZET N. 1997: 81-86).

Affidandoci alla classificazione elaborata da Fiorentino, per il romanzo, dei modelli di morale, si potrebbe definire *Mauprat* come un «roman de l'expiation»⁷ (FIORENTINO F. 2017: 54) in cui la virtù riesce a imporsi non tanto sulla passione, quanto su un passato di corruzione. In effetti in *Mauprat*, attraverso la sofferenza di Bernard che si sottomette alle prove imposte dall'amata, è tutta la nobiltà dell'Ancien

6 «Non credete troppo alla frenologia; perché io ho la gobba dell'assassinio molto sviluppata e, come diceva Edmée in certi giorni di gioia malinconica, *siamo di stirpe omicida* nella nostra famiglia».

7 «Romanzo dell'espiazione».

Régime che espia le proprie colpe, modifica le proprie assise ideologiche e morali e può allora contribuer alla nuova storia. Bernanrd segue La Fayette in America e dopo aver sposato Edmée può raccontare: «Nous fîmes de grand cœur, et en les considérant comme des justes sacrifiés, l'abandon d'une grande partie de nos biens aux lois de la république»⁸ (SAND G. 2019 I: 918). Virtù dell'altruismo giacobino, a riprova che non bisogna credere «à la fatalité»⁹ (SAND G. 2019 I: 919): anche un nobile educato nel pregiudizio di classe e nel piacere dell'abuso di potere può convertirsi al bene comune.

Dieci anni dopo, però, Sand elabora una risposta meno prevedibile alla domanda circa la natura dell'interiorità dell'uomo. Con la storia di *François le Champi* (1847) racconta come un amore inconsapevole si affacci alla coscienza. In questo caso dovrebbe emergere unitamente al sentimento della colpa, perché si tratta del sentimento, rimosso, tra una madre adottiva e il trovatello di cui si è presa cura. La perdita dello stato d'innocenza corrisponde per il Champi¹⁰ all'incontro con le «mauvaises langues»¹¹ (SAND G. 2005: 224) che spettegolano sui pretesi rapporti erotici tra lui e la donna che considera come sua madre. Non è vero nulla, naturalmente, ma Sand lascia così al male il privilegio di svelare a François la realtà del suo desiderio. È infatti l'odio delle due donne rifiutate da François, e che cercano così di vendicarsi, a scatenare nel protagonista l'immaginazione di un diverso rapporto con sua madre adottiva. Le allusioni di una serva che bonariamente segnala come inopportuni i baci materni dati a un ragazzo ormai adolescente (SAND G. 2005: 96) non hanno lo stesso impatto rivelatore per il soggetto.

Quel che qui interessa è che la conoscenza attraverso il male, la fine di ogni possibile innocenza, non corrisponde ad un dramma. La “caduta” non è davvero tale: «Eh! quand bien même que mon amitié se serait tournée en amour, quel mal le bon Dieu y trouverait-il, au jour

8 «Facemmo molto volentieri, e considerandoli come giusti sacrifici, l'abbandono di gran parte dei nostri beni alle leggi della repubblica».

9 «Alla fatalità».

10 Il soprannome Champi corrisponde alla denominazione dialettale con cui nel Berry vengono chiamati gli orfani abbandonati appunto nei “campi”.

11 Le «malelingue».

d'aujourd'hui qu'elle est veuve et maîtresse de se marier ?»¹² (SAND G. 2005: 225), si chiede l'eroe. Tutti gli oscuri movimenti del desiderio che si cela, e persino della pulsione incestuosa, non hanno abbastanza forza per distruggere il fatto che il Champi e sua madre si amano con un sentimento che sa essere generoso, pronto a rinunciare ai propri bisogni per l'altro. E tanto basta¹³. Tale sguardo benevolo sulla natura umana che ammette l'esistenza di pulsioni opposte senza che il riconoscimento dell'una coincida con la soppressione dell'altra, non risolve però i problemi posti dalla rappresentazione dell'altruismo e dai suoi effetti sul lettore, dei quali ci occupiamo ora.

CONTRASTARE L'“EFFETTO VALMONT”

Il sociologo Jon Elster definisce “effetto Valmont” quella forma di appagamento legata all'amor proprio che si trae dal compimento di un'azione altruista (ELSTER J. 2009: 205). La formula si riferisce alla constatazione del celebre visconte libertino sorpreso dalle conseguenze emotive della sua ipocrita iniziativa caritatevole. Di fronte ai beneficiari prosternati in ginocchio, racconta di essersi commosso e di essersi stupito del piacere che si prova a fare il bene (LACLOS C. 1951: 48). Sand conosceva bene quel tipo di godimento, è lei a definire la carità come un «plaisir de prince»¹⁴ (SAND G. 1990: 256). Nei romanzi, può esaltarne l'effetto patetico con un accorto laconismo: «La grand-mère Bricolin fut la seule de la famille qui comprit la noble conduite de Marcelle. Elle se jeta à ses genoux et les embrassa sans rien dire»¹⁵ (SAND G. 1990: 234). In questo caso, la Marcelle in questione, baronessa di Blanchemont, rinunciando a una parte cospicua del patrimonio, crede di aver salvato il destino di due giovani innamorati.

Per una poetica come quella sandiana, molto attenta all'impatto della scrittura sulle convinzioni del lettorato e sulle spinte motivazio-

12 «E quand'anche il mio affetto si fosse trasformato in amore, che male ci troverebbe il buon Dio, visto che ormai è vedova e libera di sposarsi?»

13 Sand finirà poi, nel racconto *Évenor et Leucippe* (1859), per rigettare l'idea di peccato originale e procedere ad una decostruzione del mito genesiaco (LE GUILLOU C. 2016: 9).

14 «Piacere da principi».

15 «La nonna Bricolin fu l'unica della famiglia a comprendere la nobile condotta di Marcelle. Si gettò ai suoi piedi e li baciò, senza dire nulla».

nali che possono derivarne per la costruzione di una società più equa, non è ozioso porsi il problema dell'incidenza dell'“effetto Valmont” sul lettore. Pronto a identificarsi negli eroi compassionevoli e generosi, potrebbe scivolare in un sentimento d'autosoddisfazione incapace di sollecitare in profondità la propria visione del mondo e di spingerlo al suo cambiamento. Sand l'aveva forse previsto? Perché tutta una serie di dati contrastano questa postura troppo comoda che può essere generata dalla rappresentazione letteraria del personaggio altruista.

Per esempio, Marcelle di Blanchemont, eroina aristocratica del *Meunier d'Angibault*, è innamorata di un borghese fattosi operaio per convinzione socialista. Una volta vedova, rompe con il suo ambiente e cerca una nuova vita in campagna, all'insegna della semplicità, del lavoro, dell'eguaglianza sociale. Giunta nella malandata proprietà di Blanchemont, fa amicizia con un'altra coppia divisa dal denaro: il mugnaio eponimo e Rose Bricolin, più ricca di lui e per la quale il padre, mezzadro di Marcella, aspira ad un marito facoltoso. Contadini arricchiti, i Bricolin incarnano nel romanzo la legge dell'interesse economico puro, perseguito razionalmente. Che Bricolin abbia stima per il mugnaio, non modifica il suo rifiuto, come gli spiega tranquillamente:

Ce n'est pas que je te méprise, da! Je ne suis pas fier, et je sais que tous les hommes sont égaux devant la loi. Je n'ai pas oublié que je sors d'une famille de paysans [...] mais *au jour d'aujourd'hui*, mon vieux, monnaie fait tout, [...], et puisque j'en ai, et que tu n'en as pas, nous ne pouvons pas faire affaire ensemble¹⁶ (SAND G. 1990: 155).

Una tale assenza d'animosità dovrebbe tranquillizzare, salvo scoprire poi ch'essa non è meno feroce. Se Montesquieu, a detta di Hirschman, scommetteva sulle virtù razionali dell'interesse economico per tenere a freno la crudeltà dei potenti in preda alle loro passioni – il «dolce commercio», sulla cui reale violenza ironizzava Marx (*apud* HIRSCHMAN A. O. 2018: 55-64) –, Sand appartiene a una generazione che non si fa illusioni sulle propensioni solleticcate dall'individualismo

16 «Non è che ti disprezzi, va'! Non sono orgoglioso, e so che tutti gli uomini sono uguali di fronte alla legge. Non ho dimenticato che vengo da una famiglia contadina [...] ma *al giorno d'oggi*, vecchio mio, i soldi sono tutto, [...] e poiché io ne ho e tu non ne hai, non possiamo concludere l'affare».

capitalista. I Bricolin hanno già condannato alla follia la figlia maggiore opponendosi per motivi di denaro al suo matrimonio, e Rose è promessa allo stesso destino: «J'aurais beau souffrir, ils seront impitoyables»¹⁷ (SAND G. 1990: 223), prevede. La spaventosa condizione di sua sorella, la Bricoline, impazzita di dolore e tornata ad uno stato di selvatichezza nomade, ossessiona, con la sua sofferenza inestinguibile, tutti i personaggi del dramma. Di fronte alla disperazione di Rose e alla crisi nervosa che già si scatena, Marcelle decide di vendere la proprietà di Blanchemont ai Bricolin, che la desiderano ardentemente, accettando le loro condizioni inique ma chiedendo in cambio l'assenso al matrimonio di Rose e del mugnaio.

Tutto finirebbe nel migliore dei modi, come in un racconto edificante, se questa generosità che deve commuoverci non fosse resa propriamente inoperante, anzi inutile, nella diegesi. In primo luogo, la moglie Bricolin, acre e cupida non meno del marito, essendo madre è però meno insensibile di lui. Di fronte ai deliri di una figlia e alla prospettiva di vedere anche l'altra cadere nella follia, chiede imperiosamente al marito di permettere il matrimonio: «J'ai l'estomac qui m'en fait mal. C'est abominable de vivre comme ça!»¹⁸ (SAND G. 1990: 232). La sofferenza generata può divenire insostenibile e obbligare ad una scelta contraria ai principi dell'interesse. In secondo luogo, la soluzione immaginata da Marcelle con il suo contratto di vendita si rivela inefficace, la barona perderà la proprietà senza assicurare a nessuno la felicità perché, sul piano giuridico «la vente est bonne, la condition est nulle!»¹⁹, trionfa Bricolin alla firma del contratto (SAND G. 1990: 234).

Sempre in questo romanzo, tutto un discorso metaletterario ironizza sugli slanci generosi degli eroi dell'altruismo socialista. Significativamente, Sand lo affida spesso al mugnaio Grand-Louis, simbolo di un concreto buon senso contadino. All'enfasi ideologica del fidanzato di Marcelle, favorevole alla povertà assoluta perchè «l'argent héritage des rapines féodales [...] souille»²⁰ persino la mano che vorrebbe far-

17 «Avrò un bel soffrire, saranno spietati».

18 «Ho lo stomaco che mi fa male, è abominevole vivere così!»

19 «La vendita è valida, la condizione è nulla!»

20 «Il denaro eredità delle rapine feudali [...] sporca».

ne un nobile impiego, Grand-Louis risponde tranquillamente: «C'est une métaphore!»²¹ (SAND G. 1990: 146); a Marcelle che gli confessa l'intenzione di rinunciare a cinquantamila franchi per imporre a Bricolin il matrimonio, risponde con un moto di dignità: «Romans! romans! [...] N'allez pas faire cette folie; je ne m'y prêterai pas [...] je suis aussi fier que qui que ce soit»²² (SAND G. 1990: 166), e a ragione prevede che sarebbe in pura perdita. L'ammirazione della giovane Rose per la bontà e l'elevatezza di vedute di Marcelle rivela un lato ambiguo: «[J]e n'ai jamais vu personne qui me plût autant que vous. Je n'en ai vu que dans les livres, et vous me faites l'effet d'être, à vous seule, toutes les belles héroïnes des romans que j'ai lus»²³ (SAND G. 1990: 108). Quel che appunto è Marcelle...

L'impressione è che, tramite l'autoironia, Sand giochi d'anticipo sullo scetticismo dei lettori: come prendere sul serio personaggi tanto "fittizi", dalle convinzioni tanto "romanzesche" – aggettivo che Sand impiega spesso quando si tratta di idee egalarie sue o dei suoi personaggi²⁴ –, i quali si rallegrano, come Marcelle, ad ogni nuovo colpo che la sorte infligge alle loro ricchezze? E tuttavia, proprio l'insistenza sulla "finzione" narrativa, sottolinea come in un mondo soffocato dalla legge dell'interesse, restano solo le risorse dell'immaginazione per far ascoltare le ragioni di altri valori, per permettere di considerare la possibilità di rapporti umani basati su presupposti diversi. «Quel intérêt avez-vous à cela ?»²⁵, chiede Bricolin diffidente a Marcelle; «Je vous l'ai dit, l'amitié, le plaisir de faire des heureux, toutes choses qui vous paraissent bizarres», risponde (SAND G. 1990: 227)²⁶.

21 «È una metafora!»

22 «Romanzi! Romanzi [...] Non fate questa pazzia; non mi ci presterò [...]. Ho il mio orgoglio, come chiunque altro».

23 «Non ho mai conosciuto nessuno che mi piacesse quanto voi. Ne ho visti solo nei libri, e voi mi sembrate essere, da sola, tutte le belle eroine dei romanzi che ho letto».

24 La corrispondenza è ricca di esempi. Per un'indagine lessicale sull'impiego del termine in un corpus diverso dal nostro ZANONE D. 2004: 5-21.

25 «Qual è il vostro interesse in questo?»; «Ve l'ho detto, l'amicizia, il piacere di rendere felice qualcuno, tutte cose che vi sembrano bizzarre».

26 Sand rende il grado d'altruismo dei suoi personaggi direttamente proporzionale alla libertà interiore di rompere con il passato – personale e storico – e di operare per un futuro diverso (SILVESTRI A. 2014: 213-214).

Altri romanzi lasciano accumulare nel lettore le lacrime equivoche della bontà per seccarle brutalmente subito dopo, di fronte la constatazione che il *buono* si è pesantemente sbagliato. In *Horace* (1842), il personaggio eponimo è un giovane studente giunto a Parigi dalla provincia. Questo precursore di Frédéric Moreau, velleitario, vanitoso e codardo, tiranneggia con la sua inutile gelosia la povera Marthe, che ha sedotto e che lo ama sinceramente. La giovane lavoratrice sarebbe amata dall'ottimo Paul Arsène, che rinuncia ad ogni aspirazione artistica per farsi cameriere e sostenerla; invano, perché nulla sembra poter separare Marthe da Horace, fino a quando questa resta incinta e viene abbandonata. Dopo molti eventi e sofferenze, Marthe inizia una nuova vita con Arsène, che ha assunto la paternità del bambino, e proprio allora Horace torna pentito per conoscere il figlio. Arsène, pur tremando, non smentisce il suo altruismo e afferma a Marthe: «cet homme est bon malgré ses vices. [...] Dieu seul sait quelle influence cachée et puissante cet enfant peut avoir sur l'avenir d'Horace»²⁷ (SAND G. 2004b: 555).

La nobiltà di tali considerazioni ha quale sola conseguenza positiva quella di aumentare la «vénération»²⁸ (SAND G. 2004b: 556) della giovane madre per Arsène. Quanto al resto, essa mette in serio pericolo la vita di Marthe e del suo bambino, perché Horace, cui solo la vanità ha ispirato lo slancio di responsabilità, dopo aver gustato «des joies d'amour-propre qu'il ne connaissait pas encore»²⁹ (SAND G. 2004b: 556), ricomincia a molestare Marthe con un'insana passione. Se il testo rivela la trappola dell'«effetto Valmont» in Horace, esso sembra volerne preservare anche il lettore. Non è in discussione la grandezza morale di Arsène, ma il suo errore di valutazione impedisce al lettore di esaltarlo troppo facilmente. Una distanza critica interviene a condizionare ogni effetto edificante.

Il problema per la scrittrice, che crede profondamente nel ruolo dell'altruismo per il progresso storico, diviene allora quello di tracciare una terza via tra la colpevole soddisfazione per la propria bon-

27 «Quest'uomo è buono, nonostante i suoi vizi. [...] Dio solo conosce quale influenza nascosta e potente può avere questo bambino sull'avvenire di Orazio».

28 «Venerazione».

29 «Le gioie dell'amor proprio che gli erano ancora sconosciute».

tà, che può inebriare senza aiutare davvero nessuno, e il pessimismo sull'intrinseca cattiveria della natura umana, che rischia di paralizzare ogni intenzione generosa.

MUTARE ORDINE DI GRANDEZZA

Per tirarsi d'impaccio, Sand affronta la questione dell'altruismo, dei suoi vantaggi e dei suoi pericoli, da un altro punto di vista. Opera quel che si potrebbe sinteticamente definirsi un mutamento dell'ordine di grandezza: dalla constatazione dello stato presente, allarga l'osservazione all'insieme del divenire umano, mentre la sua riflessione sulle ragioni dell'agire si estende, dal soggetto individuale a quello collettivo. Una tale visione non è in contraddizione con l'esistenza di movimenti meschini nella natura umana. Non si tratta tanto di negare il ben fondato dell'etica del sospetto, quanto di superarla pur assumendola.

Nel *Compagnon du Tour de France*, il falegname Pierre Huguenin mostra sentimenti elevati e bisogni spirituali³⁰. Quest'«âme ardente», simile ai «pâtres inspirés»³¹ (SAND G. 2004a: 190), dispone di un'«organisation toujours portée vers l'idéal», mais «rejetée sans cesse dans la plus brutale réalité!»³² (SAND G. 2004a: 210). In effetti tra i lavoratori manuali, gli artigiani migliori si riuniscono nell'antica istituzione del «Compagnonnage», il cui principio cooperativo è però messo in crisi dalle rivalità tra le diverse associazioni (i «Devoirs»): i *compagnons* si affrontano in sfide cruente per orgoglio d'appartenenza e per assicurarsi il monopolio della presenza in una città. Messia della futura unione fraterna dell'umanità in una società rigenerata in cui il motto rivoluzionario ha trovato piena applicazione, Pierre cerca di operare al presente almeno per l'unione di tutti i *compagnons*, invano. Il narratore precisa:

30 Sui nodi ideologici, culturali e linguistici di questo complesso romanzo CABANÈS J.-L. 2004; HECQUET M.-WATRELOT M. 2009.

31 «Anima ardente», «pastori ispirati».

32 «Natura costantemente portata verso l'ideale», «continuamente rigettata nella brutta realtà».

Si Pierre Huguenin avait pu se rendre bien compte du passé et de l'avenir du peuple, il ne se fût pas tant effrayé du présent où il le voyait engagé. Il se serait dit que [...] le compagnonnage qui est une des formes essayées par l'instinct fraternel, devait alors sa conservation à ces luttes, à ces combats, à ce sang versé, à cet orgueil en délire³³ (SAND G. 2004a: 213).

Il cambiamento di scala cronologica, sostenuto da una visione teleologica della storia, invita ad accettare l'esistenza nelle fasce popolari di pessime ragioni d'azione, senza intaccare la motivazione ad operare per lo scopo finale. Si può dunque mantenere fede ai principi, pur accettando i fatti assai poco incoraggianti (SAND G. 2004a: 212). Il presupposto di un tale allargamento di prospettiva risiede nella convinzione che ogni sentimento generoso, e dunque ogni idea di progresso sociale egualitario, può nascere e svilupparsi solo in un processo d'interazione relazionale complessa in cui la coscienza individuale non è mai isolata, ma partecipa con l'insieme degli agenti storici all'elaborazione delle categorie etiche, le classi popolari allo stesso titolo delle altre, e anche più delle altre. Molto impegnata nel progetto politico della *Revue indépendante*, fondata con Pierre Leroux e Paul Viardot, Sand scrive nel 841 all'amico Charles Duvernet:

[T]u verras que tu n'as guère connu les masses jusqu'ici. Tu les verras pleines d'ardeur et de trouble, les unes (c'est le grand nombre) animées de ces bons et grands sentiments *sans lesquels, ni Leroux, ni toi, ni moi ne les aurions* (puisque rien n'est isolé dans l'ordre moral ou physique de l'humanité)³⁴ (SAND G. 2013: 538).

L'altruismo è dunque il frutto di una collettività e ogni società ispirata ai suoi principi sarà il risultato di una laboriosa e democratica ricerca comune. Nel *Meunier d'Angibault*, Sand sottrae all'individuo il potere del Bene, per redistribuirlo a un insieme di soggetti. L'appor-

33 «Se Pierre Huguenin avesse potuto rendersi conto del passato e dell'avvenire del popolo, non si sarebbe spaventato tanto del presente in cui lo vedeva immerso. Si sarebbe detto che [...] il *compagnonnage* era una delle forme tentate dall'istinto della fraternità, che esso doveva la sua conservazione a quelle lotte, a quegli scontri, a quell'orgoglio in delirio».

34 «Ti accorgerai che finora non avevi ancora conosciuto le masse. Le vedrai piene d'ardore e di turbamento, gli uni (la maggioranza) animati da quei buoni e grandi sentimenti *senza i qua-*

to di ciascuno resta necessario, senza essere indispensabile. Nessuno può inorgogliersi del ruolo di salvatore, cosa che protegge particolarmente bene dai rischi dell'“effetto Valmont”. Come spiega Marcelle di Blanchemont: «Une seule personne bien intentionnée peut faire si peu de bien, même en donnant tout ce qu'elle possède»³⁵ (SAND G. 1990: 102). Non è dunque la munificenza della baronessa a fondare la piccola comunità egalitaria alla fine del racconto, ma i tremila franchi della carità di tutti i contadini, raccolti durante un'intera vita di accattonaggio da Cadoche, un contadino che per di più è stato un brigante nella vita passata, un po' vittima, un po' carnefice.

La perfezione morale di personaggi come Marcelle o Pierre, mai sorpresi in delitto di lesa altruismo, se resta esemplare, non è sufficiente a conferire una felice soluzione all'intrigo. Non li dispensa da dubbi e lacerazioni interiori, perché il “come” realizzare al meglio il bene per l'umanità resta oggetto di ricerca e non di un'enunciazione dogmatica. Nel vasto movimento della Storia, l'altruismo eroico dell'individuo può assai poco se non trova modo di entrare in risonanza con forze più estese, nella costruzione di una coscienza collettiva che, nei romanzi, Sand descrive come bisognosa di una lunga elaborazione. È il motivo per cui sulla bontà di alcuni personaggi, che Sand evita di rendere accattivanti, pesa una certa impotenza. Come in effetti si può ammirare il marchese di Boiguibault del *Péché de Monsieur Antoine*? È un vecchio collerico, triste, misantropo. L'altruismo di quest'uomo, timido in realtà, è però un capitale per il futuro: mecenate “comunista”, lascia in eredità alla giovane coppia di sposi quattro milioni di franchi perché, al momento giusto, fondino una comune nel suo parco. Tale nobile generosità, per essere più nettamente individualizzata che nel *Meunier d'Angibault*, trova nondimeno una possibilità concreta di realizzazione solo a condizione di rimettersi agli altri e ai casi della Storia: «Ce n'est peut-être pas vous, mes enfants, ce seront peut-être vos enfants qui verront mûrir mes projets»³⁶ (SAND G.

li né Leroux, né tu, né io li avremmo (poiché nulla è isolato dell'ordine morale o fisico dell'umanità)». Sono io a sottolineare.

35 «Una sola persona benintenzionata può fare così poco bene, anche donando tutto quel che possiede.»

36 «Forse non sarete voi, ragazzi miei, saranno forse i vostri figli a vedere maturare i miei progetti.»

2007, II: 270). Decisamente, perché la questione dell'altruismo abbia un senso, bisogna cambiare ordine di grandezza e scommettere sulle capacità cooperative dell'uomo.

Queste esistono eccome, ci insegna oggi la sociologia di Elster, la psicologia evoluzionista di Michael Tomasello, la biologia evoluzionista di David Sloan Wilson. Sono attitudini che derivano da un istinto ancestrale tanto quanto quello predatore. Un istinto frutto di una lunga selezione, avvenuta nei processi di transizione evolutiva della specie umana, grazie alla superiorità effettiva dei gruppi sociali cooperanti su quelli in cui prevale una competizione distruttrice. A prestare ascolto alla ricerca contemporanea che rimette in discussione l'onnipotenza ermeneutica del modello dell'*homo oeconomicus*, tutto razionalità e perseguimento dei propri interessi, sembra proprio che, senza negare l'inclinazione all'egoismo dell'essere umano, a livello delle interazioni comunitarie emergano altri meccanismi che danno forza e valore alle scelte di coloro capaci di generosità. I riferimenti culturali di Sand, naturalmente, non hanno alcun rapporto con i nostri saperi ultra specializzati. Ma le questioni ch'essa pone attraverso i suoi romanzi hanno a che vedere con uno stesso interrogativo sulle forme del benessere sociale e sulle motivazioni interiori dell'essere umano per assicurarlo.

BIBLIOGRAFIA

CABANÈS Jean-Luis, *Préface* in George SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, Le Livre de Poche classique, Paris 2004.

CHANTAL Pierre, *Vices et malheurs de la charité: les détournements du réalisme*, "Romantisme", n. 180, 2018, pp. 69-79.

ELSTER Jon, *Raison et raisons*, Collège de France/Fayard, Paris 2006.

ELSTER Jon, *Traité critique de l'homme économique*, Seuil, Paris, t. I *Le Désintéressement* 2009; t. II *L'Irrationalité*, 2010.

FIorentino Francesco, *Quatre modèles de moralité romanesque à l'orée du XIXe siècle*, in Mathilde BERTRAND, Paolo TORTONESE (a cura di), *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIXe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2017.

GAILLARD Françoise, *La stratégie de l'araignée*, in Françoise VAN ROS-SUM-GUYON, Michiel VAN BREDERODE (a cura di), *Balzac et les parents pauvres*, SEDES/CDU, Paris 1981.

HECQUET Michèle, WATRELOT Martine (a cura di), *Le Compagnon du Tour de France*. Actes du colloque des 8-9 décembre 2005, Presses de l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, Lille 2009.

HIRSCHMANN Albert O., *Les Passions et les intérêts*, PUF, Paris 2018 [1980].

LACLOS Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1951.

LE GUILLOU Claire, *Présentation*, in George SAND, *Œuvres complètes 1856 – Évenor et Leucippe*, Honoré Champion, Paris 2016.

MOZET Nicole, *George Sand écrivain de roman*, Christian Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 1997.

PERROT Michelle, *Présentation* in George SAND, *Politique et polémiques*, Belin, Paris 2004.

REID Martine, Mauprat, *Mariage et maternité chez Sand*, "Roman-tisme", n. 76, 1992, p. 45.

SAND George, *Le Meunier d'Angibault*, ed. Marielle CAORS, Éditions de l'Aurore, Paris 1990.

SAND George, *Le Compagnon du Tour de France*, ed. Jean-Louis Cabanès, Le Livre de Poche classique, Paris 2004.

SAND George, *Horace*, Omnibus, Paris 2004.

SAND George, *Politiques et polémiques*, ed. Michelle PERROT, Belin, Paris 2004.

SAND George, *Le Pêché de Monsieur Antoine*, ed. Jean COURRIER et Jean-Hervé DONNARD, De Borée, Romagnat 2007, t. I-II.

SAND George, *François le Champi*, ed. André FERMIGIER, Gallimard, Paris 2005.

SAND George, *La Mare au Diable*, ed. Véronique BUI, in George SAND, *Œuvres complètes. 1845-1846*, t. II, Honoré Champion, Paris 2011.

SAND George, *Correspondance*, ed. Georges LUBIN, t. V, Classiques Garnier, Paris 2013.

SAND George, *Œuvres complètes 1856 – Évenor et Leucippe*, Honoré Champion, Paris 2016.

SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Seuil, Paris 2011.

SILVESTRI Agnese, *Si l'argent entrave le progrès de l'Histoire: Le Meunier d'Angibault de George Sand*, in Francesco SPANDRI (a cura di), *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Classiques Garnier, Paris 2014.

TOMASELLO Michael, *Pourquoi nous coopérons*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015 [2009].

TORTONESE Paolo, *Introduction*, in Mathilde BERTRAND, Paolo TORTONESE, *Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIXe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2017.

WILSON David Sloan, *L'Altruismo. La cultura, la genetica e il benessere degli altri*, Bollati Boringhieri, Torino 2015 [2015].

ZANONE Damien, *Romantiques ou romanesques? Situer les romans de George Sand*, in "Littérature", n. 134, juin 2004, pp. 5-21.

VISIBILIZACION DE SUJETOS SUBALTERNOS
EN DOS ESCRITORAS LATINOAMERICANAS:
JUANA MANUELA GORRITI
Y GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Liliana Bellone

ESCRITORA, PROFESORA DISTINGUIDA DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Sin duda, en América Latina, la visibilización de sujetos subalternos como las mujeres, indios y negros fue llevada adelante por dos escritoras precursoras en el género novelístico americano: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y la argentina Juana Manuela Gorriti. Desde el registro romántico Gertrudis y Juana Manuela muestran el entramado social latinoamericano, sustentado en un sistema de poder censor y represor, como lo demuestra la notable académica y crítica norteamericana Evelyn Picón Garfield, una de las primeras estudiosas de la obra de Julio Cortázar, en su libro *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, premiado por la Casa de las Américas de Cuba en 1993. Las escrituras de Gómez de Avellaneda y Gorriti fueron censuradas por el discurso hegemónico colonial y patriarcal hasta que nuevas lecturas, surgidas en otros contextos históricos, las valoraron y reconocieron.

Según Picón Garfield, la no visibilidad de las mujeres latinoamericanas de la sociedad colonial está determinada por la autoridad de Dios, el Rey y el Padre que se ejerce a través de las instituciones religiosas, el estado y la familia.

Sin embargo, durante las guerras de la emancipación surgieron mujeres decididas a contribuir en la causa de la independencia en distintos ámbitos que van desde la colaboración política a la cultura, el arte y la guerra. Mujeres intelectuales, escritoras, artistas, guerreras que apoyan los ideales de libertad y la necesidad de la emancipación femenina: Juana Manuela Gorriti, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosa Campusano Cornejo, Manuela Sáenz, Martina Silva de Gurruchaga, Juana Azurduy de Padilla, Juana Moro.

El general José de San Martín reconoce el valor de estas patriotas y condecora con la Orden del Sol del Perú a numerosas damas de Lima, Caracas, Guayaquil, Cochabamba y Quito, y las nombra Caballeresas de la Orden del Sol, entre ellas Rosa Campusano Cornejo y Manuela Sáenz.

El listado de guerreras es inagotable. En el norte de la Argentina, en el Perú y en Bolivia las mujeres comandaron regimientos y llevaron adelante enfrentamientos militares. Recordemos el importante papel femenino en la llamada Guerra Gaucha liderada por el general Martín Miguel de Güemes en Salta, Bolivia y el Perú en común acuerdo con San Martín y Bolívar. Soldadas, capitanas, coronelas, sargentas, las mujeres sudamericanas apoyaron a los ejércitos regulares con la directa participación en los combates o realizaron tareas de inteligencia y espionaje. Vestidas de “gauchos” estas militantes transitaban el altiplano y los Andes para llevar noticias entre los patriotas. Algunos nombres: Gertrudis Medeiros, Celedonia Pacheco de Melo, Magdalena Güemes, Juana Torino, María Petrona Arias, María Loreto, Andrea Zenarrusa y muchas otras.

JUANA MANUELA Y GERTRUDIS

Juana Manuela Gorriti nació en Salta, Argentina (entonces Provincias Unidas del Río de la Plata), el 16 de julio de 1816, en el seno de una familia de guerreros de la independencia, y es considerada la primera novelista sudamericana. Gertrudis Gómez de Avellaneda nació en Camagüey, Cuba, en 1814. Alejadas de sus patrias en plena juventud, estas dos escritoras serán “peregrinas”. Gertrudis irá a España con poco más de veinte años; Juana Manuela se exiliará en Tarija junto a su familia a causa de las guerras civiles y se casará muy joven con el entonces Capitán Manuel Isidoro Belzú, futuro Presi-

dente de la República de Bolivia, con quien tendrá dos hijas, Edelmira y Mercedes. El matrimonio no fue fácil para Juana Manuela por el temperamento de Belzú. Asilados en el Perú por razones políticas, se separarán años después, pues él regresará solo a Bolivia y ella permanecerá en Lima con sus hijas. Juana Manuela tendrá dos hijos naturales, Julio Sandoval y Clorinda Puch. En Lima, Juana Manuela iniciará públicamente su labor literaria y docente, abrirá una escuela para niñas, editará revistas y periódicos y llevará adelante las famosas Veladas Literarias de Lima (1876-1877), a donde concurrirán de manera asidua personalidades como Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y Carolina Jaimes de Freyre, madre del poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre. Juana Manuela siempre guardará en su corazón un gran amor por el Perú, país al que defendió de manera ineludible, inclusive en la guerra, cuando en 1860 sirvió heroicamente como enfermera en el sitio del Callao por parte de fuerzas españolas.

Gertrudis Gómez de Avellaneda será considerada por los estudiosos y críticos peninsulares como una escritora española y como tal figurará en las antologías y colecciones de la época. Sin embargo, por ser mujer, no se le permitió formar parte de Real Academia Española. También la crítica fue dura con ella, por entender que su estilo era muy “poco femenino”, pues se alejaba de los moldes de lo que se pretendía fuese escritura de mujeres, cuyas cualidades debían concordar con el modelo del “ángel del hogar”. Gertrudis regresará a su patria, recibirá honores pero tornará a España, donde morirá en 1873.

La Avellaneda describe el Caribe, esa Cuba colonial, donde los esclavos y las mujeres son sujetos invisibilizados por un discurso hegemónico determinado por el Dios, Rey y el Padre, como ya señalamos. La Gorriti mostrará también a sujetos subalternos como lo eran en América del Sur mujeres, indios y negros. De este modo, la historia de *Sab* (1841) de Gómez de Avellaneda, que cuenta el enloquecido y profundo amor del esclavo negro Sab por su ama, se repite en el enamoramiento del mestizo en *La Quena* (relato publicado en 1845 a modo de folletín en la “Revista de Lima” y luego como libro en 1848), de la Gorriti. Ambos textos narrativos, cuyas fechas de publicación son muy cercanas, 1841 y 1845 respectivamente, pueden considerarse como las dos primeras manifestaciones del romanticismo hispanoamericano. El amor desgraciado, marcado por un sino trágico, es el

núcleo de la trama de estos textos donde se plantea también un problema crucial para nuestras sociedades: la cuestión del mestizaje. En *Sab* a través del hijo de europeo y africana, en *La Quena*, del mestizo, hijo de europeo e india. Muestra del hibridaje en estas novelas son las elecciones afectivas de los protagonistas.

En las escrituras de *Sab* y *La Quena* puede advertirse la huella romántica de Víctor Hugo y por supuesto de ese enamorado de América que fue Chateaubriand, en el cual la cuestión del amor y “el otro” surge de la dialéctica de las culturas, la original e indígena por un lado y la europea por el otro.

El discurso hegemónico situaba a las mujeres blancas o negras, mestizas o indias, ricas o pobres, como a sujetos subalternos, lo mismo que a los negros, indios y mestizos, o sea que el “otro” aparece como una alteridad condicionada por el sexo o la raza.

Juana Manuela y Gertrudis adscriben a ese novedoso medio masivo que es el folletín para difundir su obra, medio que capta un vasto segmento de la sociedad para la lectura: el público femenino. Sabemos que la lectura era una actividad hasta entonces solamente reservada para los hombres o para las mujeres de alta cuna. Además, las dos escritoras siempre mantendrán su confianza en la difusión literaria, cultural y educativa que brinda el periodismo, un género también inherente y concomitante con la modernidad y la configuración de los intereses burgueses opuestos a los de la aristocracia. En este punto desobedecen los cánones de la educación de la mujer de aquella época, a quien se le vedaba el derecho de estudiar y enseñar, de participar en la vida pública, de escribir y por sobre todo de escribir novelas.

Leer a estas escritoras implica cierta cooperación interpretativa, al decir de Umberto Eco, pues es necesaria una traducción de saberes, lo que él llama la enciclopedia del lector. A la distancia, se infiere que los lectores actuales poseen las competencias y los saberes necesarios para comprender el mensaje de estas novelistas precursoras y contestatarias. Siguiendo a Umberto Eco, podemos afirmar que la recepción es el problema crucial planteado por las escrituras de Juana Manuela y Gertrudis.

Evelyn Picón Garfield hace hincapié en la recepción que provocara la crítica negativa acerca de los textos de la Avellaneda ya que los centros no estaban capacitados y tampoco dispuestos a comprender el lenguaje de la periferia. Una lectura actual descubre en la obra de

Gertrudis las claves de un discurso trasgresor, a contrapelo del discurso hegemónico.

Peregrinas y exiliadas, estas dos mujeres vivirán sus vidas como novelas, anulando la distancia entre vida y literatura. De este modo, sus existencias encarnarán la rebeldía y la denuncia, el travestismo y el dolor. La Gorriti no vacilará en enfrentar a los asesinos de su marido, a una multitud de conspiradores, fundará escuelas, será una viajera incansable, atravesará las fronteras una y otra vez, desde la Argentina a Bolivia y al Perú y viceversa, se vestirá de varón en varias oportunidades para despistar la crueldad de los enemigos o para regresar a Salta, su tierra natal, de incógnito como lo hace en 1841, viaje que aparecerá en sus textos transmutado en ficción.

JUANA MANUELA GORRITI: ESCRITORA DE AMPLIO REGISTRO

Hay dos palabras-concepto en la producción textual de la Gorriti: tumultuoso y peregrino. El adjetivo tumultuoso describe, en el contexto de la escritora, una realidad determinada por la violencia de las guerras de la emancipación, y luego por la crueldad y el horror de las guerras fratricidas que hundieron a toda la América del Sur en un baño de sangre durante décadas. A través del sustantivo o adjetivo peregrino-a se enuncia la triste y repetida condición de exiliado de los habitantes de esas tierras conmocionadas: son peregrinos los realistas, desalojados de sus posesiones por los ejércitos libertadores, son peregrinos los emigrados a causa de las guerras civiles como la misma familia Gorriti, perseguida por el caudillo federal Juan Facundo Quiroga. En *El pozo de Yocci* (1869) puede leerse: «nuestro suelo era un vasto palenque, humeante, tumultuoso, ensangrentado, que el valor incansable de nuestros padres disputaba palmo a palmo al valor no menos incansable de sus opresores» (GORRITI J. M. 1962: 13). Hija y sobrina de guerreros de la independencia, fue testigo de la guerra desatada en América del Sur, desde Buenos Aires a Caracas, a partir de 1810, y luego protagonista de las guerras civiles en su patria, en Bolivia y el Perú. Dice, también, en *El pozo de Yocci*:

Guerreros y peregrinos, atravesada el Abra, desfilaron a lo largo de fragorosos senderos y se alejaron, confundiendo luego con la bruma del crepúsculo [...] para perderse después

en ese huracán de balas y metralla que durante catorce años barrió Sud América del septentrión al mediodía (GORRITI J. M. 1962: 18).

La expresión literaria de Juana Manuela Gorriti abarca el cuento, la novela, la novela breve, el cuadro de costumbres, la biografía, la autobiografía, la memoria y la epístola en un abanico discursivo donde la retórica romántica permite a la escritora acceder a lectores ávidos de leyendas, fantasía, terror, amores contrariados, héroes y heroínas en paisajes exóticos. Lo histórico y biográfico, también desde un punto de vista romántico, otorga a sus libros el valor y la motivación necesarios para ser leídos en otras latitudes, como ocurrió con *Vida militar y política del general Dionisio Puch*, publicado en París en 1869, biografía individual de un héroe ejemplar.

Lo fantástico surge en muchos de los cuentos de la Gorriti, del entrecruzamiento entre los sueños, la muerte, el amor y la locura, elementos que remiten a núcleos temáticos relacionados con el tabú del sexo. Inmersos en una atmósfera perturbadora y asfixiante, los personajes de las ficciones de la Gorriti huyen de sus fantasmas y se precipitan en el horror de sus impulsos, que a menudo tienen que ver con el incesto y la culpa.

Juana Manuela pasará de la Argentina a Bolivia, luego al Perú, irá a Chile y regresará finalmente a su patria. En Buenos Aires vivirá hasta su muerte, volverá a Salta en una ocasión en tren, y podrá ver el progreso y el cambio de esas comarcas donde el heroísmo de los gauchos defensores de la frontera en la guerra de la emancipación de España comenzaba a ser leyenda y el fragor de las batallas de los ejércitos libertadores era ya un eco lejano donde se borraba el rastro de las tropas de los generales Manuel Belgrano y de Martín Güemes que acampaban en la estancia de su padre, el general José Ignacio Gorriti. Ella misma recuerda su infancia en medio de los soldados, los gauchos y los pastores en esa tierra bravía de montes y cerros, contorneada por el turbulento río Pasaje que pasará a llamarse Juramento luego de que Belgrano hiciera jurar allí a sus tropas fidelidad a la bandera creada por él.

Decididamente femenina (no al modo de la concepción tradicional), su voz describe una época donde las discriminaciones de género y raciales son el denominador común de las sociedades. Las muje-

res, situadas exclusivamente en el ámbito doméstico, son idealizadas y protegidas; pero a la vez profundamente sometidas a los designios masculinos: el padre, el marido, los hermanos, los hijos. Los indios y negros representan también a subjetividades forcluidas. Juana Manuela pone en relieve a estos sujetos silenciados e incursiona en los territorios de lo fantástico y lo histórico. Paul Verdevoye la considera la primera escritora americana del género fantástico. Efectivamente, en ese terreno (y en el histórico) Juana Manuela jugará sus mejores cartas, haciendo uso de la retórica que le brinda el romanticismo, como hemos señalado.

Las figuras femeninas de la Gorriti se modelan desde las tipologías preestablecidas de las heroínas románticas, pero a veces esos personajes adquieren los rasgos de las matronas que en las guerras por la emancipación del continente asumieron una particular manera de comportamiento femenino: un comportamiento aguerrido, soldadesco y decidido. Muchas mujeres se enrolaban en los ejércitos libertadores para asistir a los soldados y en muchas ocasiones para luchar ellas mismas. Son conocidos los casos de la capitana alto-peruana Juana Azurduy de Padilla, ascendida a Coronel y Mariscal por Simón Bolívar y a General por el Ejército Argentino, el de Manuela Sáenz, amante de Bolívar, que peleó en Junín y Ayacucho, el de la salteña Martina Silva de Gurruchaga que junto a otras patriotas eran hábiles jinetas y despistaban a los realistas en las batallas. En este punto, podemos decir que muchas de las heroínas de Gorriti escapan al paradigma de la educación de las niñas y jóvenes pensados por la España monástica para su territorio y territorios de ultramar. La misma Juana Manuela (“mucha mujer”, como la califica Martha Mercader en su famosa novela) es un ejemplo de estas mujeres heroicas. Ella misma tomó parte del sitio del Callao. Viajó por todo el continente, enseñó, escribió y, en La Paz, en el Palacio de Gobierno, no vaciló en enfrentarse a Melgarejo que había asesinado a Manuel Isidoro Belzú.

Martha Mercader en *Juanamanuela mucha mujer* la muestra como a una exiliada no solamente de su patria sino de la felicidad. Vigorosa, inteligente y también desdichada, Juana Manuela recorre los caminos de la sierra, la cordillera, los páramos del continente para encontrar un rostro que le devuelva la verdad de lo que ha sido la guerra por la emancipación, el rostro gastado y sacrificado de los que dieron su vida, sus bienes y su salud en pos de una meta que luego las guerras

fratricidas empañaron. La ingratitud y el olvido fueron moneda corriente para pagar el alto costo de la guerra por la libertad, la muerte prematura o violenta y el ostracismo, como en los casos de Bolívar, Sucre, San Martín, Moreno, Belgrano y Monteagudo. Como hija de un guerrero de la independencia, el gobierno nacional otorgó una pensión vitalicia a Juana Manuela, que pudo vivir así los últimos años de su vida en una Buenos Aires ya cambiada, modelada por la ideología liberal y europeísta de la llamada generación del 80.

Juana Manuela pagó el costo de su libertad como mujer independiente, caminó su soledad y se animó a vivir sin la tutela de un marido, tuvo dos hijos naturales en el Perú, Julio Sandoval, que la acompañará en sus últimos años en Buenos Aires, y Clorinda Puch; fue a recoger el cadáver de su ex marido asesinado en Bolivia, sufrió la muerte de sus hijas Mercedes y Clorinda y de dos hijos pequeños, como las muertes de sus jóvenes hermanos en la lejana Salta, todas signadas por un halo romántico, por un sino trágico que ella describió en sus relatos. Íntegra, casi de hierro, esta gran dama asombró al público limeño, argentino, colombiano, ecuatoriano, venezolano, madrileño y parisiense con sus textos. Como una verdadera patriota se desprendió de la Estrella del 2 de Mayo, condecoración que le había otorgado el gobierno del Perú, para reponer con un blindado o dos cañoneras el hundimiento de un buque de combate durante la Guerra del Pacífico (1879-1883) que enfrentó a Chile y al Perú. Regresó a Buenos Aires en 1874. Luego de su largo exilio y en su tierra publicará libros con notable éxito. En 1885 retorna a Salta y de ese reencuentro con la infancia y la juventud surge *La tierra natal* (1886), libro de memorias.

Precursora en el oficio literario, Juana Manuela Gorriti se sitúa como una de las primeras escritoras profesionales. Escribe y elige a sus editores, exige que sus derechos de autora sean reconocidos, exige retribución y respeto por su trabajo, mucho antes de que otros escritores argentinos comenzaran a escribir como profesionales, como forma de ganarse la vida, como en el caso de Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

Reconocida por sus pares, mantuvo siempre la amistad del prócer de las letras peruanas, Ricardo Palma, y de los escritores argentinos de la llamada generación del 80: Carlos Guido y Spano, Juana Manso, Calixto Oyuela y Rafael Obligado.

EL POZO DE YOCCI

Publicada en 1869, esta novela breve se construye en torno de un espacio emblemático de una ciudad colonial (Salta), el llamado “pozo de Yocci”, lugar en el cual convergen las oscuras aguas del deseo y el goce dentro de una atmósfera siniestra y perturbadora. El fatalismo guía a los personajes hacia su destrucción y sobre sus cabezas planea la sombra del incesto y la muerte, tópicos frecuentes en la literatura fantástica.

Decimos siniestro siguiendo el concepto freudiano de extrañamiento ante lo familiar y doméstico. De este modo los lugares conocidos se cargan de peligro e incertidumbre. Sobre un mapa del noroeste argentino, en especial de la zona andina de Salta y Jujuy, se pueden marcar los lugares por donde transitan los personajes de *El pozo de Yocci* (famoso pozo arcediano, situado a los pies del cerro San Bernardo y donde los pobladores de la ciudad recogían agua): el Río Arias, el Tagarete de Tineo, la Quebrada de Humahuaca, el Río Chico de Jujuy, Tilcara, Iruya, Tumbaya y Volcán.

Ese escenario pesa en las conciencias torturadas de los personajes que lo atraviesan guiados por la estrella oscura de sus destinos en los cuales se inscriben el terror al incesto a través de relaciones confusas entre hermanos que no se conocen, desplazamientos y sustituciones que conllevan también el terror al sexo. Hijos que no conocen a sus padres, en una época aciaga y plena de malentendidos y destierros, madres que pierden a sus hijos, hermanos que se enamoran de sus hermanas sin saberlo, celos y abandono, provocan un entramado que anticipa un final atroz. El castigo y la catástrofe, como en las piezas clásicas del género trágico, se ciernen sobre esa red de relaciones culposas.

El narrador omnisciente deja lugar al narrador-personaje en diversos relatos encadenados, donde las historias de los padres parecen determinar las historias de los hijos, como una ley hereditaria, esto es, la ley del deseo, en una repetición constante. Isabel, la madre de Aurelia, parece transmitir a su hija la desdicha. Aurelia y Aguilar ilustran con sus nombres características personales. Aurelia es la luz, dorada y virtuosa, mientras Aguilar es el águila, el hombre posesivo y violento. El incesto (el joven Fernando en quien Aguilar ve a un rival, es el hermano de Aurelia) planea sobre los personajes, unido a la venganza y el crimen. *El pozo de Yocci* muestra finalmente el horror del femi-

nicidio y el castigo por tan aberrante crimen. Aguilar enloquece, la culpa lo persigue y desde lo real del abismo de su desesperación surge el delirio, otra vez contempla el rostro –ahora fantasmal– de la novia asesinada y se hunde junto a ella en el pozo maldito.

LA COCINA ECLÉCTICA

La búsqueda de una identidad latinoamericana, que aparece en la Gorriti a través del relato histórico, biográfico e inclusive fantástico ambientado y situado en las ciudades a menudo oscuras de la colonia y de las guerras civiles, en una constante recuperación de figuras, léxico, espacios, valores, ideología y costumbres, se manifiesta sobremodera en un libro novedoso y a la vez inusitado en los ámbitos literarios de la época. Se trata de *La cocina ecléctica* (1890), donde la escritora transcribe recetas de platos tradicionales, criollos y europeos que le envían parientas, amigas y conocidas de toda América. El título remite a cierta irreverencia que permite, a la hora de cocinar y comer, el mezclar hábitos, nombres, gustos, procedimientos e ingredientes. *La cocina ecléctica* es tal vez un tipo de literatura de difusión, alejada de los discursos hegemónicos y de las biografías ilustres, un libro “ecléctico”, cotidiano y por momentos hasta irónico. *La cocina ecléctica* representa el espacio del hogar y a la vez es una muestra de identidad a través de las comidas. Historia, sociología, etnología, antropología, ciencias naturales se entranan en el mundo mágico del arte culinario.

El listado de manjares es extenso y a veces exótico: sopa salteña, sopa teóloga, sopa de té para el desayuno, sopa de gallina, sopa de tortuga y de camarones, salsa sublime, puré de habas y de lentejas, dorado a la San Martín, dorado a la sevillana, sábaló a la mimosa, pescado frito a la limeña, tamal limeño, humita, empanada de fiambre, pastel de frijoles, pastel de pichones y muchos otros enmarcados en breves relatos, gracejos y reflexiones.

Este libro, traducido a otros idiomas, es uno de los más reeditados y también de los más citados y estudiados de Juana Manuela.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, FCE, México 1961.
- ARÁOZ ANZOÁTEGUI Raúl, “Semblanza de Juana Manuel Gorriti”, en *Por el ojo de la cerradura*, El Robledal, Salta 1999.
- ARGUEDAS Alcides, *Historia de Bolivia*, Editorial Juventud, La Paz 1984.
- BARTHES Roland, *El placer del texto*, Siglo XXI, Buenos Aires 1974.
- BARTHES Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México 1987.
- BATTICUORE Graciela, *El taller de la escritora: Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima-Buenos Aires (1876-1877-1892)*, Beatriz Viterbo, Rosario 1999.
- BEAUVOIR Simone, *El segundo sexo*, Debolsillo, Buenos Aires 2010.
- CALVINO Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Sirena, Madrid 2010.
- COROMINA Irene, *El destino de la mujer transgresora, en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti*, “Espéculo. Revista de Estudios Literarios”, 2009.
- DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México 1997.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona 1993.
- ECO Umberto, *Apostillas a “El Nombre de la Rosa”*, Barcelona, Lumen, 1984.
- EFRÓN Analía, *Juana Manuela Gorriti. Una biografía íntima*, Sudamericana, Buenos Aires 1998.
- FLEMING Leonor, “Introducción a las Obras Completas. La novela de una vida”, en Juana Manuela GORRITI, *La tierra natal*, ed. de Leonor FLEMING, La Crujía, Buenos Aires 2013.
- FLETCHER Lea, *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Femenaria, Buenos Aires 1994.
- FIGUEROA Fernando, *Salteñismos*, Comisión Bicameral Examinadora de Obras de autores salteños, Salta 1991.
- FIGUEROA Fernando, *Don Martín*, Obras de Autores Salteños, Salta 1995.
- FOUCAULT Michel, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, México 1990.
- FLORES Ángel, *Hispanoamericana. Historia y antología de Lizardi a la generación de 1850-1870*, México 1998.
- GENETTE Gérard, *Proust palimpsesto*, “Descartes. El análisis en la cultura”, n. 14, diciembre 1996.
- GENETTE Gérard, *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona 1993.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid 1989.

- GÓMEZ DE AVELLANEDA Gertrudis, *Sab*, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1973.
- GORRITI Juana Manuela, *Obras Completas* (6 tomos, al cuidado de Alicia MARTORELL), Fundación Banco del Noroeste, Salta 1993-1999.
- GORRITI Juana Manuela, *Relatos*, selección y estudio preliminar de Antonio PAGÉS LARRAYA, Eudeba, Buenos Aires 1962.
- GORRITI Juana Manuela, *La tierra natal*, ed. de Leonor FLEMING, La Crujía, Buenos Aires 2013.
- GORRITI Juana Manuela, *Veladas literarias en Lima. 1876-1877*, estudio preliminar de Graciela BATTICUORE, La Crujía, Buenos Aires, 2013.
- GORRITI Juana Manuela, *La cocina ecléctica*, estudio preliminar de Camilla CATTARULLA, La Crujía, Buenos Aires 2013.
- IGLESIA Cristina (ed.), *El ajuar de la Patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Feminaria, Buenos Aires 1993.
- MÉNDEZ Roberto, *Otra mirada a la Peregrina*, Letras Cubanas, La Habana 2009.
- MERCADER Martha, *Juanamanuela, mucha mujer*, Sudamericana, Buenos Aires 1982.
- PICÓN GARFIELD Evelyn, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Editorial UH, La Habana 2013.
- OSÁN DE PÉREZ SÁEZ Fanny, *Juana Manuela Gorriti y los orígenes de la narrativa*, en *Los primeros cuatro siglos de Salta; 1582-1982*, Universidad Nacional de Salta, Salta 1982.
- PIGNA Felipe, *Mujeres tenían que ser*, Planeta, Buenos Aires 2011.
- PODERTI Alicia, *La narrativa del noroeste argentino. Historia sociocultural*, Milor, Salta 2000.
- REGAZZONI Susanna, *Lo exótico en la Literatura Hispano-Americana: Juana Manuela Gorriti*, en Isaías LERNER, Roberto NIVAL, Alejandro ALONSO (coords.), *Actas XIV Congreso de AIH*, vol. 4, 2004, pp. 565-574.
- ROJAS Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina*, Cuarta Parte, “Los Modernos” I y II, Losada, Buenos Aires 1948.
- ROYO Amelia (comp.), *Juana Manuela, mucho papel*, El Robledal, Salta 1999.
- SÁBATO Ernesto, *Obras. Ensayos*, Seix Barral, Buenos Aires 2007.
- TODOROV Tzvetan, *La conquista de América. La cuestión del otro*, Siglo XXI, México 1974.
- TODOROV Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1974.
- TORINO Luis Arturo, *Los Gorriti*, Centergraf, Salta 1992.
- YÁÑEZ Mirta, *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*, Letras Cubanas, La Habana 1989.
- YÁÑEZ Mirta, *Gertrudis Gómez de Avellaneda: Máscaras y subversiones* (inédito).

ENCUENTROS CULINARIOS ENTRE MUJERES MIGRANTES
Y SUS REPERCUSIONES EN LOS RECETARIOS Y EN LA
LITERATURA: EL CASO ARGENTINO

Camilla Cattarulla
UNIVERSITÀ ROMA TRE

La comida, con sus formas y sus prácticas, entra en los equipajes reales y simbólicos de cualquier desplazamiento y aun más si es migratorio pues lleva un vínculo con la sociedad de pertenencia y, al mismo tiempo, construye y define una nueva identidad. Podríamos decir que en este intercambio/encuentro la comida es objeto y sujeto del devenir cultural y ocupa identidades y territorios a menudo en disputa.

En la Argentina, hasta la primera mitad del siglo XIX, entre las clases sociales las diferencias en la comida dependían más de la cantidad que de la calidad, puesto que las incipientes clases medio-altas se identificaban con las costumbres y las comidas europeas, sobre todo de Francia¹. Luego, con la llegada de los migrantes europeos y extraeuropeos, sus platos, productos y hábitos sociales comenzaron a ser parte de lo cotidiano: así, los italianos –a quienes, junto con los españoles, sin lugar a dudas se deben las mayorías de los cambios– introdujeron la costumbre de comer pastas caseras cada domingo o

1 A partir del casamiento de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya (1701), la cocina había empezado a afrancesarse, tanto en España como en las colonias. En menor medida, influencias culinarias venían también de Inglaterra.

de tomar un aperitivo (*fernet* o *vermut*). Si los recién llegados “descubrieron” la carne, alimento que no era usual en su dieta, las clases medio-altas empezaron a comer ravioli, pesto, polenta, y muchos más platos regionales de origen migratorio italiano que todavía hoy caracterizan los menús domésticos o de los restaurantes. Según escriben Marcelo Álvarez y Luisa Pinotti: «la política del amalgama triunfó en el lugar menos previsto por los ideólogos: la cocina» (ÁLVAREZ M. - PINOTTI L. 2000: 76).

¿Y las mujeres, ¿cómo contribuyeron a amalgamar estas diferentes tradiciones culinarias? Su papel resulta fundamental ya a partir de la Conquista. Ante todo, hay que recordar que los españoles al principio llegan al Nuevo Mundo casi sin mujeres. No es nada raro, entonces, que las indígenas, esclavas o amantes, tuvieran que cocinar empezando así a mezclar sus prácticas culinarias con los productos traídos de España, puesto que los conquistadores, en un primer momento, pensaban mantener su sistema alimentario con productos y animales que traían en los barcos. Al mismo tiempo, cuando durante la Colonia empezaron a llegar mujeres españolas, algunas de ellas terminaron como cautivas en las *tolderías* indígenas, esposas en núcleos poligámicos, y ahí, en contacto con las esposas indias, aprendieron nuevas prácticas culinarias. En ambas situaciones, indudablemente las mujeres fueron las depositarias de los conocimientos culinarios que transmitieron generación tras generación. A ellas se debe la comunicación entre universos antagónicos por medio de la cocina. Escribe la antropóloga Sonia Montecino Aguirre:

Desde el mundo precolombino, donde las brasas, el fuego que congregaba en círculos fue enseñando la diferencia entre lo crudo y lo cocido, lo asado y lo ahumado, y modelando los gustos [...], las mujeres han sido las “operarias” del universo de lo comestible. Quizás porque ellas mismas son cuerpo alimenticio, leche que se derrama, primer contacto del sujeto con la succión –forma primaria de saciar el hambre–, es que tomaron en sus manos la tarea de convertir lo natural en cultural, haciendo de un alimento cualquiera un bien comestible (MONTECINO AGUIRRE S. 2005: 27).

Estas consideraciones nos recuerdan que las mujeres en las sociedades indígenas tenían el encargo de cocinar también la carne –tarea que se suele atribuir al hombre–, como subrayan, aun en el siglo XIX,

textos de la literatura de viaje. Veámos, por ejemplo, a Lucio V. Mansilla, quien, tras visitar los toldos del cacique Caniupán, en 1870 escribe: «El toldo de Caniupán estaba perfectamente construido y aseado. Sus mujeres, indias y cautivas, limpias. Cocinaron con una rapidez increíble un cordero, haciendo puchero y asado, y me dieron de comer» (MANSILLA L. V 1984 [1870]: 266); o, aun, al francés Auguste M. Guinnard quien, entre 1856 y 1859, sufrió un período de cautiverio entre los indios Patagones. En sus memorias recuerda: «Las mujeres son las encargadas de este quehacer [cocinar la carne]; evitan con cuidado que los alimentos se cuezan o asen demasiado; ponen agua en una vajija (sic), la calientan, cortan el trozo de carne en varios pedazos y lo meten en ella, y apenas comienzan a blanquear los sacan [...] y se los comen» (GUINNARD A. M. 1961 [1945]: 43).

Para el caso argentino, a las indígenas y cautivas blancas (cuyo fenómeno sigue en el siglo XIX hasta la denominada Conquista del Desierto)² hay que añadir negras y mulatas. La presencia de los afroargentinos en la sociedad ha sido a menudo ignorada, muy probablemente por la acción ejecutada por el gobierno liberal post-rosista que ha tratado de borrar de la historia nacional a gauchos, indios, mestizos, cautivas y negros en la tentativa de crear una nación “discursivamente” blanca. Pero, hasta por lo menos la primera mitad del siglo XIX, muchas negras y mulatas vivían en las casas de ricos como esclavas, y su principal tarea era precisamente la cocina. La literatura romántica argentina registra esta presencia. Mulata es, por ejemplo, la cocinera quien a Juan Manuel de Rosas, en la novela *Amalia* (1851 en folletín, 1855 en volumen) de José Mármol, le sirve una cena a base de asado de vacas y de pato, una fuente de natas y un plato de dulce. Y negras son las mujeres que en *El matadero* (publicado en 1871 pero escrito, como es sabido, hacia finales de la década del 30 y principios del 40) de Esteban Echeverría recuperan las achuras, que en aquella época se tiraban a la basura, en una descripción que manifiesta una cierta actitud racista hacia los negros. Y si bien faltan fuentes seguras para demostrar que también la cocina afroargentina puede haber tenido su influencia en el uso de especias o alimentos, no hay que descartar esta

2 La Conquista del Desierto fue una campaña militar realizada por el gobierno argentino en 1878-1879 para liberar los territorios patagónicos de la presencia indígena.

hipótesis, sobre todo por lo que se refiere a los guisos, cuya cocción lenta permitía a las esclavas cumplir con las demás tareas.

En resumidas cuentas, las mujeres, cualquiera fuese su etnia o clase social, han sido centrales en el proceso de adaptación e hibridación que siempre caracteriza un sistema gastronómico. Así, volviendo a la Argentina migratoria, también las cocineras migrantes empezaron a mezclar sus tradiciones culinarias en los platos de las familias locales, y si a la mesa de los recién llegados se sumaba la carne, no por eso se resignaban las pastas y las verduras que se compraban en las quintas cercanas, casi siempre explotadas por familias migrantes. La mezcla entró también en el léxico gastronómico y enológico, por influencia del cocoliche (un lenguaje donde el migrante mezcla el español con el idioma o dialecto de origen y con el lunfardo, jerga de la mala vida bonaerense). Aquí vienen unos ejemplos: bocatto di cardinali, brodo, capeletti, espiedo, fainá, finoquío, formayo, furmayín, grapín, milanesa, pulenta, mortadela, muscatel, mostachole, ñoquis, padela, panetún, pastaciuta, pasta frola, risoto, ravioles, stuquefisio, y muchos más se les podrían citar, como nota Blengino, quien para armar este léxico consultó centenares de sainetes, el teatro nacional argentino cuyos personajes principales eran los migrantes, cada uno representativo de un estereotipo migratorio, como los italianos (*tanos*), los españoles (*gallegos*), los procedentes de la Europa Oriental (*rusos*), y los que llegaban de Oriente Medio (*turcos*) (BLENGINO V. 2005: 121-147, 138-142 para el léxico).

Según Víctor Ego Ducrot, también la cocina argentina porteña sería cocoliche, ya que nació en los espacios comunes de los conventillos, las casas patricias de la capital que, tras las grandes epidemias de malaria y fiebre amarilla, en los años 60 y 70 del siglo XIX fueron abandonadas por sus dueños y posteriormente alquiladas por migrantes que ahora compartían baños y cocinas. En los conventillos convivían personas de varias nacionalidades y procedencias regionales, cada una con sus tradiciones culinarias. Seguro habrá sucedido, dice Ducrot, que algún día una migrante italiana, al cocinar el ragú para los ravioles, se haya encontrado sin especias y haya usado el comino prestado por sus vecinas sirias, o libanesas, o quizás españolas, puesto que en algunas regiones de España se utiliza esta especia por el contacto con los árabes (DUCROT V. E. 2005: 53-59). Tal vez fue así que

el comino se haya vuelto uno de los ingredientes principales del ragú argentino, distinto del italiano.

Capacidad de adaptación, de síntesis e invención con respecto a una determinada tradición serían entonces las características principales de la cocina argentina, así como de todas las cocinas nacionales, porque ninguna de ellas se autogenera. De ser así –aceptando la tesis de Ducrot–, gracias a los espacios comunes de los conventillos en las ciudades con alta densidad migratoria (como Córdoba, Rosario y Buenos Aires) platos de diferentes orígenes se han contaminado y mezclado³.

Las huellas de estas gramáticas gastronómicas contaminadas y mezcladas se empiezan a ver en los recetarios que se publican en las últimas décadas del siglo XIX y que son también los primeros de autoría femenina. Hasta aquel entonces, si en las cocinas hogareñas dominaban las mujeres, en las “públicas” sobresalían los chefs. Como recuerda Paula Caldo, «[q]ue las recetas de cocina escritas por mujeres ingresen al orden de los libros implicó tanto un cambio en el estatuto del saber culinario como así también una posibilidad para la autoría femenina» (CALDO P. 2017: 21). Dicho en otros términos, las mujeres encontraron en el recetario una posibilidad de ocupar un espacio público y de visibilidad que, clasificándolas como autoras, les permitiese también una relación distinta con el mundo editorial.

En 1888 Teófila Benavento (seudónimo de Susana Torres de Castex) publica *La perfecta cocinera argentina*, que fue durante mucho tiempo el recetario maestro de la burguesía. Dentro se encuentran recetas italianas, alemanas, inglesas y estadounidenses, y también reelaboraciones de platos franceses y otros que podríamos llamar hispano-criollos. Por lo general, *La perfecta cocinera* nos da la idea de una cocina en transformación que empieza a percibir la presencia de varias tradiciones culinarias.

Dos años después, la escritora Juana Manuela Gorriti publica *Cocina ecléctica*, un recetario colectivo, siguiendo los pasos de los que ya se habían difundido en los Estados Unidos. Para su recopilación, Gorriti

³ Ducrot (2005: 56-59) dibuja un mapa nacional añadiendo a la cocina cocoliche urbana (con epicentro en Buenos Aires) también la cocina del noroeste, basada en los ingredientes indígenas como maíz, mandioca, papas, y la cocina de la región patagónica, cuyos platos principales son, en el interior, el cordero y, en la zona costera, pescados y mariscos.

reunió a parientes, unas cocineras, dos monjas, escritoras y amigas que participaban en sus veladas literarias e incluso a esposas y mujeres relacionadas con intelectuales hispanoamericanos, que formaban parte del salón cultural gorritiano. De hecho Gorriti hace parte de un grupo de escritoras cuya actividad intelectual y literaria siente la necesidad de un vínculo con las poblaciones indígenas, el mundo europeo, las distintas clases sociales y etnias para integrar, en nombre de la heterogeneidad, todos los ámbitos culturales. Y es justo dentro de este proyecto transnacional que se coloca el recetario. Ecléctica, la palabra del título, hace referencia a una yuxtaposición de elementos de distintas procedencias y con mucha probabilidad fue inspirada por el estilo arquitectónico del eclecticismo, muy de moda en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX. En el recetario confluyen influencias de la cocina europea (inglesa, francés, alemana, española, belga), tradiciones indígenas y tradiciones originarias de los inmigrantes (como los “Maccarones a la calabresa”, de la cocinera napolitana Catalina Pardini y la “Ensalada polonesa” de María Waleiski que lleva como subtítulo “Recuerdos de la patria”) y recetas traída a la Argentina por los migrantes (como los “Camarones a la panameña” presentados por María Jiménez, inmigrata con sus hermanos a Panamá). Con todo esto, el texto de Gorriti, sin querer apoyar la idea de “comida del territorio” –según la tendencia típica de una época de consolidación de la identidad nacional–, en realidad construye un mapa culinario que expresa las varias almas culturales de la nación argentina y las costumbres de una clase alta y burguesa que no menosprecia la comida pobre. Al mismo tiempo, en su conjunto las recetas dibujan la idea de una cultura transnacional y de una mujer que sale de su hogar para participar en el proyecto de construcción de la identidad nacional de su propio país.

De 1914 es *La cocinera criolla y recetario curativo* de Marta (seudónimo di Mercedes Cullen de Aldao), otro caso de recetario colectivo (aunque los autores de los platos son anónimos). Marta pone aún más en evidencia el sello de la migración europea. De hecho, se presentan platos romanos, piamonteses, genoveses, milaneses junto con los “clásicos” de la cocina criolla y los de otras colectividades migrantes. La mezcla culinaria es un hecho que encuentra su confirmación también en la separación del recetario en dos secciones distintas: la cocina criolla y la cocina cosmopolita.

Llegamos entonces al recetario más conocido, *El libro de Doña Petrona* (1934), de Petrona Carrizo de Gandulfo. De este libro existen más de cien ediciones y cada una refleja la dirección de la identidad culinaria argentina: desde la cocina cosmopolita hasta su nueva etnicidad que integra no solo a las colectividades extranjeras sino a las distintas regiones argentinas, y, desde finales de los 90 del siglo XX, a las nuevas migraciones procedentes de los países vecinos (Paraguay, Bolivia, Perú) y de los países asiáticos, China en particular.

La presencia de una mezcla culinaria, que se refleja en los recetarios examinados, no debe dar a entender que el proceso haya sido natural y sin divergencias. Hubo también conflictos de los cuales ha dado cuenta la literatura, sobre todo aquella a tema migratorio producida a partir de los 80 del siglo XX, cuando la experiencia migratoria en sentido estricto se cruza con la del exilio. En efecto la última dictadura militar argentina (1976-1983) obligó al destierro a miles de individuos que en muchos casos tuvieron que seguir en sentido opuesto ese mismo recorrido realizado muchos años antes por sus familias de origen, procedentes –precisamente– de aquellos países donde ahora se dirigen los exiliados (hombres y mujeres). Nada más fácil pues que el encontrarse en aquellos lugares tan a menudo evocados, no sin cierta fantasía, en familia, haya alentado una reflexión sobre la propia identidad para engendrar un texto donde la memoria se torna elemento capaz de mantener el vínculo que une al pasado y así poder interpretar mejor el presente. La memoria que brota de estas novelas pertenece al horizonte familiar de autores y autoras y significa el regreso a lugares, tiempos, tradiciones, situaciones y personas que remiten a un bagaje cultural donde anécdotas y recuerdos familiares se convierten en material indispensable para la escritura.

En este contexto el rol de la oralidad es fundamental tanto en la estructura narrativa (mediante la presencia de un texto construido a partir del recuerdo de uno o más personajes), como en su génesis por la deuda que los autores reconocen a los recuerdos de familia. Es precisamente a partir de estas circunstancias que la narrativa migratoria empieza a adquirir rasgos femeninos, porque la memoria, la anécdota y el relato son casi siempre una carga que las mujeres han conservado y transmitido a las nuevas generaciones. Y en los rasgos femeninos, la figura de la mujer –en particular de la antepasada inmigrante– conquista una centralidad que en el pasado no se le reconocía, se convier-

te en una figura mítica, mientras que la presencia masculina empieza a eclipsarse o a ser marginal (el inmigrante es débil, tanto en el cuerpo como en el carácter, o incluso es anulado por una mujer dominante). Pero la presencia de la mujer mítica es más bien materia de escritores, ya que las autoras prefieren representar a las figuras femeninas en su cotidianidad sin que por ello el personaje pierda en complejidad, sobre todo en lo relativo a los interrogantes que ellas se plantean sobre sus múltiples identidades interlingüísticas e interculturales.

En el espacio perteneciente a la escritura femenina argentina, la experiencia de la migración y del exilio parecen estar relacionadas desde un principio con la identidad nacional donde convergen las consabidas categorías de la literatura hispanoamericana: la relación del yo/nosotros con el Otro, la aceptación o rechazo de los orígenes (o también la reconstrucción de éstos), la dialéctica Europa/América, la frontera cultural y la relación centro/periferia. Dentro de estas categorías hay unos temas que prevalecen sobre los demás: la lengua, los encuentros y los abandonos, el hogar, la ciudad, la familia, los desplazamientos físicos, los sentimientos y el trabajo. Todos ellos enlazan con el espacio autobiográfico, pues si bien no responde plenamente a la forma pura del género moderno, cierto autobiografismo difuso sí parece caracterizar esta narrativa y lo hace mediante modalidades que remiten, según los casos, tanto a la saga familiar como a la novela de formación o a la novela policiaca donde se relatan tres momentos, no todos necesariamente presentes a la vez dentro de un mismo texto: el abandono del país; la experiencia de exiliado/migrante vivida en un país extranjero (europeo o americano); el regreso o el asentamiento en el país extranjero. En el abanico de temas que se cruzan entre ellos no falta la comida. Vamos a examinar unos casos emblemáticos.

La novela de Ana María Shua *El libro de los recuerdos* (1994) es una saga dedicada a la familia judeo-polaca de los Rimetka, cuyo fundador dinástico, Gedalia, desembarca en Argentina a finales de la primera guerra mundial. Shua se decanta por una estructura narrativa construida sobre los recuerdos –que no siempre coinciden– que relatan los descendientes (anónimos miembros de la tercera generación) para dar vida a una novela coral sobre la memoria dictada por los personajes en la que el Libro de los Recuerdos aparece como el diario de familia mencionado en el texto y donde la novela se auto-relata contando el proceso de escritura del que ha nacido. De manera que los recuerdos

y los documentos incluidos en el Libro (apuntes, cartas, fotos) se intercalan entre las múltiples versiones e interpretaciones de los narradores, conformando un mosaico de voces contradictorias entre sí pero todas ellas plausibles y necesarias.

Todo gira en torno a un mismo eje temático en el que se articulan las bisagras que sostienen toda la arquitectura de la novela: la emigración, la memoria y la identidad judía. La historia de los Rimetka, de hecho, contiene en estado embrionario la historia de otras muchas familias judías que llegaron a Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, y también la propia historia del país sudamericano y de su condición de nación multiétnica y multicultural, precisamente por la presencia de tantos y tantos inmigrantes europeos y extraeuropeos que trabajaron para construir una identidad nacional combinada y transculturada. Y el primer indicador cultural en ser cuestionado es la lengua: «Ese Idioma agonizante que tampoco en el país de donde los padres habían venido era la lengua de todos, la lengua de la mayoría» (SHUA A. M. 2007: 27), la lengua ídich cuyo destino en aquel país es el de desaparecer junto con los padres que la trajeron de la otra orilla del océano, porque la escuela pública, acatando los dictámenes del gobierno para acelerar el proceso de integración de los inmigrantes en el tejido social nacional, impone la lengua española⁴.

Pero, si a Gedalia le gusta la idea de sustituir, también en casa, el ídich por el español por las ventajas que esto supone en su trabajo, su esposa, la *babuela* (contracción de *abuela* y *bobe* en ídich), se resiste al proceso de integración. Si por un lado su apelativo evoca el proceso de transculturación, por otro lado la actitud de la mujer es de resistencia lingüística y cultural y en eso interviene la comida. En palabras de la *babuela*

[S]i yo te quiero decir que basta, que no me golpees más la pava: ahí tenés, una cosa simple, una cosa de nada, y ya no se puede. Si yo te digo que no me golpees más la pava en castellano, ya no te entienden, ya parece que no quiere decir nada. Entonces viene mi hijo Silvestre y me dice que en castellano está no escorches, no me hinchas, y otras así. Pero no es igual.

4 En 1881 el nacimiento del Consejo Nacional de Educación supuso el primer paso legislativo de una serie de iniciativas para castellanizar a los inmigrantes a través de la escolarización y que culminó con la Ley de Educación Común de 1884. Sobre este tema véase DI TULLIO A. 2003.

Todo es igual pero eso no. No me golpees la pava, ¿Cómo te puedo explicar? Tiene otro juguito, tiene gusto a caldo dorado, es como si le pusieras cebolla frita. ¿Acaso una comida es igual con cebollita y sin cebollita? No es igual (SHUA A. M. 2007: 188-189).

La metáfora de la cebolla no es casual: por lo general, en la literatura migratoria, la comida, o cualquier otro indicador de ámbito culinario, puede significar la búsqueda de una comunicación lingüística mejor o representar la perduración de la identidad de origen o también estigmatizar una identidad dividida en varias culturas⁵. Para la *babuela*, con una lengua nativa que ha tenido que cederle el paso a la lengua de la integración, nunca completamente adquirida, el tema de la comida se convierte en elemento mediante el cual se reafirma la presencia de una cultura y de un idioma materno que han sido desterrados entre los muros domésticos. Este aspecto lo simboliza también la preparación de la mayonesa, que en la novela aparece como uno de los cometidos femeninos en momentos clave de la vida de la familia Rimetka.

En cambio, en la novela de Alicia Steimberg *Cuando digo Magdalena* (1992), la comida y la lengua ídish, ambas rehusadas, representan, precisamente en el rechazo, la señal de una integración, detrás de la cual se oculta la cultura de origen que sigue conviviendo con la nueva. Veámos un ejemplo de cómo esto se representa en la novela.

Como el ídish me sonaba duro y desagradable me negué sistemáticamente a aprenderlo; era un idioma lleno de misterios, que podía revelar lo que yo realmente era. Desde muy temprano se me exigió que ocultara o disfrazara lo que yo “realmente” era, y que fingiera ser algo que, curiosamente, también era. [...]

– Como te decía, llega la hora del almuerzo y me entero de que hay borscht. El borscht es esa especie de puchero con remolachas que comen los rusos... Que comían los inmigrantes judíos rusos en la Argentina.

– Es muy agradable.

⁵ Para profundizar el tema de la comunicación lingüística vinculada a la migración femenina véase CATTARULLA C. 2013.

– Lo decís porque probaste una sopa helada, agridulce, preparada con remolachas, jugo de limón, pimienta y crema de leche, con cubitos de pan tostado... Muy agradable, por cierto. Pero aquel borscht era un puchero de carne con papas, verduras... y remolachas. Como te imaginarás, las remolachas lo invaden todo, todo toma el color y el sabor de la remolacha. [...] Lo terrible fue que me enteré de que había borscht para el almuerzo por una conversación que mi padre tuvo con la dueña de la chacra, en ídish. No hacía falta saber mucho. Se acercaba la hora del almuerzo, y repitieron la palabra borscht suficientes veces como para que no me quedara ninguna duda. Todavía oigo el tono entusiasmado de papá exclamando: ¡“Borscht!”

– ¿Y realmente no te gustó?

– No tengo el más remoto recuerdo de haber visto siquiera ese borscht. Habré hecho un escándalo tal que ni siquiera me lo mostraron. Seguramente me dieron papas fritas (STEIMBERG A. 1992: 61-62).

Desde el punto de vista identitario la ecuación es lineal: borscht = cultura inmigrante judeo-rusa: patatas fritas = cultura nacional argentina, para indicar un conflicto de identidad todavía por resolver, por lo menos en ámbito familiar.

De conflictos familiares (y de identidades) con respecto a la comida se habla también en la novela de Gladys Onega *Cuando el tiempo era otro* (1999), donde la típica menestra gallega, rica de grasas, papas, garbanzos, jamón y repollo se enfrenta con la carne asada condimentada solo con sal gruesa. Así recita el texto: «Dos culturas se enfrentaban en la cocina de mamá y Dídica; una pensaba que comer carne asada en las brasas con el único condimento de la sal gruesa era civilizado; la otra, que el caldo y los fritos eran el epítome de la cocina universal» (ONEGA G. 1999: 47).

En este caso no solo la menestra representa la cultura migrante gallega y el asado la cultura nacional argentina, sino que la carne asada se carga de un atributo de civilización versus la barbarie de la menestra, tal como lo entiende el personaje de la tía Dídica, la argentina cuya costumbre gastronómica se opone a la de la madre gallega de la protagonista. Aquí nos encontramos otra vez frente a la dicotomía sarmientina “civilización/barbarie”. Pero se trata de una oposición reconducible también a consideraciones más generales sobre el valor simbólico de ciertas comidas. El asado se coloca del lado de la

Naturaleza (solo se necesita del fuego), mientras el puchero se pone del lado de la Cultura, porque, además del agua, necesita de una olla y es una comida elaborada. En una perspectiva de género, en fin, el asado tradicionalmente es una operación del hombre y el puchero de la mujer. Pero una determinada comida puede también elevarse a ideal y símbolo de una sociedad e inclusive constituirse en factor de la identidad nacional, como en el caso del asado. Por eso el conflicto culinario en el ámbito familiar contado por Onega, en realidad manifiesta la oposición de una cultura nacional hacia otra extranjera que la amenaza con la mujer argentina (o en todo caso que se siente tal) que se apropia del asado reemplazando al hombre.

En este breve excursus sobre mujeres, comida y migración vale la pena terminar con un recetario que de alguna manera establece una conexión entre viejas y nuevas migraciones. Se trata de *Se cocina Bolivia en Buenos Aires* (2012), un texto que tiene una hibridez formal puesto que alterna recetas con entrevistas (puestas en forma narrativa) de migrantes bolivianas a Buenos Aires⁶. El texto tiene el objetivo de sacar la migración boliviana de su condición de “indocumentada” y la comida se considera el medio más adecuado. Las historias de vida de estas migrantes revelan una relación con la comida que va mucho más allá del comer sentados alrededor de una mesa (otra costumbre que llegó a la Argentina con la migración masiva del siglo XIX, puesto que antes se comía parados y de manera desordenada)⁷. Cabe recordar que las mujeres bolivianas desde el principio trabajaron como empleadas domésticas, costureras en talleres textiles (muchas veces clandestinos), y las que no sabían coser cocinaban para los demás, incluso la familia del dueño del taller, o eran vendedoras de comida que, en sus ollas, llevaban a distintos puestos. Para ellas la comida significa la recreación del lugar de origen, la ilusión de no haberse ido, el recuerdo, en fin, el mantenimiento de una identidad propia. Como se lee en el texto: «Mediante las radios se invitan a nuevos espacios

6 Los flujos migratorios bolivianos hacia Argentina adquirieron importancia a partir de los años 40 del siglo XX cuando los migrantes se dirigen principalmente al Norte del país. En la actualidad la migración boliviana se configura como la segunda comunidad de extranjeros en la Argentina (después de la paraguaya) e históricamente como la cuarta (superada por la paraguaya, la española y la italiana). Hoy en día la mayoría de los bolivianos reside en el Gran Buenos Aires.

7 Como también recuerda WILDE J. A. [1881] 1908: 242.

generados alrededor de las ollas, espacios de búsqueda y encuentros que irán creciendo cada vez más hasta conformar nuevos mercados y territorios claramente delimitados por simbologías y códigos propios» (COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL 2012: 7). A diferencia de la migración masiva donde en los espacios del conventillo se creó un verdadero laboratorio gastronómico y de ahí identitario, las bolivianas (y bolivianos) construyen fronteras reales y al mismo tiempo subjetivas donde la comida desarrolla un papel fundamental como forma de encuentro en determinados barrios o calles de Buenos Aires. Un ejemplo es el mercado de Liniers a partir del cual, en todo caso, la comida boliviana se ha vuelto conocida también por los argentinos. Pero Liniers, como se lee en *Se cocina Bolivia en Buenos Aires*, tiene «olores que te devuelven a tu familia, al pasado» (COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL 2012: 16), porque la comida más que relacionarse con el territorio se relaciona con la familia y, como cuenta una de las entrevistadas, «no es que nos venimos de allá y dejamos de comer eso» (COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL 2012: 26). Para los primeros núcleos migratorios bolivianos el problema fue no conseguir todos los productos y condimentos (ahora ya este problema se solucionó). En cambio la comida cocoliche del siglo XIX manifiesta una mayor capacidad de adaptación y de construcción de un equipaje culinario mezclado que corresponde a la mezcla social, étnica y cultural de la época.

Para concluir, las migraciones de los países vecinos⁸ han dado a Buenos Aires una identidad distinta, podríamos decir más “latinoamericana”, pensando en los estereotipos europeos sobre Latinoamérica. Para los mismos porteños, los bolivianos son como los indígenas del siglo XIX y, en cuanto migrantes, sufren las mismas actitudes racistas que sufrieron italianos y españoles en sus migraciones masivas. Dicho en síntesis: son los pobres. La mayoría de los bolivianos que viven en Buenos Aires reside en los barrios de Liniers, Parque Avellaneda, Flores donde se encuentran restaurantes, comida ambulante, puestos, negocios de productos bolivianos, agencias de viaje con descuentos a La Paz. En fin, un mundo totalmente boliviano que no quiere mezclarse ni quiere dialogar con la comida en el medio. Como se lee en

8 A la migración de Bolivia hay que agregar las de Perú y Paraguay. Sobre migraciones de los países limítrofes y alimentación véase SOLANS A. M. 2014.

el texto, a la pregunta de un argentino que quiere saber cómo se usan cierto productos, la respuesta fue: para qué explicarlos, «los conoces o no los conoces. Nosotros, los bolivianos, sabemos cómo se usan» (COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL 2012: 49). En cambio, otra argentina de origen boliviana rebate: «Si queremos que la cocina y la cultura boliviana esté integrada en la cultura argentina, debemos de dar acceso a ella» (COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL 2012: 49). En suma, el paso de las generaciones puede ir modificando ciertas actitudes. Entretanto «la identidad y el espacio público son territorios en disputas» (COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL 2012: 49).

El caso boliviano parece desmentir las consideraciones de Arnd Schneider (1992), quien afirma que en las prácticas culinarias –así como en otros aspectos de la sociedad– no hay contradicción entre ser, por ejemplo, italiano y ser argentino: podemos ser étnicos en el espacio privado (el hogar, la familia) y argentinos en el espacio público. Si esto es cierto, es evidente cómo los grupos migratorios más recientes, también a través de la comida, tratan mantener sus identidades originarias y en eso son otra vez las mujeres las que desarrollan un papel fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ Marcelo, PINOTTI Luisa, *A la mesa. Ritos y retos de la alimentación argentina*, Grijalbo, Buenos Aires 2000.

BENAVENTO Teófila (seud. de Susana Torres de Castex), *La perfecta cocinera argentina*, Jacobo Peuser, Buenos Aires 1888.

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

CALDO Paula, *Un cachito de cocinera. Mujeres, libros y recetas de cocina en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX*, Casagrande, Rosario 2017.

CARRIZO DE GANDULFO Petrona, *El libro de doña Petrona*, Compañía Fabril Financiera, Buenos Aires 1934.

CATTARULLA Camilla, *¿Cómo se dirá eso en español? Fronteras lingüísticas y de identidades en la literatura femenina argentina*, en Margarita ALMUELA et al., *Mujeres en la frontera*, UNED, Madrid 2013, pp. 107-122.

- COLECTIVO SIMBIOSIS CULTURAL, *Se cocina Bolivia en Buenos Aires*, Editorial Retazos, Buenos Aires 2012.
- DI TULLIO Ángela, *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*, Eudeba, Buenos Aires 2003.
- DUCROT Víctor Ego, *La cocina del poder y la cocina cocoliche*, en *La cocina como patrimonio (in) tangible*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires 2005, pp. 53-59.
- GORRITI Juana Manuela, *Cocina ecléctica* [1890], edición de Camilla CATTARULLA, La Crujía, Buenos Aires 2014.
- GUINNARD Auguste M., *Tres años de cautividad entre los Patagones* [1945], Eudeba, Buenos Aires 1961.
- MANSILLA Lucio Victorio, *Una excursión a los indios ranqueles* [1870], Biblioteca Ayacucho, Caracas 1984.
- MARTA (seud. de Mercedes Cullen de Aldao), *La cocinera criolla y recetario curativo*, Luis Gili Librero Editor, Barcelona 1914.
- MONTECINO AGUIRRE Sonia, *La olla deleitosa. Cocinas mestizas de Chile*, Catalonia, Santiago de Chile 2005.
- ONEGA Gladys, *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa*, Mondadori, Buenos Aires 1999.
- SCHNEIDER Arnd, *L'etnicità, il cambiamento dei paradigmi nel consumo di cibi tra gli italiani a Buenos Aires*, "Altreitalie", n. 7, 1992, pp. 71-83.
- SHUA Ana María, *El libro de los recuerdos*, Emecé, Buenos Aires 2007.
- SOLANS Andrea Mónica, *Alimentación y mujeres migrantes en Buenos Aires, Argentina. Tradiciones, recreaciones y tensiones a la hora de comer*, "RCA", vol. 50, n. 2, julio-diciembre 2014, pp. 119-139.
- STEIMBERG Alicia, *Cuando digo Magdalena*, Planeta, Buenos Aires 1992.
- WILDE José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás* [1881], Imprenta La Nación, Buenos Aires 1908.

VICTORIA OCAMPO: “ESTE MISTERIO DE LOS SONIDOS”

María Rosa Lojo

ESCRITORA, DIRECTORA DEL CECLA¹
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, ARGENTINA

...los escuchó hablar de música a sus amigos
Ansermet y Stravinsky, los que
“saben de este misterio de los sonidos”.

PABLO GIANERA, *La música y el grupo Sur*

Durante toda su vida, Victoria Ocampo fue hipersensible hacia el lenguaje de la música y hacia la música del lenguaje. De esto último tenemos una prueba precoz. En “Palabras francesas”, de la Primera Serie de sus *Testimonios*, cuenta cómo, cuando una de sus tías la invita a sugerir un nombre para una primita recién nacida, ella propone inmediatamente Geneviève, pensando en Geneviève de Brabant. Pero su versión en castellano: “Genoveva”, le parece inaceptable. Percibe de inmediato ese resto imposible de traducir atado a la música misma de la lengua, que también evoca para ella, como un aura, todo un universo de imágenes y ecos culturales.

1 Centro de Ediciones y Estudios Críticos de Literatura Argentina.

Si Victoria desplegó una extensísima labor de enlazadora de mundos y juntadora de lejanías², en particular como traductora incansable, también se propuso compartir, atraer, recontextualizar, aquello que no podía ser traducido: la música pura.

La vena musical es uno de los rasgos que la relacionan especialmente con Eduarda Mansilla de García (1834-1892), escritora pionera, co-fundadora de la literatura argentina. Me ocupé en anteriores trabajos de los paralelismos entre ambas, así como de sus diferencias (LOJO M.R. 2010, 2011 a y b). Paradójicamente, Victoria, cuyo nacimiento en 1890 se empalma con la muerte de Eduarda, se enfrentó a más “complejos de género” y “complejos geopolíticos”, en una sociedad que, superadas las guerras de la Independencia y las guerras civiles, no veía con buenos ojos la intervención de sus mujeres (particularmente las de la élite) en las luchas políticas y en el espacio público; la clase dirigente tampoco depositaba demasiada fe en los recursos de la Argentina para generar una cultura propia, que imbricara raíces autóctonas y apertura cosmopolita.

Aunque en la biblioteca personal de Victoria no se registran volúmenes de Eduarda, aunque probablemente ni siquiera haya llegado a leerla, dado que estas autoras decimonónicas no estaban incluidas en el canon nacional³, lo cierto es que Eduarda fue, como ella, una adelantada del campo intelectual y artístico en su tiempo. Cultísima y políglota, bilingüe en francés y español, no solo vinculó continuamente al Río de la Plata con Europa y difundió novedades literarias sino que encarnó en su propia obra modalidades de escritura que se habían ensayado poco y nada: del relato gótico-fantástico a la narrativa infanto-juvenil, desde una mirada original y criolla. También fue una pionera en la composición, autora de canciones originales y de inspiración americana (VENIARD J. 1968: 24-42) y una destacada crítica,

2 No está de más recordar la “correlación de lejanías” que en su momento propuso el joven Borges como uno de los grandes lemas de la vanguardia: «nos enardeció la metáfora por la precisión que hay en ella, por su algébrica forma de correlacionar lejanías» (BORGES J.L.1924: 30). Victoria escribió esta correlación con su propia vida.

3 Recién en las dos últimas décadas del siglo XX se inicia un activo movimiento de rescate y revaloración, liderado básicamente por mujeres investigadoras (LOJO M.R. 2015: 296 y ss.). En la actualidad se está reescribiendo la historia literaria desde el punto de vista feminista. Se trata de un proyecto en cinco tomos cuya dirección general está a cargo de Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte y que está siendo publicado por la editorial EDUVIM.

como lo acredita su colaboración constante en “La Gaceta Musical” (MANSILLA DE GARCÍA E. 2015).

Ocampo no fue autora de ficciones ni ensayó la composición, como Eduarda. Aunque tocaba el piano y amaba cantar, no lo hacía habitualmente en público. Eduarda, esposa de un diplomático, pudo ser admirada como exquisita intérprete diletante en los salones de dos continentes. En estos ambientes alternó con celebridades musicales de la época, como el compositor Gioacchino Rossini o los cantantes Enrico Tamberlick y Marietta Alboni (a quien acompañaba al piano).

La fundadora de “Sur”, por su parte, se focalizó tempranamente en el mecenazgo y apoyó la formación profesional de ejecutantes y compositores. Su relación con el director suizo Ernst Ansermet fue decisiva para el desarrollo de la música académica en la Argentina. El vínculo se remonta a 1924, aunque Ansermet había actuado antes en Buenos Aires. Pero a partir de ese año, después de que Victoria lo escucha al frente del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy (uno de sus compositores preferidos) se establece una relación personal. En Buenos Aires, como bien le constaba a Ansermet desde 1917, año en el que tuvo que dirigir aquí los *Ballets Russes* con una orquesta local, faltaban intérpretes remunerados, que pudieran dedicarse sin penurias a su trabajo. Dos importantes músicos argentinos, los hermanos José María y Juan José Castro, amigos de Victoria, estaban profundamente comprometidos con la profesionalización, a través de la APO (Asociación del Profesorado Orquestal). Victoria se convierte en socia protectora, mueve sus influencias en las altas esferas, logra un encuentro entre el Presidente Marcelo T. de Alvear y el director, e interesa a ambos en la empresa. La situación económica de la APO mejora notoriamente gracias a la inversión estatal para el mantenimiento y el pago de salarios dignos, y Ansermet es contratado por varias temporadas. Actúa además como jurado de concursos de composición convocados por la misma entidad. Su impacto en el campo musical vernáculo es enorme. Lamentablemente, según relata la escritora María Esther Vázquez (biógrafa de Ocampo), un secretario de cultura contrató por intereses personales a otro director, de modo que Ansermet siguió su brillante carrera internacional en otras capitales.

También asume Victoria un papel en el directorio del Teatro Colón en 1933, aunque su actuación allí es breve. Juan José Castro y ella no logran todo lo que se proponen en cuanto a invitaciones a presti-

giosos artistas y directores del exterior y puestas en escena. A lo cual se suma un mal manejo del presupuesto e imprevisión de los gastos, y la pugna entre renovadores y conservadores que termina desgastando su interés en participar⁴.

Ocampo se hallaba, por supuesto, en el “bando renovador”. Había sido educada musicalmente durante su infancia y adolescencia como cualquier niña de su clase social; cantaba y tocaba el piano. Cuando llega a Europa con su familia en 1908, venía, ella misma lo dice, de Wagner, Schumann, Chopin, que encarnaban un gusto tradicional instalado. Sin ningún afán iconoclasta de desmerecer o destruir semejantes íconos universales, pronto descubrirá y propondrá otras estéticas posibles. Esto no le impide, años más tarde, escribir sobre su admirado Bach, cuyos ejercicios tocó de niña, un libro biográfico breve, publicado por la editorial Sur (1964) y dedicado a su hermana Pancha. Nada contradictorio, después de todo, ya que los compositores contemporáneos por ella más valorados asumen el legado objetivo y antiexpresivo del maestro alemán.

Fascinada muy pronto con los *Ballets Russes* de Diaghilev y con Stravinsky (*Le Sacre du Printemps* o *La Consagración de la Primavera*), que le parece el epítome de la modernidad deseada, mantendrá luego con él una amistad duradera así como una importante colaboración artística, que le proporcionará, probablemente, uno de los *highlights* de su vida. La alumna de Marguerite Moreno, la actriz frustrada, la que no pudo ser porque su padre, el ingeniero Silvio Cecilio Ocampo y Regueira, iba a saltarse la tapa de los sesos el día en que su hija mayor pisara un escenario, se realiza, siquiera fugazmente, en los recitales de la ópera-oratorio-ballet de Stravinsky donde asumió, por lo que parece con verdadero talento, el papel de Perséfone.

La modernidad es para Ocampo un deslumbramiento y un paradigma. Tiene que ver ciertamente con sus años de rebeldía juvenil, pero no se agota en ese impulso. “Lo moderno” rigió muchas de sus elecciones: desde la despojada casa diseñada por el arquitecto Alejandro Bustillo, que hoy es una de las sedes del Fondo Nacional de las

4 Para un detallado recorrido de la actividad de Ocampo como mecenas en el campo de la música ver CORRADO M. 2007.

Artes, hasta algunos de sus “músicos de cabecera”, como Debussy, Honneger, Stravinsky, o Duke Ellington.

Esas “desviaciones” le costaron caras. Desde el vamos, no pudo evitar que le endilgaran el calificativo de “esnob”, asimilándola a los ansiosos perseguidores de notoriedad a cualquier precio, dispuestos a cambiar de preferencias estéticas como de vestido, con tal de estar a la moda o mejor, de imponerla, levantando la ceja, por sobre los gustos del vulgo profano.

Durante el mes de enero de 1927 se publica en “La Nación” un cruce de cartas entre Victoria Ocampo y un supuesto corresponsal (un tal señor X., en realidad *alter ego* de la escritora) que discute a fondo la cuestión del esnobismo, particularmente el musical. El disparador había sido un artículo del crítico Ernesto de la Guardia (“Arte y moda”) donde este fustigaba como “esnobs” a quienes pretendían reivindicar a los nuevos compositores, atribuyéndoles tanta importancia como a Beethoven (su aniversario se conmemoraba ese año). El intercambio epistolar no tiene desperdicio. El “señor X.” jura que no siente el amor de lo nuevo solo por ser nuevo y el respeto de lo viejo solo por ser viejo, y que no merece ser arrojado al canasto de los esnobs. Irónicamente Victoria desliza que no le incomodaría pasar una temporada en ese canasto; podría resultar, al menos, divertido. Por otra parte, como bien ha dicho el mismo X., los esnobs con sus aplausos (ignaros o fundamentados) por lo que la mayoría aún rechaza, y con su dinero de mecenas, contribuyen a la dinámica y la renovación del arte. Aunque a lo mejor muchos de ellos, replica Victoria, no aceptarían su proximidad, ya que comete el pecado de no aburrirse cuando lee a Dante, y Wagner, con su *Tristán e Isolda*, sigue estando entre sus predilecciones.

Victoria recuerda también en este diálogo epistolar, que ella solo sabe «preferir con violencia». «Y preferir con violencia, ¿qué es sino estar pronto a defender su particularidad?» (OCAMPO V. 1978: 81). Un firme eclecticismo personal, no la mera dictadura de “lo último”, o la frivolidad de lo “chic”, es lo que signa siempre su obra como crítica, cronista y escritora, no solo como “consumidora” pasiva de arte.

Por otro lado, fue cada vez más consciente de que no le sería posible escapar de la denigración sistemática, ejercida tanto desde la derecha como desde la izquierda. A sus ochenta años, apunta Victoria Liendo,

[...] reconoce lo que ya sabía a los treinta: “No les guardo rencor a los que me han atacado. Mi puesto se prestaba al *jeu de massacre*”. Podemos imaginar por qué: los cuatro puntos cardinales más visibles de su figura (mujer, rica, diletante y cosmopolita) dibujan “la cruz de *SUR*”, suerte de constelación y viacrucis que puede guiarnos en la comprensión de la masacre (LIENDO V. 2017: 7).

Si bien el mote de esnob vale para cualquiera, se aplicaba casi por defecto, como descalificación machista, a las mujeres de su tiempo con pretensiones intelectuales. Resultaba «notablemente práctico – continúa Liendo– a la hora de deslegitimar a una mujer dispuesta a hacer ‘cosas de hombres’ como podían serlo leer, escribir y publicar»; «queda establecido que si una mujer tiene un salón se convierte automáticamente una esnob que está en pose» (LIENDO V. 2017: 14).

La “violencia de la predilección” es también lo que la lleva, en arrebatos temperamentales, tan generosos como eventualmente autoritarios, a querer compartir sus entusiasmos con amigos y pares o con figuras tutelares. A veces esto no resultaba muy bien, como en el caso de su relación con Tagore. No porque hubiera incompatibilidad personal. Por el contrario, pese a la diferencia de edades, surgió entre ambos una especie de encantamiento mutuo y de amor platónico que dejó su huella en poemas posteriores del Premio Nobel de la India. Pero se plantearon, desde el principio, choques culturales. La quinta Miralrío, de San Isidro, que Victoria alquiló por tres meses para hospedarlo (comenzando así su trayectoria de mecenas), fue el escenario de muchos de estos desencuentros. Uno de ellos fue musical y se sumó al disgusto ya expresado de Tagore por la poesía de Baudelaire, y a su incredulidad en cuanto a la aptitud de los occidentales para comprender, de manera completa, sus poemas en bengalí que “simplificaba” cuando él mismo los traducía al inglés.

En una escena de *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004)⁵, situada en la década precedente a la fundación de Sur, que dediqué sobre todo a la aún joven Victoria Ocampo, se re-

⁵ La novela fue traducida al italiano como *La musa ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo*, por Immacolata Forlano, con una introducción de Rosa Maria Grillo, y publicada en la colección “A Sud del Río Grande”, dirigida por la misma catedrática, en Oédipus Edizioni (2010).

construye literariamente la historia (tomada de varias fuentes) de ese desencuentro.

[...] la mayor injuria contra Occidente, y contra el Occidente de los argentinos, tuvo lugar no en la mansión inglesa sino al regreso, en *Miralrío*. Tagore se había interesado en escuchar algo de música europea moderna y Victoria invitó, para complacerlo, al cuarteto de los hermanos Castro. Llegaron con violas, violoncelos y violines; dispusieron sus instrumentos en medio del hall, en la planta baja. El maestro no se hizo presente. Quiso que la música ajena de Borodin, de Ravel, de Debussy, de Manuel de Falla subiese para buscarlo, y apenas la dejó entrar, discreta e indirecta, por la puerta entreabierta de su dormitorio. Carmen sabía que Tagore estaba triste a causa de una carta recién llegada desde la India. Victoria alegó ante los intérpretes un malestar repentino del poeta. Los Castro no se incomodaron. Eran muchachos alegres que simpatizaban con Victoria porque amaba los mismos compositores que ellos, porque ayudaba a los músicos cuanto podía, y porque era hermosa. Descontaban que el comportamiento natural de los genios era la extravagancia, y con más razón en un genio tan exótico, contra quien Ernest Ansermet, el director suizo de la orquesta del Profesorado Orquestal dirigía dardos envenenados de *esprit*. *Veo bastante bien cómo actúa un príncipe de Bengala, pero ¡ay! yo no lo soy* –le había escrito a Victoria después de enterarse del desdén de Tagore hacia Baudelaire–. *Nacido entre el queso, las salchichas, el vino, los muebles pulidos por los años, con todo eso a cuestras debo recorrer mi camino. Si Baudelaire, uno de los más grandes entre nosotros, merece el calificativo de parvenu, ¿qué dirán entonces de nosotros, Dios mío, y de toda nuestra civilización!*

Cuando se fueron, después de una buena cena, Carmen y Victoria, que sufría por el desaire, estuvieron hablando largo rato, sentadas en la galería. Carmen recordó una historia que el mismo Tagore había contado en un libro. Cuando era un muchacho que estudiaba en Londres y una dama inglesa lo había invitado a su casa de campo para que cantara un canto fúnebre, en memoria de su marido difunto, a la viuda de un funcionario angloindio. El lugar estaba lejos. Había llegado en tren, una noche de invierno, y como ya no era la hora de la cena, sólo le ofrecieron una limonada y lo despacharon a dormir en un hostel cercano. Tantos años después, a Tagore le seguía doliendo, en los huesos, el frío. Frío al acostarse y al levantarse. Frío al subir, después, por las escaleras de la casa de

campo, y al detenerse frente a una puerta cerrada. Detrás de ella reposaba la viuda del funcionario. La puerta no se abrió, ni para recibirlo, ni para agradecer. Alguien, que ni siquiera era la inglesa, la dueña de casa, sino un sirviente, le dijo que la viuda se encontraba indispuesta. Luego le había señalado el rectángulo de madera, y le había ordenado: “Cante” (LOJO M.R. 2004: 61-62).

El descubrimiento de la modernidad musical y el de la pasión amorosa más importante de su vida llegan a Victoria casi al mismo tiempo: durante su luna de miel en París, donde, como mujer casada, tiene acceso a espectáculos que dos meses atrás le estaban prohibidos a la joven soltera (como los *Ballets Russes*) y donde comienza a advertir, con claridad dolorosa, la trampa de su flamante matrimonio con Luis Bernardo (Monaco) Estrada. El primer encuentro (que en verdad es un inmediato *coup de foudre*) con su futuro amor Julián Martínez, primo de su esposo, ocurre en Roma. La relación personal (no el romance, que se desencadenaría después) empieza en París, precisamente con un espectáculo musical. Para poder frecuentar a Martínez, Victoria logra que sea invitado para acompañarlos a los *Ballets Russes*.

El próximo encuentro de ambos tiene lugar en Buenos Aires, en el Teatro Colón, donde dan el *Parsifal*, de Wagner (compositor que, como se ha dicho, Victoria siguió eligiendo y disfrutando al lado de la música atonal y dodecafónica). «De nuevo me sentí limalla de hierro ante un imán –narra en el Tomo III de su *Autobiografía*–. Las grandes oleadas de música me llevaban en su cresta y rompían allí donde él estaba» (OCAMPO V. 1982: 23).

En una cena, poco después, Victoria ya está por completo segura de que esa relación cambiará su vida y de que no podrá ni querrá escapar de ella. La *Autobiografía* recurre a Wagner, ahora desde su gran ópera sobre el amor prohibido: *Tristán e Isolda*, para presentar y explicar de algún modo su propia situación, no solo a partir de la anécdota, sino como visión estética y filosófica:

Si la mirada es uno de los grandes temas de Tristán no es por capricho wagneriano. La mirada es el punto de partida, la raíz. No se concibe el amor de esos dos amantes sin esa primera mirada. El tema vuelve en el Preludio con tanta insistencia como el del deseo, el del filtro del amor y el de la muerte [...]

Lo nuestro fue la fuga en la nave que bogaba, y boga siempre, en alta mar, hacia la península de Tristán (OCAMPO V. 1982: 24).

Wagner trató de captar en un pentagrama lo que había descubierto en la mirada. El amor pasión, “*tel que'en lui même en fin l'éternité le change*” [...] El absoluto de un instante que contiene nuestra eternidad. La frontera del tiempo ha sido franqueada una vez por todas. Isolda lo sabe cuando dice a Tristán: “¿Tengo yo que vivir?” Siente que ya lo ha vivido todo (OCAMPO V. 1982: 25).

Cuando el romance con Julián Martínez (que duró unos trece años) ya había concluido, Victoria protagoniza, no como oyente contemplativa sino en primera persona, la gran experiencia musical de su existencia. Conoció personalmente a su admirado Igor Stravinsky en 1932, después de la fundación de la revista “Sur”. Llegó a tener enorme amistad y confianza, con él y con su hijo Soulima. Y terminó actuando, no una sino varias veces, en la inclasificable *Perséphone* (melodrama, opera, oratorio, *ballet*) del compositor ruso. No era en realidad su primera actuación como recitante de una pieza similar. Ya en 1934 (VÁZQUEZ M.E. 2002: 127) había ocupado este rol en el estreno del llamado “salmo dramático” *Le roi David*, de Honneger, en el Teatro Politeama, bajo la dirección de Ansermet. La obra se presentó en su idioma original (francés) y Victoria tuvo allí la confirmación de su capacidad para un destino vocacional frustrado.

En uno de sus *Testimonios*, publicado en la Octava Serie, “*Perséphone* bajo la batuta de Stravinsky” (OCAMPO V. 2000: 138-143), narra algunos preparativos y pormenores de su colaboración artística. Ella había asistido al estreno de la obra en Londres y había invitado a cenar a los participantes. Según otro testimonio (“*Perséphone*”) de la Décima Serie, donde proporciona aún más detalles y entretelones, esa misma noche ya empieza a planearse (OCAMPO V. 1978: 244) la gira sudamericana de Stravinsky que lo llevará a Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, donde la obra se estrenará en el Colón, en mayo de 1936 (será la única función), con Victoria como recitante. Repite el papel en las dos funciones de Río (también en 1936) y en el *Festival Maggio Musicale Fiorentino* (1939), siempre con éxito. Con inmensa felicidad, se renueva en ella un éxtasis atemporal, parecido al que produce la pasión extrema: «Cuando llegamos a la última página [...]

sentí que acababa de vivir una hora como fuera del mundo. Que había escapado, durante ese tiempo, a no sé qué ley de gravedad» (OCAMPO V. 2000: 142).

En los años sesenta, momento crítico para su economía, que sufrió diversos quebrantos a lo largo de décadas consagradas al mecenazgo, Victoria se ve obligada a vender (entre otras posesiones especiales) la partitura autógrafa que Stravinsky le había dedicado (LIENDO V. 2017: 27). Por lo que se anota en la Décima Serie de sus *Testimonios*, ahora forma parte de la Lehman Collection, junto a los manuscritos musicales más importantes del mundo: «junto a Bach, Chopin, Debussy y todos mis más queridos músicos. Donde corresponde» (OCAMPO V. 1978: 250). En cuanto al texto poético, Sur publicó en 1936 una edición bilingüe del libreto francés de André Gide, cuya versión castellana estuvo a cargo de Jorge Luis Borges.

Tal vez resulte oportuno cerrar esta reseña sobre Victoria Ocampo y la música con una reflexión sobre el personaje que interpretó: Perséphone/Perséfone, la hija de Démeter, otra enlazadora de mundos y juntadora de lejanías, que migra de la vida a la muerte y de la luz a las sombras y viceversa, en un vaivén infinito, con un impulso generoso de donación. Perséfone es arrastrada hacia el Hades cuando (pese a las advertencias de las ninfas) corta la flor del Narciso, que le abre el paso hacia el mundo de los muertos. Pero en vez de llevarla a una estéril auto contemplación, el narciso le muestra el dolor ajeno en el espejo: «Perséfone, un pueblo te espera. Ya tu piedad te promete a Plutón, el rey de los Infiernos. Bajarás hacia él para consolar las sombras» (GIDE A. 1936: 13).

Lo que empieza siendo confuso arrebatado, va a transformarse en elección perdurable y consciente:

Soy tu Perséfone, pero también la esposa del oscuro Plutón. A pesar de tu amor y del corazón desgarrado, nunca tu fuerte abrazo impedirá mi fuga. Iré hacia el mundo sombrío donde sé que se sufre. [...] Yo he visto lo que se esconde y se rehúsa al día y no puedo olvidarte, verdad desoladora. [...] No necesito una orden; voy de mi propia voluntad donde más que la ley mi amor me lleva y quiero paso a paso y poco a poco descender hasta el fondo de la congoja humana (GIDE A. 1936: 46-47).

Mi libro más reciente de relatos, *Así los trata la muerte*, incluye a Victoria Ocampo entre su galería de personajes sepultados en el Cementerio de la Recoleta. Como todos los que integran esta obra, el cuento juega con la posvida: esa dimensión a la que todos ingresan llevados por los actos de su vida terrena para saldar asignaturas pendientes, eventualmente para reconciliarse con otros y consigo mismos. “Victoria en la ínsula de Fani” conduce a ese lugar de auto reconocimiento, encuentro y perdón. Uno de sus momentos más plenos será, justamente, cuando recite, otra vez, *Perséphone*, ahora para el público de peregrinos indigentes y desamparados que llegan a la ínsula de Fani, su sabia ama de llaves, y son recibidos en el gran salón de los festejos, donde se abren «las puertas de la Gloria» (LOJO M.R. 2021: 218), donde Victoria «les promete y se promete la resurrección de la Primavera» (LOJO M.R. 2021: 221).

BIBLIOGRAFÍA

BORGES Jorge Luis, *Acotaciones*, “Proa”, año 1, n. 1, agosto 1924, pp. 30-32.

CORRADO Omar, *Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad*, “Revista Musical Chilena”, año LXI, n. 208, julio-diciembre 2007, pp. 37-65, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200002> (17/5/2021).

GIANERA Pablo, *La música en el grupo Sur*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2012 (edición digital [1ª. ed. 2011]).

GIDE André, *Perséphone*, trad. de Jorge Luis BORGES, Sur, Buenos Aires 1936.

LIENDO Victoria, *Victoria Ocampo, una snob para el desierto argentino*, “Cuadernos Lírico” [Online], 16, 2017, <http://journals.openedition.org/lirico/3761> (7/11/2018).

LOJO María Rosa, *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*, Sudamericana, Buenos Aires 2004.

LOJO María Rosa, *Género, nación y cosmopolitismo en Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo*, “Alba de América”, vol. 29, n. 55 y 56, julio 2010, pp. 137-149.

LOJO María Rosa, *Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escritoras y personajes de novela*, “Revista de Literaturas Modernas”, n. 41, 2011, pp. 36-55.

LOJO María Rosa, *Donne argentine: soggetti della Storia e della Letteratura*, in Brigidina GENTILE, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Scrivere donna. Letteratura al Femminile in America Latina*, trad. di Brigidina GENTILE, Aracne Editrice, Roma 2011, pp. 93-110.

LOJO María Rosa, *La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción*, “Cuadernos de literatura”, vol. XIX, n. 37, enero-junio 2015, pp. 285-312.

LOJO María Rosa, *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta*, Alfaguara, Buenos Aires 2021.

MANSILLA DE GARCÍA Eduarda, *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*, edición de Marina GUIDOTTI, Corregidor, Colección EALA siglos XIX y XX, Buenos Aires 2015.

OCAMPO Victoria, *Juan Sebastián Bach. El hombre*, Sur, Buenos Aires 1964.

OCAMPO Victoria, “Palabras francesas”. *Testimonios. Primera Serie, 1920-1934*, Sur, Buenos Aires 1981 [1ª ed. 1935].

OCAMPO Victoria, “*Perséphone* bajo la batuta de Stravinsky”. *Testimonios. Series sexta a décima*, Sudamericana, Buenos Aires 2000, pp. 138-143.

OCAMPO Victoria, “*Perséphone*”, *Testimonios. Décima Serie, 1975-1977*, Sur, Buenos Aires 1978 [1ª. ed. 1977], pp. 242-251.

OCAMPO Victoria, *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Sur, Buenos Aires 1982 [1ª.ed. 1981].

VÁZQUEZ María Esther, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, Planeta, Buenos Aires 2002.

VENIARD Juan María, *Los García, los Mansilla y la música*, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires 1986.

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA DE ANTONIETA RIVAS
MERCADO: BIOGRAFÍA, ESCRITURA Y FICCIÓN LITERARIA

Ana María González Luna

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO - BICOCCA

Protagonista indiscutible de la vida cultural del México posrevolucionario, Antonieta Rivas Mercado (Ciudad de México 1900 - París 1931) –mecenas, escritora, traductora, actriz, promotora, activista– formó parte de una generación de mujeres que marcaron la vida artística y literaria nacional: Frida Kahlo y Nahui Oli pero también la fotógrafa de origen italiano Tina Modotti, además de la escritora Nelly Campobello, y la política y activista Elvira Carrillo Puerto, entre otras. Mujeres que con su obra y su vida –elementos inseparables–, en una lucha por lo general aislada, abrieron nuevos caminos a la participación femenina en la vida cultural y política del país, en un contexto contradictorio marcado por «un espíritu mesiánico que transformó a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social de tal manera que marginó a las mujeres» (FRANCO J. 1994: 140), justo cuando el Primer Congreso Feminista mexicano, celebrado en la ciudad de Mérida en 1916, abrió una vía de liberación a las mujeres.

Contradicción que se encarna en Antonieta Rivas Mercado: promotora incansable, escritora creativa e inteligente que generosamente invirtió su energía y la fortuna heredada de su padre en la vida cultural de México de los años veinte dejando una incontestable huella, su vida personal estuvo marcada por relaciones difíciles de dependencia

y sumisión, pero también de lucha por liberarse y alcanzar una autonomía. Mientras escribía textos sobre la condición de la mujer y la necesidad de una liberación, enviaba cartas al pintor Manuel Rodríguez Lozano en las que expresaba una total sumisión –casi abyección– a su voluntad, manifestando una falta de coincidencia entre su su concepto de mujer y el vivirse como mujer (FRANCO J. 1994: 144).

Una figura femenina brillante y contradictoria, que actuando sola rompió esquemas sociales y tomó una clara posición ante la condición de la mujer de principios del siglo XX, puede entenderse solo desde una doble perspectiva, biográfica y literaria, en un diálogo con sus escritos autobiográficos, ensayos y textos de ficción que reflejan la escisión existente entre su vida pública y privada. Una vida cuyo final trágico ofuscó su compleja biografía y alimentó la construcción de la leyenda de la mujer suicida por amor.

Sus escritos, prevalentemente autobiográficos, permiten reconstruir la trayectoria cultural de artista y promotora, activista y mecenas, pero también trazar las líneas de su vida afectiva, íntima. No en vano dichos textos han sido fuente documental para la escritura tanto de su biografía, realizada por Fabienne Bradu (1991), como de su representación literaria, dramática y cinematográfica: desde la obra de teatro de Luis Tovar, *El destierro* (1970), hasta la novela de Andrés Henestrosa, *María Antonieta Rivas Mercado* (1999), la novela biográfica de Katryn S. Blair, *A la sombra del Ángel* (1995) y la novela gráfica italiana *Mujeres*, escrita por Pino Cacucci e ilustrada por Stefano delle Veneri (2018), y la película *Antonieta* de Carlos Saura (1982).

Si bien en vida no se le conoció ni reconoció como escritora, buena parte de su obra ha sido utilizada por otros autores e incluso fue transcrita en parte por José Vasconcelos en sus libros de memorias *La flama* y *El proconsulado*. La publicación de las *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano (1927-1931)* que hizo Isaac Rojas Rosillo en 1975 y la posterior recopilación de las *Obras Completas de Antonieta Rivas Mercado* realizada por Luis Mario Schneider (1987) fueron determinantes para que se despertara el interés y la curiosidad por el personaje y su obra¹, que por mucho tiempo habían permanecido en la sombra.

1 En 2005 Fabienne Bradu publicó de nuevo la *Correspondencia* de Antonieta Rivas Mercado integrándola con otras cartas que había podido recoger en diferentes archivos. Más recientemente apareció la recopilación hecha por Tayde Acosta Gamas, *Antonieta Rivas Mercado*.

La representación femenina de Antonieta Rivas Mercado está, pues, marcada por las dos líneas de su vida pública y privada y se construye tanto a través de la primera persona de sus escritos autobiográficos –diarios, cartas–, como de la tercera persona de sus ensayos y sus relatos de ficción. Lo escrito sobre ella en las memorias de José Vasconcelos o en la recreación literaria completan la representación siempre compleja y contradictoria de una mujer legendaria, emancipada de los prejuicios y capaz de aventuras eróticas tanto como de empresas talentosas y grandísimas (VASCONCELOS J. 1959: 120-123).

ANTONIETA RIVAS MERCADO EN EL ESCENARIO CULTURAL POSREVOLUCIONARIO

A la muerte del padre, Antonieta recibió una herencia que le permitiría financiar importantes proyectos artísticos que buscaban mejorar la vida cultural mexicana, así como la campaña electoral de José Vasconcelos de 1929. Su actividad intelectual, cultural y política se coloca en el contexto del vanguardismo latinoamericano de los años veinte y treinta caracterizado por un esteticismo autorreflexivo y el deseo por el contacto inmediato con la vida, tensión que en México se declinaba en el debate posrevolucionario entre la ideología estética oficial que se centraba en la mexicanidad y la apertura y búsqueda de una identidad intelectual y artística en las innovadoras corrientes internacionales (UNRUH V. 1998). Así, Antonieta formó parte y dirigió el grupo Ulises (1926-1928)², junto con Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, con quienes vivió la experiencia de la primera compañía de teatro moderno que existió en México, el Teatro Ulises: «un teatro de vanguardia que pretende crear el teatro mexicano lejos de los “mexi-

Obras (2018), en la que se puntualiza en ciertos aspectos de la figura literaria de Antonieta Rivas. Las citas del presente trabajo están tomadas de esta última edición en la que se añaden textos inéditos y se corrigen algunas imprecisiones de las ediciones precedentes de Rojas Rosillo y de Mario Schneider.

2 Además de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, formaban parte del grupo Ulises los escritores: Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Julio Jiménez Rueda, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano y Jorge Cuesta, junto con los pintores Manuel Rodríguez Lozano, Adolfo Best Maugard, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz, José Clemente Orozco y las actrices Isabella Corona, Clementina Otero, Lupe Medina de Ortega (RIVAS MERCADO A. 2018b: 92-93).

canismos” rampantes de los pequeños bataclanes en donde se afrancesa soezmente la mestiza idiosincrasia de nuestras vernáculas aventuras» (RIVAS MERCADO A. 2018b: 153-154). Salvador Novo reconocía en Antonieta a la mujer que «nos reunió y dio forma activa a nuestro vago apetito» de teatro bueno (*apud* RIVAS MERCADO A. 2018b: 51). Buscaban preparar el camino de la sensibilidad artística mexicana con creaciones maduras del teatro extranjero, con lo cual rompían con la retórica oficial del nacionalismo cultural de aquellos años promovido por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación. No en vano Diego Rivera los criticaba de burgueses, representantes de la cultura europea decadente que ponían en escena obras ajenas a las circunstancias actuales del pueblo mexicano (BRADU F. 1991: 112). Crítica plasmada en su mural *Los Holgazanes: el que quiera comer que trabaje* –que se encuentra precisamente en el edificio de la Secretaría de Educación Pública– donde Antonieta aparece de pie mientras una “soldadera” le da una escoba para que barra un ejemplar de la revista “Ulises” y uno de “Contemporáneos”.

Si bien la experiencia del Teatro Ulises fue breve, marcó el punto de partida para proyectos teatrales, como el Teatro de Orientación (1932-1934 y 1938) fundado por Celestino Gorostiza y el Teatro de México (1943-1946), que serían la base de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1946).

Además, con las ganancias del Teatro se pudieron pagar los gastos de edición de las novelas *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Los hombres que dispersó la danza* de Andrés Henestrosa y *Novela como nube* de Gilberto Owen.

Tras la experiencia con el grupo Ulises, la versatilidad y energía de Antonieta se canalizaron en otros proyectos: desde la apertura de un salón de baile El Pirata, donde se bailaba el danzón, el tango, el fox-trot y el *shimmy*, hasta la fundación en 1928 del Patronato para la creación de la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez³. Fue también la editora del único número de la “Revista Musical de la Orquesta Sinfónica” que apareció en noviembre de 1928, después del concierto inaugural del 2 de septiembre de 1928. En esos

3 Él, después de la ruptura con Rivas Mercado en la primavera de 1929, siempre se presentó como único fundador y así lo registró la historiografía oficial. Véase la carta de Antonieta Rivas Mercado a Carlos Chávez, 2 de noviembre de 1928, en RIVAS MERCADO A. 2018a: 141-142.

mismos años fue profesora de Práctica Teatral en la Universidad Nacional del México, cuando Chávez era director de la Escuela Nacional de Música, Teatro y Danza. Luego hizo teatro experimental con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia.

Según el pintor Manuel Rodríguez Lozano, Antonieta llegó a ser el centro del movimiento artístico mexicano. Y su forma singular de serlo le acarrea críticas sociales, porque rebasaba su condición de mecenas generosa y desinteresada. Además de alquilar y acondicionar el local para los ensayos y para las representaciones teatrales del grupo Ulises, participaba en la traducción de las obras, en la puesta en escena, en la actuación y en las conferencias de prensa. «Ninguna otra dama de su época, por más mecenas que fuera, se hubiese atrevido a figurar con semejantes desafíos que la sociedad calificaba de desplantes. Los mecenas prefieren el recato de los palcos; Antonieta ansiaba la luz de los escenarios» (BRADU F. 2008).

Y uno de esos escenarios fue el político. Cuando conoció a José Vasconcelos en Toluca el 10 de marzo de 1929, se volcó en su campaña electoral, apoyándolo económicamente y participando activamente. Después de la derrota, con el miedo de la persecución y en una fuerte crisis de nervios, se fue a vivir a Nueva York en octubre de 1929 donde empezará a escribir la crónica de la campaña de Vasconcelos y, consciente de su capacidad de promotora cultural, seguirá cultivando su interés por el teatro y la literatura en la comunidad de artistas hispanos: «Automáticamente me he convertido en centro. Todos estaban aquí antes que yo, pero yo los he ligado» (RIVAS MERCADO A. 2018b: 236). Poco después pondría en escena *Los de abajo* de Mariano Azuela en un teatro de Los Ángeles, para luego frenar bruscamente su actividad al irse clandestinamente a Francia para evitar que con la resolución del divorcio le quitaran a su hijo. Será su último y definitivo viaje.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LOS ESCRITOS DE ANTONIETA RIVAS MERCADO

Antonieta fue la única mujer que publicó en la revista, espacio de expresión del grupo, “Ulises, Revista de Curiosidad y Crítica” (1927-1928), que prefiguró la creación de “Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura” (1928-1931). Me refiero a la breve reseña al libro de la escritora, crítica de arte y política española Margarita Nelken, *En*

torno a nosotras, que apareció en el quinto y último número (diciembre 1927). Un texto en que demuestra su capacidad crítica y expresa sus ideas sobre la condición de la mujer en México que desarrollará más ampliamente en otros dos textos, *La mujer mexicana* e *Ideales de las mujeres, maternidad vs. igualdad de derechos*.

Antonietta considera que la mujer debe afirmar su diferencia respecto al hombre: «La mujer analizada por sí misma proyectaría luz sobre un oscuro capítulo de la psicología. La esencia de la mujer yace en sus rasgos diferenciales y ella es la única que puede definirlos» (RIVAS MERCADO A. 2018a: 138), de ahí que deba ser juzgada no con el criterio masculino, sino dentro de la esfera propia que es la de su feminidad. Cuando años más tarde se le pide que hable de la mujer mexicana⁴, aclara que no existe dicho concepto, que en México hay mujeres, las cuales están acomunadas por una misma religión que acatan todas desde su propia condición social, porque el catolicismo ha sido incapaz de suavizar las aristas sociales. Bondad, pasividad, esclavitud y sumisión son las características de las mujeres mexicanas y solo la educación y una buena instrucción podrán sacarlas de esa condición de ignorancia en que se encuentran: «Sigue en boga la noción de que así como es obligatorio preparar al hombre para la vida, es innecesario y hasta nocivo preparar paralelamente a la mujer. Ésta sigue siendo, casi siempre, una mujer colonial en la que se exaltan las virtudes pasivas, si es posible que la pasividad sea virtud» (RIVAS MERCADO A. 2018a: 140). La suya es una condena al sistema patriarcal que impera en la sociedad mexicana y mantiene a las mujeres en condición de esclavitud y sin vida propia, bajo una dependencia en la que siguen al hombre «no como compañeras, sino sujetas a su voluntad y vendidas a su capricho. Incapaces de erigirse en entidades conscientes, toleran cuanto del hombre venga» (RIVAS MERCADO A. 2018a: 141), de ahí que sea fundamental que cultive su mente y aprenda a pensar, para poder exorcizar esa “bondad pasiva” que se le ha impuesto como modelo generando reacciones que eviten que la historia se repita.

4 Muy probablemente este ensayo es el que le había solicitado un periodista norteamericano presentado por José Vasconcelos en Los Ángeles, según carta escrita a Rodríguez Lozano el 6 de octubre de 1929 (RIVAS MERCADO A. 2018b: 212-213). Sin embargo, se publicó por primera vez en la edición de las *Obras Completas de Antonietta Rivas Mercado* de 1987 que preparó Luis Mario Schneider.

En cuanto a la maternidad, invita a dejar de creer que por sabiduría infusa la mujer acierte a ser esposa y madre. La mujer tiene que ponerse en condiciones de dar una vida moral al hombre, no solo la vida física. Su crítica va más allá, y se dirige también a las feministas que fueron incapaces de hacerse oír cuando se estaba elaborando la Constitución de 1917, permitiendo que el criterio de legislación sea “puramente masculino” (RIVAS MERCADO A. 2018a: 141), dejando a la mujer fuera de la esfera política.

Antonieta retoma los temas de la maternidad y de la lucha de las mujeres en un texto más amplio, *Ideales de las mujeres vs. Igualdad de derechos*, que se coloca en el contexto político de la campaña electoral por la presidencia de México de 1928-1929, momento histórico en que la mujer participa activamente en la lucha política. Después de hacer una clara distinción entre los movimientos feministas anglosajones y latinos, expresiones de valores y culturas distintas, que le permite explicar el aparente rezago de estas últimas, la autora se focaliza en las mujeres de México y en su amplio sentido de la maternidad como causa y motor de su lucha por la igualdad de derechos: «no para ganar derechos para ellas mismas, sino para defender, proteger y obtener la paz para sus hombres» (RIVAS MERCADO 2018a: 144). Así, toda causa de la mujer debía de encontrarse al lado de Vasconcelos, para garantizar la educación de sus hijos, la protección de sus maridos, padres y hermanos, para ayudar a sus hombres a conquistar sus derechos. Si bien la mujer da un paso adelante en la participación política, sufriendo persecución y arriesgando la cárcel, acaba borrándose del escenario para mantener su misión de ser la madre de sus hombres colocándolos siempre en el centro del escenario público.

Estos textos evidencian la faceta de la Antonieta “pública”, que apoya el proyecto de Vasconcelos y ve en él al héroe, al redentor de la Patria, la mujer que «trató de expresar el nacionalismo mesiánico del México posrevolucionario, pero al mismo tiempo lo transformó en el nivel más profundo» (FRANCO J. 1994: 152).

Entre sus escritos de ficción vale la pena detenerse en el cuento “Equilibrio”, donde relata la historia de una mujer oprimida por una sociedad en la que la autoridad es el hombre; da cuenta del costo personal y el modo en que una madre se rescata empujando a su hija más pequeña a vivir una vida propia, la que ella no pudo tener: «Nunca había hecho nada por gusto, sujeta siempre a un gusto extraño. Igno-

raba cuál era su gusto, pero presentía que sin aquella sujeción alguno habría tenido» (RIVAS MERCADO A. 2018a I:122).

LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMA

Hija predilecta del renombrado arquitecto del periodo porfirista Antonio Rivas Mercado (1853-1927)⁵, se casó a los 18 años con el ingeniero estadounidense Albert Edward Blair (1890-1974), con quien tuvo un hijo Donald Antonio Blair Rivas Mercado. Su breve y dolorosa experiencia matrimonial se encuentra descrita en *Páginas arrancadas* (RIVAS MERCADO A. 2018b: 7-13)⁶, esbozo de diario donde la intimidad de la escritura le da el espacio para hablar abiertamente de su fracasada relación de pareja, de su profunda infelicidad. Son páginas en las que plasma su dolor –«Sólo una cosa viva, un dolor de quemadura por dentro, por fuera, sin reposo, sin consuelo» (9)– e impotencia ante la violencia infligida a diario por quien se ha convertido en una cárcel. Celoso de todo y de todos hace una hoguera con sus libros: «¡Aquel auto de fe, con mis libros, con mis pobrecitos libros! Los anaqueles quedaron ciegos, les vació las órbitas» (10).

Me prohíbe todo contacto con la gente. He tenido que decir que estoy enferma, reclusa. Y lo estoy de dolor por dolor. He llorado hasta sentir el vértigo del desmayo, hasta no sentir sino un sollozo aplastando mi frente vacía. Hubo un instante en que creí que mis lágrimas iban a desleír mi pena, a borrarla de mi alma. Pero cuando vi que, exhausto el cuerpo del letargo, renace la conciencia, la encontré dura, enorme, oscura: mi pena allí estaba intacta (RIVAS MERCADO A. 2018b: 10).

Trata incluso asuntos considerados tabú en aquellos años, como su relación sexual, las exigencias del marido y su propia experiencia de disgusto que acaba por esconderse en la sumisión que la religión y el

5 Fue él quien hizo la victoria alada conocida como la Columna del Ángel de la Independencia de avenida Reforma de Ciudad de México que se le comisionó con motivo de las Fiestas de Conmemoración del Centenario de la Independencia de México.

6 El texto de carácter autobiográfico fue publicado como cuento tanto en la edición de Isaac Rojas Rosillo (1980), como de Luis Mario Schneider (1987). La carta a Rodríguez Lozano del 17/10/1928 habla de «papeles pavorosamente biográficos» (RIVAS MERCADO A. 2018b: 134)

embarazo le imponen. Espera que el hijo que nacerá sea su consola-
ción a tanto maltrato.

Uno de sus tres cuentos, “Incompatibilidad”, pareciera hacer eco
de su diario, el eco que resuena en el grito de una de las dos voces de
mujer que hablan quedamente:

¿Vida eso? Un hombre me compró. No te estremezcas.
Otros me vendieron. Siguieron sus conveniencias sin consul-
tar la mía. Ahora sé que el trato que ellos hicieron yo lo des-
haré [...] el anhelo de mi cuerpo, la necesidad de mi alma.
Uno reclamaba alegría, verdad la otra. ¿Recuerdas la dádiva
humillante de mi cuerpo yerto, en obediencia a una voluntad
endurecida que no permite traicionar antes de tiempo la re-
pugnancia? (RIVAS MERCADO A. 2018a: 65)

Esa consciencia dolorosa de su condición femenina dentro del ma-
trimonio, que encontramos en algunos de sus escritos, desentona con
las cartas dirigidas al pintor Manuel Rodríguez Lozano. Entre unos
y otros escritos parece existir una división en la representación de sí
misma. Las cartas son el testimonio de una larga y complicada rela-
ción que vive en el contraste entre el intenso deseo carnal de ella y las
exigencias de una relación meramente espiritual por parte de él.

Ante él, Antonieta demuestra una actitud de completa sumisión a
su voluntad: «Me someto. Mi sumisión es conciencia y mi conciencia,
amor», y de inagotable esperanza en una respuesta a su deseo, «Lo
quiero y contra esperanza, espero» (RIVAS MERCADO A. 2018b:188);
«He esperado y contra esperanza, esperaré» (140). Un deseo que ella
irá sublimando en la espiritualidad, y se manifiesta en una devoción
y sumisión que casi siempre predominó en ella ante el hombre que
amaba y que a la vez consideraba su maestro, su guía, su Dios. Las ac-
tividades culturales comunes y los intereses intelectuales compartidos
ocupan buena parte de su intercambio epistolar, pero también la par-
ticipación de Antonieta en la campaña electoral de José Vasconcelos,
sus problemas familiares.

La recopilación epistolar termina en Francia, el país que tanto sig-
nificó en su vida, a donde huye con su hijo en un intento desespera-
do por recuperarlo, y que representa el punto final del recorrido, de
su vida (GONZÁLEZ LUNA A.M. 2002: 411-413). En sus cartas escritas
desde Burdeos no se encuentra ninguna línea que anticipe su decisión

de quitarse la vida, por el contrario, están llenas de proyectos futuros de estudio, escritura, traducciones. Días después de su última carta a Manuel (22.01.1931) en su diario habla con escalofriante lucidez de su decisión de suicidarse:

He decidido acabar [...] Lo mejor es lo que tengo decidido; será mañana sin falta. Ya está en mi poder la pistola que saqué de entre los libros del baúl de V. Es la que lo acompañó en toda su gira electoral.

[...] Terminaré mirando a Jesús, frente a su imagen crucificado... Ya tengo apartado el sitio, en una banca que mira al altar del Crucificado, en Notre Dame. Me sentaré para tener la fuerza de disparar. Pero antes será necesario que disimule. Voy a bañarme porque ya empieza a clarear (RIVAS MERCADO A. 2018b: 60-63).

LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE ANTONIETA RIVAS MERCADO

Es precisamente el suicidio el elemento biográfico más utilizado literariamente, ese gesto dramático que «explotó en el centro mismo de la cultura occidental: la catedral de Nuestra Señora de París» (FRANCO J. 1994: 24). A partir de José Vasconcelos que con sus tres distintas versiones del trágico evento trató, como dice Jean Franco, de «enterrarla bajo un torrente de palabras»⁷, sin haber entendido el significado de las últimas palabras que dejó escritas Antonieta en su diario.

Me duele dejarlo; se va a sentir herido, estoy por decir, traicionado, pero le pasará pronto y me perdonará y acaso hasta sienta alivio allá en lo profundo. [...] “No me necesita”, él mismo lo dijo cuando hablamos largo la noche de nuestro reencuentro aquí en esta misma habitación. En lo más animado del diálogo le pregunté: “Dime la verdad, de verdad. Tienes necesidad de mí”. No sé si presintiendo mi desesperación o si por exceso de sinceridad, reflexionó y repuso: “Ninguna alma necesita a otra, nadie, ni hombre ni mujer, necesita más que a Dios. Cada uno tiene su destino ligado sólo con el Creador” (RIVAS MERCADO A. 2018b:119).

⁷ La primera de estas versiones aparece en la tercera parte de su autobiografía *El proconsulado*; la segunda, más esquemática, y la tercera –en forma de alegoría– las encontramos en *La flama*.

Vasconcelos declara no haber encontrado entre los papeles de Antonieta «nada o casi nada respecto de los motivos, las desilusiones profundas que sin duda quebrantaron el ánimo de la gran desaparecida» (VASCONCELOS J. 2007: 491) y se lava las manos y la culpa atribuyendo, finalmente, el suicidio a las malas compañías e influencias intelectuales, como la lectura de Nietzsche. Parece no haberle perdonado el gesto final con el que en realidad Antonieta le robó la escena. Años más tarde vuelve a hablar de Antonieta para representar a la mujer que transgredió las reglas al tratar de liberarse definitivamente del control de los hombres que habían dominado su vida, ejemplo de las consecuencias que la emancipación tiene en la mujer. Así, la representación exaltada de Antonieta como Diótima de los años de su relación pasó a ser una mera ilustración de los males causados por la liberación sexual (FRANCO J. 1995, 167).

En el ámbito de la reconstrucción ficcional de la historia que permite la literatura, el dramaturgo mexicano Juan Tovar escribe *El destierro* utilizando como fuente privilegiada de información *El proconsulado* de Vasconcelos. Hace una reconstrucción crítica de la tragedia personal de Antonieta, íntimamente unida al destino de México. El drama es el destierro, de la patria, de sí mismo, de la vida. El destierro y, por tanto, el significado mismo del título de la obra, parecen condensarse en las palabras que Antonieta dirige a Manuel Rodríguez Lozano –y que el autor toma de sus cartas en un juego entre textualidad y oralidad–:

Tengo la conciencia aguda de estar desterrada en este mundo; la necesidad de cumplir bien con mi tarea, para que me sea dada la liberación... Me he hecho a la idea de apurar mi destierro hasta el fin y hacer lo que tengo que hacer (TOVAR J. 1986: 103).

Tovar anuncia la tragedia final desde el inicio de la obra citando un texto de Nietzsche, vinculándose así a la versión de Vasconcelos, que ve en el interés de Antonieta por el pensamiento del filósofo alemán un terrible presagio:

Me resulta difícil ver en él otra cosa que un enfermo poseído por delirios de grandeza. Dice sí a la vida, pero lo dice en artículo de muerte; en un sí desesperado, una añoranza de lo

que ya se ha perdido sin remedio. Aquí la vida está todavía por ganarse, como la civilización por hacerse (TOVAR J. 1986: 86).

El juicio sobre la influencia negativa de Nietzsche se aplica hábilmente tanto a México como a Antonieta, con lo cual se confirma el paralelismo entre la historia individual y la historia nacional. La identificación entre Antonieta y la patria, además de encontrarse en las memorias de Vasconcelos y en la analogía con la Victoria Alada de la Columna de Independencia, constituye la clave de lectura del último acto que representa el último encuentro entre Antonieta y Vasconcelos:

– Vasconcelos: Para mí, ya te lo he dicho, la patria eres tú, Antonieta.

– Antonieta: Pues la patria, querido, se te va de entre las manos.

(TOVAR J. 1986: 127-128)

El subtítulo “Odisea” tiene la doble función de recordar el grupo de teatro Ulises, cuya mecenas, como hemos mencionado, fue precisamente Antonieta, trazando una línea de continuidad con la historia del teatro moderno mexicano a la que pertenece el mismo Tovar, y también tiene la función de evocar la figura misma de Ulises con la que Vasconcelos se identifica en su libro *Ulises criollo*: «si todo esto ha de ser una epopeya, tenemos que superar lo humano y ser figuras épicas» (TOVAR J. 1986: 96).

Además de este significativo texto dramático, que nos recuerda la pasión de Antonieta por el teatro y al que dejó mayor espacio por su valor de reconstrucción dramática del suicidio de Antonieta y su significado en la historia de México, vale la pena mencionar a otros autores que han utilizado las mismas fuentes documentales para escribir sobre este personaje histórico y literario. Fabienne Bradu en su biografía (1991) utiliza prevalentemente las *87 Cartas de amor y otros papeles* editados por Rojas Rosillo: son numerosas las citas epistolares. Sin embargo, la autora misma reconoce como fuente privilegiada las entrevistas realizadas durante su investigación, razón por la cual aclara que «dado el carácter eminentemente oral y testimonial de mis fuentes no puedo sostener la documentación que subyace en la biografía»

(BRADU F. 1991: 11). Una de sus fuentes privilegiadas fue precisamente la esposa del hijo de Antonieta, Katheryn Blair, con quien tuvo «la suerte de poder compartir la obsesión por el personaje Antonieta, al que ha dedicado muchos años de investigación y de reflexión» (237).

Años después, en 1995, la misma Katheryn Skidmore Blair publicó su biografía novelada *A la sombra del Ángel*. También en su caso las fuentes fueron prevalentemente testimonios orales, y así lo indica en las páginas finales de su libro, en las que además anota que utilizó los textos de Vasconcelos, *Ulises Criollo* y *El Proconsulado*, así como las 87 *Cartas de amor* de Antonieta. La autora teje la información de dichos documentos con los testimonios obtenidos con numerosas entrevistas.

Los testimonios entrevistados tanto por Skidmore Blair como por Bradu, que en buen número coinciden, ofrecen perspectivas nuevas y distintas que cada una de las autoras elabora para construir una biografía completa de Antonieta. En la biografía novelada tanto los documentos como las entrevistas se diluyen en la narración ficcional y el suicidio no ocupa la centralidad que hemos visto en la autobiografía de Vasconcelos, ni la función narrativa que encontramos en la obra dramática de Juan Tovar, ni la relevancia que le da Bradu: se anuncia simplemente en las últimas páginas que cierran la novela.

En el caso de la novela de Andrés Henestrosa baste decir que conoció personalmente a Antonieta como promotora cultural, mecenas y amiga personal.

En la novela gráfica *Mujeres*, las escasas nueve páginas dedicadas a Antonieta la describen como “actriz, escritora, mecenas y activista política” reconociéndole su papel en la formación del teatro moderno mexicano y la fundación de la Orquesta Sinfónica. En voz de Nahui Oli, es posible identificar fragmentos de las cartas de Antonieta al recordar su relación con Manuel Rodríguez Lozano, quien –según la novela– fuera su primer marido. El espacio dedicado al suicidio es relativamente importante, abre las páginas dedicadas a ella.

CONCLUSIÓN

La íntima relación entre vida y obra en Antonieta Rivas Mercado, marcada por profundas contradicciones, se refleja precisamente en sus escritos, que han sido material fundamental para la elaboración de su biografía y la reelaboración literaria.

Su muerte trágica la ha colocado en el imaginario mexicano que engrandece a quienes han sufrido y ve su muerte como sacrificio necesario, parcializando la figura. Su suicidio parece trasuntar las frustraciones y los desencantos de muchas otras mujeres de todos los tiempos (BRADU F. 2008). Mientras que su vida y sus obras son testimonio de sus profundas contradicciones, reflejo de la tensión cultural y social de la época, de los contrastes entre la fuerza de su vida pública, de mujer emancipada, tenaz y valiente, y su vida privada condicionada todavía por un paradigma patriarcal dominante.

La escritura parece ser el terreno simbólico en el que indirectamente logra reaccionar al sistema de poder del nacionalismo posrevolucionario. Es un espacio de liberación personal, de expresión íntima, pero también de indiscutible creación literaria y de exposición de ideas. Brevidad e intensidad caracterizan tanto su vida como su obra intelectual y cultural.

¿Hasta que qué punto el suicidio de Antonieta Rivas Mercado puede ser leído como un acto individual de subversión, detrás del gesto extremo de quien se siente derrotada ante la violencia de un sistema en el que, a pesar de su lucha, prevalece la voluntad masculina sobre la vida de las mujeres? ¿Era necesaria su destrucción para asegurarse un papel de protagonista en el teatro de la historia nacional?

BIBLIOGRAFÍA

BLAIR Kathryn S., *A la sombra del ángel*, Alianza Editorial, México 1995.

BRADU Fabienne, *Antonieta*, Fondo de Cultura Económica, México 1991.

BRADU Fabienne, *El encuentro de Antonieta con Vasconcelos*, “Vuelta”, n. 261, agosto 1998, <https://www.letraslibres.com/vuelta/el-encuentro-antonieta-vasconcelos> (06/04/2022).

BRADU Fabienne, *Memoria de Antonieta Rivas Mercado*, “Letras Libres”, 30/09/2008, <https://www.letraslibres.com/mexico/memoria-antonieta-rivas-mercado> (06/04/2022).

ESPINASA José María, *Lamento por una (o varias) identidades perdidas: nacionalismo, cultura e identidad en el siglo XX mexicano*, en Roberto BLANCARTE (ed.), *Culturas e identidades*, El Colegio de México, México 2010, pp. 431-452.

ESPINASA José María, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, El Colegio de México, México 2015.

FRANCO Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, COLMEX, México 1994 [1989].

GONZÁLEZ LUNA C. Ana María, *Escritura y biografía en las cartas de Antonieta Rivas Mercado*, en Domenico CUSATO, Loretta FRATTALE (eds.), *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*, Lippolis, Messina 2002, pp. 409-420.

GONZÁLEZ LUNA C., Ana María, *Dimensión histórica y dramática en "El destierro de Juan Tovar"*, en "Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici", VI, 2006 (Atti del XXVIII Convegno Internazionale di Americanistica), pp. 127-131.

GONZÁLEZ LUNA C. Ana María, *Antonieta Rivas Mercado (1900-31), protagonista de la historia cultural mexicana*, en Luis DE LLERA, María José FLORES REQUEJO (eds.), *Entre repúblicas (1873-1939). Doce ensayos de historia intelectual*, Ediciones 19, Madrid 2022, pp. 191-212.

HENESTROSA Andrés, *Antonieta Rivas Mercado*, Miguel Ángel Porrúa, México 2005 [1999].

MEYRAN Daniel, *Vigor y presencia del Teatro Mexicano*, en Daniel MEYRAN, Alejandro ORTÍZ (curadores), *El teatro mexicano visto desde Europa*, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan 1994.

MEYRAN Daniel, *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, Bulzoni, Roma 1996.

RIVAS MERCADO Antonieta, *87 Cartas de amor y otros papeles*, edición de Isaac ROJAS ROSILLO, Universidad Veracruzana, México 1980.

RIVAS MERCADO Antonieta, *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, edición de Luis Mario SCHNEIDER, Oasis/SEP, México 1987.

RIVAS MERCADO Antonieta, *Correspondencia*, edición de Fabienne BRADU, Universidad Veracruzana, Xalapa 2005.

RIVAS MERCADO Antonieta, *Obras. Cuento, Teatro, Ensayo, Prosa varia, Traducción, Novela y Crónica*, tomo I, edición de Tayde ACOSTA GAMAS, Siglo Veintiuno, México 2018.

RIVAS MERCADO Antonieta, *Obras. Diario, epistolario y apéndices*, tomo II, edición de Tayde ACOSTA GAMAS, Siglo Veintiuno, México 2018.

RODRÍGUEZ LOZANO Manuel, *Manuel Rodríguez Lozano: pensamiento y pintura, 1922-1958*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México 2011.

TOVAR Luis, *El destierro*, Secretaría de Educación Pública - Joaquín Mortiz - Editorial Diógenes, México 1986 [1970].

UNRUH Vicky, *Una equívoca Eva moderna: "Performance" y pesquisa en el proyecto cultural de Antonieta Rivas Mercado*, "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana", n. 48, 1998, pp. 61- 84.

VASCONCELOS José, *La flama. Los de arriba en la Revolución; historia y tragedia*, Compañía Editora Continental, México 1959.

VASCONCELOS José, *Memorias II. El desastre. El proconsulado*, Fondo de Cultura Económica, México 2007.

CINE DE MUJERES EN MÉXICO:
UN ESBOZO HISTÓRICO

Berenize Galicia Isasmendi

Julie Rosales Ríos

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

A la querida profesora Rosa

El cine de mujeres es el «formato cinematográfico popular más cercano al deseo, la fantasía, las inquietudes y ansiedades de las mujeres y que se convirtió así en importante caldo de cultivo para una reflexión profunda en torno a su virtualidad transgresora»

(ITUARTE PÉREZ L. 2018: 108)

En esta intervención presentamos un breve acercamiento al devenir histórico del llamado Cine de Mujeres en México y remarcamos su vínculo con el papel de las mujeres guionistas. El Cine de Mujeres es un ejercicio fundamental porque busca hacer hincapié en producciones que aborden lo femenino de una forma más consciente y reflexiva; por lo tanto, ayuda a disolver la trama patriarcal al desplazar, con la *female gaze*, a la *male gaze* de nuestros cuerpos y espacios cotidianos, reales e imaginarios.

Alexander Steele, perteneciente a la escuela de escritores Gotham Writers Workshop de Nueva York, en su libro *Escribir Cine* (2016) defiende que: «Todo comienza con el guion. Es el guionista quien inventa el mito» (STEELE A. 2018: 25). En este sentido, reflexionar sobre el vínculo entre el quehacer de las mujeres guionistas y el Cine de Mujeres nos permite alejarnos de la “mirada masculina” (*male gaze*). Fue la inglesa Laura Mulvey —en su ensayo *Placer Visual y Cine Narrativo* (1989)—quien se enfocó en la teoría fílmica feminista y explicó cómo el psicoanálisis influye en la visión de quien escribe y dirige. Así, es el hombre, desde su mirada masculina, quien en su mayoría se dedica a cosificar y fetichizar a sus personajes femeninos sin darles relevancia alguna en la historia. Shalenah Ivey —en *Focusing on the Female Gaze: Women as Photographers and Heroines* de 2019— recupera el aporte de Mulvey y afirma que a partir de su propuesta se creó el término “mirada femenina” (*female gaze*), indispensable para reflexionar sobre el contrapeso de la visión de los guionistas hombres. Así, la mirada femenina es «íntima, emocional y sobre todo compleja» (IVEY S. 2019: 7), ya que busca crear empatía entre personajes y espectadores y no pretende sexualizar o cosificar a las mujeres, sino dar un espacio de libertad —que desde la pantalla— ayude a disminuir la promoción de los estereotipos de género. Estos últimos, lejos de ser inofensivos realmente: «invisibilizan a cualquiera de los dos —hombre o mujer— y afecta[n] la promoción de la igualdad, dificultando el usufructo homogéneo de políticas y programas que se desarrollan en el seno de las sociedades» (AGUADED-GÓMEZ J. et. al. 2011: 116).

Además del aporte de Mulvey al desarrollo del Cine de Mujeres, se debe mencionar a la otra teórica feminista iniciadora: Pam Cook —con *Melodrama and the Women's Picture* (1983)— y si bien entre ambas existen diferencias, coinciden en que el punto de vista femenino es fundamental para la narrativa cinematográfica del Cine de Mujeres. Leire Ituarte Pérez —con *Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta* (2018)— retoma el debate y lo profundiza con respecto a la influencia que tuvo y sigue teniendo aquel encuentro de opiniones que se suscitó en los años 80 y remarca cómo ayudó a profundizar en el significado de dicho cine.

Para hablar del Cine de Mujeres mexicano y el papel de las mujeres guionistas, es necesario referir a mujeres fundamentales del cine estadounidense, quienes han sido de gran influencia. Comenzamos

con Gene Gauntier, guionista que empezó su camino como creadora de historias desde 1905 y que pudo trabajar para directoras como Lois Weber, no sin antes sufrir del menosprecio de sus compañeros y hasta de ella misma por sentir que no era suficiente para el trabajo. Luego del éxito que recibió su guion *Ben-Hur* (dirigida por William Wyler en 1959), la industria le imponía una doble misión: hacer personajes entrañables, pero a los personajes femeninos no los podía hacer fuertes ni incómodos para el público masculino.

Lizzie Francke —en su obra *Mujeres Guionistas en Hollywood* (1994)— afirma que en el año 1923 quedaría comprobado que si bien no todas asumían una postura feminista, la mayoría sí apelaba por tratar en sus obras temas relacionados con lo femenino: desde el control de natalidad hasta la emancipación de la mujer por decidir sobre su sexualidad (55). Y el cine, de manera evidente, desempeñó un papel indiscutible para la difusión del mensaje y las campañas a favor de estas causas. Ejemplo de esto es Marie Stopes quien, en 1923, escribió el guion de la película *Maisie's Marriage* (dirigida por Alexander Butler en 1923), drama basado en la obra que la misma guionista escribió, titulado *Married Love* (1918), escrito que para muchas feministas tiene un mensaje oculto en favor del control de natalidad, pues la trama aborda el tema de una joven que aspira a escapar de su vida y tomar sus propias decisiones.

Elissa J. Rashkin —en su obra *Mujeres Cineastas en México* (2015)— hizo un recorrido exhaustivo por la industria del cine en México para dar con los inicios de lo que posteriormente se llamaría Cine de Mujeres y afirma que este comenzó con la única directora que existió durante la Época de Oro¹, quien también fue una de las guionistas pioneras en asumir esta conciencia de género cinematográfica, hablamos de Matilde Landeta.

Tal como refiere Rashkin, Landeta fue una nueva «Juana de Arco» para el cine, pues con su pasión y en su intento de ser escuchada y respetada, como sus compañeros hombres, decidió un día ponerse pantalón y bigote y entrar a una reunión de productores. Debemos pensar que, si existían restricciones en el cine estadounidense las res-

1 «Que tendría su apogeo entre mediados de los años treinta y finales de los cincuenta» (SILVA ESCOBAR, J. 2011: 9).

tricciones en la industria cinematográfica mexicana eran peores y estaban dominadas por un pensamiento machista aún más fuerte, lo que ocasionó que la guionista tuviera que adaptarse a los límites de género aceptados; es decir, sin incomodar a los hombres que estaban en los puestos directivos y en toda la industria. De manera puntual todo comenzó cuando Matilde L. acuñó el término “el otro cine” y determinó que hacerlo era:

Hacer el otro mundo. Las mujeres somos la mitad de la humanidad, pero casi todo está explorado y explicado a través del hombre. La mujer explicada a través del hombre [...] el cine que haga es el punto de vista de la mujer. No de la mujer romántica y sometida, sino al contrario, de la mujer pensante (RASHKIN E. 2015: 23).

Gracias a los pasos iniciales de Landeta, es que el Cine de Mujeres en México nace junto con el Club Cine Mujer que se creó en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en 1975, conformado por feministas de carreras como sociología, cine y antropología (CINEMA22. 2022).

Este Colectivo Cine-Mujer fue el “primero en su tipo dentro de la historia de cine nacional” (AYALA BLANCO J. 2018: 583) y decidió ser exclusivo de y para mujeres, tomando como eje de su proyecto el enfoque de género; es decir, que mantenía una clara influencia del feminismo. Su fundadora fue la directora, guionista y productora Rosamarta Fernández, quien explicó (en una entrevista para Ana María Amado retomada por Elissa Rashkin) que el propósito del grupo era una contra ideologización que buscaba: «desentrañar lo aparentemente ‘natural’ en su marginación [de la mujer]; mostrar cuáles son los intereses políticos, económicos y culturales que hacen que la mujer esté en el estado en que se encuentra» (RASHKIN E. 2015: 13). Con respecto a este colectivo Elissa J. Rashkin dijo:

No solo rompió tabúes en cuanto a los contenidos, sino también con las convenciones cinemáticas y genéricas mediante las cuales se había representado con anterioridad a las mujeres [...]. Los problemas de las mujeres ya se habían exhibido en el cine predominante, pero solo dentro de los límites moralistas del melodrama de la “mujer caída” (RASHKIN E. 2015: 121).

Esta comunidad estuvo activa aproximadamente 10 años y, hasta su desintegración, buscó promover la realización de películas hechas por mujeres, buscaban proyectos que tocaran temas de interés social, tales como asuntos tabú: desde la despenalización del aborto, la violación, hasta la brecha salarial, el trabajo y abuso doméstico y la sexualidad femenina. La fundadora del Club Cine Mujer, fue quien realizó la primera película del colectivo, llamada *Cosa de Mujeres* (1978), en la que abordó el tema del aborto:

protagonizado por estudiantes universitarias que refleja la opresión y violencia a la que se enfrentan las jóvenes de clases populares cuando atraviesan por un embarazo no deseado. Ellas, de manera clandestina y solidaria buscan interrumpir el embarazo mediante el aborto clandestino y el médico dispuesto a realizar el procedimiento, no sólo comete un delito de acuerdo con el código penal de aquel entonces, sino que comete una serie de vejaciones psicológicas hacia la protagonista, entre ellas mofarse y desvalidar su decisión de abortar y hacer suposiciones prejuiciosas sobre su estilo de vida (CINEMA22. 2022).

Aunque se considera que *Cosa de Mujeres* fue bien recibida y marcó un paso fundamental para la historia del Cine de Mujeres nacional, también el Colectivo Cine Mujer se enfrentó a problemas de distribución y financiamiento: «las mujeres buscaron rutas de exhibición fuera de los canales convencionales de las salas cinematográficas» (RASHKIN E. 2015: 124). Como parte de estas críticas, específicamente, el estudioso de cine Jorge Ayala Blanco, comentó que era contradictorio porque se manifestó como integrado solo por mujeres pero no negaba la ayuda de los varones (AYALA BLANCO J. 2018: 584), lo cual consideramos que no es una contradicción, porque efectivamente se trataba y se trata de dar un lugar prioritario a lo femenino (desde su visión y realidad, como creadoras y protagonistas), pero evidentemente sin negar el apoyo y creatividad de los hombres.

Después de este breve recuento histórico, pensemos qué pasa en la actualidad con este Cine de Mujeres en México. La Secretaría de Cultura del Gobierno de México en un boletín del año 2020, titulado *La participación imprescindible de las mujeres y a partir del último Anuario*

*Estadístico de Cine Mexicano*², correspondiente a 2019, resaltó que México produjo 186 películas y 47 fueron dirigidas por mujeres y con esto, afirmó que se marcó una gran diferencia con el 2008, año en que solo existieron 8 mujeres directoras:

Asimismo, desde 2016 el número de mujeres productoras y guionistas ha ido en aumento, ese año se registraron 34 mujeres guionistas y 49 mujeres productoras, mientras que para 2017 el número se colocó en 48 y 74 respectivamente, finalmente en 2018 se registró la participación de 53 mujeres guionistas y 88 mujeres productoras (SECRETARÍA DE CULTURA. 2020B).

La Secretaría de Cultura se ha hecho consciente de lo fundamental que es la inclusión de los temas de género, pero es de subrayar que si somos realistas solo resalta cifras sin detenerse a analizar a fondo si la presencia de estas mujeres realmente se vincula con un aporte que reduzca la promoción de los estereotipos de género. Entonces, cabe resaltar que, aunque existan por ejemplo mujeres guionistas esto no las exime de desarrollar narrativas sexistas, tal es el caso de Martha Higareda quien debutó como guionista con su obra *Cátese Quien Pueda* (dirigida por Marco Polo en 2014), pero la trama cae en los mismos estereotipos y clichés románticos de la mirada masculina.³

Al final, para crear un Cine de Mujeres es necesaria una conciencia de género que nos permita ser conscientes de que existe una brecha sexista que pone en desventaja los papeles que desarrollan las mujeres. En este punto, es importante hacer hincapié en que para nosotras el Cine de Mujeres lo pueden realizar todos y todas las cineastas (aunque en sus inicios se marcara que era solo para y por mujeres), pero al ser un género cinematográfico de contracultura busca dar visibilidad a lo femenino que por décadas ha sido invisibilizado y cosificado.

2 «La Secretaría de Cultura del Gobierno de México, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), presenta el *Anuario estadístico de Cine Mexicano 2020*, herramienta indispensable para el análisis del quehacer cinematográfico nacional, que desde 2010 recaba, procesa y da a conocer los aspectos más relevantes en cuanto a producción, distribución, exhibición y difusión del cine y el audiovisual mexicanos.» (SECRETARÍA DE CULTURA. 2021, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-imcine-presenta-el-anuario-estadistico-de-cine-mexicano-2020>).

3 «Tras descubrir que su prometido la engaña, Ana se embriaga y despierta en la selva. Su hermana Daniela, quien nunca se ha querido casar, se topa de frente con un posible romance. Ambas aprenden que los planes poco importan cuando se trata del amor» (AMAZON).

Consideramos que un ejemplo de cómo un hombre puede vincularse con este cine es Carlos Pérez Osorio, director y guionista del documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* de 2020, quien narra la incesante lucha de la activista Marisela Escobedo por obtener justicia para su hija asesinada:

[El documental] expone el caso que se convirtió en un símbolo de la lucha contra la violencia de género en México. Un expediente que legalmente está cerrado, pero que nunca llegó a cicatrizar. En un país donde mueren asesinadas 10 mujeres al día, según las cifras del Instituto Nacional de Estadística, y donde la impunidad llega al nivel escandaloso del 97% de los casos, según datos de la propia Fiscalía General de la República, la tragedia de Marisela se multiplica sin descanso cada 24 horas (EL PAÍS, 2020).

Es en julio de 2021 que la Secretaría de Cultura del Gobierno de México anunció el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*, correspondiente al año 2020, y subrayó que «el documento revela que en 2020 se realizaron 111 películas [...] Del total de estos largometrajes, 17% fueron dirigidos por mujeres, 39% de ellos tuvo a una mujer a cargo de la producción» (SECRETARÍA DE CULTURA. 2021, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-imcine-presenta-el-anuario-estadistico-de-cine-mexicano-2020>). Es importante notar que la Secretaría, aclara que por primera vez en el anuario se presta especial atención a «la participación de las mujeres en la industria» y lo hace, dice, desde un acercamiento cualitativo y cuantitativo para demostrar el avance en igualdad:

Este análisis, en específico, contempló datos de una década, arrojando, entre otros, los siguientes resultados: en el periodo 2010 a 2020, la contribución femenina en la realización cinematográfica representó 37% del total de personas involucradas. Otra de las actividades fundamentales para la consolidación del cine nacional es la formación y la docencia, en este rubro, la participación de las mujeres durante 2020 fue de 43% como docentes, profesoras, talleristas y especialistas en formación de cine y audiovisual. De acuerdo al Anuario Estadístico del Cine Mexicano, en 2020, 43 mujeres estuvieron involucradas en tareas de producción y 24 guiones fueron escritos por una mujer. El género cinematográfico con mayor

presencia femenina fue el documental, con 13 trabajos dirigidos durante el año. De los largometrajes dirigidos por mujeres, 47% fueron óperas primas, y 74% de los largometrajes recibió algún apoyo del Estado (SECRETARÍA DE CULTURA 2020a).

Es importante anotar que el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*⁴, correspondiente al año 2021, presenta un cambio fundamental de los anteriores, dado que si los analizamos, en este último, se integró un texto importante de Ana Daniela Nahmad y Margara Millan, titulado *Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México*; en este las autoras rescatan las películas cuya temática se centra en la violencia de género que sufren las mujeres mexicanas de manera cotidiana. Como ejemplo central mencionan *Los días más oscuros de nosotras*, ópera prima de la directora Astrid Rondero de 2017, cuya trama se centra en la violencia sobre todo en el trabajo masculinizado⁵. En este sentido, Nahmad y Millan, argumentan que lo que une la labor cinematográfica de las cineastas mexicanas contemporáneas:

es el relato, denuncia y experimentación visual y sonora sobre las violencias en México. Un elemento central que cruza las tramas de una gran cantidad de ficciones y documentales de los últimos años es el abordaje de un repertorio múltiple de imágenes sobre la vulneración, las agresiones verbales, físicas, sexuales, la violación, el feminicidio, la desaparición, la violencia del narcotráfico, los crímenes de Estado o el racismo constitutivo de la sociedad mexicana; pero también las imágenes sobre la resistencia frente a dichas violencia, las múltiples formas del vínculo entre mujeres para resistir, la poderosa imagen de las madres buscadoras de hijas e hijos desaparecidos, la conformación de espacios de lucha y la respuesta comunitaria con rostro femenino (NAHMAD D. - MILLAN M. 2021: 110).

4 (IMCINE, 2022, <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>)

5 «Ana regresa a Tijuana [...] por motivos laborales. A su cargo estará una importante construcción y el reto de estar al frente de un equipo totalmente masculino. Hay otro reto, de carácter personal: lidiar con un pasado que la tiene inquieta. En ese transcurso conoce a Silvia, joven madre soltera que quiere comprar su casa de la infancia. A partir de este encuentro Ana enfrentar recuerdos, pendientes, ausencias de su pasado.» (IMCINE, sin fecha, <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=4203df8f-9b19-4aaf-947f-55402f4479d8>).

Ante el reflexionar sobre la violencia cotidiana, a la ópera prima de Rondero, se suman las ovacionadas en Cannes: *Noche de fuego* (dirigida por Tatiana Huezo y escrita también por Huezo y Jennifer Clement en 2021)⁶ y *La civil* (dirigida por Ana Mihai y escrita también por Mihai y el escritor mexicano Habacuc de Rosario en 2021)⁷. Otra directora fundamental, citada por las autoras, es Itandehui Jansen, quien a propósito de lo que hemos venido argumentando dijo: «En un mundo ideal no sería necesario hacer distinciones (entre cine hecho por hombres y mujeres), pero que las últimas cifras de Hollywood digan que sólo 12 % de las películas fueron hechas por mujeres, enseña que (en cuestión de equidad) las cosas no han cambiado mucho» (NAHMAD D. - MILLÁN M. 2021: 109).

Ejemplo de otro tipo de violencia es la película de *Los Adioses* (dirigida por Natalia Beristáin en 2018)⁸, cuyos guionistas son María Renée Prudencio y Javier Peñalosa, y nos cuenta la historia de la escritora mexicana Rosario Castellanos, el cómo peleó por acabar con el estigma de que una mujer no puede ser madre y profesionista al mismo tiempo: «Los adioses (2017), es una mirada íntima a la vida de la escritora y feminista mexicana Rosario Castellanos; esta producción recibió el Premio del Público en la categoría de Largometraje de Ficción Mexicano en el Festival Internacional de Cine de Morelia» (SECRETARÍA DE CULTURA 2020b).

Otro tema que se vincula con el Cine de Mujeres en México y que no podemos dejar de mencionar es el Cine en Lenguas Indígenas, el

6 «Después de una larga investigación, la historia recapitula la vida de las mujeres en relación con el narcotráfico y su constante peligro sin son atrapadas, por lo que cuenta la historia de la vulnerabilidad que viven las niñas y mujeres en el territorio mexicano, pero en lo particular en las comunidades rurales donde la vida se acaba cuando el sol se esconde.» (INSTITUTO NACIONAL DE LAS MUJERES 2021)

7 «*La civil*, primera obra de ficción de Teodora Ana Mihai, surge de los testimonios que la directora rumana obtuvo de Miriam Rodríguez, una mujer de Tamaulipas a quien le secuestraron a su hija y que logró llevar a prisión a varios de sus plagiarios, hasta que fue asesinada el 10 de mayo de 2017» (IMCINE 2022b).

8 De Natalia Beristáin también tenemos otras películas importantes como: *No quiero dormir sola* de 2012 y el documental *Nosotras* (2019): «Documental y ficción no son territorios antagónicos dentro de la mirada de las mujeres cineastas contemporáneas, contrariamente los diálogos y tensiones con la realidad social se presentan como lugares posibles para narrar aspectos diferentes y complementarios.» (NAHMAD D. - MILLÁN M. 2021: 111, <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>).

cual afortunadamente ha tomado mucho peso en años recientes; en 2022 se realizó su 3ra Muestra dedicada a las maternidades: «Las producciones que se presentarán en mayo contienen expresiones diversas de la maternidad: el oficio de traer hijos al mundo, el dolor de haber perdido a un hijo en condiciones violentas, el acompañamiento cuando una mujer ha decidido que no es tiempo de ser madre» (IMCINE 2022c). Precisamente un cortometraje de la muestra fue “Ixu jarhaskach’e acompañando”, en purépecha, dirigido por Itzel Muñoz, Elizabeth Hernández, Rosalba López, Vanessa Martín y Celina Yunuen; cuya sinopsis se centra en Mayra, joven purépecha, madre de dos hijas se encuentra con un embarazo no deseado y decide pedir apoyo a las mujeres de su comunidad (<https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/ixu-jarhaskach-e-acompanando>).

Como podemos ver a lo largo de este esbozo histórico es fundamental prestar atención a quién dirige, a quién escribe y desde qué mirada lo hace (*male gaze* o *female gaze*), pues es a través de esto que podemos notar el peso de la mirada femenina; no sin antes asumir una conciencia social acerca de la situación de las mujeres y estar al tanto de su papel en el cine y fuera de este.

Finalmente, estamos de acuerdo con que «Las mujeres dieron vida al cine» (FRANCKE 1996: 10). Las historias que se han generado desde el imaginario femenino, las voces que hemos podido escuchar a través del cine son voces que se han creado a partir de mujeres convertidas en narradoras conscientes de que en sus manos hay una responsabilidad de no subestimarnos como espectadores y mostrar mujeres complejas, contradictorias, a final de cuenta: humanas.

BIBLIOGRAFIA

AGUADED-GÓMEZ, José Ignacio, TELLO-DÍAZ, Julio, SÁNCHEZ CARRERO, Jacqueline, *Rostros de mujer: Análisis de estereotipos femeninos*, Reflexiones, 90 (2), 2011, pp. 115-124.

AMAZON, <https://www.amazon.com/Casese-Quien-Pueda-Martha-Higareda/dp/B074F387R2>.

AYALA BLANCO Jorge, *La Condición del Cine Mexicano*, UNAM, Coyoacán 2018 Formato Epub [1986 Edición Impresa].

CINEMA22, *Cosas de mujeres*, <http://cinema22.canal22.org.mx/sinopsis.php?id=1094&barra=Zona%20D> (2022).

EL PAÍS, *Marisela Escobedo muere 10 veces al día*, <https://elpais.com/mexico/2020-10-15/marisela-muere-10-veces-al-dia.html> (2020) (14/10/2020).

FRANCKE, Lizzie, *Mujeres Guionistas en Hollywood*, Laertes Editorial, Estados Unidos 1996.

IMCINE, '*Los días más oscuros de nosotras*' de Astrid Rondero: *secretos de mujeres en Tijuana*, <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=4203df8f-9b19-4aaf-947f-55402f4479d8> (2022a).

IMCINE, '*La civil*' de Teodora Ana Mihai, *la búsqueda de una hija*, <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=3d448602-1bcf-402c-a10c-c-2d8296a7097> (2022b).

IMCINE, *3ra. Muestra de Cine en Lenguas Indígenas. Mayo: Las Maternidades*, <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=0ee0b1b5-9541-421b-a3e0-039e5c5f4585> (2022c).

IMCINE, *Ixu jarhaskach'e acompañando* (2022) <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/detalle/ixu-jarhaskach-e-acompanando> (2022d).

INSTITUTO NACIONAL DE LAS MUJERES, *Detrás de "Noche de Fuego"*, <https://www.gob.mx/inmujeres/es/articulos/detras-de-noche-de-fuego?idiom=es> (2021).

ITUARTE PÉREZ Leire, *Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta*, Tripodos, Madrid 2018.

IVEY Shalenah, *Thesis Focusing on the Female Gaze: Women as Photographers and Heroines*, Florida International University, Florida 2019.

MULVEY Laura, *Placer visual y cine narrativo*, en Karen CORDERO REIMAN e Inda SÁENZ (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana/PUEG, Distrito Federal 2007, pp. 81-93.

NAHMAD Daniela - MILLÁN Mátgara, *Pensando el cine de las cineastas contemporáneas en México*, en *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2021*, IMCINE, Distrito Federal 2021, pp. 107-154, <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>

RASHKIN Elissa, *Mujeres Cineastas en México*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2015.

SECRETARÍA DE CULTURA, *El Imcine presenta el Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2020*, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-imcine-presenta-el-anuario-estadistico-de-cine-mexicano-2020> (2020a) (2/07/2021).

SECRETARÍA DE CULTURA, *La participación imprescindible de las mujeres en el cine* <https://www.gob.mx/cultura/articulos/la-participacion-imprescindible-de-las-mujeres-en-el-cine?idiom=es> (2020b) (06/03/2020).

SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social*, Culturales, 13, 2011, pp. 7-30.

STEELE Alexander, *Escribir cine*, ALBA Editorial, Barcelona 2018.

LA ESTRELLA DEL NORTE

Paco Tovar

UNIVERSITAT DE LLEIDA

*A Rosa Grillo, tan cercana.
Por amistad; con respeto.*

Asunción. Enero de 1766. Nace José Gaspar Rodríguez de Francia, primer hijo legítimo varón de José Engracia García Rodríguez Francia, oficial de artillería con servicio en la provincia, y María Josefa Fabiana Velazco y Yegros, de sólidos antecedentes coloniales¹. El joven Francia inició sus estudios cerca de casa. En 1781, su padre lo acompañaría durante unas jornadas en su viaje a Córdoba. Se doctoró allí cuatro años después². Por agosto del mismo año estaba de vuelta en Asunción. Comenzaría su trayectoria profesional en tareas

1 Sobre la figura de María Josefa no hay muchas noticias. Era hija de Mateo Velasco y María Josefa de Yegros y Ledesma, gente distinguida en Asunción. Moriría joven. Cuando nació su primer varón, el matrimonio García-Yegros había tenido ya un par de hijas: Lorenza y Perona Regalada; Pedro y Juan Ignacio llegaron después.

2 Alumno del Montserrat entre 1781 y 1782, cursó magisterio y artes. En aquel tiempo, sus compañeros le llamaban el Dictador. En 1783, lo expulsaron del colegio debido a su actitud indisciplinada. Seguiría estudiando, ya como manteísta, frecuentando tertulias filosóficas y políticas. «Repercutían en ellas profundamente la corriente ideológica europea, la revolución de los colonos ingleses de la América del Norte y la rebelión de Túpac Amaru en el Cuzco» (CHAVES J.C. 1941:35). Lograría doctorarse en Teología y Derecho.

docentes y enfrentado a quienes mantenían los privilegios de un colonialismo rancio, aún vigente: «moraba en la casa de su padre, sujeto a su obediencia, dedicado al estudio y al trabajo, adornado de virtudes y teniendo un proceder irreprochable, que era ejemplo de la ciudad». (CHAVES J.C. 1941: 52)³. De pronto, en 1790, cambió radicalmente su forma de vivir: «abandonó los hábitos tales que hasta entonces había vestido, se aparta de la gente seria, se da a una vida disipada. Había roto abiertamente con su padre» (CHAVES J.C. 1941: 52). Instaló su domicilio nuevo en el barrio de la Merced,

sin mantener relaciones, sin mujer, sin hijos, sin cariños, siendo su única compañía un viejo moreno que estaba a su servicio. Se convierte en un loco adorador de venus. Busca amoríos fáciles, aventuras sin pena, mujeres alegres. Las noches las consagra a juergas interminables; integrando grupos recorre los suburbios y arrabales de la ciudad dando serenatas o interviniendo en bailes orilleros. Se luce en esas parrandas, porque toca admirablemente la guitarra y sabe cantar. (CHAVES J.C. 1941: 52-53)

Aficionado al juego, llegó a perder cantidades muy altas. Todo ese universo particular de vicios y farras le duraría diez años. Pasado ese tiempo, y por salud, cambiaría el barrio de la Merced por el campo, en su finca de Ibiray. Se concentró «en la meditación y en el estudio». Su biblioteca, «de más de doscientos cincuenta volúmenes ya entonces la mejor del país» (CHAVES J.C. 1941: 53). Llegaron a ofrecerle por entonces un cargo en el Ilustre Cabildo de Justicia y Regimiento de Asunción, venciendo nuevamente los prejuicios de una sociedad que sabía de sus excesos anteriores y no había olvidado que arrastraba un lastre familiar con tintes mamelucos, paulistas y bandeirantes⁴.

3 Por esos años, la vida social y política de José Gaspar, en Asunción, era limitada. Sin dedicación eclesiástica, se inicia en la docencia llegando a conseguir, no sin problemas debido a su actitud rebelde, una plaza en litigio de catedrático de teología en el Real Colegio de San Carlos, renunciando a ella voluntariamente por desacuerdos irresolubles con autoridades y compañeros de institución.

4 No faltan elogios en la historia militar de José Engracia García Rodríguez Francia, reconociendo su nobleza y valorando su fidelidad en cada uno de los servicios encomendados. Respondiendo a sus fallos administrativos de naturaleza civil como a sus legítimas quejas de orden castrense, también sufrió ataques: «Como Francia es un extranjero, que aún no sabemos si es portugués o francés, ignora que nuestra constitución militar está fundada sobre el honor y por eso

Como hijo de los García-Velasco, reclamaría «información sumaria y plena de buena de genealogía y buena conducta» (CHAVES J.C. 1941: 46). Quería defenderse ante un religioso «turbulento y pendenciero», famoso en Asunción, que lo ninguneaba por mulato⁵. Enemistades forjadas en Córdoba durante la juventud, en San Carlos y en los tribunales asunceños; también sus orígenes familiares, cuando menos dudosos, y algún testimonio de sus lances amorosos y temas de juego, le acompañaron de por vida..., y lastrarían su imagen ya muerto⁶.

ESTRELLA DEL NORTE

En 1804, Francia, que había demostrado su afición al sexo débil, cayó rendido ante la hija de José Antonio Zavala y Delgadillo, un caballero de la Orden de Montesa y fundador del fuerte de Borbón, y María Josefa Rodríguez Peña, de sólidos antecedentes familiares porteños. La niña, Petrona, tiene diecisiete años. Es «alta, elegante, de ojos azules, recuerda a su madre a quien la llamaban Estrella del

no es extraño que haya faltado a ese principio» (CHAVES J.C., 1941: 24-25). Incluso tuvo quejas de los indígenas por errores durante su etapa de comisionado, viéndose obligado a pedir la renuncia del cargo asumido. Sin embargo, habría esos agravios e injusticias por llamarlo extranjero hasta los indios. Querrá seguir ayudando «a su patria de adopción, a su Dios, a su Rey» (CHAVES J.C. 1941: 25)

5 El «turbulento y pendenciero» religioso es Arroquia de Osés, cuestionando éste indigno que Francia, siendo mulato, pudiera ocupar el puesto de catedrático en San Carlos. Años antes, para formalizar el ingreso de José Gaspar en la institución del Monserrat, se había logrado ya un informe, con respuesta positiva: el candidato ha «llevado satisfactoriamente los severos requisitos de las constituciones universitarias. Ha probado que es hijo legítimo y que no es mulato, ha pagado ciento diez pesos fuertes por su primer año de pupilaje» (CHAVES J.C. 1941: 30).

6 Junto a la posible condición de mulato, acusaron a José Gaspar de no haber obtenido en su día los títulos que dice poseer. Él mismo se lamenta: «Antes dijeron que era mulato. Ahora sostienen que no era doctor. Cuestionan el 'título original y muy completo que tengo en mi poder de los grados de bachiller Licenciado y Doctor en Sagrada Teología que en la Universidad de Córdoba, madre de ciencias y cuna de insignes literatos me confió el ilustrísimo señor fray José Antonio de San Alberto, hoy dignísimo Arzobispo de Charcas.» (GIL NAVARRO R. 1863: 47 *apud* CHAVES J.C. 1941: 51).

Para seguir la historia completa del Supremo, aunque ideológicamente conductista bien documentada en sus fragmentos, el trabajo de José Antonio Vázquez (1964) tiene su interés.

Norte, porque imponía su belleza en el barrio de la Merced» (CHAVES J.C. 1941: 58)⁷.

Los Zavala eran vecinos de Francia. El galán de la niña ignoraba si ella le correspondía. Pidió su mano. Los padres no dieron la necesaria conformidad, sin justificación alguna. El galán, desairando, sintió decir que sólo era por ser hijo de un advenedizo mameluco.

¿De qué le valió a su hijo ser el primero de la Universidad de Córdoba y recibir el título de manos de San Alberto? ¿De qué su fama de abogado, su integridad, su desinterés? [...], sólo es el hijo de un mameluco paulista, un mulato en cuyas venas se mezcla con la sangre de los Yegros y Ledesma, quién sabe la de qué negro africano”. (CHAVES, J.C. 1941: 59)

No tardó mucho Petrona en contraer matrimonio. Tuvo lugar en la sede catedralicia de Asunción. El afortunado sería José de Machaín. Francia, en su estancia de Ibiray, escuchaba por dentro: «*mulato, mulato*, una tortura durante sus insomnios de “galán despechado”» (CHAVES J.C. 1941: 60).

El mismo episodio que narra los amores frustrados entre Francia y Petrona se incluirá en las hojas del *cuaderno privado* que, atribuido al Dictador, escribe un compilador anónimo en *Yo el Supremo*, bajo palabra de Augusto Roa Bastos. En aquella libreta, su autor declara que, «salvo en sueños», nunca logró amar, y menos a una mujer tan hermosa. Es una visión.

Astro-hembra. Cometa-errante. Ser extramundano de ojos azules. Blancura resplandeciente. Larguísima cabellera de oro emergiendo de entre los vapores del horizonte, barriendo, cubriendo a fantástica velocidad todo el arco del hemisferio equinoccial. (ROA BASTOS A. 1974: 299)

⁷ La niña de los Zavala no se llama Petrona cuando la menciona Justo Pastor Benítez, sino Cecilia (BENÍTEZ J.P. 1937: 83). Su nombre completo era Cecilia Petrona Rafaela.

Ve tan lejos de lo humano a Petrona, que acercarse a ella es imposible. ¿Por qué no él?, un espíritu diferente: «alerta contra mí mismo; desconfiado siempre, hasta de lo más desconfiable» (ROA BASTOS A. 1974: 299). Condiciones tiene.

José Gaspar guardará memoria de una humillación tan dolorosa como la negativa de los Zavala por entregarle al mulato el futuro de su hija. Vuelve a sentir entonces «furias cegadoras», «súbitas violencias» y «arrebatos salvajes». Todo es lógico, pero irracional, condenándolo a un verdadero infierno. Junto a una mujer capaz de transformarlo nada hubiera sido igual. Quizás

estaría sentado al sol fumando un cigarro, palmoteando el trasero de las terceras o cuartas generaciones. Dando vueltas en el caletre, en la punta de lengua, el regusto de lo que habrá para cenar entre los olores que vienen de la cocina los ruidos de los cubiertos. Considerado, respetado por todos. Chancletario placer, en lugar de arrastrar gastados zapatos sobre los mismos viejos o nuevos caminos. (ROA BASTOS A. 1974: 299-300)

La supuesta perspectiva cotidiana, sin embargo, tampoco salvaría del infierno a quién ya está destinado a vivirlo. Tampoco es bueno encerrarse para escuchar únicamente sus flautulencias intestinales. La condenada sería ella, por hastío:

¿habría aguantado mi buena esposa, por sufrida que hubiera sido, las miserias de una vida conyugal? [...]. Hay que contar sobre todo con el peor de los achaques: la soledad de dos en compañía. El tener que verse, frotarse, soportarse por grado o por fuerza, un día, todos los días sin más término que la muerte misma. Estar el uno al acecho del otro. Soportar sus respectivos caprichos, manías, antojos. (ROA BASTOS A. 1974: 300-301).

El amor es una visión de múltiples caras: Dulcinea, Leontina o Estrella del Norte. Un corazón desbordado las irá persiguiendo allá donde pueda localizarlas, y con mayor afán por la noche.

Yo cerraba los ojos en la obscuridad. Murmuraba el nombre. La veía brillar bajo los párpados. Yo sentía entonces que sólo a ella podría amar [...]. Su cabellera de cometa no alum-

braba aún las manchas negras de la Cruz del Sur, entre las tres Canopes de que habla Américo Vespucio en la Relación de su Tercer Viaje. Mas la primera descripción de las manchas negras, de los Sacos-de-Carbón, la encontré mucho después en el de *Rebus Oceanisis* de Pedro Mártir de Anglería (ROA BASTOS A. 1974: 302)⁸.

Reconoce Francia que otros amoríos tuvo en la vida, pero la Estrella del Norte mantendrá el brillo que siempre tuvo el corazón y las pupilas del niño que había sido; también durante los cambios del hombre y cuando llegue la vejez.

ANDALUZA

Apenas comenzaba 1808, Francia resulta elegido para ocupar el cargo de alcalde de primer voto en el Muy Ilustre Cabido, Historia y Regimiento de Asunción. Vuelve a estar cerca de quienes tantas veces lo llamaron mulato. En adelante iniciaría siempre con una fórmula establecida toda su documentación, reclamando la deferencia obligada: «Yo, el Alcalde de Primer Voto, Doctor Don José Gaspar de Francia y Velasco, natural de esta Ciudad de la Asunción, descendiente de los más antiguos Hijosdalgos conquistadores de esta América meridional...» (CHAVES, J.C. 1941: 63).

Los primeros tanteos independentistas en Paraguay remiten a 1810. Por entonces, Francia estaba muy ocupado en otro asunto: repartir con sus hermanos la herencia del padre. Supo de la revuelta cuando estaba en Ibiray. No era el joven impetuoso de antes. Sí tenía conciencia de lo que pasaba y de quienes manejaban esa historia porque unos cuantos habían sido también alumnos del Montserrat, en Córdoba. Intervino en los acontecimientos desde la sombra, con

8 En la constelación de la Osa Mayor destaca el brillo la Estrella del Norte. Los navegantes griegos la conocían por Cynosura (*Cola de Perro*), simbolizando una luz que guía nuestra existencia y los verdaderos deseos del corazón. Para los mayas era conocida como Diosa del Norte, Diosa del Invierno, Estrella del Mar o Estrella Novel. Américo Vespucio la menciona en su Tercera Relación (“Carta de Lisboa”: redactada en 1500; enviada en 1502; publicada en 1789).

Américo Vespucio describe también la zona oscura descubierta entre los brazos de la Cruz del Sur, llamada en ocasiones Saco de Carbón. Pero Mártir de Anglería, vuelve a describirla en su *Rebus Oceanisis*, obra dividida en ocho Décadas fechadas entre 1493-1510.

tareas organizativas y ocupaciones políticas. En mayo de 1811 ya dirigirá el gobierno de Paraguay. Le acompañaron Bernardo Luis de Velasco, «limitándose a firmar lo que le pasan» y Juan Valeriano Zevallos, «un compañero complaciente» (CHAVES J.C. 1941: 92). Finalmente, lograría gobernar como Dictador Supremo y Perpetuo de la República del Paraguay, según él mismo se identificó en vida, y lo reconocerían una vez muerto⁹.

El Doctor Francia cuenta en su historia con la presencia de otra mujer a quién llamaban la *Andaluza*, una corsaria del río Paraguay con explícito derecho a fondear en Asunción. El mismo Dictador le otorgaría ese privilegio¹⁰. Capitana de sus barcos ella misma, nunca cerró sus negocios viéndose con Francia; delegaba en sus intermediarios, así que «la sal de Andalucía para nada intervenía en el asunto» (CHAVES J.C. 1941: 283). Sin embargo, circularían leyendas de corte romántico. Caben las dudas frente a

esos ojos andaluces que todavía brillan en la décima o duodécima generación americana. Se me ocurre que, en tales casos, deben haber ardido, como la antracita, de una manera un tanto intensa. Hay rumores flotando al respecto, no del todo increíbles. ¡Lástima que no haya habido un par de ojos andaluces con la suficiente inteligencia, profundidad y alma para haber apasionado de una manera permanente al Doctor Francia, convirtiéndole en un padre de familia! Habría sido mejor, pero las cosas pasan de otro modo. (CARLYLE T. 1944: 84).

⁹ José Gaspar Rodríguez de Francia y Fulgencio Yegros habrían de integrar un consulado bicéfalo de 1813 que gobernaría el Paraguay alternativamente. Ya en 1814, Francia legitimaría su poder como Dictador Supremo. Alcanzó la perpetuidad en 1816. Se iniciaría en Paraguay un férreo periodo bajo custodia, que finalizaría en 1840, muerto su responsable... Otras dictaduras llegaron a su debido turno.

¹⁰ La política de aislamiento dictada por Francia tuvo sus consecuencias en Paraguay. Cerrando las fronteras, el país tuvo que sufrir desabastecimiento, limitándose al comercio interior, salvo excepciones. Los negocios que una mujer a quién llamaban la *Andaluza* tenían ese privilegio en los muelles asunceños.

El aislamiento del Paraguay no fue una extravagancia que impuso el Dictador, ni fue súbito. Se inició en 1811 y tuvo que mantenerse con el gobierno de Francia. Era una defensa lógica frente a los vecinos del Plata y respondiendo cierto expansionismo imperialista de Brasil, aunque también cuenta los rasgos de carácter propios de Francia, sus estrategias y su absoluta desconfianza. Los celos y la responsabilidad eran detalles añadidos: «La política de aislamiento fue un gran sacrificio para el pueblo paraguayo, Le impidió enriquecerse con el comercio y progresar con la cultura. Pero fortaleció las fuentes viales de la nacionalidad» (BENÍTEZ J.P. 1937: 114).

La verdad es un misterio entre Francia y su *Andaluza*. Lo ambiguo de la historia y el atractivo de aquella leyenda entre hombre y mujer, con secretos y pasiones intensas, hubieran podido tener lugar. Quizás no es así.

En las hojas del *cuaderno privado* que baraja Roa en *Yo el Supremo*, Francia mismo desmiente sus entrevistas con la *Andaluza*¹¹. Admite haberla conocido espíandola con su telescopio¹²; reconoce, *nihil intellectu*, que su historia, en Paraguay, no se aleja de la que narra el viejo mito de un engaño que protagonizara Deyanira, escrito en forma de tragedia, con trágico final: Hércules muerto.

¡Ah traidora, astuta, bella Deyanira-*Andaluza*! Viuda del maturrango Goyeneche, emisaria de los necios porteños. ¡A

11 El supuesto autor del *cuaderno privado* sí reconoce a uno de quienes afirmaban que las entrevistas de Francia con la *Andaluza* tuvieron lugar: era a José Crisóstomo de Sarratea, un hombre con gran influencia en los ambientes porteños. Bajo apariencias de concretar negocios, este intermediario vendía un complot. Y así olía. «No recibí a la *Andaluza*. Le concedí audiencia pero no la recibí. Recíbala, S.Md., me hace decir su socio Sarratea. La insigne comerciante es una encantadora persona, devota de Vd. A no pedir más. Lleva S.E. la propuesta de un negocio que habrá de dejarlo satisfecho por mucho tiempo, pero que no puede menos que ser tratado a solas por los riesgos que implica. Falsas palabras del porteño, falso como todo porteño. Pretende alucinarme con la superchería de un gran contrabando de armas.» (ROA BASTOS A. 1974: 55).

12 Encerrado en su gabinete privado, Francia gustaba de mirar el cielo durante las noches. Los hermanos Juan y Willi Robertson le sorprendieron así en una de las visitas que tuvo a bien concederle a ellos el Dictador, narrada en sus Cartas sobre el Paraguay (ROBERTSON J., ROBERTSON W.W. 2019). Justo Pastor Benítez añade su propia descripción de la escena, redactada con imaginación historiográfica. «[Su gente lo reconocía] entretenido con su largo catalejo misterioso, con el cual adivinaba el porvenir. Esta ocupación sirvió a sus detractores para propalar el rumor de su locura. Es verdad que es siempre una extravagancia interrogar el mundo por la ventana abierta de las estrellas. Mirar derecho y no arriba, es vulgar, lo normal, lo común. El doctor Francia, hurraño, seco, malo o bueno, está colocado en un extremo de la Humanidad, encarna una corriente histórica, la voluntad, la liberación de su pueblo. Nada tiene de normalidad mediocre. Ni el apetito de los placeres. Es un hombre de intensa vida interior y de posturas un tanto extravagantes.» (BENÍTEZ J.P. 1937: 234)

Carlyle añade su opinión: aquello que parecía desequilibrio mental o simple juego, responde al interés por descifrar en las estrellas, los misterios del Paraguay. Todo recurso es válido: «teodolitos, telescopios, anteojos, cualquier especie de cristal, libro o instrumento de contemplación con que pudiera sorprender algún vislumbre del 'hecho' en ese extraño universo». (CARLYLE T.1944: 84)

buen puerto has llegado! ¿Piensas que voy a desvestirme de mi piel de león para que la tela fatal roce mi cuerpo con su hechicería de sangre monstrual-menstrual? Guárdate tu transparente presente. Con muy poco dinero han comprado tu hermosura, tu audacia, mi muerte por tu mano, Amazona-del-río. (ROA BASTOS A. 1974: 55)¹³

Esa Deyanira porteña, negocia con armas, especias y amantes, no sería rechazada por el Supremo, incluso al descubrir que guardaba en «lo más oscuro de su pensamiento la intención de asesinarlo. Su visita era como la de una «Primera-última Adelantada de atentados tentados».

¡Bienvenida seas, capitana de la Paloma del Plata! Deyanira-*Andaluza* traficante de armas! [...] Dicen las malas-lenguas que todos los tripulantes de tu barca elegidos por ti se acuestan contigo uno por vez a la hora en que el mahometano ora tocando el suelo con la frente. (ROA BASTOS A. 1974: 56).

A vista de catalejo, ella seduce como hembra: utiliza el pañuelo, retrae una de sus manos, anclándola en la cintura, desabrocha su escote, alumbrando la rendija que asoma por el hinchado pecho, se mira en cada espejos mientras inclina el rostro, atusas «el bucle azulino que escapa del turbante a lo pirata», gestos de soberbia tienden a seducir con metáforas de navegación la conciencia de un espectador aferrado en su distraído catalejo:

Estás doblando el Cabo de las Oncemil Vírgenes. Te inclinas sobre el sextante. Buscas las coordenadas rectilíneas/ esféricas; dónde, cómo fijar el punto que se ha volado de lugar dejándote sin lugar en el espacio de lo imposible; o peor aún, abandonándose a la deriva en este lugar inexistente donde coexistes con todas la especies posibles. Lugar común que borra el sentido común; anula el hecho mismo de que estés ahí, inclinada sobre el sextante esperando que te reciba, espiondo el

13 El autor del cuaderno privado remite al mito clásico: «¿Saben cómo es la cosa? Pueden encontrarlo en cualquier diccionario portátil de los mitos». Al final, sólo es una historia de amor, lucha, engaño y muerte: «¿De qué se nutren las fábulas sino de menudas fatalidades?» (ROA A. 1974: 54)

rumbo, el momento oportuno para hacerme caer a tu vez en el lugar común de una frase. (ROA BASTOS A. 1974: 56)

Ella no es una mujer, «sólo una especie de mujer»; tampoco navega por el curso del río Paraguay bajo las nubes propias de Magallanes. Lo hace «por detrás de las cosas sin poder salir de un espacio sin espacio» (ROA BASTOS A.1974:56). Todo es imaginación enclaustrada en los muros de un gabinete particular, El Supremo pulsa un verdadero erotismo de alucinaciones cifrado en la escritura de un espía *voyeur* aferrado a su catalejo¹⁴. Por fin, la Deyanira que suelen llamar *Andaluza* se marchará «de un soplo», difuminándose como un espectro. Ella dejó un papel como prueba real de su inquietante visita. Con letras muy grandes «la esquila solfea: ¡SALUDOS DE LA ESTRELLA DEL NORTE!» (ROA BASTOS A. 1974: 60)

DOS VISIONES; UNA SOLA MUJER

La Estrella del Norte marca el rumbo de marineros y caminantes; La Cruz del Sur los guía por el Nuevo Mundo. El astro brilla con luz intencional; una zona oscura destaca en la constelación. En su interior asoma una luz, reflejo de las estrellas cercanas. El *cuaderno privado* que Francia dejó escrito describe a Petrona como su Estrella del Norte; la corsaria del río Paraguay responde al destello que apenas ilumina desde la constelación, visible con telescopio. Está

por detrás de las cosas sin poder salir de un espacio sin espacio. En contraste con el brillo de las nubéculas magallánicas las sombras de tus ojeras han crecido. Dos bolsas-de-car-

14 Francia describe una tensión erótica secreta forjada con actos de palabras en clave simbólica. Los mensajes ya están cifrados, a tiro de catalejo, en la bóveda celeste. «Tú escribes primero, obras después. Primero juntas las cenizas para encender luego el fuego; y bien, cada uno tiene su modo y manera. Te incorporas. Enfrentas la puerta. Metes la mano entre los pliegues de la blusa. Lo haces con tal fuerza que salta el voto. Un botón. Rueda, cruza la juntura de la puerta, cae junto a mis zapatos. Lo recojo. Está tibio. Lo guardo en el bolsillo [...]. Del seno sacas algo. Tiras. Algo rebota sobre el planisferio, entre las constelaciones del Altar y del Pavo Real. El aire se adensa en el gabinete. Ácido olor a gata azmizclera. El inconfundible, el inmemorial husmo de hembra. Tufo carnal a sexo. Lujurioso, sensual, lúbrico, libidinoso, salaz, voluptuoso, deshonesto, impúdico, lascivo, fornicatorio [...]. No es que huela solamente ese olor a hembra; que lo haya recordado de pronto. Es que lo veo.» (ROA BASTOS A. 1974: 58).

bón bajo el fuego de tus ojos derraman lluvia de tizne sobre tu imperial-persona. Por momentos te invisibilizan. (ROA BASTOS A. 1974: 56-57)

Petrona es inaccesible, como la Estrella del Sur. El catalejo permite acercarse al cuerpo de la *Andaluza*, siempre atrapada en la penumbra del «cruce invertido». Cambiar el ángulo de visión permite asomarse a otra lectura del firmamento: la zona oscura es un espacio «completamente vacío de estrellas entre Escorpio y Ofioco: Verdadero agujero por el que nuestras miradas pueden penetrar los más apartados rincones del Universo» (ROA BASTOS A: 57)¹⁵. La *Andaluza* esperó en vano al Supremo y abandonó su misión de asesinar por encargo al Dictador Supremo y Perpetuo de la República del Paraguay.

Asida a la barra del timón, codo en bauprés avanzas hacia la mesa orzando contra el viento que llena los bordes de la puerta detrás de la cual te observo. Tu respiración agita los banderines estremece rítmicamente tus senos, mueve las olas de apeles. Levantas la carta de Sarratea. La arrojas al canasto. Sacudes la cabeza liberándote de la distracción. Has traído orden de matarme y me estás divirtiendo [...]. Te has decidido por fin a un fin que no tendrá comienzo. (ROA BASTOS A.1974: 57).

Asunto de viajeros y cosmógrafos; de crónicas y leyendas; de mitos. De símbolos. La historia dicta sus reglas. Mezcla testimonios, informaciones, datos, rumores; también imaginaciones, todo ello bajo palabra. Esta última, cuando viene sucia, forja ciertas mentiras; logra seducir acuñando verdaderas ficciones. El *cuaderno privado* quiebra una lógica escritural de viejo cuño, innoble y ruin. Utiliza sus propias reglas de actuación: es humano, simbólico y cumple sus propias necesidades.

15 Escorpio es una constelación vinculada con la de Orión y su perro, la estrella Sirio. Escorpio se llama el octavo signo del zodiaco; es también Ofioco uno de los 48 signos del zodiaco (traducido significa “el que sostiene la serpiente”), asimilado a Orión. De todos cuentan mitos antiguos y se narran viejas leyendas: unas veces, Orión, el más hermoso de los hombres, se muestra cazando en el inframundo; en otras como amante de Eos; también como víctima de Artemisa. En la mitología griega, Ofioco es Asclepio, hijo de Apolo y la mortal Coronide. Tiene capacidad de resucitar a los muertos.

Además ¡qué mierda! Yo hago y escribo lo que se me antoja, puesto que sólo escribo para mí. Por qué entonces tanto espejo, escrituras jeroglíficas, tiesas, engomadas. Literatología de antífonas y contraantífonas. Cúpula de metáforas y metáforas. ¡Por la luna del carajo! (ROA BASTOS A. 1974: 59)

En la escritura nocturna del Supremo, la viuda Goyeneche¹⁶ refleja el brillo intenso de otra mujer: la Estrella del Norte, hija de los Zavala. Aquella es fantasmal; inalcanzable la segunda. Engaño y Deidad respectivamente. Cuando era joven, Francia tuvo dudas y buscó respuestas consultando a los de espíritus: «¿Quién es la Estrella del Norte? Más los espíritus son mudos» (ROA BASTOS A. 1974: 55). Adulto, persigue todavía su enigma.

Prueba a cerrar los ojos de nuevo. ¿La ves brillar bajo tus párpados? No; la oscuridad ahora está adentro, afuera, en todas partes. Las manchas de la Cruz del Sur cubren la región vacía del cielo. Luz muerta de constelaciones, convertida en carbón, llena las dos bolsas que se hinchan debajo de tus ojos. Brillo suave aunque desigual de las nubeculae convertido en legaña [...]

Estás tratando de no confundir las manchas negras de la Cruz del Sur con las nubes luminosas de Magallanes. Estás hablando de aquellos seres cuyo polo es la noche. Busco a mi Estrella del Norte entre las Sacos de Carbón de la Cruz. (ROA BASTOS A. 1974: 302-303).

16 La viuda Goyeneche y Petrona son la misma persona, y así lo advierte Patiño al Supremo, dando pie a una confusión: Patiño habla de Juan Mariano Goyeneche; Francia piensa en José Manuel Goyeneche. Ambos hermanos eran conocidos: el primero en los círculos militares, políticos y financieros. También militar y político, restó el otro en tareas mercantiles; añadiría su labor diplomática. Fiel a España, este último llegó a defender los intereses bonapartistas y los de Carlota Joaquina de Borbón en tierras peruanas y del Río de la Plata, lógicamente contrarios a los del Dictador paraguayo. Cabe añadir un detalle significativo: que la *Andaluza* estuviera viuda cuando Francia y Policarpo hablaron José Manuel y Juan Mariano resulta imposible. Habrían de morir en 1846 y 1870 respectivamente. Sólo cabe interpretar que citarlos en las hojas del *cuaderno privado* responde a un anacronismo escritural, de los tantos que Roa suele manejar en *Yo el Supremo*. El autor de aquellas hojas no está un vivo; ya es un difunto.

La realidad proyecta sombras y construye visiones. Todo queda en la memoria y de ahí surge otra vez no tal como fue, sino tal como es: la Estrella del Norte, un brillo intenso; *Andaluza*, débil reflejo en la zona oscura de la memoria. El *cuaderno privado* trata esa historia. El catalejo y la pluma fueron útiles para volver a contarla de noche. El primer instrumento al servicio de un observador lejano y atento; la segunda, necesaria en componer imágenes a pulso; mejor si logra visualizar «formas de ‘otras lenguas’», construir «metáforas ópticas». Este último supuesto, de fantasía y por su distinta «combinación de espejos, hace que las imágenes se proyecten no invertidas sino en su posición normal en las entrelíneas ampliándolas y dotándolas de movimiento, al modo de en que hoy conocemos como proyección cinematográfica». (ROA BASTOS A. 1974: 214)¹⁷. Ese artefacto teje algo más que palabras: desvela «cosas fuera del lenguaje». Como verdadera posibilidad, ese tipo de alucinaciones, no merecen su descarte: «lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente. Siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada. Nunca se llega al fin» (ROA BASTOS A. 1974: 214). En última instancia, Petrona y *Andaluza* son visiones distintas de una sola mujer.

BIBLIOGRAFÍA

BENÍTEZ Justo Pastor, *La vida solitaria del Dr. José Gaspar de Francia Dictador del Paraguay*, Librería y Editorial “El Ateneo”, Buenos Aires 1937.

CARLYLE Tomas, *El Doctor Francia*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires 1944 [1843].

CHAVES Julio César, *El Supremo Dictador. Biografía de José Gaspar de Francia*, Editorial Difusam, Buenos Aires 1941.

GIL NAVARRO Ramón, *Veinte años en un calabozo o sea la desgraciada historia de veintitantos argentinos muertos y envejecidos en los calabozos del Paraguay* Rosario, 1863.

¹⁷ Esa pluma es un “insólito utensilio” y, como tal, merece una descripción, que facilitará no el autor del *cuaderno privado*, sino el compilador anónimo introducido en *Yo el Supremo* a quién

ROA BASTOS Augusto, *Yo el Supremo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 1974.

VÁZQUEZ José Antonio, *El doctor Francia visto y oído por sus contemporáneos*, Fondo Editorial Paraquarie, Asunción 1964.

ROBERSON Juan, ROBERSON Willi, *Cartas sobre el Paraguay*, Edición, traducción, citas y comentarios de Miguel Ángel Gauto Bejarano, Editorial Arandurá, Asunción 2019 [1938].

Roa debe los materiales al servicio de una verdadera ficción. Ese mismo personaje aclara un detalle fundamental: «la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector.» (ROA BASTOS A.: 467)

ROSA CHACEL: LA MEMORIA E L'ARTE.
INTORNO A *TIMOTEO PÉREZ RUBIO* E LA ESCUELA
ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO DI MADRID

Antonella Russo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

«En el mes de septiembre de 1915, ingresamos en la Escuela de San Fernando Joaquín Valverde, José Frau, Gregorio Prieto, Timoteo Pérez Rubio, Victoriana [sic] Durán, Margarita Villegas, Paz González, y yo...» (CHACEL R. 2004a: 271): così esordisce Rosa Chacel (Valladolid, 1898 - Madrid, 1994) nel redigere la biografia del pittore, poeta e intellettuale Timoteo Pérez Rubio (Oliva de la Frontera, 1896 - Río de Janeiro, 1977), che ha sposato nel 1921. *Exordiri*: «cominciare a tessere». Ed è effettivamente un arazzo, un'opera figurativa, quella intessuta dalla scrittrice vallisoletana intorno alla figura di "Timo", a partire dallo spazio-tempo della Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado di Madrid, dove i due si erano conosciuti. Chacel studiava scultura, Pérez Rubio, con Valverde e Prieto, pittura e paesaggio, Victorina Durán si preparava a essere figurinista. Tra i docenti, spiccavano il paesaggista valenzano Antonio Muñoz Degrain e il suo celebre conterraneo Joaquín Sorolla, il ritrattista cordovese Julio Romero de Torres, nonché lo scrittore Ramón María del Valle-Inclán, incaricato della cattedra di estetica. Nei corridoi, su per giù in quel

periodo, si aggiravano Salvador Dalí e Maruja Mallo¹. Poco distante, nella zona dell'Alto del Hipódromo, si andavano formando le prime generazioni di *residentes* e *señoritas*, attive fino alla guerra².

Negli anni della transizione democratica, in un periodo di pienezza creativa, Rosa Chacel sceglie di ricomporre quello che è un *lieu de mémoire* (NORA P. 1984): la Madrid della sua giovinezza, con la Colina de los Chopos – così Juan Ramón Jiménez battezzò la sede della Residencia de Estudiantes – che fa da orizzonte ad *Acrópolis* (1984) e, in parte, a *Ciencias naturales* (1988), romanzi che, con *Barrio de Maravillas* (1976), ricostruiscono la parabola di una generazione che si identifica con la crisi di fine secolo, l'esperienza repubblicana e l'esilio. Chacel, nata in quel 1898 di cui orgogliosamente ricordava il significato simbolico («Empiezo por confesar mi orgullo más pueril, el de haber nacido en el 98», CHACEL R. 2004b: 23), dà alla trilogia sugli anni giovanili il titolo di *Escuela de Platón*, e ci lavora nel tempo come alla composizione di un grande affresco: «No he escrito más que un libro en mi vida», dichiara a “El País”, presentando l'ultimo dei tre romanzi (SORELA P. 1988: 3)³. E proprio mentre, intorno agli ottant'anni, è impegnata a risalire l'alveo di scorrimento della memoria, setacciando sedimenti individuali e generazionali – «El río del recuerdo va del mar a la fuente», scrive in epigrafe a *Desde el amanecer*, citando Unamuno (CHACEL R. 2004b: 21) – in un incontro cordiale con lo studioso Antonio Bonet Correa nasce il progetto di scrivere la biografia di suo marito, scomparso dopo un lungo esilio che ne aveva troncato la carriera artistica. Ne viene fuori un volume illustrato di poco più di cento pagine, uscito per Cátedra nel 1980: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Il testo, che segue la pubblicazione dell'autobiografia della scrittrice, *Desde el amanecer* (1972), e precede di poco quella dei suoi corposi diari, *Alcancía. Ida e Alcancía. Vuelta* (1982),

1 Sulla «promoción del 15» si veda García-Luengo Manchado (2013), mentre per una storia della Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado di Madrid risulta imprescindibile lo studio di Esteve Botey (1950).

2 Rimando qui al volume di Pérez Villanueva (2011), che ricostruisce l'esperienza della Residencia de Estudiantes nella sua varietà, mettendo in evidenza il retroterra *institucionalista* e lo sforzo organizzativo della Junta para Ampliación de Estudios.

3 Sulla biografia e produzione letteraria di Chacel si vedano almeno lo studio di Rodríguez-Fischer (2014), che è anche curatrice dell'opera completa, e di Mateo (1993).

si inserisce nell'ampio corpus di opere frutto della memoria creativa della vallisoletana, in cui la scrittura è al servizio della ricostruzione e della riflessione su volti e contesti perduti e riplasmati attraverso il ricordo. L'analisi di *Timoteo*, scritto ancora poco sondato, in vivace dialogo intertestuale con il resto della produzione chaceliana, consente di esplorare alcuni aspetti peculiari dell'opera della scrittrice: la pervasività della memoria, i territori accidentati della scrittura dell'io e il rapporto con l'arte, tanto nella dimensione aneddotica quanto in quella analogica e nell'intersezione semiotica con la letteratura.

Nella discussione teorica sullo statuto dell'autobiografia e sul suo vincolo con le forme affini, i tentativi di definizione a cui è andata incontro la grande varietà della scrittura del sé – pensiamo a quelli noti di Starobinski (1975) e Lejeune (1961, 1999) – continuano a scontrarsi con la trasversalità di modi, tempi e significati attraverso cui si può articolare – e in Chacel più di altri si è articolato – il passaggio dal *bios* al *graphiein*. Sul piano storico-letterario, nei primi anni del Novecento, e ancor più nella *posguerra*, si assiste in Spagna a una potente irruzione della scrittura dell'io, in special modo intorno ad eventi traumatici come il conflitto fratricida e l'esilio⁴. Nel caso di Rosa Chacel, il racconto di sé e il lungo *destierro* non si condensano in un titolo solo, ma viene piuttosto a configurarsi un campo autobiografico esteso, in cui il sé si rielabora costantemente, tanto che, confessa Chacel, «Mi vida y mi obra son la misma cosa» (CHACEL R. - MOIX A. M. 1998: 98). Tra i testi di *ficción*, i diari, le biografie c'è un flusso continuo di personaggi, impressioni, luoghi, in cui è possibile ritracciare la presenza più o meno decisa dell'autrice: «en toda mi obra no hablo más que de

4 Il volume di Romera Castillo (2006) prova a dar conto di alcune direttrici novecentesche della scrittura autobiografica, mentre quello di Masanet (1998) adotta una prospettiva di genere. In modo ancor più specifico, lo studio a cura di Mayoral (2010) si concentra sulle tracce di guerra ed esilio nella scrittura autobiografica femminile. È considerevole, infatti, il numero di opere autobiografiche che nascono intorno a questi due nuclei esperienziali, molte di queste di scrittrici. Ne cito qui alcune: *Doble esplendor: autobiografía de una mujer española* (1944) di Constancia de la Mora; *Una mujer por los pueblos de España* (1952) e *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953) di María Lejárraga; *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones* (1983) e *Mi niñez y su mundo* (1964 e 1990) di María Campo Alange; *Memoria de la melancolía* (1970) di María Teresa León; *Espejo de sombras* (1977) di Felicidad Blanc; *Primer exilio* (1978) di Ernestina de Champourcín; *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida* (1981) di Pilar de Valderrama; *Diario* (1990) di Zenobia Camprubí; *Mi vida* di Victorina Durán; *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) di Concha Méndez.

mí y del mundo ante mí», dichiara (CHACEL R. 1994: 13). L'alimento costante della scrittura chaceliana è la memoria che, unita all'introspezione, come osserva Grillo (1994), rende la trama inconsistente, estremamente diluita e indefinita, tanto da costringere il lettore a un vigoroso sforzo interpretativo. Non è peregrino leggere nella prosa della vallisoletana, come ha fatto López Sáenz (1994), il manifestarsi della teoria sul romanzo espressa a metà degli anni Venti da Ortega y Gasset, di cui l'autrice fu discepola: il filosofo, nel riflettere sulla decadenza della *novela*, suggerisce a chi scrive di accantonare trama e descrittivismo e di lavorare come un pittore impressionista, lasciando volutamente sfumati i confini di fatti e personaggi⁵. A partire dalle suggestioni orteghiane, imitando una plastica imprecisa, Chacel pensa gli spazi della pagina come quelli della tela. Da un lato la sua esperienza artistica, interrotta precocemente a favore della scrittura, affiora in suggestioni iconografiche e descrizioni ecfrastiche⁶, dall'altro, sul piano semantico e analogico, la sua capacità visuale si traduce in una prosa che tratteggia «extrañas geografías interiores de una misteriosa plasticidad» (CONTE R. 1994: 22). Ci muoviamo qui in un territorio, quello delle relazioni tra arte e letteratura che, dall'*ut pictura poesis* alle avanguardie storiche, è stato ampiamente battuto e che, seppure particolarmente impervio in Chacel, merita di essere esplorato.

Un'attenta lettura di *Desde el amanecer*, racconto dei primi dieci anni di vita della scrittrice, presenta già numerosi elementi di interesse. La ricostruzione autobiografica dell'infanzia vallisoletana vede il delinearsi di una relazione molto potente con l'arte, piena di "pre-sentimenti". Chacel ripercorre l'esperienza delle prime lezioni di disegno, antidoto alla sua irrequietudine: «inventaron mis padres un medio de tenerme sentada la mayor parte del tiempo. El medio fue enseñarme a dibujar» (CHACEL R. 2004b: 127). Lo fa con una scrittura che costantemente si sfilaccia e si ricompone, che pur sviluppandosi lungo una cronologia ordinata, si sofferma spesso sull'evocazione dell'istante e da lì si dilata, costruisce: l'*ekphrasis* e l'osservazione estatica di un quadro, le lezioni di disegno con il maestro e vicino di casa, la percezione

5 Mi riferisco, nello specifico, a *Ideas sobre la novela* del 1925. Il significato del saggio e il dibattito che ne seguì sono ben ricostruiti da Salas (2001).

6 Si vedano a tal proposito C. Fernández Klohe (2004, 2006) e Janés (1994).

dell'incontro sensoriale tra la carta e la matita. L'attenzione non va al risultato ma alla «transformación que se obró en la materia misma» (CHACEL R. 2004b: 131). Nel raccontare l'esperienza creativa, non è il *dibujo* ad interessare Chacel, ma il *dibujar*, come atto in divenire: «el verbo aquel, dibujar, se irradió hacia – no sé si hacia o desde, esta es la verdad» (CHACEL R. 2004b: 133). Il disegnare plasma, e analogicamente la parola – *verbum*, anch'essa – crea forme lungo la linea del tempo, cerchi, spirali, avviluppamenti del racconto. Ci sono molte letture in *Desde el amanecer*, Unamuno, ma soprattutto Bergson, rintracciabile in più punti nel testo, come ha segnalato Egido (1982).

Nel percorso di slanci e ritrazioni sull'asse del tempo, la scrittrice si sofferma in particolare sul suo ingresso all'Accademia di Valladolid a soli nove anni, e sull'incontro con la scultura:

Yo, en cuanto pasé del umbral, olvidé el resto del mundo [...]. Había visto al entrar en un rincón oscuro del vestíbulo, un Apolo de gran tamaño. Estaba allí como hecho de silencio [...]. Fue como si me hubiese quedado allí quieta para siempre: eso que se dice vulgarmente, me quedé como si hubiese echado raíces. Pero aquí no cuadra el *como si*, porque lo que ocurrió es que eché raíces de verdad. Sentí mis raíces como cuando en un pie que se ha quedado dormido sentimos que la voluntad o posibilidad de movimiento va invadiéndole, va extendiéndose por él hasta llegar a la punta; y este pie que es nuestro nos parece nuevo, desconocido, frescamente delicioso de recorrer (CHACEL R. 2004b: 163).

E più avanti:

El descubrimiento de la escultura griega significó para mí la vía de acceso a lo que *puede ser* [...] la contemplación del Apolo fue como la adquisición de todo el saber; algo así como decir: ¡Ah, esto es todo! [...]. Pensar en el Apolo, no, pensar desde el Apolo era como mirar desde la cumbre – desde las cumbres del Líbano – y ver todos los albores del hombre la armonía de su espíritu, el tropel de su barbarie – y comprenderlo todo (CHACEL R. 2004b: 165-166).

Ancora, in *Barrio de Maravillas*, Chacel ricorda «el olor de la arcilla, meter las manos en ella y ver cómo salen de las manos las cosas

hechas» (CHACEL R. 2001: 112), che sancisce la sua predilezione per la scultura:

Yo creo que el día que estuve más cerca de comprender algo fue el que me puse a pensar porqué me gusta más la escultura que la pintura. Acabé decidiendo que es porque en la pintura entran otras muchas cosas, entran otras cosas y a mí me interesa una sola cosa, los cuerpos [...] Esas formas, esos seres de mármol yo les hablo y me hablan (CHACEL R. 2001: 111-112).

Non a caso, il romanzo della giovinezza madrileña si chiude con l'immagine di una statua del Parque del Retiro, un blocco di autore anonimo che non rappresenta una divinità o un mito, ma incarna «algo así como un sentimiento, algo grande». «Yo creo que representa la Tragedia», aggiunge la protagonista (CHACEL R. 2001: 223). Poche pagine prima si dava conto, nell'arsura dell'estate madrileña, della dichiarazione di guerra della Germania alla Russia.

Nonostante l'avvicinamento guidato all'arte, la vocazione di Chacel non sembra essere condivisa fino in fondo nella Madrid degli anni Dieci in cui vive con la famiglia: «El impracticismo de una carrera artística. Si no se es un genio, ya se sabe, el final es la bohemia. Y una mujer ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente... El tema brotaba en cualquier momento [...] ¿Triunfos, éxitos *una mujer*?» (CHACEL R. 2001: 261). Alle critiche Chacel risponde con l'insubordinazione: «No me dominarían, no me deformarían los vaticinios con, de en, por, sin, sobre, tras *la mujer*» (CHACEL R. 2001: 262). Davanti alla porta chiusa della Escuela de Artes y Oficios di Madrid, in cui si è introdotta altre volte furtivamente, la voce narrante promette «cuando se vuelva a abrir, en septiembre, por esa puerta entraré al mundo» (CHACEL R. 2001: 266).

In un articolo del 1914 pubblicato sulla rivista "La Esfera", ritroviamo Rosa Chacel tra le alunne della Escuela de Hogar di Madrid, fotografata mentre è intenta a modellare la copia di un busto greco. Così racconta la visita El Caballero Audaz (1914: 28), che finisce per intervistare proprio la futura scrittrice, all'epoca quindicenne:

En el piso final estaba instalado el estudio de pintura y modelado. Más de treinta muchachas, todas muy bonitas, trabajaban sobre sus lienzos, tapices, porcelanas, cartulinas, etc...A

nuestro lado, una muy bonita, de rostro entrelargo, de piel rosada, ojos grandes, soñadores y casi negros, boca pequeña, sangrienta como una herida endentada, nariz aguileña de finísimas aletas, cabellos castaños y cuerpo flexible y gentil, modelaba un busto griego. Nada tenía que envidiar su cabeza a la griega. Yo me dirigí a ella:

– Está bien este busto, señorita.

– ¡Quiá! – replicó sonriendo dulcemente y entornando sus ojos seductores– Es lo primero que he hecho.

– Pues entonces es usted una gran artista.

– Siento una irresistible vocación por la pintura y por la escultura. Pero en mi casa, mis papás no quieren que la cultive.

– ¿Cómo se llama usted?

– Rosa Chacel

– Muy bonito nombre y muy en armonía con su fragancia.

¿Qué edad tiene usted?

– Quince años.

– Nadie lo diría, representa usted dos más por lo menos. Y en su casa, Rosita, ¿por qué motivo no quieren que sea usted artista?...

– No sé; ¡una manía!... Pero esto me tiene desesperada...

– Pues yo le aconsejo a usted que intente convencer a su familia, y si no la convence, rebélese usted.

– Ya lo creo que pienso rebelarme y hasta emanciparme si es necesario... Yo no puedo vivir sin mi pintura y mi escultura, al fin se convencerán mis papás (EL CABALLERO AUDAZ 1914: 28).

Nel giugno dello stesso anno, “El Liberal” dà notizia di due premi vinti da Chacel per i suoi lavori di «Modelado y Dibujo»: «La Srta. Chacel demuestra poseer temperamento de artista, grandes disposiciones para la Escultura y para el Dibujo. Es una alumna que honra la Escuela del Hogar, y a la que, seguramente, espera un brillante provenir en el difícilísimo arte de la Escultura» (ANONIMO 1914: 3).

A diciassette anni, la scrittrice entra nell’Academia San Fernando. Il racconto degli anni della formazione artistica trova spazio, come si anticipava, nella biografia di suo marito: «No es mi autobiografía, aunque sí, son, en buena parte, mis recuerdos... Es su biografía, por mí, que he vivido, hasta la última, muchas páginas de su vida» (PEREDA 1980: 35): così Chacel presenta il libro dedicato al pittore. È significativo, tuttavia, che nella *Obra completa*, il testo venga incluso nel volume VIII, dedicato alle *Autobiografías*, insieme a *Desde el amanecer*,

mentre la biografia dedicata a Teresa Mancha figura tra le *Novelas*. Sul rapporto tra *Timoteo* e *Teresa*, quest'ultima nata dall'impulso di Ortega e pensata sul finire degli anni Venti per la serie «*Vidas españolas del siglo XIX*», ha insistito Gómez Pérez (2008), evidenziando in entrambi i testi la predilezione della scrittrice per la storia intima dei personaggi. Essi sono sì frutto delle circostanze, ma la loro dimensione pubblica viene indagata solo marginalmente. Non a caso, uno degli episodi più rilevanti della vita di Pérez Rubio, cioè il suo ruolo di primo piano nell'operazione di messa in sicurezza dei tesori del Museo del Prado, viene appena preso in considerazione da Chacel. Il dato è ancor più significativo se teniamo a mente il proposito dell'opera: ricordare e rivendicare la figura artistica e intellettuale di Timoteo, eclissata dal lungo esilio brasiliano che ne aveva ridotto notevolmente l'impulso creativo⁷.

Fin dall'inizio, il profilo Pérez Rubio viene inserito nel contesto collettivo della Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado di Madrid – «solo entrevistando el *paisaje* circundante se puede entender a la *persona*», si legge (CHACEL R. 2004a: 275) – e presentato attraverso lo sguardo congiunto di Chacel e di un gruppo di allieve: «Aparecía la persona de Timoteo, con su traje de pana parda, y las chicas le juzgábamos, le clasificábamos» (CHACEL R. 2004a: 275). Pur cosciente che la biografia prevede il racconto di una vita fin dall'infanzia, con i primi segni del carattere in costruzione, la scrittrice decide di concentrarsi sulla «aparición de la persona en su mundo» (CHACEL R. 2004a: 271). E precisa:

La figura que voy a destacar, que voy a biografiar en estas páginas, va a ser sacada de entre las otras figuras coetáneas, es decir, que voy a empezar por el principio de su vida profesional, por su toma de posesión de la vida, dejando para más tarde el principio biológico y el transcurso de sus primeros años (CHACEL R. 2004a: 271).

7 Della traiettoria artistica di Timoteo Pérez Rubio si sono occupati Pérez Segura (2012) e Pizarro Gómez (1998), mentre la sua produzione poetica è stata recentemente indagata da Castro (2015) e Bernal-Salgado (2021), oltre al catalogo dell'esposizione che gli ha dedicato il Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Meiac 1996). Per i dettagli della difficile operazione di salvaguardia dei tesori del Prado si veda Colorado Castellary (2008). Discussa, invece, è la ricostruzione di Vaamonde (1973), come mette in evidenza Gómez-Pérez (2008).

Col procedere dell'esposizione, tuttavia, il racconto delle origini non verrà mai approfondito, se non incidentalmente o per le tracce che di questi inizi permangono in Timoteo studente a metà degli anni Dieci. Tracce che vengono meticolosamente osservate e valutate da un «tribunal» (CHACEL R. 2004a: 276), un «jurado» (CHACEL R. 2004a: 278), costituito da Chacel e dalla sua cerchia di amicizie più intime che «juzgaba conmigo la pana parda, el acento extremeño y ¡el nombre!...» (CHACEL R. 2004a: 277)⁸. Tra *inocencia* e «DESCONFIANZA» (CHACEL R. 2004a: 277) verso l'altro sesso, il giudizio è doppio, individuale e corale⁹. Rispetto al resto del panorama maschile, Timo si caratterizzava per una certa superiorità, consistente proprio nella fiducia emanata: «en su proximidad no había hilo espinoso, no se temía que pudiese soltar los perros a nadie» (CHACEL R. 2004a: 277). Non fumava, non beveva, non amava far baldoria. Per il coro di artiste che lo giudica, diventa Tim, «pastor extremeño que malamente entraba en el diminutivo de *western* que le habíamos asignado» (CHACEL R. 2004a: 280). Le origini umili, il vestito di panno e una rudezza nobile caratterizzano il giovane pittore:

8 Tra gli affetti più cari figura Victorina Durán, che a sua volta ricorda Pérez Rubio e Chacel: «Dibujé mucho y comencé mi preparación para ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando [...] El profesor de Paisaje era Muñoz Degrain, con bigote y barbita gris, como su levita. No tenía fobia a las mujeres alumnas y nos dedicaba su atención igual que a los muchachos. De sus clases surgieron tres buenos alumnos que fueron los primeros pensionados al Monasterio de El Paular: Pérez Rubio, Frau y Gregorio Prieto» (DURÁN V. 2018: 185-189). E più avanti: «Cuando ingresé en la Escuela, ya estaba en ella Rosa Chacel, que se dedicaba a la escultura; la admiré desde que la conocí, nos hicimos grandes amigas y tuvo mucha influencia en mi vida, tanto privada como artística. Siempre fue rotunda en sus apreciaciones; recuerdo un día que fuimos juntas al Museo de Reproducciones. Yo he sentido siempre emoción por el arte árabe, al mirar el techo maravilloso de la sala árabe allí expuesto exclamé: “¡Qué cosa estupenda!” Me miro y solo dijo: “Es la tapadera de una caja de galletas”» (DURÁN V. 2018: 191).

9 «Lo que expongo como opinión de las chicas es importante no solo por contar mi opinión entre ellas, sino por ser ese juicio directo a la persona que formulan las mujeres [...]. Aparecía Timoteo con su traje de pana parda y las chicas le juzgábamos, le clasificábamos» (CHACEL R. 2004a: 275). E ancora: «este relato está relatado según mi criterio, y, además, es el relato de un tiempo en el que mi criterio pesaba decisivamente sobre los hechos, por lo tanto tengo que volver a hablar del jurado en que mi voto era doble, este jurado era coro para mis opiniones – siempre éramos coro tres para el interés vital de una – y juzgaba conmigo la pana parda, el acento extremeño y ¡el nombre!...» (CHACEL R. 2004a: 277). Qui e altrove, nelle citazioni, il corsivo e il maiuscolo sono di Chacel.

¿Qué traía Timoteo como legado paterno? Padres aún más pobres que los míos, campesinos, formación de la escuela rural y la doctrina impartida por el cura. Como remate y, se podría decir copete, cosa enaltecedora, una especie de timbre de nobleza que es simplemente cierta nobleza personal reconocida y aceptada sin más sobre una familia, que da a unas gentes un crédito semejante a la seguridad (CHACEL R. 2004a: 286).

Il vincolo diretto e naturale con la terra sarebbe, secondo Chacel, una delle ragioni della sua dedizione al paesaggio e al paesaggismo:

Timoteo pintaba con complacencia y compenetración [...] compenetración que sobrepasaba lo pictórico o, más bien, que desbordaba de ello, porque, si había algo extrapictórico, eso mismo precisamente, era el fuego sagrado, era la razón de ser de su vida artística, de su vocación. Quiero decir su compenetración con el campo, su autocalificación de animal de la tierra [...] el hecho de haberla mirado desde cuando andaba a gatas, el haber ido levantando los ojos desde las berrazas y acederas del arroyo hasta los alcornoques, hasta los olivares (CHACEL R. 2004a: 288).

E ancora:

Timoteo tenía diecinueve años, llegaba de Extremadura con su traje de pana. De pana parda, traje de pastor; pero la rudeza campesina tomaba en él un aire que casi parecía *pose*. No lo era, podría decir – atrapando un término de alta filosofía – que su más profunda verdad era *pastorear* el paisaje, con una decisión como para llegar a viejo apoyándose en su cayado (CHACEL R. 2004a: 274).

Il rapporto tra i due si consolida tra una lezione e l'altra, ispirato dall'assenza di «DESCONFIANZA», «palabra abracadabra» (CHACEL R. 2004a: 297), e alimentato dall'esplorazione progressiva di luoghi sempre più distanti, complice la necessità di dipingere all'aperto: «todo era cuestión de *paisaje*» (CHACEL R. 2004a: 288)¹⁰. La vicenda, come si diceva, è da collocarsi a metà degli anni Dieci, alla vigilia dell'e-

¹⁰ E ancora: «Al llegar la primavera, el paisaje empezó a imponerse como paisaje. Con motivo de los premios, que se ganaban mediante oposición, iban los de colorido al Retiro para hacer

mancipazione femminile, in un momento in cui la «libertad de las chicas estaba reglamentada, en teoría, por las viejas costumbres; en la práctica, por diferentes grados de renovación [...] Yo, en fin, tenía la sincera costumbre y el propósito de portarme bien (CHACEL R. 2004a: 285)», precisa la scrittrice¹¹. Il fatto stesso di frequentare la Escuela faceva delle ragazze in un certo senso delle «fuori legge; habíamos vencido previamente la oposición familiar – grave en unas, leve o benigna en otras» (CHACEL R. 2004a: 274). L'esperienza torna spesso anche in *Acrópolis*:

La Escuela es la tierra firme. Haber llegado a ella desde la vieja madriguera – madriguera de Madrid, por su seca planicie alguna vez anduvo el oso – y en el bosque urbano que fue brotando, apenas asistido por el Manzanares se formaron núcleos, de cuando en cuando alguna espesura o cerrazón lobera casi impenetrable y – por ello – exacto de contrarios. Desde allí donde tanto había sugestión de bosque como olor a hondón de marmita, habían dado acceso a la Escuela de San Fernando y claro que estudiaban pero además vivían sus piedras nobles, misteriosas en su silencio y tan pródigas en la teoría de su visión...

Escaleras de piedra, hornacinas habitadas por estatuas antiguas – mármoles verdaderos cuyo contacto es más grave, más serio que el de los yesos al alcance de la mano –, copias de los más grandes, de los más antiguos – los griegos siempre sagrados, inalcanzables y en medio de la clase junto al callejón formado por los caballetes –, por allí iban y venían los de las clases próximas [...] Es en la Escuela donde trabajo y vida se aúnan enlazándose o proyectándose (CHACEL R. 1984: 85).

Sull'epoca della *escuela* insiste anche Victorina Durán:

Para mí, en la Escuela de Bellas Artes no fue solamente el aprendizaje de la pintura lo que en ella adquirí; fue el estar en

estudios que luego concursaríamos al final del curso. Los de modelado no teníamos nada que hacer allí, pero algunos íbamos a ver. Era un motivo para ver cómo se desenvolvían los paisajistas, cuya tarea era más de inmediato resultado que la de otras disciplinas (CHACEL R. 2004a: 279).

11 In più punti Chacel torna a parlare di questa congiuntura e del rapporto tra tradizione e «*mudanzas de los tiempos*» (CHACEL R. 2004a: 290). Gli *institucionistas* sono quelli con le idee più chiare. Lei proviene da una famiglia che le ha dato fiducia, una fiducia che non intende tradire: si muove rispondendo a un espíritu «conservador evolucionario» (CHACEL R. 2004a: 290).

contacto con todo el Arte en general [...]. Teníamos mucho compañerismo. Si alguno tenía un problema familiar, siempre alguno de nosotros intervenía para aminorar o solucionar al que tenía necesidad de ayuda moral (DURÁN V. 2018: 197).

Alla fine del primo anno di corso, le strade di Chacel e Pérez Rubio si separano brevemente. È uno snodo significativo nell'economia di *Timoteo*, posto che la scrittrice sceglie, a questo punto, di parlare di sé e ricostruire i propri trascorsi. E a più riprese tornerà a farlo: «En el verano me fui a Valladolid, a casa de mi abuela» (CHACEL R. 2004a: 281); «No está de más detenerme un poco en mi ingreso en este grupo» (CHACEL R. 2004a: 295); «Como no estoy hablando de mí diré que» (CHACEL R. 2004a: 333); «(Inserto de mi biografía – que quién sabe si jamás existirá – algunos pormenores)» (CHACEL R. 2004a: 341-342). Nel momento in cui le traiettorie di entrambi coincidono, la biografia di Pérez Rubio può ambire ad essere ricostruzione della vita comune, dal matrimonio all'esilio brasiliano¹². Tuttavia, a Chacel non sfugge che anche in quel caso il piano biografico e autobiografico sono confusi. Per certi versi, la scrittrice considera che esiste sempre una certa coincidenza tra la scrittura di sé e dell'altro:

Podría concluir, solo la autobiografía es biografía, pero no todo el mundo tiene facultades ni ganas de hacerla. Mi caso es bastante especial, porque puedo rebuscar en mi memoria las vivencias de Timoteo transmitidas, no como relato, ni como anécdota, ni como confidencia, sino como secreto..., secreto de la fórmula física más íntima (CHACEL R. 2004a: 306).

12 Quando Pérez Rubio vince una borsa di studio alla Academia de España di Roma, i due si sposano, aggirando una clausola che impedisce ai *residentes* di essere coniugati: «es que *entonces, nosotros* no éramos iconoclastas [...]. No rompíamos los grandes mitos, pero descartábamos o atropellábamos los pequeños, los triviales, los que se despachan fácilmente» (CHACEL R. 2004a: 297). Il lungo soggiorno a Roma è l'occasione per una serie di esplorazioni della penisola italiana: i dintorni della capitale, poi Napoli, Salerno, Amalfi, Ravello, a cui seguono Assisi, Venezia, Cortina. Anni in cui «Timoteo pintó a destajo» (CHACEL R. 2004a: 304), anche se molti dei quadri sono andati perduti. Impossibile riassumere qui esperienze e spostamenti dei due tra Francia, Italia e il ritorno nella Madrid del Frente Popular dove finiscono per «inaugurar la democracia» (CHACEL R. 2004a: 333) ed essere poi travolti dalle circostanze: Chacel infermiera, Pérez Rubio presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, episodio, questo, che segna l'interruzione improvvisa della creatività del pittore (CHACEL R. 2004a: 337). L'esilio brasiliano occupa una parte ridotta di *Timoteo*, sottotitolata «Anábasis», in cui alle pagine scritte da Chacel si somma uno scritto del 1942 di Gabriela Mistral. Chiude il volume un'appendice documentale.

Allo stesso tempo, Chacel teme che i suoi «recuerdos de novelista» (CHACEL R. 2004a: 310) – espressione che potrebbe ambire a compendiare l'opera della vallisoletana – possano eclissare il racconto della traiettoria pittorica e biografica di Timoteo. In una presentazione del libro all'Ateneo di Madrid, poi pubblicata in rivista, insiste su questo aspetto:

En la lectura del libro, siempre es tolerable un poco de literatura, pero aquí, apremiando el tiempo, se hace visible el principal defecto de este: la figura de Timoteo no queda suficientemente destacada. Siempre fui consciente de ese defecto y resulta que cuanto más toco el tema, más lo agravo (CHACEL R. 2004c: 305).

Più volte, la scrittrice torna sulla questione del genere: «esto es una biografía, no un estudio crítico» (CHACEL R. 2004a: 289), sostiene inizialmente, precisando poi che la scrittura della biografia del marito diviene inevitabilmente anche per lei un «proceso vivencial» (CHACEL R. 2004a: 315). Di frequente, esprime dubbi rispetto a come raccontare ciò che non ha vissuto e che dovrebbe quindi «*biografiar*» (CHACEL R. 2004a: 331), concludendo che non le è possibile. Più avanti, sostiene, però, di essere in grado di riferire i dettagli di una visita di Timo a Parigi perché «la conozco tan bien como para poder suscribirla en el mismo tono que ahora llevo, de *autobiografía*» (CHACEL R. 2004a: 334). I diari offrono un'ulteriore testimonianza della complessità con cui la scrittrice vive la stesura e pubblicazione della «biografía que escribí durante un año y que viví durante más de cincuenta» (CHACEL R. 2004c: 299)¹³:

Esa biografía, que no va a gustar a mucha gente, – por varios motivos –, no sé si a mí me gusta. Si la hiciese ahora sería diferente, eso es normal; lo que pasa es que para saber si me gusta hago el esfuerzo de imaginar qué le parecería a Timo, si le gustaría, si encontraría que eso es lo que quería él...y no hay

¹³ Chacel pensa i diari come «una forma de aullido» (Chacel-Moix 1998: 288), pagine cui affida non solo l'esplorazione dell'intimità ma anche la riflessione metaletteraria. Si veda, a tal proposito, Grillo (2001).

medio de borrar de mi memoria la indiferencia, casi aversión a todo, *a todo absolutamente* de sus últimos meses... No puedo seguir esto, no creo que llegue a poder nunca (CHACEL R. 2004d: 693).

Nel corso della composizione, si rammarica di aver accettato l'incarico, mette in discussione l'idea stessa di poter scrivere di Pérez Rubio, si mostra amareggiata e tormentata perché animata da ragioni spurie:

Lo que me pasa es que me cuesta un trabajo atroz seguir los trámites editoriales de la biografía... ¿Por qué?, sencillamente porque es muy mala. Lo absurdo es que yo haya accedido a hacer una cosa así. Siempre me han resultado incomprensibles – y, en cierto modo, repugnantes – los que se han puesto a escribir poemas sobre sus muertos. Nunca pude comprenderlo. La frialdad, la *serenidad* que hay que tener al *ponerse a hacer* un poema, me parece incompatible con un verdadero dolor. ¿Por qué accedí a hacer la biografía de Timo? Por cosas absolutamente, químicamente impuras. Incluso las que atañen a su gloria, etc., esto no podría comprenderlo nadie, solo yo, que le he visto morir. No quiero seguir esto, pero tengo que poner un poco de claridad en ciertas cosas, puesto que ya las he empezado... Claro que también puedo dejarlas. No sé hasta qué punto serán igualmente impuras... No sé, tal vez las más *oficialmente* impuras sean las únicas justificantes (CHACEL R. 2004d: 716-717).

Il lettore dei diari chaceliani, tuttavia, sa che la repulsione verso ciò che scrive e l'autocritica sono tratti distintivi del rapporto tra la scrittrice e il suo lavoro. Ancora, in occasione della presentazione del libro all'Ateneo di Madrid, la vallisoletana sente di aver deluso le aspettative del pubblico, ma di essere stata fedele alla verità di fondo: «creo que prevalecerá en mi selección de los hechos lo que para mí – y esto es lo que pretendo demostrar, para mí, quiere decir estrictamente para él – lo que para mí es esencial respecto a su obra, a su vida, a la totalidad de su persona» (CHACEL R. 2004c: 305).

In conclusione, potremmo dire che *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* “contiene” la biografia del pittore estremegno, ma non “è” la sua biografia. Ripercorre alcune vicende intime e intellettuali della vita di “Timo”, ma queste si intrecciano alla narrazione di

parte dell'esistenza della biografia stessa e, come avverte Chacel «[es] imposible desenredar lo que está entretejido» (2004c: 301). È anche, come si diceva, un racconto generazionale, l'affresco di un mondo, un paesaggio, termine che ricorre con frequenza nel testo, non di rado in corsivo:

Me detendré un poco en el *paisaje*. Subrayo la palabra al emplearla por primera vez porque, como he de repetirla con frecuencia, advierto que su sentido es unas veces el de circunstancia, en toda su amplitud, y otras el de paisaje propiamente dicho, que ocupará en esta historia, en lo que aquí hay de histórico, en los hechos – hechos y deshechos por el destino –, lugar preeminente, privilegiado, diría, por corresponder a leyes privadas, más íntimas del sujeto que los mismos hechos (CHACEL R. 2004a: 272).

Del *paisajismo* il testo eredita anche il tocco impressionista, in senso orteghiano: «Repito que todo lo dicho es puro *paisaje*, es manchar el lienzo con los tonos preponderantes, en la medida en que van a encubrir espacio para destacar la figura de Timoteo Pérez Rubio, tal como se perfilaba en su primer aspecto» (CHACEL R. 2004a: 274). I paesaggi stessi per Chacel si configurano come capitoli della memoria:

Ciertos paisajes son hoy día como capítulos de mi recuerdo. Para sacar a luz toda esta historia tengo que tirar de ella como de un hilo ovillado en el seno más oscuro de la memoria; allí se conserva íntegra en el clima caluroso que la mantiene tan viva como cuando la vida misma la hilaba. Ahora, los recuerdos, cada recuerdo es un trozo concreto, pero no exento, ninguno de ellos tiene principio y fin en sí mismo. Se definen o destacan en unidades de color, de tono, más bien porque todo va matizado en el torzal, luz, música, temperatura, distancia (CHACEL R. 2004a: 281).

Arti plastiche e scrittura, del resto, hanno in comune per Chacel l'essere rielaborazione, lo studio di un ricordo. A proposito di un quadro di Pérez Rubio, si legge:

En este, los burros no son el burro pintado – o visto – al pasar, sino el animal que hay que dar como estudio y, por la idiosincrasia del pintor, estudiado como vocación: estudio de

un recuerdo, podría decir. El recuerdo de unos burros vistos alguna vez, en algún huerto, con la visión de algún estilo – o escuela, o tendencia o técnica – de íntima predilección, de absoluta verdad de elección, de vocación incanjeable (CHACEL R. 2004a: 300).

E più avanti:

El cuadro para el envío no se hizo allí, por las dimensiones exigidas, pero Timoteo hizo muchos, muchísimos cartones – ¿quién puede saber dónde están? – que se organizaron luego, en Roma, y el cuadro fue, así, el recuerdo de un recuerdo. Era el recuerdo de ese *momento pictórico* que en Francia había dado la palidez de Puvis de Chavannes (CHACEL R. 2004a: 302).

Lo stesso “Timo”, in un suo scritto del 1974, incluso nel libro, afferma: «Confieso, en fin, sin arrepentimiento, que solo he pretendido pintar rememoraciones» (CHACEL R. 2004a: 421). Il pittore José Garnelo, uno dei suoi docenti, era entrato alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con un discorso intitolato «El dibujo de memoria», in cui prospettava una serie di esercizi per potenziare la ricostruzione libera dei soggetti da parte degli alunni, il disegno eseguito mentalmente e poi messo in pratica¹⁴. Non è irragionevole accostare le idee di Pérez Rubio a quelle di Chacel. L'avventura umana e intellettuale dei due è stata piena di risonanze, come lo statuto complesso della (auto)biografia qui analizzata dimostra. Inoltre, dalla Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado alla Residencia de Estudiantes, sulla cosiddetta Colina de los Chopos, l'intersezione tra arte e letteratura era un elemento ricorrente: Alberti, Moreno Villa, Prieto, Lorca, tra gli altri. Ed è proprio questo *paisaje* perduto che la scrittrice vallisoletana prova a ridisegnare *de memoria* tra gli anni Settanta e Ottanta: «biografiar a los chicos de mi generación, “un sistema que el amor presidía”» scrive in epigrafe ad *Acrópolis*, citando Dámaso Alonso. Con la scrittura puntare a comporre un grande affresco: «el fresco Escuela de Atenas» (CHACEL R. 1984: 7).

14 Si veda Garnelo y Alda (1912).

BIBLIOGRAFIA

- ANONIMO, *La escuela del hogar*, “El Liberal”, 23 giugno 1914, p. 3.
- BERNAL SALGADO José Luis, *Timoteo Pérez Rubio, poeta-pintor en Brasil: soledad, amor y melancolía*, Universidad de Extremadura, Badajoz, 2021.
- CASTRO Julio, *La voz apasionada: poemario*, con illustrazioni di Timoteo Pérez Rubio, Museo de Bellas Artes-Diputación de Badajoz, Badajoz, 2015.
- CHACEL Rosa, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, in *Obra completa*, Vol. VIII, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2004a.
- CHACEL Rosa, *Desde el amanecer*, in *Obra completa*, Vol. VIII, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2004b.
- CHACEL Rosa, *En el Ateneo*, in *Obra completa*, Vol. III, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2004c.
- CHACEL Rosa, *Alcancía. Vuelta*, in *Obra completa*, Vol. IX, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2004d.
- CHACEL Rosa, *Barrio de maravillas*, Bibliotex, Biblioteca “El Mundo”, Madrid, 2001.
- CHACEL Rosa, *Acrópolis*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- CHACEL Rosa, MOIX Ana María, *De mar a mar: epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, Península, Barcelona, 1998.
- COLORADO CASTELLARY Arturo, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid, 2008.
- CONTE Rafael, *Rosa Chacel y las vanguardias*, in M. Pilar MARTÍNEZ LATRE (a cura di), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1994, pp. 21-30.
- GÓMEZ PÉREZ Ana, *Rosa Chacel y la (auto)biografía: reflexiones en torno a «Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín»*, “Letras peninsulares”, vol. 20, nn. 2-3, 2007-2008, pp. 401-423.
- EGIDO Aurora, “*Desde el amanecer*”: la memoria omnisciente de Rosa Chacel, “Cuadernos Hispanoamericanos”, n. 390, 1982, pp. 645-661.
- EL CABALLERO AUDAZ [José María Carretero Novillo], *Nuestras visitas. La escuela del hogar*, “La Esfera”, 21 marzo 1914, pp. 26-28.
- ESTEVE BOTEY FRANCISCO, *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: apuntes de su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior*, Blass, Madrid, 1950.
- GARCÍA-LUENGO MANCHADO Javier, *La promoción de 1915 de la Escuela Especial de Pintura y Grabado de Madrid, una visión global*, “BSAA Arte”, n. 79, 2013, pp. 227-246.
- GARNELO Y ALDA José, *El dibujo de memoria*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, Madrid, 1912.

GRILLO Rosa Maria, *Los diarios de Rosa Chacel y Zenobia Camprubí*, in José Luis GOZÁLVEZ ESCOBAR, José Antonio GARCÍA BARRIGA, Antonio RAMÍREZ ALMANZA (a cura di), *Actas del Congreso Internacional en homenaje a Zenobia Camprubí: representar-representarse, firmado, mujer*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 2001, pp. 69-82.

GRILLO Rosa Maria, *In memoriam: Juan Gil-Albert e Rosa Chacel*, "Spagna Contemporanea", n. 6, 1994, pp. 119-125.

FERNÁNDEZ KLOHE Carmen, *Motivos iconográficos en la novelística de Rosa Chacel*, in Isaías LERNER, Roberto NIVAL, Alejandro Alonso, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 3, Juan de la Cuesta, Newark, 2004, pp. 193-199.

FERNÁNDEZ KLOHE Carmen, *Insinuación y rima visual. Chacel y el uso hermenéutico de las artes plásticas*, in Juan FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Jesús LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, Encarnación MEDINA ARJONA (a cura di), *Jaén: cruce de caminos, encuentro de culturas*, Universidad de Jaén, Jaén, 2006, pp. 87-92.

JANÉS Clara, *Pintura y escultura en la obra de Rosa Chacel*, in María Pilar MARTÍNEZ LATRE (a cura di), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1994, pp. 89-106.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

LÓPEZ SÁENZ M.^a Carmen, *La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel*, in María Pilar MARTÍNEZ LATRE (a cura di), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1994, pp. 107-120.

MAYORAL Marina, *Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas*, Sial, Madrid, 2010.

MASANET Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Fundamentos, Madrid, 1998.

MATEO M.^a Asunción, *Retrato de Rosa Chacel*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1993.

MEIAC (a cura di), *Timoteo Pérez Rubio: 1896-1977*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 1996.

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Vol. I, Gallimard, Paris, 1984.

PEREDA Rosa María, *Rosa Chacel publica la biografía del pintor Timoteo Pérez Rubio*, "El País", 19 diciembre 1980, p. 35.

PÉREZ VILLANUEVA Isabel, *La Residencia de Estudiantes (1910-1936). Grupo universitario y Residencia de Señoritas*, CSIC, Madrid, 2011.

RODRÍGUEZ-FISCHER Ana, *Vida y obra de Rosa Chacel*, Eila, Madrid, 2014.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-LAGO Alfonso, GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ Miguel, *El paisaje como tema pictórico: aportación extremeña al tema*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981.

ROMERA CASTILLO José, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Visor, Madrid, 2006.

SALAS Tomás, *Ortega y Gasset, teórico de la novela*, Universidad de Málaga, Málaga, 2001.

SORELA Pedro, *Rosa Chacel publica una obra titulada hace 70 años*, “El País”, 3 giugno 1988, p. 3.

STAROBINSKI Jean, *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris, 1999.

LUOGHI DEL FEMMINILE NELLA MODERNITÀ
DEL PRIMO DOPOGUERRA TEDESCO.
I RACCONTI DI MARIELOUISE FLEIßER

Paola Gheri

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Come dire che tutto si trova già deciso del ruolo impartito
alla donna, e soprattutto delle rappresentazioni
che gliene vengono proposte, e attribuite.

(L. IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna*)

INTRODUZIONE

Nota principalmente per le sue opere teatrali e per la relazione,
non solo affettiva, che la legò a Bertold Brecht, Marieluise Fleißer¹ è

¹ Nata nel 1901 nella cittadina bavarese di Ingolstadt, Marieluise Fleißer entra in contatto con Lion Feuchtwanger e, attraverso questi, con Bertold Brecht durante gli anni universitari che trascorre a Monaco di Baviera. Diventato il suo compagno e mentore, Brecht la incoraggia a scrivere e a pubblicare. A causa degli interventi audaci e non autorizzati che opera sulla *pièce* di lei *Pioniere in Ingolstadt* (1929), costui si rende responsabile di uno scandalo che travolge la giovane attrice e provoca la rottura fra i due. Dopo alcuni anni trascorsi a Berlino, dove lavora con scarso successo come scrittrice, Fleißer, tormentata dai debiti, torna a Ingolstadt nel 1932. Il regime nazionalsocialista ne mette al bando le opere bollandola come autrice «indesiderata» e spingendola così in un lungo silenzio. Riprende a scrivere negli anni Cinquanta. Alla fine del decennio successivo, grazie a registi come Rainer Werner Fassbinder e drammaturghi come Franz Xaver Kroez, la sua opera viene finalmente scoperta e apprezzata. Kroez cura nel 1972 l'edizione delle *Opere Complete*. Marieluise Fleißer muore a Ingolstadt il 2 febbraio 1974.

anche autrice di una non vasta, ma significativa produzione in prosa. Quest'ultima, formata da un romanzo e un certo numero di racconti, ha per suo principale e quasi esclusivo argomento l'esperienza femminile nel rapporto con l'altro sesso².

Niente di più attuale, viene da dire, nella Germania degli anni Venti. Quando Fleißer scrive i suoi primi racconti, l'emancipazione delle donne appartiene alle grandi novità che trasformano in senso moderno la società tedesca del tempo. Lo sguardo che Fleißer rivolge alla questione femminile è, però, tutt'altro che progressista. Dalla «turbata ingenuità» dei suoi «schizzi infantili»³, come furono definiti i suoi testi, emerge uno scompensamento drammatico fra le forme riconosciute dell'emancipazione e gli schemi mentali che codificano l'esperienza femminile del mondo. Alla modernità della situazione sociale delle giovani eroine alla ricerca di un *ubi consistam* nella spietata realtà del dopoguerra, corrispondono un'immaturità emotiva e un'arretratezza psichica che ne determinano il triste destino.

Probabilmente il mondo della provincia, più conservativo rispetto alla metropoli in cui la modernità impone i suoi ritmi frenetici e le sue novità, consente alla scrittrice di Ingolstadt di osservare più agevolmente la persistenza di modelli atavici di comportamento che ancora decidono dei rapporti uomo-donna e dell'infelicità di quest'ultima. In una nota del 1933, alla domanda posta dal «Berliner Tageblatt» su come avrebbe descritto gli anni Venti ai suoi nipoti, Fleißer risponde:

Von der Stellung der Frau würde ich des langen und breiten sprechen. Stellt Euch vor, Kinder, werde ich sagen, in was für eine Zwickmühle sich damals die Frauen befanden. Vor dem Gesetz waren die sogenannten Frauenrechte längst errungen. Der wahre Kampf um die persönliche Würde der schaffenden Frau begann erst [...]. Die Frauen, die auf eigenen Füßen standen, wollten nicht etwa Mannweiber sein [...].

2 Alla domanda sull'argomento che avrebbe potuto spingerla a scrivere un nuovo dramma, Fleißer rispose: «Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen» (H. FRÖHLICH, Intervista con Marieluise Fleißer in RÜHLE 1973: 349). «Naturalmente, non potrei fare che qualcosa sul rapporto fra gli uomini e le donne». Se non altrimenti indicato, le traduzioni italiane sono mie.

3 La definizione è di Stefan Großmann, che per primo pubblicò un racconto di Fleißer (*Meine Zwillingsschwester Olga*, più tardi *Die Dreizehnjährigen*) sul quotidiano «Das Tagebuch» il 3 marzo 1923 (cit. in FLEISSER M. 1972: 311).

Sie wußten recht gut, daß sie den Schutz des Mannes nicht entbehren konnten. Sie wollten neben ihm ganze und richtige Frauen werden, mit der freudig getragenen Pflicht des Freien an Stelle der Fron des Sklaven⁴.

La differenza che qui si sottolinea non riguarda soltanto la secolare dipendenza economica delle donne dall'uomo, che era ben lontana dall'essere superata, ma anche e soprattutto quella emozionale. Condizionate da riferimenti culturali che l'emancipazione non ha scalfito, le giovani donne dei racconti di Fleißer soccombono all'interno di una libertà dal volto drammaticamente ambiguo e incerto.

“CENERENTOLE” EMANCIPATE

Influenzata dai consigli di Lion Feuchtwanger, che aveva giudicato eccessivamente espressioniste le sue prime cose, con i racconti del volume *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten* (1929) la prosa di Marieluise Fleißer assunse un proprio inconfondibile profilo. Il filo conduttore delle storie riunite nella raccolta è la rappresentazione del rapporto fra i sessi come rapporto impossibile, segnato da reciproca estraneità e da un fallimento della comunicazione che, iscritto com'è nei codici sociali e culturali, prescinde dalla volontà e dalla coscienza dei singoli:

Einsamkeit und Trauer, die Leit motive des Buches, entspringen der Entfremdung. In dem hier dargestellten Milieu des Kleinbürgertums schrumpfen zwischenmenschliche Beziehungen auf Tauschwert zusammen. [...] Personen werden

4 (FLEISSER M., *Jahrhundert – gedrittelt* [1933] in FLEISSER M. 1972: IV, 427-428). «Della situazione della donna potrei parlare all'infinito. Immaginate, bambini, direi, in che vicolo cieco si trovavano le donne a quel tempo. Davanti alla legge i cosiddetti diritti delle donne erano stati acquisiti da tempo. La vera lotta per la dignità personale della donna lavoratrice era, invece, soltanto all'inizio [...]. Le donne indipendenti non volevano essere degli uomini in gonnella [...]. Sapevano bene di non poter fare a meno della protezione dell'uomo. Volevano diventare delle donne vere e proprie accanto a lui, sopportando con gioia i doveri di un essere libero invece del giogo dello schiavo».

selbst zur Ware, zum manipulierbaren Objekt. Kaum jemand empfindet deshalb noch eine sichere Identität⁵.

In queste relazioni fallimentari, però, proprio a causa della struttura di tali codici, chi subisce la delusione e la frustrazione maggiori è quasi sempre la donna. Se il soggetto maschile non conosce che atteggiamenti violenti e reificanti nei confronti dell'altro sesso, quest'ultimo, educato a un'assoluta disponibilità al sacrificio, accetta supinamente i comportamenti distruttivi dell'uomo. Le ragioni di tanta passività, che in certi casi si spinge fino al masochismo, non sono mai esplicitate. Le suggeriscono però i modi e le forme con cui la narrazione richiama codificazioni antiche del femminile, da cui le giovani donne di Fleißer, nonostante l'emancipazione, ancora dipendono. Una scrittura ostentatamente "ingenua" ne riproduce, con le sue ellissi e le sue frasi spezzate e involute, la percezione immatura e alienata del mondo e degli altri.

Alcuni racconti si rifanno manifestamente al *pattern* narrativo della fiaba, ne ripropongono la struttura, i temi e i requisiti, per sottoporli poi, però, ad una distorsione, a un rovesciamento di segno che sfocia sempre in un finale negativo: Fleißer «verwendet [...] die märchenanaloge Struktur, um das desillusionierende Gegenteil durchzuspielen»⁶. Le storie iniziano, infatti, come delle vere e proprie fiabe: «Da war einmal ein Mädchen»⁷ si legge, ad esempio, in *Der Apfel*. Le protagoniste non hanno mai un nome, né un *background* biografico, né uno spessore psicologico. Gettate in mezzo alla vita, libere e sole come le donne emancipate, le giovani eroine di Fleißer vanno ancora, come nelle fiabe, alla ricerca del "vero amore". Come nelle fiabe, poi, il luo-

5 (LAEMMLE P., *Ingolstadt ist überall* [1970] in RÜHLE 1973: 333). «Solitudine e tristezza, i *Leitmotive* del libro, hanno origine nell'alienazione. Nell'ambiente della piccola borghesia che qui si rappresenta, le relazioni interpersonali si riducono a valore di scambio. [...] Anche le persone diventano merci, oggetti manipolabili. Quasi nessuno, quindi, sente più di avere un'identità certa».

6 (BRUECKEL I. 1996: 78). Fleißer «si serve [...] di una struttura analoga a quella della fiaba, per mettere in scena una disillusione ad essa antitetica».

7 (FLEISSER M. 1972: III, 18) «C'era una volta una ragazza». Oppure: «Da war einmal eine Ziege» (FLEISSER M. 1972: III, 76) «C'era una volta una capra». Tutte le citazioni dei racconti si riferiscono alla versione leggermente rivista da Fleißer per l'edizione delle *Opere complete* del 1972.

go e il tempo della storia sono indeterminati, anche se i riferimenti alla crisi del marco, all'inflazione o alla moda indicano in modo chiaro che la storia si svolge nella contemporaneità tedesca.

Der Apfel, ad esempio, racconta la triste vicenda di una specie di moderna Cenerentola. Durante gli anni della crisi economica⁸, una ragazza povera e sola si ostina a trasformare idealmente in un “principe azzurro” il giovane con cui ha una relazione, nonostante la possessività e l'egoismo di costui. Inesperta com'è del mondo, spaventata da quello del lavoro, la ragazza si chiude in casa e patisce la propria miseria senza suscitare né compassione, né comprensione nel ragazzo, che la usa solo per il proprio piacere. Noncurante di ciò, la donna rinuncia alla sola mela che le è rimasta come cibo per farne dono al giovane, il quale la rifiuta così come la rifiuta in malo modo un ragazzo sconosciuto cui la offre per strada dopo che il primo se n'è andato. A fronte di tanta disponibilità al sacrificio, la ragazza non mostra di possedere né la coscienza né la conoscenza sufficienti per comprendere l'uomo e la situazione:

Sie hatte so wenig Wirklichkeitssinn. Sie war in einem großen Wald, aus dem sie nicht herausfand. Oder sie war wie ein Taubstummer auf der Straße, und wen sie in der ihr eigentümlichen Sprache ansprach, siehe er ging weiter und machte sich nichts zu wissen von ihren ungelenten Zeichen. Was sie gelernt hatte, war brotlos⁹.

Come il testo suggerisce, la prospettiva ingenua e inesperta di costei è quella di chi manca di tutti gli strumenti necessari per affrontare la realtà. La giovane non troverà una via d'uscita dalla “foresta” nella quale si smarrisce, le cose che ha appreso – ubbidire, non rivelare i

8 «Die Zeit verging, die Mark fiel, die Freundinnen blieben aus. Es kam jener Tag, an dem es ihr ging wie vielen, ihr kleines Kapital war nur noch sehr wenig wert [...]. Sie fror im Zimmer, das nicht geheizt war. In der galoppierenden Armut, fand sie sich nicht zurecht» (FLEISSER M. 1972: III, 18). «Il tempo passò, il marco crollò, le amiche non si fecero più vive. Arrivò il giorno in si cui senti come si sentirono molti altri, il suo piccolo capitale valeva ben poco [...]. Moriva di freddo nella stanza non riscaldata. Non riusciva a cavarsela in quella galoppante miseria».

9 (FLEISSER M. 1972: III, 18). «Aveva così poco senso della realtà. Si trovava in una grande foresta dalla quale non riusciva a trovare l'uscita. Per strada sembrava una sordomuta. La persona che apostrofava nella lingua che le era propria, ecco, continuava a camminare mostrando di non capire nulla dei suoi goffi segni. Ciò che aveva imparato non dava di che vivere».

propri sentimenti, non ribellarsi, come si dice dell'eroina di un altro racconto¹⁰ – si rivelano inutili. Ma sono anche le sole che conosce e che rimandano alle note fiabe che il testo richiama. Per contro, però, l'evoluzione psicologica adombrata dal simbolismo di quest'ultime¹¹, fallisce per lei nell'impatto con un contesto umano e sociale in cui nessuno dei personaggi e dei requisiti assolve più al ruolo previsto dalla fiaba. Come Cenerentola, la giovane non sa fare altro che accudire gli altri, mentre il mondo esterno rimane una foresta minacciosa senza via d'uscita. Non c'è poi madre o matrigna, qui, che le porga la mela, questo simbolo universale dell'amore e del sesso¹², il quale, come per Biancaneve, dovrebbe farsi tramite della sua "rinascita" proprio grazie all'intervento del principe innamorato¹³. Invece di essere colui che la introduce alla vita adulta, l'uomo la rende oggetto di un'esperienza erotica che per la giovane non rappresenta affatto un'occasione di crescita e di vero incontro con l'altro, ma solo di frustrazione. Chi cade in un sonno profondo e indifferente qui è l'uomo, mentre la ragazza, per non turbarlo, rimane sveglia, in piedi, presso la finestra per tutta la notte, finché costui, rifiutata la mela che la giovane gli offre per colazione, se ne va. Umiliata e avvilita, l'eroina-paria continua, ciononostante, a mitizzarne la figura:

Immer hatte sie, wenn sie an den Freund dachte, in einen Glanz gesehen. Immer stand der Gedanke an Hilfe in ihr, wo doch keine Hilfe war. Sie mußte vergessen, wie das mit ihr hätte werden können. Sie mußte ja doch daran glauben¹⁴.

10 (FLEISSER M. 1972: III, 33).

11 Cfr. BETTELHEIM B. 2000.

12 «In molti miti, oltre che nelle fiabe, la mela rappresenta l'amore e il sesso, sia nel suo aspetto benigno che in quello pericoloso» (BETTELHEIM B. 2000: 20).

13 Per simbologia e funzione socio-antropologica della fiaba classica come schema di un processo iniziatico si rimanda al noto studio di Vladimir Propp (PROPP V. 1972). Per una prospettiva specificamente psicoanalitica si legga Bruno Bettelheim, su *Biancaneve* in particolare: «Molti eroi delle fiabe, a un punto cruciale del loro sviluppo, piombano in un sonno profondo o rinasciono. Ogni risveglio o rinascita simboleggia il raggiungimento di uno stadio superiore di maturità e di conoscenza» (BETTELHEIM B. 2000: 206).

14 (FLEISSER M. 1972: III, 24). «Tutte le volte che pensava all'amico, lo vedeva in un alone di luce. Continuava a credere che le sarebbe giunto un aiuto, ma l'aiuto non arrivava. Doveva dimenticare come le cose sarebbero potute andare per lei. Dopo tutto doveva avere fede».

Il *Glanz*, parola di moda che riassumeva le seducenti prospettive offerte alle donne dalla nuova società dei consumi¹⁵, definisce qui tristemente l'aura di un principe inesistente. È un segno luminoso che, come molti altri nei racconti di questa autrice, qualifica la dimensione illusoria della ragazza, mentre il buio e il grigiore appartengono sempre alla realtà e a quella parte dell'anima che subisce le più cocenti delusioni.

La protagonista di *Ein Pfund Orangen*, il racconto che dà il titolo alla raccolta, percorre una parabola simile che si conclude col suicidio:

Jetzt war doch die Zeit, wo es ganz anders hätte werden sollen, und gerade da sah sie das Graue vor sich ins Endlose gehn. Sie wußte selber nicht, wie das vor sich gegangen war. Nun war eben ganz ohne Aussprache und weil ihr Gefallen an ihm so natürlich war, ihr Freund daraus geworden, nicht das Eigentliche für sie und kein Halt¹⁶.

La ragazza di cui si parla, chiamata anche «das Kind» («la bimba») o «unsere Person» («il nostro personaggio»), non ha un nome, né una famiglia alle spalle, né un lavoro, né un soldo. Come una Bella Addormentata «vive[va] tutta chiusa in se stessa»¹⁷ nell'attesa del principe che la «risvegli» e la sottragga alla penosa situazione in cui si trova. Affacciata fiduciosa alla vita, lascia che la moda dell'epoca alimenti in lei illusioni e speranze¹⁸. I vestiti, diventati all'improvviso corti, le cal-

15 La parola *Glanz* (in italiano "splendore") è il modo in cui la lingua tedesca esprimeva all'epoca l'idea delle seducenti (e al tempo stesso apparenti) attrattive offerte, specialmente alla donna, attraverso la moda, la pubblicità e i nuovi media, il cinema in particolare. Cfr., ad esempio, FREVERT 1988.

16 (FLEISSER M. 1972: III, 68). «Era il momento in cui le cose avrebbero dovuto essere completamente diverse, e proprio allora vide il grigiore davanti a sé protrarsi all'infinito. Lei stessa non sapeva come fosse successo. Ora, senza che nemmeno se ne fosse parlato, dal momento che la sua simpatia per lui era così ovvia, questi era diventato il suo ragazzo, certo non la cosa migliore per lei e nemmeno un sostegno».

17 «Ein Mädchen lebte allzu ernsthaft in sich hinein» (FLEISSER M. 1972: III, 65). Hoffmeister lo definisce «a negative fairy tale» (HOFFMEISTER D. 1983: 402).

18 La moda femminile degli anni Venti manifestava chiaramente i segni dell'emancipazione. Sollecitando l'avvenenza e l'attrattiva delle donne, contribuiva, però, anche a compensare le esperienze deprimenti che molte di loro dovevano affrontare nella società che aveva loro aperto le porte. I mondi lavorativi in cui venivano impiegate come segretarie, stenografe o commesse, spesso con bassi salari e orari massacranti, alimentavano gli stereotipi di bellezza diffusi dalla moda e dai media a tutto vantaggio degli interessi dei datori di lavoro, i quali, però, quasi mai

ze di nylon, le pettinature a loro volta corte, che costei, povera com'è, sogna e cerca di avere ad ogni costo, valgono a soddisfare un bisogno antico rispetto al quale nulla è cambiato nel rapporto fra i sessi: il bisogno di uomo e di una relazione con lui che la ragazza vorrebbe d'amore, ma che accetta, anche se l'amore non c'è: «Bloß sie war die unselbständige Person und mußte immer wen hinter sich haben. Aber den hatte sie nicht einmal»¹⁹. Quando l'uomo tanto atteso si presenta, lo iato che si apre fra il sogno e la realtà è drammaticamente grande: «Zu lange hatte sie, wenn sie an diese Zeit dachte, in ein Licht gesehen, und der Weg ging ins Dunkle. Immer stand noch der Gedanke an Hilfe in ihr, wo doch keine Hilfe war»²⁰.

Le calze nuove, che si procura con il poco denaro che ha, come gli oggetti magici della fiaba, dovrebbero aiutarla a legare l'uomo definitivamente a sé. Quando però lo raggiunge per mostrargliele, scopre che costui, oltre a sfruttarla fisicamente e psichicamente, la tradisce con un'altra donna. Eppure, perfino mentre medita il suicidio, cerca nelle tasche la foto dell'uomo. Al suo posto trova alcuni spiccioli con i quali compra una libbra di arance; dopo averle sistemate in cerchio sul tavolo, si limita a contemplarle, per poi gettarsi dalla finestra:

Sie hatte sich einfach abgelebt von den ganzen Umständen, in die sie nicht paßte, recht widerwillig wurde sie sich [...] Morgen würde das reglose Grauen sich wieder einstellen und von da immer öfter. Woran hätte sie es denn merken sollen, wenn nicht an den nichtigen Anlässen, um die herum sich der Ekel, sammelt? An den Orangen hatte sie es wieder gemerkt²¹.

convolvavano a felici nozze con la dipendente, come invece promettevano i film e i romanzi rosa dell'epoca. (Cfr. FREVERT U. 1988: 29-30 e RINKE S. 2008).

19 (FLEISSER M. 1972: III 66). «Semplicemente era lei la persona priva d'indipendenza che doveva avere sempre qualcuno alle spalle. Ma non aveva nemmeno questo».

20 (FLEISSER M. 1972: III 68). «Per troppo tempo, quando pensava a quel periodo, aveva creduto di scorgere una luce, mentre la strada andava a finire nel buio. Continuava a credere che le sarebbe giunto un aiuto, ma l'aiuto non arrivava».

21 (FLEISSER M. 1972: III 75). «Si era semplicemente rassegnata a tutte le circostanze cui non si adattava, venne a noia a se stessa [...]. Domani ci sarebbe stato lo stesso immoto grigiore e da allora in poi sempre più spesso. Come avrebbe dovuto riconoscerlo, se non dalle occasioni banali intorno alle quali si raccoglie il disgusto? L'aveva capito di nuovo con le arance».

L'arancia, un altro simbolo di pienezza e appagamento, in questo *Antimärchen* si trasforma in un oggetto inutile e banale, il cui "mutismo semantico" rappresenta solo l'ennesima occasione per la giovane di percepire il vuoto della propria esistenza, spingendola poco dopo, a togliersi la vita.

Tanto ottuso persistere nella remissività, nel sacrificio e nell'illusione a dispetto della violenza e della denegazione che certe eroine subiscono, trova, come si diceva, la sua ragione più convincente nella forma del testo. La distorsione subita dal modello fiabesco denuncia un contrasto drammatico fra il paradigma mentale ed emotivo della protagonista da un lato e la dura realtà che lo demolisce. Da un punto di vista psicologico, le fiabe evocate hanno codificato i desideri edipici e i conflitti della bambina promettendo, come premio per il loro superamento, una maturità erotica ed emotiva²² che la realtà nega alle figure femminili di Fleißer. La dipendenza dagli oggetti che costoro caricano di significati positivi²³ per poi subire cocenti delusioni, ne sottolinea il legame con quel modello fiabesco che il racconto richiama e distrugge insieme:

Die sprachliche Idyllik wird gewaltsam aufgebrochen, als schöne Leerform aufgedeckt, die von einträchtiger Bewußtlosigkeit lebt und nichts als die Zustimmung fordert, nackte Existenz für einen glücklichen Augenblick zu verkleiden²⁴.

All'immaturità del personaggio non corrisponde nemmeno una visione più chiara e matura della narratrice. Quando quest'ultima fa sentire la propria voce è solo per esprimere una sconsolata constatazione²⁵, una comprensione sempre parziale e limitata di fatti che lei stessa, confondendosi con la figura, non comprende mai fino in fondo nelle loro origini e implicazioni storiche e culturali:

22 Cfr. BETTELHEIM B. 2000: 188-265.

23 Cfr. ALBERT C. 2000: 135.

24 (WOLFF E. 1973: 339-340). «L'idillio creato dalla lingua viene violentemente infranto, smascherato come una bella forma vuota che si nutre di una beata incoscienza e non chiede che di poter dissimulare una nuda esistenza in cambio di un attimo di felicità».

25 Un esempio: «Ein seltsamer Gott hatte dies Kind nichts anders im Herzen, als daß er es durch Bangen bereitete für seinen Zorn» (FLEISSER M. 1972: III 74). «Uno strano Dio aveva a cuore questa bimba solo per prepararla con la paura alla sua ira».

Das Erlittene sucht sich in der Erzählung seine Sprache, aber die Sprache sagt auch, daß sich die Personen – und zu ihnen zählt sich immer die Erzählerin – aus den Voraussetzungen dieses Leidens nicht werden befreien können. Sie erkennen selbst nicht, was in ihrer Sprache von ihnen zu erkennen ist²⁶.

La mancanza di commenti o riflessioni chiarificatrici, la confusione dei punti di vista, il modo spesso impersonale di narrare²⁷ azioni e comportamenti, generano la sensazione di un accadere inesorabile, deciso in dei luoghi della psiche troppo lontani dalla luce della coscienza per poter essere compresi e corretti.

SOFFERENZA COME DESTINO

Nei racconti in prima persona gli schemi culturali e linguistici che determinano il masochistico asservimento femminile, traspaiono dal discorso del personaggio stesso. Per quanto anche queste storie siano prive di specifiche informazioni spaziali e temporali, il contesto in cui si svolge la vita di queste altre donne-bambine senza nome è ancora quello della società tedesca degli anni Venti. Lo segnalano i vari riferimenti al costume come le nuove libertà delle donne e a fatti come l'inflazione e l'instabilità economica.

La protagonista di *Moritat vom Institutsfräulein* sembra essere una delle poche che sono riuscite ad accedere all'università²⁸, ma, come il titolo annuncia, gran parte della sua educazione si è svolta in un istituto religioso:

26 (RÜHLE G. 1983: 166). «Ciò che viene patito cerca un proprio linguaggio nella narrazione, ma il linguaggio dice anche che i personaggi - e la narratrice è sempre una di loro - non potranno liberarsi dalle condizioni di questa sofferenza. Loro stessi non vedono ciò che di loro la loro lingua rivela».

27 In questi testi narrati in terza persona si avvertono per lo più «due principali voci narrative» (HOFFMEISTER D. 1983: 396), che però è difficile distinguere: il soggetto del discorso sembra sparire dietro a cliché, stereotipi, modelli codificati che si rivelano nell'impersonalità del pronome "es" o in un indefinito "etwas".

28 (FLEISSER M. 1972: III 34). Sebbene gli anni Venti registrassero un costante aumento degli accessi femminili allo studio universitario, nel 1929 le donne iscritte alle università tedesche non erano più del 16% (cfr. VOLLMER H.: 1998: 34, nota 65).

Mein Ludwig sagte: „Du mußt klug sein, dann weiß es kein Mensch“. Ich wußte nicht, wie man klug ist. Ich wußte bloß, daß ich aufgewachsen bin in einem Kloster und daß alles, was ich dort gelernt habe, für mein Leben falsch ist. Ich war erzogen, daß ich gehorchte. Ich war gewöhnt, daß ich mich nicht verriet. Ich war nicht erzogen, daß ich mich wehrte²⁹.

Questo tipo di educazione la rende inerme tanto nei confronti dell'uomo, quanto nei confronti di una società che conosce già troppi disoccupati e troppe donne più esperte di lei in cerca di lavoro³⁰. L'indipendenza cui nessuno più le vieta di aspirare, resta, nei fatti, lettera morta, mentre il padre, disapprovando la sua relazione con un parassita ubriaccone, le nega un aiuto economico. Eppure, contro ogni evidenza, è a se stessa che la giovane attribuisce la responsabilità della propria condizione e della violenza immotivata che subisce dal "suo Ludwig" e che accetta come parte di un destino immutabile:

Am Zaun stand eine Latte schief. Besonders weil die Latte schief war und ich konnte sie nicht richten, weinte ich geradeaus. Denn gar nichts konnte ich richten. Eine Verzweiflung war darin, wie wenn uns dieser Leib einmal aufgezungen wurde durch eine fremde Gewalt. Mein Ludwig ist auch bloß immer eigensinniger geworden. Da waren wir miteinander ein Wesen aus Leiden und Tun, und Tun war seines und Leiden war meines³¹.

29 (FLEISSER M. 1972: III 33). «Il mio Ludwig diceva: "Devi essere furba, allora nessuno lo verrà a sapere". Non sapevo come essere furba. Sapevo solo che ero cresciuta in un monastero e che tutto quello che avevo imparato lì era sbagliato per la mia vita. Sono stata educata ad obbedire. Ero abituata a non rivelare i miei sentimenti. Non sono stata educata a difendermi». Nel volume del 1929 il titolo di questo racconto era *Die arme Lovise*. Per l'edizione delle *Opere Complete* Fleißer lo modificò e nel farlo eliminò il nome della protagonista dal titolo e dal testo.

30 Cfr. FLEISSER M. 1972: III 38.

31 (FLEISSER M. 1972: III 36). «C'era una stecca storta nel recinto. Per quella stecca storta che non sapevo raddrizzare, ho pianto a diretto. Perché non riuscivo a raddrizzare niente. C'era di che disperare: era come se questo corpo ci fosse stato imposto da una forza estranea. Il mio Ludwig è diventato sempre più testardo. Eravamo un solo essere fatto di patire e di agire, e l'agire era suo e il patire era mio».

Quasi fosse stata legittimata Freud medesimo, che proprio in quegli anni stigmatizzava come «destino» l'anatomia della donna³², la *Fräulein* lega il proprio senso d'inefficienza a un corpo che percepisce come estraneo. Nel tentativo di esprimere la propria sofferenza, la soccorre addirittura l'archetipo biblico della cacciata, dove il *Leiden* cade notoriamente a carico del soggetto femminile³³.

Vittima di analoghi modelli culturali è anche la protagonista del racconto *Stunde der Magd*, nel quale una giovane domestica racconta della sua relazione col padrone di casa che l'ha sedotta. La giovane età, l'educazione carente, il lavoro subordinato, creano la dipendenza emotiva della ragazza nei confronti di una figura maschile che la situazione rende inevitabilmente paterna. Come osservava Freud in un breve scritto del 1916:

Un medico che svolge un'attività psicoanalitica sa bene quanto spesso e regolarmente una ragazza che entri in una famiglia in qualità di cameriera, dama di compagnia o governante, consciamente o inconsciamente accarezzi a occhi aperti il sogno, derivante dal complesso edipico, che in qualche maniera la padrona di casa scompaia e al posto di quest'ultima il padrone prenda lei stessa in moglie³⁴.

Nella costellazione edipica individuata da Freud, colui che per la ragazza rappresenta il "padre", ovvero la figura deputata a confermarla nella sua identità di donna, è anche e soprattutto il "padrone" che le dà lavoro e sostentamento³⁵. La prevista subordinazione di genere, in questo caso, non solo si raddoppia per l'evidente subordinazione di classe, ma si aggrava nell'esperienza emotiva di lei per una divaricazione fra immagine e realtà che l'uomo sfrutta a proprio vantaggio. Fa-

32 «La richiesta femminista di una parità di diritti per i due sessi non può su questi temi andar molto lontano: la differenza morfologica non può non riflettersi in disparità dello sviluppo psichico. Parafrasando un detto di Napoleone, possiamo dire che "l'anatomia è il destino» (FREUD S. 1989: X 32).

33 (GENESI 3, 16-19).

34 (FREUD S. 1989: VIII 650).

35 La giovane viene dalla campagna e lavora in città al servizio di una famiglia della media borghesia. Su questa differenza di classe e posizione, che il testo sottolinea in vari modi e che corrisponde alle reali condizioni delle domestiche nella Germania weimariana, cfr. KOSTA B. 1992: 47-55.

cendo leva sul sogno edipico della ragazza³⁶, il seduttore, nei momenti d'intimità, manifesta sentimenti e attenzioni, ma quando l'intimità finisce non tarda a recuperare il ruolo distaccato del "datore di lavoro". Priva com'è di strumenti per dominare la situazione, la ragazza precipita in una destabilizzante ambivalenza: «Ganz rot stand ich da mit meinem Mangel an Bildung. Darauf hat mir der Herr seinen Arm so zartfühlend um die Taille gelegt, damit ich es nicht merke [...] Da war er mit einem Male so vertraut und fremd zugleich»³⁷.

Da questa percezione scissa della figura maschile discende l'ambivalenza che investe da ora in poi l'intera vita emotiva della serva: l'intimità si alterna all'estraneità, il piacere alla sofferenza, l'estasi al senso di colpa, il desiderio alla paura. Nello «psicogramma della dipendenza femminile»³⁸ che la ragazza traccia col suo goffo racconto, si rivela comunque la trama dei riferimenti sociali e culturali che concorrono a determinarla. Da un lato il sogno edipico della "figlia" di appartenere a un uomo³⁹, dall'altro l'abuso di questo (bi)sogno da parte di una figura maschile che gode di una superiorità garantita dalla sua posizione. Quando la giovane si aspetta che costui le regali un cappello, capitalistica contraffazione del magico dono fiabesco, acconsente inavvertitamente al ruolo di prostituta che il falso padre impunemente le ha attribuito.

A questo proposito appare interessante l'etimologia della parola *Magd*: in alto tedesco antico *magad* significava «Mädchen, Jungfrau» («ragazza, vergine»). Con lo stesso termine nei Vangeli ci si riferisce alla Madonna. Già nel medio tedesco, però, oltre al significato iniziale di «junge Weiblichkeit» («giovane soggetto femminile») che mantiene, la parola acquisisce anche quello di «unfreies Mädchen, Dienerin» («ragazza non libera, serva»)⁴⁰. Il racconto gioca su questa coesistenza

36 Un sogno accompagnato e nutrito da tutte le illusioni romantiche che vecchi e nuovi media contribuivano a consolidare: romanzi d'appendice, cinema e riviste femminili. (KOSTA B. 1992: 55-56).

37 (FLEISSER M. 1972: III 25). «Me ne stavo lì tutta rossa per la mia scarsa educazione. Poi il padrone mi ha cinto la vita col braccio in modo così dolce che non me ne sono accorta [...] A un tratto costui era diventato familiare ed estraneo nello stesso tempo».

38 (KOSTA B. 1992: 49).

39 (FLEISSER M. 1972: III 30).

40 (PFEIFER W. 1993: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Magd>. Ultima consultazione 15 aprile 2022).

di antichi significati che il moderno costume sociale continua capziosamente a sfruttare a vantaggio dell'uomo: l'innocenza femminile, resa paradigmatica da un cristianesimo che ancora permea l'educazione delle ragazze, e la condizione servile della donna che, «fissatasi attraverso le epoche della storia»⁴¹, ha raggiunto la società tedesca degli anni Venti. Legata com'è a certi secolari riferimenti di cui il moderno padrone cinicamente abusa, la domestica precipita in un'alienazione senza rimedio⁴².

Le figure maschili, il lavoro, la moda e in generale tutto ciò che rappresenta il discorso del moderno nei racconti di Fleißer urta in maniera drammatica contro vecchi cliché, stereotipi e modelli profondamente radicati nella psiche femminile. Così, mentre nella cultura di Weimar si diffonde il mito della *Neue Frau*, indipendente e libera, con i capelli corti e i pantaloni, la scrittrice di Ingolstadt denuncia, con notevole anticipo sui tempi, limiti e contraccolpi di un'emancipazione che ha lasciato intatte le strutture patriarcali del pensiero.

BIBLIOGRAFIA

ALBERT Claudia, *Grenzverläufe im Kampf der Geschlechter. Marieluise Fleißers frühe Prosa*, in Maria E. MÜLLER, Ulrike VEDDER (a cura di), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin 2000, pp. 126-137.

BETTELHEIM Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 2000.

BRUECKEL Ina, *Ich abnte den Sprengstoff nicht. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Kore, Freiburg i. Br. 1996.

FLEISSER Marieluise, *Gesammelte Werke* (a cura di Günther RÜHLE in collaborazione con Eva PFISTER), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, 4 voll.

41 «Woman as servant is transhistorically fixed» (KOSTA 1992: 48).

42 Il mondo perde il suo aspetto familiare, gli oggetti le divengono estranei (FLEISSER M. 1972: III 27) e, alla fine, dopo che è stata licenziata per l'intervento della suocera del padrone, sente che qualcosa in lei sprofonda in maniera ineluttabile (FLEISSER M. 1972: III 31).

FREUD Sigmund, *Opere*, a cura di Cesare MUSATTI, Bollati-Boringhieri, Torino 1989.

FREVERT Ute, *Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte*, in Kristine VON SODEN (a cura di) *Neue Frauen: die zwanziger Jahre*, Elefant Press, Berlin 1988, pp. 25-30.

HOFFMEISTER Donna, *Growing up female in the Weimar Republic. Young Women in seven Stories by Marieluise Fleißer*, "The German Quarterly", vol. 56, n. 2, March 1983, pp. 396-407.

KOSTA Barbara, *Employed Bodies: Female Servants in Works by Marieluise Fleißer*. "German Studies Review", vol. 15, n. 1, February 1992, pp. 47-63.

MCGOWAN Moray, *Marieluise Fleißer*, Beck, München 1987.

PFEIFER Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/etymwb>.

PROPP Valdimir, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972 e rist.

RINKE Stefanie, „*Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar*“. *Mode und Beruf in den Romanen von Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, in Annette GEIGER (a cura di), *Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien 2008, pp. 167-182.

RÜHLE Günther, *Rückblick auf das Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, in Marieluise FLEISSER, *Gesammelte Werke* (a cura di Günther RÜHLE in collaborazione con Eva PFISTER), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, vol. IV, pp. 549-570.

RÜHLE Günther (a cura di), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.

RÜHLE Günther, *Erzählungen vom Leben. Nachwort*, in Marieluise FLEISSER, *Abenteuer aus dem Englischen Garten*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, pp. 161-171.

VOLLMER Hartmut, *Liebes(ver)lust: Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre; erzählte Krisen – Krisen des Erzählens*, Igel, Oldenburg 1998.

WOLFF Eike, *Unheilbare Idyllen* (1969), in Günther RÜHLE (a cura di), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, pp. 337-340.

UNA QUESTIONE DI GENERE:
L'ODONOMASTICA DEL COMUNE DI SALERNO
TRA GEOGRAFIA, STORIA E MARGINALITÀ SOCIALE*

Pierluigi De Felice

Silvia Siniscalchi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

PREMESSA

L'odonomastica è un importante indicatore della disparità di genere: le denominazioni di strade e spazi urbani sono la testimonianza storica di esperienze culturali, identitarie e sociali da cui le figure femminili sono escluse. La questione è al centro di alcuni recenti studi, convegni, iniziative *social*, laboratoriali e ricerche in ambito anche internazionale. È, dunque, evidente l'importanza degli odonimi quali indicatori di equità di genere, ancor più per una città come Salerno, la cui memoria storica si lega a figure entrate nella leggenda, come quella di Trotula De Ruggiero. Una ricerca sugli odonimi femminili della città può, dunque, contribuire a comprenderne meglio le trasformazioni storico-culturali e le stratificazioni socio-spaziali. A tal fine si attuerà un censimento dei nomi delle sue strade e della loro

*La ricerca è stata condotta presso il Laboratorio Didattico Interdisciplinare di Studi di Genere e presso il Laboratorio di Geostoria dell'Università degli Studi di Salerno. *Premessa* e *Conclusioni* sono opera di entrambi gli autori, mentre i paragrafi primo e secondo sono attribuibili a Silvia Siniscalchi, il terzo e il quarto a Pierluigi De Felice.

ubicazione geografica, in senso assoluto (georeferenziazione) e relativo (considerando le funzioni di cui sono espressione). L'obiettivo non si limita a volere solo dare conto del numero di strade dedicate ai nomi femminili, ma anche a valutarne la ricaduta in termini di comunicazione performativa sulla funzione della donna come soggetto sociale. In tale prospettiva, l'indagine esamina anche i diversi ruoli delle donne a cui le strade di Salerno sono dedicate (artiste, scienziate, letterate, sante, e così via), per evidenziare il livello di consapevolezza da parte della comunità locale rispetto al merito complessivo del loro operato. La ricerca vuole in tal modo contribuire all'avvio di iniziative di partecipazione condivisa, di tipo *bottom up*, per sensibilizzare, informare e orientare la collettività verso un nuovo modo di leggere il territorio di Salerno e la sua storia, valorizzando l'azione di tutte quelle figure femminili riconosciute dalla comunità locale e ritenute per questo meritevoli di memoria.

1. ODONIMI, IDENTITÀ URBANA E SENSO DEL LUOGO: SALERNO E IL SUO GENIUS LOCI

Salerno, «rima d'inverno», «capolinea del dolce e lungo errore», scriveva Alfonso Gatto (2017), scrutando l'orizzonte immobile della sua città, dal cui incantesimo sapeva di doversi liberare, come egli stesso racconta in un'intervista degli anni '70¹. La linea dell'orizzonte sul mare a sud e delle montagne a nord ovest, difese naturali dell'originario perimetro triangolare delle mura antiche, rappresentavano per lui delle barriere a cui bisognava sottrarsi, quali metafore di un isolamento materiale e, soprattutto, culturale, che, nei suoi oltre duemila anni di storia, Salerno ha solo in parte superato, chiusa nel groviglio sedimentato e autoreferenziale del suo piccolo mondo, delimitato da strade antiche oggi "gentrificate", tra edifici storici, esercizi commerciali, luoghi di ritrovo, iniziative culturali e molte contraddizioni. Di queste ultime Gatto faceva esperienza sul piano personale: pur viven-

¹ L'intervista – parte della serie RAI "Incontri". La puntata "Un'ora con Alfonso Gatto", a cura di G. Giacobazzo – fu trasmessa il 04.10.1974 (cfr. PEZZELLA V. 2010: 51). Attualmente non reperibile sull'archivio online delle teche RAI, è visibile all'indirizzo <https://retroguardia.net/2022/04/23/retroteca-unora-con-alfonso-gatto/>.

do altrove, non avrebbe mai completamente abbandonato la sua città, rievocata nei suoi versi come una donna perduta ma incancellabile. E che il *topos* di Salerno, come quello di ogni città, sia femminile non è solo una questione grammaticale², perché riguarda la sua nascita: il primo atto della costruzione di un ambiente in territorio è, infatti, proprio il processo di denominazione (TURCO A. 2007: https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Nel caso di *Salernum*, il toponimo non compare in epoca preromana, a meno di non considerarne etrusca l'origine. Secondo le fonti più accreditate, «si riconduce ad una base prelatina *sal(-a) di valore idronimico ('canale' e simili) e con una formante -ern- che ricorre in altri toponimi che si assegnano al sostrato» (GASCA QUEIRAZZA G. et al. 2006). Il riferimento è avvalorato dalla grande quantità di torrenti che attraversano l'attuale centro antico, con andamento sub-rettilineo (per la maggior parte N-S), la cui presenza è costitutiva della struttura crono-spaziale della città: le numerose sorgenti, richiamate da odonimi come Canalone, Canali, Lama³, Renella, furono sicuramente determinanti per la sua fortuna in età medievale, «favorendo lo sviluppo di un vero e proprio sistema di giardini con cisterne terrazzati» – rievocate dal Giardino della Minerva e dalle numerose fontane – «di bagni termali privati e pubblici e contribuendo all'approvvigionamento di acqua dolce nell'area portuale» (ALAGGIO R. 2011: 20). La distribuzione dell'acqua potabile era, infatti, molto ben curata, così come la canalizzazione delle acque reflue: numerosi scoli, «seguendo le linee di naturale declivio, a sensibile pendenza, scaricavano i rifiuti in mare» (AMAROTTA A. R. 1982: 80). Si tratta di

2 Nella grammatica, sia italiana che dialettale, i nomi di città sono sempre femminili (GENERE DEI NOMI: [https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-dei-nomi_\(La-grammatica-italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-dei-nomi_(La-grammatica-italiana))), anche se non manca qualche eccezione letteraria alla regola. Basile G.B., per esempio, ne “Lo Mercante. Trattenimento settimo de la iornata prima” de *Lo Cunto de li Cunti*, considera Napoli di genere maschile. Dice infatti Cienzo, protagonista della novella, costretto a partire per avere rotto la testa al figlio del re: «Tienete, ca te lasso, bello Napole mio!» (BASILE G.B. 1995: 63).

3 Il riferimento è ai gradoni della Madonna della Lama, termine indicante “terreno paludoso”, “pozzanghera” (PELLEGRINI G.B. 1994: 187) ma che in geografia fisica assume anche il significato di “vena d'acqua” defluente da una bocca con forte pendenza (LAMA: [207](https://www.treccani.it/enciclopedia/lama/#:~:text=La%20parte%20principale%20di%20un,Nelle%20armi%20bianche%2C%20la%20l.Treccani,1996,online),così come effettivamente avviene al di sotto dei gradoni in questione.</p>
</div>
<div data-bbox=)

opere di ingegneria idraulica riconducibili all'eredità romana, ma anche alle tecniche provenienti dal mondo arabo.

Per un altro verso le acque hanno costituito un pericolo costante per Salerno, «essendo soggetta la zona ad alluvioni per le abbondanti precipitazioni, che cadono sulla cerchia dei Monti Lattari e Picentini, spesso sotto forma di rovesci» (RUOCCO D. 1976: 553). Ma di certo, grazie all'acqua, la città, raccogliendo forse l'eredità di Elea-Velia (secondo quanto ipotizzato da diversi studi di EBNER P.1996[a]: 216-217; 1996 [b]: 225 e sgg.), diventa sede di una celeberrima Scuola Medica, punto di riferimento dell'area mediterranea nel X-XI secolo, quando i Longobardi, un secolo dopo averla sottratta ai Bizantini e annessa al Ducato di Benevento (640), la trasformano nella «opulenta Salernum».

Nonostante la sua importanza, ancora oggi non è chiaro dove si trovasse la sede della Scuola: dalle arterie principali del centro antico non emergono né l'origine romana né i cambiamenti della trama urbana nelle successive fasi storiche. Il che dipende dal fatto che Salerno è un «documento della sua stessa storia», stratificata com'è tra età antica, longobarda, normanna, moderna e barocca, «che legano – senza soluzione di continuità – le originarie diverse conformazioni dei quartieri» (DELL'ACQUA M.1982: 55-56). Una circostanza legata anche al fatto che, a seguito delle alluvioni, «non si è mai proceduto ad una rimozione dei depositi ma piuttosto a dei riempimenti e ricostruzioni sempre sulla stessa area compresa tra i due fiumi Fusandola ad ovest e Rafastia ad est, il mare a sud e la fascia pedemontana alla base del colle Bonadies a nord» (FINELLA A. 2005:25). La difficoltà è accentuata dall'odierno avanzamento della linea di costa, particolarmente significativo dopo l'alluvione del 1954: chiese come S. Anna al porto (già S. Maria di Porto Salvo), ad esempio, un tempo posizionata al di fuori delle mura della città, nella parte occidentale, verso la marina (CRISCI G. 2001: 167), è oggi invece inglobata nelle costruzioni ottocentesche di fronte al Teatro Verdi. Vi si aggiunge la notevole trasformazione degli edifici, a seguito della modifica delle loro funzioni dopo le leggi napoleoniche di eversione della feudalità e quelle post-unitarie di soppressione delle congregazioni religiose, che ne avrebbero completamente stravolto la finalità (SINISCALCHI S. 2020). Ma nella storia di Salerno il ruolo di questi enti è stato fondamentale, come emerge dalla grande quantità di chiese e conventi presenti in città, nonché di agionimi, anche femminili, come si vedrà più avanti.

A fronte di tante e tali trasformazioni, è difficile individuare l'identità territoriale di Salerno, che però è racchiusa in alcuni elementi paesaggistici, ricorrenti nei dizionari geografici (ad es. in GIUSTINIANI L. 1804: 100 e 102) e nella cartografia storica: la posizione collinare digradante verso il mare, con il castello, le mura e la pianura estesa verso est. Il castello, in particolare, eretto sulle sommità collinari di un «blocco calcareo-dolomitico, che si incunea tra i Lattari e i Picentini e precipita direttamente al mare col Monte San Liberatore» (RUOCCO D. 1976: 552), è il vero e proprio iconema della città, per la sua antica costruzione, risalente alla guerra greco-gotica, come risulta dai ritrovamenti archeologici e dalle fonti storiche del V-VII secolo. A questo elemento persistente del paesaggio materiale si accompagna quello del paesaggio culturale, legato, appunto, alla celebre Scuola Medica, nel cui stemma Salerno ritrova tuttora il suo punto di massima notorietà storica. Sono quindi questi gli elementi più immediatamente percepibili dell'identità e del complesso *genius loci* di Salerno, le cui radici affondano nelle molteplici stratificazioni dell'opera di sovrapposizione edilizia proseguita incessantemente sino al XVIII secolo, ma le cui testimonianze più significative risalgono al Medioevo, epoca fondamentale per il suo sviluppo: lo testimoniano i suoi monumenti e i suoi edifici più importanti, nonché gli odonimi rievocanti personaggi, famiglie illustri, mestieri e altre attività, in un fitto mix impossibile da ripercorrere “al fotofinish” ma che aiuta a svelare il senso di una città nascosta allo sguardo dell'osservatore di passaggio e a proiettarla, tra passato e presente, verso nuovi orizzonti di senso.

2. GLI ODONIMI, “SPIE” DEGLI ORIENTAMENTI IDEOLOGICI E CULTURALI NEI PROCESSI DI TERRITORIALIZZAZIONE

A fare da guida a Salerno sono, dunque, innanzitutto gli odonimi, a partire da quelli che si incontrano seguendo la struttura digradante del nucleo urbano antico, in un dedalo di vie, vicoli e vicoletti, che fanno pensare alla struttura intricata di una città mediorientale⁴. Si incrociano così i nomi di numerosi personaggi storici passando dal

⁴ Per quanto riguarda gli elementi attestanti il carattere “islamico” del centro antico di Salerno si rimanda a FINELLA (2005: 35-36).

Largo Scuola Salernitana a via Trotula De Ruggiero (di cui si dirà più avanti), proseguendo per il Largo Abate Conforti (sostenitore della Repubblica Partenopea, morto sulla forca nel 1799) e la via Romualdo Guarna (medico e arcivescovo della città nel 1153). Sulla destra si incontra l'antica via delle Botteghelle, sede del seicentesco e imponente Palazzo Avossa e, in passato, di molte botteghe artigiane, sulla quale si affaccia il vicolo Siconolfo (principe longobardo, con cui Salerno diventa nell'849 un principato indipendente), attraverso cui si arriva al Largo dei Barbuti (antica definizione dei Longobardi). Da qui, passando per il vicolo Gisolfo II (ultimo principe di Salerno) e, subito dopo, per quello, lungo e tortuoso, dei Barbuti, si raggiunge il Palazzo Fruscione (di metà '200, ma con diverse stratificazioni archeologiche del I-II secolo d.C.); si sbuca, quindi, nel vicolo Adelberga (della quale si dirà più avanti), di fronte al Complesso monumentale di San Pietro a Corte, antica reggia del principe Arechi II, di cui oggi resta solo la Cappella palatina. Percorrendo a ritroso via Botteghelle, si incontrano ancora il vicolo Grimoaldo (figlio del Duca Arechi II) e, subito dopo, il vicolo Guaimario IV (principe di Salerno dal 999 al 1027); sul lato opposto, attraversando via Giovanni Guarna (domenicano di stirpe normanna, nato a Salerno nel 1190 e proclamato beato) e Piazza Alfano I (arcivescovo di Salerno, nato tra il 1015 e il 1120), sede del Duomo arabo-normanno, si continua lungo via Roberto il Guiscardo, il principe normanno che, dopo avere sconfitto il cognato Gisulfo, conquistò Salerno nel 1076. Proseguendo lungo via Antonio Genovesi, dedicata al grande illuminista napoletano, si arriva in via dei Canapari (richiamante il lavoro artigianale) e, svoltando lungo il Largo S. Petrillo, nel vicolo Pietro Barliario, il medico salernitano (morto forse nel 1149) trasformato dalla fantasia popolare in una «figura leggendaria di mago e negromante in diretto rapporto con il demonio» (PRATESI: <https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-barliario/>). La strada incrocia via dei Mercanti, costruita in età normanna per accogliere le botteghe mercantili (PEDUTO P. 2007:47), da cui, svoltando in via Duomo, si raggiunge il vicolo Giudaica, nei pressi dell'antico quartiere ebraico, collegato e del tutto integrato con

le istituzioni civili e religiose della città (SALERNO: <https://www7.tau.ac.il/omeka/italjuda/items/show/297>)⁵.

Una passeggiata tra le strade del centro antico di Salerno, dunque, rappresenta un'occasione di incontro con i contesti spazio-temporali di cui la più profonda coscienza identitaria della città si nutre ma anche di messa a fuoco dei suoi processi di territorializzazione, di cui le denominazioni delle strade sono parti costitutive nonché vere e proprie "spie" identitarie.

3. GLI ODNIMI DEL COMUNE DI SALERNO: CLASSIFICAZIONE E GEOREFERENZIAZIONE

La parità di genere, obiettivo n. 5 dell'*Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile* dell'ONU, si manifesta anche nella titolazione delle strade. Per quanto riguarda l'Italia, i dati quantitativi finora pubblicati confermano una disparità tra odonimi maschili e femminili, a favore dei primi⁶, evidenziando la persistenza di una *vis* culturale, a tratti ideologica, nella società italiana, che attribuisce prevalentemente, a volte esclusivamente, agli uomini particolari riconoscimenti, valorizzati e tramandati anche attraverso l'odonomastica. Non a caso, su scala internazionale, il nostro Paese rivela evidenti deficit per quanto riguarda l'indice di disparità di genere⁷, confermando il forte radicamento di un ostacolo al processo di sostenibilità, tanto da sollecitare azioni di sensibilizzazione, formazione e informazione nonché studi, ricerche, analisi che ne documentino premesse ed effetti.

5 Dal diario di viaggio di Beniamino da Tudela – un ebreo di Spagna che, verso la metà del XII secolo, peregrinò per varie contrade del Medio Oriente e del Mediterraneo, tra cui l'Italia – si apprende quanto ricca e fiorente fosse la comunità ebraica di Salerno, «che appariva – in virtù dei floridi commerci e dei raffinati studi scientifici, specie di medicina – uno dei più cospicui centri ebraici della penisola» (Lucrezi, 2010, p. 133).

6 Dall'ultimo censimento toponomastico condotto dall'Associazione Toponomastica femminile risulta «che la media di strade intitolate a donne va dal 3 al 5% (in prevalenza madonne e sante), mentre quella delle strade dedicate agli uomini si aggira sul 40%» (CUCCHIARINI, 2021: 5).

7 Nel *Global Gender Gap Report* del *World Economic Forum* (2022) l'Italia nel 2022 si colloca al 63° posto su 146 paesi. Secondo l'indice, costituito da 4 indicatori, l'Italia si posiziona al 110° posto (con un valore di 0.60) per il primo indicatore (*Economic Participation and Opportunity*); al 108° posto (con un valore di 0.96) per il secondo (*Health and Survival*); al 40° posto (con un valore di 0.31) per il terzo (*Political Empowerment*); al 59° posto (con un valore di 0.99) per il quarto (*Educational Attainment*).

In ragione di tali considerazioni, si presentano i risultati di un'analisi geografica degli odonimi femminili registrati nel territorio comunale di Salerno, considerandone le variabili spaziali ma anche le diverse categorie rappresentate. Si tratta di una prima valutazione quali-quantitativa dell'odonomastica di genere per quanto riguarda il comune in parola, a partire dai primi del Novecento fino ai giorni nostri. Al fine di ottenere informazioni puntuali, aggiornate e dettagliate, si è utilizzato come fonte principale lo stradario comunale, messo gentilmente a disposizione dall'ufficio di toponomastica del Comune di Salerno⁸, che ha la responsabilità di compilarlo, aggiornarlo e revisionarlo regolarmente⁹, trasmettendo i dati all'Archivio Nazionale dei Numeri Civici delle Strade Urbane (ANNCSU)¹⁰. Questa scelta, rispondente alla necessità di fondare una tassonomia quanto più verisimile possibile, ha determinato alcuni scostamenti rispetto ad altre fonti di odonomastica, più facilmente reperibili ma non altrettanto affidabili¹¹. Dall'analisi dello stradario – i cui dati sono attualmente in fase di riorganizzazione, non contemplando i nomi di tutte le strade, ma solo quelli cosiddetti operativi¹², ossia deliberati e realmente in uso – emergono dunque 1.376 odonimi, di cui 819 dedicati a uomini e 66 a donne. Da questo dato meramente quantitativo (fig. 1) si evince subito che l'odonomastica salernitana è significativamente rappre-

8 Ringraziamo, in modo particolare, per la gentile disponibilità, Grazia Quagliata, Direttore dei Servizi Demografici ed Elettorali, e Simonetta Adinolfi, responsabile dell'Ufficio Elettorale, Statistica e Toponomastica.

9 Nel Decreto del Presidente della Repubblica 30 maggio 1989 n. 223 si precisa all'articolo 45 che ciascun comune deve curare la compilazione e l'aggiornamento dello stradario secondo le indicazioni fornite dall'Istituto nazionale di statistica nonché la revisione (Art. 47).

10 L'ANNCSU, previsto dall'art. 6, comma 1, del DPCM 12/05/2016, contiene, per ciascun Comune, l'elenco delle aree di circolazione e dei relativi numeri civici. I dati dell'ANNCSU, una volta standardizzati, dovrebbero diventare più facilmente fruibili, ma, ad oggi, il sito di riferimento (www.anncsu.gov.it) non è ancora accessibile. Per ulteriori informazioni nel merito si rimanda a una pagina dedicata del sito dell'Agenzia delle Entrate (<https://www.agenziaentrate.gov.it/portale/schede/fabbricatiterreni/portale-per-i-comuni/servizi-portale-dei-comuni/toponomastica>)

11 Il riferimento è relativo sia al repertorio dell'Associazione Toponomastica al femminile (vedi nota 6) sia ai database dei servizi geografici di Google Maps (<https://www.google.it/maps/preview>) e OpenStreetMap (<https://www.openstreetmap.org/#map=5/42.088/12.564>).

12 In questa tassonomia non sono stati pertanto considerati gli odonimi soppressi (ovvero quelli sostituiti da altre intitolazioni), quelli non operativi e neppure quelli che, pur essendo stati deliberati, non sono mai stati resi esecutivi (per un totale complessivo di 211 nomi).

sentata da figure e personaggi riconducibili al mondo maschile. Lo conferma anche l'indice di femminilizzazione il cui valore pari a 8,05¹³ evidenzia come le attestazioni onomastiche al femminile rispetto a quelle maschili siano in numero notevolmente ridotto.

Valutando questi ultimi dal punto di vista categoriale (fig. 2), emerge un ulteriore elemento di disparità: conformemente al dato nazionale (cfr. nota 6), anche a Salerno predominano i nomi di religiose (madonne, sante e beate), che rappresentano il 36% dei 66 odonimi femminili censiti, seguiti da quelli di donne distintesi in ambito politico o storico (24%). Meno rappresentate sono le scienziate e le letterate (6%), nonché le artiste e, più in generale, le figure femminili legate al mondo dello spettacolo (4%). La significativa presenza delle figure religiose, in particolare delle madonne, esprime la durevole intenzione di privilegiare una visione sublimata del ruolo della donna, nell'ambito di una radicata cultura cattolica, che ha con evidenza ispirato nel corso del tempo le scelte del Comune, spingendolo a sostenere e a riconoscere all'interno del mondo femminile una specifica o meglio limitata e limitante categoria.

Lo conferma, per converso, la più marginale rievocazione delle figure femminili di tipo "laico", con un ridotto numero di odonimi riconducibili alle figure di scienziate, letterate ed artiste. Circostanza che ancora una volta riflette, anche se per altro verso, un consolidato predominio del genere maschile in questi ambiti e conferma quanto le donne siano state poco considerate o addirittura emarginate nei processi di partecipazione alla vita culturale, politica e istituzionale del paese.

Questo stato di cose diventa particolarmente evidente nelle modalità di scelta delle denominazioni stradali, giacché l'odonimo, come si è già avuto modo di ricordare in precedenza, attribuisce allo spazio un valore trasformandolo in luogo, cui viene riconosciuta un'identità spesso legata al nome stradale stesso. Pertanto, non solo il tipo, ma anche la distribuzione spaziale degli odonimi può essere indicativa di processi di disparità di genere, a partire dalla posizione della strada

13 L'indice esprime il rapporto tra gli odonimi femminili e quelli maschili (numero odonimi femminili/odonimi maschili*100). Un valore superiore a 100 indicherebbe la prevalenza dei nomi femminili.

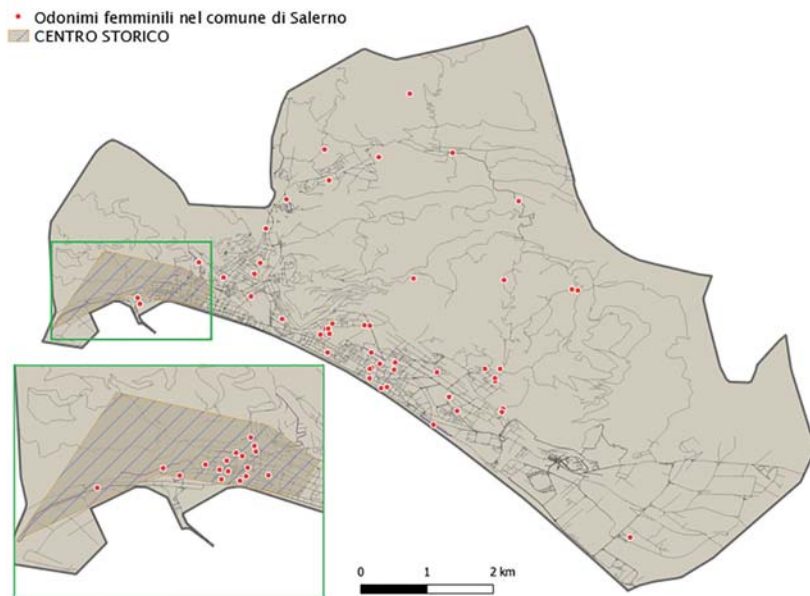


Fig. 1 – Distribuzione spaziale dei 66 odonimi femminili presenti nel Comune di Salerno. Fonte: elaborazione dati a cura degli A.

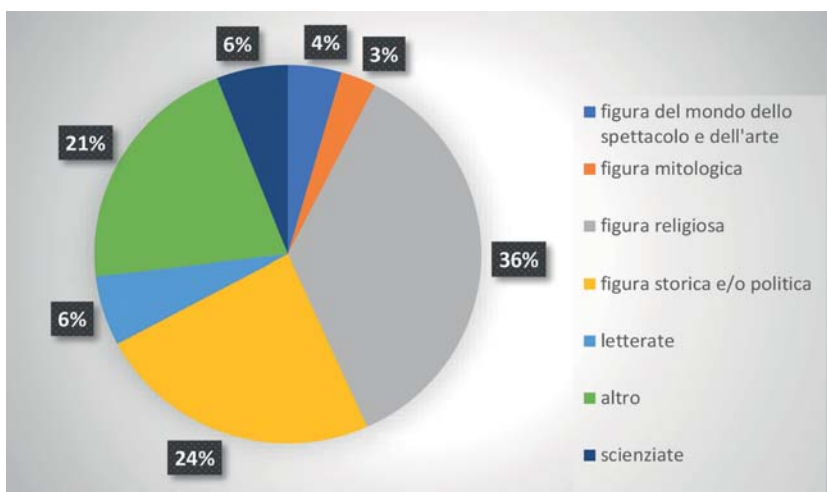


Fig. 2 – Gli odonimi femminili del comune di Salerno distinti per categoria. Fonte: elaborazione degli A. su dati comunali.

da essi indicata (più o meno marginale rispetto al centro) o dalla sua funzione (strada vicinale, strada senza uscita e così via).

Per valutare anche questo ulteriore aspetto, si è proceduto a georeferire gli odonimi femminili che insistono nel comune di Salerno, distinguendo quelli che ricadono nel cuore della città da quelli presenti nel restante territorio comunale (fig. 1). Risulta così che, dal punto di vista della distribuzione spaziale, il centro storico, coacervo di funzioni e di valori territoriali identitari, accoglie un numero quantitativamente rilevante di strade dedicate a personaggi femminili, nella visibile prevalenza di figure religiose, riservando molto meno spazio alle donne ricordate per i loro meriti dalla storia e/o perché impegnate in politica (fig. 3); le scienziate e le figure mitologiche sono invece collocate in luoghi geograficamente periferici e marginali.

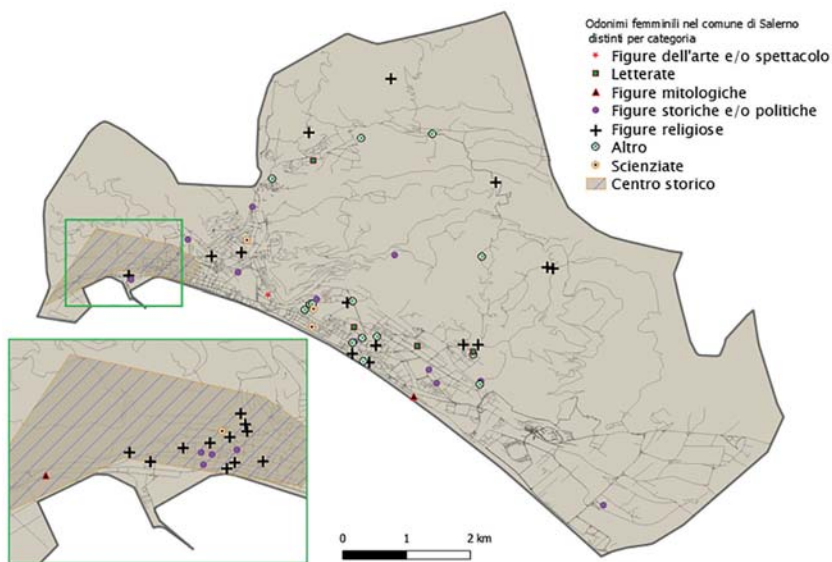


Fig. 3 – Odonimi femminili presenti nel Comune di Salerno distinti per categoria. In evidenza, nel rettangolo ingrandito, il centro storico della città, in cui prevale la categoria delle figure religiose. Fonte: elaborazione dati a cura degli A.

Un ulteriore elemento di disparità può essere colto anche nella tipologia funzionale delle strade intitolate alle donne, facendone risal-

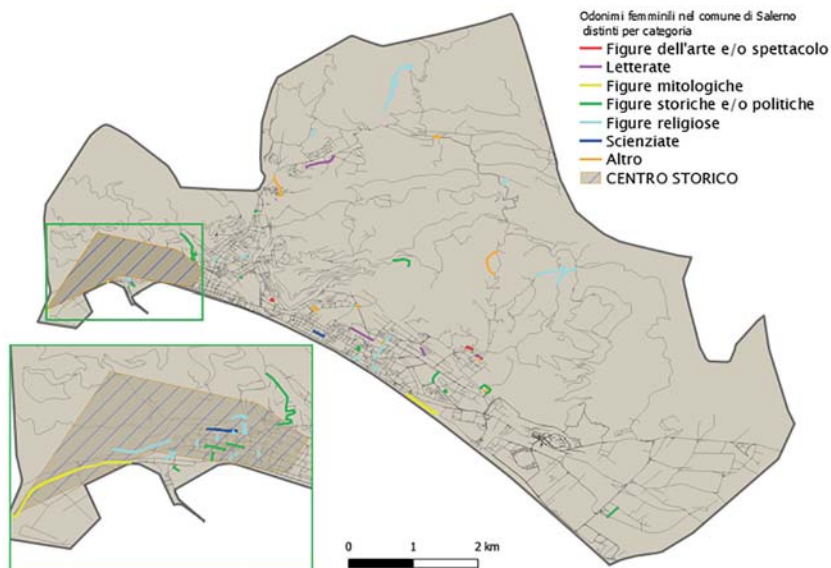


Fig. 4 – Evidenziazione della lunghezza e consistenza delle strade del Comune di Salerno denotate da odonimi femminili distinti per categoria. Fonte: elaborazione dati a cura degli A.

tare la dimensione (fig. 4): emerge con evidenza quanto siano, nella maggior parte dei casi, brevi e limitate nelle loro funzioni infrastrutturali, come del resto rivela la denominazione stessa: vicolo (Adelberga, Pandolfina Fasanella, Santa Maria de Domno, Santa Trofimenia), traversa (Mazziotti Marianna, Sant'Anna, Santa Lucia), vicioletto (Santa Lucia, Santa Sofia), gradoni (Madonna della Lama).

L'analisi quali-quantitativa, a partire dal quadro attuale dell'odonomastica femminile del comune di Salerno, rivela, quindi, uno *statu quo* limitato: le strade dedicate alle donne sono poche, circoscritte spazialmente, in prevalenza periferiche e con funzioni marginali e ridotte. Nonostante questi limiti, i segni stradali impressi nel paesaggio urbano della città rappresentano la testimonianza preziosa di una narrazione al femminile che merita di essere conosciuta, valorizzata e comunicata. Inoltre, la lettura crono-spaziale dello stradario comunale salernitano, in senso diacronico e non solo sincronico, rivela una graduale evoluzione delle modalità di denominazione al femminile

delle strade della città nel corso degli ultimi cinquant'anni. Si tratta con evidenza del riflesso del progressivo ampliamento dei ruoli delle donne in ambito sociale, economico e politico che, auspicabilmente, è destinato ad aumentare nei prossimi anni, incidendo, di conseguenza, anche sulla visibilità che le denominazioni stradali riserveranno loro.

4. ODOMASTICA SALERNITANA E FIGURE FEMMINILI: UN VIAGGIO TRA TANTA FEDE E POCA SCIENZA

Le ricorrenze onomastiche femminili del comune di Salerno permettono di rievocare alcune protagoniste della storia religiosa, politica, sociale e culturale della città e, più in generale, del nostro Paese. La prevalenza della categoria religiosa, attraverso l'intitolazione di molte vie a Maria Vergine (Madonna del Monte, della Lama, della Stella, di Fatima, Ausiliatrice, Immacolata; Santa Maria de Domno, del Campo, della Consolazione, della Mercede) e alle Sante (Agnese, Anna, Caterina d'Alessandria, Lucia, Margherita, Maria Maddalena, Sofia, Teresa, Trofimenia) riflette l'importanza che le istituzioni religiose hanno avuto nella storia di Salerno e, di conseguenza, il rilievo del culto cattolico nel sostenere e motivare la *pietas* popolare, rafforzata anche dagli onimi. Molte di queste vie sono legate a luoghi di culto e aggregazione, contrassegnando lo spazio urbano e condizionandone la nomenclatura. I gradoni della Madonna della Lama richiamano così la prospiciente Chiesa di Santa Maria de Lama, il cui nome rimanda a sua volta al vicino torrente (cfr. nota 3); allo stesso modo, il vicolo di Santa Trofimenia, che inizia in via Portacatena, termina in corrispondenza dell'omonima chiesa e rievoca la presenza della popolazione amalfitana (da cui la Santa era venerata).

La seconda categoria più rappresentata dagli onimi femminili di Salerno è quella delle figure storiche. Vi rientrano le strade intitolate alle regine e alle principesse: Margherita di Durazzo (moglie di Carlo III d'Angiò), Principessa Sichelgaita (seconda moglie di Roberto il Guiscardo), Regina Costanza (moglie di Enrico IV e madre di Federico II), Regina Sibilla (figlia di Amalrico I, moglie di Guglielmo di Monferrato e madre di Baldovino V), Isabella Villamarina (seconda figlia del Conte di Capaccio e moglie di Ferrante Sanseverino, principe di Salerno) e il vicolo Adelberga (la principessa longobarda figlia di Desiderio e di Ansa, poi sposa di Arechi II).

L'odonomastica salernitana ricorda anche le patriote, le rivoluzionarie e le donne impegnate in politica del XIX e XX secolo, privilegiando le figure radicate nella storia locale: da qui le strade intitolate alle mazziniane Antonietta De Pace e Raffaella Serfilippo, alle garibaldine Rosina Sessa, Emma Ferretti (ma anche ad Anita Garibaldi, cui è dedicata una piazza), alle rivoluzionarie Serafina Apicella, Marianna Mazziotti, Caterina Farina, Maria Guidi Vinaccia, Rosa Bentivenga (condannata a sei anni di reclusione per i moti del 1828). Anche per le donne impegnate in politica emergono le figure locali: Mary Chieffy, detentrica di un doppio primato (prima donna del primo consiglio comunale di Salerno nel 1946), Anna Colasante (consigliera comunale, eletta a Salerno nelle fila del partito comunista), Corinna Bottiglieri (assessora del Comune di Salerno), Maria Iervolino (deputata eletta alla Costituente nel 1946), Ida Matarazzo (docente e politica). Meno rappresentate sono invece le scienziate, pur avendo le *mulieres salernitanae* svolto un ruolo determinante nel progresso della scienza medica. È il caso della già citata Trotula De Ruggiero¹⁴ ma anche di Rebecca Guarna¹⁵, Costanzella Calenda¹⁶, Abella Salernitana¹⁷, distintesi non solo nella prassi ma anche nella teoria, quali autrici di trattati di medicina.

Letterate, artiste, insegnanti e filantrope sono ricordate in maniera ancora più modesta dalle strade dedicate a Elvira Coda Notari (registra), ad Alda Borrelli e Marietta Gaudiosi (attrici), a Elena Croce (letterata, figlia di Benedetto), alle sorelle Vigorito (educatrici) e a Lucia Apicella, nota come “mamma Lucia”, che raccolse i resti dei soldati tedeschi morti durante l'ultimo conflitto mondiale. Si aggiungono le strade intitolate a mogli, madri e figlie di personaggi illustri: vicolo Pandolfina Fasanella (moglie di Giovanni da Procida e figlia di Guglielmo da Postiglione, signore di Fasanella), via Zanzella Della Porta (figlia di Matteo e moglie di Riccardo d'Ajello), piazza Marianna Ga-

14 Ostetrica e levatrice nonché autrice di un trattato di ostetricia e ginecologia e di cosmesi (*De mulieribus passionum ante et post partum* e al *De ornatu mulierum*).

15 Autrice di opere di diversa natura (*De febribus*, *De urinis*, *De embione*), discendeva da «una delle più distinte famiglie di Salerno, che diede quel Romualdo Arcivescovo, Medico e Storico, che era congiunto in parentado con gli stessi Monarchi Normanni» (De Renzi, 1857, p. 569).

16 Anch'ella *medichessa salernitana*, ottenne la laurea dottorale (De Renzi, 1857, p. 569).

17 Autrice dell'opera *De atrabile* e *De natura seminis humani* (De Renzi, 1857, p. 569).

gliardi di Giuda (madre del benefattore italo-venezuelano Filippo Gagliardi). Vi sono infine due vie intitolate a Leucosia e Ligea, mitiche sirene che vivevano nella baia di Salerno, preziose testimonianze di un codice identitario culturale sedimentato nel palinsesto paesaggistico della città.

5. CONCLUSIONI

Quali parti di un «archivio culturale» della società che li ha prodotti e che in essi ritrova la propria storia e narrazione, gli odonimi oscillano «tra memoria e progetto» (Turco, 2007: https://www.trecani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/), rivelando i valori persistenti del sentire urbano collettivo. I limiti quali-quantitativi dell'odonomastica femminile di Salerno rappresentano perciò la cartina al tornasole di uno squilibrio sociale che ne preclude e condiziona lo sviluppo integrato e sostenibile. Ciò nonostante, questa odonomastica offre lo spunto per una narrazione nuova della storia della città, attraverso la costruzione di uno *storytelling* capace di rafforzarne i valori identitari, proprio attraverso il tributo del giusto riconoscimento alla parità di genere e alla conoscenza dei personaggi femminili che fanno parte della sua narrazione territoriale.

La ricerca sull'odonomastica femminile salernitana è, dunque, solo il primo passo verso ulteriori e più estesi spunti di indagine e riflessione. Basti pensare ai molti odonimi dello stradario comunale che ancora attendono di essere ufficializzati, tra cui figurano nomi di donne per le quali si impone un'approfondita ricerca tra le delibere dell'archivio storico del Comune di Salerno.

In secondo luogo, le distonie emerse tra le fonti odonomastiche ufficiali e quelle generate dai sistemi informativi geografici parzialmente o totalmente partecipativi (come *Google Maps* e *OpenStreetMap*), stimolano un confronto costruttivo tra la cartografia collaborativa, eliminando i nomi di strade non più operativi, e le stesse fonti ufficiali, inserendo denominazioni non formalizzate ma di fatto usate dalla popolazione. In proposito, un'ulteriore attività di ricerca può riguardare l'individuazione e la georeferenziazione delle strade denominate dai residenti ma non ancora registrate e assenti anche dai sistemi cartografici di pubblico dominio. Questo esercizio può così diventare pedepedeutico a una campagna di sensibilizzazione sull'odonomastica,

per una sinergica interazione tra la Commissione comunale preposta per legge (DPR n. 223 del 30.05.1989) e la partecipazione della cittadinanza nel processo di denominazione stradale, per l'autentica trasformazione degli spazi anonimi della città in luoghi e iconemi del paesaggio culturale, che ne valorizzino tutti gli aspetti, anche nell'ottica del genere.

A tal fine si auspica una significativa ricaduta delle ricerche in ambito territoriale, con iniziative volte alla sensibilizzazione della comunità locale, a partire dalla costruzione di itinerari per riassegnare il giusto valore alla odonomastica locale, espressione, come si è cercato di dimostrare, di valori ambientali, culturali, storici e sociali che la comunità, nel tempo, ha costruito e segnato nel palinsesto paesaggistico della città di Ippocrate e di Trotula De Ruggiero.

BIBLIOGRAFIA

AMAROTTA Arcangelo Raffaele, *Dinamica urbanistica nell'età longobarda*, in Alfonso LEONE, Giovanni VITOLO (a cura di), *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Pietro Laveglia editore, Salerno 1982, Vol. I, pp. 69-86.

BATTISTONI Maria Grazia, TONELLI Anna, *Sulle vie delle donne. Alla ricerca della toponomastica femminile nella città di Fano*, Aras Edizioni, Fano (PU), 2021.

CARUCCI Arturo, *Opulenta Salernum*, Edizione a cura della Federazione Campana Casse Rurali ed Artigiane, Arti Grafiche Boccia s.r.l., Salerno 1994.

CRISCI Generoso, *Salerno sacra. Ricerche storiche*, 2° Edizione riveduta ed integrata, a cura di Vincenzo DE SIMONE, Giuseppe RESCIGNO, Francesco MANZIONE, Donato DE MATTIA, Vol. III, Gutenberg Edizioni, Lancusi 2001.

D'AMATO Elia (Fr.), *Il Terraqueo sotto l'occhio della geografia storica*, Nella Stamperia di Gennaro Muzio, Napoli 1728.

DE RENZI Salvatore, *Storia documentata della Scuola medica di Salerno per Salvatore De Renzi*, Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile, Napoli, 1857.

DELL'ACQUA M., *Morfologia urbana e tipologia edilizia*, in Alfonso LEONE, Giovanni VITOLO (a cura di), *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, cit., 1982, Vol. I, pp. 55-67.

CUCCHIARINI Sara, Saluto, in Maria Grazia BATTISTONI, TONELLI Anna, *Sulle vie delle donne. Alla ricerca della toponomastica femminile nella città di Fano*, Aras Edizioni, Fano (PU), 2021, pp. 5-6.

EBNER Pietro, "Velia e la civiltà della Magna Grecia", in Id., *Studi sul Cilento*, Acciaroli (Sa), Edizioni del Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Vol. I, 1996 [a], pp. 213-224 (già pubblicato in *Il Veltro*, 2 anno XI, aprile 1967, pp. 173-184).

EBNER Pietro, "Parmenide medico e scolarca anche nella tradizione alessandrina e araba", in Id., *Studi sul Cilento*, cit., Vol. I, 1996 [b], pp. 225-230 (già pubblicato in *Apollo*, VI, gennaio 1985-dicembre 1988, pp. 269-277).

FINELLA Antonietta, *Storia urbanistica di Salerno nel Medioevo*, Bonsignori Editore, Roma 2005.

GASCA QUEIRAZZA Giuliano, MARCATO Carla, PELLEGRINI Giovanni Battista et al., *Dizionario di Toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani*, Utet, Torino 2006 [sub voce "Salerno"].

GATTO Alfonso, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2017.

GIUSTINIANI Lorenzo, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, Tomo VII, s.e., Napoli 1804.

PEDUTO Paolo, *Salerno in età romana e medievale*, in PEDUTO Paolo, Maria PERONE, *Breve storia di Salerno*, Pacini Editore, Pisa 2007, pp. 7-53.

PELLEGRINI Giovanni Battista, *Toponomastica italiana*, Hoepli, Milano 1994.

PEZZELLA Vincenzo, *La vita sorpresa. Opere Cine-Video sulla Poesia e i Poeti Italiani, 1914-2010. Schede*, Edizioni Archivio Dedalus, Milano 2010.

RUOCCO Domenico, *Campania*, Utet, Torino 1976 [collana "Le regioni d'Italia"].

SINISCALCHI Silvia, *Per una geografia storica di Salerno: le fonti cartografiche*, Aracne, Roma 2020.

SITOGRAFIA

ALAGGIO Rosanna, *Lo sviluppo urbano di Salerno nel Medioevo. I temi della ricostruzione storiografica*, in Marcello Pacifico, Maria Antonietta Russo, Daniela Santoro et al. (a cura di), *Memoria, storia e identità. Scritti per Laura Sciascia*, Quaderni Mediterranea. Ricerche storiche, 17,

Associazione Mediterranea, vol. 1, Palermo 2011, pp. 17-42 disponibile all'indirizzo: <https://www.storiamediterranea.it/portfolio/memoria-storia-e-identit-scritti-per-laura-sciascia-a-cura-di-marcello-pacifico-maria-antoinetta-russo-daniela-santoro-patrizia-sardina/>. Consultazione del 15.06.22

BASILE Giovan Battista, *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano 1995, disponibile online (Biblioteca della Letteratura italiana: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t133.pdf). Consultazione del 19.06.22.

GENERE DEI NOMI, in *La Grammatica italiana*, Enciclopedia Treccani online, 2012, disponibile all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/genere-dei-nomi_%28La-grammatica-italiana%29/), Consultazione del 12.06.22

LAMA, in *Dizionario delle Scienze Fisiche* (1996), Treccani, all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/lama_%28Dizionario-delle-Scienze-Fisiche%29/). Consultazione del 03/07/2022.

LUCREZI Francesco, *Cinque secoli dopo: l'espulsione, il ritorno, la revoca*, in Giancarlo LACERENZA (a cura di), *1510/2010. Cinquecentenario dell'espulsione degli ebrei dall'Italia meridionale. Atti del Convegno internazionale. Napoli, Università «L'Orientale»-22 novembre 2010»* [Archivio di Studi Ebraici, IV], pp. 131-145, disponibile all'indirizzo: <http://www.fedoa.unina.it/12450/1/154-Book%20Manuscript-920-1-10-20200402.pdf>). Consultazione del 04/06/22.

PRATESI Alessandro, *Barliario, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6 (1964), Treccani, disponibile all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-barliario_%28Dizionario-Biografico%29/. Consultazione del 21.06.22

SALERNO, in *Italia Judaica*, disponibile all'indirizzo: <https://www7.tau.ac.il/omeka/italjuda/items/show/297>). Consultazione del 03/06/2022.

TURCO Angelo, "Territorio e territorialità" in *Enciclopedia Italiana-VII Appendice*, 2007, disponibile all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Consultazione del 21.06.22.

WORLD ECONOMIC FORUM, *Global Gender Gap Report 2022*, 2022, disponibile all'indirizzo: https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2022.pdf). Consultazione del 21.06.22.

LA VIOLENZA DI GENERE NELLA STORIA:
QUESTIONI, LESSICO, SPAZI TRA XIX E XX SECOLO

Maria Rosaria Pelizzari

PRESIDENTE ONORARIA UNISA-OGPEO (OSSERVATORIO
INTERDIPARTIMENTALE PER GLI STUDI DI GENERE E LE PARI OPPORTUNITÀ)

Da circa venti anni la violenza di genere è sempre di più al centro di studi che comprendono gli aspetti culturali e mentali inerenti il sesso, i rapporti di genere e le relazioni di prossimità, nonché la sua disciplina giuridica e le sue pratiche. Studi che già, tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso, avevano analizzato le radici culturali presenti nell'opinione pubblica italiana, e occidentale nel suo complesso, intorno a temi come "onore", "pudore", "verginità", "omosessualità" e simili (WANROOIJ B.F.P. 1990; SHORTER E. 1984; «Quaderni Storici» 75.1990). In Italia in particolare, sono stati pubblicati vari studi storici sui reati sessuali (GUARNIERI P. 2003, 2006; «Genesis», 2010, IX.2; ARRIVO G. 2002, 2006; RIZZO D. 2003, 2004; PELIZZARI M.R. 2010, 2014a, 2020). Il panorama scientifico internazionale è stato inoltre arricchito da nuove risorse bibliografiche ed elettroniche, dedicate, in particolare, alle violenze sessuali nella storia (BLASCHKE S. 2020). Proprio le indagini sulle radici culturali e sociali della violenza di genere hanno favorito analisi critiche sul "maschile", sulla "mascolinità" e la "virilità", condotte perlopiù dagli uomini stessi, sia all'interno dei *men's studies* sia nel discorso pubblico di movimenti di opinione e pratiche sociali («Genesis» 2003. II. 2; BELLASSAI S. 2004, 2011; THOSH J. 2011). La storia della violenza domestica, infatti, non può non confrontarsi

con la questione della crisi del maschio e della conseguente messa in discussione dei tradizionali concetti di maschilità e virilità («Genesis». 2019. XVIII. 2; «Camera blu». 2013.10; CICATIELLO C. 2020).

In tale scenario va sottolineato che la violenza contro le donne e la conflittualità nella coppia eterosessuale non si rivela come segno di arretratezza culturale ma si configura come fenomeno proprio della modernità, già agli albori della costituzione della famiglia nucleare (STONE L. 1977). Un fenomeno che sembra connaturato alla convivenza all'interno delle mura domestiche: assume diversi volti e viene percepito in modo differente a seconda dei differenti contesti storici, sociali e culturali, anche se con alcuni elementi trasversali che non seguono percorsi diacronici e spaziali (AZZARA C. 2015; FECI S., SCHETTINI L. 2017; CORRADI C. 2008; BARTHOLINI I. 2014). In tal senso, i comportamenti domestici e gli atteggiamenti pubblici spesso riflettono fattori culturali rivelatori di una giurisprudenza che, nel lungo periodo, mentre rispecchia il costume, contemporaneamente lo influenza (CHESNAIS J.C. 1982; CORBIN A. 1992; VIGARELLO G. 2001; CAVINA M. 2011; BOURKE J. 2009). Politica, comunicazione pubblica, sentimenti e vita privata si incontrano, inoltre, nel determinare contesti ed epoche come risultato di mentalità e di culture. Su questi aspetti, che costituiscono una sorta di itinerario verso possibili ipotesi di ricerca, ritornerò, per grandi linee, nel paragrafo successivo.

QUESTIONI

In che misura e con quali differenze di tempo, di spazi e di culture si può parlare nello specifico di violenza di genere? Come cambia nel corso del tempo la percezione della violenza domestica? Sappiamo bene che avvenimenti, che oggi ci turbano, nel Medio Evo e in Età moderna, ma anche fino al Novecento avanzato, potevano lasciare indifferenti quanti ne venivano a conoscenza. Si consideri, ad esempio, la novella di Isabella da Messina (Boccaccio, *Decamerone*, IV, 5), in cui si narra, come è noto, di fratelli che uccidono l'innamorato della sorella, che essi disapprovavano, e della scoperta del cadavere da parte di quest'ultima che gli taglia la testa e la coltiva in un vaso di basilico. Scene per noi raccapriccianti che, tuttavia, lasciano del tutto indifferente l'allegria brigata che ascolta il racconto. D'altra parte, come non desta orrore il comportamento dei fratelli, così il gesto di

Isabella non suscita né disgusto né disapprovazione in chi narra, e non sollecita negli ascoltatori particolare emozione o repulsione. È anzi presentato come del tutto comprensibile – quasi “normale” – nella situazione narrata (TERZOLI M.A. 2001).

Se si passa, poi, a considerare il rapporto tra violenza di genere e guerra, si nota che l'origine delle sue radici culturali non è facilmente riscontrabile nonostante i tanti esempi che, da un'epoca all'altra, da un luogo all'altro, sembrano ripetersi con pressoché simili ritualità. Attingendo all'immaginario eroico, diamo, allora, un rapido sguardo a un celebre episodio: la fondazione di Roma. Secondo il mito, essa poggerebbe, tra l'altro, su uno “stupro di massa”. Mi riferisco al noto “ratto delle Sabine”, che nei nostri manuali scolastici si colora, generalmente, di significati “edificanti”: appare come un gesto audace e necessario dei “nostri antenati”, i Romani, contro un “altro” popolo, i Sabini. Immagini di gagliardia, da un lato, e di sconfitta, dall'altro: quanto di quelle immagini si sia sedimentato nelle coscienze o nell'inconscio dell'immaginario nazionale, è qualcosa che non siamo in grado di chiarire. Fino a tempi recenti, infatti, era pacificamente accettato che il rapimento delle Sabine non fosse un fatto abnorme essendo stato seguito dal riconoscimento delle rapite come mogli dei rapitori e come madri dei futuri “*cives romani*” (GAGLIANI D. 2007). Del resto, il matrimonio forzato – fino a poco tempo fa chiamato “riparatore” – era in grado di far “annullare” lo stupro, che diveniva una sorta di non-evento. Molti, in fondo, sono gli esempi storico-culturali di quella che oggi definiremmo “schiavitù sessuale” connessa allo stato di guerra. Pensiamo a come si apre l'Iliade, con Achille adirato contro Agamennone per la sottrazione della sua schiava preferita. Le donne – come è noto – nel mondo antico facevano parte del “bottino di guerra”.

Ripercorrendo gli stupri di massa che hanno segnato le guerre e i conflitti del Novecento, a partire dalle due guerre mondiali, e proseguendo con le esperienze delle dittature latino-americane e dei conflitti in Bosnia e Ruanda, emerge un quadro articolato e complesso di una realtà da sempre sottovalutata e taciuta (STABILI M.R. 2009; DONI E., VALENTINI C. 1993; GAGLIANI D. 2007; VIDAL C. 1997). Una realtà nascosta con motivazioni politiche e morali, ideologiche e giuridiche che solo a fatica è riuscita a emergere come una verità che nessuno può più evitare di affrontare. L'umiliazione e lo stupro delle donne del

“nemico” nella condizione di guerra assume, come è stato dimostrato, il significato di umiliazione nonché di stupro della nazione avversaria nel suo complesso. Ovviamente, i significati attribuiti alle donne e alla femminilità, in generale, dalla socializzazione nazionalista si mescolano nel rapporto donne/nazione/guerra (BANTI A.M. 2005). Tali significati si applicano, da un lato, alla caratterizzazione della donna come grembo della nazione, responsabile della perpetuazione della nazione (cioè la nascita di “nazionalisti”), e dall’altro, come colei che deve rimanere casta, onesta e legata alla famiglia, che rappresenta il cuore della nazione. Tutte queste caratteristiche sono considerate inviolabili ed evidenti da qualsiasi nazionalismo (e qualsiasi nazionalista). Pertanto, i soldati hanno stuprato a lungo le donne e distrutto le famiglie degli altri, al fine di “proteggere” le loro donne e le loro famiglie. La donna detiene un ruolo importante, come nella metafora “madre patria” o come “utero della patria-nazione” (BIANCHI B. 2009; BROWN-MILLER S. 1975). Solo alle soglie del terzo millennio la violenza contro le donne nel corso delle guerre ha cominciato a essere perseguita e ha trovato uno spazio nell’agenda e nei testi delle Nazioni Unite.

Lo stupro di guerra, nel lungo periodo, mentre veniva considerato un reato grave dai Codici penali militari, nello stesso tempo è stato percepito come un fatto pressoché “naturale”. Nella propaganda, a partire dalla Grande Guerra, esso è stato segnalato come tratto distintivo del nemico. I Tedeschi, che nel 1914 marciavano attraverso il Belgio e la Francia, furono definiti “unni stupratori” ma, in seguito, cessate le ostilità, quelle accuse furono ‘dimenticate’ e si giunse persino a deridere le donne che avevano denunciato le violenze patite. Nel secondo dopoguerra, i processi di Norimberga e di Tokyo non approfondirono questi aspetti. Se prendiamo in considerazione il nostro Paese, ci rendiamo conto che, su entrambi i fronti, nel corso delle ostilità, si diffondevano voci di abusi contro le donne, voci ugualmente utilizzate dalla propaganda degli uni e degli altri: la stampa della Resistenza denunciava violenze o tentativi di violenze da parte di Tedeschi e fascisti, i manifesti fascisti mostravano il nero americano che ghermiva la bianca italiana. Nel Dopoguerra, tuttavia, quelle violenze non furono più al centro del discorso pubblico e, anzi, su di esse calò per molti anni il silenzio.

Soltanto negli anni Novanta del ‘900 la prospettiva cambiò grazie ai movimenti delle donne che, specialmente a partire dagli anni Set-

tanta, hanno imposto all'attenzione internazionale la specifica condizione femminile, in guerra e in pace. «Il nostro corpo ci appartiene» era, infatti, lo slogan dei movimenti femministi di quel periodo che lottavano contro il patriarcato e contro tutti i poteri che cercavano, e ancora cercano, di appropriarsi 'politicamente' del corpo delle donne. Passo dopo passo, sono emerse varie storie dal passato: le donne stuprate hanno cominciato a rendere pubbliche le loro vicende, i figli di stupri di guerra o di conflitti armati hanno fatto sentire la loro voce (GRIBAUDI G. 2005; CHIANESE G. 2004). Alla fine del XX secolo l'opinione comune ha acquisito un giudizio diverso nei confronti dello stupro: non si parla più dell'offesa inferta all'onore della vittima, ma si prova sdegno per il gesto del carnefice e si pretende giustizia per la vita spezzata della vittima.

LE PAROLE E LA "COSA"

Oggi, il tema della violenza sulle donne è salito con forza alla ribalta dei media e dell'opinione pubblica. In Italia il fenomeno è davvero aumentato negli ultimi anni, e in quale misura? Si può tracciare, con dati statisticamente validi, un *trend* della violenza sulle donne, per gli ultimi dieci anni? E ancora, come considerare l'effetto nell'opinione pubblica di termini come «femicidio» e «femminicidio»? Tali espressioni rendono conto di un'attuale situazione di emergenza, non solo nazionale ma mondiale? La parola 'femminicidio' non è un neologismo anche se solo negli ultimi anni si è affermata, sul piano globale, nel discorso pubblico. Essa ha una sua storia che risale al 1801, anno in cui è attestata per la prima volta in inglese come *femicide* in una guida di Londra scritta da John Corry (CORY J. 1815⁶). L'autore la usa per indicare l'uccisione di una donna, come calco da *homicide*, ovvero l'uccisione di un uomo. *Homicide*, come è noto, ha tuttavia anche il significato generico (in coerenza con il fatto che con «uomo» si intende l'intera umanità) di uccisione di un essere umano, cioè sia di femmine che di maschi. La parola in seguito, molto probabilmente, non ebbe ampia circolazione, dal momento che non è facile seguirne le tracce.

Soltanto nei primi anni Ottanta del secolo scorso, essa ritornò alla ribalta negli ambienti femministi grazie a Diana Russel che, nel 1982, usò il termine *femicide* definendolo «l'uccisione di donne perché sono donne» (RUSSEL D., 1982: 286). Sempre Russel, nel 1990 insieme alla

femminista Jane Caputi, docente di Cultura americana, definiva in modo più specifico *femicide* come «the murder of women by men motivated by hatred, contempt, pleasure, or a sense of ownership of women» (CAPUTI J., RUSSELL D. 1990). Nel 2001 Russel con Roberta Harmes, infine, definiva *femicide* «the killing of females by males because they are female» (RUSSEL D. e HARMES R. eds., 2001: 17-21). In tal modo, la definizione prende un significato più ampio e generale, assimilabile a una forma di vero e proprio razzismo.

Dalle lingue anglo-americane, agli inizi del 2000, il termine è stato ripreso in spagnolo, nella versione più lunga *feminicidio* in Messico e in molti altri paesi dell'America Latina per riferirsi alle diverse migliaia di donne e ragazze uccise, violentate e torturate a Ciudad Juárez, Chihuahua. La parola ha cominciato a vivere oltre i circuiti comunicativi facendo nascere nuove leggi e, dunque, diventando il termine di un delitto 'riconosciuto' dalla giurisprudenza. Il dibattito è attualmente in corso: in sei paesi dell'America Latina il *feminicidio* è entrato nel codice penale (Russel D. 2008). Per quanto riguarda l'Italia, un punto di partenza per l'avvio di un dibattito simile sul *femminicidio*, è rappresentato da un libro di Barbara Spinelli, pubblicato nel 2008. La questione oggi resta aperta, perché non tutti sono d'accordo nel far rientrare il *femminicidio* tra i crimini contro l'umanità sul piano internazionale. Jacquelyn Campbell e Carol Runyan, ad esempio, ritornano a definire il termine come «tutte le uccisioni di donne, senza tener conto del motivo o dello stato dell'autore dell'atto» (CAMPBELL J., RUNYAN C. 1998). Una sorta di ritorno alla definizione originaria del 1801, senza cioè far riferimento a motivazioni sociali, antropologiche, psicologiche o di altra natura

Nel quadro che si è delineato va rilevato che l'evoluzione della condizione femminile all'interno dei ruoli familiari e nella vita domestica non ha seguito, come è noto, un percorso lineare, non si configura come un processo continuo di sviluppo nel tempo, né come un fenomeno uniforme nello spazio: anche nello stesso Occidente non segue ovunque vie simili, e ha tempi di partenza molto distanti. Per quanto riguarda il nostro Paese, vale la pena soffermarsi almeno su un aspetto che ha attraversato queste pagine: l'esercizio dello *ius corrigendi* che, una volta abolito nel 1956, ha continuato, tuttavia, a esercitare per non poco tempo una sua influenza nella mentalità e nella cultura condizionando i rapporti tra i sessi. I primi anni Sessanta rappresenta-

no nella storia del costume italiano uno snodo epocale, sottolineo che nel 1963 le donne sono state per la prima volta ammesse, senza limitazioni, ai concorsi per tutti i ruoli e gli impieghi pubblici, compresa la Magistratura. Erano quelli gli anni del primo governo di centro sinistra, che varò anche la riforma della media unificata. Anni in cui nella commedia all'italiana si faceva satira sul malinteso concetto d'onore maschile. Si pensi a *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi del 1961 che, attraverso la vicenda ambientata in Sicilia, mostrava l'anacronismo di una legge, come il cosiddetto delitto d'onore, che l'Italia avrebbe conservato ancora per altri venti anni. Fino al 1981, infatti, chi uccideva moglie, figlia o sorella «nello stato d'ira determinato dall'offesa all'onore suo e della famiglia» aveva una pena dai 3 ai 7 anni. Nello stesso anno fu abolito il matrimonio riparatore in caso di violenza sessuale che, da reato «contro la morale», solo nel 1996 sarebbe diventata «reato contro la persona». Non è superfluo ricordare che soltanto nel 1975, con il nuovo diritto di famiglia, fu abolita la potestà maritale e fu riconosciuta piena parità ai coniugi, mentre appena sette anni prima, nel '68, era stato depenalizzato l'adulterio femminile.

SPAZI

Quella della minorità femminile è una storia lunga che ha avuto la sua sanzione nell'istituto famiglia: la trasmissione del nome e del patrimonio condizionava, fino alla prima metà del secolo scorso, il controllo che gli uomini della casa esercitavano sul corpo delle donne. Un corpo che, con la verginità e la fedeltà, doveva poi garantire la certezza della prole e della successione (MACRY P. 1994). Pertanto, la gestione del corpo delle donne era funzionale al controllo sulla società e sulla riproduzione. La costruzione sociale e giuridica dei sessi, dei generi e della sessualità lo dimostra. Il controllo del corpo femminile era uno degli elementi che più sembra dare lungo respiro e lunga vita al concetto di onore. Ciò implica anche il riferimento alla considerazione del legame stretto tra verginità femminile e onore. Per cui la verginità è stata a lungo considerata come una sorta di 'patrimonio femminile', soprattutto per le donne dei ceti subalterni. Da qui anche la differente valutazione della colpa e della pena nei casi di stupri accertati che variava a seconda che il reato fosse stato commesso nei confronti di una vergine o di una donna «di facili costumi». Del resto, la verginità

in una fanciulla era definita a fine Ottocento come la «suprema e ultima virtù», la cui caduta segnalava la perdita di «ogni senso morale» (GUIDI L. 1991; PELIZZARI M.R. 2009). Una sorta di mobbing familiare influenzava a tal punto i comportamenti della vittima da indurla in una situazione di auto-costrizione, in cui ella aderiva alla volontà del gruppo familiare perché non si rendeva neppure conto di subire una violenza. La mancata percezione di essere “vittima” dell’abuso subito, insieme al senso di colpa della vittima stessa che riteneva, in qualche modo, di aver provocato, e quindi di meritare, la violenza, hanno fatto sì che in passato, come capita spesso ancora oggi, chi subiva la violenza domestica decidesse di non denunciare. Tra Sette e Ottocento, soprattutto nell’area del Mediterraneo, si può individuare una costruzione sociale dell’onore che, in realtà, fino agli anni Settanta del Novecento (e in alcuni contesti anche oltre) è stato un linguaggio intimamente legato al comportamento sessuale femminile e alla capacità maschile di controllarlo e gestirlo (FIUME G. 1989). Nel periodo a cavallo tra Sette e Ottocento si affermava una “pedagogia” che insisteva, soprattutto per le classi subalterne, sulla interiorizzazione dei valori di pudicizia, valori che avrebbero regolato l’educazione e la vita delle donne fino al Novecento inoltrato.

Le donne, in primis quelle degli strati popolari, erano vittimizzate ed auto-vittimizzate sia dalla cultura disciplinare che ispirava le case di correzione, che dalla cultura in senso lato in tutte le sue manifestazioni, dai modelli letterari a quelli dei libri di preghiera. L’ideale femminile che si imponeva alle adolescenti figlie degli operai era imperniato alla pudicizia e al “rossore virginale” come manifestazione esteriore della loro virtù. L’immagine della giovinetta timida, devota e realizzata nella propria casa, del resto, si imponeva, allo stesso tempo, anche come modello ideale di comportamento per le esponenti della piccola e media borghesia. Di sicuro era un ideale di vita rassicurante, che consentiva il perfetto funzionamento della famiglia, vista come una sorta di “impresa” al cui buon andamento partecipavano, ciascuno all’interno del proprio ruolo, marito, moglie, figli maschi e figlie femmine. Questo modello comportamentale, a cavallo tra XIX e XX secolo, fu messo in crisi dalle prime manifestazioni dei movimenti di donne che chiedevano con forza la cittadinanza, rompendo lo schema che le voleva lontane dalla sfera pubblica e dalla politica. La “Nuova Eva” affrontava un “Vecchio Adamo” provocando ansie e paure per

un futuro che annunciava crisi nelle identità sessuali e di genere come primo stadio per una crisi più generale della società stessa (MAUGE A.L. 1991). Si vedevano addirittura camminare per strada strani tipi, vestiti con pantaloni e giacche maschili, che poi si rivelavano donne (SCHETTINI L. 2011). A Londra, precisamente nella metà degli anni '80, quando le classi medie vivevano nel timore di disordini e conflitti di classe (si pensi al *Bloody Sunday*), le femministe avevano contribuito a denunciare tutta una serie di scandali a forte carica sessuale, dove si mescolavano il mondo e il *demi-monde* della Londra dell'epoca. Con la loro mobilitazione politica esse si erano scagliate anche contro questi scandali sessuali che coinvolgevano come vittime le operaie e le loro figlie. Uno dei loro principali obiettivi era la lotta contro la tratta delle bianche e contro la prostituzione delle bambine. Il programma femminista associava la difesa dei diritti costituzionali degli operai con l'attacco deciso ai privilegi sociali fondati sul sesso e accordati agli uomini. Nel chiedere a gran voce la libertà della donna dalla tirannia sessuale e dalla brutalità maschile le femministe si spingevano fino a chiedere, per la prima volta, il diritto d'informazione in materia sessuale (WALKOWITZ J. 1980). Le donne, con le loro proteste, avevano, dunque, invaso gli spazi pubblici, quelli che da tempo memorabile erano interdetti alle donne perbene non accompagnate.

Vivere gli spazi pubblici da sola costituiva per una donna fonte di preoccupazione sia per la propria sicurezza, sia per la propria reputazione: una donna perbene esprimeva il proprio mondo nella sfera domestica. Fuori incombevano mille e mille pericoli che potevano proiettarla nel disonore. Non a caso le fanciulle sole, perché orfane o senza dote, o perché figlie di prostitute venivano qualificate come "pericolanti" (PALAZZI M. 1998; PELIZZARI M.R. 2009). Tale considerazione, a cavallo tra Ottocento e Novecento, ebbe una sua definizione scientifica nella letteratura positivista. Cesare Lombroso, infatti, identificava, come è noto, la donna delinquente nella prostituta (GIBSON M., RAFTER N.H. 2010: 1-43).

Tutto ciò non poteva non suscitare confusione identitaria in chi aveva vissuto all'interno di un ruolo, quello maschile del capofamiglia, che aveva assicurato da "sempre" a lui e al suo genere rispetto e dignità. L'emancipazione femminile di fine Ottocento spaventava per le conseguenze che avrebbe potuto arrecare all'ordine sociale. Come reagivano nell'ambito domestico gli uomini nei confronti di mogli e

figlie, come esercitavano il diritto di correzione? E, soprattutto, aumentavano tra Ottocento e anni Venti del Novecento le denunce di donne per maltrattamenti e per violenze subite nell'ambito domestico? Gli studi sulla storia della violenza domestica potrebbero rilevare interessanti schegge di vita quotidiana indagando se e in che misura, e in quali contesti, i movimenti di emancipazione femminile potessero avere una qualche influenza sull'andamento delle denunce di violenza. In quegli anni si facevano strada due differenti percezioni della presenza femminile sulla scena pubblica che, da una parte, suscitavano curiosità negli ambienti alto borghesi e artistici per gli sviluppi futuri verso il "moderno" che si potevano intravedere, dall'altra parte, sviluppavano ansie e paure per quanto di imprevedibile e di disordinato il mutamento dei ruoli, che si paventava, avrebbe potuto comportare nell'ordine sociale. In tal senso, a mio avviso, vanno lette anche le differenti prese di posizione del pubblico dei processi che, a cavallo tra Otto e Novecento accorrevano nelle aule dei Tribunali per processi celebri che richiamavano, come a teatro, un numero straordinario di spettatori e anche scrittori che andavano a trarre ispirazione. I più gettonati, diremmo oggi, erano i delitti d'onore in cui l'opinione pubblica faceva il tifo per il colpevole che aveva punito la donna traditrice. Penso, per citare un caso, al celebre Processo Cifariello dei primissimi anni del '900, un "amore criminale" nella Napoli della Belle Époque, che coinvolse tutti i giornali italiani e alcune testate straniere che intravidero l'occasione per lanciarsi in una battaglia feroce, connotata culturalmente e politicamente. Quel processo, che agitò temi come l'onore, la gelosia e la follia, ebbe per protagonista il celebre scultore Filippo Cifariello, che aveva ucciso la moglie, Maria De Browne, a sua volta assai nota per essere stata un'acclamata *vedette* del varietà. Questa circostanza ne giustifica solo in parte il clamore: la cronaca giudiziaria è un genere della comunicazione di grande importanza. Intorno ai delitti e alla loro messa in scena sul teatro giudiziario si costruiscono, oggi come allora, opinioni e senso comune, che vanno oltre il limite del puro fatto delittuoso. L'informazione e lo spettacolo televisivo sono, oggi, pervasi da storie criminali. Il delitto narrato non è, tuttavia, un genere tipico dei tempi recenti (PANICO G. 2011).

IN CONCLUSIONE: SGUARDI DIFFERENTI

Per penetrare il racconto storico della violenza, analizzando l'anatomia di certi delitti tra spazi pubblici e privati, una fonte preziosa è rappresentata dalle carte dei Processi dei Tribunali Penali. Personalmente ho in via di ultimazione una ricerca sui processi per violenza domestica, maltrattamenti e oltraggio al pudore, su donne e minori (maschi e femmine), celebrati nei Tribunali di Napoli e di Salerno, tra fine '800 e prima metà del '900, e conservati negli Archivi di Stato di Napoli e di Salerno, di cui ho già pubblicato alcuni saggi. Nello studio, non solo delle sentenze, ma di tutte le fasi dei processi, entrano in gioco elementi di storia culturale che arricchiscono le analisi della storia sociale. La comparazione dei processi consente di costruire dei casi storici che aprono alla comprensione, nel lungo periodo, di persistenze e lenti mutamenti all'interno delle mura domestiche. In ogni cartella sono contenuti, per ciascun procedimento giudiziario, tutti i fascicoli relativi all'iter processuale, dall'istruzione preparatoria fino alle altre eventuali fasi del giudizio. Si trovano, dunque, tutti gli atti che nel corso del procedimento penale venivano esibiti in giudizio: denunce, rapporti di polizia giudiziaria, verbali di udienze, trascrizioni delle prove testimoniali e degli interrogatori degli imputati, istanze dei difensori, verbali di pubblica discussione, perizie mediche, allegazioni con foto, articoli di giornale, diari, lettere e altri atti di varia natura. Va sottolineato che si possono indagare le modalità con cui si costruisce nelle carte processuali il "racconto dell'abuso" attraverso le voci di quanti, a vario titolo e responsabilità, sono convocati dalle autorità, perché presenti sulla scena della violenza o perché ritenuti utili all'accertamento dei fatti. Emergono strategie narrative e modelli giudiziari. Un ruolo importante riveste il corpo della vittima di stupro: nei processi esso è osservato, analizzato, studiato attraverso i segni del suo passato, offerto alla percezione di sguardi estranei. Dalla descrizione dell'imputato alle parole dei testimoni, dalle espressioni burocratiche dei verbali al linguaggio scientifico delle perizie medico-legali: tutto concorre a tratteggiare l'anatomia di un evento che riflette schegge di vita vissuta e quindi di storia sociale e culturale.

Probabilmente, la maggior parte dei casi di violenza domestica non arrivava davanti al giudice dal momento che si risolveva in ambito privato. Del resto, la vergogna ha regolato e spesso continua a regolare in misura determinante la maggior parte di questi casi, vergogna

che provano, in primo luogo, le donne. In modo efficace Jean Claude Chesnais, a proposito della violenza carnale, sottolinea che «resta il solo crimine di cui l'autore si senta innocente e la vittima provi vergogna» (CHESNAIS J.C. 1982:155). Il silenzio era difficilmente penetrabile soprattutto nei confronti dell'incesto: persino le madri delle abusate, soprattutto se economicamente dipendenti dal marito, negavano la violenza, schierandosi addirittura al fianco di costui.

Ne consegue pertanto che i dati sull'effettiva portata del fenomeno non sono di facile interpretazione, anche considerando una sottostima dei casi se ci si limita a individuarli soltanto in base alle denunce. L'aumento dei casi di violenza domestica non va, infatti, contato in base alle denunce. Queste ultime sono soltanto un indicatore di un aumento di quanti denunciano ma non sono, ad esempio, utilizzabili per tracciare un grafico dell'aumento *tout court* dei casi di violenza. In considerazione di queste circostanze, appare ancora più evidente l'importanza delle carte dei Processi perché consentono di scavare in atteggiamenti comportamentali che aiutano a comprendere le radici culturali di determinate azioni che resistono da un'epoca all'altra, da contesti geografici e sociali differenti. Il fenomeno "violenza di genere", a mio avviso, va considerato un tema da indagare nel campo delle 'mentalità', una storia ambigua il cui livello è quello del quotidiano e dell'automatico. Probabilmente essa sfugge ai soggetti individuali della storia in quanto esprime il contenuto impersonale del loro pensiero. Eppure, anche quello che appare privo di radici, automatico, nato dall'improvvisazione anche i gesti meccanici, le parole irriflesse vengono da lontano. «La mentalità è ciò che cambia più lentamente. Storia della mentalità è storia della lentezza nella storia» (LE GOFF J. 1974: 245). Di fronte a stereotipi e pregiudizi mentali l'arma principale consiste nella diffusione di una sensibilità culturale mirata al rispetto della persona e all'inclusione.

BIBLIOGRAFIA

ARRIVO Giorgia, *Raccontare lo stupro. Strategie narrative e modelli giudiziari nei processi fiorentini di fine Settecento*, in Nadia M. FILIPPINI, Tiziana PLEBANI, Anna SCATTIGNO (a cura di), *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Viella, Roma 2002, pp. 69-86.

ARRIVO Giorgia, *Seduzioni, promesse, matrimoni. Il processo per stupro nella Toscana del Settecento. Premessa* di Daniela LOMBARDI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006.

AZZARA Claudio, *Il nemico in casa*, in Saveria CHEMOTTI, M. Cristina LA ROCCA (a cura di), *Il genere nella ricerca storica*, Il Poligrafo, Padova 2015, pp. 851-910.

BANTI Alberto Mario, *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande guerra*, Einaudi, Torino 2005.

BARTHOLINI Ignazia, *Violenza di prossimità. La vittima, il carnefice, lo spettatore e il «grande occhio»*, FrancoAngeli, Milano 2014.

BELLASSAI Sandro, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma 2004.

BELLASSAI Sandro, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011.

BIANCHI Bruna, *Genere, nazione, militarismo. Gli stupri di massa nella storia del Novecento e nella riflessione femminista. Introduzione*, "DEP", n. 10, 2009, pp. I-XVI.

BLASCHKE Stefan, *A History of Rape: Bibliography*, in <https://www.clio-online.de/webresource/id/webresource-10909?language=en>

BOURKE Joanna, *Storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2009.

BROWNMILLER Susan, *Contro la nostra volontà. Uomini, donne e violenza sessuale*, Bompiani, Milano 1976.

«Camera Blu», 10/2013 *Against gender-based violence: from Italian debate to intercultural dialogue*.

CAMPBELL Jacquelin, RUNYAN Carol W., *Femicide: Guest Editors' Introduction*, "Homicide Studies", 2. 4, 1998, pp. 347-352.

CAPUTI Jane, RUSSELL Diane, *Femicide': Speaking the Unspeakable*, "Ms. The World of Women", 1. 2, September/October, 1990, pp. 34-37.

CAVINA Mario, *Nozze di sangue: storia della violenza coniugale*, Laterza, Roma- Bari 2011.

CHESNAIS Jean-Claude, *Il sesso e la violenza: storia della violenza carnale*, in Id., *Storia della violenza in Occidente dal 1800 a oggi*, tr. it. di A. Serra, Longanesi, Milano 1982.

CHIANESE Gloria, *"Quando uscimmo dai rifugi". Il Mezzogiorno tra guerra e dopoguerra (1943-46)*, Carocci, Roma 2004.

CICATIELLO Clotilde, *Tra assistenza e prevenzione: i centri antiviolenza e il centro per uomini maltrattanti di Salerno*, in Felice ADDEO, Grazia MOFFA (a cura di), *La violenza spiegata. Riflessioni ed esperienze di ricerca sulla violenza di genere*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 126-138.

CORBIN Alain, *La violenza sessuale nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1992.

CORRADI Consuelo, *I modelli sociali della violenza contro le donne. Rileggere la violenza nella modernità*, Franco Angeli, Milano 2008.

CORRY John, *A Satirical View of London at the Commencement of the Nineteenth Century: Comprising Free Strictures on the Manners and Amusements of the Inhabitants of the English Metropolis; Observations on Literature and the Fine Arts; and Amusing Anecdotes of Public Characters*, Ferguson, London 1815⁶.

«DEP», *Genere, nazione, militarismo. Gli stupri di massa nella storia del Novecento e nella riflessione femminista*, n. 10, 2009.

DONI Elena, VALENTINI Chiara, *L'arma dello stupro. Voci di donne della Bosnia*, La Luna, Palermo 1993.

“Femicide”, in *Women's Studies Encyclopedia*, ed. Helen TIERNEY, Greenwood Press, 2002, <http://www.gem.greenwood.com>

FECI Simona, SCHETTINI Laura, *La violenza contro le donne nella storia. Contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, Viella, Roma 2017.

FIUME Giovanna, *Onore e storia nelle società mediterranee*, La Luna, Palermo 1989.

GAGLIANI Daniella, *Stupri di guerra. Un'analisi dei silenzi, dei racconti, delle denunce*, 2007, http://amsacta.unibo.it/2360/1/Stupri_di_guerra.pdf

«Genesis» 2010. IX. 2, *Violenza*, a cura di M. C. DONATO e L. FERRANTE, *Introduzione*, pp. 69-86.

«Genesis» XVIII. 2. 2019, *Maschilità e violenza di genere* a cura di D. RIZZO, L. SCHETTINI.

GIBSON Mary, RAFTER N. H., *Introduzione*, in C. LOMBROSO, G. FERRERO, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, tr. it. di M. Morpurgo, etal./edizioni, Milano 2010, pp. 1-43.

GUARNIERI Patrizia, *L'incesto scandaloso: legge e mentalità nell'Italia unita*, “Passato e presente”, 58, 2003, pp. 45-68.

GUARNIERI Patrizia, *L'ammazzabambini. Legge e scienza in un processo di fine Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2006a.

GUARNIERI PATRIZIA, *Un piccolo essere perverso. Il bambino nella cultura scientifica italiana tra '800 e '900*, “Contemporanea”, 2, 2006b, pp. 253-284.

GRIBAUDI Gabriella, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

GUIDI Laura, *L'onore in pericolo. Carità e reclusione femminile nell'Ottocento napoletano*, Liguori, Napoli 1991.

GUIDI Laura, PELIZZARI Maria Rosaria (a cura di), *Nuove frontiere per la Storia di genere*, 3 voll., Università di Salerno, in co-edizione con Libreria Universitaria.it, Salerno 2014.

LE GOFF Jacques, *La mentalità: una storia ambigua*, in J. LE GOFF e P. NORA (a cura di), *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, Einaudi, Torino 1974, pp. 239-255.

MACRY Paolo, *Ottocento. Famiglia, élites e patrimoni a Napoli*, Einaudi, Torino 1994.

MAUGUE Anne Lise, "Nuova Eva e Vecchio Adamo". *Identità sessuali in crisi*, in G. FRAISSE, M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente: l'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 524-544.

PANICO Guido, *L'artista e la sciantosa. Il delitto Cifariello, un dramma della gelosia nella Napoli della Belle Époque*, Liguori, Napoli 2011.

PELIZZARI Maria Rosaria, *Povere, pericolanti, percolate: assistenza pubblica e questioni di genere negli istituti napoletani tra XVIII e XIX secolo*, in G. DA MOLIN (a cura di), *Istituzioni, assistenza e religiosità nella società del Mezzogiorno d'Italia tra XVIII e XIX secolo*, v. II, Cacucci, Bari 2009, pp. 253-266.

PELIZZARI Maria Rosaria, *Il corpo nei racconti di stupro. Maschile/femminile in alcuni processi del primo Novecento*, in *Il corpo e il suo doppio. Storia e cultura*, Maria Rosaria PELIZZARI (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2010, pp. 101-118.

PELIZZARI Maria Rosaria, *A big bad wolf in sheep's clothing. Case studies of accounts of sexual abuse from trials taking place during the early 1900s*, "La Camera Blu", 10, 2014a.

PELIZZARI Maria Rosaria, *Il genere della violenza. Linguaggi e rappresentazioni*, in GUIDI, PELIZZARI (2014 a cura di) vol. 3, 2014b, pp. 357-452.

RIZZO Domenico, *L'impossibile privato. Fama e pubblico scandalo in età liberale*, "Quaderni storici", 112, 2003, pp. 215-242.

RIZZO Domenico, *Gli spazi della morale. Buon costume e ordine delle famiglie in Italia in età liberale*, Bink Edizioni, Roma 2004.

RUSSEL Diana, *Rape in Marriage*, Macmillan, New York 1982.

RUSSELL Diana, HARMES Roberta, *Femicide in Global Perspective*, Teachers College Press, New York 2001, pp.17-21.

RUSSELL Diana, *Femicide: politicizing the killing of females*, paper per il Meeting "Strengthening Understanding of Femicide", Washington D.C., May 5, 2008, http://www.dianarussell.com/origin_of_femicide.html.

SCHETTINI Laura, *Il gioco delle parti: travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Le Monnier, Firenze 2011.

SHORTER Edward, *Storia del corpo femminile*, trad. it. di M. MANZARI, Feltrinelli, Milano 1984.

SPINELLI Barbara, *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*, FrancoAngeli, Milano 2008.

STABILI Maria Rosaria (a cura di), *Violenze di genere. Storie e memorie nell'America Latina di Fine Novecento*, Ed. Nuova Cultura, Roma 2009.

STONE Lawrence, *The family, sex and marriage in England 1500- 1800*, Weidenfeld & Nicolson, London 1977.

TERZOLI Maria Antonietta, *La testa di Lorenzo: lettura di Decameron IV, 5*, "Cuadernos de Filología Italiana", n. extraordinario, 2001, pp. 193-211.

VIDAL Claudine, *Il genocidio dei Ruandesi tutsi: crudeltà voluta e logiche di odio*, in F. HÉRITIER (a cura di), *Sulla violenza*, Meltemi editore, Roma 1997.

VIGARELLO Georges, *Storia della violenza sessuale. XVI-XX secolo*, trad. it. di A. FOLIN, Marsilio, Venezia 2001.

WALKOWITZ Judith R., *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State*. Cambridge University Press, Cambridge 1980.

WANROOIJ Bruno P., *Storia del pudore. La questione sessuale in Italia 1860-1940*, Marsilio, Venezia 1990.

STUDI LINGUISTICI E SULLA TRADUZIONE
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y DE TRADUCCIÓN

LE SCELTE DELLE DONNE NEI NOMI DI PROFESSIONE
IN ITALIANO E SPAGNOLO

Iolanda Alfano

Miriam Voghera

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

INTRODUZIONE¹

Negli ultimi decenni c'è stata una forte presa di coscienza del fatto che gli usi linguistici possano essere rivelatori di condizionamenti o convincimenti culturali e/o ideologici. Tra questi hanno guadagnato un posto speciale gli usi sessisti più o meno consapevoli, che si manifestano nelle scelte linguistiche delle e dei parlanti. È importante sottolineare che è sessista un uso linguistico che implicitamente o esplicitamente non rispetta, esclude o oscura l'identità di genere o la rappresenta in modo stereotipato e negativo. Ciò vale per ogni genere, anche se il problema è stato sollevato e teorizzato in primo luogo da studiose femministe negli anni Sessanta e Settanta del Novecento (ROBUSTELLI C. 2000).

Generalmente quando si pensa agli usi sessisti si pensa ai parlanti maschi, ma naturalmente anche noi donne non ne siamo immuni perché immerse in un mondo ancora fortemente diseguale e patriarcale,

¹ L'articolo è stato concepito e realizzato dalle due autrici in tutte le sue fasi; la stesura materiale dei paragrafi 1-3 è di Iolanda Alfano, quella dei paragrafi 4 e 5 di Miriam Voghera.

a cui non è sempre facile opporsi sul piano linguistico. La lingua non è solo necessaria per comunicare con gli altri, ma è parte integrante della costruzione del sé più profondo: cambiare il modo di esprimersi richiede un cambiamento non solo linguistico, ma concettuale e, per l'appunto, identitario. A ciò si aggiunge il fatto che la lingua è un oggetto variabile e che non tutti parlanti e le parlanti sono d'accordo su ciò che percepiscono come sessista.

Un campo di ampia variazione è quello relativo al genere grammaticale dei nomi di professione, per lo più di prestigio, quando sono riferiti a donne. È un'area di ampia variabilità, che sembra riguardare tutti gli assi di variazione linguistica (THORNTON A.M. 2016), ma che può dipendere anche dalla diffusione di specifiche forme e scelte personali. Da un lato, come nota, per esempio, Robustelli (2012), esiste un gruppo compatto di termini che viene frequentemente declinato al maschile anche quando ha un referente femminile, per esempio *ministro* o *sindaco*, sebbene la corrispondente forma femminile, *ministra* e *sindaca*, sia perfettamente compatibile con i meccanismi morfologici dell'italiano e sia più funzionale sul piano sintattico e testuale. Anche quando infatti si fanno campagne elettorali che puntano sul femminile come valore aggiunto, si usa pur sempre il maschile, come nello slogan «Ilaria Abagnale sindaco, la forza gentile», usato da una giovane sindaca (classe '82) eletta pochi anni fa in un comune in provincia di Napoli, che viene spesso denominata la «prima donna sindaco» della storia del comune e che non si è mai autodesignata come *sindaca*. O ancora, per citare uno scambio sanremese diventato famoso, c'è chi, come la altrettanto giovane direttrice d'orchestra Beatrice Venezi, chiede di essere chiamata *direttore*, perché «le professioni hanno un nome preciso» e nel suo caso «il nome è direttore d'orchestra».

Naturalmente, come abbiamo detto, la scelta del maschile avviene per professioni prestigiose o ruoli istituzionali di rilievo. Riprendendo un esempio da Robustelli (2012), è emblematico il caso di *segretario*, in *Il segretario generale Susanna Camusso*, termine generalmente impiegato al femminile, *segretaria*, quando designa la professione di una donna incaricata di varie mansioni per conto di un'altra persona.

Dall'altro lato, c'è chi ritiene impossibile il femminile di alcuni nomi di professioni come *ingegnera*, *avvocata*, *architetta* o *assessora*, che però non rappresentano alcuna violazione delle norme di formazione delle parole dell'italiano.

Le ragioni di tali maschili non sono quindi riconducibili a questioni strettamente linguistiche, ma sembrano piuttosto dipendere da una certa resistenza, per così dire culturale, che non attribuisce all'uso dei nomi al femminile alcun valore di emancipazione, se non addirittura una *diminutio* dei nuovi ruoli e professioni acquisiti.² Non mancano naturalmente sensibilità opposte e prese di posizione molto chiare, anche nel mondo istituzionale: una per tutte quella di Laura Boldrini che ha insistito per farsi chiamare la Presidente della Camera dei Deputati.³

Nel mondo accademico italiano il dibattito è aperto, anche se molte università hanno adottato linee guida per un uso rispettoso del genere. Tra queste, citiamo in particolare le linee guida *Per un uso della lingua italiana rispettoso dei generi* redatte all'Università dell'Aquila (THORNTON A.M. 2020), che sono state proposte con qualche adattamento anche all'Ateneo salernitano, dal quale ancora si attende una politica linguistica coerente.

In ogni caso, le raccomandazioni contenute nelle Linee guida non bastano a cambiare gli usi linguistici individuali perché essi sono fortemente legati al modo di pensare e di costruire la propria identità. Per questo motivo riteniamo particolarmente interessante indagare le scelte linguistiche reali delle donne, in particolare quando presentano se stesse, un atto socialmente significativo nella definizione della propria identità personale e sociale e quindi di genere. Abbiamo svolto un'indagine sulle scelte linguistiche in testi formali in cui le donne si presentano e autodesignano in una sede pubblica e istituzionale: i loro *curricula vitae* nelle pagine istituzionali del loro luogo di lavoro. Le condizioni di raccolta dei dati sono le stesse di quelle utilizzate in VOGHERA M. – VENA D. (2016), in cui si era indagata la scelta del genere nell'uso di nomi di professioni, quali *direttore, direttrice, segretario, segretaria, professore, professoressa, ricercatore, ricercatrice* ecc. nei *curricula vitae* di colleghe di varie Università italiane. In questo studio ci limiteremo a ripetere l'analisi dei *curricula* dell'Università di

2 L'impiego al maschile o al femminile è evidentemente legato a un conflitto tra significati di maggiore o minore prestigio (LEPSCHY A.L. – LEPSCHY G. – SANSON H. 2002, BAZZANELLA C. 2009, THORNTON A.M. 2009).

3 Per una bella trattazione degli usi di femminili nel linguaggio politico e parlamentare si veda VILLANI (2012).

Salerno e, in onore della festeggiata di questa miscellanea, analizzeremo i curricula di colleghe della Universidad Complutense de Madrid (UCM), della Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Argentina) e della Universidad Nacional de Rosario (UNR). Ciò ci permetterà, da un lato, di osservare eventuali cambiamenti in micro-diacronia avvenuti nelle scelte delle colleghe italiane e, dall'altro, di compararle con gli usi delle colleghe nello spagnolo peninsulare e argentino. Lo studio non ha ovviamente la pretesa di offrire dati statisticamente significativi, ma di presentare alcuni dati che pensiamo siano utili per un processo di riflessione interno al mondo accademico femminile.

2. I CORPORA UTILIZZATI

2.1 SPAGNOLO

Il corpus è costituito da 66 *curricula vitae* di colleghe che lavorano in università spagnole e ispanoamericane: la Universidad Complutense de Madrid (UCM), la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO Argentina) e la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Dal punto di vista lessicale, che qui ci interessa, abbiamo registrato 5436 lemmi (*types*) e 38478 occorrenze (*tokens*) totali.

Sia nella sede spagnola, sia in quelle argentine, abbiamo scelto diversi Dipartimenti, in modo da avere una piccola rappresentanza di ambiti disciplinari, età e ruoli diversi. Tanto le sedi come i *curricula* sono stati scelti a campione, ma sono stati evitati i *curricula* di donne con incarichi specifici legati all'inclusione, per esempio *Delegada del Rector para la Diversidad e Inclusión*, presumendo che in questi casi ci fosse una propensione delle donne ad autodesignarsi al femminile. Non sempre è stato possibile ottenere un numero di *curricula* identico in funzione delle diverse variabili sociolinguistiche. La raccolta del corpus, infatti, è stata complicata dal fatto che non tutte le Università dispongono di siti web nei quali è possibile consultare liberamente il *curriculum* del personale docente. In vari casi, poi, soprattutto in ambito scientifico, molti *curricula* presenti in rete sono prevalentemente in inglese.

I grafici in Figura 1 mostrano il corpus impiegato per la varietà di spagnolo peninsulare rispetto al ruolo svolto e all'ambito disciplinare di appartenenza. Nei *currricula* delle donne argentine, non sempre si evinceva chiaramente il ruolo specifico svolto dalla docente, ma, per quanto possibile, i profili e gli ambiti sono stati scelti distribuendoli in maniera analoga a quanto fatto per la varietà peninsulare.

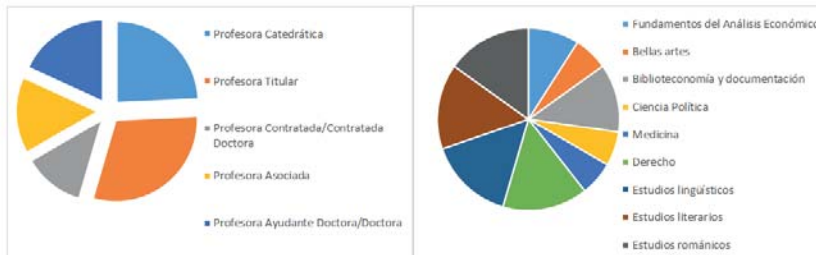


Figura 1 - Distribuzione interna del corpus spagnolo rispetto al ruolo accademico e all'ambito disciplinare.

2.2 ITALIANO

Per l'italiano abbiamo ricostruito il corpus composto da 20 *currricula* di donne dell'Università di Salerno esaminato da VOGHERA E VENA (2016), con qualche piccola eccezione. Nel caso in cui per vari motivi il curriculum non fosse più disponibile, lo abbiamo sostituito con un altro di analogo ruolo e ambito disciplinare. Il corpus esaminato corrisponde a 2287 lemmi (*types*) e 13257 occorrenze (*tokens*).

I grafici in Figura 2 illustrano il corpus impiegato rispetto al ruolo svolto e al Dipartimento di appartenenza.

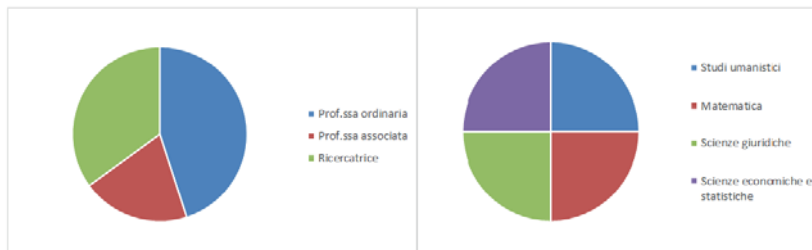


Figura 2: Distribuzione interna del corpus italiano rispetto al ruolo accademico e all'ambito disciplinare.

3. ANALISI DEI DATI

Esponiamo i risultati della nostra analisi considerando la frequenza d'uso delle preferenze di genere e la sintassi dell'accordo, mettendo poi a confronto la varietà di spagnolo peninsulare e quella americana con i dati relativi all'italiano di alcuni anni fa (VOGHERA M. – VENA D. 2016) e di oggi. Per l'analisi quantitativa, ci siamo avvalse del programma *Word List* del software *AntConc* (ANTHONY L. 2022). A partire dalla lista di frequenza generale, abbiamo estratto tutti i nomi di professione che si riferissero a donne e abbiamo poi valutato i vari tipi di accordo all'interno dei testi. Esponiamo di seguito i dati relativi allo spagnolo (§ 3.1) e all'italiano (§ 3.2).

3.1. SPAGNOLO

3.1.1. L'USO DEL GENERE GRAMMATICALE

I nomi di professioni nel corpus esaminato corrispondono a un totale di 908 occorrenze, riconducibili a 67 lemmi diversi. Nel conteggio sono stati inclusi i lemmi polirematici come *profesora titular*, 'professoressa ordinaria', mentre quelli appartenenti a lingue straniere, ad esempio *visiting researcher*, non sono stati considerati. La distribuzione generale dei lemmi divisa per genere grammaticale è riportata nella Tabella 1.

Lemmi		Esempi
maschili	20%	<i>coordinador</i> , 'coordinatore' <i>colaborador</i> , 'collaboratore' <i>catedrático</i> , 'ordinario'
femminili	62%	<i>autora</i> , 'autrice' <i>abogada</i> , 'avvocata' <i>becaria</i> , 'borsista'
ambigenere	18%	<i>docente</i> , 'docente' <i>representante</i> , 'rappresentante' <i>ponente</i> , 'relatore/relatrice'

Tabella 1 - Distribuzione dei lemmi nominali divisi per genere grammaticale.

La predominanza del femminile, evidente nella Tabella 1, si conferma anche nella frequenza d'occorrenza dei lemmi, come si vede nella Tabella 2.

Lemmi	Frequenza di occorrenza
maschili	19%
femminili	63%
ambigenere	18%

Tabella 2 - Frequenza di occorrenza dei lemmi nominali divisi per genere grammaticale.

È interessante guardare più da vicino quali sono i 30 lemmi in ordine di rango, che riportiamo nella Tabella 3.

Rango	Lemma	Genere	Occorrenze
1	<i>miembro</i> , 'membro'	ambigenere ⁴	99
2	<i>docente</i> , 'docente'	ambigenere	89
3	<i>profesora</i> , 'professoressa'	femminile	85
4	<i>investigador</i> , 'ricercatore'	maschile	64
5	<i>doctora</i> , 'dottoressa'	femminile	54
6	<i>investigadora</i> , 'ricercatrice'	femminile	48
7	<i>directora</i> , 'direttrice'	femminile	47

4 Sebbene non manchino attestazioni al femminile, è stato classificato così in quanto «El sustantivo masculino *miembro* se usa como epiceno cuando designa la persona que se integra en un grupo o una comunidad. No obstante, empieza a ser utilizado también como común en cuanto al género: *Ella es el miembro más notable del equipo ~ Ella es la miembro más notable del equipo*. No se recomienda, en cambio, el femenino *miembra*.» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2009: 32). Per quanto riguarda l'uso del genere femminile del lemma *miembro* in italiano vd. THORNTON (2014).

8	<i>coordinadora</i> , 'coordinatrice'	femminile	45
9	<i>licenciada</i> , 'laureata'	femminile	36
10	<i>responsable</i> , 'responsabile'	ambigenere	29
11	<i>autora</i> , 'autrice'	femminile	28
12	<i>secretaria</i> , 'segretaria'	femminile	25
13	<i>evaluadora</i> , 'valutatrice'	femminile	21
14	<i>diseñadora</i> , 'designer'	femminile	19
15	<i>editora</i> , 'editrice'	femminile	19
16	<i>becaria</i> , 'borsista'	femminile	15
17	<i>asesora</i> , 'assessora'	femminile	11
18	<i>especialista</i> , 'specialista'	ambigenere	9
19	<i>ayudante</i> , 'aiutante'	ambigenere	8
20	<i>consultora</i> , 'consulente'	femminile	8
21	<i>asistente</i> , 'assistente'	ambigenere	7
22	<i>profesor</i> , 'professore'	maschile	7
23	<i>abogada</i> , 'avvocata'	femminile	7
24	<i>ponente</i> , 'relatore/ relatrice'	ambigenere	6
25	<i>catedrática</i> , 'ordinaria'	femminile	6
26	<i>codirectora</i> , 'codirettrice'	femminile	6
27	<i>presidenta</i> , 'presidente'	femminile	6
28	<i>doctor</i> , 'dottore'	maschile	5
29	<i>colaboradora</i> , 'collaboratrice'	femminile	5
30	<i>tutora</i> , 'tutrice'	femminile	5

Tabella 3 - Primi 30 lemmi in ordine di rango nel corpus in spagnolo.

Osservando la frequenza di occorrenza dei primi 30 lemmi, risulta evidente che il genere maschile non è solamente poco impiegato sul totale delle occorrenze, ma che il suo scarso impiego è per di più relativo a poche forme. Tra queste, *investigador*, ‘ricercatore’, copre da solo quasi il 70% del totale delle occorrenze al maschile.

Inoltre, sebbene si registri una generale preferenza per il femminile, è interessante osservare che le occorrenze di lemmi al maschile non si distribuiscono equamente nelle due varietà esaminate, ma si concentrano in quella peninsulare, precisamente nell’89% dei casi contro l’11% della varietà argentina. Il grafico in Figura 3 mostra la differenza di uso nelle due varietà rispetto alle singole forme che, come si vede, sono anche molto poche (15). Ciascuna forma è riportata sull’asse delle ascisse e sull’asse delle ordinate è indicato il corrispondente numero di occorrenze.

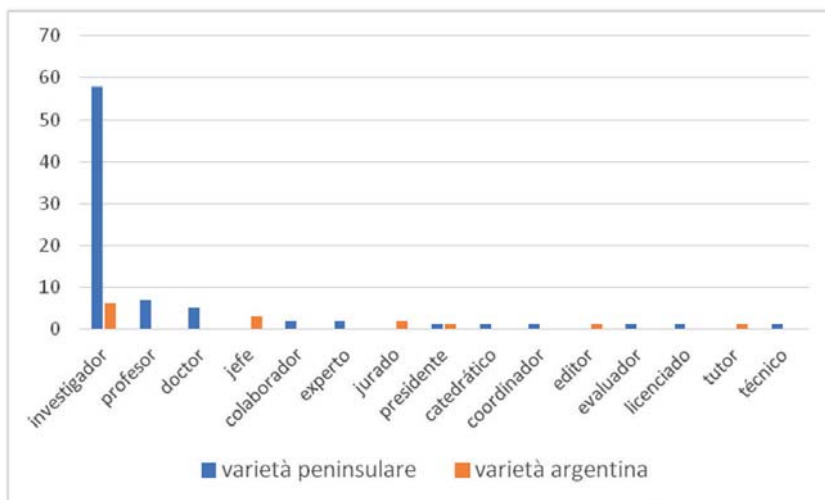


Figura 3 - Occorrenze di lemmi al maschile nelle due varietà di spagnolo.

Per quanto riguarda la relativa numerosità di occorrenze al maschile del termine *investigador*, è bene precisare che occorre molte volte, ma in un numero ridotto di *curricula* e che nella stragrande maggioranza dei casi corrisponde ai punti di un elenco:

- (1) *Proyectos de investigación:*
-Investigador del proyecto XXX: “Innovación y estrategias empresariales”
-Investigador del proyecto YYY⁵

Oppure è impiegato in costruzioni quali *nel ruolo di, in qualità di + nome di professione:*

- (2) *Desde el año 2009 participa como investigador del Proyecto XXX⁶*

Come osservato da VOGHERA E VENA (2016), in questi casi non è possibile un'interpretazione equativa d'identità tra soggetto e predicato e i nomi sembrano essere fuori dal target dell'accordo. Si tratta di meccanismi di distanziamento tra il soggetto e gli elementi che vi si riferiscono, tipici di questo tipo di testo, come mostra anche l'esempio (3):

- (3) *Todo ello me ha permitido acreditar me como Contratado Doctor y Profesor de Universidad Privada por la ANECA y la ACAP⁷*

Tuttavia, non mancano controesempi come in:

- (4) *Se desempeña como Asistente Técnica de la Secretaría Posgrado de FCA⁸.*

5 Per non interrompere la continuità del testo, riportiamo in nota le traduzioni in italiano degli esempi. L'uso delle maiuscole riproduce fedelmente quello dei *curricula*, sia nel testo originale sia nella traduzione.

Progetti di ricerca:

- Ricercatore nel progetto XXX: “Innovazione e strategie aziendali”
- Ricercatore nel progetto YYY

6 Dal 2009 partecipa come ricercatore al Progetto XXX.

7 Tutto ciò mi ha consentito di ottenere l'accreditamento come Professore *Contratado Doctor* e Professore di Università Privata da parte della ANECA e dell'ACAP.

8 Svolge il ruolo di Assistente Tecnica della Segreteria Post laurea di FCA.

Negli altri casi, quindi, ove possibile, è stato valutato l'accordo considerando i nomi maschili e quelli ambigenere, dal momento che quelli femminili sono regolarmente accordati al femminile.

3.1.2. L'ACCORDO

L'analisi dei vari tipi di accordo all'interno dei testi del corpus spagnolo è riconducibile a due casi:

- l'accordo tra il nome testa del sintagma e i suoi eventuali modificatori⁹:

(5) *Especialista*_[F]¹⁰_[AG] *universitario*_[M] o *especialista*_[F]_[AG] *universitaria*

- l'accordo tra il soggetto e la parte predicativa nominale:

(6) *Marta*_[F] *Molina es profesora*_[F] *asociada*_[F] o *Marta*_[F] *Molina es profesor*_[M] *asociado*_[M]¹¹

La valutazione dei vari target di accordo fornisce un quadro più completo rispetto alla considerazione della sola frequenza d'uso dei lemmi nominali. Dato il tipo di testo, in molti casi non è stato valutabile, ma è interessante osservare che l'80% dei lemmi ambigenere si accorda al femminile, come in (7):

(7) *Docente*_[F]_[AG] *invitada*_[F], *de 2005 a 2007, de la materia Bioética y Derecho*¹²

9 Segnaliamo negli esempi il genere grammaticale utilizzando le glosse [M], [F], [AG] per indicare rispettivamente i generi maschile, femminile ed ambigenere.

10 *Specialista* [AG] *universitario* [M] o *specialista* [AG] *universitaria* [F].

11 *Marta* [F] *Molina* è professoressa [F] associata [F] o *Marta* [F] *Molina* è professore [M] associato [M]. Al di là delle diverse corrispondenze tra posizioni accademiche in Italia e all'estero, impieghiamo qui una traduzione che mostri l'accordo.

12 *Docente* [AG] *invitada* [F], dal 2005 al 2007, nelle discipline di Bioetica e Diritto.

Solo nel 20% dei casi si accorda al maschile, come in (8):

- (8) *Especialista* _[AG] *Universitario* _[M] *en Documentación, ha cursado también estudios especializados en Gestión de Documentación*¹³

3.2. ITALIANO

3.2.1. L'USO DEL GENERE GRAMMATICALE

I nomi di professioni nel corpus dei curricula salernitani corrispondono a 367 occorrenze, riconducibili a 38 lemmi. Nel conteggio sono stati inclusi i lemmi polirematici come *professore associato*, mentre quelli appartenenti a lingue straniere, ad esempio *visiting researcher*, non sono stati considerati. La distribuzione generale dei lemmi divisa per genere grammaticale è riportata in Tabella 4. La loro frequenza di occorrenza è indicata in Tabella 5.

Lemmi		Esempi
maschili	50%	<i>direttore, relatore, socio</i>
femminili	8%	<i>curatrice, delegata, dottoressa</i>
ambigenere	42%	<i>assegnista, borsista, componente</i>

Tabella 4 - Distribuzione dei lemmi nominali divisi per genere grammaticale.

Lemmi	Frequenza di occorrenza
maschili	49%
femminili	28%
ambigenere	23%

Tabella 5 - Frequenza di occorrenza dei lemmi nominali divisi per genere grammaticale.

¹³ Specialista [AG] Universitario [M] in Documentazione, ha frequentato anche studi di specializzazione in Gestione della Documentazione.

Anche per l'italiano è interessante vedere quali sono i nomi più usati, che riportiamo in ordine di rango nella Tabella 6.

Rango	Lemma	Genere	Occorrenze
1	<i>componente</i>	ambigenere	79
2	<i>membro</i>	maschile	62
3	<i>professore</i>	femminile	40
4	<i>responsabile</i>	ambigenere	39
5	<i>ricercatore</i>	maschile	14
6	<i>direttore</i>	maschile	13
7	<i>coordinatore</i>	maschile	12
8	<i>presidente</i>	ambigenere	12
9	<i>referente</i>	ambigenere	9
10	<i>delegato</i>	maschile	7
11	<i>dottore</i>	maschile	7
12	<i>ricercatrice</i>	femminile	7
13	<i>docente</i>	ambigenere	5
14	<i>laureata</i>	femminile	5
15	<i>relatore</i>	maschile	4
16	<i>vicario</i>	maschile	4
17	<i>assegnista</i>	ambigenere	3
18	<i>esperto</i>	maschile	3
19	<i>fondatore</i>	maschile	3
20	<i>titolare</i>	maschile	3
21	<i>coordinatrice</i>	femminile	3
22	<i>avvocato</i>	maschile	2
23	<i>segretario</i>	maschile	2
24	<i>autrice</i>	femminile	2
25	<i>direttrice</i>	femminile	2
26	<i>professoressa</i>	femminile	2
27	<i>vincitrice</i>	femminile	2
28	<i>assistente</i>	ambigenere	1
29	<i>autore</i>	maschile	1
30	<i>borsista</i>	ambigenere	1

Tabella 6 - Primi 30 lemmi in ordine di rango nel corpus in italiano.

3.2.2. L'ACCORDO

Anche nei *curricula* italiani abbiamo analizzato i due tipi di accordo descritti per lo spagnolo.

Nel caso in cui i nomi di professione siano modificati da un aggettivo, quest'ultimo ha sempre il genere del nome, che è perlopiù maschile (9); nel caso di nomi ambigenere prevale il maschile (10):

(9) relatore _[M] invitato _[M]

(10) responsabile _[AG] scientifico _[M]

È interessante che su 14 occorrenze del SN [responsabile + A] solo 2 occorrenze sono accordate al femminile.

Quando il target dell'accordo è il participio passato, vi è sempre l'accordo semantico, e quindi al femminile, con il soggetto implicito del *curriculum*. La parte nominale, però, può essere ambigenere (11) o rimanere al maschile (12):

(11) è stata _[F] docente _[AG], è stata eletta _[F] presidente _[AG]

(12) è diventata _[F] ricercatore universitario _[M], è stata direttore _[M]

Non abbiamo trovato casi di accordi al femminile.

4. DISCUSSIONE

I dati qui presentati, benché non abbiano la pretesa di dare una rappresentazione generale dell'uso dei femminili nei nomi di professioni nel mondo accademico ispanico e italiano, consentono qualche riflessione e suggerimento per ricerche future.

La prima cosa che emerge con molta evidenza è la grande differenza tra i dati dello spagnolo sia iberico sia americano e quelli italiani (in linea con ZARRA 2017). Seppure con qualche differenza tra la varietà peninsulare e quella argentina, nei *curricula* delle accademiche ispanofone è nettamente maggioritario l'uso del femminile sia nei nomi sia nell'accordo. Ciò vale tanto per la frequenza dei lemmi quanto per

quella delle forme: nei testi dei *currícula* in spagnolo i femminili sono più del doppio di quelli che troviamo nei *currícula* italiani.

La preferenza per il femminile non è determinata dall'uso di lemmi diversi, come si vede osservando le liste dei primi trenta lemmi in ordine di rango dello spagnolo (in Tabella 3) e dell'italiano (in Tabella 6), in cui ricorrono molti lemmi uguali. Escludendo quelli ambigenere, il più frequente è *profesora* in spagnolo e *professore* in italiano, impiegato al femminile in spagnolo nel 92% dei casi e in italiano solo nel 5%. O ancora, mentre nei *currícula* ispanofoni troviamo solo *directora* 'direttrice' o *coordinadora* 'coordinatrice', in quelli italiani *direttrice* occorre solo 2 volte contro le 13 di *direttore* e *coordinatrice* 3 volte contro le 12 di *coordinatore*.

È quindi evidente che le donne ispanofone usano nella stragrande maggioranza dei casi il femminile per nomi che si riferiscono a donne, mentre ciò non avviene nel caso delle donne italiane qui prese in considerazione.

Questa differenza non è dettata né da differenze riconducibili ai sistemi linguistici dell'italiano e dello spagnolo, molto simili per quanto riguarda questa porzione della grammatica, né da imposizioni normative di tipo istituzionale. Diremo anzi che per ciò che riguarda l'uso dei femminili nei nomi di professioni e più in generale per ciò che riguarda gli usi linguistici sessisti, l'Accademia della Crusca ha sempre avuto una posizione più aperta ed emancipata della Real Academia, almeno sul cosiddetto maschile *generico* o *non marcato* (BOSQUE I. 2012, RAE 2020, MARAZZINI C. 2022).¹⁴

Sono numerosissimi gli interventi che è possibile trovare sul sito dell'Accademia della Crusca a favore dell'uso del femminile nei nomi di professione e nel 2017 l'Accademia ha pubblicato una raccolta di indagini proprio sui femminili nei nomi di professioni e cariche istituzionali.

L'uso dei maschili per designare referenti femminili soprattutto se si tratta di professioni o posizioni di prestigio è dunque una scelta personale ancora molto comune da parte di alcune donne, che evidentemente sentono il femminile non adeguato perché non rispetta,

14 Tuttavia, anche nel cosiddetto "Informe Bosque", spesso considerato emblema di posizioni conservatrici, si discutono le implicazioni di alcune strategie indicate in diverse guide per un

secondo loro, la denominazione ufficiale del ruolo o perché addirittura lo avvertono come una diminuzione del valore del ruolo.

Appellarsi alla denominazione del ruolo per usare il maschile deriva da una visione linguisticamente molto ingenua, che presuppone che ci sia un legame di necessità tra i nomi e i referenti o, ancor di più, che i nomi derivino dai referenti. I nomi, come tutti i segni di una qualsiasi lingua, sono simboli arbitrariamente legati ai referenti, che quindi possono cambiare sia diacronicamente sia sincronicamente per i più vari motivi. Se così non fosse, non sarebbero possibili i mutamenti che avvengono continuamente nelle lingue e che i parlanti accettano normalmente: pensiamo per esempio all'uso di *telefonino* per indicare il telefono cellulare, *chiavetta* o *pennetta* per il dispositivo usb, al suffissoide *-poli* che nel corso degli ultimi decenni oltre al significato di città ha assunto il significato di sistema di corruzione. Usare il nome di un ruolo al maschile, per esempio in un bando di concorso o in documenti ufficiali, è dunque una scelta linguistica che deriva dal fatto che fino a tempi relativamente recenti i ruoli accademici non erano occupati da donne e dal fatto che il maschile è sentito ancora come genere non marcato che include quindi sia il maschile sia il femminile.¹⁵ Ciò significa che non c'è nessuna ragione formale per non usarlo al femminile, se si vuole.

Del resto, ciascuna di noi già usa ampiamente il femminile quando invece di scrivere, parla. Immaginiamo che una donna presentandosi, per esempio, al telefono, dica “sono la professoressa Tal dei Tali” e non “il professor Tal dei Tali”. Già in VOGHERA e VENA (2016), si era registrata una differenza netta tra lo scritto dei *curricula* e il parlato delle donne quando si presentano in trasmissioni televisive. I motivi di questa differenza sono molteplici, ma quello che più incide è il diverso

uso non sessista della lingua, ma non è ormai più in discussione la formazione di femminili singolari per indicare professioni o cariche prestigiose ricoperte da donne: “Nadie considera controvertida la propuesta de extender la formación de pares morfológicos a los nombres de profesiones y cargos (*ingeniero-ingeniera*, etc.), hoy universalmente aceptada” (BOSQUE I. 2012: 8).

15 Dai dati pubblicati dal MIUR (MOGRANA, SAGRAMORA 2022: 7) risulta che le donne nel 2020 sono il 56,3% degli iscritti ai corsi di laurea; il 56,9% del totale dei laureati; il 48% degli iscritti ai corsi di dottorato e il 49,4% del totale dei dottori di ricerca. La percentuale incomincia a diminuire man mano che si sale nella gerarchia accademica: le donne sono il 48,5% degli assegnisti di ricerca, il 46,4% dei ricercatori, il 40,4% dei professori associati e il 25,4% dei professori ordinari.

grado di formalità delle due situazioni linguistiche e, in particolare, il tipo di testo, *curriculum*, che favorisce un maggior uso del maschile, con un impiego di molti nomi di titoli e professioni quasi in forma di citazione, ad esempio, *in qualità di dottore di ricerca*. Nel parlato, al contrario, la presenza fisica del referente favorisce un accordo congruente con le sue caratteristiche semantiche.

Un'ultima considerazione va infine riservata ad un confronto tra i *curricula* salernitani analizzati nel 2016 (VOGHERA M. e VENA D. 2016) e quelli della presente ricerca. La lista dei lemmi registrati è molto simile, ma a distanza di sette anni la frequenza di occorrenza dei lemmi femminili è più che raddoppiata.

Lemmi	Frequenza di occorrenza	
	Unisa 2016	Unisa 2022
maschili	54%	49%
femminili	12%	28%
ambigenere	34%	23%

Tabella 8 - Frequenza di occorrenza dei lemmi nominali divisi per genere grammaticale nel 2016 e nel 2022.

Per quanto l'uso sia ancora minoritario rispetto al maschile, i femminili hanno guadagnato qualche posizione sia a spese dei maschili, sia degli ambigenere.

5. CONCLUSIONI

È interessante analizzare gli usi linguistici quando si parla di dinamiche di genere perché possono offrire spunti di riflessione e aprire una finestra anche su impliciti condizionamenti culturali che tutti, donne e uomini, subiamo senza esserne sempre consapevoli. Non bisogna però assegnare all'analisi linguistica un compito o un peso che non è suo proprio. Sarebbe del tutto scorretto dedurre meccanicamente le convinzioni o le posizioni culturali e sociopolitiche delle parlanti dai loro usi linguistici. Non possiamo, cioè, sostenere che una

donna che nel proprio curriculum si definisce *professore* o *ricercatore* sia meno consapevole rispetto all'identità di genere di quanto non lo sia una donna che si definisce *professoressa* o *ricercatrice*. Ciò che le linguiste e i linguisti possono e devono fare è registrare le tendenze sincroniche generali e individuarne le possibili conseguenze sul piano sistemico e sociolinguistico.

Sul piano sistemico la maggior parte dei nomi incontrati nei *curricula* ha una possibile forma femminile del tutto regolare rispetto al sistema di flessione dell'italiano che non contravviene nessuna norma. Non c'è nessun motivo grammaticale, quindi, che impedisca l'uso dei femminili.

Non c'è, naturalmente, neanche alcun motivo sociolinguistico che lo impedisca, se non quello del minor prestigio solitamente associato ai femminili. Ma qui, da linguiste, sappiamo che solo l'uso potrà cambiare la percezione da parte dei parlanti del livello di prestigio dei termini femminili. Solo se persone che godono di posizioni altamente qualificate, come quelle accademiche, useranno frequentemente le forme femminili, esse non saranno più associate solo a posizioni di basso prestigio.

Ed è proprio in questo senso che noi donne che lavoriamo nel mondo accademico abbiamo una particolare responsabilità: quella di dare dignità all'uso dei termini femminili in ogni contesto e di non cadere noi stesse nella trappola di credere che essere una ricercatrice o una professoressa sia meno qualificante di essere un ricercatore o un professore.

Molto ha fatto in questa direzione nel nostro Ateneo l'Osservatorio interdipartimentale per gli Studi di Genere e le Pari Opportunità (OGEP), di cui la professoressa Rosa Maria Grillo è instancabile animatrice, ma la strada per dare dignità e visibilità a tutte e tutti è ancora lunga.

BIBLIOGRAFIA

ANTHONY Laurence, *AntConc* (Version 4.0.10) [Computer Software]. Waseda University, Tokyo, Japan 2022, <http://www.antlab.sci.waseda.ac.jp/> (25/02/2022)

BAZZANELLA Carla, *Stereotipi e categorizzazioni del femminile/maschile*, in Giuliana GIUSTI e Susanna REGAZZONI (a cura di), *Mi fai male*, Atti del Convegno (Venezia, Auditorium Santa Margherita 18-19-20 novembre 2008), Cafoscarina, Venezia 2009, pp.99-114.

BOSQUE Ignacio, *Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer*, 2012, http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf (07/02/2022)

LEPSCHY Anna Laura, LEPSCHY Giulio, SANSON Helena, *A proposito di -essa*, *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 397-409.

MARAZZINI Claudio, *La lingua italiana in una prospettiva di genere*, 2022, <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/la-lingua-italiana-in-una-prospettiva-di-genere/23590> (17/07/2022)

MORANA Maria Teresa Morana e SAGRAMORA Simonetta, *Focus "Le carriere femminili in ambito accademico"*, *Elaborazioni su banche dati MUR*, DGPBSS – Ufficio VI - Servizio Statistico, 2022, http://ustat.miur.it/media/1218/focus_carrierefemminili_universit%C3%A0_2022.pdf (17/07/2022)

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid 2009.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Informe de la Real Academia Española sobre el uso del lenguaje inclusivo en la Constitución Española, elaborado a petición de la Vicepresidenta del Gobierno*, "Boletín de Información Lingüística de la Real Academia Española", [S.l.], 2020, pp. 5-207, <http://revistas.rae.es/bilrae/article/view/397/874> (17/07/2022)

ROBUSTELLI Cecilia, *Lingua e identità di genere. Problemi attuali nell'italiano*, "Studi italiani di Linguistica teorica e applicata", n. 29 (3), 2000, pp. 507-527.

ROBUSTELLI Cecilia, *L'uso del genere femminile nell'italiano contemporaneo: teoria, prassi e proposte*, in "Politicamente o linguisticamente corretto? Maschile e femminile: usi correnti della denominazione di cariche e professioni", Atti della X Giornata della Rete per l'Eccellenza dell'italiano istituzionale (REI), Roma 2010, pp. 1-18.

THORNTON Anna M., *Designare le donne*, in Giuliana GIUSTI e Susanna REGAZZONI (a cura di), *Mi fai male*, Atti del Convegno Venezia, Auditorium Santa Margherita 18-19-20 novembre 2008, Cafoscarina, Venezia 2009, pp.115-133.

THORNTON Anna M., *Quando parlare delle donne è un problema*, in Anna Maria THORNTON e Miriam VOGHERA (a cura di), *Per Tullio De Mauro. Saggi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, Aracne, Roma 2012, pp. 301-316.

THORNTON Anna M., *Risposta n. 7 [le membre del comitato]* [risposta a quesito inviato da una lettrice], "La Crusca per voi", 49, 2014, pp. 14-15.

THORNTON Anna M., *Designare le donne: preferenze, raccomandazioni e grammatica*, in Fabio CORBISIERO, Pietro MATURI, Elisabetta RUPINI (a cura di), *Genere e linguaggio*, Franco Angeli, Milano 2016, pp. 15-33.

THORNTON Anna M., *Per un uso della lingua italiana rispettoso dei generi*, Università degli studi dell'Aquila, 2020, <https://www.univaq.it/include/utilities/blob.php?item=file&table=allegato&id=4925> (20/04/2022).

VILLANI Paola, *Le donne al Parlamento. Donne e linguaggio politico*, in Anna M. THORNTON, Miriam VOGHERA (a cura di), *Per Tullio De Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, Aracne, Roma 2012, pp. 317-339.

VOGHERA Miriam e VENA Debora, *Forma maschile, genere femminile: si presentano le donne*, in Fabio CORBISIERO, Pietro MATURI, Elisabetta RUPINI (a cura di), *Genere e linguaggio*, Franco Angeli, Milano 2016, pp. 34-51.

ZARRA Giuseppe, *Quasi una rivoluzione. I femminili di professioni e cariche in Italia e all'estero*, Accademia della Crusca, Firenze, 2017.

I DOCENTI DELLE SCUOLE MEDIE DI FRONTE ALLA SFIDA
DELL'INSEGNAMENTO MULTILINGUE E INTERCULTURALE:
I CASI TOSCANO E CAMPANO

Inmaculada Solís García

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Chiara Francesca Pepe

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Questo lavoro è dedicato a Rosa Maria Grillo, collega stimata con cui abbiamo avuto il piacere di lavorare e studiare nella Facoltà di Lingue e Letterature Straniere della Università degli Studi di Salerno.

1. INTRODUZIONE¹

Una delle principali sfide che dovrà affrontare la scuola italiana del futuro sarà quella dell'inclusione delle lingue e delle culture non italiane nel processo didattico². Le continue migrazioni provocate dalle carestie, dalle guerre e dal cambiamento climatico stanno generando

1 Il lavoro è frutto di una riflessione congiunta delle autrici. Tutti gli aspetti strutturali e di contenuto sono stati definiti consensualmente. Nella stesura finale, Inmaculada Solís García ha lavorato sui paragrafi 2 e 4 e Chiara Francesca Pepe sui paragrafi 1 e 3.

2 Nel nostro studio declineremo il concetto di plurilinguismo e multiculturalismo come i processi di inclusione nella scuola italiana delle lingue e delle culture degli studenti con cittadinanza non italiana.

un cambiamento nella composizione della popolazione discendente delle scuole italiane. La presenza di alunni stranieri è in costante aumento – sebbene con differenze all’interno del territorio nazionale – e deve essere presa in considerazione se vogliamo continuare a tutelare il loro diritto allo studio e il loro processo di integrazione.

Proponiamo solo qualche numero: nell’anno scolastico 2019/2020 su oltre 8 milioni e mezzo di studenti circa 860.000 alunni erano di cittadinanza non italiana³. Nella scuola secondaria di I grado, che sarà l’oggetto del nostro studio, secondo i dati forniti dal Ministero dell’Istruzione (Portale Unico dei Dati della Scuola⁴), gli alunni stranieri sono circa il 10% del totale, benché la distribuzione sul territorio nazionale non sia uniforme. In particolare, viene riscontrata una maggiore presenza di alunni provenienti da un *background* migratorio al nord (65,9%) e al centro (22,6%) del Paese, mentre al sud la percentuale è più bassa (11,6%). Al nord la Lombardia e l’Emilia-Romagna raggiungono la maggioranza degli alunni stranieri nelle scuole statali; al centro, invece, sono il Lazio e la Toscana le regioni con quote più significative.

Zona	Valore	Percentuale
NORD OVEST	65.112	40,0%
NORD EST	42.285	25,9%
CENTRO	36.760	22,6%
SUD	13.300	8,2%
ISOLE	5.511	3,4%
TOTALE	162.968	100,0%

Tabella 1. Dati MIUR⁵

Nelle regioni meridionali la presenza di studenti con cittadinanza non italiana è di molto inferiore rispetto alla media nazionale. Tra queste regioni, la Campania rappresenta un caso eccezionale: i dati

3 Report del Ministero dell’Istruzione MIUR 2021. Il sito del MIUR <https://dati.istruzione.it/opendata/> è stato consultato il 29/03/2022.

4 Il sito del MIUR <https://dati.istruzione.it/opendata/> è stato consultato il 29/03/2022.

5 Il sito del MIUR <https://dati.istruzione.it/opendata/> è stato consultato il 17/06/2022.

dell'ultimo triennio registrano un aumento notevole delle iscrizioni di alunni stranieri nelle scuole, situando la regione al quarto posto in Italia per crescita in valore assoluto⁶.

Tuttavia, non si può dire che la scuola italiana non stia già da tempo rispondendo alle continue esigenze che arrivano da questi fronti, poiché, al meno dall'inizio di questo secolo, i lavori di riflessione e i progetti educativi legati alla didattica multilingue e interculturale si susseguono ininterrottamente con ritmi sempre più serrati⁷, sebbene non sempre nella stessa direzione.

Se esaminiamo con un po' di attenzione i progetti sul plurilinguismo e la multiculturalità legati alla inclusione degli studenti con cittadinanza non italiana attuati negli ultimi decenni, possiamo osservare che le due regioni che saranno oggetto della nostra indagine – la Toscana e la Campania – hanno sviluppato degli approcci progettuali diversificati.

Come rilevato dal Report *SILC Sistema Integrato Lingue Campania*⁸ dell'USR campano, i progetti sul plurilinguismo e la multiculturalità si sono concentrati nel triennio 2016-2019 sulle lingue e culture con presenza curricolare: inglese, francese, spagnolo e tedesco. Per quanto riguarda le lingue e culture degli studenti con cittadinanza non italiana, sono stati attivati principalmente dei corsi di potenziamento della lingua cinese e un timido avvio di potenziamento per la lingua araba e le altre lingue in un orario extracurricolare. Ipotizziamo che la causa di questa scarsa attenzione al fenomeno delle lingue degli studenti con cittadinanza non italiana sia dovuta alla finora bassa numerosità di alunni stranieri in questa regione.

La regione Toscana, invece, con una maggiore presenza nel proprio territorio di aree a forte processo migratorio, ha avviato da tempo una serie di iniziative volte a integrare il plurilinguismo e il multiculturalismo in tutti gli ambiti del processo didattico: dai corsi specifici

6 Report del Ministero dell'Istruzione MIUR 2021. Il sito del MIUR <https://dati.istruzione.it/opendata/> è stato consultato il 29/03/2022.

7 Si veda, tra gli altri, FAVARO G. 2002, 2009, 2011; LUATTI L. 2004, 2012; DE CARLO M. 2011; CANTÙ S. - CUCINIELLO A. 2012; MINARDI S. 2012; ZADRA F. 2014; VIDESOTT G. - DELLA ROSA P.A. - FRANCESCHINI R. 2015; CARBONARA V. - SCIBETTA A. 2018; COGNIGNI E. 2020; FIORENTINI I. - GIANOLLO C. - GRANDI N. 2020; ZANZOTTERA C. - CUCINIELLO A. 2021.

8 <http://www.campania.istruzione.it/home/home.shtml>.

ci di potenziamento delle lingue degli studenti non italiani o italiani con *heritage languages*, all'inserimento nella didattica curricolare di un approccio interculturale. L'USR toscano, con il sostegno scientifico dell'Università per Stranieri di Siena, supporta ricerche e metodi didattici innovativi che fanno ricorso alle tecnologie della comunicazione e dell'informazione (apertura sito web, forum, workshop...)⁹, manifestando un'attenzione crescente verso questo fenomeno.

2. IL PROGETTO EUNIWELL

In questo nuovo contesto educativo si inserisce il progetto di ricerca che illustreremo in questa sezione. Si tratta di un progetto rivolto ai docenti delle scuole di primo grado intitolato: “Plurilinguismo e inclusione sociale nelle classi europee”¹⁰. Il progetto è stato finanziato dal consorzio di università europee EUniWell (*European University for Well-Being*) e mira a contribuire alla sua missione nell'area di intervento relativa alla formazione degli insegnanti a livello europeo, attraverso un'indagine che coinvolge quattro diversi gruppi di ricerca sul multilinguismo afferenti rispettivamente alle Università di Firenze, Birmingham, Colonia e Leiden¹¹.

Il progetto ha tra i suoi obiettivi quello di confrontare le esperienze e le percezioni dei docenti e degli studenti sul multilinguismo nelle aule delle quattro città europee coinvolte: Birmingham, Leiden, Köln e Firenze, ed è stato ampliato dalle autrici all'area campana.

2.1. METODOLOGIA E CORPUS

Lo scopo della ricerca è quello di studiare la percezione che emerge dagli insegnanti sul fenomeno del plurilinguismo e sul rapporto effettivo tra scuola e ambiente multilingue con studenti di età compresa

⁹ <http://www.toscana.istruzione.it/usr.shtml>.

¹⁰ Per conoscere in dettaglio il progetto “Plurilinguismo e inclusione sociale nelle classi europee”, si veda il sito www.multilingualism.unifi.it.

¹¹ Per la descrizione del progetto nell'ambito dell'università Euniwell si veda <https://www.euniwell.eu/participate/call-for-joint-projects/projects-of-the-first-seed-funding-call/multilingualism-for-social-inclusion-in-the-european-classroom-msiec> (25/03/2022).

tra i 10 e i 14 anni. Le opinioni dei docenti sono state rilevate tramite la distribuzione di un questionario semi-strutturato, redatto congiuntamente dai gruppi di ricerca delle quattro università partecipanti al progetto Euniwell.

Il questionario è stato proposto a un gruppo aleatorio di insegnanti delle città coinvolte nel processo, composto da 80 docenti nell'area fiorentina e 32 docenti nell'area campana¹²; in particolare, nell'area toscana i questionari sono stati somministrati nelle città di Lucca, Prato e Follonica; nell'area campana nella città di Salerno. Il tempo di compilazione del questionario è all'incirca di 15 minuti.

Il formulario inizia con alcune brevi domande relative al singolo docente (Parte 1: "Dati personali, informazioni sulla carriera accademica e scolastica"; Parte 2: "Profilo linguistico del docente"), per poi focalizzarsi sull'esperienza personale nelle classi plurilingui e con studenti non di madrelingua italiana¹³ (Parte 3: "L'uso delle lingue a scuola"; Parte 4: "Il suo punto di vista sulle lingue da usare in classe"; Parte 5: "Il suo punto di vista sull'attività in aula e sulla didattica").

Considerato che la situazione attuale rispetto alla presenza degli alunni stranieri è in continua evoluzione, soprattutto se valutiamo l'andamento dei flussi migratori negli ultimi decenni, abbiamo ritenuto interessante confrontare le opinioni non solo dei docenti di due regioni con contesti socialmente diversi, ma all'interno delle opinioni stesse abbiamo deciso di suddividere le risposte per fasce d'età, distinguendo due gruppi: età compresa fra i 26 e i 49 anni ed età compresa fra i 50 e i 67 anni¹⁴. Le riflessioni che ci hanno condotto a stabilire nei 50 anni un limite fittizio fra una "nuova" generazione docente e una generazione più "veterana" sono frutto di una serie di domande precedenti dello stesso questionario, con le quali abbiamo potuto traccia-

12 I dati a nostra disposizione non possono essere utilizzati per proporre un confronto statistico, ma ci serviranno per delineare delle tendenze che possono essere approfondite in ulteriori indagini.

13 Per consultare il questionario completo si può fare riferimento al link: <https://www.multilingualism.unifi.it/vp-7-questionario.html> (29/03/2022).

14 Nei grafici presentati in questo articolo, i risultati verranno illustrati simmetricamente: i dati relativi alla regione Campania (di colore azzurro) verranno distribuiti nella sezione di sinistra e ripartiti fra età minore di 50 (grafico superiore) ed età maggiore di 50 (grafico inferiore). Lo stesso procedimento verrà effettuato per i dati della regione Toscana (di colore rosso), nella colonna destra.

re un profilo indicativo dei docenti presi in esame, come ad esempio il percorso di studi che hanno effettuato, la modalità di conseguimento dell'abilitazione all'insegnamento e le eventuali esperienze formative o lavorative all'estero.

Le risposte ci riveleranno quale sia il livello di consapevolezza dei nostri docenti e la loro percezione del fenomeno rappresentato.

3. RISULTATI E DISCUSSIONE

Il nostro studio parte dall'analisi del punto di vista e delle esperienze dei docenti direttamente implicati nella gestione di classi plurilingui. Nell'indagine riportata successivamente abbiamo deciso di focalizzarci solo su alcune delle domande presenti nel questionario del progetto originario; nello specifico, ci siamo concentrate sulle questioni presenti nella parte 4 ("Il suo punto di vista sulle lingue da usare in classe") e nella parte 5 ("Il suo punto di vista sull'attività in aula e sulla didattica"), in modo da poter evidenziare l'idea che hanno i docenti riguardo al fenomeno del plurilinguismo e al rapporto effettivo tra scuola e ambiente multilingue. Riporteremo qui di seguito le risposte alle domande che abbiamo studiato più analiticamente.

*Domanda 1: Quale lingua adoperare in classe?*¹⁵

Nelle classi plurilingui l'obiettivo principale dei docenti rispetto agli studenti con un *background* migratorio è orientato soprattutto all'apprendimento dell'italiano – cioè della lingua ufficiale d'istruzione – da parte dei nuovi arrivati. Lo sviluppo continuo delle competenze degli studenti stranieri nella loro L1 non viene spesso proposto o incoraggiato, probabilmente poiché si teme che possa diminuire le capacità di apprendimento in lingua italiana. Il grafico che segue sintetizza il punto di vista dei docenti a proposito dell'uso delle lingue straniere in classe (Grafico 1).

15 La numerazione di questi quesiti risponde alla nostra sequenza analitica e non alla effettiva numerazione delle domande presenti nel questionario.

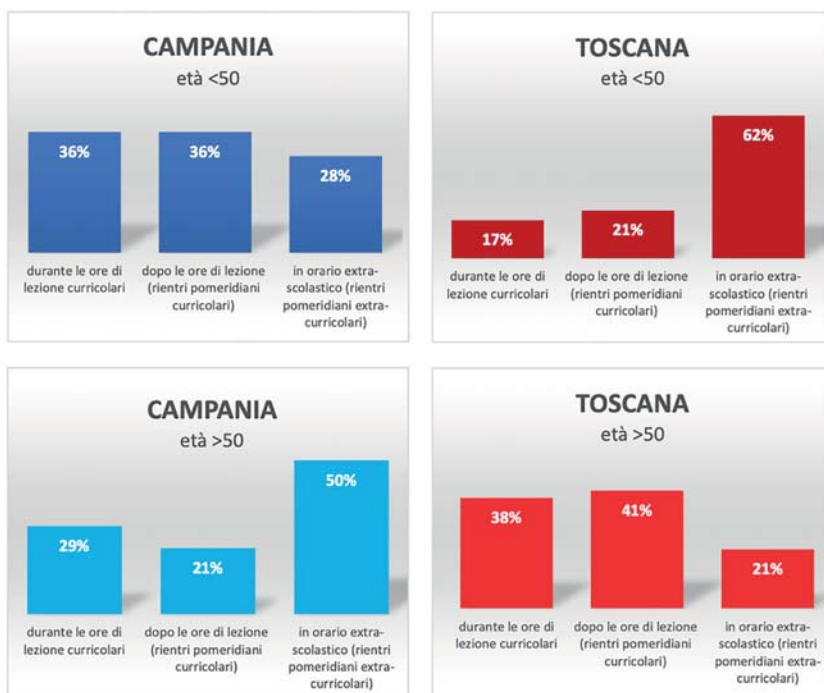


Grafico 1. *Insegnamento L1* - Fonte: Elaborazione propria.

Alla domanda in cui si ipotizza un eventuale utilizzo della lingua madre degli studenti stranieri nella dinamica didattica attraverso l'inclusione di lingue diverse durante l'orario scolastico (agevolando il loro uso durante l'esecuzione dei compiti, nelle conversazioni tra diversi studenti che condividono la stessa lingua, ecc.), in Campania i docenti con più di 50 anni (50%) preferirebbero che venisse studiata in orario pomeridiano come attività extracurricolare, ritenendo non fondamentale né l'uso né l'approfondimento scolastico della lingua d'origine degli studenti appena arrivati in Italia. In Toscana sono della stessa opinione i docenti con età inferiore ai 50 (62%).

In un certo senso sembra che i docenti con minore esperienza in didattica plurilingue (i docenti campani più anziani e quelli toscani con meno di 50 anni) manifestino maggiore diffidenza verso l'uso del-

le L1 degli studenti stranieri durante le ore di insegnamento curriculare e preferirebbero destinarle agli spazi di approfondimento extra-curricolare.

Domanda 2: Cosa rende difficile l'uso della L1 in classe?

Al quesito “Quali tra le opzioni che seguono possono rendere difficile l'utilizzo delle lingue madri degli studenti in classe?” (Grafico 2), l'opzione con il risultato più omogeneo tra i docenti sia in Campania che in Toscana è stata “la mancanza di un'adeguata preparazione da parte del personale docente”.

Un'altra difficoltà per la maggior parte dei docenti intervistati potrebbe essere il fatto che la scuola non abbia risorse o spazi adeguati (il 31% in Campania e il 33% in Toscana nell'età oltre i 50; il 24% in Toscana nell'età al di sotto dei 50), anche se per i docenti campani con età inferiore ai 50 non sembra essere un problema (4%). Per il 28% degli intervistati in questa fascia d'età l'utilizzo delle lingue madri potrebbe ostacolare lo svolgimento della programmazione didattica.

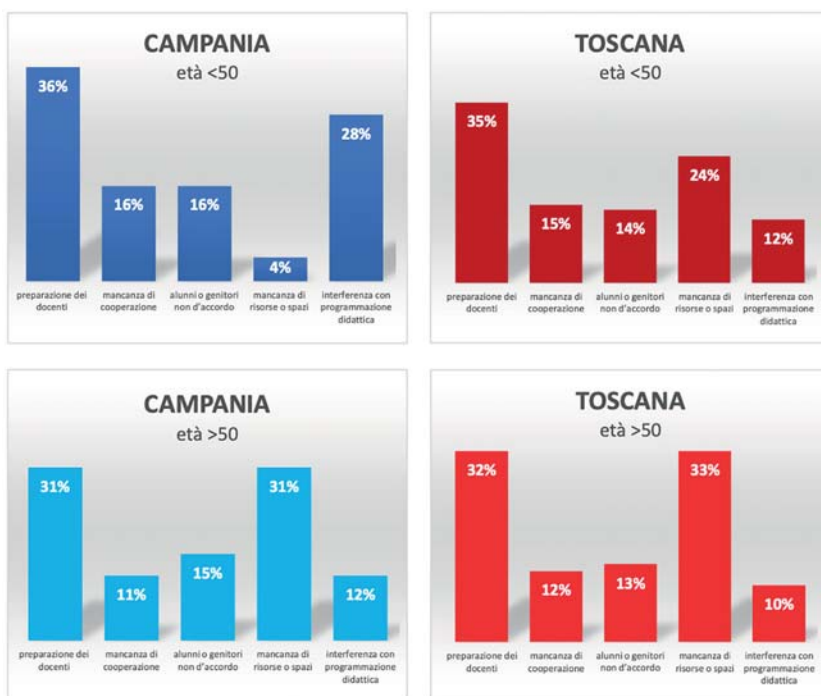


Grafico 2. Difficoltà uso L1 in classe - Fonte: Elaborazione propria.

Dunque, dai dati analizzati sembra che la questione sia determinata, più che da un motivo strettamente oggettivo di acquisizione didattica, da una difficoltà soggettiva dei docenti.

Domanda 3: Com'è valutato l'uso della L1 in classe?

Una parte del questionario è poi dedicata al punto di vista dei docenti sull'attività in aula e sulla didattica. Nello specifico, viene chiesto agli insegnanti di esprimere una valutazione indicando la frequenza con cui adottano i seguenti metodi durante le loro lezioni:

- Incoraggio l'uso in classe delle lingue dei miei studenti che sono diverse dall'italiano e dalle lingue straniere curricolari (Grafico 3).
- Introduco delle attività per aiutare gli studenti ad apprendere l'uno le lingue dell'altro (Grafico 4).
- Uso metodologie didattiche e attività che promuovono la comprensione delle altre culture (Grafico 5).
- Incoraggio l'uso comparato delle lingue dei miei studenti durante le attività didattiche (Grafico 6).

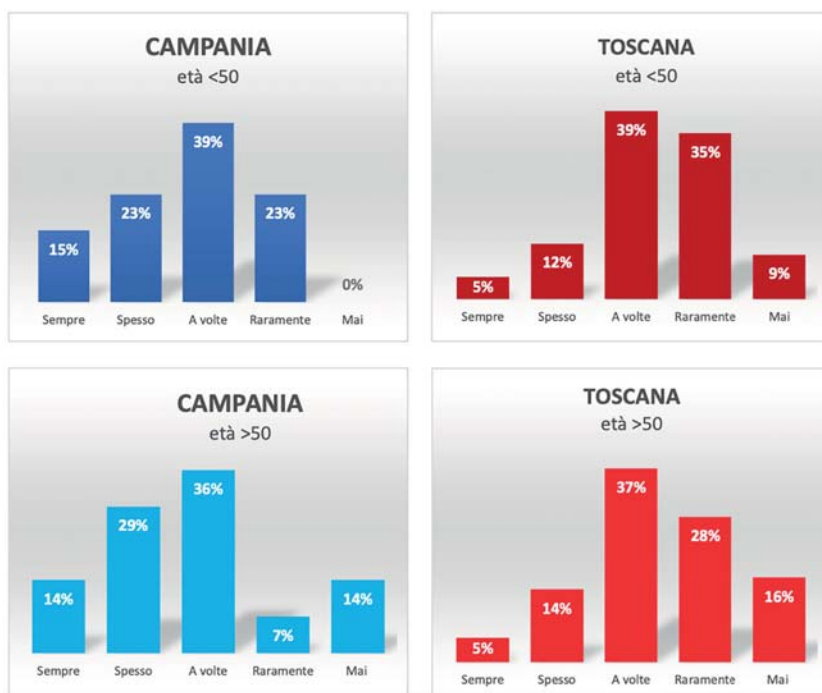


Grafico 3. Incoraggiamento uso L1 in classe - Fonte: Elaborazione propria.

- Do l'opportunità ai miei studenti di condividere informazioni sulla loro lingua madre (Grafico 7).
Qui di seguito riporteremo i risultati ottenuti in forma grafica.

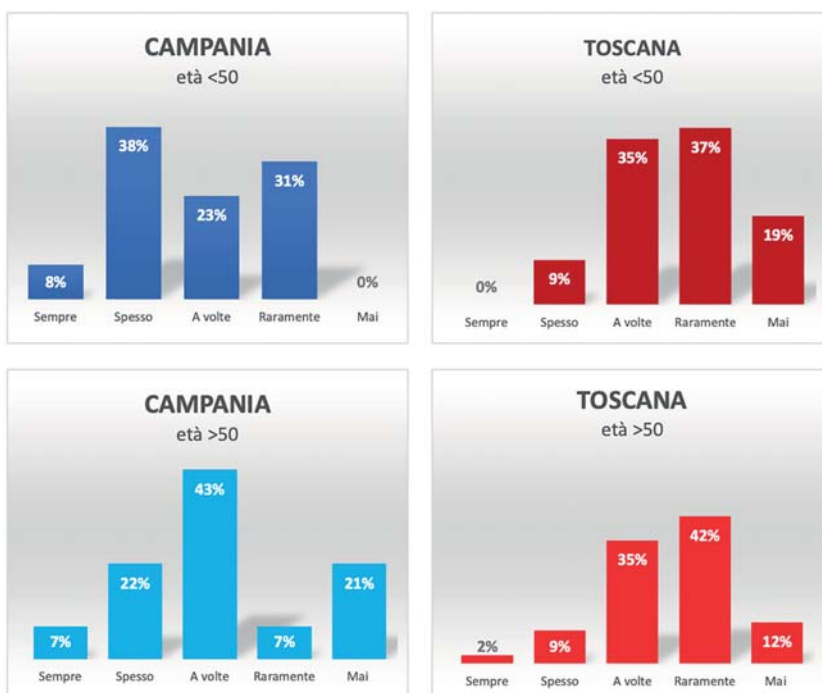


Grafico 4. *Introduzione attività di scambio linguistico* - Fonte: Elaborazione propria.

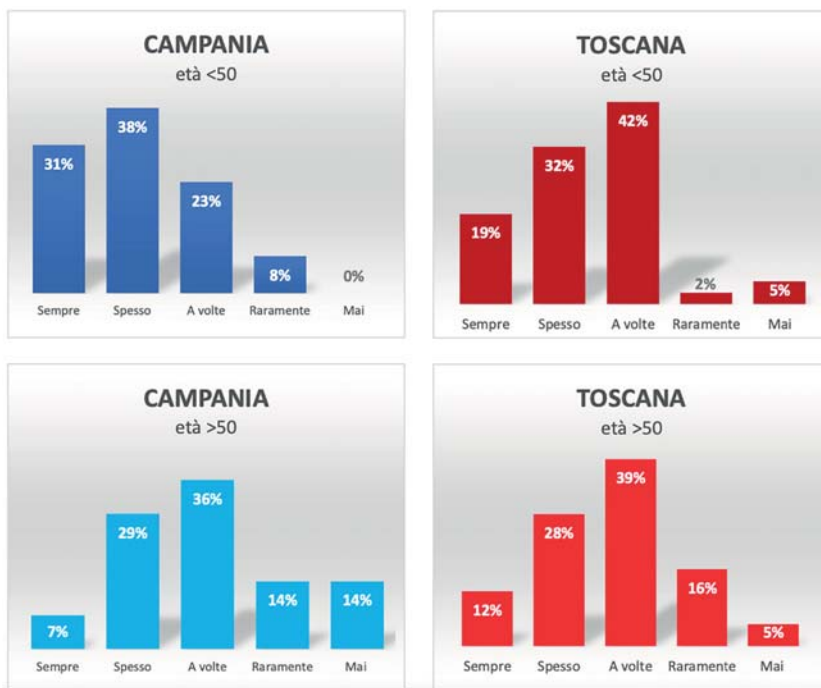


Grafico 5. Metodologie e attività di comprensione fra culture - Fonte: Elaborazione propria.

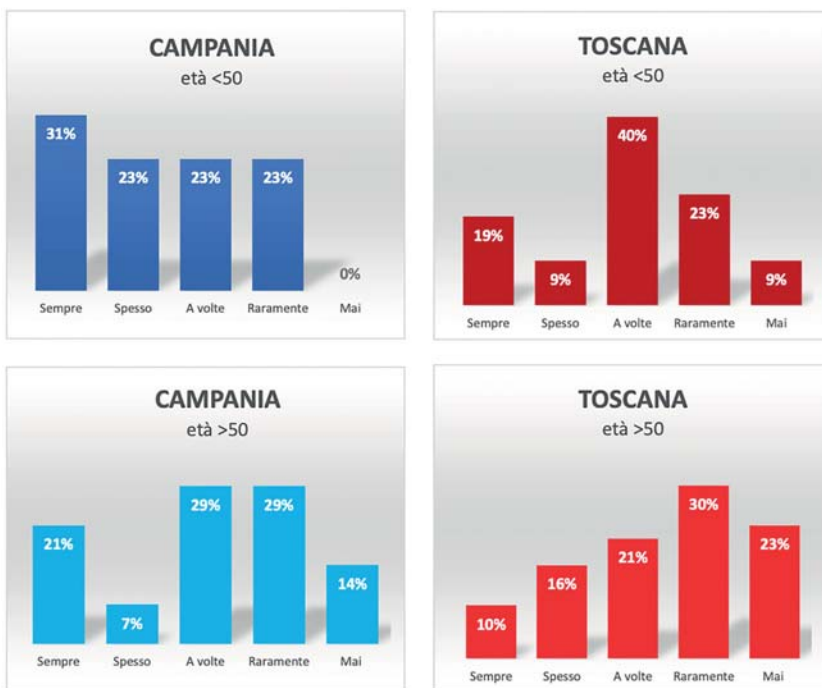


Grafico 6. *Incoraggiamento uso comparato delle lingue* - Fonte: Elaborazione propria.

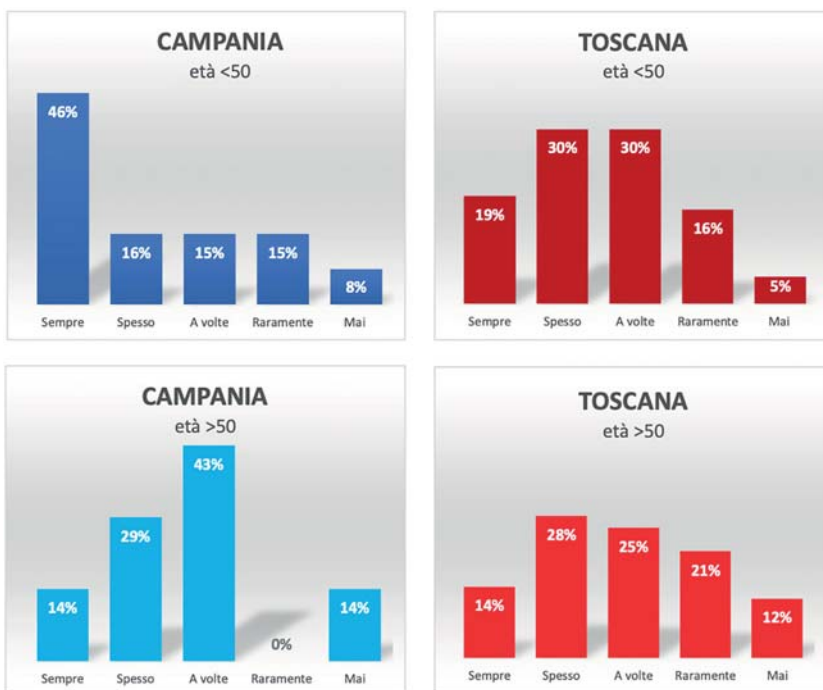


Grafico 7. *Opportunità di condivisione* - Fonte: Elaborazione propria.

Il quadro generale ottenuto dalle risposte riguardanti l'attività di approccio plurilingue in aula fornisce vari spunti di riflessione. Tendenzialmente, in Campania i docenti al di sotto dei 50 anni mostrano un atteggiamento abbastanza propositivo nei confronti della didattica plurilingue, malgrado le loro iniziali difficoltà. Infatti, sono fra i più numerosi (15%) a dichiarare di incoraggiare sempre l'uso della L1 degli alunni stranieri (Grafico 3), di introdurre spesso (38%) attività di scambio linguistico (Grafico 4), di applicare spesso (38%) metodologie e attività che promuovono la comprensione interculturale (Grafico 5), di incoraggiare sempre (31%) l'uso comparato delle lingue (Grafico 6) e di dare sempre (46%) l'opportunità agli studenti stranieri di condividere informazioni sulla loro L1 (Grafico 7).

Comparando le risposte dei docenti coetanei della Toscana, riscontriamo un quadro diverso: difatti, solo il 5% afferma di incoraggiare sempre l'uso della L1 (Grafico 3); sono altrettanto pochi i docenti che introducono spesso attività di scambio linguistico (9% nel Grafico 4) e che incoraggiano l'uso comparato delle lingue (9% nel Grafico 6); mentre delle percentuali più alte di docenti (rispettivamente 40% e 30%) dichiarano di applicare spesso metodologie e attività di comprensione interculturale (Grafico 5) e di dare spesso l'opportunità di condividere informazioni sulla lingua madre (Grafico 7).

Per quanto riguarda gli insegnanti con età superiore ai 50, la situazione fra le due regioni italiane appare pressoché omogenea. In Toscana le risposte in questa fascia d'età rispecchiano una tendenza organica, anche se le percentuali rispetto all'incoraggiamento dell'uso della L1 (Grafico 3: sempre 5%; spesso 14%) e l'introduzione di attività di scambio linguistico (Grafico 4: sempre 2%; spesso 9%) sono leggermente più basse rispetto ai colleghi campani (Grafico 3: sempre 14% e spesso 29%; Grafico 4: sempre 7% e spesso 22%).

La tendenza che emerge sembra riguardare una maggiore pressione in ambito toscano rispetto al campano sull'uso della lingua italiana relativamente all'uso di lingue "altre" nel contesto educativo.

Domanda 4: L'aggiornamento professionale sulla didattica plurilingue?

Passando all'ultima domanda presa in analisi nel nostro studio (Grafico 8), si nota una sostanziale differenza fra i due gruppi che abbiamo separato anagraficamente. Al quesito "Seguirebbe dei corsi di aggiornamento per favorire l'inserimento delle lingue degli studen-

ti non di madrelingua italiana durante l'attività didattica?”, la maggioranza dei docenti con meno di 50 anni è decisamente favorevole (precisamente l'83% in Campania e il 66% in Toscana), mentre nella fascia d'età superiore ai 50 la situazione è più incerta. In Campania il 57% rifiuterebbe la frequenza a dei corsi di aggiornamento legati al plurilinguismo, mentre in Toscana i risultati confermano una netta parità di opinioni: il 50% “sì” e il 50% “no”.

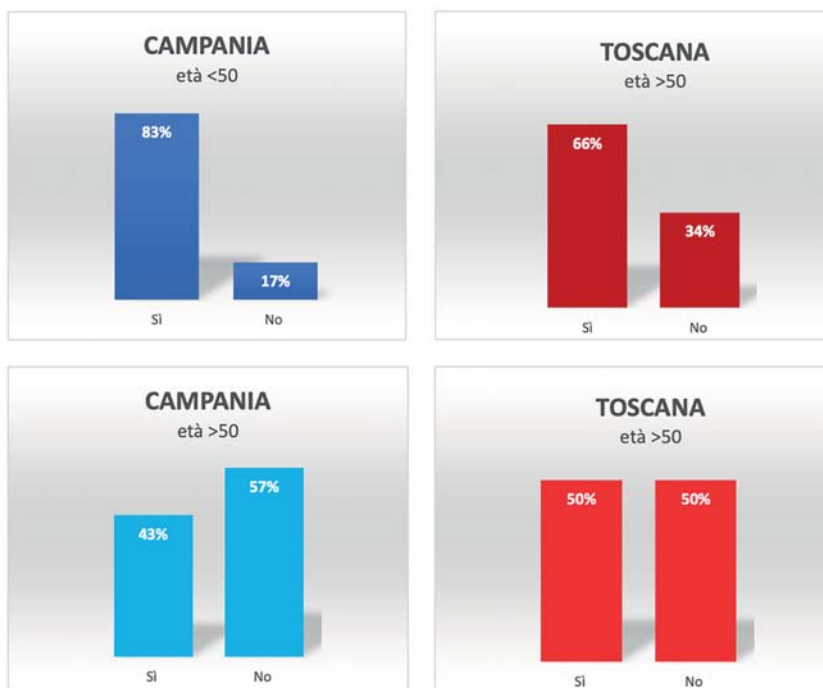


Grafico 8. Corsi di aggiornamento plurilinguismo - Fonte: Elaborazione propria.

Le risposte alla seconda domanda che abbiamo analizzato precedentemente nel nostro studio, relativa alla mancanza di un'adeguata preparazione da parte del personale docente (Grafico 2), sembrano

trovare corrispondenza in questo quesito. I docenti più giovani sono consapevoli della propria necessità di formazione per affrontare i nuovi bisogni educativi degli studenti plurilingui.

4. CONCLUSIONI

Nella scuola pubblica italiana è sempre più frequente trovare nelle nostre classi allievi provenienti da diverse estrazioni sociali e culturali, spesso con bisogni educativi speciali e molto differenziati tra loro. La pluralità linguistica e culturale rappresenta, dunque, un fattore che ogni insegnante dovrebbe prendere in considerazione. Imparare a gestire questa pluralità è un lavoro di inclusione che fa parte di un processo di formazione e educazione interculturale a cui mira l'intera società contemporanea.

Dalle rilevazioni nazionali emerge che il rendimento scolastico degli alunni stranieri è in media più basso rispetto ai loro coetanei italiani¹⁶. Uno dei motivi principali di questa disparità è sicuramente la padronanza della lingua italiana. Le scarse competenze linguistiche e la bassa autostima che ne sussegue influiscono anche sul risultato scolastico. Per lavorare in un ambiente di apprendimento adeguato al contesto multilingue, è fondamentale intervenire sulla giusta formazione e fornire ai docenti una serie di strumenti utili a gestire situazioni linguisticamente problematiche.

La formazione degli insegnanti è uno dei punti chiave da sviluppare nelle classi plurilingui e le risposte ricevute nel nostro questionario hanno evidenziato la necessità di formare il corpo docente e prepararlo ad accogliere una dimensione socioculturale, e quindi anche linguistica, in continua evoluzione.

I dati esposti ed analizzati in questo breve studio denotano ancora una non piena consapevolezza della questione legata al plurilinguismo tra i docenti della scuola superiore italiana di primo grado che hanno risposto al questionario. Pur essendo già prevista una speci-

¹⁶ La differenza tra gli studenti con cittadinanza non italiana e gli studenti italiani concerne piuttosto la votazione finale. Il 66,2% dei primi ha conseguito la licenza con una votazione di 6 o 7, mentre la maggioranza degli studenti italiani (61,4%) si è licenziata con una votazione uguale o superiore a 8 (MIUR 2021, 44).

fica normativa, bisognerebbe incidere maggiormente sulla presenza del plurilinguismo nelle aule scolastiche come fattore strutturale da tener presente nei prossimi anni. La società è in continua evoluzione e la scuola ha bisogno di sviluppare nuovi approcci interculturali che considerino gli scenari sociali ai quali stiamo andando incontro.

Per quanto riguarda le differenze osservate tra i docenti delle due regioni, sembrano manifestarsi due tendenze leggermente divergenti: dal lato toscano maggior propensione a difendere l'uso della lingua italiana nel percorso curricolare e a esprimere il proprio bisogno di formazione in ambito interculturale; dal lato campano, invece, una maggior apertura verso l'uso delle L1 degli studenti in diversi contesti scolastici.

5. SVILUPPI FUTURI

Le competenze didattiche in mediazione e insegnamento plurilingue e pluriculturale saranno sempre più in continua evoluzione. Le più recenti linee metodologiche delle lingue straniere sottolineano il bisogno di considerare la diversità culturale e la competenza comunicativa interculturale come determinanti per un'efficace comunicazione e sviluppo della persona. L'introduzione dell'ICC (*Inter Cultural Competence*) nella didattica scolastica, intesa come la capacità d'interagire efficacemente e in maniera appropriata in situazioni di carattere interculturale, sostenuta da specifiche attitudini e peculiarità affettive, nonché da conoscenze, abilità e riflessioni (inter)culturali (Bennet 2004), sembra una esigenza dei nostri tempi.

Per quanto riguarda il riconoscimento delle competenze plurilingue degli studenti con cittadinanza non italiana, noi proponiamo, in linea con gli standard del Companion Volume (2018)¹⁷ e il programma nazionale CertiLingua, la promozione di un Attestato rilasciato contestualmente al diploma di scuola secondaria di II grado che documenti la capacità del diplomato di interagire in un contesto pluri-

17 Il CEFRCV ha introdotto una serie di risorse elaborate per sviluppare ulteriormente i principi e gli obiettivi educativi di base del QCER, per cui non sono più centrali solo le lingue straniere e seconde, ma anche lo sviluppo di programmi di studio per promuovere l'educazione plurilingue.

lingue riguardante non l'italiano o altre lingue internazionali, bensì la propria lingua madre. Oltre a competenze strettamente linguistiche, gli studenti potrebbero anche dar prova di capacità interculturali attraverso la partecipazione attiva a progetti di cooperazione europea o internazionale, documentati nella propria L1.

BIBLIOGRAFIA

ANNALI DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *Indicazioni Nazionali per il curricolo verticale della scuola dell'infanzia e del primo ciclo d'istruzione*, Le Monnier, Firenze 2012.

BEACCO Jean-Claude, BYRAM Michael, CAVALLI Marisa et al., *Guida per lo sviluppo e l'attuazione di curricoli per una educazione plurilingue e interculturale*, Consiglio d'Europa, Strasburgo 2016. <<https://rm.coe.int/guida-per-lo-sviluppo-e-l-attuazione-di-curricoli-per-una-educazione-p/16805a028d>> (10/06/2022)

BENNET Milton, *Becoming Interculturally Competent*, in Jaime WURTZEL (ed). *Toward multiculturalism: A reader in multicultural education* (2nd ed., pp. 62-77) Intercultural Resource Corporation, Newton, MA 2004.

CANTÙ Silvana, CUCINIELLO Antonio (a cura di), *Plurilinguismo. Sfida e risorsa educativa*, Fondazione ISMU, Milano 2012.

CARBONARA Valentina, SCIBETTA Andrea, , *Il translanguaging come strumento efficace per la gestione delle classi plurilingui: il progetto L'AltRoparlante*, "RILA, Rassegna Italiana di Linguistica Applicata", vol. 1, 2018, pp. 65-82.

CANDELIER Michel (coord.), CAMILLERI-GRIMA Antoinette, CASTELLOTTI Véronique et al., *Il CARAP, un quadro di riferimento per gli approcci plurali alle lingue e alle culture. Competenze e risorse*, "Italiano Lingua-Due", vol. 5, n. 1, 2013, pp. 1-124.

COLUSSI Erica (a cura di), *La formazione interculturale dei docenti: professionalità, risorse e sfide globali*, Fondazione ISMU, Milano 2021.

COGNIGNI Edith, *Il plurilinguismo come risorsa. Prospettive teoriche, politiche educative e pratiche didattiche*, Edizioni ETS, Pisa 2020.

COMPANION VOLUME WITH NEW DESCRIPTORS CEFR, consultabile su <https://www.coe.int/en/web/common-european-framework-reference-languages/home> (10/06/2022).

DE CARLO Maddalena, *Intercomprensione e educazione al plurilinguismo*, Wizarts, Porto Sant'Elpidio (FM) 2011.

FAVARO Graziella, *Costruire l'integrazione nella scuola multiculturale*, in Duccio DEMETRIO, Graziella FAVARO, *Didattica interculturale. Nuovi sguardi, competenze, percorsi*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 151-184.

FAVARO Graziella (a cura di), *Un passo dopo l'altro. Osservare i cammini di integrazione dei bambini e dei ragazzi stranieri*, Polistampa, Firenze 2009.

FAVARO Graziella, *Per uno sguardo inclusivo: il Quaderno dell'integrazione e i suoi usi*, in REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA, *Interazioni: strumenti per l'integrazione. Il Quaderno dell'integrazione nelle scuole del Friuli Venezia Giulia*, Centro Stampa FVG, Udine 2011.

FAVARO Graziella, LUATTI Lorenzo 2004, *A piccoli passi. Osservare le dinamiche dell'integrazione a scuola*, in Graziella FAVARO, Lorenzo LUATTI (a cura di), *L'intercultura dalla A alla Z*, Franco Angeli, Milano 2004.

FIorentini Ilaria, GIANOLLO Chiara, GRANDI Nicola (a cura di), *La classe plurilingue*, Bononia University Press, Bologna 2020.

GIUSTI Mariangela, *Pedagogia interculturale*, Laterza, Roma-Bari 2004.

LUATTI Lorenzo (a cura di), *Sguardi inclusivi. Insegnanti "registri" dei processi di integrazione nella scuola plurale. Due anni di osservazione con il quaderno dell'integrazione nelle scuole della provincia di Fermo*, Provincia di Fermo, Fermo 2012.

MINARDI Silvia, *Quale educazione plurilingue nella scuola?*, "Italiano LinguaDue", vol. 4 n. 1, 2021, pp. 242-250.

MIUR, *Linee Guida per l'accoglienza e l'integrazione degli alunni stranieri*, 2006, <https://archivio.pubblica.istruzione.it/normativa/2006/allegati/cm24_06all.pdf> (10/06/2022)

MIUR, Osservatorio nazionale per l'integrazione degli alunni stranieri e per l'intercultura, "La via italiana per la scuola interculturale e l'integrazione degli alunni stranieri", 2007,

<https://archivio.pubblica.istruzione.it/news/2007/allegati/pubblicazione_intercultura.pdf> (10/06/2022)

MIUR, D.M. n. 249 10 settembre 2010, Regolamento concernente: "Definizione della disciplina dei requisiti e delle modalità della formazione iniziale degli insegnanti della scuola dell'infanzia, della scuola primaria e della scuola secondaria di primo e secondo grado, ai sensi dell'articolo 2, comma 416, della legge 24 dicembre 2007, n. 244": <https://www.istruzione.it/urp/allegati/dm_249_2010_modifiche_tfa_speciale.pdf> (10/06/2022)

MIUR, Direttiva Ministeriale 27 dicembre 2012 "Strumenti d'intervento per alunni con bisogni educativi speciali e organizzazione territo-

riale per l'inclusione scolastica". Indicazioni operative. Circolare Ministeriale 8 del 6 marzo 2013. <<http://www.sardegna.istruzione.it/allegati/Circolare-BES.pdf>> (10/06/2022)

MIUR, "Linee Guida per l'accoglienza e l'integrazione degli alunni stranieri": <https://www.istruzione.it/allegati/2014/linee_guida_integrazione_alunni_stranieri.pdf>, 2014 (10/06/2022)

MIUR, *Osservatorio nazionale per l'integrazione degli alunni stranieri e per l'intercultura*, "Diversi da chi? Raccomandazioni per l'integrazione degli alunni stranieri e l'intercultura", 2015, <https://www.miur.gov.it/documents/20182/2223566/DIVERSI+DA+CHI.pdf/_90d8a40f-76d2-3408-da43-4a2932131d9b?t=1564667199410> (10/06/2022)

MIUR, *Comitato Scientifico Nazionale per le Indicazioni Nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*, "Indicazioni nazionali e nuovi scenari", 2018. <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Indicazioni+nazionali+e+nuovi+scenari/3234ab16-1f1d-4f34-99a3-319d892a40f2>> (10/06/2022)

MIUR, *Ufficio Statistica e studi*, "Gli alunni con cittadinanza non italiana a.s. 2019/2020", 2021, <<https://www.miur.gov.it/documents/20182/0/Alunni+con+cittadinanza+non+italiana+2019-2020.pdf/f764ef1c-f5d1-6832-3883-7ebd8e22f7f0?version=1.1&t=1633004501156>> (10/06/2022)

VIDESOTT Gerda, DELLA ROSA Pasquale Anthony, FRANCESCHINI Rita, *Il multilinguismo e i meccanismi attentivi dei bambini provenienti da un contesto migratorio*, "Form@re – Open Journal per la formazione in rete", vol. 15, n. 3, 2015, pp. 185-196.

ZADRA Franca, *Convivere nella diversità. Competenze interculturali e strumenti didattici per una scuola inclusiva*, 2014, in: <<http://www.eurac.edu/en/research/autonomies/minrig/Documents/Diversity4Kids/Convivere%20nella%20diversit%C3%A0-Franca%20Zadra.pdf>> (10/06/2022)

ZANZOTTERA Cristina, CUCINIELLO Antonio, D'ANNUNZIO Barbara (a cura di), *Plurilinguismo nella scuola. Esperienze e pratiche didattiche per l'educazione linguistica*, Fondazione ISMU, Milano 2021.

LA PRÁCTICA DE LA EXPRESIÓN ORAL EN EL AULA VIRTUAL DE ELE: LA DESCRIPCIÓN

María Teresa Martín Sánchez

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

1. INTRODUCCIÓN

La situación que se ha creado a causa de la emergencia COVID 19 en el ámbito de la Educación superior ha planteado el reto de la didáctica exclusivamente a distancia, a través de las aulas virtuales que cada universidad ha adoptado, hecho que ha supuesto un cambio de paradigma en el método de enseñanza/aprendizaje de las lenguas que nos ha obligado a replantearnos la metodología que se había utilizado hasta este momento para la enseñanza/aprendizaje de la expresión oral en español lengua extranjera (ELE).

En nuestro caso, con discentes universitarios de Lengua española I de la Universidad de Salerno, se planteaba el problema de la práctica oral de los estudiantes, que con esta nueva metodología considerábamos que estaba penalizada, pues las actividades de interacción entre los estudiantes eran dificultosas de realizar, además, cabía la duda de que no alcanzasen el nivel requerido en el plan de estudios. Para subsanar estas dificultades, se ha implementado una actividad oral en DAD: la descripción de fotografías, que se realizó en dos fases a distancia de varios meses, al final del I semestre cuando los alumnos de I curso habían conseguido un nivel A2 y al final del II semestre cuando los mismos discentes debían alcanzar el nivel B1. El objetivo era ob-

servar el grado de mejora de los aprendientes italianos con relación a la macrofunción descriptiva basándonos en los parámetros que indica el Plan curricular del Instituto Cervantes (en adelante PCIC) (Instituto Cervantes, 2006), atendiendo al proceso prototípico y a la progresión del léxico. Durante las clases prácticas presenciales, realizadas en los años anteriores a la Covid, la descripción se planteaba más como una actividad escrita que oral, en la que se les pedía que describieran su casa, su ciudad o alguien de su entorno, pero no se les pedía la descripción de imágenes.

Partimos de la definición de descripción, considerando la propuesta de ÁLVAREZ (1998: 39) que la define como «una pintura hecha con palabras que debe provocar en el receptor una imagen que permita ver mentalmente la realidad que se describe». A su vez, MUÑOZ-BASOLS (2021: 44) indica que «en un texto descriptivo se utilizan los diferentes elementos del lenguaje para describir la realidad [...] una descripción es una manera de visualizar lo que se describe». Hay que señalar que esta modalidad textual no ha sido tan tratada por los autores como la narración o la argumentación, e incluso la han calificado como «la cenicienta de la familia textual» (CAVIGLIA, 1997). Sin embargo, el texto descriptivo está dotado de una estructura reconocible tanto por el emisor como por el receptor pues cuando describimos, lo percibido nos llega de manera simultánea y debemos adaptarlo a la linealidad del lenguaje, por lo tanto, debemos «dividir, priorizar, seleccionar, excluir y ordenar lo percibido» (YANGUAS, 2009: sección 4.3).

El modelo actualmente más aceptado es el secuencial de Jean Michel Adam. El lingüista francés habla de secuencias que se combinan dentro de los textos y este es el caso de la descripción, pues sería raro encontrar un texto totalmente descriptivo, la característica de esta tipología es que aparece inserta en las otras modalidades textuales, en el caso del discurso persuasivo para ayudar a captar la atención, o en la explicación para aclarar un concepto y también en la narración para centrar la atención en un elemento en particular (MARIMÓN LLORCA, 2006: 9). En realidad, es raro encontrar un texto con tan solo una tipología textual. Suele aparecer una dominante y otras secundarias, que aparecen menos.

Sin embargo, como señalan BUYSE Y PÉREZ ARROYO (2019) el texto descriptivo posee una serie de marcas características que aportan pistas a los lectores a la hora de etiquetar un texto como descriptivo,

entre ellas, cabe señalar los verbos con valor imperfectivo, en presente o en pretérito perfecto y el uso de formas no personales como el gerundio o el infinitivo, la abundancia de verbos con carácter estativo y los relacionados con los sentidos, el predominio del sintagma nominal y la proliferación de adjetivos.

La estructura que propone ADAM (1993) presenta una organización jerárquica y de carácter referencial; el esquema que propone considera tres procedimientos, el primero es el del anclaje que establece el tema de lo que se describe, el segundo procedimiento es la actualización, a través del cual se desarrollan las partes y las propiedades del tema o del objeto de la descripción, el tercer procedimiento es la puesta en relación, que se refiere al lugar que ocupa en el mundo el objeto descrito en lo referente al espacio físico, al tiempo y a las numerosas asociaciones que puede desarrollar con otros objetos similares y que se explicitan gracias a la comparación, la metonimia o la metáfora.

El modelo de Adam es el que ha adoptado el Plan curricular del instituto Cervantes y al que se han añadido los elementos lingüísticos propios de los niveles de referencia que se describen. Además, el PCIC diferencia tres apartados: descripción de personas, descripción de objetos y descripción de lugares (2006: 284). Para el nivel A2 aparece el proceso prototípico completo e incluye la inserción de secuencias de tipo narrativo. El nivel B1 es igual que el A2, pero aparece la inserción de secuencias de tipo explicativo y la colocación del adjetivo.

Los objetivos generales se refieren a la práctica oral en lengua extranjera de la descripción (exposición y monólogo) bajo el enfoque de la investigación-acción. Los objetivos específicos se focalizan en la observación y en la identificación de las estrategias que usan los discentes italianos para estructurar y organizar esta actividad en su nivel de competencia, atendiendo a los aspectos gramaticales y pragmáticos en modalidad a distancia. Se observan, además, las estrategias usadas para describir objetos, lugares y personas, en relación con el proceso prototípico (objetivo o subjetivo) y al léxico de referencia del PCIC para cada nivel.

2. MÉTODO

La metodología que se ha seguido ha consistido en la planificación de la actividad, consensuada entre todos los miembros que imparten

la asignatura de Lengua española 1, y en la recopilación de materiales, que consisten en descripciones realizadas durante el primer y el segundo semestre por aprendices de primer año de Lengua española del Grado de Lingue e Culture Straniere de la Universidad de Salerno, con niveles de competencia A2 y B1 según el Marco común europeo de referencia para las lenguas (en adelante MCERL), (CONSEJO DE EUROPA, 2001).

A continuación, se describen las características de los participantes y de las descripciones, así como los pasos que se han seguido para determinar cuáles han sido los procedimientos utilizados por los discentes para describir oralmente unas fotografías previamente seleccionadas por las docentes, con el fin de determinar qué aspectos requieren una mayor atención en la didáctica de esta modalidad textual.

2.1. DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO Y DE LOS PARTICIPANTES

Para el presente trabajo se han seleccionado 24 descripciones orales, de un total de 35, realizadas por discentes italianos de niveles A2 y B1. Hay que tener en cuenta que se ha considerado la actividad como una práctica opcional, por lo que la no obligatoriedad de la misma, ha influido enormemente en el número total de producciones recogidas. Se trata de 12 descripciones realizadas al final del I semestre, cuando los alumnos habían conseguido un nivel A2 y otras 12 recogidas al terminar el II semestre, cuando se prevé que los discentes hayan alcanzado el nivel B1 del MCERL, según lo requerido en el Plan de estudios. Se han seleccionado aleatoriamente sin tener en cuenta la fotografía que se debía describir ni los discentes que las habían realizado, aunque se ha procurado que fueran participantes diferentes.

Los participantes son alumnos de primer curso del Grado de Lingue e culture straniere de la universidad de Salerno que estudian Lengua española como materia troncal. La muestra es homogénea en lo que respecta a las variables edad y procedencia geográfica, ya que todos son estudiantes universitarios, con una edad comprendida entre los 19 y los 22 años y procedentes de la región Campania. Aunque la población está compuesta por hombres y mujeres se advierte una clara mayoría de estas últimas. La lengua materna es el italiano y, además, emplean los dialectos de la zona. Además del español estudian una segunda lengua que eligen entre inglés francés alemán y ruso.

2.2. INSTRUMENTOS

Se han seleccionado cuatro fotografías teniendo en cuenta los temas que los alumnos estudiarían durante el I y el II semestre, en la primera fotografía se veía una familia sentada a la mesa (descripción de personas y objetos), en la segunda, una calle de una ciudad (descripción de lugares), en la tercera la simulación de un accidente de tráfico (descripción de personas y lugares) y en la cuarta una mesa con diferentes platos (descripción de objetos). Las fotografías se han identificado con las tres primeras letras del tema (FAM, CIU, ACC Y MES).

Los informantes han realizado las descripciones orales a través de la plataforma Zoom que permite una interacción tanto entre los alumnos como entre el alumno y el profesor individualmente, en el caso específico la grabación se ha realizado individualmente compartiendo la imagen en la pantalla y utilizando las herramientas que ofrece este programa. Algunos de los informantes han realizado la grabación en vídeo y otros solamente en audio. Se les ha pedido que transcribieran su propia producción oral y para ello se les ha facilitado unas normas de transcripción sencillas, basadas en los proyectos Preseea y Va.Les.Co. Sucesivamente, los profesores de referencia han recogido y catalogado las descripciones orales y las transcripciones, que se han dejado tal y como fueron entregadas, sin realizar ninguna corrección. Además, han completado una ficha sociolingüística con la identificación de la grabación y del participante con los datos que nos proporcionaron, también se les ha pedido a los alumnos una autorización por escrito para el tratamiento de los datos y de las grabaciones.

Las descripciones se han catalogado siguiendo el siguiente esquema: semestre (1, 2), descripción (DES), nivel (A2, B1), tema de la fotografía (FAM, CIU, ACC, MES) y número sucesivo de la entrega (de 01 a 24). Como se puede observar se ha decidido obviar los datos de los participantes para mantener su privacidad.

2.3. PROCEDIMIENTO

Con el objeto de observar cómo han realizado los informantes, las descripciones orales, se han recogido de los inventarios ofrecidos en el PCIC (Instituto Cervantes, 2006) las especificaciones de la macrofunción descriptiva para los niveles A2 y B1, que aparecen en el capítulo

7: Géneros discursivos y textuales, y más concretamente en el apartado 3: Macrofunción descriptiva.

Para definir el proceso prototípico el PCIC sigue la propuesta de Adam (anclaje, aspectualización y puesta en relación), pero también incluye en esta macrofunción la inserción de secuencias (narrativa para el nivel A2 y expositiva y narrativa para el nivel B1), además de un listado de elementos lingüísticos que se deben tener en cuenta para la enseñanza de esta macrofunción. Los elementos lingüísticos no están especificados, sino que reenvían a otros capítulos de la obra: Nociones generales, Nociones específicas, Tácticas y estrategias pragmáticas y Gramática.

Para la conceptualización de la descripción se ha seguido el siguiente procedimiento: durante las clases curriculares se ha explicado la teoría de la tipología textual de la descripción, posteriormente, durante las clases de lectorado y antes de la práctica, a los discentes de nivel A2 se les han dado previamente unas estrategias sobre la descripción de personas (<https://www.profede-ele.es/actividad/funciones/descripcion-fisico-espanol/>) y de lugares (<https://www.profede-ele.es/actividad/funciones/describir-imagenes-espanol-a2/>) recogidas en unas infografías tomadas del sitio *ProfedeEle*, con el objetivo de consolidar algunos aspectos gramaticales como el uso de *estar*, *hay* y *tener*, así como para repasar el vocabulario relativo a los lugares y personas plasmados en las fotografías y a las actividades que se van proponiendo en el ejercicio. Por su parte, los alumnos de nivel B1, durante el II semestre, no han recibido ningún input adicional para dejar mayor libertad de expresión.

Respecto al léxico se ha hecho hincapié en la posición del adjetivo y durante el curso se les han proporcionado a los alumnos de nivel B1, las nociones sobre la posición del adjetivo siguiendo las indicaciones del PCIC.

Las descripciones grabadas y transcritas por el alumno se inscriben en el contexto académico como práctica libre de autoaprendizaje y autoevaluación.

Se han seleccionado cuatro fotografías con temas diferentes, como se ha indicado más arriba, tres de ellas (la familia, la ciudad y el accidente) se suministraron durante la sesión del I semestre, solo la fotografía de la mesa se reservó para el II semestre. Durante las dos sesiones se les proporcionó a los alumnos, aleatoriamente, una fotografía, sin tener

en cuenta el tema y en el segundo semestre se les suministró otra fotografía diferente a la que habían descrito anteriormente, para evitar que repitieran. En esta sesión no se les dio ningún input adicional.

3. RESULTADOS

Los resultados obtenidos demuestran que la implementación de la actividad ha impactado de forma positiva en el alumnado. En la tabla 1 se puede observar que todos los participantes que recibieron la foto de la ciudad durante el I semestre, identificaron el tema, mientras que ninguno de los que recibieron la foto del accidente lo identificó como tal, algunos lo relacionaron con la publicidad y otros se limitaron a enumerar los elementos que aparecían en la imagen. Respecto a la familia solo 3 de los 5 estudiantes identificaron el tema, los otros 2 hablaron de una reunión. Los adjetivos para calificar aparecen en 8 de las 12 conversaciones, mientras que las partes que componen el tema descrito o aspectualización aparecen en 11 conversaciones, solo una de ellas se ha limitado a indicar el tema. Por lo que se refiere a la puesta en relación, durante el I semestre, en solo 5 conversaciones aparece esta fase, sin embargo, las secuencias narrativas, a veces compuestas tan solo por dos frases, aparecen en 6 de las 12 conversaciones.

Nº de fotos entregadas	Identificación del tema / anclaje	Aspectualización	Puesta en relación	Inserción de secuencias	
		Adjetivos	Partes del objeto	Narrativas	
Ciudad 3	3	3	2	1	3
Accidente 4	0	2	4	1	4
Familia 5	3	3	5	3	5
Total 12	6	8	11	5	12

Tabla 1 - Resultados de los aspectos tratados en las descripciones. Nivel A2.

Por lo que se refiere al II semestre, como se observa en la tabla 2, ninguno de los 4 participantes que recibieron la foto del accidente ancló el tema, algunos dijeron que se trataba de un evento, otros lo relacionaron con la publicidad y la mayoría hizo especulaciones sobre qué estaban haciendo las personas que aparecían en la fotografía. Los participantes que recibieron la foto de la familia, de la mesa o de la ciudad identificaron el tema marco. Por lo que respecta a la aspectualización los adjetivos aparecen en 10 de las 12 descripciones, mientras que la relación de las partes aparece en todas las producciones. Respecto a la puesta en relación, la realizan 9 de los 12 participantes, ya sea comparando la situación con otras similares o relacionando algunas de las partes con funciones que pueden tener en otras circunstancias. En lo que se refiere a la inserción de secuencias, en todas las descripciones aparecen secuencias narrativas o explicativas de cierta entidad.

N° de fotos entregadas	Identificación del tema	Aspectualización		Puesta en relación	Inserción de secuencias
		Adjetivos	Partes del objeto		Narrativas/explicativas
Ciudad 4	4	3	4	3	4
Accidente 4	0	4	4	2	4
Familia 2	2	1	2	2	2
Mesa 2	2	2	2	2	2
Total 12	8	10	12	9	12

Tabla 2 - Resultados de los aspectos tratados en las descripciones. Nivel B1.

El gráfico 1 ilustra los porcentajes relativos al anclaje comparativamente durante el I y el II semestre. Como se puede observar, queda

patente que el accidente no fue identificado por ningún discente en ninguno de los dos semestres y que la media anual (obtenida gracias a la comparación de los resultados de los dos semestres) en referencia al anclaje de la familia desciende porque algunos de los participantes no anclaron el tema, aunque sí describieron la situación. La media anual tiene como objetivo el poder apreciar el progreso de los estudiantes, que, si bien relativamente a este aspecto no es muy relevante, sí lo es respecto a los demás aspectos del proceso prototípico, como se puede observar en el gráfico 2.

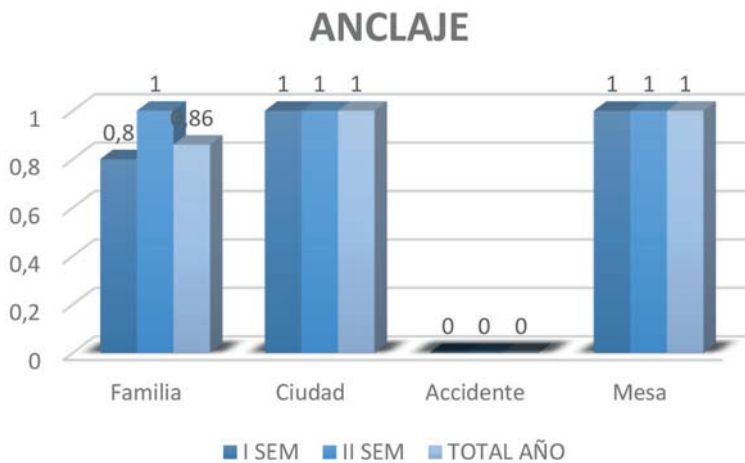


Gráfico 1. Porcentajes del anclaje I y II semestre.

En el gráfico 2, como ya hemos indicado, se pueden observar los porcentajes de los resultados relativos al I y al II semestre. Por lo que concierne a la aspectualización, en relación con la presencia de los adjetivos ha habido un aumento del 25%, aunque cabe señalar que en la fotografía que representa a la familia comiendo aparecen más adjetivos en el nivel A2 que en el nivel B1, quizás se debió a que la descripción de personas era un tema que los alumnos de A2 habían estudiado recientemente. Respecto a las partes del entorno de la aspectualización, se repite el porcentaje del 25% en el aumento de la

descripción de las partes que componen el tema y en ninguna de las descripciones aparecen menos ítems en el nivel B1 que en el nivel A2.

La puesta en relación aumenta un 42%, lo que denota que los alumnos han mejorado tanto en su capacidad de expresión como en el vocabulario y, de hecho, las producciones son más largas y con mayor profusión de detalles.

Con respecto a la inserción de secuencias, los porcentajes son iguales, pero lo que no se refleja en el gráfico es que durante el I semestre, cuando los estudiantes habían adquirido un nivel A2, únicamente se han tenido en cuenta las secuencias narrativas, algunas de ellas muy breves, mientras que durante el II semestre (nivel B1) siguen apareciendo secuencias narrativas, pero también aparecen secuencias explicativas. Estas últimas eran bastante más frecuentes que las narrativas y, sobre todo, se ha observado que las secuencias insertadas eran bastante más largas que las del nivel A2.

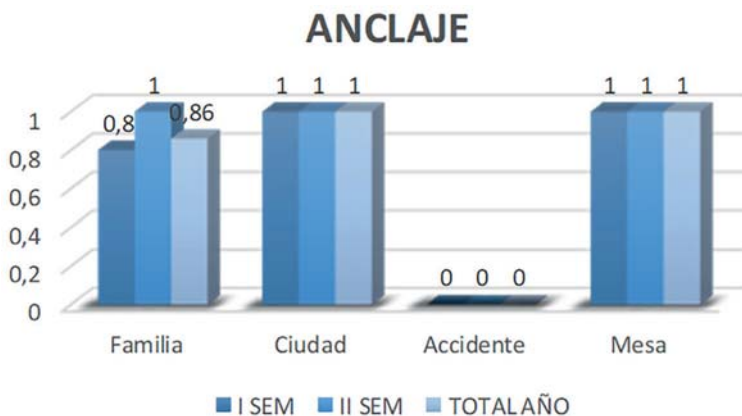


Gráfico 2 - Porcentajes de la aspectualización, la puesta en relación y la inserción de secuencias. I y II semestre.

3.1 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

El análisis de resultados se centra en la descripción oral en español LE, y como ya se ha dicho anteriormente, se han tenido en cuenta las indicaciones que se ilustran en el PCIC para los niveles A2 y B1

sobre la macrofunción descriptiva en relación con personas, lugares y objetos y más concretamente sobre el uso de los elementos lingüísticos, con una especial atención al impacto que ha tenido en los aprendientes que debían alcanzar el nivel B1 el aprendizaje léxico tras un año de clases en modalidad a distancia. Se han analizado 24 de las descripciones recogidas, 12 en cada uno de los semestres, como ya se ha indicado, siguiendo las indicaciones del PCIC y atendiendo a los parámetros que este indica:

- Anclaje, que se relaciona con el tema marco (BERNÁRDEZ, 2000) o tema texto (CAVIGLIA, 1997) de la descripción y se observará cuándo aparece.
- Aspectualización, que consiste en atribuir propiedades y cualidades a los temas descritos, aquí se incluyen los elementos léxicos relacionados.
- Puesta en relación se refiere a la metonimia y la comparación.
- Inserción de secuencias, se observa si aparecen secuencias narrativas o expositivas.

Respecto al anclaje, a los alumnos se les suministraron 4 fotografías que representaban una calle de una ciudad, una familia comiendo, una mesa con diferentes platos de comida y una representación de un accidente de tráfico. Si, para las fotos de la ciudad, de la familia y de la mesa, casi todos los participantes anclaron el tema, resultó inesperado que ninguno de los que recibió la foto del accidente lo reconociera como tal, sino que describieron directamente las personas que aparecían en ella, es posible que se debiera a que la imagen representa a tres amigos que simulan un atropello, es evidente que no es un accidente real, sino ficticio. En los ejemplos 1-4 se evidencia el anclaje:

- (1) 1_DES_A2_FAM_01 - Es una foto donde hay una familia
- (2) 1_DES_A2_CIU_02 - En esta foto yo puedo ver una ciudad
- (3) 1_DES_A2_ACC_04 - En esta fotografía vemos tres personas, dos hombres y una mujer
- (4) 2_DES_B1_MES_13 - Vale/ ee en esta fotografía hay una mesa con comida

Debemos señalar que se han reproducido las transcripciones tal y como nos las han entregado los alumnos, sin corregir los errores ortográficos o sintácticos que pueden aparecer.

Por lo que se refiere a la aspectualización, hemos atendido a dos fenómenos: el primero se refiere a las partes que se enumeran en relación con el tema marco, independientemente de que se haya identificado, y el segundo a la caracterización a través de adjetivos del objeto, lugar o persona descritos.

Durante el I semestre la enumeración de los elementos que componen la imagen es frecuente, generalmente se nombran los objetos que se presupone que tienen una relación directa con el tema de la foto, si se trata de la familia comiendo (ejemplo 5) se tiende a especificar el tipo de comensales y se obvian los objetos que están encima de la mesa:

(5) 1_DES_FAM_06 - En esta foto puedo ver una familia, una familia numerosa. Está un padre, su gija ee su hija puedo ver un abuelo y una abuela y también puedo ver tíos y tías.

Si se trata de la foto de la ciudad (ejemplos 6 y 7), se enumeran todos los objetos relacionados con este tema, generalmente tipos de edificios y se hace alusión también a las ventanas de estos, o a la gente que pasea, pero no aparecen objetos como el cartel o la farola en ninguna de las descripciones, a pesar de que se había visto este tipo de léxico durante las clases, quizás se ha debido a que el alumno ha fijado la atención en los elementos más visibles y, sobre todo, en el léxico más común.

(6) 1_DES_ACC_10 – Entonces hay dos hombres y una mujer. La mujer está en el coche.

(7) 1_DES_CIU_08 - En esta foto hay una calle donde hay algunas personas que pasean. En la izquierda hay un edificicho y está un... una tienda y en... encima están apartamiento... aparta... apartamientos y en fondo está una iglesia muy antigua y al... en la derecha está un otros edifi... edificicho muy antiguo. Y la iglesia tiene muchas ventanas y... y los edifi... los edificichos también tienes muchas ventanas.

Como se puede observar en este ejemplo, para situar los objetos se utilizan locuciones locativas y adverbios de lugar como *a la izquierda*, *encima*, *al fondo* o *a la derecha*, elementos que aparecen en el repertorio del nivel A2 del PCIC.

Sin embargo, en las descripciones recogidas en el II semestre aumenta el número de adjetivos, aunque hemos notado que no se refieren solamente a los objetos, sino a las secuencias de puesta en relación, que veremos más adelante. Observemos el ejemplo 8, en el que casi cada objeto está caracterizado por un adjetivo:

(8) 2_DES_ACC_20 – la mujer está en el coche, un coche blanco, probablemente esta foto es una foto de los sesenta o cincuenta, porque creo que este coche es un coche típico de... de este año y nadie... están... nada... están en un... in un vial, en... en una calle muy muy larga.

O el ejemplo 9, en el que lo más señalado son las secuencias de puesta en relación:

(9) 2_DES_CIU_17 – en esta imagen podemos ver la calle de una ciudad, probablemente es una pequeña ciudad y probablemente es por la mañana muy pronto o por la tarde muy pronto, porque podemos ver que ha poca gente.

En lo referente con la puesta en relación, esta aparece sobre todo en las descripciones del II semestre y se dirigen a situar el objeto en un momento determinado, generalmente referido a diferentes momentos del día, como se ilustra en el ejemplo 10:

(10) 2_DES_CIU_19 - Esta es una imagen de una parte de la ciudad... si no me equivoco podría ser Barcelona aaah no hay mucha gente probablemente es un horario muy temprano del díaa ooo es un día de la semana

O también lo relacionan con alguna festividad o algún evento que pertenece a su cotidianidad, como en los ejemplos 11 y 12:

(11) 2_DES_FAM_13 – en esta imagen veo una familia. Creo que es una vacación, por ejemplo puede... puede ser Navidad y están comiendo, porque están los platos y creo que están celebrando algo, como ya he dicho probablemente la Navidad
(12) 2_DES_ACC_16 - Están tres personas que están reyendo y creo que es un evento importante en sus vida/ vidas porque esta es una fotografía en blanco y negro probablemente se han graduado o están cumpliendo los años no lo sé.

El ejemplo 13 es muy interesante, porque el participante no reconoce el tema marco (se trata de la foto del accidente) sino que empieza su exposición relacionando la fotografía con diversas posibilidades de un probable tema:

(13) 2_DES_ACC_02 - puede ser la foto de una publicidad, de un... de un artículo, de un periódico o también una foto de un momento de un film, de una película... algo así.

Respecto a la inserción de secuencias, en las descripciones recogidas durante el I semestre aparecen pequeñas secuencias narrativas, mientras que en el II semestre los alumnos introducen varias secuencias narrativas y también explicativas, que a veces son más importantes que la propia descripción, como se observa en los ejemplos 10 y 11.

(14) 1_DES_FAM_07 - algunas de... algunas de estas personas están mirando hacia la videocámara, mientras que otras no. Puede ser que no se hayan dado cuenta de que ya estaban... estaban haciendo esta foto.

(15) 2_DES_FAM_06 - y es un día muy soleado y por eso creo que es... están haciendo un pranzo... un... especial. Todos están diciendo algo, probablemente la... no... no quieren hacer la fotografía, pero están algunos que están riendo son felices de hacerla. Veo que están comiendo pasta, probablemente es un plato típico de la celebración que están haciendo probablemente después de... de este primer plato habrán carne o pez. Veo que está alguien que está sacando la fotografía y puede... puede ser un... un... otro tío o un... un abuelo, probablemente un niño porque veo... veo que la perspectiva es baja o probablemente está sintado.

Como complemento a la actividad se les pidió a los alumnos que la evaluaran. El resultado fue que la gran mayoría, 20 de los alumnos encuestados, la juzgaron como una actividad interesante.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A causa de la COVID 19 se ha reformulado el método de enseñanza que hasta ahora se había implementado en la universidad de Salerno, se ha pasado tempestivamente de una enseñanza presencial a una enseñanza a distancia, completamente virtual. El uso de las TIC ha supuesto un gran desafío para los docentes de ELE, que hemos tenido adaptarnos a este método de enseñanza, en el que la interacción con los estudiantes era basilar e implementar nuevas estrategias que permitieran tanto la interacción entre profesor y alumno, como la práctica oral de la lengua que se está aprendiendo. A tal respecto la cátedra de Lengua española ha puesto en práctica una actividad para observar las estrategias que los discentes usaban para producir textos descriptivos orales, con el propósito de observar las estrategias empleadas por los discentes italianos para describir objetos, lugares y personas, con relación al proceso prototípico y al léxico de referencia del PCIC para cada nivel. Todo el planteamiento de la actividad se ha realizado siguiendo los postulados de la investigación - acción y se refieren a la fase de recogida y análisis de los datos, para posteriormente observar qué mejorías se podrían introducir en actividades de este tipo. La actividad se implementó en dos fases, proponiéndola al final de cada uno de los dos semestres y, tras recopilar, clasificar y analizar los datos hemos observado que las descripciones se adecuan a los parámetros propuestos por el PCIC para los niveles A2 (I semestre) y B1 (II semestre). Los resultados a los que hemos llegado han sido altamente satisfactorios, pues hemos observado que los alumnos se han adaptado perfectamente a esta modalidad de didáctica. Las descripciones son generalmente objetivas, de lo general a lo particular y todas ellas respetan el modelo prototípico, aunque la fase de anclaje ha sido la que menos resultados positivos ha obtenido. Respecto a los elementos lingüísticos que los discentes han utilizados, son los indicados por el PCIC para cada uno de los dos niveles. Los resultados pueden considerarse satisfactorios, incluso por lo que refiere a la respuesta de los alumnos, ya que han evaluado la actividad positivamente y a la mayoría de ellos les ha parecido una buena práctica.

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Jean Michel, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Nathan, París 1992.

ÁLVAREZ, Miriam, *Tipos de escrito I: Narración y descripción*, Madrid, Arco, 1998.

APONTE-BUITRAGO, Andrea Lorena, *El texto descriptivo para fortalecer la competencia comunicativa del español como lengua extranjera*, “Rastros Rostros 17.31”, 2015, pp. 11-22, <<http://dx.doi.org/10.16925/ra.v17i31.1270>> (07/06/2022).

BUYSE, Krys y PÉREZ ARROYO, Sara, *Los textos descriptivos en la clase de español LE/L2*, en Javier de SANTIAGO-GUERVÓS y Lourdes DÍAZ (eds.), *Lingüística textual y enseñanza de español LE/L2*, Routledge, London, New York 2021, pp. 31-48.

BERNÁRDEZ, Enrique, *Estrategias constructivas de la descripción oral*, “Revista española de lingüística”, n. 30 (2) 2000, pp. 331-56.

CAVIGLIA, Serrana, *La descripción*, en Sylvia COSTA y Marisa MALCUORI (eds.) *Tipología textual*, Universidad de la República, Montevideo, 1997, pp. 40-57.

CONSEJO DE EUROPA, *Marco común europeo de referencia para las lenguas: Aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Anaya e Instituto Cervantes Madrid, 2001.

INSTITUTO CERVANTES, *Plan Curricular del Instituto Cervantes: Niveles de referencia para el español*, Biblioteca Nueva Madrid, 2006, <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/niveles/07_generos_discursivos_inventario_a1-a2.htm> (10/06/2022).

MARIMÓN LLORCA, Carmen, *El texto descriptivo*, 2006, pp. 1-22, <www.liceus.com> (05/06/2022).

MUÑOZ-BASOLS, Javier; PÉREZ SINUSÍA, Yolanda, *Técnicas de escritura en español y géneros textuales. Developing Writing Skills in Spanish*, Routledge London, New York, 2021.

YANGUAS SANTOS, Luis, *El texto descriptivo en el aula de ELE. De la teoría a su presencia en el MCER y en el Plan Curricular del I.C.*, “Marcoele, revista de didáctica del español como lengua extranjera”, n. 8, 2009 <https://marcoele.com/descargas/8/lyanguas_textodescriptivo.pdf> (05/06/2022).

«FUERA EN PARÍS CRISTIANA MUSULMANA AQUÍ
FUERA» (BNE, MS/18549/5). LA RELIGIÓN EN LA PRIMERA
TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LA *ZAÏRE* DE VOLTAIRE

Vincenzo De Santis

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

INTRODUCCIÓN

Los trabajos de la Escuela de Tel Aviv sobre la historia y la teoría de la traducción se basan en gran medida en la teoría de los polisistemas para describir y explicar la relación entre la literatura nacional y la literatura traducida dentro de un universo cultural determinado. El «polisistema» se compone de múltiples elementos, estableciendo relaciones de poder entre diferentes factores y «sistemas» (estético, social, político, económico...) en competencia. Incluso cuando se traduce o se adapta, la literatura extranjera suele quedar marginada en el polisistema de las culturas «fuertes», mientras que en las culturas «débiles», «jóvenes» o «en crisis» tiende a prevalecer. En ambos casos, la literatura extranjera tiende a invadir, de manera casi fisiológica, el espacio vacío dejado por la literatura nacional (EVEN-ZOHAR I. 1990). Como observa Francisco Lafarga en relación con la influencia del teatro francés en la cultura española y europea de la segunda mitad del siglo XVIII:

El importante número de traducciones y adaptaciones españolas de tragedias francesas es el resultado de esta supremacía estética y cultural, y está conectada con las condiciones de la escena española contemporánea, en búsqueda de nuevas

formas expresivas. Durante la segunda mitad del siglo XVIII la literatura francesa, por diversas causas, fue un referente de primer orden para la cultura española, así como para otras culturas de la Europa continental (LAFARGA F. 2010: 117)¹.

El teatro de Voltaire, hoy casi olvidado, representó entonces, como el de Corneille y Racine, el ejemplo de la supremacía cultural del modelo trágico francés en la Europa de la Ilustración, en una época en la que el aristotelismo del *Classicisme* constituía un paradigma estético dominante e imitado por los dramaturgos hasta el final del siglo.

Como señala María Grazia Profeti, la España del Siglo de las Luces ansiaba el reconocimiento literario en Europa, apoyándose sobre todo en las glorias del Siglo de Oro y en el realce de la tradición nacional (PROFETI M. G. 2009): al final del siglo, los autores españoles que adoptaron el modelo trágico francés fueron denominados con el término peyorativo de «afrancesados»². La insistencia en la superioridad del modelo español en detrimento del modelo dramático francés es, por lo tanto, probablemente el efecto de un deseo general de rehabilitar el modelo nacional, una respuesta interna a una especie de crisis estética, cultural y política.

Las obras de Voltaire circulaban en España en lengua original y en traducción; con respecto a su teatro, además de la oposición de los partidarios del modelo nacional, Voltaire se vio obstaculizado por la Inquisición, que prohibió desde 1762 todas sus obras pasadas y futuras en las librerías de España, hasta el punto de que ni siquiera «los poseedores de licencia para leer libros prohibidos» podían acercarse a la producción del filósofo (LAFARGA F. 1977). Sin embargo, antes y después 1762, las tragedias de Voltaire seguían siendo traducidas, impresas y recitadas³. En este ensayo, me centraré en la primera traducción al español de *Zaïre*, sin duda la tragedia más conocida de Voltaire, y en la cuestión del conflicto entre religión y libertad, tema central de la obra.

1 Sobre la función civilizadora atribuida a esta primacía cultural, MARKOVITS R. 2014.

2 Vease URZAINQUI I. 1997; CHECA BELTRÁN J. 2004.

3 Para una lista y una descripción sucinta de las traducciones de las obras dramáticas voltairianas, véase LAFARGA F. 1982.

ZAÏRE: UNA TRAGEDIA EUROPEA POR LA ILUSTRACIÓN

Estrenada el 13 de agosto de 1732 en la Comédie-Française, tras un modesto inicio, la tragedia obtiene un tardío éxito a partir de su cuarta representación. Sigue siendo hasta ahora la tragedia más conocida de un dramaturgo cuyo teatro cayó en el olvido tras la condena total de su producción en la época romántica⁴, aunque fue el dramaturgo francés más conocido en Europa durante el Siglo de las Luces. Además de su éxito en la escena, la obra también fue –al menos en el siglo XVIII– un éxito editorial en Francia y en el extranjero. La tragedia se tradujo a varios idiomas y se representó tanto en teatros públicos como en escenarios privados. La versión más conocida es probablemente la de Aaron Hill, representada por primera vez en Drury Lane el 12 de enero de 1736 y que se repuso a menudo a lo largo del siglo en la versión reelaborada de Garrick. La versión inglesa también se representó con notable éxito en Estados Unidos en el siglo XVIII y principios del XIX; una ópera de Winter con libreto de Da Ponte triunfó en Londres el 16 de abril de 1805⁵. En Italia se publicaron varias traducciones de *Zaïre* en vida de Voltaire, de las cuales la versión endecasílabo de Gasparo Gozzi (1749) sigue siendo la más conocida y reeditada⁶. Además, hay dos traducciones al neerlandés (1734, 1745), tres traducciones al danés (1756, 1757, 1766), dos traducciones al sueco (1773, 1774). Una traducción en alejandrinos de Schwabe (1741) se representó mucho en Alemania, donde otra traducción en verso blanco fue realizada por Eschenburg en 1776; cinco versiones españolas fueron realizadas entre 1759 y 1788 (y una parodia), y una versión portuguesa en 1783⁷.

Comparada a menudo con *Otelo*, de la que Stendhal dice que es un plagio⁸, la tragedia de Voltaire presenta una trama que se desarrolla durante las Cruzadas, inaugurando la moda del teatro *troubadours*.

4 Véase BILLAZ A. 1974; NAUGRETTE F. 2015.

5 Sobre las versiones anglófonas de la pieza cfr. BERGMANN F. L. 1959; DE SANTIS V. 2015.

6 Sin embargo, es sobre todo gracias a las adaptaciones operísticas, de éxito muy desigual, que la obra es conocida (IOTTI G. 2016).

7 Sobre el éxito teatral de la obra y de sus traducciones y sobre su recepción crítica en la Europa del siglo XVIII, véase el ensayo de Mara Fazio en VOLTAIRE 2015: 267-297. Las citas de la tragedia están tomadas de esta edición.

8 STENDHAL 2006: 208.

Hecha prisionera antes de su bautismo y encerrada en un harén, Zaïre aprende y practica la religión musulmana, a pesar de que su confidente Fátima la empuje hacia el cristianismo. Zaïre está unida por un amor recíproco al sultán Orosmane, príncipe virtuoso, casi un déspota ilustrado, que será víctima de sus celos irracionales, como el moro de Venecia. Uno de los prisioneros del sultán regresa tras ser liberado por Orosmane y rescata a los demás cristianos. Orosmane acepta dicha liberación, aunque rechaza el pago, pretendiendo quedarse con Zaïre y con el viejo rey Lusignan, demasiado querido por los cristianos y políticamente peligroso. Zaïre consigue convencer a Orosmane para que libere al rey, que pronto reconoce en la doncella y en Nérestan a sus dos hijos secuestrados por los moros. Padre e hijo fuerzan una conversión de Zaïre, que se ve obligada a renunciar a su amor por el sultán. Tras enterarse de un encuentro secreto entre la muchacha y Nérestan, durante el cual un sacerdote debería haberla bautizado, cegado por los celos y creyendo que los dos hermanos son amantes, Orosmane apuñala a Zaïre entre el escenario y los bastidores y luego se suicida frente al público.

RELIGIÓN Y LIBERTAD

Inspirada en la historia de la mártir española Santa Zara⁹, la tragedia pivota en torno al conflicto entre el deseo y el deber, la religión y la libertad (SCLIPPA N. 1993), y este aspecto no pasó desapercibido por la crítica¹⁰: «Sólo a través de una sublime hipocresía, en palabras de Joseph de Maistre, Voltaire pudo encontrar los discursos inspirados de Lusignan»– observó el crítico Charles Labitte en 1840. Michelet, que compartía la opinión de Labitte, no dudó en definir *Zaïre* como

9 La trama retoma la historia de los trágicos amores de Mohamed Gilhair y la reina Zahra en la *Verdadera Historia* de Miguel de Luna (1603), conexión que se realiza a través de la traducción de Le Roux, cuyo ejemplar poseía Voltaire y que lleva varias marcas de lectura. En la *Verdadera Historia*, Zahra es musulmana de nacimiento y cristiana por elección; al final, Zahra elige el amor, Zaïre la religión. Sin embargo, en ambos casos, la religión está «en el origen de un conflicto entre la identidad sentimental y la identidad religiosa y familiar que se resuelve con la muerte de la heroína» (IOTTI G. 1995: 193-194). Sobre la fuente española, véase DE SANTIS V. 2011.

10 Un elemento que no pareció escapársele tampoco a uno de los traductores españoles –Ferdinando Jugaccis Pilotoso– quien, quizás en parte para eludir la censura, tituló su versión de 1765 *Combates de amor y ley*.

una obra de «efecto anticristiano» (MICHELET, J. 1841: 121). Aunque el lenguaje de la tragedia está indudablemente impregnado de cristianismo, el uso de este sistema simbólico parece tener connotaciones negativas en varios aspectos. El carácter subversivo de la tragedia se manifiesta primero en la petición de Lusignan y Nérestan, o más bien en los términos de su petición. Ambos exigen que Zaïre abandone por completo su identidad musulmana y vuelva a la religión y a la comunidad de sus padres. La reintegración de Zaïre en la comunidad cristiana implica, de hecho, una manifestación clara y espectacular de su fe, que su padre y su hermano exigen de forma igualmente explícita¹¹. La muchacha querría abrazar la fe de los cristianos sin renunciar a su matrimonio con Orosmane, convirtiéndose así en la protectora de sus hermanos encadenados (IV, 1). Cuando confiesa a Nérestan que su matrimonio con Orosmane ya está decidido, el caballero responde con un arrebato verbal cuyo lenguaje se acerca mucho al de la «pasión»: el celo religioso de Nérestan y la locura celosa del sultán generan un comportamiento similar (insultos, amenazas de muerte), la religión y los celos serían igualmente irracionales cuando se llevan al exceso.

El fracasado bautismo de la protagonista, que estaría así, según la lógica cristiana, condenada a no recibir la salvación, parece confirmar la lectura que hace de la tragedia un «anti-*Polyeucte*» (TRUCHET J. 1972: 1406). Instada a convertirse por Nérestan, Zaïre responde con una frase cuyos términos parecen, cuanto menos, contradictorios: «Hazme cristiana y libre; a todo me someto» (III, 4). Así, el tema central de la tragedia ya no sería la denuncia de los excesos de la pasión –ya sea religiosa o amorosa–, sino la imposibilidad de conciliar la libertad individual y la fe colectiva en el sistema moral que regula la lógica de las religiones reveladas, y en particular del cristianismo, cuyos dogmas son cuestionados disimuladamente por Voltaire a través del teatro.

11 «M'ôter, par un seul mot, ma honte et mes ennuis, / Dire: Je suis chrétienne», III, 4, vv. 691-692.

LIBERTAD Y FE. LA TRADUCCIÓN DE MARGARITA HICKEY

El tema de la religión en *Zaïre* –fundamental para Chateaubriand, que ve en ella la verdadera innovación estética de la tragedia (1978: 670-672)– muestra su carácter problemático ya en la recepción contemporánea de la obra. Son muchos, entre ellos Nadal, según el cual la tragedia argumenta la superioridad de la religión musulmana sobre la cristiana, los que subrayaron su inmoralidad (NADAL A. 1738: 316-323). Decididamente negativa fue la opinión de Jean-Baptiste Rousseau, que vio en la tragedia la formulación «insultante» de un «dogma impío», según el cual los esfuerzos de la Gracia no tendrían ningún efecto sobre las pasiones humanas¹². Pero, como escribió su amigo Cideville a Voltaire, había incluso religiosos que no captaron su potencial subversivo y se limitaron a alabar los rasgos de un sublime cristiano¹³.

En el siglo XVIII, el problema se planteó igualmente con las versiones españolas del drama, en ocasiones enfrentadas a medidas de censura más estrictas que las francesas. La estrategia que solían adoptar los autores de las versiones más representadas, impresas y difundidas era ocultar el nombre de Voltaire y cambiar el título de la obra. Así, en 1765, la primera traducción publicada en Cádiz en la imprenta de don Manuel Espinosa de Montero se tituló *Combates de amor y ley*. La versión atribuida a Pablo de Olavide, frecuentemente interpretada y de fecha incierta (la *princeps* no tiene fecha, la segunda edición está fechada en 1782, pero su composición es probablemente coetánea al *Combate*) se titula *Zayda* y omite el nombre del autor y del traductor. La traducción más conocida y de mayor duración en los teatros españoles es la de Vincente García de la Huerta. Conocida principalmente por el nombre de la protagonista que aparece en el subtítulo (*Xayra*) y que ya había sido denominada *La Fe triunfante del Amor y Cetro* en la *princeps* de 1784 (LAFARGA F. 1977). Las traducciones de *Zaïre* atestiguan así el interés que hubo en España por una de las obras maestras del teatro francés contemporáneo, en un contexto cultural europeo para el cual el modelo trágico clásico estaba encarnado no sólo por

12 Carta a Launay del 13 de enero de 1733 (D561).

13 P.-R. Le Cornier de CIDEVILLE a Voltaire, 8 septembre 1732 (D525).

Corneille y Racine, sino también por Voltaire, que se situaba como continuador de esta tradición¹⁴.

En una época en la que el teatro español buscaba nuevas formas y modelos, la primera traducción conocida de *Zaïre*, que ha permanecido inédita y que probablemente data de 1759, representa un intento de conciliar los modelos francés y español. Descrita por su amigo García de la Huerta como «una Dama de muy singulares talentos», en el paratexto de *La Fe triunfante* (GARCÍA DE LA HUERTA V. 1790: [I]), Margarita Hickey, originaria de Mallorca o de Barcelona y activa en diversos círculos intelectuales del siglo, es la primera traductora al español de la pieza.

La información sobre Hickey es escasa e incompleta, a veces contradictoria¹⁵; de origen milanés por parte de madre, es más conocida por sus *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas, con dos poemas épicos en honor del capitán general don Pedro Cevallos*, colección publicada en 1789 en la que queda claro «un deseo de reivindicar los derechos de la mujer» (DEACON Ph. 1988: 408)¹⁶. La poeta, que también tradujo, probablemente al mismo tiempo, *Andromaque* de Racine en tres actos, posteriormente incluida en la colección de *Poesías* (ESTABLIER PÉREZ H. 2020: 95-122), realizó dos versiones de *Zaïre*, ambas inéditas, aunque una de ellas ha llegado hasta nosotros en forma de manuscrito. El manuscrito B.N.E., Ms/18549/5 consta de 51 hojas encuadradas de 30 x 21 cm escritas con tinta oscura; de esta forma, el texto ocupa un centenar de páginas en hojas numeradas en el siglo XIX probablemente por Pascual de Gayangos y Arce. Reconocemos su firma y sello y sabemos adquirió el ejemplar de la familia de Eugenio Llaguno y Amírola indicando que la cubierta original del manuscrito fue destruida.

A semejanza de su *Andrómaca* aparecida en 1789, la traducción perdida estaba escrita en octosílabos, un verso en uso en el teatro español, mientras que la versión que se conserva adopta versos com-

14 Sobre la primacía del modelo voltairiano de tragedia y, en parte, sobre su declive, véase FAZIO M. 2020.

15 Según algunos, habría nacido en Barcelona, según otros en Mallorca, y tanta incertidumbre rodea el año preciso de su nacimiento, que oscila entre 1728 y el menos probable 1753.

16 Sobre ella, ver también LLOSA SANZ A. 2008: 53-66, que, sin embargo, sitúa incorrectamente su nacimiento a principios de la década de 1750.

puestos por dos hemistiquios acentuados en la sexta y separados por una cesura, dispuestos en coplas rimadas, según el esquema del trágico alejandrino francés¹⁷. Este intento de imitación-emulación del modelo métrico francés está asociado a la voluntad de renovar, mediante la recurrencia a la literatura extranjera, el teatro de la época. Como señala Lafarga (1977: 344), si bien se respeta el argumento y el número de personajes, la materia dramática se organiza en tres jornadas, según la tradición española; ellas corresponderían aproximadamente la primera a los dos primeros actos, la segunda al tercero y a las dos primeras escenas del cuarto, y la última jornada a los actos cuarto y quinto. La división de las escenas está ausente y se sustituye por indicaciones de las entradas y salidas de los personajes. Hickey intenta así conciliar la imitación de la tragedia francesa con un cierto respeto por la tradición nacional, a pesar de que a veces parece dudar entre la estructura en jornadas y la división en actos y escenas, como parece confirmar la leyenda «Acto Segundo / Escena 1a. / Castillon, Nerestan» (h. 12) que probablemente se le escapó de la corrección.

La letra lineal y legible de Hickey se combina con correcciones no autógrafas en el manuscrito, debidas a la intervención de Agustín de Montiano y Luyando, secretario de Gracia y Justicia, a quien la traductora confió el texto para una revisión final. Como observa Lafarga, la tragedia goza, a pesar de su falta de publicación, de una buena circulación y acogida en el país; Lafarga afirma, sin dar más detalles, que la traductora y su revisor se plantearon el problema de la posible censura, distanciándose de Voltaire e insistiendo voluntariamente «en la defensa de la religión cristiana» (1977: 344). Por ello, me centraré en dos pasajes de la tragedia de Voltaire, comparando el texto con la versión de Hickey, en la que las cuestiones del cristianismo y de la libertad se plantean con mayor claridad.

En uno de estos pasajes, Zaïre, instada por Fatime a redescubrir la fe cristiana, expone su propia visión de la religión con lucidez filológica:

17 En la tradición italiana también se pueden encontrar intentos similares de imitación del alejandrino, pensemos en el uso que Goldoni hace del *martelliano* en su *Molière*. Véase GUTHMÜLLER B. 1994: 273-297.

Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux.
L'instruction fait tout; et la main de nos pères
Grave en nos faibles cœurs ces premiers caractères
[...]
Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer. (I, 1)

La heroína ve la religión como el resultado de la educación y de la cultura en la cual casualmente se nace. Las posiciones confesionales de Zaïre, que al final no parece adherirse ni al islam ni al cristianismo, corresponden, al menos en principio, a una espiritualidad cuyos principios se ajustan esencialmente a una especie de religión natural. Voltaire insiste en este pasaje en la función de la educación en la formación de la conciencia religiosa, que surgiría del azar y no de la voluntad divina. El alma del hombre es una tabula rasa, sobre la cual la enseñanza de los padres actúa moldeándola.

Fuera en Paris cristiana musulmana aquí fuera
El paternal cuidado, su amor y mi crianza
Imprimen en nosotros la primera enseñanza
[...]
Tal vez solo la borra una celeste lumbre. (h. 6)

El pasaje resulta bastante fiel al texto original, del que, sin embargo, modula algunos elementos. El término «instruction» colocado por Voltaire al principio del verso y con la función de sujeto, cambia de categoría sintáctica y posición. El papel de la educación queda así redefinido y reducido: de ser la fuente única y general de la fe, a convertirse aquí en un instrumento amoroso de transmisión entre padres e hijos, atenuando las metáforas relativas al grabado y la escritura presentes en el original. El término «Dieu» se sustituye finalmente por la perífrasis «una celeste lumbre», que parece evocar la imaginería de la conversión por vocación narrada en los evangelios y en la pintura. Convencida de la importancia del papel de la mujer en la sociedad y de sus facultades intelectuales, la traductora no simplifica el razonamiento de la heroína, sino que lo reorienta, haciéndolo más favorable a la conversión sucesiva. Los críticos han observado cómo Zaïre encarna, en un patrón muy querido por el teatro de Voltaire, la imagen ideal de la «mujer víctima» (DESIGNES L. 1977: 535-551). A pesar del razonamiento del primer acto, no encontramos en ella la «superba

herida»¹⁸ que marca el carácter, de mayor profundidad, de Chimène en el *Cid*; la decisión de la protagonista de adherirse a la fe indica su conformidad con una obligación moral de tipo familiar que prevalece sobre el amor, pero no hay en ella la profunda laceración que caracteriza a las heroínas de Corneille.

Como señala Caroline Weber, Voltaire parece establecer aquí una ecuación entre fanatismo religioso y pasión amorosa y esta convergencia se confirma por la polisemia del término «fidélité», que puede referirse tanto a la promesa conyugal como a la adhesión a una confesión religiosa (WEBER C. 2004: 42-62). El contraste entre estas dos formas de pasión («zèle» y «jalousie» están vinculados también etimológicamente) es la causa principal de la catástrofe que lleva a la muerte de Zaïre. Para Voltaire, según la doctrina cristiana, «no es la tortura [...] lo que hace el martirio, es la causa»¹⁹: el hecho de que el asesinato de Zaïre sea, en última instancia, el efecto del error de un amante preso de los celos descalifica el valor del sacrificio de la heroína, que se reduce a una simple consecuencia del triángulo amoroso asumido por el sultán y generado por el celo religioso de Nérestan. Al dotar a la heroína de una voluntad más sólida y de una fe más espontánea y convencida, Hickey tiende a realzar el personaje y a desvictimizarlo. Esta tendencia se confirma con la traducción de la escena IV del tercer acto, que contiene en Voltaire, como hemos visto, una condena implícita de la doctrina cristiana, presentada como incompatible con la libertad individual:

Oui, je te le promets:
Rends-moi Chrétienne et libre; à tout je me soumets.
Va, d'un père expirant, va fermer la paupière;
Va, je voudrais te suivre, et mourir la première. (III, 4)

Si hermano lo prometo.
Véame ya cristiana a todo me sujeto.
Ve', recibe de mi padre la bendición postrera!
O quien te acompañase, y primero muriera! (h. 28)

18 Sobre Chimène, véase el penetrante comentario de Christian BIET en CORNEILLE P. 1986.

19 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, artículo "Martyre", 2004: 338.

Al reformular el segundo verso, Hickey elimina la contradicción lógica insertada por Voltaire entre la libertad y la sumisión, y en su lugar hace, paradójicamente, de la decisión consciente de someterse a la religión un signo de libertad, disolviendo la ambigüedad provocadora del original. Zayra ya no pide a su hermano que la haga cristiana, sino que la vea, que la reconozca como tal. El cambio de categoría sintáctica que convierte a la heroína en sujeto, así como el apóstrofe inicial «hermano», añadido por la traductora, contribuyen a dar a la conversión del personaje, más espontánea, un valor positivo.

«He reducido a tres Actos los cinco del original por estar más en uso esto en España que lo otro», comenta Margarita Hickey a propósito de su versión de *Andromaque* (1789: XIV). A pesar de su reducida difusión en comparación con otras versiones castellanas de *Zaïre*, la traducción de Hickey que estudiamos es especialmente representativa del intento en España de conciliar la tradición nacional con el modelo trágico francés, todavía hegemónico en el gusto europeo. Al igual que las versiones posteriores, la primera *Zayra* mitiga la condena del dogma formulado por Voltaire. Hickey atribuye al teatro un valor moral, con una agudeza *à la* Diderot²⁰; en contra de la visión laica de los *philosophes*, identifica sin embargo esta moral con los valores tradicionales del cristianismo. Lejos de reducir a la protagonista a una mera víctima de las circunstancias, Hickey formula un nuevo compromiso, ya no estético sino ético, con el original francés: la adhesión voluntaria de la heroína al credo cristiano –que la convierte en una verdadera testigo y mártir– restablece, desde el punto de vista moral de la traductora, un equilibrio entre fe y libertad que también le permite dar relieve a la virtud y a la voluntad de su heroína.

20 «Una composición dramática no es otra cosa que un poema moral, y como tal debe ser bueno y doctrinal para que sea provechoso» (HICKEY Y PELLIZZONI M. 1789: XIII). Aquí Hickey parece seguir la lección de *Le Neveu de Rameau*, que trata de una «moral» puesta «en acción».

BIBLIOGRAFÍA

- BERGMANN Fred L., *Garrick's Zara*, "Publications of the Modern Language Association of America", n. 74, 1959, pp. 225-232.
- BILLAZ André, *Les Écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France*, Atelier de reproduction des thèses, Lille 1974, 2 vol.
- CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, ed. Maurice REGARD, Gallimard, Paris 1978.
- CHECA BELTRÁN José, *El influjo francés en la poética neoclásica española*, in Patrizia GARELLI, Giovanni MARCHETTI (eds.), «Un hombre de bien»: *saggi di lingue e letteratura iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp. 259-268.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, ed. Christian BIET, Le Livre De Poche, Paris 1986.
- DE SANTIS Vincenzo, *De Cordoue à Jérusalem: sur une source possible de Zaïre*, "Revue italienne d'études françaises", n. 1, 2011, <http://rief.revues.org/917>.
- DE SANTIS Vincenzo, *De Londres à Paris et de Paris à Londres: Zaïre et le théâtre anglais*, "Revue Voltaire", n. 15, 2015, pp. 203-220.
- DESVIGNES Lucette, *Le Théâtre de Voltaire et la femme victime*, "Revue des sciences Humaines", n. 44, 1977, pp. 535-551.
- DEACON Philip, *Vicente García de la Huerta y el Círculo de Montiano: La Huerta y Margarita H. P.*, "Revista de Estudios Extremeños" n. 44, 2, 1988, pp. 395-422.
- ESTABLIER PÉREZ Helena, *Una voz femenina en la poética de la tragedia neoclásica: Margarita Hickey y su «Prólogo» a la traducción de Andrómaca (1789)*, "Revista de Literatura", n. 82, 2020, pp. 95-122.
- EVEN-ZOHAR Itamar, *Polysystem studies*, Duke UP, Durham 1990.
- FAZIO Mara, *Voltaire contro Shakespeare*, Roma-Bari, Laterza 2020.
- GARCÍA DE LA HUERTA Vicente, *La Fe triunfante del amor y cetro, o, Xayra*, cuarta edición, en la imprenta de don Antonio Espinosa, se vende en Madrid en la librería de Quiroga, Madrid 1790.
- GUTHMÜLLER Bodo, «*Ad imitazione delli Francesi*». *Il Moliere di Goldoni*, in *Problemi di critica goldoniana*, n. 1, 1994, pp. 273-297.
- HICKEY y PELLIZZONI Margarita, *Poesías varias. Sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del capitán general D. Pedro Cevallos, el uno dispuesto en forma de diálogo entre la España y Neptuno: concluido este y el otro no acabado por las razones que en su prólogo se expresan; con tres tragedias francesas traducidas al castellano: una de ellas la Andrómaca de Racine, y varias piezas en prosa de otros autores, como son algunas cartas dedicatorias y discursos sobre el drama, muy*

curiosos e instructivos. Obras todas de una dama de esta corte, Imprenta Real, Madrid 1789.

HICKEY Y PELLIZZONI Margarita, *Zayra*. [Manuscrito]: tragedia de Voltaire; traducida por Margarita Ychi [sic], B.N.E, MSS/18549/5, 51 h.; 30 x 21 cm, B.D.H. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000217972&page=1>

IOTTI Gianni, *Le dénouement de Zaïre de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes*, in Florence NAUGRETTE, Sylvie ROBARDEY-EPPSTEIN (eds.), *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre (XVI^e-XIX^e siècles)*, Classiques Garnier, Paris 2016, pp. 453-465.

IOTTI Gianni, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion 1995.

LABITTE Charles, *Poètes et romanciers modernes de la France*, “Revue des deux Mondes”, n. 4, XXII, 1840, pp. 445-488.

LAFARGA Francisco, *Traducciones españolas de Zaïre de Voltaire en el siglo XVIII*, “Revue de littérature comparée”, n. 51(3), 1977 pp. 343-355.

LAFARGA Francisco, *Voltaire en España (1734-1835)*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 1982.

LAFARGA Francisco, *La traducción de tragedias francesas*, “Cuadernos de estudios del siglo XVIII”, n. 20, 2010, pp. 115-128.

LLOSA Sanz Álvaro, “*Como si acaso el alma tuviera sexo*”. Margarita Hickey: *el sexo y la escritura*, “Hispanófila”, n.152, 2008, pp. 53-66.

MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe: politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Fayard, Paris 2014.

MICHELET Jules, *Histoire de France au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette 1841.

NADAL Augustin, *Œuvres mêlées*, Briasson, Paris 1738, t. 1.

NAUGRETTE Florence, *Les romantiques juges de Voltaire juge de Shakespeare*, “Revue Voltaire”, n. 15, 2015, pp. 251-265.

PROFETI Maria Grazia, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Alinea Editrice, Firenze 2009.

SCLIPPA Norbert, *La Loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire*, Droz, Genève 1993.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, ed. Michel CROUZET, Champion, Paris 2006.

TROUSSON Raymond, *Visages de Voltaire: XVIII^e-XIX^e siècles*, Champion, Paris 2001.

TRUCHET Jacques ed., *Théâtre français du XVIII^e siècle*, Gallimard, Paris 1972, t. I.

URZAINQUI Inmaculada, *Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros*, in Francisco LAFARGA (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universitat, Leida 1997, pp. 15-59.

VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, ed. Theodore BESTERMAN, Voltaire Foundation, Oxford 1969-1977, 51 voll.

VOLTAIRE, *Œuvres Complètes / Complete Works*, Voltaire Foundation, Oxford 2004, vol. 36.

VOLTAIRE, *Zaire*, ed. Vincenzo DE SANTIS y Mara FAZIO, ETS, Pisa 2015.

WEBER Caroline, *Voltaire's Zaire: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith*, "South Central Review", n. 21, 2, 2004, pp. 42-62.

LA LINGUA DI ÉLIE STÉPHENSON
TRA DISCORSO TESTIMONIALE
E IDENTITÀ DELLA FRANCOFONIA GUYANESE

Michele Bevilacqua

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

INTRODUZIONE

Élie Stéphenson, figura di spicco della vita culturale francofona dell'America meridionale, raggiunge notorietà e successo nel suo Paese d'origine, la Guyana francese, grazie a scritti in cui rinnova la propria lingua, aprendosi a nuove e più diverse esperienze di scrittura. Rivolgendosi a un pubblico specifico, che lo conosce e che lui conosce, lo fa come attore di teatro e, soprattutto, come autore di testi rappresentati dalla compagnia che ha avuto l'onore di costituire e guidare. La versatilità artistica dell'autore evidenzia e giustifica il suo divenire prototipo dell'intellettuale impegnato nell'analisi approfondita delle problematiche del tempo, attraverso parole e azioni che danno vita a una dialettica singolare. Le testimonianze dell'autore sono il frutto della sua presenza fisica nella Guyana francese, scelta che lo induce a una critica feroce dell'esodo che, a suo avviso, ha impedito alla regione d'oltremare maggiore evoluzione e indipendenza. A partire da tali premesse, il nostro studio si pone, inizialmente, l'obiettivo di condurre una disamina della situazione della lingua francese in Guyana francese, per poi espletare l'analisi linguistica dell'opera dell'autore, al fine di delinearne le strategie discorsive utili al superamento di un

“malessere identitario” che, non essendo essenzialmente sociale, è soprattutto linguistico, in quanto testimonianza della nuova identità della cultura guyanese nello spazio francofono.

LA QUESTIONE LINGUISTICA IN GUYANA FRANCESE

La diversità linguistica della Guyana francese, regione e dipartimento d'oltremare della Francia nel Sud America, è estremamente ricca: vi convivono una quarantina di lingue, venti delle quali parlate da gruppi che rappresentano ciascuno almeno l'1% della popolazione. Si tratta del territorio con la più grande diversità linguistica ancora in uso. Le lingue attualmente parlate in Guyana francese provengono da una varietà di fonti: il francese, lingua ufficiale, si trova a contatto con le lingue amerindie, i vari creoli a base francese, inglese e portoghese, e le molte lingue che l'immigrazione ha portato con sé, in particolare dal vicino Suriname e dal Brasile. Difatti, non è raro trovare parlanti che usano tre, quattro o più lingue quotidianamente.

Non solo la Guyana francese è un territorio multilingue, ma anche la sua popolazione è in gran parte plurilingue, e i bambini hanno repertori multilinguistici, fin dalla più tenera età, che accrescono nel corso del tempo. Per “repertorio linguistico” qui si intendono tutte le risorse linguistiche a disposizione dei parlanti (LÉGLISE I. 2017): le lingue (o varietà di lingue) che si acquisiscono in famiglia e che sono chiamate lingue di prima socializzazione o “lingue materne”, ma anche tutte le altre lingue che i bambini hanno sentito o acquisito in famiglia, con gli amici o i vicini, o che hanno appreso a scuola.

La Guyana francese, i cui abitanti si concentrano principalmente sulla fascia costiera (anche se è riscontrabile un forte dinamismo demografico nell'ovest del dipartimento), presenta, dunque, un gran numero di gruppi etnici, con lingue e usanze proprie. Oltre al francese, lingua nazionale ufficiale e lingua dell'istruzione, e al creolo guyanese, ereditato dalla colonizzazione, le lingue indigene e quelle degli immigrati offrono una grande diversità culturale e linguistica:

Type de langues	Nom de la (variété de) langue	Caractéristiques
Langues amérindiennes	arawak ou lokono	Langues autochtones appartenant à trois familles linguistiques (caribe, tupi-guarani et arawak). Listées dans le rapport Cerquiglini, elles sont parlées dans leur ensemble par moins de 5 % de la population ¹ . Les deux premières, en raison de leur faible nombre de locuteurs ou de rupture de transmission vers les jeunes générations, peuvent être considérées comme « en danger » ² .
	émérillon ou teko	
	kali'na	
	palikur	
	wayana	
	wayampi	
Langues créoles à base lexicale française	créole guyanais	Résultant de l'esclavage et de la colonisation française en Guyane. Mentionnée dans le rapport Cerquiglini, langue maternelle d'environ un tiers de la population, elle est véhiculaire dans certaines régions – en particulier sur le littoral.
	créole haïtien	Parlée par une population d'origine haïtienne représentant, selon les sources, entre 10 et 20 % de la population guyanaise.
	créole martiniquais, créole guadeloupéen	Langues parlées par des Français venant des Antilles, estimés à 5 % de la population guyanaise.
	créole de Sainte-Lucie	Langue issue de l'immigration en provenance de Sainte-Lucie aux siècles derniers, parlée actuellement par moins de 1 % de la population.
Langues créoles à base lexicale anglaise	aluku ndyuka pamaka	Variétés de langues ³ (Easter Maroon Creoles) parlées par des Noirs Marrons ayant fui les plantations surinamiennes au XVIII ^e siècle, mentionnées dans le rapport Cerquiglini. Langues premières de Marrons faisant historiquement partie de la Guyane ou de migrants récemment arrivés du Surinam, elles sont parlées par plus d'un tiers de la population guyanaise. Elles jouent également un rôle véhiculaire dans l'Ouest guyanais.
	sranan tongo	Langue véhiculaire du Surinam voisin, elle est la langue maternelle d'une très faible partie de la population guyanaise, notamment dans l'Ouest, où elle joue cependant un rôle véhiculaire.
Langue créole à base anglaise (partiellement relexifiée en portugais)	saamaka	Parlée par des Noirs Marrons originaires du Surinam mais installés en Guyane depuis plus ou moins longtemps, mentionnée dans le rapport Cerquiglini. Les estimations chiffrées sont les plus fluctuantes à son égard. Selon PRICE et PRICE (2002), les Saramaka constitueraient le groupe de Marrons le plus important de Guyane (10 000 personnes), toutefois nos enquêtes montrent des taux de déclaration du saamaka souvent inférieurs aux autres créoles à base anglaise.
Variétés de langues européennes	français	Langue officielle, langue de l'école, langue maternelle des 10 % de la population venant de métropole ainsi que de certaines parties bilingues de la population (en particulier à Cayenne) et partiellement véhiculaire en Guyane.
	portugais du Brésil	Langue parlée par une immigration brésilienne estimée entre 5 et 10 % de la population guyanaise, jouant un rôle véhiculaire dans l'Est, le long du fleuve Oyapock.
	anglais du Guyana	Variété parlée par une immigration venant du Guyana voisin, estimée à 2 % de la population.
	néerlandais	Langue parlée par une partie de l'immigration surinamienne ayant été préalablement scolarisée dans cette langue.
	espagnol	Langue parlée par une infime partie de la population originaire de Saint-Domingue et de pays d'Amérique latine (Colombie, Pérou, notamment).
Langues asiatiques	hmong	Langue parlée par une population originaire du Laos, arrivée en Guyane dans les années 1970, représentant 1 % de la population, regroupée essentiellement dans deux villages, mentionnée dans le rapport Cerquiglini.
	chinois (hakka, cantonais)	Variétés de langue parlées par une immigration d'origine chinoise datant du début du siècle.

1. Si on rapporte les diverses estimations concernant les groupes humains concernés aux statistiques globales de la population (INSEE, 1999). En raison des difficultés de recensement en Guyane, on sait toutefois que ces chiffres officiels sont sous-évalués.

2. Une position extrême consiste à considérer toutes les langues de Guyane, à l'exception du créole guyanais, comme « en danger » (LAUNEY, 2000), en retenant comme critère les faibles chiffres de population dans le département : quelques centaines ou quelques milliers de locuteurs selon les cas. En ce qui concerne les langues amérindiennes, notons que le lokono – qui est menacé car il n'est plus parlé par les jeunes générations en Guyane – est encore parlé par de nombreux locuteurs au Guyana, tandis que le teko - dont la transmission familiale est encore assurée - n'est parlé qu'en Guyane.

3. L'aluku, le ndyuka et le pamaka sont considérées comme des variétés dialectales d'une même langue, le *nenge* (en aluku et pamaka) ou *nengee* (en ndyuka), cf. GOURY, MIGGE (2003).

Fig. 1 - Principali lingue parlate in Guyana francese (LÉGLISE I. 2007)''.

PRINCIPALI LINGUE PARLATE IN GUYANA FRANCESE

Il creolo guyanese, con una base lessicale francese, ma influenzato anche da inglese, spagnolo, portoghese, lingue africane e amerindie, è la lingua locale più praticata. Nato nel XVII secolo, è il risultato del contatto tra due popolazioni (schiavi africani e colonizzatori) per comunicare tra loro. Inoltre, le popolazioni Businenge della Guyana francese e del Suriname parlano lingue che sono più spesso basate sull'inglese: Aluku, Ndyuka, Pamaka e Saamaka. A queste bisogna aggiungere sei lingue amerindie (delle sette presenti nel territorio): Arawak, Palikur, Kali'na, Teko, Wayana e Wayampi.

Secondo la tradizione guyanese (LÉGLISE I. 2007) la popolazione presente nel dipartimento si divide in diversi gruppi con definizioni e confini complessi e mutevoli. Amerindiani, creoli, francesi, businenge, haitiani, brasiliani, antillani, cinesi, ecc. costituiscono, nell'immaginario collettivo, tante "comunità" o "gruppi etnici" distinti. Queste categorie sono particolarmente utili per comprendere la cultura guyanese, come sottolinea lo storico Serge Mam Lam Fouck:

Aux revendications culturelles, créoles et amérindiennes, s'ajoutent celles des Businenge qui, eux aussi, entendent faire reconnaître leur culture. Les autres communautés, notamment celles qui regroupent des immigrants de nationalité étrangère, n'ont pas de revendications politiques. Mais elles tiennent à marquer l'espace culturel de leur empreinte en jouant soit de leur poids économique (Chinois, Hmong), soit de leur poids démographique (Haïtiens, Brésiliens, Surinamais). La communauté métropolitaine, longtemps marginale dans le paysage culturel a un rôle de plus en plus décisif dans le jeu social guyanais. (MAM LAM FOUCK S. 1992: 159)

Le lingue creole a base lessicale francese formano un gruppo di lingue il cui vocabolario ha il francese come fonte principale (CHAUDENSON R. 2004). Si sono formate a partire dal XVII secolo nel contesto dell'espansione coloniale della Francia. Non si tratta di varietà regionali del francese e non sono soggette a un'intercomprensione immediata. Tuttavia, bisogna sottolineare che, accanto al creolo, esiste una pratica diffusa del francese creolizzato, una varietà diatopica della lingua francese. Difatti, studi di sociolinguistica (BULOT T. - BLANCHET P. 2013 - GADET F. - LUDWIG R. 2014) dichiarano che nello spazio francofono esistono tre modi di esprimersi nelle regioni di lingua cre-

ola: il creolo, il francese standard e il francese con una base creola nel lessico, nella morfologia e nella sintassi.

Per quanto concerne i creoli a base francese, mentre i costituenti generali della frase sono generalmente gli stessi della lingua francese (per esempio, nella costruzione di una frase semplice, il rispetto dell'ordine delle parole "soggetto-verbo-oggetto" o SVO), alcuni elementi cambiano, come quelli morfologici (ad esempio, la costruzione dei tempi verbali è fatta aggiungendo un elemento invariabile, che segna il tempo, al verbo, che è esso stesso invariabile), la sintassi e talvolta il lessico stesso. A tal proposito, Marie-Christine Hazaël-Massieux spiega che:

lorsque l'on rappelle l'origine française de l'essentiel du vocabulaire (environ 90 %), il ne s'agit pas bien sûr de dire que les créoles sont du français : ce français de l'origine s'est souvent profondément modifié, tant du point de vue de la forme que du sens, et de fait s'est modifié également du fait des évolutions naturelles en France, ce qui fait que les oppositions voire les divergences entre les créoles et le français sont nombreuses. En outre, il faut bien être conscient que dès qu'une langue est constituée comme système nouveau, elle commence une évolution systémique propre, et génère de nouvelles créations, de nouvelles structurations du lexique : indéniablement le créole n'est pas plus du français que le français n'est du latin ; en outre les glissements entre lexique et grammaire sont constants : une forme d'abord utilisée dans une périphrase, comme élément lexical, peut être amenée à se grammaticaliser, à devenir partie du système grammatical et ainsi à prendre un nouveau sens et une fonction nouvelle. (HAZAËL-MASSIEUX M.C. 2002: 81)

Nel caso di lingue vernacolari che non fanno parte della famiglia linguistica del francese, è importante conoscere le differenze principali che possono riguardare elementi che si possono considerare a priori come naturali (CHAUDENSON R. 2004): opposizione maschile/femminile, opposizione singolare/plurale, presenza di cinque toni vocalici (a, e, i, o, u), organizzazione temporale delle coniugazioni e ordine delle parole nella frase semplice.

La Guyana francese, essendo un dipartimento d'oltremare, preserva la stessa legislazione della Francia metropolitana. A tale proposito, si pone il problema che se, da un lato, questo dipartimento non ha

una comunità francofona totale, dall'altro, altre lingue coesistono e, addirittura, preesistono senza essere riconosciute. Alcune di esse sono state riconosciute relativamente di recente e, di conseguenza, non sono ancora dotate degli strumenti necessari alla loro introduzione nel sistema educativo (tranne il creolo guyanese).

Il francese rimane quindi la lingua principale di insegnamento nelle scuole (ALBY S. - LÉGLISE I. 2014). Favorita dallo statuto di lingua ufficiale, si tratta dell'unica lingua di sviluppo cognitivo per generazioni di scolari. Difatti, il francese è ufficialmente l'unica lingua di scolarizzazione e d'istruzione in tutte le scuole della regione. Per molto tempo, essa è stata intesa come la lingua materna degli abitanti della Guyana francese e, di conseguenza, è stata insegnata come tale nella maggior parte delle scuole fino al 2000. A partire da questa data, per alcune aree geografiche l'approccio si è evoluto verso il FSL (francese seconda lingua, poi francese lingua di insegnamento) e verso il FLE (*français langue étrangère*), facendo diventare il francese lingua di scambio tra i membri delle varie comunità linguistiche che hanno condiviso l'esperienza scolastica.

Oltre alla scuola, il francese è veicolato attraverso altri canali ufficiali, come l'amministrazione, la religione e i mass media, che ne fanno una lingua dominante; essa beneficia di mezzi di diffusione assicurati da uno statuto di prestigio, a discapito di altre lingue che lottano per ottenere un riconoscimento ufficiale.

Il rapporto Cerquiglini¹ (1999) sulle lingue della Francia riconosce, attraverso *les principes, notions et critères énoncés par la Charte européenne des langues régionales et minoritaires*, una decina di lingue regionali nella Guyana francese: creolo guianese, sei lingue amerindie (Arawak, Emerillon, Kali'na, Palikur, Wayampi, Wayana), Nengee (Aluku, Ndjuka, Pamaka), Saramaccano (un creolo con una base lessicale inglese) e Hmong (ALBY S. - LÉGLISE I. 2016).

¹ <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/994000719.pdf>, consultato il 24/04/2022.

LINGUE CREOLE A BASE FRANCESE

La Guyana francese è l'unica regione al mondo in cui coesistono lingue creole a base francese e lingue creole a base inglese (ALBY S. - LÉGLISE I. 2005). Tra le lingue creole a base francese presenti nella regione ci sono il creolo della Guyana, varie lingue creole delle Piccole Antille (Guadalupano, Martinicano, San Luciano) e il creolo haitiano.

Anche se le leggere differenze strutturali che esistono all'interno dei creoli della stessa base lessicale sono spesso rimarcate dai parlanti per mettere in evidenza la loro appartenenza a un gruppo (aluku, ndyuka, ecc.), o la loro origine regionale (martinicano, guyanese, ecc.), l'intercomprensione in Guyana francese è quasi totale tra i parlanti dei creoli a base francese.

Da diversi anni, alcuni studi sulle lingue creole (CHAUDENSON R. 2004) hanno ridotto i pregiudizi che le riducono a lingue semplici, prive di grammatica, con un lessico esiguo, anche se queste idee persistono ancora, talvolta, tra le popolazioni creolofone. Oggigiorno si ritiene che queste lingue costituiscano un importante "laboratorio" per approfondire la facoltà cognitiva del linguaggio (VAILLANT P. - LÉGLISE I. 2014) e che abbiano ancora molto da insegnare, soprattutto in relazione all'evoluzione delle lingue.

Le lingue creole a base francese praticate nella Guyana francese si sono diffuse durante il periodo di schiavitù della colonizzazione francese a partire dal XVII secolo. Dopo la dipartimentalizzazione del 1946, a causa del basso tasso di natalità delle persone originarie della Guyana francese e dei numerosi apporti legati all'immigrazione, la comunità creola guyanese risulta in declino numerico rispetto alle altre comunità (MAM LAM FOUCK S. 1997). Si stima generalmente che il creolo guyanese sia una delle lingue madri del 25-30% della popolazione adulta, in particolare si tratta della lingua regionale più riconosciuta e diffusa: i programmi scolastici esistono da circa 30 anni e i canali radiofonici e televisivi locali offrono programmi in creolo.

Anche se l'uso del creolo nello spazio pubblico è più praticato rispetto a dieci anni fa, la situazione di diglossia tra francese e creolo è abbastanza evidente. Otto posti di lavoro su dieci nella Guyana francese sono nel settore terziario, nei media e nei servizi, e questi richiedono l'uso del francese (LÉGLISE I. 2017), un uso dominante anche nel contesto familiare (MARCH C. 1996). Così, il ruolo veicolare del creolo guyanese è ostacolato dalla crescente importanza della lingua francese

in aree che prima gli erano riservate. Inoltre, le famiglie di lingua creola trasmettono principalmente il francese ai loro figli. Questi ultimi dichiarano di parlare solo in francese con i genitori, indipendentemente dalla lingua in cui i genitori parlano in famiglia.

Tuttavia, i creoli martinicano e guadalupino sono parlati anche nella Guyana francese, anche da una parte della comunità indiana occidentale che vi si è stabilita in modo permanente (il 5% della popolazione è nata nelle Antille) (LÉGLISE I. 2017).

Diverse ondate di immigrazione, legate in particolare alla ricerca dell'oro negli ultimi secoli, hanno portato il creolo di Saint Lucian in Guyana francese, parlato principalmente da una popolazione adulta che unisce le caratteristiche tra il creolo di Saint Lucian, quello delle Indie Occidentali e quello guyanese. I bambini in età scolare affermano di capirlo ma raramente parlano questa lingua, preferendo il creolo guyanese (VAILLANT P. - LÉGLISE I. 2014).

Tuttavia, il creolo haitiano è presente nella Guyana francese da più di quarant'anni ed è ancora largamente parlato in famiglia e in certi ambiti professionali come l'edilizia (LÉGLISE I. 2017). D'altra parte, questa lingua soffre di atteggiamenti culturali negativi spesso associati alle lingue immigrate: per esempio, l'appellativo "Haïtien!" o il gioco di parole "haï-chien!" sono insulti frequenti nei campi da gioco (LÉGLISE I. 2004).

Infine, numerose testimonianze attestano una "guyanisation" (LAËTHIER M. 2007) degli scambi in creolo haitiano: difatti, le differenze più salienti (per esempio le forme dei pronomi di prima persona *mo* e *to*) del creolo guyanese sono talvolta inserite in enunciati haitiani. Inoltre, i bambini che frequentano la scuola si dichiarano generalmente trilingui: creolo haitiano, creolo guyanese e francese.

ÉLIE STÉPHENSON E L'IDENTITÀ GUYANESE FRANCOFONA

Nella letteratura della Guyana francese una figura di rilievo è lo scrittore Élie Stéphenson, il cui stile linguistico può essere considerato come una forma di performance discorsiva (HOWARD R. 2009). Nel presente studio analizzeremo le diverse strategie lessicali e discorsive impiegate nella sua scrittura, al fine di comprendere la costruzione dell'identità guyanese messa in atto nel linguaggio di alcune delle sue opere principali.

Stéphenson, attraverso il proprio discorso letterario, si rivolge a un pubblico specifico che conosce e al quale è noto, un pubblico che ha incontrato per la prima volta in veste di attore teatrale, prima di diventare egli stesso autore di opere rappresentate dalla sua compagnia.

A partire dal 1970, Stéphenson sfrutta il suo talento musicale e fonda con alcuni amici il gruppo Les Nèg'marrons, un gruppo musicale che trasmette, attraverso i propri testi e ritmi musicali, le preoccupazioni sociali, politiche e culturali degli abitanti della Guyana francese.

L'opera letteraria di Stéphenson è vista come la succeditrice dei grandi poeti della *négritude* (NDAGANO B. - BLÉRALD-NDAGANO M. 1996), incarnando la figura dello scrittore impegnato, un uomo che mette tutto sé stesso nei propri testi.

Per lui, parole e azioni fanno parte di una dialettica di testimonianza molto concreta (GRILLO R. M. 2021), come lui stesso afferma:

Écrire [...] signifie deux choses : participer et témoigner. Participer, c'est faire corps avec la vie, l'action collective, c'est également être partie prenante dans la pratique sociale – au sens large – c'est-à-dire dans le devenir de la communauté.

Témoigner, c'est décrire, s'interroger et interroger le groupe ou la collectivité, mais également prendre position et par là même, affirmer son engagement physique, intellectuel et sentimental² (*apud* STÉPHENSON É. 1996: 11).

L'impegno dell'autore è dovuto alla sua stessa presenza "fisica" in Guyana francese dopo la formazione universitaria. Difatti, lascia la regione nel 1965 per recarsi a Parigi, dove consegue un dottorato di ricerca in economia, scegliendo poi di tornare a casa a Caienna, dove ha insegnato in un liceo dal 1970 al 1990 (FAVRE I: 2008). A quel tempo, una tale scelta esprimeva una resistenza consapevole alla politica di assimilazione che si stava attuando nei dipartimenti d'oltremare. Fu durante questo periodo che la produzione e le esportazioni dai dipartimenti francesi d'oltremare subirono un crollo rilevante.

Piuttosto che perseguire una lucrativa carriera professionale nella Francia metropolitana, Stéphenson ritorna dunque nel suo paese, dove scrive e attua una feroce critica al fenomeno dell'esodo che so-

² Intervista trasmessa su *Télé 7 jours Guyane*, citata nell'introduzione di J.-M. Ndagano in STÉPHENSON É. 1996: 11.

stiene impedisca alla Guyana francese di essere indipendente. Inoltre, uno degli obiettivi dei Nèg'marrons è proprio quello di invitare «au retour des Guyanais au pays, allusion à tous ceux qui, après leurs études, préféraient rester en France ou travailler dans l'administration en Afrique [...]» (STÉPHENSON É. 1996: 13).

Lo stile discorsivo di Stéphenson è forte, diretto e appassionato. La sua opera non si accontenta di rivolgersi a un pubblico specifico, lo sfida, a volte duramente, e soprattutto senza compiacimento. Così come accade in «Feux sur la savane» (STÉPHENSON É. 1979: 13):

alors allumez
les grands feux de boucane
les grands feux de savanes
les grands feux d'amitié
il fait noir dans la haine
il fait noir au charnier.

In questo passaggio, il tono è imperativo e trasmette un senso di urgenza. Queste ingiunzioni sono dirette a un gruppo che si identifica per difetto: se il poeta invita questa comunità a *allumer*, dichiara implicitamente che la situazione attuale è *éteinte* e così maschera, o soffoca, il fumo, la savana e l'amicizia.

I primi due lessemi si riferiscono alla Guyana francese rurale tradizionale, che in effetti si sta gradualmente estinguendo. Ma con essa scompare anche un valore che unisce le persone attraverso un bene comune, e una visione comune: far fruttare la propria terra. Se un intero enunciato della poesia è dedicato a sottolineare che *il fait noir*, non può trattarsi di un eccesso espressivo, poiché il genere poetico punta interamente all'economia discorsiva. Ciò fornisce informazioni finora sconosciute al destinatario, implicando che questa comunità o è cieca o è così abituata all'oscurità che riesce a viverci, nonostante l'odio che vi regna e le morti che si succedono.

I non morti sono certamente presenti e disincarnati di nuovo in «L'âge» (STÉPHENSON É. 1979: 26):

Cet âge ma sœur
qui se saoûle la gueule
à grands coups de tafia
avec des hauts hoquets

et des yeux larmoyants
L'âge ma sœur qui n'est plus
de notre âge.

La voce della poesia dà corpo all'età, adottando l'approccio opposto di ridurre questi corpi a una nozione temporale astratta, che passa ma non vive. Essa vuole essere distaccata da ciò che descrive. Si trova altrove e il suo progetto è quello di illuminare, quando si rivolge a *ma sœur*. C'è solidarietà, fraternità, di fronte a *cet âge* che la voce analizza e descrive per l'altro, come se indicasse chiaramente e senza esitazioni che è tempo, anzi è il momento di andare avanti, poiché lo stadio dell'autodistruzione, del vittimismo e della mancanza di articolazione *n'est plus de notre âge*.

La voce rivela un *âge* dipendente, debole, ed esorta la sorella a lasciare la codipendenza, accettando di entrare in un'altra età, quella dell'indipendenza. Stéphane adotta un tono tagliente e spietato, sempre all'inseguimento dei demoni che lo ossessionano e che non perde occasione di castigare con i suoi discorsi pungenti. Come la codardia dell'individuo di fronte alla causa comune, che troviamo in «Jaillissements» (STÉPHENSON É. 1984: 10):

Pour confondre l'vanie
comme on redoute le couteau le sang le feu
et le fusil
le peuple joue à l'insomnie dans les carrefours
d'alcools».

Qui troviamo il lessema *alcools*, che evoca la dipendenza e che, in questa poesia, diventa portatore di malafede in quanto giustifica l'assenza di azione: se le persone sono addormentate è a causa dell'alcol, e se sono addormentate, non possono agire. Inoltre, il lessema *carrefour* ricorda anche un luogo dove si sceglie la propria direzione, la propria meta, prima di impegnarsi. In questo senso, l'alcolismo non è la risposta inevitabile a una situazione deprimente, ma è una scelta deliberata.

Se Stéphane sta inveendo contro l'indolenza e il disimpegno dei suoi compatrioti, non è certo per semplice discorso letterario. L'enunciatore cerca di animare uno spazio collettivo caratterizzato dal piattume. Difatti, quando le sue parole soffiano o tempestano, è nella speranza di scuotere le coscienze degli allocutori, poiché il messaggio

dell'autore impegnato ha sempre una destinazione oltre il messaggio stesso.

Il duro lavoro di Stéphenon mira quindi a trovare la parola, il tono, il getto, capace di riaccendere i fuochi apparentemente spenti. È dunque al fuoco della brace che si rivolge, a rischio di usare l'insulto che solleva la cenere; la sua prospettiva critica non emana sempre da una posizione esterna che potrebbe, talvolta, essere percepita come superiore o dominante. In molti passaggi, l'enunciatore utilizza il pronome *nous* e ammette di essere egli stesso in uno stato di torpore:

Oh nous qui dormons
d'un sommeil de cadavre
les funérailles aussi ont besoin de tumulte
debout les *tambouyins* ! (STÉPHENON É. 1979: 21)

Di fronte a tale insistenza da parte dell'autore per combattere il torpore, il lettore non guyanese non può non mettere in discussione la realtà della Guyana francese che ha innescato tanto estro.

Il titolo del primo libro di poesie di Stéphenon, pubblicato da P. J. Oswald, *Une flèche pour le pays à l'encan* (1975), indica due caratteristiche della scrittura di Stéphenon. La prima è l'espressività combattiva e provocatoria dell'autore, che associa il suo territorio a una merce che viene svenduta; la seconda, legata al lessema *pays*, sottolinea una scrittura di appartenenza, che è stata designata come letteratura nazionale (FAVRE I. 2008). In *Une flèche pour le pays à l'encan*, il poeta usa efficacemente il linguaggio come un dardo che lancia contro bersagli umani; questi ultimi prendono forma attraverso i ritmi e le parole della poesia, per diventare chiaramente visibili a un lettore toccato a sua volta dal fuoco scottante emanato da questo discorso virulento:

«Mais bien sûr je vous connais
villas de bourgeois [...] dodus
avec vue sur esplanade.» (STÉPHENON É. 1975: 7)

In questo *prélude à un retour* usa prima formule orali brevi e dirette per stabilire un contatto, poi questo «mais bien sûr je vous connais» sembra rivolgersi a qualcuno. Nominando *villas* come soggetto, quando in realtà è agli abitanti che si rivolge, sceglie un lessema

vicino a *vilain* che esemplifica la nuova ricchezza europea: la *villa*. «Bourgeois [...] dodus», offre un ritorno consonantico ravvicinato in “b” e “d, d” che evoca il balbettio dei bambini e sottolinea anche la dimensione immatura della classe presa di mira. Questa immaturità potrebbe anche essere letta attraverso la crescita troppo rapida di un intero settore e di un’intera classe che, senza sapere come, si ritrova socialmente “cresciuta” e si pone al di sopra di contadini, negozianti e piccoli imprenditori.

Questo discorso riecheggia la *négritude* e i suoi testi pionieristici, come il *Cahier d’un retour au pays natal* (1947) dello scrittore francese di origine martinicana Aimé Césaire. Il poeta parla e afferma il suo essere nel mondo e nella lingua francese, deride gli imitatori del modello esagonale e cerca di promuovere il proprio uso della lingua, le sue storie, i suoi racconti e la sua cultura:

Quand je voudrais faire toner
le *débotte et le lérole*
lorsque je voudrais chanter
le bonheur en mots créoles
les tambours seront crevés. (STÉPHENSON É. 1975: 8)

C’è un desiderio di lingua, di musica (una nota informa il lettore disinformato che *le débotte et le lérole* sono danze popolari), un desiderio così forte che è simile a un tuono, immediatamente seguito da un turbine di disillusione. A differenza della *négritude*, che rivendica le sue radici africane perdute (NDIAYE C. 2004), il poeta rivendica le proprie radici *recouvertes* (FAVRE I. 2002: 87). Nel momento in cui cresce, diventa adulto e parte per studiare e, alla vigilia del suo ritorno, sa che «les bois verts ne seront plus» (STÉPHENSON É. 1975: 7), forse sostituiti da «des jardins pour les métropolitains» (STÉPHENSON É. 1975: 8).

Stéphenson protesta contro l’abbandono del lavoro della terra, l’abbandono di un intero stile di vita, presto sostituito da un completo cambiamento di attività, basato sullo stile di vita europeo. Questa volta si rivolge a sua madre che, potrebbe identificare la Guyana francese prima del 1946:

Je me souviens à perdre cœur
de la chaleur des feux de brousse
quand on brûlait les abattis
à mi-septembre mi-octobre
un feu sacré brûlait ma tête
brûlait mes yeux brûlait mon
cœur. (STÉPHENSON É. 1975: 10)

L'immagine discorsiva del *feu sacré* estende il simbolismo del fuoco illuminante, un fuoco vicino alla conoscenza, che effettivamente “brucia nella testa” e forse se ne impossessa anche.

La bocca o la penna posseduta dall'autore non sembra essere altro che la mediatrice delle parole dettate dal fuoco sacro. Il discorso enunciato è un'intensa rivolta che va oltre l'individuo e diventa discorso del popolo:

Si je t'écris ce soir
maman
c'est que ma blessure est à vif
et trois siècles de castration
se démènent dans ma poitrine
le long martyre de notre peuple
le viol cent fois
renouvelé
du Droit de Vivre et d'être Libre. (STÉPHENSON É. 1975: 11)

Questa ferita è quella di un guerriero: il suo avversario è un mostro perverso, vecchio di secoli. Il pronome *je* è dunque un eroe valoroso che affronta un nemico che appartiene a un altro regno, un altro mondo. Questo tipo di combattimento non può essere ingaggiato senza l'impulso di un potere “altro” quale il fuoco sacro. Come si può osservare, il discorso letterario di Stéphane assume talvolta toni profetici e risponde al richiamo di una forza esterna seria e imperiosa:

Maman
il faut que je m'engage
sur les chemins de
LA LIBERTÉ
je ne serai pas le plus fort
je ne serai pas le plus faible
un combattant parmi tant d'autres
accomplissant son devoir. (STÉPHENSON É. 1975: 11)

Il pronome *je* risponde così a un imperativo deontologico (MAIN-GUENEAU D. 2020): deve impegnarsi, la sua decisione è chiara. Ancora una volta, il fuoco ardente viene alla ribalta, accompagnato da un elemento di saggezza che colloca l'“eroe” tra gli altri combattenti, il che mitiga le dichiarazioni alquanto magniloquenti che precedono. Tuttavia, il tono rimane ispirato e poi si sposta verso il tragico:

Si la savane se défonce
c'est que des mains m'auront frappé»
(STÉPHENSON É. 1975: 11).

Dato che Stéphenson ha sempre optato per una scrittura impegnata, è chiaro che il suo lavoro si attiene strettamente all'attualità cui si riferisce, anche se il tempo passa, e con esso questa stretta coincidenza tra le parole dell'autore e il contesto culturale in cui appare la sua poesia. La maggior parte delle pubblicazioni di Stéphenson risalgono agli anni '70 e '80, un periodo di notevoli disordini sociali in Guyana francese. È come se, attraverso le parole e i discorsi dell'autore, che era anche un attivista del Mouvement National Guyanais (MNG), un movimento indipendentista, i guyanesi non accettassero più la dominazione esterna.

Il lessico di Élie Stéphenson sembra interamente dedicato a esprimere le molteplici sfaccettature di una terra e di un Paese molto concreti, il cui nome appare anche in uno dei titoli delle sue opere: «Paysages négro-indiens : aux enfants de la Guyane» (1997). Nel suo discorso letterario, quando il lessema *pays* è preso alla lettera, si riferisce all'immagine di una nazione. Tuttavia, la Guyana francese non è una nazione, e nemmeno uno Stato, ma un dipartimento francese detto “d'oltremare”. La realtà politica non corrisponde dunque alla realtà poetica, e questa è una componente importante del *vouloir dire* dell'enunciatore: quest'ultimo mette la sua penna al servizio della Guyana francese, si applica a circoscrivere e a testimoniare una somma di esperienze specificamente guyanesi, che fanno di questa terra un vero paese di cultura letteraria, un'entità unica e originale che non può essere assimilata né alla Francia né alle Antille. Se l'aspetto fisico che delimita una nazione rimane un fatto arbitrario, essendo le linee di confine spesso solo una separazione topografica piuttosto astratta, l'aspetto culturale corrisponde a una lenta costruzione collettiva. Una

nazione ha una memoria collettiva, ha i suoi eroi, i suoi momenti di gloria e di sconfitta, i suoi simboli, i suoi riti, il suo immaginario popolare, tutti elementi culturali che fanno di questo spazio un'entità collettiva unita, distinta da qualsiasi altra. Nel corso della sua opera, Stéphaneenson assembla meticolosamente i diversi elementi narratologici necessari per costruire un personaggio principale coerente, chiamato Guyana. Anche se significa scavare a fondo, come illustra lo scrittore nella sua raccolta intitolata *Comme des gouttes de sang* (1988):

J'aime ce peuple et ce pays
avec un cœur d'archéologue (STÉPHENSON É. 1988: 13).

L'evocazione della memoria guyanese coinvolge la schiavitù, un tema al quale l'autore dà ampio spazio nei suoi discorsi scritti. La schiavitù rimane la grande sconosciuta, non solo nei testi storici della nazione francese, ma anche tra i discendenti degli schiavi, nonostante costituisca la base stessa dell'identità culturale guyanese:

Viendra-t-il un Homme
un seul !
pour avoir – ô mon peuple
de l'Histoire une virgule. (STÉPHENSON É. 1988: 15)

Stéphenson rompe i due lati di questo muro di silenzio: il silenzio umiliato dei discendenti degli schiavi e il silenzio controllato degli ex colonizzatori.

La specificità linguistico-letteraria guyanese è comunemente assorbita nella denominazione generica di "antillo-guyanese" (NDIAYE C. 2004). Tuttavia, gli autori di questa corrente sottolineano l'inadeguatezza di questa unione:

Elles englobent deux entités géographiquement éloignées : les Antilles dans la Caraïbe, d'une part, et la Guyane sur le grand continent sud-américain, d'autre part. Ces deux entités n'ont pas forcément le même itinéraire historique, ni les mêmes aspirations, ni les mêmes réalités géographiques, encore moins la même "maturité" (ou développement) économique, sociale, littéraire, démographique [...]. (NDAGANO B. – BLÉRALD-NDAGANO M. 1996: 7)

In effetti, la Guyana francese non ha mai vissuto il boom economico dello zucchero delle Indie Occidentali, poiché il suo contingente di schiavi era molto più piccolo. La pianta arbustiva Achioté era la coltura più sviluppata nelle piantagioni guyanesi. Questa pianta, scoperta dagli Amerindi, fu esportata sotto forma di pasta in Europa dove veniva usata come colorante (MAM LAM FOUCK S. 1996). Il problema dell'insediamento degli schiavi in Guyana francese evidenzia ancora una volta la specificità della storia guyanese. Come sottolinea Mam Lam Fouck, se i francesi non schiavizzarono i popoli amerindi non fu per un impulso umanitario, ma piuttosto per la mancanza di controllo su un territorio che non avevano mai veramente conquistato: «En Guyane le colonisateur n'a eu d'autres choix que celui de la coexistence pacifique. Ainsi s'explique le traitement particulier qu'il réserve aux Amérindiens au cours des deux premiers siècles de la colonisation». (MAM LAM FOUCK S. 1996: 40)

Tuttavia, Stéphenon indica che nulla è giunto fino ai nostri tempi, nessun documento, nessun archivio di narrazioni di schiavi sembra esistere:

Regarde pour ma trace
hors des Livres et des Lois
je suis Le rouge vif
d'un siècle sans image. (STÉPHENON É. 1988: 84)

Eppure, anche se la schiavitù è lungi dall'essere ignorata nei libri e nella cultura sudamericana francofona (MAM LAM FOUCK S. 1998), la sua memoria (o più precisamente, la memoria della sua fine) è testimoniata e celebrata da monumenti, statue, nomi di strade e festività (MAM LAM FOUCK S. 1998).

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

L'analisi linguistica dei testi di Élie Stéphenon rivela la forza, il dinamismo e la flessibilità del suo discorso letterario nello spazio culturale della francofonia sudamericana, e in particolare in quello guyanese, laboratorio sperimentale di multilinguismo e plurilinguismo.

La sua forza espressiva risiede nei molti testi impegnati in cui l'enunciatore si ribella e castiga i poteri forti, mentre combatte feroce-

mente l'indolenza del popolo, così come quella della borghesia. Il suo dinamismo linguistico si esprime nella velocità fulminea dei suoi lessemi che, come frecce, attraversano rapidamente lo spazio sociale, politico e poetico per raggiungere un punto sensibile, capaci di scuotere le coscienze da lontano e in modo impressionante. Infine, la flessibilità sta nei cambiamenti di tono dei propri discorsi; il suo linguaggio può essere leggero, mobile e gioioso senza perdere nulla del suo "significato", in particolare quando si rivolge agli abitanti della Guyana francese. La lingua di Stéphenson, attraverso la diversità della sua pratica discorsiva, dimostra di essere continuamente in fase di trasformazione ed evoluzione.

BIBLIOGRAFIA

ALBY Sophie, LÉGLISE Isabelle, *L'enseignement en Guyane et les langues régionales, réflexions sociolinguistiques et didactiques*, "Marges Linguistiques", 10, 2005, pp. 245-261.

ALBY Sophie, LÉGLISE Isabelle, *Politiques linguistiques éducatives en Guyane. Quels droits linguistiques pour les élèves allophones ?*, in Jacques VERNAUDON, Isabelle NOCUS, Mirose PAIA (éds.), *Apprendre plusieurs langues, plusieurs langues pour apprendre : l'école plurilingue en Outre-mer*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 271-296.

ALBY Sophie, LÉGLISE Isabelle, *L'éducation bilingue dans le contexte multilingue guyanais : dispositifs cloisonnants et pratiques pédagogiques innovantes*, in C. HÉLOT, J. ERFURT (éds.), *L'éducation bilingue en France : politiques linguistiques, modèles et pratiques*, Lambert Lucas, Paris 2016, pp. 66-86.

BULOT Thierry, BLANCHET Philippe, *Une introduction à la sociolinguistique pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Archives Contemporaines Editions, Paris 2013.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Presence Africaine, Paris/Dakar 1947.

CHAUDENSON Robert, *La créolisation : théorie, applications, implications*, L'Harmattan, Paris 2004.

FAVRE Isabelle, *Élie Stéphenson ou l'éloquence du feu*, in Florence MARTIN, Isabelle FAVRE (sous la direction de) *De la Guyane à la diaspora africaine. Écrits du silence*, Karthala, Paris 2002, pp. 79-121.

GADET Françoise, LUDWIG Ralph, *Le français au contact d'autres langues*, Éditions Ophrys, Paris 2014.

GRILLO Rosa Maria, *Tornare. Mangiare. Raccontare. I bisogni primari nelle testimonianze dei sopravvissuti*, "Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee", XXII, 2021, pp. 29-44.

HAZAËL-MASSIEUX Marie-Christine, *Les créoles à base française : une introduction*, "Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage (TIPA)", n° 21, 2002, pp. 63-86.

HOWARD Rosaleen, *Beyond the Lexicon of Difference: Discursive Performance of Identity in the Andes*, "Latin American and Caribbean Ethnic Studies", vol. 4, 2009, pp. 17-46.

LAËTHIER Maud, *Yo nan peyi laguyan tou : Pratiques langagières des Haïtiens dans l'île de Cayenne*, in Isabelle LÉGLISE, Bettina MIGGE (éds.), *Pratiques et attitudes linguistiques en Guyane. Regards croisés*, IRD Éditions, Paris 2007.

LÉGLISE Isabelle, *Des langues, des domaines, des régions. Pratiques, variations, attitudes en Guyane*, in Isabelle LÉGLISE, Bettina MIGGE (éds.), *Pratiques et attitudes linguistiques en Guyane. Regards croisés*, IRD Éditions, Paris 2007, pp. 29-47.

LÉGLISE Isabelle, *Langues frontalières et langues d'immigration en Guyane Française*, "Glottopol", n°4, 2004, pp. 108-124.

LÉGLISE Isabelle, *Les langues parlées en Guyane : une extraordinaire diversité, un casse-tête pour les institutions*, "Langues et Cités", n°29, 2017, pp. 2-5.

MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris 2020.

MAM LAM FOUCK Serge, *Histoire de la Guyane contemporaine, 1940-1982. Les mutations économiques, sociales et politiques*, Éditions Caribéennes, Paris 1992.

MAM LAM FOUCK Serge, *Histoire générale de la Guyane française*, Ibis Rouge, Cayenne 1996.

MAM LAM FOUCK Serge, *Les créoles. Une communauté en voie de marginalisation dans la société guyanaise ?*, "Pagara", 1997, pp. 147-160.

MARCH Christian, *Le discours des mères martiniquaises. Diglossie et créolité : un point de vue sociolinguistique*, L'Harmattan, Paris 1996.

NDAGANO Biringanine, BLÉRALD-NDAGANO Monique, *Introduction à la littérature guyanaise*, CDDP Guyane, Cayenne 1996.

NDIAYE Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2004.

STÉPHENSON Élie, *Une flèche pour le pays à l'encan*, P. J. Oswald, Paris 1975.

STÉPHENSON Élie, *Catacombes de Soleil*, Éditions Caribéennes, Paris 1979.

STÉPHENSON Élie, *Comme des gouttes de sang*, Présence Africaine, Paris/Dakar 1988.

STÉPHENSON Élie, *La nouvelle légende de D'Chimbo suivi de Massak*, Ibis Rouge, Matoury 1996.

STÉPHENSON Élie, *Paysages négro-indiens : aux enfants de la Guyane*, Ibis Rouge, Matoury 1997.

STÉPHENSON Élie, *Terres mêlées*, Akpagnon, Mée-sur-Seine 1984.

VAILLANT Pascal, LÉGLISE Isabelle, *À la croisée des langues. Annotation et fouille de corpus plurilingues*, "Revue des Nouvelles Technologies de l'Information", Éditions Hermann, Paris 2014, pp. 81-100.

MEMORIA E ATTUALITÀ NEGLI ISPANISMI
DI MARGUERITE YOURCENAR

Valeria Anna Vaccaro

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

INTRODUZIONE

Lo scambio linguistico intenso, prodotto dai contatti tra genti di culture differenti, appartenenti al ceppo latino, fa del Mediterraneo il fulcro della consapevolezza linguistico-culturale tipica di ogni popolo. Vi è una lunga storia di migrazioni, guerre, conquiste, rapporti commerciali all'interno dei confini mediterranei, ma anche all'esterno. Il viaggio delle persone ha prodotto un fervido movimento di parole. A proposito di ciò, uno degli esempi più determinanti di viaggio linguistico è rappresentato dalla Spagna e dalle sue vicende legate alle conquiste oltreoceano che hanno dato un grande impulso storico, commerciale, linguistico. Fu in questa occasione di contatto tra popoli lontani che cominciò l'avventura della lingua spagnola come veicolo di comunicazione sociale e di intermediazione culturale con idiomi di luoghi sconosciuti e lontanissimi; in particolare questo ruolo fu assunto dal castigliano che, notoriamente, fu la prima lingua europea nata dal latino.

L'evoluzione linguistica a seguito di quella sociale è stata oggetto di interessanti filoni di ricerca sullo stato delle differenti lingue del panorama europeo che hanno affermato il loro *status* di lingue identitarie della storia del popolo. Studiosi come Henriette Walter (WALTER

H. 1988a, 1994b, 1997c) e Claude Hagège (HAGÈGE C. 1987) hanno focalizzato questi aspetti tracciando i flussi linguistici da e per la Francia facendo una mappatura di questi viaggi delle parole ma, soprattutto, delineando una situazione sempre *in fieri* delle lingue che è il tratto caratteristico europeo. Tra questi emerge la storia degli ispanismi (BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: I, 21).

Il nostro interesse di studio si focalizza sulla presenza di prestiti dallo spagnolo in ambito letterario, benché non abbia costituito un fenomeno dilagante. Tuttavia, trattando il caso di Marguerite Yourcenar (1903-1987) per la sua storia personale segnata da contatti mediterranei e per la storia letteraria in cui si sviluppano fenomeni linguistici come i prestiti, andremo a indagare lo stato dell'arte della presenza di ispanismi nella narrazione yourcenariana avendo già affrontato lo studio lessicografico di queste attestazioni (VACCARO V.A. 2007).

LA LUNGA STORIA DEGLI ISPANISMI

Come è noto, la storia della lingua spagnola ha inizio con la presenza degli arabi nel sud a partire dal 711 che durò fino al 1492. In questo lungo periodo la lingua araba si fuse con le varietà presenti sul territorio. Il regno di Castiglia divenne il centro cristiano irradiatore della cultura e della politica già dal secolo X come prosecuzione del regno di León. La vicenda linguistica interna era contrassegnata da una differenziazione che tracciava una linea da ovest a est in cui si distinguevano differenti gruppi linguistici, come il galego-portoghese a occidente, l'asturo-leonese nel centro, il castigliano nel regno di Castiglia, l'aragonese nel regno di Navarra e in quello di Aragona, il catalano nella contea di Barcellona. Finché perdurò la presenza degli Arabi, vari dialetti erano parlati nel sud, ma la lingua di cultura era l'arabo. La riconquista del sud e il ritorno dei cristiani produsse la diffusione delle lingue romanze parlate nel Nord a scapito dell'arabo e dei dialetti mozarabici da esso derivati. Le nuove lingue emergenti furono il catalano a oriente, il portoghese a occidente, il castigliano al centro che poi si affermò come lingua principale prima nel regno di Castiglia e nel regno di León e poi, nel 1479, nel regno di Spagna – con l'unificazione al regno di Aragona. Da queste lingue si diffuse nel Cinquecento il castigliano come lingua egemone e da questo periodo

venne chiamata lingua spagnola (RENZI-ALVISE ANDREOSE L. 2003: 38-39, 44, 51-52).

La lingua spagnola ha avuto un ruolo nei contatti fra popoli e culture per le sue antiche conquiste espansionistiche non solo nel Mediterraneo ma, soprattutto, oltreoceano. I frequenti contatti con la vicina Francia determinarono, nel corso del tempo, scambi linguistici inevitabili. Infatti, tra le lingue del gruppo iberico, lo spagnolo ha costituito la fonte più cospicua dei prestiti verso altre lingue. Già prima del XVI secolo, le attività espansionistiche extraterritoriali e commerciali hanno portato lo spagnolo al ruolo di mediatore tra le lingue dell'epoca. In realtà, in questo periodo, la Spagna esercita un ruolo di prestigio anche dal punto di vista linguistico che si manifesta in vario modo, in particolare, con la presenza di un numero consistente di ispanismi nel francese come, ad esempio, *caban*, *caparaçon*, *mantelline*, *meschite*, *salade*, *soubresaut* (BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: II, 214).

Lo spagnolo ha condizionato la forma grafica di alcune parole francesi risalenti al XVI secolo come *conquister* e *guerredon*. Ha veicolato l'aspetto semantico in *brauesse*¹, *muscle* e *romance*². Ha fornito il senso e la forma alle parole *bastonnade*, *bizarre*, *camarade*, *depositer*, *escamoter*, *fanfaron*, *mascarade*, *mousse*, *nombrier*, *retirade*, *terze*, *torion*, *veillaquerie* (BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: II, 208-209, 2013-214).

Il XVII secolo fu il periodo di massimo prestigio culturale che la Spagna esercitò in ambito europeo. Per quanto riguarda nello specifico la Francia, sono le *élites* che fanno largo uso di questa lingua che è divenuta molto in voga. Benché le attenzioni sul concetto di lingua pura e normativa fossero concentrate molto sul francese, i contatti con la Spagna contribuirono ad alimentare il fenomeno dei prestiti linguistici che arricchiscono il lessico francese³: *alcôve* da *alcoba*, *disparate*, come sostantivo femminile dalla stessa forma spagnola, *accastiller* da *accastillar*, *mantille* da *mantilla*, *sarabande* da *zarabanda*, danza

1 Questa parola appartiene all'antico linguaggio francese, deriva dal termine castigliano *braueza* (LA CURNE DE SAINTE-PALAYE J.-B. 1875-1882).

2 Nome maschile del XVI secolo preso in prestito dallo spagnolo *romance*, prima con il significato di "roman de chevalerie" a sua volta attinto al provenzale *romans*, "opera narrativa in lingua volgare", forma poetica spagnola composta da ottsillabi con i versi pari in assonanza, la quale si sviluppò dal XV al XVII secolo (LA CURNE DE SAINTE-PALAYE J.-B. 1875-1882).

3 Cfr. https://www.unilat.org/dpel/promotion/l_odyssee_des_langues/francais/it

spagnola del XVI secolo, *tabac* dallo spagnolo *tabaco*, *conquistador*, *flottilla* dallo spagnolo *flotilla*. Il predominio linguistico della lingua spagnola, dopo questo periodo di irradiazione sul francese, iniziò a scemare notevolmente (BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: III, 217-226; BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: VIII, 919).

Il progresso economico e scientifico del XVIII secolo porta con sé anche una evoluzione linguistica che influisce sull'implementazione del lessico attraverso innovazioni interne con i neologismi e fenomeni di prestiti da altre lingue. Nello scambio causato da contatti tra le lingue anche lo spagnolo cede elementi lessicali al francese. L'aggettivo *albinos* dallo spagnolo *albino*, *alpaga* da *alpaca*, *aubergine* dal catalano *albergina*, *carapace* da *carapacho*, *cigare* da *cigarro*, *eldorado* dalla espressione spagnola *el (pais) dorado*, nel senso di «le pays doré, le pays de l'or», *embarcadère* da *embarcadero*, *mérinos*, che deriva dal plurale *merinos* dell'aggettivo *merino*, *sieste* da *siesta*, *matador*, che fa parte di prestiti successivi provenienti dallo spagnolo, *toreador*, «combatteur de Taureaux», *brasero* nel 1784, con la grafia *bracero* nel 1722, *fandango*, ispanismo che entra nel francese nel 1756 (BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: VI, 1220-1240).

La diffusione della lingua spagnola nel XVIII secolo e l'intensificarsi del fenomeno del prestito e, quindi, anche l'introduzione di parole straniere, non cambiano la reazione della Francia, la quale tende, attraverso l'Académie Française, a rifiutarle (BRUNOT F. - BRUNEAU C. 1966: VIII, 966).

Nel secolo successivo, malgrado la grande influenza dell'inglese e la sua diffusione nella cultura media, la presenza di ispanismi nella lingua francese è attestata nel campo semantico dello sport e, in particolare, nel lessico della tauromachia. In tal senso, Gérald Antoine e Robert Martin registrano il termine *temporade* e la forma *aficion*, *paseo* è un termine proveniente nel 1900 dal mondo della tauromachia spagnola, *quadrille* da *cuadrilla* (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXIV, 180).

Il XX secolo, con gli avvenimenti di carattere internazionale, contribuisce a fornire al francese ispanismi nel campo lessicale della guerra e della politica. La parola *phalangisme* è un termine storico che viene attestato nel 1937 per designare le *phalanges espagnoles* derivato da *Falange* – in francese *phalange* – come riferimento diretto alla Falange di Primo de Rivera, ossia un movimento politico e sociale fondato nel 1933 da José Antonio Primo de Rivera, così chiamato poiché alludeva

alla «phalange antique». *Pas(s)ion(n)aria*, parola spagnola che significa propriamente «passiflore, fleur de la passion» (derivato da *passion*, in francese *souffrance, passion*) dato come soprannome a Dolores Ibárruri, eroina repubblicana della guerra civile spagnola (1895-1984), dai Repubblicani spagnoli, in francese era usato anche come peggiorativo per designare una «militante qui exprime avec passion ses convictions politiques». *Franquisme*, termine attribuito al regime politico dittatoriale instaurato in Spagna dal generale Franco nel 1936, designa anche l'ideologia di questo regime; deriva dal nome di *Franco*, con il suffisso *-isme*; formato sul modello di *franquiste*. *Caudillo*, termine spagnolo che significa *chef*, attestato intorno al 1300 e ripreso nel 1936-37 dal generale Francisco Franco come titolo di generalissimo e capo del potere civile (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXV, 258).

Gérald Antoine e Robert Martin hanno fatto notare per gli ispanismi la difficoltà di rintracciare – nel viaggio delle parole – la lingua *source*. Attestano circa 220 ispanismi introdotti nei dialetti regionali del castigliano e del catalano grazie ai contatti intercorsi con la Spagna. Il castigliano è divenuta la lingua ufficiale del Regno di Spagna a discapito del catalano che, invece, ha mantenuto lo *status* di lingua regionale. Parole in diversi ambiti dei dialetti catalani hanno creato neologismi a partire da ispanismi. L'ambito gastronomico ha prodotto molti lemmi: *caldero*, in francese «riz au poisson»; *boutifare*, «sorte de gros boudin»; *coca*, «tourte avec tomates et poivrons, aux anchois ou à la viande»; *frita*, «plat à base de tomates et de poivron»; *mouna*, «briche en forme de dôme ou de couronne»; *pelotes*, «boulettes de viande»; *soubressade*, «sorte de boudin au poivre rouge»; *torraïco*, «pois-chiche grillé»; *tramousse*, «graine de lupin bouillie». Al dominio lessicale del gioco e della festa appartengono le seguenti parole: *boulitche*, «cochonnet au jeu de boules»; *pitchaque*, «volant avec lequel on jongle»; *pantcha*, «ventre» e per estensione «plongeon sur le ventre»; *pignol*, «noyau d'abricots utilisés dans les jeux d'enfants»; à *bouriguette*, «à califourchon sur le dos de quelqu'un»; *saragate*, «fête», «bringue». Le seguenti parole designano qualità e difetti: *babao*, «niais», «idiot»; *badjoc*, «fou», «bizarre»; *patcho*, «vaurien», «voyou». Nelle relazioni sociali sono nati i seguenti termini regionali: *calbote*, «coup sur la tête». Il lessico marittimo si è arricchito di: *bacora*, «sorte de thon»; *pastéra*, «barque à fond plat». Nuove esclamazioni e modi di dire compaiono,

come *tché*, che esprime un'emozione forte di gioia, contrarietà, ammirazione (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXV, 811-812).

Grazie al contatto tra le comunità etniche di origine spagnola e quelle francesi, il dialetto castigliano ha prodotto – secondo Antoine e Martin – neologismi nelle varietà di francese in Africa del Nord in diversi ambiti. Il lessico della gastronomia attesta: *agualimon*, «citronnade avec de la glace pilée»; *escabèche*, «manière d'accomoder le poisson en marinade»; *mantecao*, «petit gâteau au saindoux en forme de cône»; *pépite*, «graine de citrouille ou de melon salée». Nell'ambito delle qualità e dei difetti vengono individuate le seguenti parole: *bovo*, «imbécile», *calbo*, «chauve»; *calamar*, «andouille», «imbécile»; *falso*, «faux-jeton», «traître»; *tchato*, «personne qui a le nez aplati»; *tchispoun*, «ivre», «éméché»; *tonto*, «sot». Il lessico del gioco e della festa registrano: *cassouéla*, «pique-nique» e per estensione «fêtard», «bon à rien»; *ronda*, «jeu de cartes»; *carrico*, «charriot très rudimentaire fabriqué par les enfants»; *tchapes*, «jeu de pile ou face»; *tchispa*, «cuite». Il lessico delle relazioni sociali ha prodotto: *tchatche*, «verve», «volubilité»; *à la baballah*, «n'importe comment», «au petit bonheur»; *bambolla*, «bosse»; *botcha*, «coup»; *rabia*, «colère». L'ambito marittimo ha veicolato: *abadèche*, «sorte de mérrou»; *sépia*, «seiche». Nuove esclamazioni e modi di dire sono: *adios*, «adieu», «au revoir»; *anda*, «allons-y» (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXV, 806, 812).

Con l'ascesa dell'inglese come lingua di comunicazione, a partire da questo periodo, il fenomeno dei prestiti linguistici provenienti dalla lingua spagnola non è consistente (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXV, 258). Infatti, lo spagnolo non riesce a raggiungere livelli di supremazia come lingua straniera nei confronti del francese nemmeno nella seconda metà del XX secolo, periodo in cui l'inglese fa da vettore allo scambio tra le due lingue: l'ispanismo *macho*, ad esempio, è transitato in francese grazie alla mediazione dell'inglese. A differenza dell'inglese, i prestiti provenienti dalla Spagna designano referenti culturali prettamente spagnoli (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXV, 89).

Alla seconda metà del XX secolo Antoine e Martin attestano gli ispanismi *barbudos* e *caudillisme*, *compradorien* e poi *desperados*, *descamisados*, *garimparos*, *guérilleros* e così via (ANTOINE G. - MARTIN R. 1999: XXVI, 268).

In sintesi, gli ispanismi attestati nel francese metropolitano e dei paesi francofoni appartengono al dominio bellico, al lessico del mare,

della letteratura, dell'arte. Anche la presenza di termini esotici arabi è stata veicolata tramite la lingua spagnola (DEROY L. 1956: 26-27).

Attualmente, gli studiosi osservano i meccanismi linguistici nell'ottica del dibattito sulla costituzione della realtà europea. A tal proposito, il filologo Roberto Antonelli si è espresso ripercorrendo le fasi storico-sociali e linguistiche che hanno portato alla nascita delle lingue del gruppo romanzo. Dell'Europa osserva la diversità e, allo stesso tempo, l'unità interna, soprattutto la mobilità, la vitalità e le specificità delle sue componenti linguistiche. Otto secoli di dominazione araba in Spagna – ossia fino al 1492 – hanno prodotto una civile convivenza fra le componenti musulmane, cristiane ed ebraiche di queste due civiltà e ciò ha fatto della Spagna un luogo strategico di incontro di lingue e culture che avrebbe inciso fortemente sul parastato e superstrato delle lingue europee. La lingua spagnola sorge, dunque, dall'incontro-scontro con gli Arabi che ha visto nel regno di Castiglia il centro propulsore e definitivo di questo lungo percorso di rivalsa linguistica. In definitiva, il territorio europeo pur essendo riconosciuto ufficialmente è caratterizzato da una coscienza linguistica cosiddetta “plurale”. A seguito di una circolarità verticale che dal latino ha prodotto le lingue romanze, Antonelli constata successivamente una circolarità orizzontale che si manifesta nell'ambito delle lingue romanze attraverso il lavoro di traduzione⁴, emblema della nascita dell'Europa romanza e del carattere plurilingue dei popoli. Ciò che accomuna la futura Europa sono le tematiche trattate, la scelta di generi letterari, la descrizione di personaggi, l'invenzione di miti. Predomina la lirica trobadorica che viene riformulata anche in catalano, in galego-portoghese, oltre che in francese, siciliano, toscano e così via. A tal proposito, Antonelli ricorda che questo tratto distintivo è attestato dal plurilinguismo arabo-romanzo ed ebraico-romanzo che era evidente già nelle *kbarge* mozarabiche⁵ prodotte in Spagna e risa-

4 Antonelli specifica che «sono dunque traduzioni, o meglio “volgarizzamenti”, dal latino nelle lingue romanze, riadattamenti di opere famose dell'Antichità, studiate e glossate nella scuola medievale, ma sono anche riscritture da una lingua romanza all'altra, generi letterari nuovi, per tematiche e struttura retorica e/o metrica» (ANTONELLI R. 2001: 36).

5 Sono poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare, composte in dialetto ispano-arabo colloquiale o nella lingua romanza parlata dagli Andalusi, chiamata mozarabica (RONCAGLIA A. 1953).

lenti all'XI secolo, ossia antecedenti al sorgere della lirica provenzale e romanza (ANTONELLI R. 2001: 34-35-36). Si tratta, quindi, per Antonelli, di un concetto di circolarità che è strettamente correlato all'idea di "vortice" culturale espressa da Edgar Morin (MORIN E. 1988 *apud* ANTONELLI R. 2001: 36), ossia un confronto tra molteplici elementi che costituirà il fondamento dell'Europa.

L'UNIVERSO SPAGNOLO NEL LESSICO YOURCENARIANO

Nella produzione narrativa Marguerite Yourcenar ha espresso la sua ricchezza linguistica anche attingendo dalla lingua spagnola l'ambito lessicale e idiomatismi tipici che sono espressione della cultura iberica. Già in un precedente studio abbiamo analizzato nel dettaglio occorrenze e attestazioni delle parole e dei modi di dire che Yourcenar ha scelto di collocare nel corso delle sue opere (VACCARO V.A. 2007).

In questo contesto volgiamo uno sguardo di sintesi al senso del fenomeno linguistico in Yourcenar, ma anche al significato che assume oggi l'incontro di lingue e culture. Le memorie, in modo particolare *Quoi? L'éternité*, presentano una maggiore frequenza di ispanismi; si tratta di opere in cui, quindi, le parole hanno un significato fortemente connotato culturalmente. Anche il saggio *Le Temps, ce grand sculpteur* contiene diversi ispanismi. Il romanzo *L'Œuvre au noir* ne contiene alcuni. In Yourcenar non è l'importanza quantitativa, ma qualitativa degli ispanismi, per i riferimenti alla cultura spagnola che portano con sé. Infatti, le parole spagnole prescelte da Yourcenar calano il lettore nell'atmosfera spagnola e, nella maggior parte dei casi, questi termini sono utilizzati in senso denotativo come *autodafé* («supplizio col fuoco»), *bodégas* «botteghe per alimentari» (termine inesistente in francese ma che Yourcenar francesizza morfologicamente al plurale), *brasero*, preceduto dalla grafia *bracero* («apparecchio di riscaldamento»). In alcuni casi, Yourcenar fa "rivivere" antichi ispanismi, come *conquistadores* che sono «i conquistatori spagnoli dell'America del Sud». Nella maggior parte dei casi, è l'elemento connotativo che predomina nell'uso di xenismi ispanici.

Da non sottovalutare i domini lessicali della tauromachia – massima espressione caratterizzante le usanze spagnole – a cui appartengono gli ispanismi yourcenariani, come *torero*, *corrida*, termine che dal

1902 è anche impiegato in senso familiare come sinonimo di «disputa violenta, agitazione, disordine». Yourcenar per descrivere una zuffa fra donne che si strappano i capelli evoca – attraverso un paragone in cui attua l'estensione di significato del termine *corrida* – l'immagine dei cavalli durante la *corrida*, i quali si aggrovigliano, si impigliano e si incastrano. Un altro termine appartenente a questo campo semantico è *matador* che compare in senso figurato. *Péon* è un ispanismo che in America Latina designa un «bracciante indiano o meticcio, di condizione poverissima, che lavora per compensi minimi». Nel 1926, il termine è entrato nel lessico specialistico della tauromachia e designa «l'aiuto al matador». Yourcenar parla del *péon* in senso proprio.

Yourcenar utilizza il titolo onorifico spagnolo *Don* e *Doña* anteposto ai nomi di alcuni personaggi che, presentati in tal modo, esprimono la loro provenienza. Tra questi, spiccano *Don Juan*, un eroe del teatro spagnolo che rappresenta il seduttore, reso popolare da Molière nel 1665 in *Dom Juan ou Le Festin de pierre*; *don Quichotte*, che incarna i tratti di ingenuità e sincerità dell'eroe di Cervantes contro le ingiustizie sociali, caratteri a cui Yourcenar fa esplicito riferimento. La parola *estancia* è un ispanismo dell'America latina – derivante, a sua volta, dal castigliano “abitazione” – risalente al 1838 che in francese designa una «grande azienda agricola specializzata nell'allevamento del bestiame tipica dell'Argentina». L'uso metonimico di Yourcenar si riferisce alla «casa di abitazione privata» e all'insieme di «edifici costruiti su questo terreno». Il Flamenco, il genere musicale andaluso, associa il canto detto *canto jondo*, “canto profondo”, alla danza. Dal 1838, il termine designa la danza e Yourcenar, nel riferimento alle antiche musiche iberiche, distingue il *flamenco* del Rinascimento dal *canto jondo*. La *saynète* popolare – operetta buffa e breve del teatro spagnolo – ricorre nella narrazione yourcenariana in senso metonimico. Quando Yourcenar parla dell'esotico *tango*, «cette nouveauté scandaleuse venue des bas-fonds de Buenos Aires», non soltanto adopera la parola in senso proprio, ma ne spiega anche l'origine geografica sudamericana.

Nella narrazione incentrata sulla Spagna, Yourcenar non si risparmia nell'utilizzo di termini che non trovano alcuna collocazione nei dizionari francesi come, ad esempio, il lemma spagnolo *Fray Juan* per individuare un personaggio castigliano e la parola *guardianes*. Entrambi i termini sono scelti per rappresentare elementi culturali spa-

gnoli. Nel caso di *milonga(s)* dell'America latina, Yourcenar ne spiega il significato all'interno della narrazione, ossia «aria di danza e lamenti da cui nasce il tango» (YOURCENAR M. 1991: *En Pèlerin*, 581). Yourcenar fa riferimento anche al concetto filosofico-religioso del *nada* dei mistici spagnoli. *Quiero* è descritto da Yourcenar come un termine potente che significa «amare e desiderare» (YOURCENAR M. 1991: *Le Temps*, 388). Anche il termine *saeta* è chiosato da Yourcenar, non essendo presente nelle occorrenze dei dizionari: *saetas*, «brefs élans lyriques qui sortent de la foule sévillane pendant les processions, nés surtout de nos jours dans le voisinage des grands hôtels» (YOURCENAR M. 1991: *Le Tour*, 642); è la forma più antica di flamenco, che si riferisce al “canto senza chitarra” ed è tipica della Settimana Santa. I *voladores* messicani sono «coloro che si lanciano nel vuoto da un palo posto ad un'altezza elevata a cui sono legate tramite una fune d'acciaio molto lunga». Il *sorcier yaquis*⁶ citato da Yourcenar è «l'ultimo stregone messicano del neolitico che ha la capacità di trasformarsi in mosca per spiare il nemico». Yourcenar riprende l'idiomatismo spagnolo *sangre azul* – che non è registrato nei dizionari storici francesi – per mettere in evidenza, nella discendenza delle famiglie francesi del Nord, il legame con le stirpi spagnole. A tal proposito, Claude Hagège afferma che avere il *sangre azul* era una ossessione degli spagnoli (HAGÈGE C. 1994: 22).

L'ispanismo *guérilla(s)* è usato da Yourcenar nell'uso metonimico divenuto corrente di “guerra di logoramento”. Il *panama* è un prestito dall'ispano-americano che designa un «leggero cappello estivo da uomo, circolare e a tesa molto larga, fatto con lo stelo di una palma dell'America centrale». Il termine *patio*, ancora oggi noto, è un elemento di architettura spagnolo; Yourcenar usa il termine in senso proprio, con riferimento alla casa andalusa.

Yourcenar tende a francesizzare morfologicamente le parole che utilizza, ossia appone la marca francese del plurale. I termini geografici, come *Sierra de Gabor*, localizzano eventi specifici e li collocano in maniera circostanziata. Propriamente, il termine si riferisce alla «catena di montagne dalle sommità piatte o accidentate che si trovano

6 Le tribù aborigene d'America *yaquis* avevano il culto della natura e del sole.

nei paesi di lingua spagnola o di antica colonizzazione spagnola»; nel testo di Yourcenar, il termine fa riferimento a queste montagne.

Oggi⁷, la maggior parte di termini che abbiamo rintracciato nell'opera di Yourcenar sono entrati nell'uso comune e, diremmo, universale, con i quali è possibile identificare le tipicità della cultura spagnola; si tratta di parole appartenenti al dominio della moda, della musica della danza e della tauromachia: il cappello *panama* dell'America centrale, la *mantille* andalusa, *flamenco*, *tango* (danza originaria dell'America del Sud)⁸, *matador* (ha mantenuto entrambi i significati correlati al gioco e alla tauromachia, nonché le datazioni rispettivamente risalenti al XVII e XVIII secolo) e *corrida*.

Non hanno subito variazioni di forma e di significato i termini appartenenti ad ambiti differenti: *autodafé* (che ha ampliato il suo significato a "soppressione solenne di un oggetto"), *conquistador*, *patio*, il *curaçao* antillense, lo stesso dicasi per il titolo onorifico *don/doña*; *péon* ha mantenuto il significato di «membro del gruppo del matador che accompagna a piedi» (in opposizione a *picador*, ossia «accompagnatore a cavallo») appartenente alla tauromachia, nonché di «operaio agricolo» e, per estensione, di «paesano povero dell'America latina»; *peseta* inserisce la variante ortografica *péséta* nel 1990; *conquistador*, *guérilla*.

Gli xenismi yourcenariani non attestati nel *Dictionnaire de l'Académie française* sono *torero*, *sierra*, *bodéga*, *fray*, *guardian*, *milonga*, *quero* (da *querer*), *saeta*, *volador*, *yaquis*, *canto jondo*, *estancia*, *Nada* (concetto mistico), *sangre azul*. Ad eccezione di *torero*, tutti gli altri termini sono stati opportunamente spiegati da Yourcenar con una parafrasi oppure con dettagli circostanziati che illustrano le tradizioni spagnole, ispanofone e ispano-americane a cui questi termini appartengono. Si tratta di un uso di necessità di questi lemmi che non avevano e non hanno tutt'ora un possibile corrispondente in francese poiché designano aspetti esclusivi della realtà spagnola.

In base al carattere referenziale della narrazione è possibile individuare un'alternanza tra prestiti di necessità per mancanza di cor-

7 Tutti gli aggiornamenti sono stati effettuati con la consultazione dell'ultima versione online del *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition.

8 *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition.

rispondenti in francese, prestiti di lusso finalizzati alla raffinatezza di stile e xenismi, la cui presenza è più consistente ed è il frutto di precise scelte autorali. Queste molteplici forme di dinamicità linguistica hanno cristallizzato un fenomeno di lingua rappresentativo di migrazioni e contatti.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Di volta in volta, Yourcenar conduce il lettore alla scoperta dell'universo culturale spagnolo attraverso neologismi, prestiti più o meno assimilati, modi di dire, usanze che accostano alla cultura spagnola, sia essa lontana e antica o prossima. La profonda conoscenza yourcenariana della cultura spagnola continentale e oltre-oceanica attraverso i tempi rende il lettore consapevole della propria identità, ma anche dell'esistenza di altre realtà, nonché della reale possibilità di condividere valori e coesistere nel rispetto reciproco delle rispettive diversità. La narrazione yourcenariana rende fluide le categorie di tempo e luogo proprio perché le porta alla luce non soltanto citandole, ma fornendo elementi essenziali di significato laddove si tratti di termini non consueti o non lemmatizzati.

Dunque, con la presenza di referenti culturali spagnoli disseminati nelle sue narrazioni, Marguerite Yourcenar viaggia nel cuore degli eventi della memoria, restituisce al presente il patrimonio di un intero popolo e contribuisce a mantenere inalterata l'identità della lingua e della cultura spagnole, nonché la dignità dei popoli che ne fanno parte e che sono depositari di antiche tradizioni.

BIBLIOGRAFIA

AMBRUZZI Lucio, *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano spagnolo*, Paravia, Torino 1973, 2 voll.

ANTOINE G erald, MARTIN Robert (sous la direction de), *Histoire de la langue française 1880-1914*, vol. XXIV, CNRS, Paris 1985.

ANTOINE G erald, MARTIN Robert (sous la direction de), *Histoire de la langue française 1914-1945*, vol. XXV, CNRS, Paris 1995.

ANTOINE G eral, CERQUIGLINI Bernard (sous la direction de), *Histoire de la langue française 1945-2000*, vol. XXVI, CNRS, Paris 2000.

ANTONELLI Roberto, *Le lingue romanze e l'Europa*, in *Itinerari. Cultura, storia, moneta*, vol. 4, n. 3, 2001, <https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/archivio/europa/bibliografia/antonelli.pdf>

BRUNOT Ferdinand, BRUNEAU Charles, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Colin, Paris 1966, 22 voll.

DEROY Louis, *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris 1956.

HAGÈGE Claude, *Le français et les siècles*,  ditions Odile Jacob, Paris 1987.

HAGÈGE Claude, *Le souffle de la langue. Voies et destins des parlers d'Europe*,  ditions Odile Jacob, Paris 1994.

IMBS Paul (a cura di), *Trésor de la Langue Française - Dictionnaire de la langue du XIX e et du XX e siècle (1789-1960)*, CNRS, Nancy 1971, 16 voll.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE Jean-Baptiste de, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise: depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, publié par les soins de L. Favre, avec le concours de M. Pajot, Paris 1875-1882.

MONIER Florence et al., *Le Dictionnaire de l'Académie Française, Le nouveau site du dictionnaire de l'Académie*, 9  édition, <https://www.dictionnaire-academie.fr/lancement>

MORIN Edgar, *Pensare l'Europa*, Feltrinelli, Milano 1988 (ed. orig. 1987).

QUEMADA Bernard (ed.), *Datations et documents lexicographiques*, 19: *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français*, Klincksieck, Paris 1981.

QUEMADA Bernard (ed.), *Datations et documents lexicographiques*, 21: *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français*, Klincksieck, Paris 1982.

QUEMADA Bernard (ed.), *Datations et documents lexicographiques*, 24: *Matériaux pour l'histoire du vocabulaire français*, Klincksieck, Paris 1984.

RENZI- LWISE ANDREOSE Lorenzo, *Le lingue di Spagna e Francia, Le lingue della penisola iberica*, in *Manuale di linguistica e filologia romanza*, Il Mulino, Bologna 2003.

REY Alain, *Le Robert. Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Le Robert, Paris 2000, 3 voll.

RONCAGLIA Aurelio (a cura di), *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare: dalle "kcharge" mozarabiche a Lope de Vega*, Societ  tipografica modenese, Modena 1953.

SOCI T  INTERNATIONALE D'ÉTUDES YOURCENARIENNES, 21 Bulletins, C sarodunum, Tours 1987-2000.

VACCARO Valeria Anna, *Ispanismi e struttura linguistica in Marguerite Yourcenar*, in Régine LAUGIER, Yannick PREUMONT, *Langues-cultures méditerranéennes en contact*, Aracne, Roma 2007, pp. 55-87.

WALTER Henriette, *Le français dans tous les sens*, préface d'André MARTINET, Laffont, Paris 1988.

WALTER Henriette, *L'Aventure des langues en Occident*, Laffont, Paris 1994.

WALTER Henriette, *L'Aventure des mots français venus d'ailleurs*, Laffont, Paris 1997.

YOURCENAR Marguerite, *Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, Gallimard, Paris 1981.

YOURCENAR Marguerite, *Œuvres romanesques*, bibliographie établie par Yvon BERNIER,

Gallimard, Paris 1982.

YOURCENAR Marguerite, *Essais et Mémoires*, Gallimard, Paris 1991.

YOURCENAR Marguerite, *Conte bleu, Le Premier soir et Maléfice*, préface de Josyane SAVIGNEAU, Gallimard, Paris 1993.

YOURCENAR Marguerite, *Sources II*, texte établi et annoté par Élyane DEZON JONES, Gallimard, Paris 1999.

YOURCENAR Marguerite, *Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice DELCROIX, Gallimard, Paris 2002.

LEGENDA

Le opere di Marguerite Yourcenar sono indicate in maniera abbreviata, come segue:

ROMANZI

Alexis: Alexis ou le Traité du Vain Combat

Anna: Anna, soror...

Denier: Denier du Rêve

Feux: Feux

L'Œuvre: L'Œuvre au noir

Le Coup: Le Coup de Grâce

Mémoires: Mémoires d'Hadrien

Nouv Euryd: Nouvelle Eurydice

Nouv Orient: Nouvelles Orientales

Un Homme: Un Homme obscur
Une Belle: Une Belle Matinée

NOVELLE

Conte: Conte Bleu
Le Premier: Le Premier Soir
Mal: Maléfice

SAGGI

Sous Bénéfice: Sous Bénéfice d'inventaire
Mishima: Mishima ou la vision du vide
Le Temps: Le Temps, ce grand sculpteur
En Pèlerin: En Pèlerin et en étranger
Le Tour: Le Tour de la prison

MEMORIE

Souvenirs: Souvenirs Pieux
Archives: Archives du Nord
Quoi: Quoi? L'éternité
Textes oubliés
Pind: Pindare
Les Songes: Les Songes et les sorts

Le citazioni in cui occorrono i prestiti contengono il titolo abbreviato dell'opera seguito dal numero di pagina. Per le Novelle, il rinvio al numero di pagina è riferito all'edizione tascabile Gallimard (1993). Per tutti gli altri testi yourcenariani, il rinvio è riferito alle edizioni di Gallimard della "Collection Bibliothèque de la Pléiade".

ESCRITURA Y REESCRITURA DEL EXILIO Y EL REARRAIGO:
DE *LE BLEU DES ABEILLES* (ALCOBA 2013)
A *EL AZUL DE LAS ABEJAS* (ALCOBA, BRIZUELA 2014)

Irene Margarita Theiner
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

1. INTRODUCCIÓN

Cuando recrudesció la represión en Argentina, Laura Alcoba, hija de militantes montoneros, vivió siendo niña la clandestinidad primero y luego el exilio en Francia con su madre. En su trilogía autoficcional –*Manèges* (2007), *Le bleu des abeilles* (2013) y *La danse de l'araignée* (2017)– entretejió sus memorias íntimas con las públicas. Las novelas fueron publicadas primero en Francia por Gallimard como libros franceses y luego traducidas al español por Edhasa, editorial que las presentó como parte de la colección “Literatura argentina”¹.

En *Le bleu des abeilles*, suerte de “novela de exilio”, destinada a un público poco conocedor de la historia reciente argentina, la narradora representa la búsqueda de refugio en la nueva lengua, conceptualizando y verbalizando su travesía hacia el francés en términos de eventos de movimiento.

1 En 2021, las editoriales Alfaguara y Edhasa, reunieron las tres obras en la *Trilogía de la casa de los conejos*. Para esta ocasión la autora revisó las traducciones. Su revisión de la traducción de *Le bleu des abeilles* es objeto de un trabajo de próxima publicación (Theiner I. en preparación).

El objetivo de este trabajo es analizar la traducción al español por parte del escritor Leopoldo Brizuela para echar luz sobre la reconceptualización y reverbalización de estos eventos.

2. LAURA ALCOBA Y SU TRILOGÍA ENTRE FRANCIA Y ARGENTINA

Laura Alcoba nació en 1968 en Cuba, adonde sus padres se habían dirigido para formarse política y militarmente, pero fue registrada como nacida en Argentina. Sus padres, militantes montoneros perseguidos, fueron encarcelados varias veces. En 1975 mientras su padre estaba nuevamente en prisión, su madre pasó a la clandestinidad y con ella, Laura. Vivieron un tiempo en la “casa de los conejos”², donde funcionaba una imprenta clandestina que publicaba la revista “Evita Montonera”.

Consiguieron dejar la casa antes de que fuera atacada por un comando conjunto de fuerzas militares y policiales en noviembre de 1976. En el ataque murieron todos los ocupantes de la casa, salvo Clara Anahí, de entonces tres meses de edad y que aún se sigue buscando. La madre de Laura logró huir y refugiarse en Francia. Laura quedó con los abuelos que tardaron dos años en lograr hacerla salir legalmente del país para reunirse con su madre en enero de 1979. Tenía entonces 10 años, por lo que realizó la mayor parte de su formación en Francia. Doctorada en Letras, es docente de literatura española del Siglo de Oro en la universidad Paris Ouest Nanterre La Défense. Entre 2013 y 2016 fue editora encargada del área hispánica de Seuil. Tradujo del español al francés obras de Camila Sosa Villada, Selva Almada, Yuri Herrera, Iván Thays Vélez.

En 2003 viajó con su hija a Argentina y la visita a la “casa de los conejos” la impulsó a dar forma literaria a los recuerdos de su infancia clandestina. En 2007 la editorial francesa Gallimard publicó su *Manèges. Petite histoire argentine*, traducida bajo el título de *La casa de los conejos* (2008) por el conocido escritor Leopoldo Brizuela. Al exilio y el intercambio epistolar con su padre –encarcelado aún en Argentina– está dedicado *Le bleu des abeilles* (2013, en adelante BA),

2 Así llamada porque un criadero de conejos disimulaba la imprenta clandestina.

también traducido por Brizuela como *El azul de las abejas* (2014)³. *La danse de l'araignée* (2017) cierra este ciclo con la protagonista ya adolescente que se prepara para el reencuentro con su padre tras su liberación. Esta obra no fue traducida por Brizuela⁴, sino por Mirta Rosenberg y Gastón Navarro y se publicó bajo el título *La danza de la araña* en 2018.

Alcoba explicó en una entrevista la elección del francés como su lengua literaria:

Hace mucho que vivo en Francia y escribo naturalmente en francés, no es algo forzado. El idioma francés me permitió explorar mi origen, mi pasado argentino. En castellano puedo escribir artículos y conferencias, pero mi escritura personal es en francés. No excluyo escribir en castellano algún día. Mi lengua literaria es el francés, pero con el francés vuelvo a remover la lengua madre y lo que llamo “el paisaje de origen”, las emociones infantiles. En los primeros años hay una huella que determina la sensibilidad posterior y que siempre se revela en la escritura. Ese paisaje de origen que exploro en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* es argentino y tiene que ver con la clandestinidad y el silencio (ALCOBA L., 13/10/2014).

Fue justamente el pacto de silencio que atraviesa su clandestinidad en *La casa de los conejos* lo que la llevó a intentar «salir por otro idioma. Es una puerta, una vía de escape. Ahora ese ir y venir es algo que me acompaña» (ALCOBA L. 9/11/2014).

En cuanto a su colocación en tradiciones literarias, «en Argentina es leída como Literatura Argentina reciente (Literatura de H.I.J.O.S o autoficción) y en Francia, como Literatura Francesa ([la] editorial Gallimard publica sus obras dentro de la Biblioteca de autores franceses)» (MENESTRINA E.M. 2020: 68).

Alcoba siente que con la traducción «Mis libros [...] llegan al lugar de donde vienen» (Alcoba L. 12/06/2018). Al dominar ambas lenguas y ser ella misma traductora, la relación con los traductores de sus obras presenta peculiaridades, como lo expresó en varias entrevistas.

3 Aquí citaré la edición de 2018, en adelante AA.

4 Brizuela ya estaba gravemente enfermo y falleció el 14 de mayo de 2019.

Necesito tener alguien que me traduzca, que me ayude en castellano. Es una experiencia extraña para mí leer las novelas en castellano y al mismo tiempo hay mucha inquietud, quiero que corresponda exactamente a lo que quise decir, a lo que traté de expresar en francés (ALCOBA L. 19/06/2017).

En particular, en cuanto a su contacto con Leopoldo Brizuela:

A pesar de que no siempre estábamos de acuerdo Leopoldo y yo y que tuvimos algunas charlas un poco complicadas, concretamente sobre algunos términos o sobre algunas elecciones en la traducción, para mí la relación con Leopoldo fue una joya. La verdad es que me siento un poco huérfana desde la muerte de Leopoldo... porque las traducciones al español no son las traducciones a cualquier otro idioma sino a mi lengua materna y, casi, al idioma en el que estoy pensando constantemente cuando escribo. Poder llevar mis libros al castellano en una confianza total por alguien que es un gran escritor para mí fue extraordinario (MENESTRINA E. M. 2020: 73).

La colaboración entre ambos comenzó con *Manèges*. Curioso es que según Alcoba fue Brizuela quien le propuso traducir la obra (GHIRIMOLDI M. E. 2021: 116), mientras que él dijo en una entrevista «Entonces fue ella la que me pidió que le tradujera *La casa de los conejos* (2008)⁵. Yo lo leí, me encantó y le dije que sí» (BRIZUELA L. *apud* DI MEGLIO E. 2019: 281⁶). Si el traductor se muestra entusiasta de esta obra, lo parece menos de la segunda de la trilogía:

En *El azul de las abejas* no es la misma chica, es muy raro eso. No es la misma en el sentido en que no parece que fuera una chica que tiene todo ese pasado atrás. Y nosotros sabemos que hay un pasado. El texto está totalmente desligado de la experiencia argentina (282).

5 Durante el reciente seminario *Pensar el exilio* (Università degli Studi di Milano, 16-17 de junio de 2022) se discutió sobre la influencia del mercado editorial en el caso de Alcoba. Me preguntó si no habrá sido una estrategia de Edhasa hacer traducir la primera obra de la autora – entonces desconocida – por un escritor y traductor ya pluripremiado. Efectivamente, antes de 2007 Brizuela había ganado los premios Fortabat de Novela (1985), Edelap de Cuento (1996), Clarín de Novela (1999), Municipal Ciudad de Buenos Aires (2001) y Konex (2004). En 2012, o sea antes de emprender la traducción de *BA*, ganó el premio Alfaguara por *Una misma noche*.

6 La entrevista fue realizada en 2015.

A diferencia de la editorial Edhasa, no tiene dudas de que «No son novelas argentinas» (282). En cuanto al tratamiento de algunas expresiones, Brizuela opina que «En francés decía “bajo la nariz”. Yo le decía [a Alcoba] que teníamos que poner atrás de la nariz, porque bajo, para nosotros, es otra cosa. Quería también, quizá, dar la sensación de que las palabras eran objetos» (282).

Las lenguas y sus traducciones atraviesan toda la obra: por un lado, el aprendizaje del francés y las comparaciones con el español, por otro, la correspondencia con el padre, marcada por la obligación de traducir del francés al español:

En sus cartas mi padre copia, en español, pasajes enteros de *La Vie des abeilles...* *La vida de las abejas*, como él dice.

Es muy importante que él lo escriba de este modo pues, así como no tiene derecho a leer en otro idioma que no sea el castellano, tampoco tiene derecho a escribir en otra lengua, ni siquiera una palabra, ni una sola. En cuanto a mí, es lo mismo: cuando le escribo cartas no tengo derecho a deslizar en ellas ni una sola palabra en francés, por breve que sea. Pasa que nuestra correspondencia es requisada por los servicios de inteligencia de la cárcel, tanto las cartas que entran como las que salen, y nada debe escapárseles (AA 23)

Hasta que un día consigue hablar francés sin traducir del español. Al tomar conciencia de haber superado la necesidad de traducir, se desbloquea y, por fin, puede enviarle a su padre encarcelado la foto que él venía reclamándole desde hacía tiempo.

3. LA TRADUCCIÓN DE LAS CONSTRUCCIONES DE MOVIMIENTO

Alcoba representa el aprendizaje del francés como un doble movimiento: de ella hacia el interior del territorio lingüístico y del francés hacia el interior de su territorio corpóreo. La lingüística cognitiva (LC) proporciona herramientas válidas para analizar este tipo de representaciones y sus traducciones a otras lenguas porque

La idea principal es que el lenguaje no puede estar separado de las experiencias que el hablante vive y percibe con su cuerpo en su entorno, sino que se entronca en la naturaleza de

su cuerpo, en su percepción y en su interacción con el mundo físico, social y cultural que le rodea. A esta experiencia se le conoce con el nombre de “corporeización” (IBARRETXE-ANTUÑANO I. - CADIerno T. 2019: 32).

3.1. APORTES DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA A LA TRADUCCIÓN

La LC es particularmente interesante para la traducción por la noción de “simulación”, que se refiere «a la reconstrucción o recreación de los estados cerebrales perceptuales, motores o propioceptivos que se activan durante una experiencia dada del mundo» (VALENZUELA J. - ROJO A. M. 2015: 53). Para la traducción significa la posibilidad de concebir la equivalencia como la activación en la mente del lector del texto meta (TM) de mecanismos de simulación semejantes a los producidos por el texto original (TO) en su lector. Otra contribución significativa es la noción de “construcción”, entendida como «emparejamiento de parámetros de forma [morfológico, sintáctico, fonológico, entonativo] con parámetros de significado [léxico, pragmático, discursivo]» (59), que orientan la atención del destinatario hacia algunos elementos más que hacia otros. Por lo tanto, el traductor debería tener en cuenta todo su potencial de significación para orientar la atención de su lector como el autor del TO lo ha hecho para el suyo.

3.2. LAS CONSTRUCCIONES DE MOVIMIENTO EN FRANCÉS Y ESPAÑOL

Alcoba por un lado representó «cómo se mete un nuevo idioma en el cuerpo» y, por otro, su «viaje dentro del idioma francés» (ALCOBA L. 13/10/2014). Si en el primer caso tenemos una metáfora ontológica, con el idioma como un objeto que penetra en un contenedor, en el otro, estamos ante una metáfora estructural (LAKOFF G. - JOHNSON M. 1980) en que el aprendizaje de la lengua se conceptualiza como un viaje hacia el interior del idioma. En ambos casos estamos ante construcciones de movimiento, si bien cambia la relación entre los componentes.

Según Leonard Talmy (2000) estos componentes son:

- La Figura⁷, que es la entidad – animada o no – que se mueve o está situada en un lugar.
- El Fondo o Base, que es el lugar con referencia al cual se mueve o se sitúa la Figura. Se puede describir más detalladamente distinguiendo los segmentos Origen, Trayecto medio y Meta.
- El Camino, que es la trayectoria que recorre la Figura.
- El Movimiento en sí mismo.
- La Manera de movimiento (la velocidad, el tipo de contacto con la superficie, etc.).
- La Causa (agente o fuerza inanimada) que provoca el movimiento.

El grado de agentividad varía según se trate de un movimiento intrínseco, involuntario (temblar), voluntario pero que no afecta a otros (levantarse) o causado por un agente. Este agente puede ser externo (poner o quitar algo de un sitio) o puede estar en relación de correferencialidad con un componente (ponerse o quitarse algo). Estos últimos casos suelen denominarse “eventos de movimiento causado” o “eventos de colocación” (IBARRETXE-ANTUÑANO I. - CADIerno T. – CASTAÑEDA CASTRO A. 2019).

Talmy estableció una tipología binaria clasificando a las lenguas según fueran de marco verbal o de marco satelital. Las primeras – entre ellas las románicas – suelen lexicalizar el Camino en el verbo y la Manera (cuando no la omiten) en un satélite, mientras que en las segundas – entre ellas las germánicas – predomina la lexicalización de la Manera en el verbo y la del Camino en satélites⁸.

Dan Slobin desarrolló los estudios de Talmy mostrando que esta división binaria rígida dejaba muchos fenómenos sin explicar. Por un lado, propuso un tercer tipo, “lenguas de marco equipolente” (2004) y, por otro, clasificar las lenguas según el grado en que describen los componentes, llegando a establecer una escala de Manera. En la misma línea, Iraide Ibarretxe (2009), propuso una escala de Camino.

Considerar los dos tipos talmyanos como extremos de un *continuum* permitió reconocer la “variación intratipológica”. Efectivamente, en el caso de las lenguas románicas, el español es una lengua proto-

7 Por convención estos componentes se escriben con mayúscula.

8 Ejemplo típico: “la botella [Figura] salió [Camino y Movimiento] flotando [Manera]”, en español y, en cambio, “*the bottle* [Figura] *floated* [Manera y Movimiento] *out* [Camino]”, en inglés.

típicamente de marco verbal, mientras que el italiano es el idioma que más se acerca al patrón característico de las lenguas germánicas por la mayor frecuencia de “verbos sintagmáticos”⁹. En cuanto al francés, según Anette Kopecka (2006), presenta “pseudo-satélites”, generalmente en forma de prefijos (*ac-courir, em-porter, s’envoler*), lo que lo haría un idioma tipológicamente “híbrido”. Pero Benjamin Fagard (2019) la cuestionó demostrando que a lo largo de la historia de la lengua, las partículas de Camino prácticamente han desaparecido o, por lo menos, son mucho menos productivas y autónomas. Alberto Híjazo-Gascón encontró que los francófonos se comportan en general de manera bastante semejante a los hispanófonos, salvo en que tienden a segmentar más los Caminos complejos (2011: 301).

Además de esta variación intratipológica, hay que tener en cuenta cómo el género impacta en los patrones de lexicalización de los componentes del evento. Iraide Ibarretxe-Antuñano y Rosario Caballero (2014) observaron que en géneros que presentan una mayor frecuencia de eventos de movimiento metafórico (como los literarios), en lenguas de marco verbal «la expresión de la Manera de movimiento es más numerosa y más expresiva de lo que normalmente se encuentra en las descripciones físicas» (152).

4. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS

Para proceder al análisis, primero he digitalizado el TO y el TM con un programa que utiliza un algoritmo de reconocimiento óptico de caracteres (OCR), tras lo cual he revisado las obras escaneadas para corregir eventuales errores de reconocimiento. Este primer paso permitió pasar a la alineación con el programa *LF Aligner* para generar vínculos entre el TO y el TM con el objetivo de establecer concordancias bilingües¹⁰. El resultado se guardó automáticamente

9 Considérese el contraste entre “*la rondine* [Figura] *volò* [Manera+Movimiento] *via* [Camino] *dal nido* [Fondo]” y “*la golondrina* [Figura] *salió* [Camino+Movimiento] *volando* [Manera] *del nido* [Fondo]”.

10 En esta fase ha sido fundamental la labor de la estudiante Elisa Coccorullo durante la pasantía que desarrolló en el laboratorio di Telecollaborazione e Interlingua del DIPSUM.

como documento Excel. Antes de poder utilizarlo para el análisis, fue necesaria una nueva revisión.

A continuación, identifiqué en el TO los eventos de movimiento con que Alcoba representa su aprendizaje del francés y analicé la lexicalización de los componentes, principalmente la Figura y el Fondo. Hecho esto, analicé las traducciones para comprobar si Brizuela había mantenido o no las construcciones de movimiento. Y si, en caso de mantenerlas, había modificado la lexicalización de los componentes, pudiendo suscitar con estas modificaciones determinados efectos en el público destinatario.

5. LA CORPOREIZACIÓN DEL FRANCÉS EN EL TO Y EL TM

Alcoba verbaliza su exilio en el francés haciendo hincapié en lo que en LC es la corporeización: «cómo uno se apropia físicamente de un idioma – no sólo en la mente –, en la boca, en el paladar, debajo de la nariz¹¹, y esa exploración física también dice mucho del idioma» (ALCOBA L. 17/09/2014).

5.1. SE METTRE EN ROUTE O EL VIAJE HACIA EL FRANCÉS

La narradora-protagonista emprende la travesía hacia el francés con firme voluntad, empujada por el deseo de hacer suya esa lengua que representa el refugio ansiado. En ese afán, la compara con el español y le resulta «mucho más extraño a mis oídos, pero también mucho más lindo, en el fondo» (AA: 24). Pero ese nuevo territorio lingüístico que quiere conquistar o donde quiere ser acogida le reserva la dificultad de hacerse comprender a causa de su acento y la sensación de desequilibrio. Se enamora inmediatamente del blanco de la nieve, se siente unida «para siempre» (98) a ese color que evoca paz, pero es una paz engañosa:

Porque la nieve a veces acolcha y amortigua, pero también puede arrastrarte, sacudirte, y hasta echarte por tierra. [...]

11 Cabe notar que Alcoba no parece considerar como Brizuela que “debajo de la nariz” sea otra cosa que “*sous le nez*”.

Toda aquella dulzura no era más que apariencia, y por debajo todo se movía sin cesar, como si el blanco escondiera un mar tumultuoso (99).

Tanto la asusta el desequilibrio, que hasta el ojo de vidrio inmóvil de una amiga francesa la tranquiliza (58). Comparte la búsqueda de inserción y estabilidad con un niño chileno, huésped como ella de una familia francesa durante las vacaciones de invierno. Tácitamente deciden no hablarse en español porque «No quería [...] que empezáramos a jugar a los chicos refugiados que se consuelan» (97).

Las “e” mudas del francés no solo la sorprenden, las personifica y entabla con ellas una cómplice comunicación silenciosa, porque también ella – como relata en *La casa de los conejos* – había «comprendido hasta qué punto callar es importante» (ALCOBA A. 2008: 18).

La construcción “je me suis/étais mise en route” es una de las metáforas que anuda los hilos del relato. En el original, es el puntapié inicial¹².

1

<p><i>Le point de départ de mon voyage se trouve quelque part sous mon nez. J'étais encore en Argentine quand je me suis mise en route</i> (11).</p>	<p>Mi viaje comenzó en alguna parte detrás de mi nariz. Y mucho antes de salir de la Argentina (9).</p>
<p><i>[...] même si mon départ était toujours différé, je me suis mise en route</i> (15).</p>	<p>[...] aun cuando mi partida se postergara una y otra vez, me puse ya en camino (13).</p>
<p><i>[...] à La Plata, chez mes grands-parents, sur la table de la salle à manger, je m'étais enfin mise en route</i> (21).</p>	<p>[...] en La Plata, en casa de mis abuelos, sobre la mesa de la cocina, por fin había empezado mi viaje (18).</p>

¹² Para facilitar la lectura comparativa dispondré los distintos fragmentos del texto original (BA) en la primera columna y el texto traducido (AA), en la segunda.

<i>Est-ce que j'y arriverai un jour, alors que ça fait si longtemps que je me suis mise en route ?</i> (110)	¿Llegaré a tenerlo [al idioma francés] algún día? Hace tanto tiempo que me puse en camino (96).
--	---

Brizuela mantiene la construcción original solo en dos de las cuatro ocurrencias. En el original la voluntad de la niña de hacer suya esa lengua que «escucho, admiro, aprecio» (54) está codificada en la construcción de movimiento causado “*se mettre en route*”, mientras que en la traducción, en dos ocurrencias, la agentividad de la protagonista se ve ofuscada. Brizuela no marca la intencionalidad con “ponerse”, sino que en el primer caso emplea el infinitivo “salir” – con la consecuente pérdida del morfema actancial – y en el tercero, la protagonista está presente solo como determinante del sustantivo “viaje”, sujeto gramatical de empezar. El efecto es que la narradora parece la espectadora de una escena que no protagoniza, mientras que en francés es al mismo tiempo Causa/agente y Figura.

5.2. EL TERRITORIO CORPÓREO Y EL TERRITORIO LINGÜÍSTICO

En varios pasajes Alcoba se representa como el territorio corpóreo-contenedor en el que entra el nuevo idioma. En términos de construcción de movimiento, como el segmento Meta del Fondo respecto de la Figura.

2

[...] <i>j'avais, pour la première fois, réussi à cacher, dans une même phrase, trois voyelles sous mon nez</i> (21).	[...] yo había conseguido por primera vez guardarme, en una misma frase, tres vocales sucesivas detrás de mi nariz (18).
---	--

Brizuela mantiene la construcción de movimiento causado, en que la protagonista-narradora es agente, pero con el clítico “me” expresa, además, que su acción es autobenefactiva.

3

<i>Cet accent, j'aimerais l'effacer, le faire disparaître, l'arracher de moi</i> (39).	Quisiera borrarlo, hacerlo desaparecer, arrancarlo de mí a este acento argentino (34).
--	--

Tanto en *BA* como en *AA* encontramos una construcción de movimiento causado modalizada. Pero Brizuela decidió especificar que la Figura es el acento argentino.

4

<i>Que les voyelles sous le nez finissent par me révéler tous leurs secrets qu'elles viennent se loger en moi [...] (61).</i>	Que las vocales de detrás de la nariz me revelen de una vez todos sus secretos... que vengan a alojarse en mí [...] (54).
---	---

Aquí la narradora expresa su anhelo de que las vocales mismas cobren vida propia y se hagan agentes del movimiento hacia ella –Meta del Fondo–.

5

<i>C'est qu'il faut qu'on me parle – et que j'écoute attentivement tous les mots possibles pour pouvoir les garder en moi (64).</i>	Necesito que me hablen, y escuchar todas las palabras posibles para poder guardarlas dentro de mí (56).
---	---

La construcción de movimiento causado modalizada es la misma en la traducción: la narradora es agente y Meta del Fondo y las palabras constituyen la Figura. Pero en el inmediato cotexto Brizuela ha omitido «*attentivement*», lo que activa una imagen de la narradora menos agentiva que en francés.

6

[...] <i>toutes les voyelles que j'arrive à glisser sous mon nez [...]</i> (84).	[...] todas las vocales que consigo esconder detrás de mi nariz [...] (72).
--	---

La construcción de movimiento causado es la misma, pero el verbo francés lexicaliza el Movimiento, el Camino y la Manera (deslizar), mientras que el verbo español, solo Movimiento y Camino.

7

<i>J'avais avalé les mots et les phrases, j'avais ingurgité le livre jusqu'à la dernière ligne.</i> (139).	Había devorado las palabras y las frases, me había tragado el libro de la primera a la última línea. (122).
--	---

La ansiedad de la protagonista queda patente en estas dos construcciones de movimiento causado con verbos que expresan la violenta y completa ingestión. En la segunda, Brizuela vuelve a añadir un matiz autobenefactivo con el clítico “me”.

8

<i>Par quel canal ces mots avaient-ils bien pu arriver jusqu'à mes lèvres, sans prévenir? Par où étaient-ils passés ?</i> (134)	¿Por dónde habrían podido llegar aquellas palabras a mis labios, de repente? (119)
---	--

En este fragmento, las palabras son las Figuras que se mueven hacia una Meta, el territorio corpóreo de la protagonista. Observamos que en francés el Fondo que recorren las palabras está segmentado en Medio («*canal*») y Meta («*mes lèvres*») mientras que Brizuela ha explicitado solo la Meta («mis labios») y ha omitido la última frase.

[...] <i>ces mots français qui étaient sortis de ma bouche [...] (139).</i>	[...] esas palabras francesas que habían salido de mi boca [...] (122).
---	---

En este caso la traducción respeta enteramente la construcción del original.

En otros pasajes, es la narradora la Figura que penetra en el territorio del idioma francés.

[...] <i>je veux aller bien plus loin : me trouver à l'intérieur de cette langue, pour de bon, je veux être dedans (61).</i>	[...] quiero ir mucho más lejos: quiero hundirme en esa lengua para siempre, quiero estar adentro (54).
--	---

La primera construcción –que verbaliza un desplazamiento–, así como la última –una localización–, han sido traducidas literalmente. En cambio, en la segunda, en francés la narradora está situada con respecto al Fondo, mientras que en español, Brizuela dinamiza la escena con un verbo que lexicaliza el Movimiento y el Camino. Cabe notar que “hundirse” tiene connotaciones negativas.

<i>C'est, je crois, parce que Eduardo était dans le même état que moi : anxieux mais désireux de plonger dans le bain sans en perdre une goutte (111).</i>	Sucedió, creo, que él estaba como yo: con miedo pero con ganas de zambullirse en el francés y no perderse una sola gota (97).
--	---

En ambas lenguas, la narradora y Eduardo son las Figuras que entran en el Fondo. En español, el verbo “zambullir” exige el clítico, pero no era indispensable en la segunda construcción con “perder”. Al optar por «perdersé», Brizuela añade una vez más un valor auto-benefactivo.

12

<p><i>J'avais l'impression que je n'allais jamais trouver l'ouverture de ces tuyaux-là – et, comme à chaque fois que je pensais à ces canalisations dans lesquelles je n'arrivais pas à me glisser, ça m'a même rendu drôlement triste (132).</i></p>	<p>Me daba la impresión de que nunca iba a encontrar la entrada y, como cada vez que pensaba en aquellas cañerías por las que no podía deslizarme, me puse extrañamente triste¹³ (117).</p>
---	--

Brizuela mantiene la misma construcción de movimiento para expresar la tristeza que invade a la protagonista cuando no consigue entrar y moverse por los circuitos (lingüísticos) por los que sus amigas francesas se deslizan fácilmente.

Podríamos pensar el aprendizaje de la lengua como una sinécdoque de su “trabajo exiliar”¹⁴. En un largo fragmento la narradora-protagonista relata una escena repetida: lo trabajoso que le resultaba comprender cuando alguien le hablaba en francés a gran velocidad. Las construcciones de movimiento extrapoladas del fragmento, con oscilaciones entre representarse como Figura y como Fondo, contribuyen a activar imágenes de lo arduo de su trabajo.

13 A elecciones discutibles como traducir «*drôlement triste*» con «extrañamente triste», en vez de «muy triste», dedicaré otro trabajo.

14 En el ya mencionado seminario *Pensar el exilio* (nota 5), Teresa Basile propuso este concepto basado en el de “trabajos de la memoria” de Elizabeth Jelin, de quien se publicó una corpora antología (2020).

<p><i>Les phrases s'accumulent dans ma tête sans que je puisse les saisir, [...]</i></p>	<p>Y las frases pasaban por mi cabeza sin que pudiera atraparlas; [...]</p>
<p><i>Tantôt, j'avais l'impression d'être emportée avec eux [les mots], tantôt, bien au contraire, d'en être définitivement exclue (132).</i></p>	<p>Ciertas veces tenía la impresión de que [las palabras] me arrasaban a mí pero otras, por lo contrario, que se me escapaban para siempre (117).</p>

En el primer caso, las frases son la Figura, tanto en el TO como en el TM. En francés esa Figura entra para quedarse en el segmento Meta del Fondo, quizás para ser comprendidas en un futuro. En cambio, en la traducción, atraviesan el Trayecto medio del Fondo, sin quedarse en él. Esto genera una imagen de pérdida irremediable. En la segunda frase en francés, tanto la narradora como las palabras son las Figuras movidas por un agente implícito. Mientras que en español, las palabras son las causantes del movimiento de la narradora y agentes de “escaparsele”.

Pero llega el día en que habla en francés casi sin darse cuenta: «Yo estaba maravillada y desconcertada a la vez. [...] Y seguí largo rato con los ojos fijos en las tuberías de mi cuarto. Por primera vez no había traducido. Había encontrado, sin necesidad de buscar, la entrada» (AA: 119).

6. CONSIDERACIONES FINALES

Laura Alcoba y sus obras van y vienen. He hipotetizado la influencia del mercado editorial en este ir y venir, pero un análisis que conduzca a pruebas está fuera del alcance de este trabajo. En entrevistas y como narradora nos propone una visión del aprendizaje de un nuevo idioma en términos muy cercanos al concepto de “corporeización” de la lingüística cognitiva. Por eso consideré pertinente emplear sus herramientas para analizar las construcciones de movimiento con que

Alcoba conceptualiza y verbaliza su aprendizaje del francés, así como la reverbalización de Leopoldo Brizuela en español.

Alcoba explicitó su ansiedad ante las traducciones a su lengua materna y sus expectativas de que fuesen fieles. ¿En qué medida puede haberlo sido Brizuela si para él *BA* está «totalmente desligada de la experiencia argentina», mientras que para Alcoba también en esa obra está presente el «paisaje de origen [...] argentino»? En cuanto a la lengua, Brizuela sí captó la representación que hace Alcoba de sus elementos, como «objetos» o incluso como personajes con vida propia.

En líneas generales, Brizuela mantiene la mayoría de las construcciones de movimiento y las representaciones de la narradora-protagonista como Figura o como Fondo del texto original. En algunos casos, añade un valor autobenefactivo, quizás para evidenciar la “sobreadaptación” de la protagonista.

El traductor opta, en algunos casos, por dinamizar la escena. En un caso, representando a la narradora como Trayecto medio o pasaje y no como Meta del movimiento. En otros, utilizando verbos dinámicos “hundirse”, “pasar” en lugar de verbos que en el TO remiten a localización “*se trouver*” o a movimiento conservativo como “*s’accumuler*”.

Lo que más llama la atención, es que, precisamente al comienzo de la obra, Brizuela haya optado por atenuar la agentividad de la narradora-protagonista, que no siempre “se pone en camino” sino que a veces observa, como ajena, “el comienzo de su viaje”.

Brizuela expresa en estos aspectos de su traducción su incómoda sensación de que en el original esa niña pareciera no cargar con un pasado traumático y de alguna manera acentúa las dificultades de su “trabajo exiliar” y su “sobreadaptación”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBA Laura, *Manèges. Petite histoire argentine*, Gallimard, Paris 2007.
- ALCOBA Laura, *La casa de los conejos*, Edhasa, Buenos Aires 2008.
- ALCOBA Laura, *Le bleu des abeilles*, Gallimard, Paris 2013.
- ALCOBA Laura, *La danse de l'araignée*, Gallimard, Paris 2017.
- ALCOBA Laura, *El azul de las abejas*, Edhasa, Buenos Aires 2018 [2014].
- ALCOBA Laura, *La danza de la araña*, Edhasa, Buenos Aires 2018.
- ALCOBA Laura, *Trilogía de la casa de los conejos*, Alfaguara, Madrid 2021.
- ALCOBA Laura, *Trilogía de la casa de los conejos*, Edhasa, Buenos Aires 2021.
- ALCOBA Laura, *Una impronta autobiográfica recorre la novela «El azul de las abejas»*, Entrevista de Mora CORDEU, “Télam”, 17/09/2014, [https://www.telam.com.ar/notas/201409/78491- \(29/03/2022\)](https://www.telam.com.ar/notas/201409/78491- (29/03/2022)).
- ALCOBA Laura, “*El idioma francés me permitió explorar mi pasado argentino*”, Entrevista de Silvina Frieria, “Página12”, 13/10/2014, [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33672-2014-10-13.html?mobile=1 \(25/03/2022\)](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33672-2014-10-13.html?mobile=1 (25/03/2022)).
- ALCOBA Laura, *El nudo argentino*, Entrevista de Ana WAJSZCJUK, “Página12”, 9/11/2014, [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5453-2014-11-09.html \(25/03/2022\)](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5453-2014-11-09.html (25/03/2022)).
- ALCOBA Laura, *Laura Alcoba y una charla sobre conejos, abejas, prisiones y recuerdos de infancia*, Entrevista de Flavia PITTELLA, “Infobae”, 19/06/2017, [https://www.infobae.com/cultura/2017/06/19/laura-alcoba-y-una-charla-sobre-conejos-abejas-prisiones-y-recuerdos-de-infancia/ \(29/03/2022\)](https://www.infobae.com/cultura/2017/06/19/laura-alcoba-y-una-charla-sobre-conejos-abejas-prisiones-y-recuerdos-de-infancia/ (29/03/2022)).
- DI MEGLIO Estefanía, “*Uno no escribe sobre lo que entiende*”. *Entrevista a Leopoldo Brizuela*, “Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades”, vol. 8, n° 16, marzo de 2019, pp. 276-282.
- FAGARD Benjamin, *From “il s’envole hors” to “il sort du nid” : A Typological Change in French Motion Expressions*, en Michel AURNAGUE, Dejan STOSIC (eds.). *The Semantics of Dynamic Space in French. Descriptive, Experimental and Formal Studies on Motion Expression* (Human Cognitive Processing 66), J. Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2019, pp. 110-138.
- GHIRIMOLDI María Eugenia, *Traducción revisada por la autora: la semi-autotraducción en La casa de los conejos de Laura Alcoba*. “Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción”, n° 15(1), 2022, pp. 111-129. [https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a07 \(07/05/2022\)](https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a07 (07/05/2022)).

HIJAZO-GASCÓN Alberto, *La expresión de eventos de movimiento y su adquisición en segundas lenguas*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza 2011.

IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, *Path salience in motion events*, en Jiansheng GUO, Elena LIEVEN, Nancy BUDWIG, Susan ERVIN-TRIPP, Kei NAKAMURA, y Seyda ÖZÇALIŞKAN (eds.), *Crosslinguistic Approaches to the Psychology of Language: Research in the Tradition of Dan Isaac Slobin*, Psychology Press, Nueva York 2009, pp. 403-414.

IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, CABALLERO Rosario, *Una aproximación al estudio de los eventos de movimiento metafórico desde la tipología semántica y el género*, “Anuari de filologia. Estudis de lingüística”, n° 4, 2014, pp. 139-155.

IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, CADIerno Teresa, *La lingüística cognitiva y la adquisición de segundas lenguas (ASL)*, en Iraide IBARRETXE-ANTUÑANO, Teresa CADIerno y Alejandro CASTAÑEDA CASTRO (eds.), *Lingüística cognitiva y español LE/L2*, Routledge, London/New York 2019, pp. 19-51.

IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, CADIerno Teresa y CASTAÑEDA CASTRO Alejandro (eds.), *Lingüística cognitiva y español LE/L2*, Routledge, London/New York 2019.

JELIN Elizabeth, *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales / Elizabeth Jelin*, compilado por Ludmila DA SILVA CATELA, Marcela CERRUTTI, Sebastián PEREYRA, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires 2020.

KOPECKA Annette, *The semantic structure of motion verbs in French: Typological perspectives*, en Maya HICKMANN, Robert STÉPHANE (eds.), *Space in languages: Linguistic Systems and Cognitive Categories*, John Benjamins, Amsterdam 2006, pp. 83-101.

LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Metaphors we lived by*, Chicago University Press, Chicago 1980.

MENESTRINA Enzo Matías, “La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre”: entrevista a la escritora Laura Alcoba, “Anclajes”, vol. 24, n° 2, 2020, pp. 63-78.

SLOBIN Dan, *The many ways to search for a frog: Linguistic typology and the expression of motion events*, en Sven STRÖMQVIST, Ludo VERHOEVEN (eds.), *Relating events in narrative: Typological and contextual perspectives*, Lawrence Erlbaum associates, Hillsdale 2004, pp. 219-257.

TALMY Leonard, *Toward a Cognitive Semantics*, Cambridge, MA, MIT Press 2000.

THEINER Irene, *Laura Alcoba, exilio y desplazamientos sígnicos*, en preparación.

VALENZUELA Javier, ROJO Ana María, *Traducción y lingüística cognitiva*, en Ma. Azucena PENAS IBÁÑEZ (ed.). *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*, Editorial Síntesis, Madrid 2015, pp. 47-73.

LA TRADUCCIÓN COMO REFORMULACIÓN Y REESCRITURA.
LEER EN CONFRONTACIÓN BILINGÜE: UNA INVITACIÓN
AL EJERCICIO CRÍTICO DE LA TRADUCCIÓN

Lucila Pagliai

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

RESUMEN

En trabajos ya clásicos sobre el tema, Benjamin, Steiner, Borges, Octavio Paz, Derrida y Foucault, entre otros, se interesan por la traducción como una de las cuestiones centrales de la cultura contemporánea. En esa línea de indagación, todo hecho de lenguaje es visto como un proceso de traducción, y la literatura como un corpus cultural de textos únicos y al mismo tiempo traducción de otros, en tanto reescrituras de una cadena infinita y abierta como posibilidad. Esta mirada sobre la traducción lleva a pensar críticamente el lugar del traductor y la fidelidad al texto original, en un proceso de escritura que al poner en relación la interpretación de un texto en otra lengua con su producto traducido, crea en el receptor la ilusión del contacto con un original ausente. Al instalar la paridad texto fuente/ texto traducido, la traducción expuesta en edición bilingüe obliga a rever el lugar del traductor en la enunciación, rescata el contacto inmediato del lector con el original y habilita la crítica de la traducción. En este trabajo mostraré someramente las posibilidades de ese ejercicio crítico a través de la confrontación bilingüe de poemas del portugués Fernando Pessoa con la traducción al español que produjo Octavio

Paz en 1961, según indica en el prólogo de su *Antología* monolingüe publicada en Barcelona en 1985, que manejo aquí.

BREVE COMENTARIO INICIAL

Desde hace años, en el Seminario “Génesis textual y crítica genética” (a mi cargo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) vengo ocupándome de la problemática teórica de la traducción como reescritura y reformulación¹. En una clase final de ese Seminario tuve el privilegio de invitar a Rosa María Grillo –de paso en la Ciudad– a hablar con los estudiantes sobre las peculiaridades de los distintos libros traducidos al italiano en la colección de escritores latinoamericanos “A Sud de Rio Grande”, que ella dirige².

Recordando esa presentación de la colección que tanto nos interesó a todos, decidí traer a este Homenaje un trabajo sobre las complejidades y riquezas de la traducción, que dentro de las indagaciones de la crítica genética busca asomarse al “taller de la escritura” para intentar dar cuenta de las pulsiones y tensiones que atraviesan tanto la producción como la recepción del texto traducido.

BREVE INTRODUCCIÓN SOBRE CUESTIONES TEÓRICAS

En trabajos ya clásicos sobre el tema, Benjamin, Steiner, Borges, Paz, Derrida y Foucault, entre otros, se interesan por la traducción como una de las cuestiones centrales de la cultura contemporánea. En esa línea de indagación, todo hecho de lenguaje es visto como un proceso de traducción, y la literatura como un corpus cultural de textos únicos y al mismo tiempo traducción de otros, en tanto reescrituras de una cadena infinita y abierta como posibilidad.

1 Se trata de un Seminario que integra la Maestría en Análisis del Discurso y la Carrera de Especialización en Procesos de lectoescritura, en cuyo dictado me acompañan María Inés Palleiro y Magdalena Arnoux desarrollando los temas de génesis textual y crítica genética más específicamente vinculados a cuestiones filológicas y a la relación escritura /oralidad.

2 Ed. Oèdipus, “Scrittori latinoamericani”, a cura di Rosa Maria Grillo: <https://www.oedipus.it/asuddelriogrande.html>

Esta mirada sobre la traducción lleva a pensar críticamente el lugar del traductor y la fidelidad al texto original, en un proceso de escritura que al poner en relación la interpretación de un texto en otra lengua con su producto traducido, crea en los receptores la ilusión del contacto con un original ausente. Es ahí donde interviene la traducción expuesta en edición bilingüe: al instalar la paridad texto fuente/ texto traducido, facilita y rescata el contacto inmediato del lector con el original, obliga a rever el lugar del/de la traductor/a en la enunciación, habilita la crítica de la traducción y la producción de una propia en el vaivén de cada lectura³.

Además de las diversas reflexiones teóricas sobre la traducción que a lo largo del siglo XX realizan estos grandes pensadores y ensayistas, a partir de la década de 1970 también en diversos ámbitos académicos de envergadura dedicados a la práctica de la traducción, se comienza a generar una nueva línea de investigación que se lanza a construir una rama descriptiva en tanto problemática teórica. Estudiosos como Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere o Lawrence Venuti producen trabajos con diversas conceptualizaciones fundantes en el nuevo campo: la teoría del polisistema (EVEN-ZOHAR I. 1978, 1990); las relaciones cultura fuente / cultura meta y la traducción como artefacto aceptable (TOURY G. 1980, 1982, 1995); el papel del patronato y del texto refractado en las traducciones (LEFEVERE A. 1992, 2016); la invisibilidad del traductor y la historicidad de la traducción (VENUTI L. 1995).

Cabe señalar que estos avances teóricos más o menos recientes tienen un telón de fondo significativo en las investigaciones sobre lingüística y poética que en las primeras décadas del siglo XX emprendieron en Moscú los formalistas rusos del grupo OPOIAZ: especialmente Tynianov con su concepto de “desfamiliarización” de la lengua, y más tarde Jakobson con su distinción ya clásica sobre los tipos de traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica, de gran productividad operativa.

En otro orden de cosas, es interesante recordar que tanto Toury como su colega y maestro Even-Zohar trabajaron tempranamente

³ Sigo aquí de cerca algunos trabajos míos anteriores en el marco teórico de la crítica genética. Entre otros, PAGLIAI L. 2003, 2004.

en sus teorías sobre la traducción en Israel, un Estado que al decidir adoptar como lengua oficial el hebreo se montó sobre la traducción para poner nuevamente en circulación una lengua muerta hasta ese momento. Otro caso interesante también vinculable a cuestiones de glotopolítica es el de André Lefevere que, si bien produjo gran parte de sus aportes teóricos en la academia de los Estados Unidos, nació en Bélgica, un conjunto geográfico-cultural trilingüe con zonas diferenciadas de hablantes en francés, flamenco y valón, cuya integración como nación también se asienta sobre la traducción.

EL LUGAR DEL TRADUCTOR EN LA ENUNCIACIÓN

Para abordar desde la mirada crítica de este trabajo los distintos caminos de lectura que ofrece la confrontación bilingüe, conviene realizar algunas distinciones sobre el lugar que ocupan en la pragmática del discurso el “traductor como autor”, el “escritor como traductor” y el “autor como escritor-traductor” (PAGLIAI L.: 2003).

En el caso del “traductor como autor”, el buen traductor es aquel cuya marca mayor de subjetividad en el lenguaje es borrarla para crear en el enunciado la ilusión de su inexistencia como enunciador: al enmascararse como mediador interlingüístico, trae a un único primer plano un texto inexistente en ese acto de lectura (el original), que sólo adquiere existencia a través de su propia obra escamoteada (el texto traducido).

Sobre esta tarea deliberadamente invisible del traductor, Lawrence Venuti avanza en una reflexión teórica que reivindica la tarea del “traductor como autor”, y en función de esta condición, señala (denuncia) el lugar subalterno que habitualmente se le otorga en la industria editorial. Partiendo de conceptos de Benjamin y Blanchot sobre la “traducibilidad” y la “deriva” en tanto condiciones inherentes a la obra literaria, Venuti propone realizar una lectura historizante de la “traducción como traducción”, vista al mismo tiempo como diferencia y puente entre el original (lo pasado, lo otro, lo ajeno, lo extraño/extranjero) y la traducción (lo presente, lo propio, lo conocido, lo cercano/ local) (VENUTI L.: 1995).

Hasta aquí las consideraciones (y reivindicaciones) sobre la enunciación del traductor y su producto en los circuitos habituales de la industria cultural.

¿Qué sucede en cambio cuando un escritor reconocido es el traductor? ¿Qué dislocamiento estético se produce en la relación emisor/ receptor cuando el traductor de Blake es Borges; del Anónimo quechua, José María Arguedas; de Cavalcanti, Pound; de Pessoa, Octavio Paz?

¿Y qué nueva huella lingüística aparece (y se busca en la lectura) cuando un “escritor-traductor” opta por exponer el original y la traducción de su propio texto en edición bilingüe? Entre otros ejemplos notables, traigo aquí el de Juan Gelman en su poemario “dibaxu/debajo” escrito en sefaradí y castellano, y el de Joan Margarit en “Estació de França. Estación de Francia” escrito en catalán y castellano. Se trata sin duda de una apuesta estética fuerte que ambos poetas consideran necesario abordar/ explicar en prólogos que funcionan como una delicada guía antes de iniciar la travesía: Gelman en “dibaxu” lo llamará “Escolio”; Margarit en “Estació de França...” lo titulará “Sobre les llengües d’aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro” (PAGLIAI L.: 2003, TORRESINI S.: 2012).

Este peculiar acercamiento a la escritura bilingüe en que el autor-traductor invita a sus lectores a un ejercicio de confrontación crítica entre dos textos propios— ofrece la posibilidad de replicar la experiencia con traducciones monolingües de lenguas conocidas o cercanas, leídas en simultáneo con el original: al poner en escena el “texto fuente” junto al “texto meta”, esta confrontación promoverá a un hablante monolingüe a un bilingüismo circunstancial, que le permitirá tanto crear un texto virtual propio como asomarse al “taller de la traducción” para emprender una lectura crítica de su producto con el tablero de herramientas (opciones y decisiones) a la vista.

En el próximo apartado me ocuparé de mostrar someramente los alcances de este ejercicio crítico a través de un “artificio bilingüe” que confronta poemas de Fernando Pessoa en el original portugués con la traducción monolingüe de Octavio Paz al español, en una temprana *Antología* publicada en México en 1962, reeditada en Barcelona en 1985 sin variantes significativas (PESSOA F.: 1987 [1985]).

OCTAVIO PAZ TRADUCE A PESSOA

En esa *Antología*, el Prólogo de Paz (fechado París, 1961) lleva un sugestivo título: “El desconocido de sí mismo”. En tanto poeta-tra-

ductor, habla allí con interés y agudeza de Pessoa, se muestra como un descubridor autorizado de su obra en el mundo de habla hispana, y por la vía de la traducción, también como un legitimador del ingreso de una poeta portugués marginal en el mundo literario internacional. Pero al publicarse esta edición de 1985 en Barcelona, hay otros traductores españoles conocidos para el público local; y para saldar esos créditos, Paz los nombra en la 1ª página en una escueta nota al pie: “En España han publicado estudios y traducciones los señores Joaquín de Entrambasaguas, Ángel Crespo y Manuel Ildefonso [SIC] Gil.” (*Antología*: 5).

Conviene detenerse brevemente en estos nombres emparejados en la nota por su condición de traductores /estudiosos de Pessoa.

Joaquín de Entrambasaguas (1904-1995) es un reconocido filólogo español especialista en Lope de Vega, con una larga y variada trayectoria académica y también de gestión educativa y cultural, que durante los años del franquismo se vio empañada por sus actividades de censor literario: los registros sobre su participación activa en esa política cultural persecutoria son precisos.⁴ En 1957 Entrambasaguas dicta conferencias en la Universidad de Coimbra sobre la obra de Pessoa a quien más tarde traduce.

Ángel Crespo (1926-1995) es un destacado poeta español de la generación de posguerra, crítico de arte, editor de prestigiosas revistas literarias y traductor de Dante, Petrarca, Pessoa y autores de la vanguardia brasileña del siglo XX, galardonado con el Premio Nacional de traducción de su país⁵. Sumado en la década de 1960 desde la izquierda a la lucha clandestina contra el franquismo, parte luego a Italia y más tarde enseña en la Universidad de Puerto Rico, país donde con intervalos en varias universidades europeas y norteamericanas, reside hasta la recuperación democrática de su país.

4 “En abril de 1939, acababa de imprimirse «El hombre que acecha» de Miguel Hernández, y aún sin encuadernar, una comisión depuradora franquista presidida por el filólogo, Joaquín de Entrambasaguas, ordenó la destrucción de los 50.000 ejemplares tirados, aunque dos ejemplares salvados permitieron reeditar el libro en 1981”. MARTÍNEZ RUS, Ana, “Expolios, hogueras, infiernos. La represión del libro (1936-1951)”: Universidad Complutense de Madrid, 2013: 24: http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo2.pdf (consultado 12/04/2022).

5 “Ángel Crespo”, Agencia Literaria Carmen Balcells, Barcelona: <https://www.agenciabalcells.com/ca/autors/autor/angel-crespo/> (consultado 12/04/2022)

Por último, Ildefonso Manuel Gil (1912-2003) –que en la nota de la “Antología” se cita como Manuel Ildefonso– es uno de los máximos representantes de la generación del 36 o de la República: tiene una obra numerosa y valorada como poeta, narrador, ensayista y traductor, entre cuyos grandes aportes se cuentan los trabajos sobre poesía portuguesa. Concluida la Guerra Civil, enseña en diversas instituciones de Zaragoza hasta que en 1961 es convocado por la Rutgers University de Estados Unidos donde permanece hasta su jubilación, recibe el nombramiento de profesor emérito e integra la Academia Norteamericana de la Lengua Española⁶.

Por otra parte, en la Argentina hay otro traductor temprano de Pessoa: el entonces joven poeta Rodolfo Alonso que en 1960 publica la primera traducción latinoamericana de poemas de Pessoa al castellano, donde además aparecen juntos los principales heterónimos.

Se trata de cuatro poemas que Alonso muestra a sus lectores en edición bilingüe: “El cuidador de rebaños II” de Alberto Caeiro, “Sigue tu destino...” de Ricardo Reis, “El sueño que desciende sobre mí...” de Álvaro de Campos, y “Episodio II” que firma Pessoa⁷. Alonso es aún un poeta novel de un país periférico que publica estas traducciones en una revista de circulación restringida fundada, dirigida y animada por el poeta Aldo Pellegrini, un referente del surrealismo en el ámbito rioplatense.

Será, sin embargo, hacia mediados de la década de 1980 que Pessoa transita el circuito de los notables a través de una editorial de España de la mano de Paz, un poeta y ensayista de excelencia, entonces embajador de México en la India, con enorme tránsito en la industria cultural de Occidente, y un reconocimiento internacional que en 1981 lo había llevado a obtener el Premio Cervantes y en 1990 lo conducirá al Nobel de Literatura.

6 RUIZ SORIANO, F., “Semblanza crítica de Ildefonso Manuel Gil”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

https://www.cervantesvirtual.com/portales/ildefonso_manuel_gil/semblanza/ (consultado 12/04/2022).

7 “Poesía Buenos Aires” N° 30, Primavera de 1960: 311-314 (327-330 ed. facsimilar) en AGUIRRE, R.G., “Poesía Buenos Aires”, edición facsimilar, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2014, Col. Reediciones y Antologías (2 tomos: 1950-1955; 1956-1960); ver también *Prólogo* de ALONSO, R. “Alrededor de «Poesía Buenos Aires»”, https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/b4209ab22854a60118b62153fe2cad4d.pdf (consultado 30/03/2022)

Al final de este trabajo volveré sobre la tensión centro-periferia y el papel del prestigio y el poderío económico de los diversos emisores y gestores, para relacionarlos con los meandros de la industria cultural, según se trate de polisistemas literarios fuertes o débiles y del imaginario que convocan las sociedades que los alojan.

EL DESCONOCIDO DE SÍ MISMO EN LA VISIÓN DE OCTAVIO PAZ

En la “Nota” con que encabeza los poemas traducidos, dice Paz:

La selección. No es, ni mucho, completa. Entre las omisiones que lamento se encuentra la *Oda marítima* de Álvaro de Campos. Es demasiado larga y la dejo para otra ocasión. Falta la prosa: las *Páginas de doctrina estética* y la correspondencia. Espero que, a pesar de sus limitaciones, este libro dé una idea de la obra de Pessoa.

La traducción. El portugués, como el italiano, es peligroso por su cercanía. La tentación de la traducción literal es constante. Procuré evitarla; busqué, con medios parecidos pero no idénticos, efectos poéticos semejantes. Por su índole misma, los poemas de Caeiro y Campos exigen un esfuerzo distinto al que piden los de Reis y Pessoa. La traducción de los poemas de Pessoa, por ser los más estrictos, es la que se acerca más al ideal de la recreación poética (PAZ O. en PESSOA F. 1987: 31).

Años más tarde, Paz retomará esta cuestión de las lenguas vecinas y lo engañoso de la literalidad en “Traducción: literatura y literalidad”, un trabajo teórico de envergadura sobre la problemática, que se abre con una aseveración contundente: «Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando un niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido» (PAZ O. 1990: 9).

Tanto en el Prólogo de la “Antología” como en los poemas que selecciona, Paz deja entrever su fascinación por la historia poética de los heterónimos: Caeiro y Álvaro de Campos lo atraen especialmente; también le interesa el neoclásico Ricardo Reis. A Campos lo considera un gran innovador de la poesía moderna y alaba su “Oda marítima”, su “Oda triunfal” y la célebre “Tabaquería”; tanto las referencias como los poemas seleccionados que Pessoa firma con su nombre, son en cambio escasos.

Como ya se adelantó, asomarse al “taller de la traducción” en la confrontación bilingüe permite realizar consideraciones críticas sobre el proceso y su producto. Dada la vecindad entre las lenguas castellana y portuguesa, al leer las traducciones de la *Antología* en vaivén con los originales de Pessoa, se empezará a percibir que los poemas traducidos parecerían reformulaciones en el universo poético de Paz.

Este viraje es especialmente notorio en la relación de Paz con “Mensagem”, un largo poema narrativo que firma Pessoa, cuya escritura de intencionalidad simbólica se apoya en una arquitectura heráldica con la que busca dar cuenta de las glorias portuguesas.

Pessoa diseña “Mensagem” en tres partes de estructura compleja y ponderada (PESSOA F.: 1993):

- “Primera parte: Brasão” está integrada por una serie de diecisiete poemas distribuidos en cinco apartados (“Os Campos”, “Os Castelos”, “As Quinas”, “A Coroa”, “O timbre”);
- “Segunda parte: Mar Português” incluye doce poemas indicados con números romanos;
- “Terceira parte: O Encoberto” está compuesta por una serie de catorce poemas organizados en tres apartados (“Os Symbolos”, “Os Avisos”, “Os Tempos”).

De estos cuarenta y tres poemas de “Mensagem” con su arquitectura estricta y abarcadora, Paz sólo selecciona para traducir cuatro poemas (en la obra la mayoría son breves y estos también): “A asa do Grifo”, “A cabeça do Grifo” y “A outra asa do Grifo” (todos del apartado “O Timbre” de la Primera parte); y “Epitáfio de Bartolomé Dias” (el V de la Segunda parte); ninguno de la Tercera.

Estos cuatro poemas aparecen en la *Antología* sin ninguna referencia topológica que evoque o refiera brevemente a las articulaciones fundantes que estructuran las tres partes en el original. Las traducciones de los tres poemas del conjunto emblemático “O Timbre” (el sello y la garantía de las glorias portuguesas) muestran que las opciones elegidas se basan en la decisión de no reproducir el efecto estético del simbolismo heráldico. Los títulos originales “A asa do Grifo”, “A cabeça do Grifo” y “A outra asa do Grifo” se sustituyen por los nombres de quienes se alude en los poemas: “El Infante don Enrique”, “Don Juan Segundo”, “Alfonso de Albuquerque”.

Paz ya lo advirtió en su Prólogo: descrea de una interpretación profunda de los poemas de “Mensagem”. Sabe –‘también lo dice allí–

que se trata de un libro esotérico, simbólico, hermético, pero no lo traduce como tal. Desde su lugar de enunciación de poeta-traductor reconocido, las decisiones operativas que toma tienden a banalizar el campo semántico de los términos utilizados en el original, abandonan la rima, los ritmos internos y el registro arcaizante de la voz, y alienan al largo poema narrativo de su simbolismo anclado en el formato heráldico: reducido a un conjunto mínimo de poesías desgajadas, la traducción por la que opta Paz cambia a “Mensaje” de tradición estética.

COMENTARIOS FINALES SOBRE LA TENSIÓN CENTRO - PERIFERIA EN LA INDUSTRIA CULTURAL

La tensión centro-periferia y su relación con el prestigio cultural y el poderío económico de las sociedades donde se localiza y se diseña el producto editorial, permite realizar algunas consideraciones sobre el lugar que ocupan las traducciones en los diversos conjuntos literarios.

Según la teoría del polisistema, la literatura traducida, al entrar en relación con las estructuras literarias al interior de determinada cultura, ocupará un lugar central o periférico según la fortaleza, la estabilidad y la tradición del polisistema literario y *cultural receptor* (EVEN ZOHAR I. 1990; GENTZLER E. 1993: 114 y siguientes). Siguiendo esa línea, en una literatura periférica o débil –lo mismo que en las literaturas jóvenes– las traducciones cumplirían un papel enriquecedor, alentando la puesta en juego de las potencialidades de la lengua propia y la práctica de nuevas formas. En el caso opuesto, en los sistemas culturales tradicionalmente considerados fuertes (como el angloamericano o el francés en el mundo occidental), las traducciones provenientes de otras culturas ocuparían un lugar periférico, salvo cuando las literaturas de esos sistemas dominantes atravesasen crisis puntuales de agotamiento: en esos momentos, las traducciones se constituirían en un elemento dinamizador del polisistema receptor que ayudaría a superar su cristalización temporaria.

En última instancia, esta mirada circunscribe el papel de las traducciones en los diversos polisistemas con su potencial de cubrir “vacíos formales” (GENTZLER E.: 1993). Sin embargo, otro aspecto a considerar sobre el lugar de las traducciones es la situación política del

país receptor, que en épocas oscuras opera tanto a través de la censura directa como de la “refractación” de los textos traducidos para adaptarlos a las diversas necesidades de control social (LEFEVERE A.: 1992).

LAS LITERATURAS LUSOFONAS

Cuando Paz traduce a Pessoa (originariamente su “Antología” fue publicada en México, UNAM, 1962), las literaturas lusofonas ocupaban un lugar periférico en el polisistema literario y cultural del mundo de habla hispana; mientras que las literaturas hispánicas ocupaban un lugar central en el mundo de habla portuguesa.

Con un desarrollo aún acotado de la industria cultural en el Brasil, el mundo lusfono tenía al castellano como principal “lengua de cultura” a través de la gran producción editorial sobre todo hispanoamericana, y en menor medida española, debido a la censura y a otros ataques violentos sufridos durante el franquismo. Además, las traducciones al español de escritores portugueses facilitaba la mirada de jugadores significativos de la industria cultural en otras lenguas, que a su vez podrían interesarse en traducirlos a las suyas para integrarlos en el respectivo circuito editorial.

Con respecto a la situación política, la intervención de los patronatos y las afinidades ideológicas en la selección de las traducciones, conviene recordar la trayectoria seguida por “Mensagem” de Pessoa para vincularla –si cabe– con las decisiones que Paz toma en su *Antología* sobre el poema.

En 1934 (un año antes de morir), Pessoa había presentado a un concurso oficial este canto atravesado por la memoria y la melancolía de la pérdida del gran imperio navegante portugués, en la línea de un “Sebastianismo” reparatorio; y con él había obtenido una mención especial y la publicación de la obra⁸.

En 1961, cuando Paz fecha el Prólogo de su *Antología* (editada en México), “Mensagem” se leía en las escuelas portuguesas; el “Estado Novo” –encabezado como figura fuerte por Antonio de Oliveira Sa-

⁸ Por tratarse de un concurso oficial, la convocatoria había sido realizada por el régimen autoritario que gobernaba el país desde la Revolución militar de 1926 y la instauración del “Estado Novo”.

lazar— aún dominaba Portugal y el colonialismo seguía vigente. Por entonces, en un mundo bipolar amenazante, Paz estaba enrolado en posturas políticas progresistas —que más tarde abandonó—, lo que podría inducir a pensar en preferencias y rechazos estéticos teñidos de sesgos ideológicos, tanto personales como de patronato editorial⁹.

Sin embargo, ya con el Portugal de los Claveles y la España de la Transición democrática en marcha, en una nueva edición de 1984/85 de la *Antología* (editada ahora en Barcelona), Paz incluye el mismo Prólogo sin modificar sustancialmente sus apreciaciones sobre la obra de Pessoa y los heterónimos.

Tal vez esa nueva edición en castellano de poesías de Pessoa haya sido una oportunidad de reformular trabajos anteriores de Paz (algunas traducciones de Caeiro, Campos y Reis que ya tenía, como él mismo lo indica), para poner otra vez en circulación en el amplio y variado polisistema literario y cultural receptor del mundo de habla hispana, las traducciones tempranas —con impronta poética y sello Paz— de un poeta portugués antes marginal, ahora canonizado.

UNA ÚLTIMA CONSIDERACIÓN: EL PESO DE LOS COLONIALISMOS CULTURALES

Para cerrar estas breves reflexiones sobre la tensión centro-periferia, traigo aquí un ejemplo ligado en gran medida al peso de los colonialismos culturales: el itinerario que a través de las traducciones siguieron los escritos de los formalistas rusos para ingresar en la cultura académica de Occidente.

Activos en Moscú entre 1914 y 1930, los formalistas habían desaparecido como Grupo en la diáspora, el exilio interno o la incomunicación, en un momento en que los propios integrantes mantenían fuertes discusiones teóricas (SCHNAIDERMAN B.: 1970). Unos quince años después, Ettore Lo Gatto en su libro *L'estetica e la poetica in Russia* (Firenze, 1947), junto a un afinado análisis crítico, (re)introducía por primera vez en Europa occidental los trabajos de la Escuela

⁹ En 1962 cuando la UNAM publica la *Antología*, México es el primer país que vota contra la expulsión de Cuba de la Organización de Estados Americanos en plena crisis de los misiles entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

de Moscú y el Grupo OPOIAZ. En 1952, una editorial de Barcelona tradujo esta obra de Lo Gatto al español, sin obtener mayor trascendencia en los ámbitos afines de habla hispana.

Será recién en 1966, en pleno auge de las discusiones sobre el estructuralismo con uno de sus epicentros en París, cuando se produce la gran *reentrée* de los formalistas rusos en el mundo académico de Occidente, con las traducciones de Todorov al francés.

Su libro *Teoría de la literatura*, prontamente traducido al español, pasa a integrar por esa vía los distintos subsistemas académicos y culturales tanto de la Península como de los países de la América Ibérica, en los que la traducción anterior al italiano y luego esta al español no había tenido aún un impacto significativo.

BIBLIOGRAFÍA

DURAND-BOGAERT, Fabienne, *Ce que la génétique dit, la traduction le fait*, in "Genesis", 38, "Traduire", ITEM-CNRS, Paris, 2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Papers in Historical Poetics*, in HRUSHOVSKI, B., EVEN-ZOHAR, I. (eds), *Papers on Poetics and Semiotics*, 8, University Publishing Projects, Tel Aviv, 1978.

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Polysystem theory*, in "Poetics Today", 11 (1), 1990. Duke University Press.

GENTZLER, Edwin, *Contemporary Translation Studies*, Routledge, London, 1993.

LEFEVERE, André, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, The Modern Language Association, New York, 1992.

LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London, 2016 [1992].

MESCHONNIC, Henri, *Ética y política del traducir*, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 2009, traducción de Hugo Savino.

PAGLIAI, Lucila, *La traducción como rescate de la memoria identitaria en "dibaxu" de Juan Gelman*, in BARRENECHEA, A.M. (ed.), *Archivos de la memoria*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario/Argentina, 2003.

PAGLIAI, Lucila, *La traducción como reformulación: algunas cuestiones teóricas*, Grupo Propuesta Psicoanalítica Sur, Documento 1, Buenos Aires, 2004.

PAGLIAI, Lucila, *Una mirada sobre las artes performáticas como "opus" de traducción*, en PALLEIRO, María Inés (ed.), *Cuerpos que danzan. Hacia una teoría del discurso dancístico*, Casa de papel, El Palomar/ Prov. Buenos Aires, 2019 [2017], 2ª.ed. corregida y aumentada.

PAZ, Octavio, *Traducción, literatura y literalidad*. Tusquets, Barcelona, 1990 [1971]. 3a. ed.

PESSOA, Fernando, *Antología*, Prólogo, Selección y Traducción, Octavio PAZ, Editorial Laia, Barcelona, 1987 [1985], 2ª ed. [1ª. edición de traducciones: UNAM, México, 1962]

PESSOA, Fernando, *Mensagem. Poemas esotéricos*, Colección Archivos nº 28, UNESCO et al, Madrid, 1993.

SCHNAIDERMAN, B., "Teoria da literatura. Formalistas russos", Editora Globo, Porto Alegre, 1970.

SCHULTE, Rainer, BIGUENET, John (comp.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1991.

TORRESINI, Stefano, *La poesía bilingüe de Joan Margarit*, in BOTTA P., GARRIBBA A., CERRÓN PUGA, M. L. et al. (coord.), in "Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH", Vol. 5, 2012 [Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Roma, 9-24 julio 2010].

TOURY, Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980.

TOURY, Gideon, *A Rationale for Descriptive Translation Studies*, en "Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica literaria", University of Michigan, VII, 19, 20, 21, 1982 [número monográfico: The Art and Science of Translation].

TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1995.

VENUTI, Lawrence, *The Translator Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London and New York, 1995.

LETTERATURA DI VIAGGIO,
DELLA MIGRAZIONE E DELL'ESILIO

LITERATURA DE VIAJE,
DE LA MIGRACIÓN Y DEL EXILIO

LA LETTERATURA BIZANTINA DELL'ESILIO:
IL CASO DELL'ANONIMO DI GOZO

Mario D'Ambrosi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Nella storia millenaria di Bisanzio l'esilio fu una delle pene preferite dai *basileis* orientali per liberarsi degli avversari non allineati con l'indirizzo politico della dinastia regnante, ovvero dei funzionari di corte o degli alti ufficiali che fossero entrati in contrasto con il sovrano o con membri della sua famiglia¹. A differenza delle mutilazioni corporali, soprattutto del naso e della lingua, o dell'accecamento, tendenzialmente riservati ai potenziali aspiranti al trono e ai dinasti che ne venivano spodestati, l'esilio di per sé costituiva una "forma nobile e incruenta" di pena – comminata già nel diritto romano² – che spesso poteva commutarsi in una sanzione minore o prevedere un bando temporaneo dalle città dell'impero. Inoltre, il rientro dell'esiliato in patria e la sua completa riabilitazione politica erano frequenti al

1 «Exile was a regular tactic used by the Byzantine emperors against their political enemies» (DAVIS-SECORD S. 2021: 85).

2 Alla originaria *interdictio aquae et ignis*, consistente nel divieto di fornire alimenti e alloggio a un esule bandito da Roma, a partire dal principato di Augusto si affiancarono la *deportatio*, che secondo la maggior parte degli studiosi comportava la perdita della cittadinanza e la confisca dei beni, e la *relegatio*, che invece non le contemplava; in entrambi i casi si irrogava la pena del confino in luoghi remoti o su isole (BESTA E. - LONGHI S. 1932: 327; PUGLIESE G. 1982: 767).

mutare della dinastia in carica o alla morte del sovrano che ne aveva decretato l'allontanamento.

L'assolutismo teocratico bizantino, basato sull'indissolubilità dello Stato dalla figura dell'imperatore garante della *taxis* divina da realizzarsi nel regno terreno, impediva a qualsivoglia organo istituzionale di controbilanciare lo strapotere decisionale e le derive autoritarie del sovrano³. Quest'ultimo governava con piena legittimità in quanto "sacerdote"⁴ del suo popolo scelto direttamente dal disegno provvidenziale del dio cristiano, disegno al quale Costantino aveva dato piena realizzazione con il definitivo spostamento a Oriente dell'asse politico dell'impero universale di Roma in quella che fu la "Seconda Roma", la città di Costantinopoli⁵.

Nella seconda metà dell'XI secolo la grave crisi interna di Bisanzio, economica e politica, e il conseguente declino nelle ultime *enclaves* greche dell'Italia meridionale portarono al consolidamento del dominio normanno, che passò attraverso la definitiva cacciata degli Arabi dalla Sicilia con Ruggero I il Gran Conte (1091) e si concluse con l'unificazione della contea siciliana ai ducati di Puglia e Calabria, promossa da Ruggero II (Natale 1130) con l'appoggio dell'antipapa Anacleto II. Il sogno di riportare sotto l'egida del *basileus* i territori ex bizantini – già persi dopo la caduta di Bari (1071), capitale del Catepanato d'Italia – svanì definitivamente con l'annessione del regno normanno meridionale all'Impero germanico in seguito al matrimonio (1186) di Costanza d'Altavilla, figlia postuma di Ruggero II, con Enrico VI Hohenstaufen.

L'impero d'Oriente aveva più volte tentato di promuovere imprese finalizzate alla riconquista del Meridione d'Italia o della Sicilia da quando gli Arabi prima e gli stessi Normanni poi avevano sottratto queste regioni al controllo diretto di Bisanzio, pur non riuscendo a

3 «Nella tarda antichità l'ostacolo più serio all'assolutismo fu rappresentato dai 'demi' o 'partiti del circo' che gravitavano intorno all'ippodromo della capitale. Nati come associazione sportiva, sul modello romano, i demi assunsero fra il IV e il V secolo anche una fisionomia politica che avrebbero poi mantenuto fino al VII secolo» (RAVEGNANI G. 2008: 17-18); «La *tyrannis* è a Bisanzio l'unico limite teorico della *basileia*. Se il *basileus* sconfinava nell'amministrare l'impero oltre questo limite, il suo statuto giuridico, per ogni altro verso inamovibile, si tramuta: si invalida la sua regalità imperscrutabile e assoluta, ed egli può venire destituito» (RONCHEY S. 2002: 101).

4 DAGRON G. 1996.

5 CARILE A. 2008.

obliterare del tutto la loro “grecità” originaria⁶. Nella prima metà dell’XI secolo uno sfortunato protagonista di questi tentativi di *reconquista* fu il generale Giorgio Maniace, il quale, pur avendo dimostrato il suo valore in imprese belliche spesso disperate, cadde in disgrazia presso i due autocrati bizantini che si succedettero nei primi decenni del secolo (Romano III e Michele IV) e subì l’umiliazione e la prigionia⁷, ma si ribellò al terzo (Costantino IX) che aveva deciso di destituirlo dalla carica di *strategos autokrator* delle truppe inviate in Puglia proprio contro i Normanni⁸.

A distanza di un secolo, presso la corte siciliana di re Ruggero II si ritrova la figura di un anonimo poeta di lingua greca, probabilmente un ex funzionario del regno intriso di cultura classica e conoscitore di testi giuridici⁹, caduto in disgrazia e condannato al confino sull’isola di Gozo: anch’egli fu vittima dell’assolutismo monarchico nella diversa realtà geografica della Sicilia normanna, che però riproponeva le strutture e il verticismo gerarchico del mondo politico bizantino¹⁰.

6 Nonostante il processo di graduale “latinizzazione” del clero e dei monasteri di rito greco condotto da Ruggero I sin dal 1091, pur rispettandone inizialmente le prerogative e i privilegi, attraverso l’investitura diretta di vescovi e abati di rito latino (DAVIS-SECORD S. 2021: 79-80). A una più attenta analisi della documentazione superstita per le diocesi e i cenobi di rito greco nel primo periodo normanno, emerge una latinizzazione più presunta che reale: se è vero che i Normanni spesso sostituirono vescovi greci con presuli latini e introdussero il monachesimo benedettino, questi interventi rispondevano alla necessità di un più capillare controllo del territorio da parte dei sovrani (PETERS-CUSTOT A. 2021: 235) e non erano concepiti in opposizione o contrasto al monachesimo e al clero greci, che anzi erano patrocinati con l’intento di celebrare il proprio potere attraverso l’evergetismo culturale: «i Normanni, oltre a servirsi di monaci greci per controllare altri monaci greci e con essi una buona fetta di popolazione grecofona [...], cercavano e talora riuscivano a controllare anche i canali della comunicazione letteraria di alto livello, indirizzandola verso l’elogio e l’esaltazione del proprio potere e giungendo a ribaltare immagini proprie della cultura e della civiltà bizantina riferendole a se stessi» (TORRE C. 2007: 179).

7 MICHELE PSELLO, *Chron.* VI 76, 14-16: «Aveva espugnato Edessa [sotto il regno di Romano III Argiro]: veniva posto sotto processo. Era mandato a occupare la Sicilia [da Michele IV Paflagone o da Zoe Porfirogenita]: perché questa non cadesse in sua mano veniva subito ignominiosamente richiamato» (IMPELLIZZERI S. et al. 1984: II, 9).

8 D’AMBROSI M. 2017: 115-116.

9 ROGNONI C. 2019: 946-949, 960-961; ROGNONI C. 2021: 787-788.

10 «At the outset of the Norman conquest Greeks and Greek know-how were instrumental for the creation of the Norman state and Greek imagery was essential to the display of royal authority» (FALKENHAUSEN VON V. 2013: 77).

L'arcipelago maltese da pochi anni¹¹ era stato conquistato agli Arabi da Ruggero I e il suo controllo dopo il 1127¹² fu ulteriormente rafforzato dalla potente flotta normanna capeggiata dal siro-greco Giorgio di Antiochia, *amiratus amiratorum*¹³ di Ruggero II. L'isola di Gozo, situata a nord-ovest di Malta, fu pertanto individuata come luogo di esilio per gli oppositori del regime.

Proprio con Giorgio il poeta italo-greco, noto in passato come Anonimo Tsolakis dal nome del primo studioso¹⁴ che pubblicò porzioni del poema composto durante il confino a Gozo, fu in rapporti di stretta familiarità in quanto frequentava la corte normanna di Ruggero con un grado piuttosto alto, a giudicare dalle parole con cui egli si rivolge al «coronato»:

τί δῆτ' ἐπλημμέλησα τῷ στεφηφόρῳ,
λυγρᾷ κραδίη κατ' ἐμοῦ κεχρημένῳ; (vv. 1703-1704)¹⁵.

Il lungo carme di supplica indirizzato a Giorgio di Antiochia si dipana per 4043 versi dodecasillabi nel *codex unicus* che ce lo tramanda

11 Nel 1090 (FIACCADORI G. 2010: 337) o nel 1091 (PERTUSI A. 1977: 279 con nota 86; BUSUTTIL J. et al. 2010: LXI con nota 131).

12 ROGNONI C. 2017: 324-325.

13 Giorgio di Antiochia si definisce più semplicemente «ammiraglio» nelle sottoscrizioni dei documenti conservati; nel regno normanno tale ufficio, pur essendo derivato dal titolo arabo di «emiro», prevedeva soltanto compiti amministrativi e non anche militari o navali, sebbene spesso il comando della flotta regia ne divenisse la mansione principale, come nel caso dell'Antiocheno. In realtà, il titolo di *a(d)miratus a(d)miratorum* non trova diretto riscontro nell'espressione araba *amīr al-umarā*, «emiro degli emiri», la quale conferiva al titolare poteri e prestigio straordinari (MÉNAGER L.-R. 1960: 44-54; DELLE DONNE F. 2000: 347-350; PRIGENT V. 2001: 198-199 con nota 31).

14 TSOLAKIS E.Th. 1973. All'*editio princeps* del poema (BUSUTTIL J. et al. 2010), accolta con numerose critiche, si affianca ora la nuova edizione con traduzione in greco moderno a fronte (VASSIS I. - POLEMIS I. 2016), dopo gli importanti studi che nei decenni precedenti hanno fatto conoscere agli studiosi cospicue sezioni dell'opera (LAVAGNINI B. 1982: 329-331 traduzione dei passi editi da Tsolakis; LUONGO G. 1979-1980: *editio princeps* delle due preghiere – *oratio patris* e *oratio filii* – che chiudono il carme; ROMANO R. 2000: 297-300, § 4 osservazioni ai testi editi da Luongo; PUCCIA M. 2009: traduzione dei passi incentrati sulla figura di Giorgio di Antiochia con numerose osservazioni originali sul carme di supplica, derivate in gran parte dalla dissertazione dottorale dello studioso, risalente al 2004 e rimasta inedita, in cui sono pubblicati in uno *specimen* di edizione critica circa 2000 versi con commento filologico).

15 «In che cosa dunque ho toccato la corda sbagliata con il coronato, / il quale contro di me ha un cuore duro, causa di sciagure?». Le traduzioni dei passi citati sono tutte a cura dello scrivente.

(mutilo all'inizio e alla fine), oggi conservato a Madrid nella Biblioteca Nacional de España con la segnatura *Matritensis graecus 4577 (olim N-42)*.

Tale manoscritto, vergato su carta araba occidentale senza filigrana, è datato dagli studiosi alla prima metà¹⁶ o agli ultimi decenni¹⁷ del XIII secolo e con buona probabilità fu allestito nel Salento bizantino¹⁸; pur fortemente danneggiato, ci restituisce uno tra i più estesi poemi di supplica del Medioevo di lingua greca, sebbene appartenente a quella "grecità periferica" che però emulava i modelli politici e letterari del centro dell'impero di Bisanzio¹⁹.

Il codice matritense durante il Medioevo e nella prima età moderna fece parte del fondo librario della cattedrale di Messina²⁰ che fu poi trasferito nel 1679 a Palermo; qui tutto il fondo fu acquisito da Juan Francisco Pacheco y Téllez-Girón, quarto duca di Uceda e dal 1687 viceré di Sicilia, il quale nel 1696 lo portò in Spagna. In conseguenza della guerra di successione spagnola, re Filippo V di Borbone confiscò gli 80 manoscritti (tra cui quello che trasmette il poema) della biblioteca del duca di Uceda, schieratosi con la dinastia degli Asburgo estinta con la morte di Carlo II. Dal 1712 il codice è quindi custodito nella Biblioteca Nacional di Madrid, dove nel corso del XVIII secolo fu oggetto di restauro²¹.

L'anonimo autore del carme si presenta come un alto funzionario della corte di Ruggero II nel suo tipico «apologetic mode of self-writing»²²: egli, originario forse dell'Italia meridionale continentale e non

16 LUCÀ S. 2014: 160.

17 VASSIS I. - POLEMIS I. 2016: 15 con bibliografia citata a nota 2.

18 LUCÀ S. 2014: 160-161. Un ruolo non irrilevante per la diffusione del carme di supplica dell'Anonimo nel Salento bizantino poté essere rivestito da Eugenio da Palermo, più giovane di una generazione e quindi non identificabile con il poeta esiliato a Gozo ma travolto da un identico destino di persecuzione politica, seguito però dalla completa riabilitazione (ACCONCIA LONGO A. 2014: 265-266 con note 89 e 95).

19 FALKENHAUSEN VON V. 2013: 62, 71.

20 L'archimandritato del Santissimo Salvatore *de lingua phari* di Messina era stato promosso dallo stesso Ruggero II nel maggio del 1131 per creare un centro di aggregazione delle comunità monastiche greche nel regno (FALKENHAUSEN VON V. 2013: 68-69 con bibliografia citata a nota 86; ROGNONI C. 2021: 777 con nota 62).

21 DE ANDRÉS G. 1987: 60; VASSIS I. - POLEMIS I. 2016: 20.

22 LAUXTERMANN M.D. 2014: 161.

della Sicilia, rimasto orfano di padre ha servito il re normanno nella più stretta cerchia di consiglieri, al pari della madre e del fratello; è stato in missione per conto del sovrano e lo ha seguito in battaglia; conoscitore del diritto e del latino, ma di madrelingua greca, fino all'ingiusto esilio è stato in rapporti di stretta familiarità (tanto da appellarsi più volte come οἰκέτης, ossia «domestico, servo») con Giorgio di Antiochia, il quale era il referente politico della comunità grecofona del regno normanno²³.

L'esperienza drammatica dell'esilio assurge a *exemplum* poetico dell'ingiustizia subita per motivazioni che restano oscure al lettore moderno così come allo stesso protagonista della triste vicenda; si può facilmente ipotizzare che il fedele funzionario di Ruggero II sia rimasto vittima di qualche congiura ordita ai suoi danni o che abbia suscitato la collera o il sospetto del sovrano con qualche comportamento poco gradito al suo *entourage*²⁴.

Già Tsolakis²⁵ rilevò che la data di composizione del lungo carme è ascrivibile al torno d'anni che va dal 1135 (*terminus post quem*) al 1151 (*terminus ante quem*): l'Anonimo al v. 2883 cita esplicitamente la presa dell'isola di Gerba, prospiciente la costa della Tunisia, da parte della flotta normanna guidata dall'ammiraglio Giorgio di Antiochia, destinatario del poema, che morì appunto nel 1151²⁶.

L'Anonimo costruisce la lunga supplica al potente primo ministro²⁷ di Ruggero II ricorrendo a parallelismi e antitesi con *exempla*

23 ROGNONI C. 2017: 329-330; ROGNONI C. 2019: 948-949. Le relazioni interpersonali dell'Anonimo con l'Ammiraglio si configuravano nei termini di οἰκέτης-αὐθέντης, ossia di *famulus-dominus* (ROGNONI C. 2019: 949).

24 Nonostante il rafforzamento dell'autorità regia a partire dagli anni Quaranta del XII secolo con la promulgazione delle costituzioni redatte dai giuristi di corte (ROGNONI C. 2017: 330-331 con nota 61; ROGNONI C. 2019: 944-945), l'aristocrazia feudale nel regno normanno ebbe spesso un ruolo determinante sulle scelte di politica interna ed estera di Ruggero II, attuando condizionamenti talvolta ancora più pesanti di quelli che l'aristocrazia burocratico-militare di Costantinopoli esercitava sul *basileus* (D'AMBROSI M. 2017: 123-124).

25 TSOLAKIS E.Th. 1973: 63-64.

26 VASSIS I. - POLEMIS I. 2016: 20-21. Altri studiosi collocano la stesura del poema, in base a una serie di riferimenti interni al testo, tra la seconda metà del 1143 e la prima del 1145 o al massimo entro il 1146 (FIACCADORI G. 2010: 339 con bibliografia citata a nota 14; PUCCIA M. 2009: 238-240; ROGNONI C. 2017: 318 con nota 11).

27 Il titolo di ἀρχων τῶν ἀρχόντων, «arconte degli arconti» detenuto da Giorgio di Antiochia corrisponde *grosso modo* alle prerogative di un primo ministro, ossia di un *visir*, titolo con il qua-

tratti dall'antichità classica e cristiana oppure declinando la sua "non entità"²⁸ attraverso un sapiente procedimento apofatico, come ha evidenziato Lauxtermann²⁹, esibendo la sua raffinata e vasta cultura (esemplata sul modello bizantino della ἐγκύκλιος παιδείσις, ossia dell'educazione enciclopedica nelle discipline "umanistiche" e medico-scientifiche) per compiacere il suo referente politico e dimostrargli che egli è ancora degno di figurare nel novero dei funzionari del regno, se solo l'Ammiraglio vorrà esercitare la sua influenza presso il sovrano per decretare la fine del lungo esilio, giunto al nono anno nel momento in cui l'autore scrive:

ἀλλά γε σαφῶς οὗτος ἔννατος χρόνος
πέφυκεν, ὃ πρόταρχε τῆς γερουσίας,
ἄξιος εἰμι κὰν παρόντι τῷ χρόνῳ
ἐπακροᾶσθαι ἐξελύσεως λόγων (vv. 3588-3591)³⁰.

La causa prima della sciagura che ha colpito l'Anonimo è individuata classicamente in un peccato di ὕβρις correlato alla posizione apicale da lui raggiunta nella gerarchia amministrativa normanna. La prossimità del fedele funzionario di corte ai vertici del potere e la sua successiva caduta in disgrazia presso il sovrano sono simboleggiate dal mito di Fetonte, figlio di Helios, che fu precipitato da Zeus nel fiume Eridano per aver osato condurre il carro del padre fino al cielo:

Ἄρα τε θείας τάξεως ἐφιέμην
ἄνους καθάπερ Φαέθων τοῦ φωσφόρου,
οὗ καὶ ῥέριμμαί τῶν ὑγρῶν μέσον χάριν; (vv. 1736-1738)³¹.

Il richiamo all'*exemplum* mitico di Fetonte viene articolato ed esteso per oltre settanta versi (vv. 1736-1808), secondo un procedimen-

le l'Antiocheno è sempre appellato nelle fonti arabe (HOUBEN H. 2013: 98).

28 BUSUTTI J. et al. 2010: 306.

29 LAUXTERMANN M.D. 2014: 167.

30 «Ma chiaramente questo è il nono anno / che trascorre, o capo del consiglio supremo [*scil.* Giorgio di Antiochia], / anche se io sarei meritevole in quello attuale / di ascoltare discorsi sul mio rilascio».

31 «Forse che agognavo all'ordine divino / come lo stolto Fetonte figlio del sole, / e per questo motivo anch'io sono stato precipitato nel mezzo del mare?».

to tipicamente non bizantino, come ha evidenziato Lauxtermann³², e molto più prossimo alla tradizione retorica dell'omiletica latina, fatto che colloca l'anonimo autore del carme di supplica al di fuori della tradizione letteraria del Medioevo di lingua greca, in una posizione peculiare proprio per questo ancor più interessante da indagare³³. Del resto, le fonti principali usate dall'esule per la costruzione degli *exempla* mitici spesso sono latine, come appare proprio nel caso di Fetonte, e consistono specificamente nelle *Metamorfosi* di Ovidio da cui viene ripreso persino il modello dell'epitaffio dei vv. 327-328 del II libro³⁴:

«ἐνθάδε κεῖται Φαέθων διφρηλάτης
 δύστηνος, οἰκτρῶ τῶ μόρῳ πεπρωμένος,
 οὐκ' ἀπολύσας κἄν τελείας ἡμέρας
 τῆς ἰπασίας δυστυχοῦς θανασίμου» (vv. 1769-1772)³⁵.

*«hic situs est Phaethon, currus auriga paterni:
 quem si non tenuit, magnis tamen excidit ausis».*
*Nam pater obductos, luctu miserabilis aegro
 condiderat vultus: et, si modo credimus, unum
 isse diem sine sole ferunt [...]* (Ov. Met. II, vv. 327-331)³⁶.

Il poeta latino morto esule a Tomi, sulle sponde del Mar Nero, forse per l'offesa recata a un membro della famiglia dell'imperatore Augusto, è sentito come un autore congeniale anche a motivo della vicenda biografica per molti versi simile a quella dell'anonimo funzionario italo-greco confinato sull'isola di Gozo. A quest'ultimo però, a differenza di Ovidio, sono stati anche confiscati i beni (vv. 1901-1908)³⁷, sebbene egli non abbia mai sottratto risorse ai tesori della corona:

32 LAUXTERMANN M.D. 2014: 162 «decidedly un-Byzantine».

33 ROGNONI C. 2019: 948-949 con nota 20.

34 LAUXTERMANN M.D. 2014: 165.

35 «Qui giace Fetonte il cocchiere / sventurato, destinato a una sorte miseranda, / non godendo neanche per un giorno intero / di guidare il carro causa della sua morte sciagurata».

36 «“Qui giace Fetonte, auriga del cocchio di suo padre; / e se non seppe guidarlo, pure egli cadde in una grande impresa”. / Affranto, il padre aveva intanto nascosto il volto contratto / dal dolore e, se dobbiamo crederlo, dicono che tutto un giorno / trascorse senza sole [...]».

37 ROGNONI C. 2019: 959 con bibliografia citata a nota 44.

Θησαυρὸν ἄρα κέκλοφ' ὁ τλήμων ἐγὼ
τῶν βασιλικῶν ταμειῶν δεσπότη
τῶν ἀτιμῆτων ἢ τι τῶν κειμηλίων; (vv. 1733-1735)³⁸.

Subito dopo aver sviscerato la vicenda di Fetonte, il ricorso all'*exemplum* di Tantalo è funzionale a rappresentare la situazione paradossale dell'esule che, pur non avendo mai rivelato alcun segreto di corte (anche vivendo a stretto contatto con l'*entourage* dei funzionari regi), si ritrova a subire un supplizio peggiore del mitico figlio di Zeus che rivelò i più intimi segreti divini³⁹ e fu quindi condannato a patire la sete, non riuscendo a lambire con le labbra l'acqua del fiume in mezzo al quale fu precipitato, e la fame, non potendo cibarsi dei frutti che crescevano sulle sue sponde:

Μὴ κατὰ θείας ἐντολῆς θεῶν γόμον
τοῖς πᾶσιν ἐσχέδασα⁴⁰ τοῦ μυστηρίου,
χεῖρόν τι πάσχων πλειόνως τοῦ Ταντάλου; (vv. 1809-1811)⁴¹.

La fonte antica seguita in questo caso dall'Anonimo è l'XI libro dell'*Odissea*, vv. 582-592, dove si parla però di un lago infernale in

38 «Forse che ho rubato, oh me sventurato, il tesoro / dai forzieri regali del sovrano / o alcunché tra i beni inestimabili o tra i suoi cimeli?». L'uso dell'aggettivo βασιλικός da parte dell'Anonimo in riferimento ai forzieri di re Ruggero II non deve sorprendere e si spiega con la propaganda 'imperialistica' alla quale si prestavano più o meno inconsapevolmente i sudditi di lingua greca del regno normanno di Sicilia in chiave di opposizione a Bisanzio attraverso l'emulazione della letteratura costantinopolitana coeva, o anche a motivo dell'appartenenza del poeta ai ruoli dei funzionari normanni, che erano soliti rogare in greco documenti privati in cui tale aggettivo compariva spesso a indicare il re, a differenza della prassi riscontrabile nei documenti ufficiali (FALKENHAUSEN VON V. 2013: 71).

39 L'Anonimo riprende qui palesemente la tradizione mitografica, risalente forse a Licofrone, riportata in GIOVANNI TZETZES, *Chil.* V, vv. 458-460: «Ἀρχιερεὺς ὁ Τάνταλος καὶ φυσικός ἦν ἅμα, / καὶ τῆς ἱερωσύνης μὲν τῆς τῶν θεῶν ἀπέστη, / ἀνθ' ὧν περ τὰ μυστήρια εἶπε τοῖς ἀμύητοις» (LEONE P.L.M. 1968).

40 Si tratta probabilmente di un "solecismo" fonologico italo-greco, per tale ragione accolto nel testo dagli ultimi editori (VASSIS I. - POLEMIS I. 2016: 33 punto ε, 212 *ad locum*) in luogo della lezione normalizzata ἐσχέδασα stampata nell'*editio princeps* (BUSUTTL J. et al. 2010 *ad locum*).

41 «Forse che contravvenendo ai precetti divini ho condiviso / il fardello dei misteri divini con chiunque, / patendo un supplizio peggiore e in misura maggiore di Tantalo?» (si noti l'ipallage θεῶν γόμον... τοῦ μυστηρίου). La proposta di correzione di γόμον in λόγον (DE STEFANI C. 2017: 63), ipotizzando una corruzione generata da una trasposizione di lettere (λόγον > γόλον) e da uno scambio paleografico o fonetico tra *my* e *lambda*, appare forse superflua alla luce del senso coerente che si può restituire al testo tràdito.

mezzo al quale Tantalo è costretto a patire la sete, prosciugandosi l'acqua ogni qual volta cerchi di bere, e la fame, non riuscendo a raggiungere con la mano i frutti penzolanti dagli alberi rigogliosi tutt'intorno allo specchio d'acqua. Il riferimento al «fiume» (v. 1815 ἔνθεν ποταμοῦ κατεδικάσθη μέσον) in cui Tantalo è condannato a subire il suo supplizio potrebbe riflettere una tradizione scolastica del testo omerico in auge nel XII secolo bizantino o italo-greco riferita a uno dei fiumi infernali, o più semplicemente rimandare alla vicenda personale dell'Anonimo di Gozo, che è confinato nel vasto braccio di mare («canale») tra la Tunisia e la Sicilia.

L'*exemplum* di Tantalo non è amplificato al pari di quello di Fetonte, forse per la differente tipologia di fonte adoperata, e anzi sembra essere strumentale a introdurre immediatamente il confronto, drammatico in tutta la sua attualità, con la vicenda personale del poeta, che a differenza di Tantalo è stato punito per colpe non commesse. L'Anonimo si ritrova col corpo ricoperto di macchie (verosimilmente i primi sintomi del vaiolo o della lebbra⁴²) a causa delle privazioni a cui è sottoposto:

ἐγὼ δ' ὁ τάλας, μὴ δὲ πράξας τοιάδε,
 τί κατεκρίθην τῶν περ ἀπεινεστέρας⁴³
 ποιναῖς ὁ τρισδύστηνος, ἡμελημένως
 ῥιφθεῖς θαλασσῶν ἀχανῶν, φεῦ μοι, μέσον,
 τὸ σῶμα κατάστικτον, ἀειδὲς φέρων,
 πείναις τὲ δίψαις, συμφοραῖς πολυτρόποις; (vv. 1825-1830)⁴⁴.

42 Come sembrerebbe suggerire l'aggettivo κατάστικτος («punteggiato, maculato»), riferibile alla caratteristica eruzione esantematica maculo-papulare del vaiolo oppure alle macchie eritematose (rossastre) delle fasi iniziali della lebbra. Qui pare si possano escludere le accezioni, registrate altrove nella letteratura bizantina, di «punto, punzecchiato» (LBG s.v. καταστίκτω «stechen, zerkratzen») oppure di «graffiato» (LBG s.v. κατάστικτος «zerkratzt»). In un mosaico della cattedrale di Monreale è raffigurato il miracolo di Cristo che guarisce un lebbroso il cui corpo è proprio punteggiato ovunque di macchioline rosse: lo scrittore ringrazia Giuseppe Mandalà per l'utile suggestione.

43 La lezione del codice matritense, conservata nel testo dagli ultimi editori, è da intendersi ancora una volta come scrittura "solecistica" omofonica per la forma attesa ἀπηνεστέρας, comparativo dell'aggettivo ἀπηνής, -ές. La congettura ἀτενεστέρας (PUCCIA M. 2009: 236 nota 11) dall'aggettivo ἀτενής, -ές restituisce un senso coerente («pene più rigide, inflessibili»), ma forse è più lontana dal cogliere nel segno.

44 «Io invece, misero, dal momento che non ho compiuto siffatti misfatti, / perché sono stato condannato a pene più dure di quelle [*scil.* di Tantalo], / me tre volte sventurato, senza alcun ri-

L'invidia dei cortigiani di Ruggero II nei confronti del grado gerarchico raggiunto dal fedele funzionario ha instillato nella mente del re il dubbio su un suo presunto tradimento, portandolo a decretarne il confino sull'isola di Gozo; tuttavia, con questa scellerata decisione non si è fatto l'interesse del regno, perché l'Anonimo ha sempre servito con fedeltà: al poeta è riservato ormai un terribile destino di sventura che potrà cessare solo con la morte, se non interverrà un atto di clemenza del sovrano con l'intermediazione di Giorgio di Antiochia:

φθό[ν]ος γὰρ [οἷ]δε μὴ προτιμᾶν συμφέρον,
 κᾶν μοῖραν ἀπέλιφε τῆς εὐπορίας·
 εἰ δ' αὖ γε συμβῆ καὶ συνουσίας τύχη,
 τότε ἂν ἀπαραίτητος ἦ δυστυχία,
 τέλους τυχοῦσα καὶ μόλις τῷ θανάτῳ (vv. 1513-1517)⁴⁵.

L'Anonimo si riferisce agli artefici – che egli ben conosceva ma di cui tace il nome – della delazione (συκοφαντίας τρόπος, v. 1946) sul suo presunto reato di alto tradimento con l'appellativo di ἄνδρες κακόχαρτοι (v. 1537), «uomini che godono per il male arrecato»: costoro sono accusati apertamente di essere in malafede ma anche velatamente dei cattivi funzionari del regno, com'è insito nel duplice significato assegnabile alla radice χαρ- del verbo χαίρω («godere»), che secondo un procedimento paraetimologico consueto per l'Anonimo⁴⁶ potrebbe alludere anche alla voce del greco medievale di Sicilia χάρτη («documento di cancelleria»)⁴⁷.

Altrove questi alti funzionari che avrebbero avuto un ruolo non marginale nella diffamazione del poeta sono ricompresi nel novero dei «satrapi», termine con il quale l'Anonimo si riferisce probabilmente agli esponenti dell'amministrazione civile e militare del regno

guardo / gettato, ahimè, nel mezzo dei vasti mari, / con il corpo punteggiato di pustole, brutto a vedersi, / per la fame e la sete, per ogni sorta di sventura?».

45 «L'invidia non sa anteporre l'utile, / anche qualora abbia ottenuto un grado di beneficio; / ma qualora, invero, accada persino il caso di una loro stretta unione, / allora la sventura non può essere evitata, / trovando la sua cessazione pure a stento con la morte».

46 ROGNONI C. 2017: 317-318 con nota 9.

47 CARACAUSI G. 1990: 618 s.v. χάρτη «documento, atto»; LBG s.v. χάρτη «Urkunde».

normanno di etnia non latina⁴⁸; lo stesso Giorgio di Antiochia viene salutato come «satrapo» nella parte superstite del proemio⁴⁹. Il poeta sa di non aver mai assunto comportamenti tali da suscitare il rancore o la collera di qualcuno dei membri dell'*entourage* del re, anche perché le sue umili origini lo tengono al riparo da una simile accusa:

μη τῶν σατραπῶν εἷς ὁ τλήμων τυγχάνω,
σειρᾶς ἐκείνων ἢ σαφῶς κατηγομένος; (vv. 1705-1706)⁵⁰.

Dunque, le cause delle sventure dell'Anonimo vanno ricercate altrove e non sono imputabili a suoi comportamenti sopra le righe. La lunga supplica è rivolta nel nono anno di esilio all'ammiraglio Giorgio di Antiochia, abile comandante della flotta del re Ruggero II, circostanza che richiama alla mente del poeta la decennale peregrinazione di Odisseo, capace di procacciare sempre la salvezza per i suoi compagni:

Ὀδυσσεύς⁵¹ φάσκουσιν Ἀχαιῶν μύθοι
ἄριστον εὐρεῖν τὸν τρόπον σωτηρίας
τῆς εἰς ἑταίρους... (vv. 3608-3610)⁵².

48 Secondo una suggestiva ipotesi (ROGNONI C. 2017: 327), i «satrapi» cui si riferisce l'Anonimo potrebbero essere identificati nei funzionari regi di etnia arabo-musulmana, arroccati in quei gruppi di potere a corte comprendenti anche i *comites* di etnia latina citati al v. 1707: μη τῶν κομητῶν χειρεκάκων κατέβην, «forse che discendo dai conti che godono del male altrui». Tra costoro probabilmente si celava l'artefice della delazione sul presunto tradimento del poeta e della sua conseguente caduta in disgrazia presso il sovrano. Il fatto che Giorgio di Antiochia, un greco siriano che parlava anche arabo ma non era musulmano, venga salutato con il medesimo appellativo di «satrapo» al v. 2 del proemio non cozza necessariamente con l'ipotesi formulata dalla Rognoni, se si considera tale termine come onnicomprensivo dei funzionari non latini o comunque non normanni, che nel regno godevano di uno *status* minore: «not belonging to feudal society left one without any determined social status. Greeks and Arabs could rise to the highest positions, but when they fell into disgrace there was no social network to protect them» (FALKENHAUSEN VON V. 2013: 61).

49 Al v. 2: ἀλλ' ὃ σατραπῶν πανσεβάσμιος κάρα, «ma, o venerabilissimo capo dei satrapi».

50 «Forse che sono, me sventurato, uno dei satrapi, / o disceso manifestamente dalla loro linea?».

51 Lo spirito aspro è conservato nell'ultima edizione come «solecismo» italo-greco (VASSIS I. - POLEMIS I. 2016).

52 «I miti degli Achei raccontano che Odisseo / escogitò il modo migliore per la salvezza / dei suoi compagni...».

Nella parte finale del poema la velata critica mossa dall'Anonimo all'Antiocheno, unico possibile artefice della cessazione dell'esilio eppure sordo a ogni richiesta, si estrinseca attraverso l'accostamento del grande ammiraglio normanno alla figura di Odisseo che ne rievoca le doti di πολυμηχανία e di scaltrezza navale, ma con un impietoso raffronto apofatico che ne fa un non-Odisseo:

σοὶ δ' εἰ θελητόν, μηχανῆς τινὸς δίχα,
μόνῳ λόγῳ με τῆς ὑγρᾶς τῶν φαρύγγων
αὐτῶν ἀχανῶν καὶ βυθῶν κεχηνότων
ἤρπαζες ἄν, εἴλικυες ἀναμφιβόλως,
ἀρχὴν κατασχόν, ἄλλος ἦν οὐδεὶς ἔχει (vv. 3615-3619)⁵³.

BIBLIOGRAFIA

ACCONCIA LONGO Augusta, *Poesia greca nel Salento medievale*, "Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici" n.s., n. 51, 2014, pp. 245-279.

BESTA Enrico, LONGHI Silvio, *Esilio*, in "Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti", XIV, Treves-Treccani-Tumminelli (Istituto della Enciclopedia Italiana), Milano 1932, pp. 327-328 (*online* https://www.treccani.it/enciclopedia/esilio_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

BUSUTTIL Joseph, FIORINI Stanley, VELLA Horatio C.R., *Tristia ex Melitogaudio. Lament in Greek Verse of a XIIIth-century Exile on Gozo*, transcribed, translated and edited, The Farsons Foundation, Malta 2010.

CARACAUSI Girolamo, *Lessico greco della Sicilia e dell'Italia meridionale (secoli X-XIV)*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1990.

CARILE Antonio, *Teologia politica bizantina*, CISAM, Spoleto 2008.

D'AMBROSI Mario, *Perseguitati ed esuli tra Bisanzio e Malta: Giorgio Maniace e l'Anonimo di Gozo*, "Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici" n.s., n. 54, 2017, pp. 105-131.

53 «Ma se tu avessi voluto, senza alcuna particolare astuzia, / per mezzo di una sola parola straparmi dalle gole del mare, / proprio dalla sua immensità e dagli abissi spalancati, / tu mi avresti afferrato e tirato fuori senza dubbio, / avendo poteri che nessun altro ha».

DAGRON Gilbert, *Empereur et prêtre. Étude sur le « Césaropapisme » byzantin*, Gallimard, Paris 1996.

DAVIS-SECORD Sarah, *Migration in the Medieval Mediterranean*, ARC Humanities Press, Leeds 2021.

DE ANDRÉS Gregorio, *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura - Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid 1987.

DE STEFANI Claudio, *Alcune emendazioni ai Tristia maltesi*, “Medioevo greco”, n. 17, 2017, pp. 59-67.

DELLE DONNE Fulvio, *Giorgio di Antiochia*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, LV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 347-350 (online http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-d-antiochia_%28Dizionario-Biografico%29/).

FALKENHAUSEN VON Vera, *The Graeco-Byzantine Heritage in the Norman Kingdom of Sicily*, in BURKHARDT Stefan, FOERSTER Thomas (eds.), *Norman Tradition and Transcultural Heritage. Exchange of Cultures in the 'Norman' Peripheries of Medieval Europe*, Ashgate, Farnham 2013 [rist. Routledge, London-New York 2016], pp. 57-77.

FIACCADORI Gianfranco, *Byzantina Melitensia*, “Acme”, n. 63/3, 2010, pp. 337-343.

HOUBEN Hubert, *I Normanni*, Il Mulino, Bologna 2013.

IMPELLIZZERI Salvatore, RONCHEY Silvia, CRISCUOLO Ugo (a cura di), Michele Psello. *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*, introd. di Dario del Corno, I-II, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984.

LAUXTERMANN Marc D., *Tomi, Mljet, Malta. Critical Notes on a Twelfth-Century Southern Italian Poem of Exile*, “Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik”, n. 75, 2014, pp. 155-176.

LAVAGNINI Bruno, «*Versi dal carcere*» di un anonimo poeta italo-bizantino di età normanna (1135-1151), “Rivista di studi bizantini e slavi”, n. 2, 1982 (= *Miscellanea Agostino Pertusi*, II), pp. 323-331.

LBG = TRAPP Erich, HÖRANDNER Wolfram, DIETHART Johannes et al. (hrsg.), *Lexikon zur byzantinischen Gräzität*, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, I (A-K), Wien 1994-2001; II (Λ-Ω), Wien 2005-2017 (online <http://stephanus.tlg.uci.edu/lbg>).

LEONE Pietro L. M., *Ioannis Tzetzae Historiae*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1968.

LUCA Santo, *La produzione libraria*, in Renata LAVAGNINI, Cristina RONGNONI (a cura di), *Byzantino-Sicula VI. La Sicilia e Bisanzio nei secoli XI e XII*, Atti delle X Giornate di studio dell'Associazione Italiana di Studi

Bizantini (Palermo, 27-28 maggio 2011), Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici “Bruno Lavagnini”, Palermo 2014, pp. 131-174.

LUONGO Gennaro, *Due preghiere in versi di un poeta italobizantino del XII secolo*, “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli”, n. 22, 1979-1980, pp. 77-176.

MÉNAGER Léon-Robert, *Amiratus-Ἀμνηρᾶς. L’Émirat et les origines de l’Amirauté (XIe-XIIIe siècles)*, S.E.V.P.E.N., Paris 1960.

PERTUSI Agostino, *Le isole maltesi dall’epoca bizantina al periodo normanno e svevo (secc. VI-XIII) e descrizione di esse dal sec. XII al sec. XVI*, “Byzantinische Forschungen”, n. 5, 1977, pp. 253-306.

PETERS-CUSTOT Annick, *Greek Communities in Post-Byzantine Italy*, in Salvatore COSENTINO (ed.), *A Companion to Byzantine Italy*, Brill, Leiden-Boston 2021, pp. 225-251.

PRIGENT Vivien, *L’archonte Georges, prôtos ou émir?*, “Revue des études byzantines”, n. 59, 2001, pp. 193-207.

PUCCIA Marcello, *L’anonimo Carme di supplica a Giorgio di Antiochia e l’elaborazione dell’idea imperiale alla corte di Ruggero II*, in Mario RE, Cristina ROGNONI (a cura di), *Byzantino-Sicula V. Giorgio di Antiochia. L’arte della politica in Sicilia nel XII secolo tra Bisanzio e l’Islam*, Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 19-20 aprile 2007), Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici “Bruno Lavagnini”, Palermo 2009, pp. 231-262.

PUGLIESE Giovanni, *Linee generali dell’evoluzione del diritto penale pubblico durante il Principato*, “Aufstieg und Niedergang der römischen Welt” n. 2/14, 1982, pp. 722-789.

RAVEGNANI Giorgio, *Imperatori di Bisanzio*, Il Mulino, Bologna 2008.

ROGNONI Cristina, *Legal Texts and Juridical Practice in Byzantine Italy*, in Salvatore COSENTINO (ed.), *A Companion to Byzantine Italy*, Brill, Leiden-Boston 2021, pp. 760-796.

ROGNONI Cristina, *Leggendo l’Anonimo maltese: alcune considerazioni su Giorgio di Antiochia*, “Νέα Ρώμη”, n. 14, 2017 (= *Κήπος ἀειθαλές. Studi in ricordo di Augusta Acconcia Longo*, II), pp. 315-331.

ROGNONI Cristina, *Libri legales e cultura giuridica alla corte di Ruggero II. La testimonianza di un contemporaneo*, in Salvatore COSENTINO, Margherita Elena POMERO, Giorgio VESPIGNANI (a cura di), *Dialoghi con Bisanzio. Spazi di discussione, percorsi di ricerca*, Atti dell’VIII Congresso dell’Associazione Italiana di Studi Bizantini (Ravenna, 22-25 settembre 2015), I-II, CISAM, Spoleto 2019, II, pp. 943-961.

ROMANO Roberto, *Note di lettura a testi italogreci*, in *Byzantino-Sicula III. Miscellanea di scritti in memoria di Bruno Lavagnini*, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Palermo 2000, pp. 293-302.

RONCHEY Silvia, *Lo stato bizantino*, Einaudi, Torino 2002.

TORRE Cristina, *Tra Oriente e Occidente: i Giambi di Eugenio da Palermo*, "Miscellanea di Studi Storici", n. 14, 2007, pp. 177-213.

TSOLAKIS Eudoxos Th., *Άγνωστα έργα Ιταλοβυζαντινού ποιητή του 12ου αιώνα*, "Ελληνικά", n. 26, 1973, pp. 46-66.

VASSIS Ioannis, POLEMIS Ioannis, *Ένας Έλληνας εξόριστος στην Μάλτα του δωδεκάτου αιώνα. Το Ποίημα του Έλληνικού Κώδικα της Έθνικης Βιβλιοθήκης της Μαδρίτης 4577*, νέα κριτική έκδοση, με μετάφραση και σημειώσεις, Εκδόσεις Κανάκη, Αθήνα 2016.

MIGRANTI SENZA TERRA E SENZA SPAZIO.
UN TEMA DI CONFINE TRA STORIA ED ALTRO ANCORA

Alfonso Tortora

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

NAZIONE, CIVILTÀ, IDENTITÀ

«Negli ultimi anni – ha sostenuto Barbero – uno dei campi di ricerca più eccitanti in cui si sono impegnati gli studiosi del Medioevo, soprattutto di lingua tedesca, è proprio quello dell’etnogenesi: il tentativo, cioè, di scoprire com’è che nasce e com’è che muore un popolo, e dunque cos’è che tiene insieme, per qualche secolo, alcune migliaia o alcuni milioni di persone, persuadendole di costituire una nazione» (BARBERO A. 2005: 50). Lo storico piemontese, dunque, ci propone il problema, dominante oggi in termini sociali, della giusta definizione dell’appartenenza delle società a ciò che una volta, sulla base degli esiti risultanti da un complesso dibattito filosofico, tra Otto e Novecento gli storici chiamavano ora “nazione”, ora “civiltà”, ma che adesso, invece, sotto la sempre più insidiosa influenza di altri campi disciplinari, tra cui l’antropologia, la sociologia etc., gli stessi amano indicare con la parola “identità”¹. Ma cosa dobbiamo intendere oggi con il termine

1 Per approfondire questa tematica utile, PROSPERI A. 2007, 2016, 2021.

identità? Proprio dai medievisti possiamo attingere per tentare qualche risposta, di certo non esauriente, alla nostra domanda.

Uno dei maggiori studiosi italiani dei fermenti ereticali del Medioevo, Grado Giovanni Merlo, parlando delle identità valdesi nella storia, cioè di gruppi umani minoritari e ampiamente marginalizzati sul piano storico del vivere in comunità dall'età di mezzo in avanti, propone un interessante formulario teorico della parola identità, attribuendo ad essa un duplice significato, quale quello di «identità attribuita» e quello di «identità voluta» (MERLO G. G. 1991: 57). Con la prima definizione si intende il giudizio che di alcuni individui o gruppi umani danno altri soggetti o intere comunità, generando in tal modo la percezione di una diversità tra individui giudicati e soggetti giudicanti (si pensi al rapporto tra gli inquisitori e i valdesi: questi ultimi venivano giudicati eretici). Con la seconda definizione, invece, si sottolinea la visualizzazione personale che ogni individuo, ogni comunità ha di sé, rinviando all'immagine di uno specchio che *intus leget*, guarda le cose al suo interno (ad esempio, i valdesi non si giudicavano eretici, ma si autodefinivano puri cristiani eredi degli Apostoli). In queste definizioni, che possiamo ritenere in sintonia con la tradizione aristotelica, in termini di semiotica della cultura, scorgiamo qualche cosa che ha a che fare con il concetto di “straniamento”, elaborato, come ben sappiamo, dal formalismo russo: cioè in esse è dato rilevare una forte componente visiva: lo sguardo, che si traduce, poi, in sapere, conoscenza, giudizio, quindi, crisi (HARTOG F. 2002). Ma, per restare sul terreno della sociologia e della nostra attualità, con l'espressione identità si tenderebbe ad indicare il destino culturale di gruppi umani, la cui storia appare caratterizzata dal mischiarsi, sulla base di naturali, ma articolati processi di spinta alla emigrazione, con altri gruppi etnici². Quest'ultima interpretazione della locuzione “identità” appare tanto più importante se poniamo mente al fatto che in questo processo di integrazioni sociali qualcosa si cede, in termini di caratteri peculiari propri ad un gruppo umano e qualcosa si guadagna, a vantaggio della comunità considerata nel suo insieme, ciò sul piano sociologico, culturale, tipologico etc. (PROSPERI A. 2007: 235). Si tratta, in definitiva, di considerare il concetto di “identità” strettamente correlato a

2 Si veda ANDERSON B. 1996; GABACCIA D. R. 2003; VIOLA P. 2004 (in particolare pp. 234 e ss).

quello di comunità, la quale, però, viene adesso vista sotto un rinnovato aspetto: come risultato dello scambio di caratteri etnici, culturali ed altro tra esseri umani³; ossia della formazione di collettività, al cui interno la dinamica associazionistica degli uomini pone in essere prodotti culturali fondati su una variegata gamma di contributi, tra le cui risultanti figura l'affermarsi di alcune nozioni, come quella di "popolo", ad esempio, da cui si genera l'idea di "nazione".

IL POPOLO: UNO SCAMBIO ETNOGENICO

La complessità del tema esige il ritorno alle parole di Barbero per meglio chiarire i concetti fin qui espressi:

[...] la definizione stessa di popolo, nell'Alto Medioevo – scrive lo storico piemontese –, risulta molto più labile di quel che potremmo credere. Un popolo era, di solito, un aggregato di gente d'origine disparata, che a volte non parlava nemmeno la stessa lingua: i nobili avari parlavano fra loro in una lingua turco mongola, ma la lingua slava con i contadini; e al tempo di Carlo Magno c'erano Franchi che parlavano in "lingua romana" e altri in "lingua teodisca", senza smettere per questo di considerarsi tutti Franchi (BARBERO A. 2005: 50).

Se queste sono le condizioni etniche dell'Europa medievale, ovvero dei nostri progenitori, occorre chiedersi quali fossero, invece, i presupposti culturali della stessa. Leggiamo ancora quanto riferisce Barbero: «Anche l'esistenza di una cultura materiale propria e inconfondibile per ciascun popolo s'è rivelata un mito: i modelli circolavano, erano imitati, si mescolavano, sicché nessun archeologo, trovando una spada o una ceramica, osa più attribuirle con certezza a un popolo piuttosto che a un altro» (BARBERO A. 2005: 51). Popoli formati da «un aggregato di gente d'origine disparata»; circolazione, imitazione e «mescolanza» di modelli culturali. Tutto ciò vuol dire prestiti e acquisizioni veicolati nell'ambito di una comunità in cammino verso l'affermazione di una comune visione del *cosmos*, che in una fase lun-

3 Cfr. CROSBY A. 1992; PROSPERI A. 2007 e 2016.

ga, progressiva e successiva diventa “nazione”, a riguardo della quale Barbero, sempre però con riferimento all’età dei regni romano-barbarici, aggiunge:

A definire una nazione erano, invece, delle esperienze condivise: una guerra vittoriosa al seguito di un capo carismatico, lo stanziamento in uno stesso territorio, la conversione a una stessa religione. Esperienze abbastanza importanti – scrive il medievista – da forgiare un senso di identità e di appartenenza, magari da giustificare la nascita di un mito d’origine, che risultava meno efficace per il fatto d’essere inventato di sana pianta (BARBERO A. 2005: 50).

Il tema fin qui trattato, in definitiva, è quello dell’incontro di culture o, forse meglio sarebbe dire, del processo di “acculturazione” di una storia europea che ha tenuto ben conto delle fasi culturali tracciate dalle età classiche; così, ad esempio, nota ancora Barbero:

i Celti e i Germani descritti da Cesare non erano forse popoli diversi, ma diverse fasi evolutive d’una stessa civiltà; anzi, c’è chi sostiene che i Germani, alla fin fine, li hanno inventati i Romani. Sono stati loro a percepirla come una collettività, a classificarli con spirito etnografico, a fornirgli i modelli di organizzazione politica che per qualche tempo hanno trasformato quel magma di tribù in etnie con una propria identità» (BARBERO A. 2005: 50).

“Etnie”, “identità”. Si tratta di parole che ci riconducono al filo del nostro discorso; ma prima di proseguire dobbiamo ancora una volta lasciare la parola al medievista piemontese, questo per cogliere in sintesi quell’interessante passaggio, che ci aiuta a capire come e perché l’appartenenza etnica non sia un puro fatto biologico, ma semplicemente un aspetto culturale del nostro vivere in comunità.

A partire dall’Ottocento, i progressi della linguistica e le preoccupazioni nazionalistiche [...], creano il mito di una comunità originaria dei popoli germanici; in cui sono stati inclusi per buona misura anche i Goti, in base a considerazioni puramente linguistiche, benché per certi aspetti assomigliassero molto di più ai popoli delle steppe asiatiche (BARBERO A. 2005: 51).

ALLE RADICI DI UNA CIVILTÀ

Per ritornare alla più recente storiografia, adesso, ci limitiamo ad osservare che a vari livelli d'attenzione e per epoche differenti e in diversi ambiti geografici essa si sta attualmente interessando alle «origini etniche dell'Europa» (POHL W. 2000 e 2005) e di riflesso a quelle di altre civiltà (PROSPERI A. 2007). Questa storiografia, stimolata dal sempre vigile motto crociano che «ogni vera storia è storia contemporanea»⁴, nel senso che le molteplici problematiche espresse dal nostro presente ci inducono a ritornare al nostro passato, ovvero alla comprensione della genesi delle stesse, tende a riproporre alla nostra attenzione il vecchissimo tema delle «radici di una civiltà»⁵. Ora, prendendo spunto da questa riemergente questione storica, che proprio faccenda solo storica non è⁶, mi sembra opportuno intrecciare le indicazioni di Barbero alle osservazioni di uno studioso dell'antico Oriente, Mario Liverani, il quale nel 2008 ha pubblicato un articolo su “Mundus” (parola che pure ha a che fare con il concetto di radice, poiché nei tempi antichi essa designava “l'ombelico del mondo”, ossia un pozzo sacro, punto di congiunzione tra cielo e terra, collocato al centro di Roma): *A che serve la storia*. In esso Liverani, tra le molteplici cose di cui tratta, si sofferma sull'odierna utilità dei libri di storia, ponendosi alcune domande del seguente tenore:

Ora, se si entra in una libreria ben fornita, si vedrà che i libri di storia non mancano – sia più seriosi e tecnici, sia più divulgativi, e al limite anche (e magari anche più numerosi) di fanta-storia. Tutti questi libri – prosegue Liverani – sono forse stati concepiti in modo da indottrinare la classe dirigente? sono forse concepiti per trasmettere gli antichi modelli di comportamento? stabiliscono un nesso tra conoscenza del passato e azione presente? Direi proprio di no. Chiariscono – si chiede

4 Ovviamente, la frase va letta nel contesto del discorso svolto da Benedetto Croce in *Teoria e storia della storiografia* (2001).

5 Scontato il rimando a Chabod (1977), il tema appare ampiamente contenuto nei contributi di Giorgio Falco (1963 e 1960). Più di recente su questo tema si è espresso Bartolomeo Pirone in *Al-Malik Al Kāmil e i cristiani d'Egitto* (2021).

6 Si veda, sul punto, il già menzionato contributo di Prosperi (2007).

ancora lo studioso romano – la questione delle cosiddette radici? Raramente e per partito preso (LIVERANI M. 2008: 50).

Le parole di Liverani, con i risvolti filosofici e antropologici, sociali e politici che deliberatamente sottendono, assumono nel contesto del nostro ragionamento una certa importanza, se poste, però, in relazione al sottile compromesso oggi dominante tra il nostro vissuto quotidiano, caratterizzato da un'imponente virtualità e i modelli culturali tradizionali, quelli antichi, le nostre "radici", per intenderci, fatte di stipi, dove si conservava il pane, e di nonne e di nonni, che attraverso i propri gesti e i propri giochi e le appropriate parole filtravano ai più giovani, prevalentemente i nipoti, ammaestramenti, storie, leggende, favole di un passato remoto, in cui pur si celava qualcosa del "bel paese" natio. E attraverso tutto ciò il bel mondo abitato dai nonni di almeno due generazioni fa filtrava accortamente i propri sentimenti nei giovani, definendone in qualche modo la propria identità di appartenenza alle proprie radici di nascita. Accanto ai nonni, poi, vi era la scuola, il cui compito era quello, nella gerarchia sociale e istituzionale dei generi del sapere, di trasmettere e insegnare anche la storia, che per definizione evoca il passato, l'antico. I caratteri fondamentali dell'antico, si legge in un manuale di storia del 1968 (e la data non è scelta a caso) dedicato ai "Lineamenti di storia antica", scritto tra gli altri da quel Cinzio Violante, che si è poi affermato come uno dei più ascoltati medievisti italiani nel secondo dopoguerra, risiedono nel fatto che «questi caratteri non appaiono d'un tratto, né d'un tratto scompaiono: essi si vanno delineando più o meno lentamente e lentamente si attenuano, così che i fenomeni anche più salienti di un'epoca trovano le loro origini lontane nelle età precedenti e fanno sentire la loro efficacia sulle seguenti. Non è quindi possibile determinare il momento preciso in cui termina un'età e l'altra si inizia» (PICOTTI G. B. - VIOLANTE C. 1968: 6).

Dunque, una volta – ciò almeno fino al 1968 e poco oltre – a scuola s'introduceva la storia antica, quella più lontana da noi, partendo dalla inevitabile definizione di un processo cronologico, che era dato dallo scorrere di un tempo riconoscibile come tale solo e semplicemente perché capace di conservare, in una sorta di ideale *continuum*, tracce dell'umana vicenda, ossia la memoria di un prima e di un poi. Si trattava di un approccio ideale alle diverse età della storia umana,

seguendo un metodo di matrice largamente crociano, in cui lo storico svolgeva la funzione di valutatore del «movimento storico» (CROCE B. 1980: 29). E il tempo, in quest'ottica pedagogica, diveniva quella componente del vissuto umano, attraverso cui era possibile spiegare lo sviluppo delle «civiltà» nel mondo. Per converso, oggi «quasi tutti [i libri di storia] –afferma Liverani – sono stati concepiti e scritti in modo da rispondere ad un fine del tutto diverso, che è quello di intrattenere, di svagare, di incuriosire: in altre parole sono stati scritti per occupare il tempo libero e non per formare alle attività professionali» (LIVERANI M. 2008: 50).

In questo modo Liverani sembra squalificare la più attuale funzione dei libri di storia e, di rimando, la mansione svolta dalla scuola, che sul piano istituzionale usa i libri di storia quali strumenti per la didattica, che invece appaiono scritti più per soddisfare il tempo libero dei nuovi discenti che per la formazione culturale degli stessi. A proposito del tempo libero, Liverani prosegue il suo discorso, affermando che: «Dicevo del tempo libero, che del resto sta diventando sempre più importante, in una società post-industriale, coi giovani che restano disoccupati fino alla maturità inoltrata, e con gli anziani che si godono la pensione più a lungo di prima. Il tempo libero – conclude Liverani – in fondo è la vita» (LIVERANI M. 2008: 50).

Già, il tempo libero come vita! Si tratta, in fondo e a ben riflettere sulle parole dello storico e archeologo orientalista, di quella *cultura animi*, che era già cara a Montaigne, ma di cui parla l'erudito gesuita Emanuele Tesauro (autore, tra l'altro, di una interessante storia del *Del Regno d'Italia sotto i barbari*) intorno al secondo Seicento nella sua *Filosofia Morale* in questi termini:

Siccome l'ozio è il riposo del corpo così la facezia è il riposo dell'anima, ma non riposo ozioso né spensierato, perché l'intelletto è facoltà spirituale e lo spirito se non è legato da sonno, tant'opera quanto vive, perché la sua vita è operare. Anzi se nei motti seriosi è più sodezza, nei motti faceti è più acutezza in queglii è più giudizio, in questi è più ingegno (TESAURO E. 1673: 310)⁷.

7 Ma si veda anche ARICÒ D. 1981: 335-336.

L'uso del tempo libero, sul piano storico, è prerogativa della modernità e più specificamente delle città, non potendo sicuramente mettere radici «nel suolo incolto dei selvaggi e rustici cervelli», scrive ancora il Tesoro (310). E non è un caso che proprio il Tesoro, nell'incipiente declinare del secolo della crisi, il Seicento, ben sottolineava come e quanto i vizi derivanti dal tempo libero fossero la «rustichezza» o «villania» e la «scurrilità» (310). Le parole del Tesoro ci appaiono di struggente attualità e con esse ci piace concludere qui questo breve discorso.

BIBLIOGRAFIA

ARICÒ Denise, *Retorica barocca come comportamento. Buona creanza e civil conversazione*, "Intersezioni", a. I, vol. 1, 1981, pp. 317-349.

ANDERSON Benedict, *Comunità immaginarie. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 1996.

BARBERO Alessandro, *Le etnie sono un'invenzione*, in Gianni GENTILE, Luigi RONGA, *Storia & Geostoria, dalla metà del Seicento alla fine dell'Ottocento*, Editrice la Scuola, Brescia 2005, pp. 50-51.

CHABOD Federico, *Storia dell'idea d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1977.

CROCE Benedetto, *Storia del Regno di Napoli*, Laterza, Roma-Bari 1980.

CROCE Benedetto, in *Teoria e storia della storiografia*, a cura di Giuseppe GALASSO, Adelphi, Milano 2001 (ed. orig. 1913).

CROSBY Alfred, *Lo scambio colombiano. Conseguenze biologiche e culturali del 1492*, Einaudi, Torino 1992.

FALCO Giorgio, *La Santa Romana repubblica. Profilo storico del Medioevo*, Ricciardi, Milano/Napoli 1963.

FALCO Giorgio, *L'idea d'Europa*, "Rivista storica italiana", LXXII, 4, 1960, pp. 737-744.

FRIEDRICH Hugo, *Montaigne*, Gallimard, Paris 1968 (ed. orig. *Montaigne*, Franke Verlag, Bern 1949).

GABACCIA Donna R., *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Einaudi, Torino 2003.

HARTOG F., *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi 2002.

LIVERANI Mario, *A che serve la storia*, "Mundus, rivista di didattica della storia", n. 1, a. I, gennaio-giugno 2008, pp. 48-52.

MERLO Grado G., *Una recente sintesi di storia del "Poveri di Lione"*, in *Valdesi e valdismi medievali - II. Identità valdesi nella storia e nella storiografia. Studi e discussioni*, Claudiana, Torino 1991, pp. 55-68.

PICOTTI Giovanni Battista, VIOLANTE Cinzio, *Lineamenti di storia antica*, La Scuola Editrice, Brescia 1968.

PIRONE Bartolomeo, *Al-Malik Al Kāmil e i cristiani d'Egitto*, Edizioni Terra Santa, The Franciscan Centre of Christian Oriental Studies, Milano, Musky-Cairo 2021.

POHL Walter, *Le origini etniche dell'Europa. Barbari e Romani tra antichità e Medioevo*, Viella, Roma 2000.

POHL Walter, *Aux origines d'une Europe ethnique: transformations d'identités entre Antiquité et Moyen Age*, "Annales", 60/1, 2005, pp. 183-208.

PROSPERI Adriano, *L'Europa e le altre civiltà, le altre civiltà e l'Europa*, in Maria Antonietta VISCEGLIA (a cura di), *Le radici storiche dell'Europa. L'età moderna*, Viella, Roma 2007, pp. 231-256.

PROSPERI Adriano, *Identità. L'altra faccia della storia*, Laterza, Roma-Bari 2016.

PROSPERI Adriano, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Einaudi, Torino 2021.

TESAURO Emanuele, *Del Regno d'Italia sotto i barbari. Epitome*, Giovanni Cagnolini, Venezia 1669.

TESAURO Emanuele, *Filosofia Morale*, Pezzana, Venezia 1673.

VIOLA Paolo, *L'Europa moderna. Storia di un'identità*, Einaudi, Torino 2004.

DONNE, AMANTI E RICEVIMENTI
NELLA ROMA DEL SETTECENTO

Rosario Pellegrino

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

INTRODUZIONE

Charles de Brosses (1709-1777), tra i viaggiatori francesi illustri del *Grand Tour*, visita Roma, sua patria di elezione, negli anni 1739-40. Della città eterna recepisce un messaggio pregnante che lo pervade e lo ammalia: la grandezza, la maestosità, il carattere sublime. È affascinato da qualunque cosa si riferisca a Roma, specialmente a quella antica, senza disdegnare aspetti e peculiarità della città moderna. Ne è dimostrazione la sua propensione a non tralasciare abitudini a tavola, costumi e usi sociali, cerimonie ufficiali e personaggi di cui fornisce commenti particolareggiati arguti e preziosi agli occhi del lettore. Da buon francese del suo tempo, spesso rivela il suo gusto per confronti più o meno azzardati sulla cultura e la vita d'oltralpe soffermandosi sull'organizzazione della società che lo sorprende, lo diverte e lo stimola ogni volta. A dire il vero, non c'è realtà italiana che non arricchisca e completi la sua formazione culturale. Ricordiamo che de Brosses si è occupato di linguistica, antichità, storia, religione, diritto e non solo, pubblicando opere apprezzate e rimaste appannaggio della cultura francese.

Diversamente da altri viaggiatori, primo tra tutti Goethe, de Brosses, attraverso le sue *Lettres familières* (DE BROSSES C. 1858), sembra

rivelare alla coscienza una conquista nuova del territorio e degli abitanti del Belpaese, piuttosto che la conferma di un sapere già definito e appreso dai manuali. Non mancano neanche in lui esperienze di trascrizione dai *récits de voyage* della tradizione, tra cui spiccano quelli di Maximilien Misson (1691), tuttavia la sua vena arguta e polemica non si presta ad avvalorare tesi in maniera pedissequa, preferendo intervenire, spesso in maniera perentoria, sulla decadenza di opere d'arte e sulle abitudini dei popoli visitati. Tale attitudine lo induce a non tener conto dei pregiudizi che spesso accompagnano i viaggiatori stranieri fino a determinarne i giudizi, favorendo un approfondimento delle contraddizioni della realtà italiana. Gli abitanti, in modo particolare, lo interessano quanto la loro storia e ritiene la gente erede indegna di una grandezza in piena e inequivocabile decadenza. Né l'autore dimentica che tra le testimonianze di un passato lontano si agita un'umanità che dal corso della storia deve prescindere per riuscire a costruire una quotidianità, benché dolorosa. Il discorso socio-politico è alla base delle *Lettres familières*, ancorché non venga mai evidenziato in maniera palese, nascosto com'è dall'analisi turistico-descrittiva che caratterizza l'opera.

Le *Lettres familières* presentano una serie di considerazioni spesso pungenti sui costumi della penisola in una struttura eminentemente didascalica e informativa con risvolti morali e impressioni a sorpresa. Pur con richiami costanti all'Antichità, epoca che rappresenta la sua vera passione, il suo viaggio si colloca nella realtà contemporanea, nel groviglio di comportamenti e interessi personali e sociali, secondo modelli nati da ricordi e giudizi personali che non trascurano mai dati psicologici e autobiografici. Il viaggio è per de Brosses un espediente che risponde a un dinamismo intellettuale e morale, a un'elevata dose di energia vitale. Tutto ciò si rivela nel dato linguistico che, interrogando, vagheggiando e riscoprendo il passato, costituisce la nota dominante dell'opera. Il viaggio segna nella vita dell'autore una tappa fondamentale verso una nuova forma di scrittura che, indagando aspetti e personaggi, sfocia in giudizi che decodificano la realtà come appare ai suoi occhi e la rendono visibile attraverso un filtro che restituisce ai suoi lettori, lontani in ordine geografico e temporale, la capacità di osservare e farsi un'idea di un mondo distante e reso vicino dalla scrittura e dalle parole incastonate in lettere che hanno fatto epoca. La loro portata e il consenso scaturito dalla diffusione, con

molta probabilità, sono riusciti a scardinare il pregiudizio secondo il quale la letteratura odepórica è minore rispetto agli altri generi canonici. Tale pregiudizio non ha favorito sempre la diffusione dell'opera di de Brosse, come di altre opere simili, benché al suo interno contenga, tra l'altro, veri e propri saggi di settore. Pubblicate postume nel 1799, racchiudono scrigni in cui sono riposte scene di vita, di cultura, di costume e autentiche descrizioni critiche di opere d'arte. Ne sono esempio le lettere sui ritrovamenti di Ercolano¹ che visita in occasione del suo breve soggiorno a Napoli e diventa occasione di divulgazione per l'intera Francia, paese che apprende degli scavi attraverso i suoi scritti.

LE *LETTRES* TRA SCRITTURA E RISCITTURA

La lingua, protagonista delle lettere, è spesso frutto di scelte consapevoli dettate da risposte e osservazioni ricevute.

Pendant la longue période de la rédaction de ses lettres, de Brosse s'était montré contraire à ce que son œuvre fût connue d'autre que de son cousin Loppin. Il se rappelait peut-être les commérages qu'avaient provoqués certaines lettres au moment de leur arrivée d'Italie et ne pouvait pas blesser la susceptibilité de ses amis; en même temps il trouvait que le style, libre et un peu négligé, était mal approprié à son âge et à sa situation² (NORCI CAGIANO DE AZEVEDO L. 1981: 16).

Letizia Norci Cagiano precisa che la lunga elaborazione delle lettere è dovuta prevalentemente a interventi di carattere linguistico. Il ruolo di magistrato e studioso gli impone un linguaggio consono e, perciò, diverso dall'immediatezza cui una lettera di viaggio fa pensare almeno istintivamente. Ne è testimonianza quanto afferma nella *Lettre* datata 19 ottobre 1739, ovvero «non nego che talvolta, per ovviare

1 Lettere XXXIII e XXXV, vol. I.

2 Traduzione italiana nostra: Durante il lungo periodo di redazione delle sue lettere, de Brosse si era mostrato contrario al fatto che altri, oltre a suo cugino Loppin, ne conoscessero il contenuto. Ricordava, probabilmente, i pettegolezzi suscitati da alcune lettere al loro arrivo dall'Italia e non poteva ferire la suscettibilità degli amici. Al contempo era convinto che lo stile, libero e un po' approssimativo, non si adattasse alla sua età e alla sua condizione.

all'aridità del dettaglio, non abbia fatto ricorso a qualche divagazione sulle pretese del viaggio»³. L'autore cerca costantemente modalità di scrittura tali da rendere suggestivi e interessanti aspetti trascurabili, effetto che ottiene attraverso l'impiego di un linguaggio ricco di immagini e figure retoriche.

La pista dell'indagine linguistica resta fondamentale per la decodificazione delle *Lettres*, per l'analisi dei sentimenti che lo animano durante il soggiorno in Italia e, infine, per comprendere le influenze esercitate su di lui da altri viaggiatori, primo fra tutti Misson.

La lunga fase di elaborazione delle *Lettres* giustifica il fatto che i suoi amici sono stati i primi a venire a conoscenza dei testi prima ancora di essere pubblicati postumi. Dalle copie originali vengono estratti molti esemplari che, passando di mano in mano, ricevono apprezzamenti e consensi.

In seguito al ritrovamento di una lettera spedita dall'Italia a un suo amico digionese, l'autore decide di ricercare la serie di missive inviate all'inizio del soggiorno romano (KANCEFF E. 1980: 51-53). Riesce a recuperarne nove che fanno parte della prima raccolta di testi manoscritti delle *Lettres familières*. Senza scoraggiarsi, decide di riscriverne i testi. Ne fornisce testimonianza Yvonne Bézard nel 1929 (KANCEFF E. 2006: 22), quando sostiene che de Brosse termina la stesura delle lettere nel 1755, quindici anni dopo il viaggio. Le ragioni addotte a supporto della volontà di non pubblicarle sono le stesse che inducono a scriverle: un *divertissement* per un gruppo di amici. La maggior parte dei letterati del tempo, nel corso della propria esistenza, compiono un solo viaggio, esperienza unica, irripetibile e che, di norma, viene riportata in *récits*, *relations* o *lettres de voyage*. In realtà le ragioni si riferiscono anche al suo status sociale, che gli impedisce di esprimersi apertamente su questioni concernenti il papato e alcuni stati italiani, la qual cosa non gioverebbe alla sua carriera in magistratura e in politica. Forse per questo stesso motivo sospende a un certo punto l'invio di lettere ai suoi amici digionesi. Emanuele Kanceff a tal proposito avanza due ipotesi plausibili seppur di diversa natura.

³ Lettre à M. de Gémeaux: «Je ne nie pas que quelquefois, pour adoucir la sècheresse du détail, je n'y aie joint quelques badineries sur les prétintailles du voyage» (BÉZARD Y. 1929).

Il pretesto fu che allo scrivente (de Brosses) erano giunte voci secondo le quali gli amici infedeli si divertivano a mettere in ridicolo i suoi scritti e a prendersi gioco di lui alle sue spalle: ma oggi sembra chiaro che il motivo fu un altro, perché la scrittura s'interrompe quando il viaggiatore giunge a Roma e certamente, da coscienzioso latinista qual era, egli dovette sentirsi schiacciato dalla grandezza di Roma e impreparato a descrivere un tale monumento di classicità (KANCEFF E. 2006: 21-22).

La città eterna lo incanta, lo attira a sé quando, durante la breve parentesi napoletana, freme per farvi ritorno, criticando aspramente la città partenopea perché ha negli occhi le meraviglie di Roma. A rivelarlo sono sempre la scrittura e il linguaggio intriso di figure retoriche, riferimenti a epoche lontane ma che lo attirano al punto che, in alcuni momenti, afferma di sentirsi parte di quel mondo che rivive nelle pietre e nei monumenti di Roma.

Ce qui importe finalement [...] c'est le fait que de Brosses, qui possède à merveille tout l'éventail des moyens rhétoriques du style épistolaire, les a toujours utilisés sciemment, et avec un raffinement particulier dans ses lettres postiches. Tous ces éléments du style épistolaire – tels que le jeu des rôles de l'épistolier et du destinataire, la fiction du dialogue, l'écriture comme objet de la lettre, le laisser-aller de la langue, etc. – n'ont par conséquent jamais été sérieusement analysés (HARDER H. 1981: 267)⁴.

Hermann Harder analizza l'importanza dello stile delle lettere evidenziandone il ricorso costante alle figure retoriche. Persino la cosiddetta «maladresse» del suo stile è per Harder non segnale esplicito di incoerenza della narrazione, ma espediente tipico del genere epistolare finalizzato a tener desta l'attenzione del lettore. Neanche l'ammirazione profonda per la città eterna gli impedisce di conservare un certo distacco dai luoghi visitati e l'immediatezza che il linguaggio curato

4 Traduzione italiana nostra: «A interessare in pratica [...] è il fatto che de Brosses, molto esperto dei mezzi retorici dello stile epistolare, li abbia utilizzati coscientemente e con maestria nelle sue lettere riscritte. Tutti questi elementi tipici dello stile epistolare – quale il gioco dei ruoli del mittente e del destinatario, il dialogo immaginario, la scrittura come oggetto della lettera, il competente uso della lingua, ecc. – non siano stati mai davvero oggetto di studio».

e mediato riesce comunque a garantire. La mancata sincronizzazione tra tempo di osservazione di fatti e monumenti e tempo di scrittura, rivelato da numerosi particolari di stacco temporale e diversità di scrittura, è ammessa dallo stesso autore. La distanza temporale tra il viaggio, la riscrittura delle note e la stesura delle lettere è segnata anche da accadimenti storici e da cambiamenti nella cultura digionese che influenzano le scelte linguistiche definitive e rivelano all'occhio del lettore la caratteristica della scrittura mediata e ragionata in tempi e luoghi diversi dall'osservazione.

LA LETTERA XLIV: DONNE, SALOTTI E CONVERSAZIONE

Amante della bella vita e delle donne, de Brosse non esita a parlare nelle sue lettere del gentil sesso e lo fa in modo particolare nella lettera XLIV del tomo II delle sue *Lettres familières*.

Rivolgendosi a Mme de Cortois de Quincey, destinataria della missiva, il viaggiatore libertino si sofferma inizialmente sull'aspetto femminile che, per quanto gli fosse stato preannunciato trascurato e poco gradevole, trova a Roma non del tutto spiacevole. Certo non regge il paragone con le donne di Venezia, spregiudicate e avvenenti, ma ne elenca alcune romane di nobili origini che non hanno nulla da invidiare alle altre: «le signore romane non mi sono sembrate affatto inferiori a quelle di altre città d'Italia. La principessa Borghese, la duchessa di Caserta, le signore Piccolomini, Petroni, Ricci, Falconieri, Sampieri e tante altre» (DE BROSSES C. 2021: 186), e tiene a precisare che ovunque sarebbero parse gradevoli. L'autore specifica che si tratta di donne aristocratiche in quanto quelle del popolo lasciano a desiderare, ben distanti dalle avvenenti cortigiane di altre città italiane e dalle attrici che la prudenza ecclesiastica ha sostituito a Roma con ragazzi travestiti e, talvolta, opportunamente evirati.

Questo nell'incipit della lettera che, ovviamente, parte dal luogo comune dell'aspetto esteriore per soffermarsi su altri elementi che de Brosse ritiene essenziali e attribuiscono alle donne ruoli diversi. Certo lo stereotipo o addirittura lo stigma sulla relazione donna aspetto esteriore e sessualità non è assente nel corso della lettera che prosegue con la narrazione degli incontri galanti.

Nella sua descrizione particolareggiata, l'aspetto delle donne romane non risulta particolarmente curato, le acconciature vengono

definite sciatte e le donne resistono all'uso di creme, benché la città ne produca tra le migliori. Né prediligono i profumi adducendo motivazioni climatiche che ne scoraggerebbero l'uso, pena frequenti svenimenti. Le donne avrebbero, di fatto, ripristinato la legge di Enrico IV che ne impediva l'uso e, per sottolinearne la resistenza, de Brosse cita Pompeo, famoso distillatore, il quale sarebbe finito sul lastrico se avesse vissuto in città in quest'epoca (DE BROSSES C. 2021: 197). L'autore giudica la refrattarietà femminile a usare il profumo deprecabile, frutto solo di un pregiudizio e di un evidente controsenso.

Dopo una serie di considerazioni, che tendono, almeno in apparenza, a sfatare luoghi comuni sull'infondatezza delle opinioni poco lusinghiere sulle donne, l'autore passa all'attitudine maschile di servire il gentil sesso: ciascun signore ha la sua donna. Ciò che incuriosisce è la dovizia di particolari che fornisce per spiegare il percorso obbligato che ciascuno compie per incontrare la sua amante e ricorre alla metafora della coppia di tortore per indicare l'intimità delle coppie umane. In realtà, come spesso avviene nelle tecniche descrittive debrossiane, ritroviamo riferimenti apparentemente neutri che mettono in risalto la situazione in maniera ironica. Ne è testimonianza il fatto che, subito dopo, descrive i turni a intervalli serrati e ben stabiliti con cui ogni uomo incontra l'amante senza mai entrare in contatto con l'uomo precedente né con quello successivo. Attività organizzata secondo la consuetudine delle *cartes routées*. L'iperbole, figura retorica ricorrente in de Brosse, che nel caso di specie ha l'obiettivo di evidenziare la precisione degli appuntamenti, risulta essere la seguente: «al punto che si può scommettere chi sia il successivo ad arrivare» (DE BROSSES C. 2021: 187). Tale espediente, cui l'autore ricorre certamente senza parsimonia, appartiene alla sua tecnica narrativa che non lesina figure retoriche per tenere desta l'attenzione del lettore, creare situazioni ironiche e attirarne l'attenzione costantemente.

La descrizione degli incontri e la metafora delle coppie di tortore fungono da apripista alla presentazione del gioco delle carte e, in particolare, delle *minchiate*, attività ludica molto in voga nel contesto dei salotti romani di cui l'autore si fa descrivere i diversi passaggi che riferisce pedissequamente al lettore. Un abbinamento quello delle donne e del gioco che certo non è esclusivo di de Brosse, ma che, anzi, rientra tra i *topoi* della tradizione maschilista dell'epoca. Gioco e donne rappresentano due diverse forme di interesse e *divertissement*

nell'immaginario collettivo. Anche all'interno delle regole del gioco l'autore inserisce un'immagine traslata, quella della quadriglia, che più volte identifica con le tecniche precise da seguire per partecipare al divertimento.

L'amore per l'aneddotica lo spinge a riportare che il gioco ha origini illustri in quanto ne viene attribuita la paternità a Michelangelo che lo avrebbe istituito a Siena «per insegnare ai bambini a contare» e aggiunge che «effettivamente è un gioco di pura aritmetica» (DE BROSSES C. 2021: 188). In breve, si tratterebbe di un puro *divertissement*, alquanto cervelotico, con finalità didattiche. L'autore mostra apprezzamento per questo passatempo e afferma che «effettivamente si tratta di un bel gioco, il solo che abbia attinenza con gli scacchi, in quanto le carte, essendo tante, creano un antagonismo continuo tra le figure» (DE BROSSES C. 2021: 189).

Le descrizioni dettagliate riguardano anche luoghi come i salotti che, analogamente a quanto accade in Francia, sono gestiti essenzialmente dalle padrone di casa. Una modalità insolita per sottolineare la scarsa accoglienza di costoro è rappresentata dal suo desiderio di esprimere la libertà degli ospiti privati dei soliti convenevoli e indipendenti nelle attività da svolgere in casa altrui. Pur non criticando in assoluto tale atteggiamento riservato dalle signore agli ospiti, sottolinea che l'effetto non è per nulla gradevole per gli stranieri come lui, che ignorano la lingua e sono costretti a vagare per le sale da un tavolo da gioco all'altro senza sentirsi coinvolti in alcuna attività. È questo il motivo che lo induce a disertare alcune case aristocratiche e a preferirne altre.

L'occasione gli è gradita per soffermarsi sul modello di padrona di casa che, ovviamente, predilige i francesi riservando loro un'ottima accoglienza. Nota, inoltre, che anche a Roma stanno introducendo una piacevole consuetudine, quella di offrire la cena agli invitati cui, in genere, era destinato solo uno spuntino.

In realtà, la descrizione delle dame ospitanti e dei loro ricevimenti è intervallata da considerazioni sull'accoglienza dell'autore francese e dei suoi connazionali. A suo dire, le serate in casa di illustri famiglie romane ha un duplice obiettivo: consentire loro di trascorrere piacevolmente il tempo del soggiorno a Roma, ma anche far conoscenza dei notabili, dei loro usi e costumi. Quest'ultimo obiettivo nasconde un desiderio malcelato di calarsi totalmente nel contesto visitato per

osservarne peculiarità, differenze, stranezze, salvo poi descriverle con arguzia e un sorriso sempre malizioso. Gli aristocratici incontrati ai banchetti sono pressoché gli stessi ovunque. La città eterna non è una capitale frenetica, il numero ridotto di abitanti la rende una città di provincia, non certo l'omologa della capitale francese. Ciò che colpisce de Brosse è il clima che domina a Roma, ben diverso da altre città visitate e dalle stesse città europee. «Vi si respira un clima di libertà di azione, di parola e si può fare ciò che si vuole». Giunge ad affermare «non penso che in Europa ne esista una più grande, comoda, senza escludere la stessa Parigi» (DE BROSSES C. 2021: 191). Il confronto è importante. Paragonare Parigi (città inviolabile per un francese e per il nostro autore in particolare) a Roma equivale a detronizzare la capitale francese, che, a onor del vero, all'epoca non eccelle certo per democrazia. Tuttavia, per un francese la capitale è sacra, rappresenta il termine di paragone insuperabile in qualsivoglia discussione e, per questo motivo, la comparazione sottolinea il primato dell'atmosfera serena di Roma.

Tra le donne descritte vi è la principessa Borghese di nobile stirpe, «gentile, allegra, spiritosa, galante e di aspetto gradevole» (DE BROSSES C. 2021: 191). Della donna condivide la scelta del pretendente, figura molto in voga all'epoca, il cavalier Marco Foscarini, ambasciatore di Venezia, persona da lui apprezzata perché vulcanica e spiritosa.

Il gioco, di tanto in tanto, ritorna nella lettera, uno dei principali passatempi romani. Al solo fine di rivelare il suo rammarico per aver perso molti soldi, afferma di non voler fare la fine di «Migieu che se la prende con la malasorte, mostrandosi ostinato come un mulo» (DE BROSSES C. 2021: 191). Spesso capita che de Brosse faccia riferimento a personaggi dell'epoca che, per forza di cose, dovevano risultare noti ai destinatari delle sue missive e, più in generale, ai suoi lettori. L'oblio calato su di loro assume un valore importante nelle lettere in quanto evoca uomini o donne sconosciuti ai lettori successivi dei suoi *récits*, eppure resi misteriosi e fortemente allusivi dal tempo trascorso.

Da buon latinista, biografo e traduttore di Sallustio, de Brosse cita frasi in latino talvolta con scopi umoristici. Nel caso della lettera in questione la frase è la seguente: «Et sequitur leviter filia matris iter»⁵.

5 Traduzione italiana nostra: «e facilmente la figlia segue le orme della madre».

Tratte dal Libro III di *Gargantua e Pantagruel*, Libro III, opera di Rabelais, le parole mettono in risalto l'ineluttabilità del carattere ereditario che, nel caso specifico, si riferisce alla zitella Borghese che sembra votata a ripercorrere le stesse prodezze di sua madre. Riconoscendo che si tratta di una pura maldicenza, l'autore si fa scherno della destinataria della lettera, Madame de Quincey, specificando che è diretta esclusivamente a suo marito in quanto è sicuro che saprà apprezzarla. Ancora una volta la struttura narrativa prevede che un elemento, in questo caso la colta citazione in latino, preceda ulteriori considerazioni intorno a un cliché italiano: la gelosia. Dopo aver precisato che non ha trovato traccia di gelosia in Italia, se non a Napoli, riporta due affermazioni sagaci e indicative del suo pensiero sui costumi delle donne romane: «la prima è che in pubblico le donne assumono atteggiamenti indecenti più che liberi, d'altra parte per noi è indecente quanto non rientra nei nostri canoni e lo diviene quando ne fa parte» (DE BROSSES C. 2021: 194). Da buon illuminista, concede il beneficio del dubbio nel ritenere spregiudicato ciò che non rientra nei canoni personali. E, sempre a proposito della gelosia, paragona gli amanti ad Argo, mostro della mitologia greca insonne, che non chiudeva mai i suoi numerosi occhi nello stesso momento. I mariti, invece, non si danno pena e continuano tranquillamente la loro vita, magari con un'amante. In questo caso anch'essi tendono a controllare la donna giorno e notte. Per dire quanto sono attenti e vicini alle amanti, de Brosse fa ricorso all'iperbole «neanche uno spillo riuscirebbe a infilarsi tra loro» (DE BROSSES C. 2021: 194). Allude a un certo Paolo Borghese, invaghitosi della signora Ricci, che le resta accanto senza darle tregua.

Benché giudichi le donne romane più civette e indecenti di quelle parigine, afferma che le relazioni delle prime sono, però, molto più durature. Non senza ironia aggiunge che le donne possono avere un solo amante esclusivo tant'è vero che in città si dice che ogni donna ha diritto a due mariti: quello ufficiale e l'amante fedele, non altri. Lo stesso tono ironico è utilizzato per mettere in ridicolo i suoi connazionali i quali, smaliziati, immaginano che l'amante provi desiderio di intimità e non si limiti a corteggiare la donna per ragioni puramente estetiche.

Segue un'ulteriore citazione letteraria tratta da Ariosto, «Forse era ver, ma pure non credibile/a chi del senno suo fosse signore» (ARIOSTO L. 1964: 19), sulla credulità dell'innamorato Sacripante nei con-

fronti dell'amata Angelica, si deduce che la persona lucida, nel caso specifico l'amante, è in grado di riconoscere la verità molto meglio di chi è innamorato.

GAFFES, INCOMPRESIONI E GAP CULTURALE

Nell'analisi di questa missiva, merita un discorso a parte l'episodio avvenuto in presenza della principessa Borghese mentre giace a letto attornata da molti signori, tra i quali de Brosse e i suoi compagni di viaggio. Protagonista involontario della gaffe è uno di questi ultimi, Legouz, compagno di viaggio di de Brosse, che si esprime a favore di una donna, Vergine Patrizi, la quale, pur con segni evidenti di vaiolo, gli piace più di tutte. Nessuno rivela all'uomo la presenza di suo marito nella camera da letto della principessa, per cui Legouz continua a tesserne le lodi. La risposta del legittimo consorte non si fa attendere e spiega le ragioni della sua scelta «Che posso farci signore? Non potevo sbagliarmi. Dio l'ha resa brutta, così l'ho sposata anche se continua a essere brutta. Non avrei mai supposto che qualcuno potesse innamorarsene» (DE BROSSE C. 2021: 196). Inaspettatamente, l'uomo si dice lusingato dalle parole dell'ospite francese e, per mostrare di non essere risentito dalle sue parole, lo invita a pranzo a casa sua come, ironicamente, il compagno di de Brosse ha proposto nella sua dichiarazione. Con la complicità di tutti i presenti, che si erano fatti cenno di non rivelare a Legouz la presenza del marito, Montorio, si è concretizzata una scena imbarazzante per i due uomini e ridicola per gli altri convenuti. Lo stesso Legouz, di carattere decisamente intraprendente, dopo un primo disappunto, sta al gioco e accetta l'invito. Dell'episodio si continua a parlare a lungo, in una società mondana che si nutre di scherzi, imbarazzi e piccoli scandali.

La lettera è stata concepita in modo da intervallare episodi e considerazioni personali che rivelano idee e pregiudizi dell'autore. È il caso delle fanciulle che si danno ben poco da fare a causa dell'eccesso di carità della chiesa cristiana, seconda solo a quella islamica. «Queste frequenti donazioni, piuttosto estemporanee, costituiscono uno dei grandi limiti del governo locale che induce alla pigrizia e a chiedere l'elemosina» (DE BROSSE C. 2021: 198). De Brosse intende sottolineare il carattere tendenzialmente inoperoso degli italiani e delle donne romane nello specifico: riuscendo a ottenere la dote per sposarsi senza

alcun sforzo, preferiscono oziare e passare il tempo in attività poco redditizie. La protezione di un personaggio conosciuto garantisce a una giovane donna di ottenere fino a sei doti, privilegio che la esonera dall'imparare a cucire o a filare. Una volta sposatasi, non fa alcunché e si preoccupa esclusivamente di vestire bene dilapidando in breve la fortuna ricevuta senza alcun merito. L'autore prende le difese del marito che si trova a sostenere la moglie e a passare per colui che ha dilapidato la somma di denaro portata in dote da sua moglie. Il pregiudizio è sottolineato dal fatto che l'autore sceglie di completare questa breve descrizione con un episodio di cui è spesso protagonista e che lo infastidisce: ogniqualvolta si reca in un negozio e chiede un articolo collocato fuori dalla portata del venditore, costui gli risponde di ripassare perché non intende scomodarsi. Lo spirito critico e giudicante del francese aristocratico viene fuori e gli fa sottolineare lo stigma verso l'atteggiamento indolente degli abitanti del Belpaese, in particolare di Roma e Napoli. In questo, come in altri casi presentati nella lettera, prevale il *gap* culturale che lo induce a lunghe digressioni su costumi e abitudini che un francese non può che deplorare. A tal proposito risulta molto divertente la pagina che dedica ai processi per impotenza su cui rivela di essere ben informato. La narrazione presenta numerosi riferimenti alle consuetudini francesi e non solo. Egli cita popolazioni lontane come i Ghebri⁶ i quali ritengono la castità una sorta di abominio che grida vendetta al cospetto di Dio. Amante della compagnia femminile e, soprattutto, mai moralista in tema di sessualità, ritiene che l'accoppiamento costituisca un evento naturale e auspicabile e afferma che: «In genere gli orientali considerano il celibato un atto disonesto e la sterilità un castigo. La loro morale in materia mi sembra più sana della nostra» (DE BROSSES C. 2021: 199). Il parallelo si sposta tra i due paesi vicini, Italia e Francia, all'Oriente in cui vige una consuetudine che de Brosse apprezza particolarmente. Né può mancare una vena di ironia nei confronti della destinataria della sua lettera cui rivolge queste parole: «Grazie al cielo, cara amica mia, siete al riparo da questo problema, se non per scelta, almeno nella pratica» (DE BROSSES C. 2021: 199). Allude al fatto che Mme de Cortois de

6 «Con questo nome venivano designati dagli Arabi quei Persiani rimasti fedeli al mazdeismo» (Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/ghebri_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

Quincey ha tre figli e ha avuto modo di far molta pratica nel senso da lui auspicato.

Segue la narrazione particolareggiata di tre processi in cui il marito è accusato di impotenza. Dettagli e ironia sono ben dosati e inducono il lettore a leggere con attenzione e curiosità le sue parole che rivelano, solitamente, sarcasmo e acutezza. Arricchisce la narrazione una serie di riferimenti a personaggi più o meno famosi coinvolti in processi che, per loro natura, suscitano ilarità e, più dei tradimenti, vissuti come fatti contingenti e scontati, sembrano alimentare in qualche misura un certo voyeurismo. Ne è testimonianza l'episodio del risveglio notturno del notaio chiamato a verificare lo stato di superata impotenza in un uomo e il cui diniego avrebbe rovinato per sempre il protagonista dell'episodio. Il notaio, infatti, rinviando la constatazione e la stesura del relativo atto all'indomani mattina, vanifica gli sforzi dell'uomo che, finalmente, è riuscito a palesare la sua virilità, senza poterla dimostrare in tribunale. La vittoria della donna, appartenente alla gloriosa famiglia Doria, ha suscitato un tale interesse che molti del popolo stanno giocando alla cabala e scommettono che a vincere sarà la moglie, nonostante l'aspetto di donna navigata richiederebbe ben altro giudizio.

Conclusa questa narrazione piuttosto sarcastica, de Brosses preferisce presentare una figura in vista, il cardinale Acquaviva d'Aragona. Uomo molto accogliente, ospita nel suo appartamento i notabili che apprezzano molto l'ambiente fastoso. Come molti romani aristocratici offre ben poche cose: acqua gelata, cioccolata e alcuni budini alla cannella che de Brosses adora. L'alto prelato è uomo potente perché si occupa di commerci con Napoli e la Spagna e riceve una rendita cospicua dall'arcivescovo di Monreale. I dettagli giustapposti nella scrittura debrossiana servono a rendere la lettura scorrevole e a rivelarne pregi e difetti, in apparenza le descrizioni e le narrazioni si succedono a ritmo incalzante senza essere introdotte da elementi di passaggio che separerebbero le varie parti dei suoi *récits*. Tecnica quest'ultima che l'autore utilizza quasi sempre per facilitare la lettura.

Spicca la descrizione di un personaggio a lui caro, Buondelmonti, già vicelegato ad Avignone, cui auspica possa essere assegnato il compito di garantire la sicurezza della città di Roma, elemento quest'ultimo particolarmente urgente dal momento che la consuetudine dei protettori lascia liberi di delinquere i tanti fannulloni della città. An-

cora una volta fa ricorso allo stigma dei personaggi svogliati e scansafatiche che preferiscono scegliersi un protettore influente per dedicarsi all'arte da loro apprezzata: il dolce far niente.

Sebbene questa non sia la lettera in cui tratta in maniera diffusa gli intrighi di curia, non manca qualche riferimento alle trame che sottendono la strada della creazione di nuovi cardinali. In particolare modo si riferisce al francese de Tencin, uomo che apprezza, ma che è in aperta opposizione nei confronti di Buondelmonti: l'invidia che li caratterizza è tale da lasciar intravedere tra le righe ben altri intrallazzi per ottenere incarichi di rilievo. Cita, a proposito, la frase di Buondelmonti: «Cosa può far mai un uomo in un posto del genere in cui il numero dei maestri è pari a quello dei cardinali?» (DE BROSSES C. 2021: 203). È evidente che l'ironia nasconde interessi e intrighi di curia che nulla hanno da invidiare a quelli della corte di Francia. Per ribadire i sentimenti di astio e stizza dei personaggi per il potere altrui, de Brosse assiste a un episodio molto significativo i cui protagonisti sono i poveri poliziotti costretti a non intervenire, pur in flagranza di reato, per il solo motivo che i rei si trovano in territorio sotto la giurisdizione del Palazzo di Francia. Il risultato è risibile e drammatico al contempo: a essere puniti sono stati i poliziotti, ridotti al lastrico per aver osato arrestare fuorilegge sul territorio soggetto all'immunità. La polizia è, in pratica, alla mercé dei guardiani dei cardinali che amministrano la giustizia in maniera arbitraria rifiutandosi categoricamente di consegnare alla forza pubblica delinquenti e assassini.

L'occasione gli è gradita per passare in rassegna i connazionali illustri presenti sul territorio francese, sciorinandone doti e difetti. A ciascuno riserva parole di encomio o di disprezzo ben calibrate, con aspetti del carattere che incuriosiscono il lettore, che pur ne ignora l'esistenza.

La tecnica del colloquio ideale con la destinataria della missiva si conclude con la risposta alla richiesta di Mme de Cortois: raccontarle le sue serate a Roma. De Brosse lo ricorda a conclusione della lettera, espediente linguistico che riprende il tono colloquiale e confidenziale con la dama francese. Rivela che ogni passo del *récit* risponde a un'esigenza non sua, quella di far ricorso ai diversi gradi della narrazione, spiegare nomi e fatti, riportare episodi comici e pruriginosi per consentire alla destinataria di vivere, seppur in maniera mediata, un'esperienza unica, quella della città eterna.

CONCLUSIONI

I toni di questa lettera restano costantemente confidenziali e raramente spregiudicati. Nulla dell'uomo di cultura, dell'esperto di arte e letteratura emerge nonostante qualche citazione di frasi e riferimento a personaggi della classicità. L'apparente soddisfazione per le esperienze vissute in città, tra i salotti altolocati, non lo ha abbagliato, se afferma che «alla lunga nulla vi ricompensa del piacere di vivere con le persone amate e a cui siete abituato» (DE BROSSES C. 2021: 205). Tuttavia, un lettore attento di de Brosse sa che l'autore nasconde sempre qualche sorpresa. La galanteria, che lo caratterizza, lo spinge ad affermare la sua nostalgia per le persone care solo per adulare Mme de Cortois da cui confessa di far fatica a stare lontano come dalle persone a lui care, nonostante gli impegni mondani lo tengano così piacevolmente occupato. Lo conferma l'espressione posta quasi a conclusione della lettera: «vi prometto che il momento in cui ritornerò sarà per me il più bello dell'intero viaggio» (DE BROSSES C. 2021: 206). Frasi di convenienza o desiderio convinto di far ritorno in patria? Non ci è dato di saperlo. Sappiamo, però, che con grande probabilità il viaggiatore digionese compone questa lettera in patria e, quindi, la seconda ipotesi sembra esser venuta meno. Né ci convince la tesi della frase di convenienza. Evidentemente l'autore si esprime in modo galante come atto di ossequio verso la donna e compie un omaggio al genere femminile per il quale nutre sentimenti di devozione, in nome della sua nota sensibilità al gentil sesso.

La scrittura debrossiana, qui più che altrove, utilizza le forme linguistiche riportate che riescono a evidenziare persone e circostanze come in un caleidoscopio che filtra e rende prismatico il linguaggio che risulta variegato e interessante al punto da giustificare il successo delle *Lettres familières*, il cui tono non risulta mai noioso. Esso, al contrario, attraverso aneddoti e personaggi del tempo, tiene desta l'attenzione del lettore, che non è relegato al semplice ruolo di spettatore, ma di attore che subisce la realtà complessa e agisce per determinarne l'effetto e la portata mai scontati.

BIBLIOGRAFIA

- ARIOSTO Ludovico, *Orlando Furioso*, Einaudi, Torino 1964.
- BÉZARD Yvonne, *Lettres du Président de Brosses à son cousin CH. C. Loppin de Gemeaux*, Firmin-Didot, Paris 1929.
- COLOMB Romain (a cura di), *Le Président de Brosses en Italie, Lettres familières écrites d'Italie en 1739-40 écrites par Charles de Brosses*, Didier et C.ie Libraires éditeurs, Paris 1858.
- D'AGAY Frédéric, *Lettres d'Italie du Président de Brosses*, Mercure de France, Paris 1986.
- DE BROSSES Charles, *Lettere dall'Italia*, trad. e cura di Rosario PELLEGRINO, ESI, Napoli 2017.
- DE BROSSES Charles, *Lettere dall'Italia. Charles de Brosses a Roma*, trad. e cura di Rosario PELLEGRINO, Oèdipus editore, Salerno 2021.
- DE BROSSES Charles, *Lettres du Président de Brosses à Ch.-C. Loppin de Gemeaux*, a cura di Yvonne BÉZARD, Firmin-Didot et C.ie, Paris 1929.
- DE BROSSES Charles, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739-1740*, tome I et II, Didier, Paris 1858.
- DE BROSSES Charles, *Lettres familières*, texte établi par Giuseppina CAFASSO, introduction, notes et bibliographie par Letizia NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, préface de Giovanni MACCHIA, Centre Jean Bérard, 3 voll., Naples 1991.
- DE BROSSES Charles, *Lettres familières*, tomes I-II, édition Bézard, Paris 1930.
- FUMAROLI Marc, *Les lettres familières du Président de Brosses : le Voyage en Italie comme exercice de loisir lettré*, in Marc FUMAROLI, Philippe Joseph SALAZAR, Emmanuel BURY, *Le loisir lettré à l'âge classique*, Droz, Genève 1996.
- GARRETA Jean-Claude, *Charles de Brosses 1777-1977*, Actes du Colloque organisé à Dijon, (3-7 mai 1977) pour le deuxième centenaire de la mort du président de Brosses, par l'Académie des sciences et belles lettres de Dijon et le Centre de recherche sur le XVIII^e siècle de l'Université de Dijon, Slatkine, Genève 1981.
- HARDER Hermann, *Le président de Brosses et le voyage en Italie au dix-huitième siècle*, Slatkine, Genève 1981.
- HERSANT Yves, *Italie: anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Robert Laffont, Paris 1988.
- KANCEFF Emanuele, *Dimensioni a confronto. Viaggio e letteratura*, in Maria Teresa CHIALANT, *Viaggio e letteratura*, Marsilio, Venezia 2006.
- KANCEFF Emanuele, *Una inedita conclusione delle "Lettres en forme de journal" di Charles de Brosses*, "Bollettino del C.I.R.V.I.", I, gennaio-giugno 1980.

LEONI Sylviane (a cura di), *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIIIe siècle*, Écritures EUD, Dijon 2004.

MISSON Maximilien, *Nouveau Voyage d'Italie*, H. van Bulderen, La Haye 1691.

NORCI CAGIANO DE AZEVEDO Letizia, *Les éditions des Lettres familières: analyse et perspectives*, in Charles DE BROSSES 1777-1977, Atti del convegno (Dijon, 3-7 maggio 1977), a cura di Jean Claude GARRETA, Éditions Slatkin, Genève 1981.

NORCI CAGIANO DE AZEVEDO Letizia, *Per un'edizione critica di de Brosses. Questioni di metodo*, "Micromégas", XII, 34, settembre-dicembre 1985, pp. 103-107.

PELLEGRINO Rosario, *Viaggio, scrittura e senso nell'opera di Charles de Brosses*, ESI, Napoli 2013.

DIARIO DE UN VIAJE A CHILE
(TRAS LOS PASOS DE NERUDA)

Alejandro Duque Amusco
POETA

*A mi querida y admirada Rosa M.^a Grillo,
gran viajera por países y libros.*

Cuando de joven viajaba por Europa llevando por todo equipaje una ligera mochila a la espalda y el carnet de albergue estudiantil en el bolsillo, tuve la oportunidad de conocer una mañana en París, en la Embajada de Chile, a Pablo Neruda, el admirado maestro de la poesía en lengua española. Fue un encuentro fugacísimo. Julio de 1972. Nunca lo olvidaré. Él volvía de hacer unas gestiones diplomáticas fuera de la Embajada, ya no se encontraba bien y la enfermedad que sufría empezaba a desgastarle. Recuerdo sus palabras parsimoniosas y suaves, como aterciopeladas: «Usted que tanto ama mi poesía, vaya a Chile, vaya y recórrala de un extremo a otro, y entonces podrá decir que me ha leído». La promesa que le hice entonces de ir a Chile quedó en el aire durante muchos años, a la espera de que llegara ocasión propicia para poder cumplirla.

Pasaron antes incontables cosas, años de luces y sombras. De «furias y penas». Pero ese día llegó.

Día 10 de enero de 2011, lunes

Tras un viaje de cerca de 16.000 kms., llegamos a nuestro primer lugar de destino en Chile: Puerto Natales, en la Patagonia magallánica. El punto de partida había sido Barcelona, luego París, y un largo salto sobre el Atlántico nos llevó a Santiago de Chile, en un vuelo de catorce horas; siguió después otro vuelo desde Santiago a Puerto Montt y, desde allí –último trecho–, en taxi, llegamos a Puerto Natales. Un recorrido de día y medio desde que salimos de España.

Los días de estancia en el Sur se vieron afectados por la huelga de los obreros del gas, allí estuvimos retenidos por los cortes de carretera y eso tuvo la parte buena de permitirnos descansar y tomar fuerzas antes de iniciar nuestra ruta hacia el Norte siguiendo las huellas de Neruda.

Día 23 de enero, domingo

Después de varios días explorando los hermosos parajes naturales de los saltos de Petrohué, el lago de Todos los Santos, la isla de Chiloé, Centinela, Frutillar, Pucón y el volcán Villarrica..., salimos al encuentro de las “residencias” y lugares históricos de Neruda. ¿Por dónde empezar mejor que por Temuco? Él había nacido en Parral, ciudad en la región del Maule a más de trescientos kilómetros al Norte de Temuco, pero, como decía, uno es de donde el niño toma conciencia y posesión del mundo y donde por primera vez se enamora. Sin Temuco, fundamental para la cristalización de su sensibilidad, no hubiera existido su poesía.

El problema es que en Temuco no se conserva hoy ninguna casa en las que vivió el pequeño Neftalí con su familia. Hubiera sido sumamente atractivo, para unos admiradores de su poesía, poder visitar su habitación de estudiante: ver el pequeño cuarto donde leyó sus primeros libros, aquellos que hicieron brotar en él «el árbol del conocimiento», como escribiría en *Memorial de Isla Negra*, y en donde descubriría la magia de la poesía, la que proviene de la nueva tradición hispana, instaurada por Rubén Darío, y la del simbolismo francés, con Rimbaud a la cabeza, un poeta que tanto le marcaría. Pero esto no era posible, esa casa no existía. Nos hablaron, eso sí, de una habitación, pero no era la de su época de estudiante en el Liceo para Hombres (así se llamaba entonces), sino la de un hotel en el que solía alojarse con Matilde Urrutia cuando volvía por la ciudad. Una habitación que

incluso era ocupada a veces por los huéspedes del hotel, lo cual nos pareció una contaminación de la menuda realidad biográfica, casi una profanación, y eso nos retrajo y acabamos desistiendo de la idea de visitarla.

La municipalidad de Temuco ha hecho un generoso esfuerzo para recuperar y mantener viva la presencia del poeta en la ciudad. Organiza cada año encuentros y lecturas poéticas, recitales, el llamado *Tren de la poesía*, que recorre lugares emblemáticos por los que anduvo el aprendiz de poeta. Lo primero que hicimos, no bien llegamos, fue visitar el Museo del Ferrocarril que lleva su nombre, con viejas locomotoras y vagones de otro tiempo. Dentro del museo encontramos estantes con libros infantiles y láminas pintadas por escolares en recuerdo del poeta y, en especial, de Matilde. Buscamos entre aquellas estanterías algún libro suyo, con tantos como escribió sobre su ciudad de la infancia y de sus primeros amores, pero no dimos con ninguno. Nos extrañó no encontrar alguna obra suya dentro de aquel admirable, vasto y desértico museo ferroviario, por el que todavía parecía transitar, con su gorra de plato y la lámpara de señales, José del Carmen Reyes, su padre.

Como último gesto en recuerdo del experto gastrónomo que fue Neruda, decidimos pasar por el mercado y allí probar algunos platos y deliciosos vinos del país. Con ganas de volver, nos despedimos de Temuco.

Día 25 de enero, martes

Después de un demorado recorrido por Talca, San Bernardo, Viña del Mar..., nos esperaba Valparaíso, con sus casas coloridas y en fuerte desnivel por las pendientes que van al mar. A lo lejos, desde la costa, se ven los barcos de la Marina chilena vigilando el litoral y el movimiento de los cargueros.

Nuestro objetivo principal era La Sebastiana, la casa que Neruda decía haber hecho «sobre todo de aire», dada su hechura alta y delgada, como un alfil del viento. Encaramada en el Cerro Bellavista, parece un claro estandarte ondeando sobre aquel alegre y colorido barrio de Valparaíso. La casa original fue construida en el año 1949 por un arquitecto español, Sebastián Collado. De ahí su nombre, puesto por el tenaz rebautizador de todo que fue Neruda: La Sebastiana. Su imaginación vivísima se puso en juego, y la casa, torre más bien con

sus cuatro pisos y su muy limitada superficie, fue transformada, con el añadido de un pequeño altillo ideado por el poeta, en una suerte de faro poético sobre la bahía del Pacífico sur. Neruda inaugura la casa en 1961 y sólo ocupó con Matilde Urrutia las dos plantas superiores y el altillo, su rincón para escribir, pero actualmente todas las plantas, rehabilitadas y convertidas en museo-vivienda, le están dedicadas.

Neruda metió allí todos aquellos cachivaches que a él le fascinaban y que conseguía a precios disparatados en los mercadillos de antigüedades y restos de serie: cristales de colores, mesa que combina tabla de madera con extrañas patas metálicas, una sopera de porcelana en forma de vaca, cuadros extravagantes (como un cuadro-reloj de procedencia francesa), un gran pájaro disecado... Desde luego no es vivienda para un matrimonio entrado en años por las incontables escaleras ni para un matrimonio joven con hijos, por la angostura de sus dimensiones. Es un faro privado para los ojos insaciables de un poeta.

Llama la atención los rabiosos colores de sus paredes, que pasan del celeste al amarillo o al rosa pastel sin transición armónica. Se pretende con este estallido cromático imitar la gran paleta de colores vistosos que forman las casas colindantes. La Sebastiana es un espejo con Valparaíso reflejándose en él. Llegados a este punto conviene recordar que, días después del golpe de Pinochet, La Sebastiana fue saqueada y parcialmente destruida (igual que sucedió en Santiago con La Chascona), y lo que hoy se muestra al curioso es una fiel reconstrucción llevada a cabo a comienzos de los años 90 con la vuelta a Chile de la democracia.

Especial encanto tiene, a la entrada, un mosaico formado por pequeñas guijas que parecen siluetear el mapa del Mar del Sur y de la Patagonia. Es obra de la artista María Martner, quien era la propietaria junto a su esposo de las dos plantas inferiores de la vivienda. Si se tratara de una casa “convencional”, podría decirse que una planta de La Sebastiana es para vivir (la tercera) y la otra (la cuarta) para dormir. La tercera planta permitía estar rodeado de los objetos que él adoraba, junto al angosto barecito y la mesa del comedor. Era también el espacio para recibir a los amigos. Él entonces desempeñaba la función de improvisado *barman* y ofrecía a sus acompañantes los típicos cócteles chilenos, como el melón de vino, el terremoto, el *sputnik* y, en especial, el *pisco sour*, que no puede faltar nunca para dejar a un lado las ceremonias de la timidez.

Se hicieron famosas aquellas reuniones en las que Neruda hacía de anfitrión divertido, contando anécdotas y chistes subidos de tono, hasta que llegaba el momento, en plena sobremesa, en que el anfitrión sigilosamente desaparecía (en La Chascona lo hacía por un armario que daba a un dormitorio) para echarse una siesta, en absoluto breve. Una o dos horas de descanso necesitaba para volver a recuperar su locuacidad y energía.

Son tantos los enseres raros y curiosos que ocupan aquel espacio, el que hemos llamado “sala de estar-comedor”, que la atención del visitante inevitablemente se dispersa: candelabros, innumerables mapas enmarcados, embarcaciones de todo tipo, y la primera hoja de la Carta Magna de la corona británica, enmarcada también y presidiendo irónicamente el bar, en la que puede leerse con grandes letras: *Victoria by the Grace of God*. Los ojos se pierden por aquel bosque de objetos: desde un caballito de tiovivo, alzado de manos, que haría las delicias de un niño de corta edad, hasta una poltrona algo hundida a la que el poeta dio el imaginativo nombre de La Nube. El ventanal que cierra en arco uno de los lados de la habitación está adornado sobre su alféizar por botellas que recuerdan, dadas sus caprichosas formas, lámparas de Aladino.

Por unas escaleras se accede al piso de arriba, el dormitorio y baño. Pero, ¡cuidado!, no tomen las escaleras que acaban en un muro y no llevan a ninguna parte. Causa perplejidad el dormitorio porque está delimitado por grandes tabiques de cristal por donde la luz de la bahía entra a raudales. Todo el mundo se pregunta lo mismo: ¿y cómo podrían dormir en una alcoba que parecía suspendida en el aire y atravesada por un cañón de luz? El cabezal de la cama es metálico, de color oro viejo, y tiene en su centro una pequeña cabeza de las que salen proyectados innumerables rayos. Alusión, pensamos, a la enmarañada cabellera de Matilde. El frontis de la pared del cabezal se corona con unas vidrieras cuadradas con motivos florales que vienen a poner más luz en aquel espléndido espacio. Y debajo de esas vidrieras, un marco con cuarenta y cuatro viñetas que reproducen un relato mítico de los antiguos pobladores del continente austral.

Desde su escritorio, en todo lo alto, Neruda avistaba las coloridas casas de los alrededores y vigilaba el mar. Era su refugio para la soledad y la poesía. Allí está su mesa de trabajo, un *secrétaire* de madera

lisa y sin pulir, cerca de un ventanal que se abre como un ojo inmenso sobre las aguas del Pacífico.

A pequeña escala, La Sebastiana es un avance del variopinto museo de la extravagancia que es Isla Negra, y que visitaremos mañana. Uno se puede deleitar contemplando aquellos objetos caóticos que tanto apasionaban al poeta y, junto a ellos –el visitante que ama su poesía lo agradece–, poemas suyos: entre ellos, la reproducción de su magistral *Oda a las cosas*, que volvimos a leer fascinados, allí, probablemente en el mismo lugar en el que fuera escrita.

[...] *Amo
todas
las cosas,
no porque sean
ardientes
o fragantes,
sino porque
no sé,
porque
este océano es el tuyo,
es el mío:
los botones,
las ruedas,
los pequeños
tesoros
olvidados,
los abanicos en
cuyos plumajes
desvaneció el amor
sus azahares,
las copas, los cuchillos,
las tijeras,
todo tiene
en el mango, en el contorno,
la huella
de unos dedos,
de una remota mano
perdida
en lo más olvidado del olvido.*

Día 26 de enero, miércoles

Al día siguiente salimos hacia Isla Negra para visitar la más famosa de las casas de Neruda. Viaje breve, pero que hicimos dando un rodeo por San Antonio y otras poblaciones costeras antes de llegar a la localidad de Las Gaviotas, que así es como se llama en realidad Isla Negra antes de que el poeta, en abierta pugna con su vecino y antiguo propietario de la casa, le impusiera el poético nombre por el que hoy es conocida en todo el mundo.

Verdaderamente Isla Negra no es un museo, sino dos: antes del museo central, situado en el interior de la vivienda, hay otro fuera que lo rodea y abraza, y que en su colosal apertura llega hasta las mismas olas del océano, que allí rompen con estrépito.

Ese museo externo es el primero que el visitante capta conforme va llegando a las inmediaciones de la casa. Allí verá, en lo alto del torreón, la veleta de los aros y el pez diseñada por el poeta a modo de *exlibris* para sus publicaciones. Es un emblema inconfundible. Y poco más allá, el juego de campanas formando una original estrella con los maderos que les sirven de soporte, y, a su lado, una embarcación de pescadores se encuentra allí varada, parece una hermosa ofrenda devuelta por el mar. Hay otras llamativas sorpresas alrededor de la casa: una fuente de tritones marinos, una romana de pesar colgada de un árbol soportando una voluminosa piedra esférica, un ánora oxidada traída de Antofagasta y, sobre todo, lo que parece una bella locomotora de grandes ruedas rojas que atrae la atención de todos y recuerda al hijo del ferroviario que fue el poeta. A decir verdad, no es realmente una locomotora, sino un automotor o locomóvil de los utilizados en las tareas agrícolas, para recolectar, trillar, cortar maderas... Es a su modo un cetáceo metálico que espolea la imaginación de quien lo ve, al tiempo que lo prepara para la gran fiesta de la fantasía que es el interior de la casa.

Cerca de la franja litoral, en una terraza alzada sobre la arena y en forma de quilla de barco, se halla el *sancta sanctorum* del lugar, la tumba donde están enterrados Pablo y Matilde, los últimos pobladores de esta casa encantada. Un parterre con flores silvestres pone una nota de color alrededor de la doble sepultura. En la escueta inscripción se leen simplemente sus nombres y sus contornos de fechas. No cabe mayor desnudez.

Al principio la vivienda –y pasamos al museo interior– constaba tan solo de tres dependencias: cocina, aseo y sala de estar-dormitorio. Era poco más que una cabaña. Comprada en 1938 por Neruda y Delia del Carril, su pareja de entonces, fue objeto de sucesivas ampliaciones y remodelaciones: un torreón, un nuevo dormitorio, un bar... La casa se fue ampliando longitudinalmente con nuevas habitaciones para las nuevas necesidades del poeta y, muy en especial, para acoger las innumerables colecciones de insectos, conchas marinas, diminutos veleros en botellas y demás enseres, que el poeta con alma de minucioso coleccionista iba rescatando, por su belleza, de la destrucción del tiempo y del desinterés de los hombres.

Así, la casa fue prolongándose durante años con nuevas dependencias que forman una vivienda, más que larga, alargada, a semejanza de la fina cinta al pie de la cordillera andina que es Chile. Una de las últimas estancias construidas es la que corresponde al caballo de Temuco, una especie de cuadra de fantasía hecha ex profeso para albergar al gran caballo de cartón que cautivó a Neruda de pequeño, y que servía de reclamo a la entrada de una tienda de correas y sillas de montar en el Temuco de su infancia. El caballo, salvado de un incendio, le fue ofrecido al poeta y éste se hizo con él. Pero tan grande era que no cabía por ninguna puerta de la casa. Hubo que hacerle una “cuadra” adecuada a sus dimensiones. Esa nueva dependencia representaba para el poeta el Sur, la Frontera junto al Biobío natal, su niñez de lluvias y volcanes, de bosques y arroyos torrenciales.

El nombre de Isla Negra se comprende bien por lo *aislado* que estaba aquel lugar en 1938, solo poblado por tres viviendas pequeñas y con vecinos tan discretos y difíciles de ver que parecían invisibles; por otra parte, los días en esa franja litoral que va desde Valparaíso y Viña del Mar hasta la playa de Algarrobo acostumbra a amanecer brumosos. Conforme avanza la mañana, el cielo denso, oscuro, se aclara y acaba dominando el sol, pero su coloración plomiza, pétrea, es llamativa y se confunde con la de las formidables rocas y las olas que contra ellas se baten. En la viva imaginación de Neruda, el nombre de Isla Negra no podía estar más justificado: aislamiento y oscuridad. Era, para él, una evidencia poética.

Tampoco es ésta, como la de Valparaíso, una casa convencional, conforme a las exigencias de la arquitectura funcional imperante. Nada de eso. Es «un baúl», como dice con expresiva exactitud el poe-

ta y editor Carlos Cociña (en BOTTIGLIERI N. 2009: 48). Un lugar para guardar cosas, con cierto aire de buque varado y vagamente melancólico.

No podemos entrar en la descripción de cada habitáculo de la casa ni menos pretender una puntual relación de los objetos que contienen. Cosa imposible. La retahíla sería interminable y fatigosa para el lector. Si hay laberintos por los que el paso se pierde y el extravío es seguro, Isla Negra es uno de ellos. No obstante, de las quince estancias de que se compone, no podemos dejar de hacer mención expresa de dos o tres, porque en ellas se agolpa en toda su magnitud el alma de la casa: la sala de los mascarones, la cantina de los amigos y la Covacha.

La sala de los mascarones es obligado mencionarla y hacer una mínima descripción de su contenido. Al ser una de las salas más amplias, permitió la instalación por sus paredes y en parte de su techo de diversos mascarones, algunos de gran tamaño, y de otras figuras escultóricas como ángeles o el Marinero Inglés o el Armador Venezolano, exóticas figuras con aire carnavalesco, lo que presta al conjunto un carácter casi teatral, de embocadura de escenario. Aquí, en lugar de cortinajes, hay seres tallados en madera que parecen observar con curiosidad a los turistas o, si miran hacia afuera por los ventanales, escrutar la profunda lejanía del océano, casi con nostalgia se diría de volver a la proa de una vieja nao y de surcar las aguas.

La mayoría de mascarones tienen formas femeninas y nombres de mujer. Son «mascaronas», como decía con divertida expresión Neruda: la Cymbelina, la Micaela, la María Celeste, la Marinerita de la Rosa, la Sirena de Glasgow, la Novia, a la que le falta un brazo... Matilde Urrutia las veía como damas de muy distinta condición y talante, según las describe con gracia en sus memorias. Para ella eran «... unas señoras sonrientes y amables, otras con cara seria y de mucha experiencia; hay otras niñas inocentes, frágiles y etéreas, parece que fueran a volar» (URRUTIA M. 1997: 230). Pero hay también, aunque en menor número, mascarones varones y terroríficos: el Gran Jefe Comanche, Francis Drake y el busto feroz del pirata Morgan, con sus grandes mostachos a lo káiser, que tiene la peculiaridad de ser un mascarón, no de proa, sino de popa, y, por tanto, plano y no prominente. Hoy decora una pared del comedor.

Algunas de estas tallas no costaron nada, se las encontró el poeta y las salvó del desguace, así sucedió con La Medusa, por ejemplo;

otras, en cambio, como la adquirida en un anticuario de París en su época de embajador, le supuso un desembolso considerable, según cuenta en su libro *Adiós, poeta* Jorge Edwards, quien en la embajada francesa hacía las veces de su secretario y consejero (EDWARDS J. 1990: 132-134).

Los folletos informativos acerca de Isla Negra consideran que este salón o *living* es el de los mascarones, pero es igual de cierto que estas esbeltas estatuas marinas se hallan diseminadas por toda la casa-museo. Es raro el espacio que no tiene su bella estatuilla voladora. El mascarón creado a imagen de la soprano Jenny Lind, conocida en su época como “el ruiseñor sueco” y llamada también La novia de América, no se expone en el *living*, sino en el comedor; la enigmática Guillermina está colocada en el escritorio, junto al telescopio y el enorme globo terráqueo; una dulce colegiala de ojos azules igual que su vestido, retraída y pudorosa, domina sobre el ambiente de la taberna (es una imitación de plástico con la que un anticuario engañó al poeta). Por todas partes otras figurillas se alzan, aladas pero sin alas, y recorren las estancias de Isla Negra como almas en pena, necesitadas de amor y consuelo. No es extraño que un adorador de mujeres como lo fue Neruda acabara subyugado por estas estatuas femeninas.

Hemos mencionado, de pasada, la taberna. Es otro centro neurálgico de la casa. Se acabó de construir poco a poco: se reforzaron sus tabiques, se pusieron ventanas y lo que era un rincón desangelado y frío quedó resguardado y acogedor. Este ritmo pausado de ir remodelando la casa según las nuevas necesidades es el que rigió la construcción de todo este longitudinal edificio. Una construcción lenta y progresiva que, de principio a fin, llevó cerca de veinte años de obras intermitentes.

La taberna era un lugar para reunirse y beber los refinados vinos y licores que tanto deleitaban al poeta. Mandó poner en las vigas de madera del techo los nombres de sus más queridos amigos ya desaparecidos. Él los escribía utilizando una tiza, con aquella letra redonda y clara que tenía, casi infantil, y su hombre de confianza y cómplice en la creatividad, Rafita, su brazo ejecutor, grababa en la madera aquellos nombres imitando fielmente su grafía: Federico, Rubén Azócar, Alberto Rojas Giménez, Miguel Hernández, Ortiz de Zárate..., y así hasta una veintena de inolvidables amigos. Llegado el momento, él

alzaba la copa y brindaba por ellos, dándoles una segunda vida desde la amistad imperecedera.

Otras dependencias guardan diminutos o grandes tesoros, sorprendentes piezas o curiosidades divertidas, así ocurre en el comedor, el dormitorio, el pasillo de las máscaras o en la sala de las caracolas marinas, que cierra el complejo arquitectónico por su ala más oriental y que fue la última en acabar de construirse, en 1996, años después de la muerte del poeta. El sitio que éste se reservó para escribir es magnífico; lo llamaba la Covacha, un refugio desde el que se oye la lluvia y el oleaje del Pacífico en agitada respiración de espumas. Inmejorable atalaya desde la cual dejarse llevar por los sentidos y crear, imaginar, perderse. Le daba allí compañía un catalejo, un juego de ajedrez, unas figuritas de animales de terracota dispuestas por el suelo, unas vasijas y, alumbrando la mesa, una lámpara que imita los antiguos quinqués de petróleo con tulipa de cristal y cuya peana consiste en una mano de bronce. También cuenta, sujeta a la pared, con la rústica escribanía de José del Carmen Reyes, su padre, recuperada tras un largo tira y afloja con su eventual propietario, quien acabó cediendo ante la implacable insistencia del compulsivo coleccionista. El barco fantasma que es Isla Negra tiene allí su puente de mando. Un ventanal que invita a que entre a raudales la poesía.

La mesa de madera que él utilizaba tiene su historia. Era, ni más ni menos, un tablón a la deriva que, al final, el oleaje arrojó a la costa. El poeta lo vio de lejos, iba balanceándose sobre la marea y no dejó de observarlo y de seguirlo con la mirada porque ya presintió que aquello sería un regalo del mar para él. Así fue. Lo tomó, alborozado, de la arena, lo acarició con verdadero regocijo, y le dijo a Matilde: «El mar me ha traído la mesa de escribir». El tablón, una vieja puerta inservible, eso era, había quedado pulido por las aguas y presentaba al tacto una insólita suavidad. Apenas bastó con engastarle unas patas para obtener la mesa ideal para trabajar en ella. Allí escribió: «El océano Pacífico se salía del mapa. No había dónde ponerlo. Era tan grande, desordenado y azul que no cabía en ninguna parte. Por eso lo dejaron frente a mi ventana» (NERUDA P. 1968: II, 724).

Día 12 de febrero, sábado

Esperamos a regresar del desierto de Atacama, al norte del país, para, una vez reinstalados en Santiago, visitar la tercera casa de Neru-

da, La Chascona, en el barrio de Bellavista, el de los pintores, bohemios y vendedores de ámbar y lapislázuli.

De las tres casas-museos hoy al cuidado de la Fundación Pablo Neruda, La Chascona es quizás la menos excéntrica, si bien, como enseguida veremos, muestra algunos aspectos verdaderamente insólitos. Enclavada en la ladera del cerro de San Cristóbal, queda resguardada por una abundante masa vegetal formada por árboles de copa majestuosa, espesos arbustos y parterres de copihues y camelias, las flores preferidas de Pablo Neruda por colorido y vistosidad. Aquella exuberante vegetación parece que quiera, sin lograrlo, ocultar la casa a las miradas curiosas.

Se diría que una pulsión del subconsciente llevó a Pablo Neruda y a Matilde, dada su condición de amantes secretos por entonces, a no descubrir dónde tenían su refugio de amor. La casa que mandaron construir para ellos, a partir de noviembre de 1952, es un sitio para perderse y para que nadie les encuentre. Es, en realidad, un escondite. El jardín de los amores ocultos.

No se acabó de construir hasta 1958 (tres años después de la separación de Neruda de su segunda esposa, Delia del Carril) y no es una vivienda unitaria, sino que está distribuida en tres compartimentos separados y dispuestos en pendiente, unidos entre sí por escaleras y la zona exterior ajardinada. Para ir a ciertas habitaciones hay que subir por una estrecha escalera de caracol; para desplazarse a otras hay que bajar y salir afuera, cruzar unos metros y volver a subir por otro tramo de escaleras. Todo parece pensado para mantener a los que habitan la casa en un permanente juego de subir y bajar, salir y entrar, desplazándose de un lado a otro como en una improvisada danza. Con razón Germán Rodríguez, el arquitecto que levantó la vivienda en su primera fase, dijo que necesitarían de buenas piernas sus moradores para poder recorrer todo aquel laberinto. Pero entonces Matilde y Pablo eran personas vigorosas, estaban enamorados, y no les importaba nada, y menos aún el futuro incierto de los años.

A esta rareza del diseño arquitectónico se añade otra rayana en lo incomprensible, y es que, frente a los grandes ventanales curvos de la sala de estar y del dormitorio, caía una fina cascada de agua procedente de un venero del cerro de San Cristóbal, y abajo, en el patinillo central, era recogida y encauzada por una acequia. El sonido del agua sería para el alma del poeta un maravilloso arrullo, inspirador de los

más fluidos y armoniosos versos. Pero poco aconsejable, en cualquier caso, por el riesgo accidental de inundación y por la humedad formada en el ambiente, nada recomendable para un reumático como Neruda.

Entre los destrozos que sufrió La Chascona días después del golpe militar de 1973, rotura de cristales, saqueo de cuadros y de objetos valiosos, el cegar ese caudal de agua para que anegase la planta baja de la casa, y que nadie pudiera entrar en ella, fue la maniobra más brutal y desalmada de todas. Pero, pese a la inundación y el barro formado, Matilde afrontó aquel estrago con una entereza heroica, y Pablo Neruda pudo ser velado por sus amigos, en su casa, la triste noche de su despedida. Las fotos al día siguiente dieron la vuelta al mundo como la más elocuente forma de denuncia.

Con el tiempo, aquella temeraria extravagancia que era tener una cascada como elemento ornamental en el patio interior de la casa, fue eficazmente neutralizada y el peligro evitado. A los visitantes hoy se les explica por dónde descendía aquella cortina de agua y éstos se admiran de la osadía de la pareja y miran con cierto alivio que ya no hay riesgo de mojarse.

Como sello inequívoco de las casas del poeta no podían faltar en ésta algunos mascarones de proa, las caracolas marinas y otros objetos característicos: botellas de cristales vistosos, juguetes, figuras africanas, relojes cómicos... Pero también dispone de una preciosa biblioteca con valiosos libros, primeras ediciones y otras rarezas para bibliófilos. Pero hasta esta elegante y sobria biblioteca, donde están las condecoraciones recibidas por Neruda a lo largo de su vida y la medalla del Nobel, hasta ahí llega el sentido lúdico del poeta coleccionista, y en una repisa destacan perfectamente escalonadas por tamaño unas muñecas rusas, que vienen a reafirmar que lo divertido combina bien con lo intelectual.

En el comedor para invitados, de techumbre abovedada y baja como la de los barcos y con una mesa que sorprende por lo sumamente estrecha, se exponen en varias vitrinas, interiormente iluminadas, una exquisita vajilla inglesa y una fina cubertería de plata. Esta concesión a un cierto lujo no se apreciaba en las anteriores casas.

Por las paredes cuelgan numerosos cuadros, algunos de firmas importantes de la pintura contemporánea, como los mexicanos David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, del chileno Nemesio Antúnez o del

español, amigo de Lorca, José Caballero. También, en el bar de verano, un alargado marco horizontal reúne los retratos fotográficos de sus más admirados poetas: Walt Whitman, Arthur Rimbaud, Baudelaire, César Vallejo, entre otros. Fotos en blanco y negro que son el reconocimiento visible de un magisterio nunca desmentido.

Suele decirse que los tres compartimentos en que se divide La Chascona corresponden a las tres esferas funcionales de nuestra vida: una, el estómago (gastronomía), la intermedia, el corazón (intimidad), y en el otro extremo, la cabeza (vida intelectual). De un modo aproximado esta distribución se cumple, pero en Neruda predomina por encima de todo una cierta anarquía expositiva, por eso no es extraño encontrar un dormitorio cercano a la cocina y un bar al lado de la biblioteca.

Si La Chascona fue en principio un refugio para el amor oculto de la pareja, a partir de 1955 –recuperada la libertad civil de Pablo– se convierte en la vivienda habitual de ambos, compartida con periodos en Isla Negra. La casa era una caja mágica, un espacio en permanente transformación al que iban llegando nuevos regalos y adquisiciones de todos los lugares por los que la pareja viajaba.

El jardín de la casa (parque más bien por sus dimensiones) acabó siendo la ocupación preferente de Matilde. Sorprende el tesón y la “mano verde” que ella puso para enriquecer periódicamente con nuevas plantas la zona ajardinada intramuros. Hay en ese empeño suyo, secundado de cerca por el poeta, un deseo de contacto estrecho con la naturaleza, así como un afán de sustraerse a la agitación del mundo y replegarse en la propia vida a través del cuidado de árboles y flores. La lección final del *Candide* de Voltaire, *il faut cultiver notre jardin*, ha triunfado aquí definitivamente.

Al salir de La Chascona uno experimenta lo mismo que después de visitar las otras casas de Neruda. No solo ha visitado interesantes colecciones de objetos raros, de un valor muy desigual, sino que la casa que los acoge, el continente en sí, es otra rareza que al mismo tiempo atrae e impone una cierta distancia.

En el caso concreto de La Chascona nos preguntamos qué sentido tiene disponer una vivienda partida en tres bloques alejados y luego

unidos (o separados) por una red de pasamanos y escaleras, ¿no es un culto a la reiteración, a la redundancia buscada y deseada por el mítomano compulsivo que es todo coleccionista? ¿La profusa vegetación que cerca la casa, no es también otro exceso, un exceso encantador, que llega al extremo de lo insólito con la cascada primitiva que allí mismo vertía? Vemos en todo ello la mano caprichosa y original del buen amante del coleccionismo*.

Pero el coleccionismo no es solo repetición y agregación de objetos, también, y muy poderoso, es el deseo de abrazarlo todo en la unidad. Aspira a restaurar la totalidad, a recomponerla a base de acumular los miles y miles de fragmentos en que ha quedado rota. Busca, en esos fragmentos atesorados, la reunificación de un mundo que se sabe frágil y perecedero. Algo de melancólico hay en ese gesto de querer reunir lo que está disgregado, de juntar lo inconexo. Y a ello se une, a nuestro modo de ver, un afán de perduración, de salvación de aquellos objetos, ricos o pobres, valiosos o inservibles. El deseo de dotarlos de una nueva y más duradera existencia. ¿No nace de ahí el empeño puesto en “salvar” los bellos mascarones de proa de una segura desaparición?

En Neruda vemos que ese impulso irresistible de unidad y salvación es consustancial con su poesía. Es la suya la poesía de un coleccionista, dicho sea sin el menor desdoro hacia un poeta de tan alta creatividad. Neruda en su poesía es sobre todo un cantor de lo elemental, ¿y qué más elemental que las cosas que no tienen función o que, habiéndola tenido, definitivamente la perdieron? Si la enumeración caótica, procedente de Walt Whitman, está tan presente en su obra, esas retahílas de corte irracional, esas acumulaciones letánicas, tan dispares y frecuentes, encuentran su justo correlato, dentro de la vida doméstica, en el acopio compulsivo de cosas inútiles y bellas; bellas, seguramente, por inútiles.

Sus casas, La Sebastiana, Isla Negra, La Chascona, tienden por eso al amontonamiento, a la mezcla y confusión de realidades diversas. Como si fueran una larga enumeración caótica o un etcétera sin previsible final. En este modo de proceder Neruda se nos muestra como

* Quiero dejar aquí constancia de mi gratitud al señor Javier Ormeño Bustos, encargado de Colecciones de la Fundación Pablo Neruda, en Santiago de Chile, por la muy detallada explicación que me dio sobre la cascada de La Chascona.

un auténtico vanguardista y nos recuerda al Gómez de la Serna de las greguerías y las bagatelas adquiridas en El Rastro de Madrid. En el amor que Pablo Neruda siente –en su poesía y su vida– por lo fragmentario, lo residual, lo imprevisible, está latente su deseo de ruptura con la implacable racionalización de todo en el orden social y, desde luego, y muy principalmente, en los dominios libres del corazón.

BIBLIOGRAFÍA

BOTTIGLIERI Nicola, *Las casas de Pablo Neruda*, trad. P. Álvarez Rabié, FS Editorial, Punta Arenas (Chile) 2009.

CARDONE Inés María, *Los amores de Neruda*, Plaza & Janés, Santiago (Chile), 2003.

EDWARDS Jorge, *Adiós, poeta*, Tusquets, Barcelona 1990.

HAGAR Peeters, *Malva*, trad. I. C. Lorda Vidal, Rey Naranjo Editores, Bogotá 2018.

Museo Nacional Ferrovionario Pablo Neruda (Catálogo), Temuco, s. f. [circa 2005].

NERUDA Pablo, *Una casa en la arena*, en *Obras Completas*, Hernán LOYOLA (ed.), Losada, Buenos Aires 1968, tomo II.

NERUDA Pablo y Fundación Pablo Neruda, *Isla Negra* (fotografías de Antonio Larrea), Pehuén Editores, 2000^s.

NERUDA Pablo, *Tus pies toco en la sombra y otros poemas inéditos* (Darío Osés ed.) Seix Barral, Barcelona, 2015.

SKÁRMETA Antonio, *Neruda por Skármeta*, Planeta / Seix Barral, Barcelona 2004.

URRUTIA Matilde, *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Seix Barral, Barcelona 1997.

FEMMINISMO E INTEGRAZIONE LINGUISTICA
NEL TEATRO DELL'ESILIO DI MARÍA LUISA ALGARRA

Laura Mariateresa Durante
UNIVERSITÀ DI NAPOLI FEDERICO II

INTRODUZIONE

Si en el exilio los dramaturgos españoles no conocieron la censura política, sí conocieron el desdén del público que difícilmente podía interesarse por un teatro que, sobre todo en un principio, estaba tan impregnado de vivencias de los autores. Como ha reconocido Vicente Llorens Castillo

«escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante [...] Esta circunstancia, importante para cualquier escritor, afecta en mayor grado al dramático. Él es entre todos el más necesitado de un público cuya respuesta inmediata pueda percibir. El autor teatral no suele satisfacerse con la publicación de la obra; la escena es su fin natural, al mismo tiempo que piedra de toque»

(GRILLO R.M. 1996: 397 e LLORENS V. 1977: 216 *apud* GRILLO).

Come sottolinea Rosa Maria Grillo, agli autori drammatici in esilio mancò a volte il contatto con il pubblico a causa delle tematiche trattate che spesso portavano l'impronta dell'esperienza bellica, della migrazione e della difficile integrazione. Pochi sono gli autori che riuscirono a plasmare le loro opere innestando il vissuto di esuli nelle tematiche e nel linguaggio del Paese che li aveva accolti. Una di loro è

María Luisa Algarra Coma che, nelle opere drammatiche rappresentate in Messico, Paese che raggiunge dopo la guerra di Spagna, riesce ad amalgamare l'esperienza di esule con quella della nuova vita americana. Il risultato è un successo tanto in teatro come nel cinema e nei programmi radiofonici dei quali cura i dialoghi. Successo che viene tuttavia spezzato dalla morte a poco più di quarant'anni.

Qui mi propongo di approfondire la biografia e la scrittura drammatica di Algarra, trascurata dagli studiosi per diversi decenni, come ha evidenziato Aznar Soler (1999: 21), e che solo di recente ha destato interesse (tra gli altri HERAS GONZÁLEZ J.P. 2006; YOUSFI LÓPEZ Y. 2014b, 2015).

Desidero mettere in luce le caratteristiche della scrittura teatrale dell'autrice, soffermandomi sulle sue protagoniste femminili, spesso dotate di personalità forti e fuori dai canoni. Esse sfuggono agli stereotipi di genere in maniera così sorprendente per l'epoca da indurre a interrogarci sullo sviluppo che l'opera di Algarra avrebbe avuto nella maturità che non ebbe modo di raggiungere. In secondo luogo, raccogliendo la riflessione iniziale di Grillo, mi propongo di approfondire come, nelle opere dell'autrice, emerga l'integrazione tra gli elementi esperienziali connessi con la guerra e l'esilio e quelli culturali legati al vissuto in Messico.

DA BARCELONA... A CITTÀ DEL MESSICO

Le notizie riguardanti la biografia dell'autrice non sono molte; i dati circa la vita prima del 1939 e l'esilio provengono dalla più recente produzione sul tema e dal *Diccionari Biogràfic de Dones*. Da qui si apprende che María Luisa Algarra nasce a Barcellona nel 1916 in una famiglia benestante e studia Giurisprudenza presso la Universitat Autònoma. Il 2 dicembre 1936 è nominata giudice e sarà la prima donna a rivestire tale ruolo in Spagna. Juan Rodríguez (2016: 139-140) aggiunge che, a causa della vicinanza di Algarra agli anarchici, nel febbraio del 1937 viene destituita, con molta probabilità anche a causa del maschilismo che allontana le donne dagli incarichi di potere. Con l'inizio della guerra, l'autrice si dedica al giornalismo. Pubblica articoli in castigliano e in catalano su "La Rambla", "Última Hora" e la rivista femminile "Companya", in cui si dedica a temi legali, e dove appare una sua intervista a Margarita Nelken, oltre al rapporto sul tema del divorzio in Catalogna (gennaio e marzo 1938). Partecipa

anche al I Congresso Nazionale delle Donne, tenutosi a Barcellona nel 1937, in cui presenta la relazione dal titolo “Les reivindicacions conquerides per la dona en la lluita antifeixista”.

Al di là dell’impegno nella causa femminista sul quale si tornerà a proposito delle opere teatrali, è utile osservare che, in questi medesimi anni, Algarra affianca alla carriera di giurista e a quella giornalistica, l’esercizio della letteratura. Infatti, in questo periodo – non è certo se nel 1935 o nel 1936 – pubblica *Judith*, la sua prima opera teatrale che viene premiata dal Concorso Teatrale Universitario. Verrà rappresentata dalla compagnia di Enric Borrás nel Teatro Poliorama di Barcellona.

Con la disfatta repubblicana le tracce di María Luisa Algarra divengono più indefinite. È noto che vivrà a Città del Messico, ma non vi è chiarezza circa l’anno in cui raggiunge il Paese americano. L’autrice rappresenta uno dei casi in cui il mito si mescola con la realtà; la vita reale di Algarra si confonde con la sua opera. Luis de Tavira, tra i primi a studiarne la figura, scrive:

En 1939, tras la caída de Barcelona, huye a Francia para salvar la vida. Hecha prisionera, pasa tres duros años en cárceles, campo de concentración, al parecer Vernet. Logra escapar de este último y trabaja para la resistencia. Finalmente consigue asilo político en México a finales de 1942 (TAVIRA L. 2003: 14).

Domenech sottolinea l’esilio messicano di Algarra come di qualche anno successivo al 1939 (DOMENECH R. 2010: 45). Yousfi López segue la versione degli studiosi che l’hanno preceduta (YOUSFI LÓPEZ Y. 2015: 304-305). Lettura differente proviene da Herrera e Valero (2005) che attingono alla testimonianza di Reyes e Fernanda, nate dal matrimonio di Algarra con il pittore messicano José Reyes Meza. Le figlie raccontano di un periodo trascorso dall’autrice in miseria a Parigi e del viaggio nel ‘39 sul *Sinaia*¹. Questa versione viene tuttavia smenti-

1 «La imagen de María Luisa, como surgiendo de un rompecabezas, se iba completando: – Así que nació en Barcelona. ¿A poco a los veinte años ya era abogada? [...] ¿Y cómo fue que llegó a México? – Pues mira –me advertía Reyes en un tono confidencial– ella era comunista y fue la primera juez de instancia en la II República española. Después vino la guerra y como fue perseguida por el gobierno de Franco, tuvo que escapar a Francia, donde fue a dar a un campo de concentración. De allí también huyó y llegó a París. Claro que hablaba muy bien francés. Años des-

ta dalla lista di passeggeri della nave in cui non appare il nome Algarra Coma². Lo studio biografico che più si accosta alla realtà dell'autrice è probabilmente quello pubblicato da Juan Rodríguez che, attraverso gli *Archivos de movimientos migratorios iberoamericanos*, ne ricostruisce l'arrivo il 22 aprile 1939 presumibilmente con il *Flandre*, salpato dal porto di Saint Nazaire il 4 aprile e approdato a Veracruz il 20 aprile (RODRÍGUEZ J. 2016: 141). La ricostruzione di Rodríguez concorda, inoltre, con il riferimento che Algarra fa del porto francese nell'opera *Primavera inútil*, in cui alla protagonista esule viene offerto un passaggio in nave da quella stessa città.

Il preambolo biografico mette in luce, da un lato, la scarsità di notizie riguardanti l'autrice e, dall'altro, il racconto mitico costruito intorno alla sua figura che intreccia elementi reali a frammenti delle sue opere. Ne è esemplificativo il reiterarsi, in alcuni profili biografici, della permanenza di Algarra in Francia, tratto da *Primavera inútil*, in cui la protagonista è un'esule spagnola che con altri rifugiati europei attende il suo destino in un castello francese. Ciò non toglie che il vissuto di Algarra confluisca, almeno in parte, nelle opere suddivise tra quelle teatrali, approfondite in questo studio, i dialoghi radiofonici e le sceneggiature alle quali si dedicherà al suo arrivo in Messico³.

Gli studi sono, in ogni caso, concordi circa l'ottima ricezione delle opere drammatiche di Algarra. Il 3 agosto 1944, con la Compagnia *Proa Grupo* debutta la sua prima opera americana, la citata *Primavera inútil*, scritta durante l'esilio. Qualche anno più tardi, nel febbraio del 1953 (DE MARIA Y CAMPOS 1953) giunge alle scene, nella Sala Molière di Città del Messico, *Cassandra o la llave sin puerta*. Un anno più tardi, nel 1954, María Luisa Algarra ottiene il premio Juan Ruiz de Alarcón

pués, me contó Reyes Meza, que [...] vendía agujetas y betún para zapatos en las calles de París. [...] Allí, en París, se reencontró con Picasso, Tristán Tzara y Miró. Fue este último, quien la relacionó con Fernando Gamboa para que le arreglara su documentación y pudiese llegar a México en el *Sinaia*, barco que trajo a la primera emigración de refugiados españoles durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. – Entonces llegó a México a los 23 años, ¡qué joven! –pensaba yo–, asombrada por todas las vicisitudes que había sorteado María Luisa en tan corta vida» (HERREIRA A., VALERO V. 2005: 240-241).

2 La lista è consultabile in linea sul sito <https://fpabloiglesias.es/wp-content/uploads/2020/01/sinaia.pdf> (05/05/2022).

3 A queste attività si aggiunge quella di traduttrice in linea con la formazione di Algarra e con i riferimenti nelle opere. Sembra, inoltre, che l'autrice, con lo pseudonimo di Blanca White, si sia dedicata alla scrittura di romanzi rosa.

per *Los años de prueba*, l'ultima opera prima della morte. Nel 1997, quarant'anni dopo la sua prematura scomparsa avvenuta nel 1957, verranno pubblicate dalla rivista messicana *Tramoya. Cuaderno de teatro* altre due opere inedite di Algarra, *Sombra de alas* e l'atto unico, *Una pasión violenta unía...* mentre nel '95 era apparsa la traduzione in castigliano della prima *pièce* dell'autrice, *Judith*.

LA DONNA AL CENTRO DELLA SCENA

Scorrendo le pagine delle opere drammatiche di Algarra emerge con immediatezza un aspetto: le protagoniste delle sue *pièces* sono sempre giovani donne determinate. *Judith*, scritta negli anni '30, l'unica opera rappresentata in Spagna, ruota intorno all'omonima protagonista proveniente da una facoltosa famiglia catalana, di cui rifiuta l'ipocrisia. *Primavera inútil* ritrae la vita di una piccola comunità di rifugiati politici provenienti dalla Germania, dall'Ungheria e, appunto, dalla Spagna, in un castello francese. Al centro degli avvenimenti si trova la giovane spagnola Irma, che con l'amica Laura attende il lasciapassare per raggiungere un Paese americano, probabilmente il Messico, ma che, per amore del tedesco Walter, è disposta a restare nella Francia occupata dai nazisti. In *Casandra o la llave sin puerta* la protagonista è un'altra giovane donna proveniente da una famiglia facoltosa che la rifiuta per la sua diversità. Il riferimento al mito, espediente estremamente usato anche nel teatro dell'esilio, com'è stato messo in luce (DOMENECH R. 2013: 65-67), trova spazio anche nell'opera di Algarra. «Cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera. El tercer acto en plena revolución» (ALGARRA M.L. 2003: 131). Lo scenario che descrive Algarra ricorda la Spagna della guerra civile e le insurrezioni operaie a Barcellona. Più messicana si dimostra l'ultima opera, la premiata *Los años de prueba*, come si vedrà. Qui, come in *Primavera inútil*, la vicenda segue la vita di un gruppo di giovani. Non si tratta però di rifugiati europei ma di messicani, come annota l'autrice (1996: 231). Tra loro l'immane figura della rifugiata spagnola, Diana, che condivide la scena con altri personaggi femminili di spessore. *Sombra de alas*, che Domenech (2013: 246) fa risalire alla fine degli anni '40, ripropone nuovamente lo scenario di una metropoli americana (ALGARRA M.L. 1997: 96) in cui un gruppo di giovani intreccia la vita e gli amori. Nonostante si tratti del pezzo teatrale meno elaborato e forse per questo

inedito, non manca di suggestioni e di punti di contatto con le altre opere. Risulta singolare, invece, l'altro inedito, l'atto unico *Una pasión violenta unía...* Si tratta, infatti, di un dialogo tra due ventenni, Xavier e Celia, ambientato a Città del Messico nel 1950. Lo scenario è la stanza d'albergo del giovane in cui la ragazza è giunta per sfuggire a quelle che dice essere le vessazioni della sua famiglia. Il dialogo ha un sensibile crescendo, in cui Celia passa dal ruolo di vittima reale a quello di fittizia a causa di uno stato di alienazione. La violenta chiusura dell'opera lascia il lettore/spettatore a interrogarsi: quello di Celia era il delirio di una pazza o una tragica presa di coscienza?

È evidente, dunque, come nel teatro di María Luisa Algarrá il baricentro sia costituito dalla figura femminile intorno alla quale ruotano le vicende. Non si tratta, tuttavia, di personaggi aderenti al canone del tempo, a cui, invece, sfuggono in maniera innegabile. Sin dalla prima opera è possibile rintracciare un *alter ego* di Algarrá in Judith, una giovanissima borghese che ha studiato chimica e desidera andare in Germania per perfezionare la sua formazione (ALGARRA M.L. 1995: 239). Sulla medesima traccia si trovano le altre eroine algarriane. In *Primavera inútil* Irma lavora duramente come traduttrice, Juana, la Casandra dell'omonimo dramma, studia e sembra politicamente impegnata mentre, in *Los años de prueba*, Diana si dedica al giornalismo e alla traduzione. Anche in *Sombra de alas*, i personaggi femminili si ingegnano per guadagnarsi la vita: Carla è diplomata al conservatorio ma suona in un hotel mentre di Mariana viene sottolineata la raffinata educazione e l'intelligenza (ALGARRA M.L. 1997: 126). L'autrice infonde nelle sue protagoniste il proprio credo femminista, attestato fin dagli anni '30, e ne plasma le caratteristiche di indipendenza, determinazione, caparbietà che le rendono straordinarie. Sono memorabili alcuni dialoghi che ne svelano la natura. Un esempio è lo splendido e vitale personaggio di Irma di *Primavera inútil*, che tenta di incoraggiare il passivo Walter e, rispetto alla propria condizione di solitudine, dichiara:

Suena triste... Pero a fin de cuentas, no lo es. Los brazos y el corazón quedan mucho más libres... [...] Y camina uno por el mundo sin ataduras, por donde quiere, como quiere... Con los cabellos azotados por el viento enemigo, pero avanzando siempre... (ALGARRA M. L. 2003: 61).

Le protagoniste di Algarra procedono nella vita non soggiogate da illusioni e costrizioni sociali, ma guidate da un sistema originale di valori. Nel loro universo l'amore è sì contemplato, ma non come fuga dalla realtà. Talvolta vi rinunciano, come accade a Judith in favore di una vita votata allo studio o, al contrario, si sacrificano anima e corpo, come fa Irma, che mantiene il suo compagno Walter e rinuncia all'asilo politico per restare accanto a lui, tanto fragile. L'uomo è, dunque, per María Luisa Algarra, un essere così debole? Così parrebbe giacché alla tipologia rappresentata da Walter appartengono altri personaggi maschili. Julio, seduttore compulsivo di *Los años de prueba*, è incapace di reagire alle costrizioni familiari e anche Emilio che, non comprendendo le difficoltà di Diana, la perderà. Lo stesso Alejandro, fratello di Juana-Casandra, abbandona il suo grande amore Helena quando il padre minaccia di diseredarlo. In confronto agli uomini di Algarra, passivi come Walter, talvolta meschini e pavidì come Alejandro, l'autrice crea dei personaggi femminili potenti ma anche teneri ed empatici. Disposti a comprendere l'uomo e persino a proteggerlo, come avviene tra Irma e Walter. In taluni casi si giunge a un vero e proprio rovesciamento dei ruoli, come ha segnalato Nieva De la Paz (2016), che emerge nel dialogo tra i due personaggi appena citati in cui l'ironia gioca un ruolo decisivo:

Irma. - [...] Mira: en los cuentos, el príncipe, para merecer el amor de la princesa, debe atravesar cuatro ríos de fuego, hundirse en el pozo de las sombras, internarse en una selva embrujada, vencer a dos gigantes, matar a varios monstruos... Como comprenderás, es estupendo que yo consiga lo mismo sólo con hacer traducciones... Me sale muy barato.

Walter. - Pero en los cuentos de hadas, esas cosas nunca las hace la princesa para merecer el amor del príncipe.

Irma. - Porque, con todo y su sabiduría, son muy anticuados... ¿Supones que el movimiento feminista no ha cambiado nada? (ALGARRA M.L. 2003: 122).

Identico meccanismo di inversione dei ruoli si evidenzia tra Teresa, guarita dalla tubercolosi, e Hugo in *Sombra de Alas*:

Teresa. - [...] Hasta ahora, yo te he hecho el amor a ti, no me dirás que eso es muy normal... [...]

Hugo. - Piensa, piensa... tiene que existir alguna solución.

Teresa. - Sí. Tal vez haya una.
Hugo. - ¿Cuál?
Teresa. - Que tú me hagas el amor a mí en lo sucesivo (ALGARRA M.L. 1997: 147).

Ma, nel confronto uomo-donna che si evidenzia nel teatro di Algarra, l'ironia è solo uno degli ingredienti. Si rivela anche una certa dose di amarezza. Ciò emerge nel dialogo tra Diana ed Emilio che chiude *Los años de prueba*, ma soprattutto nel confronto tra Julio, il seduttore, e Georgina che scopre in lui – l'uomo per il quale ha tentato il suicidio – la debolezza e l'incapacità di uscire dal meccanismo seriale del don Giovanni. In sintesi, i personaggi maschili disegnati da Algarra restano spesso intrappolati dalle convenzioni sociali – famiglia, educazione, partito – e vi si adeguano supinamente. Al contrario, le sue eroine, come giustamente sottolinea Yousfi López (2014a: 397), «evolucionan progresivamente a lo largo de las obras hasta el punto en que, al final, se liberan recuperando su dignidad». Questo accade a quasi tutte le protagoniste della scrittrice.

Nella scena algarriana emergono, inoltre, tematiche fuori dal comune come la solidarietà femminile. Già in *Primavera inútil* le due rifugiate spagnole, Irma e Laura, nonostante le frizioni, manifestano un accordo mutuo. Laura riferisce «en asuntos “no domésticos”, siempre estamos de acuerdo. Somos amigas. Hemos emigrado juntas... Hemos pasado juntas hambre y calamidades...» (ALGARRA M.L. 2003: 41). Anche in *Sombra de alas* Teresa, seriamente malata, è assistita dalle amiche Rosa e Mariana che propongono un modello innovativo di sostegno al femminile. *Los años de prueba* evidenzia l'ennesimo esempio della scrittura femminista di Algarra e dove c'era gelosia sorge il nuovo vincolo tra Georgina, la precedente amante di Julio, e la giovane Rosa, nuova conquista del seduttore. Dalla conversazione tra loro nasce la comprensione reciproca per essere state vittime dell'egoismo maschile (ALGARRA M.L. 2003: 167-170). Questo è probabilmente un tema che appartiene all'immaginario dell'autrice catalana se, come mette in luce Juan Rodríguez, emerge anche nelle sue sceneggiature cinematografiche. Nel film *La posesión* (1949), l'amante abbandonata dal protagonista si confronta con la promessa sposa in simmetria a quanto era accaduto in *Los años de prueba* (RODRÍGUEZ J. 2013: 144-145).

Negli anni '40 e '50 le eroine di Algarra sono amanti fuori dal matrimonio – come Irma di *Primavera inútil*, Diana e Georgina in *Los años de prueba* ma anche Mariana in *Sombra de Alas* e Celia in *Una pasión violenta unía* – e madri sole che rifiutano un matrimonio senza amore o arrivano all'aborto come accade a Diana. Gestiscono con indipendenza i loro sentimenti come il loro corpo e comunicano un messaggio profondamente controcorrente per il loro tempo. Algarra porta, dunque, sul palcoscenico la donna che, molto probabilmente, incarnava, indipendente e volitiva, e offre un'alternativa al modello proposto dalla scrittura maschile.

L'INTEGRAZIONE NELL'OPERA DI ALGARRA

I testi teatrali scritti da esuli repubblicani sono spesso marcati da elementi culturali e regionali, e più di altri generi letterari si rivelano datati. Il panorama non è tuttavia omogeneo; esistono, infatti, opere che, al proporsi nel Paese ospitante, uniscono alla componente culturale ed esistenziale dell'autore quella del Paese di adozione. È questo il caso dell'opera di Algarra che, per quanto sia stata interrotta alla morte, resta esemplificativa di un processo iniziale di integrazione tra il vissuto di esule dell'autrice e la nuova vita messicana. Il primo trasparente in ogni *pièce* attraverso i personaggi in esilio che condividono la scena con i protagonisti messicani. Nelle opere gli *alter ego* dell'autrice sono Irma e Laura di *Primavera inútil*, Diana nel dramma *Los años de prueba*, Mariana e Carla in *Sombra de alas* ma anche Xavier nell'atto *Una pasión violenta unía...* che, fin dal principio, fornisce l'indizio del suo arrivo in Messico – «Aquí vivo desde que llegué a México» (ALGARRA M.L. 1996: 165). L'autrice, dunque, in ogni opera costruisce uno o più personaggi che, in qualche misura, la rappresentano e in cui il pubblico spagnolo può identificarsi. Ma, nonostante una parte dell'opera algarriana resti impregnata dal ricordo della migrazione, delle difficoltà e, talvolta, della guerra, la drammaturga nella sua ultima opera, *Los años de prueba*, inaugura un dramma più eminentemente americano. Ciò accade non solo nella scelta dello scenario nella capitale messicana, come si legge al principio: «La acción, en la Ciudad de México/época actual» (ALGARRA M.L. 2003: 231). Del resto, anche in *Una pasión violenta unía...* si riporta «La acción en México y en 1950» (ALGARRA M.L. 1996: 164) mentre, in *Sombra de alas*, la collocazione viene solo suggerita: «Época actual. Lugar:

cualquier gran ciudad de América» (ALGARRA M.L. 1997: 96). L'integrazione con il Messico si manifesta in *Los años de prueba*, soprattutto nella lingua che si modella attraverso parole ed espressioni americane. D'altra parte, il premio ottenuto dalla *pièce* era destinato a un'opera di tema messicano e a un autore di detta cittadinanza, che Algarra aveva acquisito con il matrimonio. La volontà dell'autrice di presentare l'opera al concorso pesò sulla scelta non tanto dell'argomento affrontato, che non si allontana da quello abituale dell'autrice – il ritratto di un gruppo di giovani –, ma sulla scelta degli elementi culturali e linguistici che rivelano una maggiore ricerca. Su tale aspetto pare necessario soffermare l'attenzione. Infatti, per ritrarre i protagonisti americani, Algarra si misura con il parlato dei giovani provinciali trasferiti a Città del Messico. In comparazione con le opere precedenti, il risultato è senza dubbio più aderente alla lingua degli americani; ne ricalca, infatti, le espressioni, le esclamazioni e i modismi che Algarra aveva avuto modo di ascoltare negli ultimi quindici anni di vita lontano dalla Spagna⁴. Ciò si misura nell'uso reiterato dei diminutivi attribuiti ad alcuni personaggi ma anche nell'utilizzo di espressioni tipicamente messicane. Emilio, per esempio, utilizza frequentemente i diminutivi – *patita* (143)⁵, *ratito* (144), *limpiecita* (155), *aborita* (163) – e impiega espressioni come «está padre» (146) e, nella conversazione, risponde «No, mano» (146). In maniera parallela, i personaggi fanno uso del prefisso americano re- – *reloco* (165), *repadre* (169), *revaciado* (191), oppure del prefisso rete- – *retedemacrada* (155). Nei dialoghi dell'opera le battute scherzose sono costellate da aggettivi tipici del Messico come *chistoso* (150), *sangrón* (150), *bellacos* (150), *botijón* (180), *mensa* (181) e sintagmi nominali di uso americano – *aventón* (151), *ruletero* (151), *plática* (151), *recámara* (154), *escuincles* (155), *mariguanadas* (157), *chiripadas* (157), *chamba* (161), e così anche per i verbi come *platicar*, *chambear* (162), *andale* (181). Si ripete l'espressione *quihubo*

4 In verità, già nelle precedenti opere americane, Algarra inizia un processo di trasformazione della lingua sia pur graduale. In *Cassandra o la llave sin puerta* si distinguono tracce di questa trasformazione della lingua dell'autrice e non solamente nei diminutivi – *hijito* (ALGARRA M.L. 1992: 82) – ma anche nell'uso di sostantivi tipicamente legati al Paese che aveva accolto l'autrice – *closets* (ALGARRA M.L. 1992: 122) e nel colloquialismo messicano *haz concha* (ALGARRA M.L. 1992: 85).

5 Nella seguente nota e nelle successive il numero fa riferimento alla pagina dell'edizione dell'opera di Algarra, *Los años de prueba*, apparsa sulla rivista messicana "Tramoya".

(146, 164) e *quihúbole* (150). In quest'opera del 1954, è sorprendente, inoltre, il reiterarsi di espressioni prestate dall'inglese, prefigurazione dell'uso letterario dell'interlingua definita *spanglish*. Ne sono esempio *party* (150), *good night* (151), *sport* (155), *script* (165) *suspance* (166), *derby* (169), *happy birthday* (192), nonché la normalizzazione *surpráis* (180). Questo per evidenziare l'impegno con cui María Luisa Algarra si proponeva non solo di creare un fedele ritratto della gioventù messicana, ma anche di integrarsi nel panorama drammaturgico del Paese che l'aveva accolta con generosità. *Los años de prueba* resta l'ultima opera dell'autrice, quella che ci fornisce una chiara testimonianza della sua volontà di vivere in Messico, sia pur mantenendo saldo il proprio sistema di valori che anticipava i tempi e il credo femminista, ben evidenziato nelle opere. Per coloro che le leggono è impossibile non interrogarsi circa lo sviluppo che l'opera di Algarra avrebbe raggiunto se la morte prematura non l'avesse spezzato. Per questa ragione è doveroso citare le parole di Ricardo Domenech che tra i primi ne studiò la drammaturgia: «Sorprende la rapidez, la facilidad con que se integra en la vida y el teatro mexicanos. [...] Ninguno de los dramaturgos exiliados de su generación ha llegado tan lejos en tan poco tiempo» (DOMENECH R. 2013: 245).

BIBLIOGRAFIA

ALGARRA María Luisa, *Casandra o la llave sin puerta*, "Tramoya", n. 30, enero-marzo 1992, pp. 79-134, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3938/199230P79.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (09/12/2021).

ALGARRA María Luisa, *Primavera inútil*, "Tramoya", n. 34-35, enero-junio 1993, pp. 3-56, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4029/19933435P3.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (09/12/2021).

ALGARRA María Luisa, *Judith*, "Tramoya", n. 45, octubre-diciembre 1995, pp. 197-240, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4205/199545P197.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (09/12/2021).

ALGARRA María Luisa, *Una pasión violenta unía...*, “Tramoya”, n. 47, abril-junio 1996, pp. 163-176, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4395/199647P163.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (09/12/2021).

ALGARRA María Luisa, *Los años de prueba*, “Tramoya”, n. 49, octubre-diciembre 1996, pp. 141-195, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4476/199649P141.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (09/12/2021).

ALGARRA María Luisa, *Sombra de alas*, “Tramoya”, n. 50, enero-marzo 1997, pp. 95-150, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4225/199750P95.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (09/12/2021).

AZNAR SOLER Manuel, *Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939*, in Manuel AZNAR SOLER (a cura di), *El exilio teatral republicano de 1939*, GEXEL, Barcelona 1999, pp. 11-53.

Diccionari Biogràfic de Dones, <https://dbd.vives.org/> (23/01/22).

Listado de asilados políticos españoles llegados a bordo del “Sinaia”, <https://fpabloiglesias.es/wp-content/uploads/2020/01/sinaia.pdf> (23/01/22).

DOMENECH Ricardo, ‘*Primavera inútil*’ y el teatro de María Luisa Algarra, “Estreno”, n. 36, 1, primavera 2010, pp. 44-51.

DOMENECH Ricardo, *El teatro del exilio*, Cátedra, Madrid 2013.

GRILLO Rosa Maria, *Teatro*, in Luis DE LLERA (a cura di), *El último exilio español en América*, Mapfre, Madrid 1996, pp. 397-424.

HERAS GONZÁLEZ Juan Pablo, *María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática*, “Signa”, n. 15, 2006, pp. 325-339.

HERRERA Alejandra, VALERO Vida, *El fenómeno teatral y María Luisa Algarra: Análisis de ‘Sombra de Alas’*, “Tema y variaciones de literatura”, n. 23, 2005, pp. 239-261.

YOUSFI LÓPEZ Yasmina, *María Luisa Algarra, una autora singular*, in Juan Pablo HERA, José Paulino AYUSO (a cura di) *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Renacimiento, Sevilla, 2014a, pp. 382-397.

YOUSFI LÓPEZ Yasmina, *María Luisa Algarra: los estrenos*, in Juan Pablo HERA, José Paulino AYUSO (a cura di) *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Renacimiento, Sevilla, 2014b, pp. 398-401.

YOUSFI LÓPEZ Yasmina, *Barcelona, París, Ciudad de México. María Luisa Algarra, teatro y exilio*, “Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles”, n. 17, 2015, pp. 302-309.

Listado de asilados políticos españoles llegados a bordo del “Sinaia”, <https://fpabloiglesias.es/wp-content/uploads/2020/01/sinaia.pdf> (23/01/22).

LLORENS Vicente, *Liberales y románticos. Una emigración española*, Castalia, Madrid 1977.

MARÍA Y CAMPOS Armando DE, *Grupos experimentales. Estreno de "Cassandra" de María Luisa Algarra, en la sala Molière*, "Novedades", n. 11 febrero 1953,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=971&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS, Armando DE, *El concurso de grupos teatrales del Distrito Federal. I*, "Novedades", 18 junio 1954,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=971&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS Armando DE, *Culmina el Concurso de Teatro Experimental con las piezas de Cervantes, Algarra y Cantón*, "Novedades", 26 junio 1954,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1099&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS, Armando DE, *Saldo del concurso teatral del INBA e INJM: 247 actores, 17 autores, 19 directores y 2 escenógrafos*, "Novedades", 1 julio 1954. http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1100&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS, Armando DE, *Un concurso accidentado y un fallo benévolo y conciliador*, "Novedades", 21 abril 1955,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1156&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS Armando DE, *Grupos experimentales. Estreno de "Cassandra" de María Luisa Algarra, en la sala Molière*, "Novedades", n. 11 febrero 1953,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=971&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS, Armando DE, *El concurso de grupos teatrales del Distrito Federal. I*, "Novedades", 18 junio 1954,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=971&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS Armando DE, *Culmina el Concurso de Teatro Experimental con las piezas de Cervantes, Algarra y Cantón*, "Novedades", 26 junio 1954,
http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1099&BUSQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS, Armando DE, *Saldo del concurso teatral del INBA e INJM: 247 actores, 17 autores, 19 directores y 2 escenógrafos*, "Novedades", 1 julio 1954,

http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1100&BU-SQ=Algarra (20/01/2022).

MARÍA Y CAMPOS, Armando DE, *Un concurso accidentado y un fallo benévolo y conciliador*, “Novedades”, 21 abril 1955,

http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=1156&BU-SQ=Algarra (20/01/2022)

MARTÍNEZ Josebe, *Exilio y género sexual*, in Mari Paz BALIBREA (a cura di), *Líneas de fuga*, Siglo XXI, Madrid 2017, pp. 175-189.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, *Cambios en las identidades de género: la ‘Mujer moderna’ en el teatro de María Luisa Algarra*, in E. Helena HOUVENAGHEL, Florian SERLET (a cura di), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Ángel Porrúa, México 2016, pp. 119-137.

RODRÍGUEZ Juan, *María Luisa Algarra en el cine mexicano*, in E. Helena HOUVENAGHEL, Florian SERLET (a cura di), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Ángel Porrúa, México 2016, pp. 139-156.

TAVIRA Luis DE, *María Luisa Algarra, entre la guerra y el teatro*, in María Luisa ALGARRA, *Primavera inútil, Casandra o la llave sin puerta, Los años de prueba* (a cura di Luis DE TAVIRA), Publicación de directores de escena de España, Madrid 2003, pp. 7-32

HISTORIAS TRANSITADAS ENTRE ITALIA Y ARGENTINA:
GRACIELA BATTICUORE Y MARCO STEINER

Susanna Regazzoni

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

EL RELATO

El fenómeno migratorio es un evento que, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, marca la historia de las relaciones entre Italia y Argentina. En Italia, el fenómeno se ha estudiado especialmente desde el punto de vista sociohistórico y menos desde el punto de vista literario; el interés que muestra la ficción italiana por el tema de la migración hacia América Latina es escaso, sin duda inferior a la abundancia de libros escritos en Argentina. El acontecimiento que movió el desplazamiento de millones de italianos es un hecho que, en efecto, entra poco en las representaciones de la identidad nacional. En este sentido, resultan pertinentes las observaciones del sociólogo argelino Sayad (2002) al establecer una relación entre migración y narrativa a partir de la diferencia sustancial entre “emigrantes” e “inmigrantes”. Los emigrantes resultan en efecto ausentes, invisibles para el país de donde salen; los inmigrantes, por el contrario, se muestran y son visibles en el país al que llegan. La ausencia se oculta, se niega, se enmascara; la presencia, en cambio, es controlada, regulada, gestionada. De ahí que los países de inmigración tiendan a producir abundante literatura sobre el fenómeno, útil para satisfacer la necesidad de un discurso que ponga orden, racionalidad, logos, en los procesos de

encuentro, de choque, de contaminación, de hibridación intercultural propiciados por las migraciones y habitualmente percibidos como una amenaza para el imaginario social. Por el contrario, los países de emigración tienden a desarrollar una escasa literatura sobre el tema, negándose a incluir el acontecimiento en su imaginario y sus propias estructuras políticas y económicas, no expresan claramente las relaciones que se establecen entre esas mismas estructuras que inducen a una parte de la población a exiliarse o, más bien, como en este caso, a la migración. Estas consideraciones son útiles a la hora de reflexionar sobre el limitado discurso literario producido en Italia, país de emigrantes por excelencia, así como se lo percibe en el extranjero, por ejemplo, en Argentina, donde el italiano, hasta mitad del siglo pasado, se relacionaba con el migrante. Hay que recordar, además, que Italia ha sido el único país del mundo industrializado que ha alimentado durante mucho tiempo una importante emigración al extranjero (además de las migraciones internas). Desde 1876, año de inicio de la recogida sistemática de datos sobre la emigración, hasta 1980, emigraron al extranjero más de 26 millones de italianos (una consistencia numérica superior al total de la población italiana en el momento de la Unidad), 5.000.000 fueron los que llegaron a la Argentina (ROSOLI G. 1978).

A pesar de estas evidencias, resalta la baja representación simbólica en la literatura italiana de este fenómeno que presenta números significativos.

Sin embargo, parece que a partir de los últimos años del siglo XX y, sobre todo, en las dos primeras décadas del XXI, el escenario de la narrativa migratoria italiana está cambiando, gracias también a la importancia del tema hoy en el país desde el punto de vista social, y político que acompaña la llegada de miles de personas que viajan desde el sur del mundo y desde el cercano oriente, huyendo de economías desfavorables, guerras y violencia. En este panorama sobresale la escritura de las mujeres, como, por ejemplo, en los libros de: Magagnoli (1996), Pariani (2000, 2004b, 2004c, 2005, 2007, 2012, 2013, 2015), Galavresi (2003), Mambelli (2009), Sedda (2004, 2009) o Petri (2011), escritoras que, como escribe Emilia Perassi (2020), actúan desde ese “saber materno” del que escribe Muraro (2006): un saber inclusivo y empático, capaz de determinar y monitorear el relato de una humanidad desarraigada.

Al mismo tiempo hay que señalar una abundante literatura sobre el tema en Argentina, cuya población desde siempre ha asumido una identidad compleja (MAGNANI I. 2009b), que se funda en el mosaico cultural, fruto de las distintas oleadas de extranjeros – en su mayoría italianos y españoles – que, desde mediados del siglo XIX, han poblado el país.

La historia de este proceso no ha sido fácil, sin embargo, los descendientes de los inmigrantes de antaño hoy están más dispuestos a volver a pensar en sus orígenes, puesto que, como se sabe, los nietos de los inmigrantes tienden a reconocer lo que los hijos tratan de olvidar: la experiencia de sus padres, llegados, a menudo pobres, en busca de un destino mejor.

El resultado literario de tal reconsideración es la producción de múltiples novelas, cuyos episodios presentan frecuentes puntos de contacto con las experiencias familiares de los/las autores/as. La mayoría de los escritores encara la producción sobre el tema como una etapa de su evolución individual, aun sin desestimar las facetas sociales que esta implica. Otros, además de este elemento, añaden también una clara intención política, como Giardinelli (1997), quien teoriza la necesidad de contrarrestar la política de la desmemoria característica de la dictadura y de la transición a la democracia, y declara que para la construcción del futuro nacional es imprescindible mirar al pasado y recuperar las raíces personales y colectivas. Al respecto, Griselda Gambaro coincide con esta opinión (REGAZZONI S. 2018).

En ambos casos la escritura remite a temáticas como la representación del individuo frente a la sociedad, su sentimiento de pertenencia o exclusión, el bagaje de tradiciones y memorias alternativas que la determinan. En estos textos a menudo se presenta a un protagonista que, sin ser un yo autobiográfico, muestra claros elementos autorreferenciales.

La materia narrada abarca un amplio arco temporal y una extensa geografía: Italia antes y después de la migración, la provincia argentina y la metrópolis, la juventud y la vejez. Se encuentra, además, una selección de hechos y experiencias, de sensaciones y sucesos que resultan importantes a la hora de interrogarse sobre la transmisión de la herencia y la percepción del origen. Con el término “herencia” me refero a la transmisión de saberes y tradiciones, a la consciente aceptación de un bagaje cultural interpretado, selectivamente acogi-

do, elaborado y resignificado. Sin embargo, es importante recordar que ninguno de los autores o autoras que ha abordado el tema de la migración, individual o familiar, ha reivindicado el carácter autobiográfico de su obra; a pesar de esto, sin duda, se trata de una escritura, en parte, autorreferencial típica de una zona del género narrativo, que propone coincidencias que remiten con naturalidad a la vida del/la autor/a.

Las consideraciones desarrolladas hasta el momento, además, implican que, a lo largo de una vida, el/la autor/a manifiesta un cambio radical; en este sentido Antonio Dal Masetto representa el nombre más interesante. Cabe subrayar cómo este escritor ítalo argentino pasa de la cuestión del origen –como tal vinculada a los antepasados con la mediación real y narrativa de la madre– a la inquietud personal, cuyos interrogantes reverberan sobre la vida en el presente del autor. El devenir desde un yo narrador femenino identificable con la madre del escritor hacia un narrador protagonista indefinido, que puede referirse alusivamente a un narrador-escritor, indica una manera más compleja para referirse al tema, en particular, una identidad rizomática que se abre a una relación dialéctica, tal como señala Ilaria Magnani (2009b).

Así, se desplaza la idea del crisol de razas como proceso constitutivo de la sociedad argentina, y se focaliza en la dimensión individual del criollismo, cuya comprensión permitirá penetrar las dinámicas de un fenómeno supranacional del que la relación Argentina-Italia representa una parte.

En esta ocasión se propone el estudio de una serie de textos publicados en el nuevo siglo por parte de autores y autoras que escriben de la migración entre Italia y el Cono Sur. Como todo recorte de un *corpus* más vasto, se trata de una elección arbitraria. En particular, se comentarán los libros de Graciela Batticuore, *La Caracola* (2021) y Marco Steiner, *Nella musica del vento* (2021).

MEMORIA E IDENTIDAD

La literatura argentina, de forma diferente con respecto a la italiana, nunca ha sido definida por el lugar de nacimiento de los escritores; a este propósito es ejemplar el caso de Syria Poletti, nacida en Italia, que llega a Argentina con unos 20 años o el caso de la literatura del

destierro que empieza con la generación de los proscritos, continúa con la literatura del exilio durante la última dictadura militar; o, incluso, los autores argentinos residentes en España, donde escriben y publican desde hace muchos años (Fresán, Obligado, Neuman, entre otros).

El objetivo de este trabajo –más allá de los cuestionamientos acerca de la problematización del concepto de literaturas nacionales– es estudiar los distintos modos con que esta narrativa reformula los tópicos tradicionales de la representación de la historia compartida entre los dos países y sus razones.

Graciela Batticuore (Buenos Aires, 1966) es profesora de la UBA, además de investigadora del CONICET y escritora¹. Como investigadora y profesora universitaria, ha dedicado sus estudios a las escritoras argentinas del siglo XIX, quienes, gracias a su labor, se han incorporado en el canon de la literatura argentina.

La Caracola (2021), su segunda novela, compone una trilogía junto a *Marea* (2019) y *Música materna*, aún inédita. Este texto trata de la memoria de la infancia que se relata entre la ficción y la no ficción, entre la realidad biográfica y la invención, en una auto narración o auto ficción (CASAS A. 2012). En este caso, la escritora ha declarado, en distintas ocasiones, que recurre a su realidad para inspirarse,

Sí, trabajé con una memoria personal muy antigua, con imágenes que se me aparecían de pronto como si fueran sueños. Pero que yo viví cuando era chica y forman parte ahora de una suerte de arqueología personal de los afectos, que está

1 Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET con el proyecto “Lectores, autores y bibliotecas en la Argentina del siglo XIX” (sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana. UBA) y docente de Literatura Argentina I en la Universidad de Buenos Aires. Es autora de: *La mujer romántica. Lectoras, escritores y autoras en la Argentina. 1830- 1870* (2005); *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima-Buenos Aires: 1876/7-1890* (1999); compiladora de *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina. 1810-1890* (en colaboración con Klaus Gallo y Jorge Myers, 2005) y responsable de la edición de *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo*, de Juana Manuela Gorriti (2004) y de *Ficciones patrias* (2001), de la misma autora, entre otras publicaciones nacionales e internacionales. Actualmente co-dirige dos proyectos de investigación: “Prácticas y representaciones de la cultura argentina del siglo XIX: impresos, sociabilidad y conflictos” (PICT) y “La literatura argentina del siglo XIX en clave: conceptos y matrices culturales fundamentales” (UBACYT). Publicó los libros de poesía *Cuaderno de espera, Sol de enero, La noche y El fin de la noche*. Dirige en la editorial Ampersand la colección Lector&s.

impregnada de cierto lirismo. En algunas de esas imágenes que elaboré en la novela aparecen mis nonas italianas a las que apenas conocí, porque se murieron cuando ya era muy chica. O Santita, una vecina correntina que vivía pegada a mi casa y era una persona entrañable para mí. Hay toda una geografía barrial que está presente, también, en la novela, y que se impuso con una fuerza muy grande que me sorprendió, cuando empecé a escribir. (CHIKIAR BAUER Í. 2021: s.p.).

En la novela, dividida en tres partes, “La caracola”, “Diario de Nina” y “*Stellaria Solaris* (las escrituras)”, la narradora recuerda su propia biografía, su niñez como hija de inmigrantes italianos, sus problemas con la lengua materna y reflexiona acerca de la escritura.

Nina, la narradora protagonista, desde su presente de mujer recuerda su infancia, transcurrida en una típica casa de inmigrantes italianos. Un mundo de mujeres, regido por una madre omnipresente y un poco fría, a veces cariñosa y a veces asfixiante. Fuera de la casa, está la calle y el taller de chapa y pintura del padre, lugares abiertos y fascinantes que remiten, una vez más, al mundo de las mujeres que se desarrolla dentro de la casa y al de los hombres que se encuentra afuera del hogar. La protagonista tiene también una hermana que le lleva diez años; ella se casa muy joven y da a la luz una niña. Tiene un padre al que quiere y con el que comparte muchas cosas. El padre simboliza un tipo de inmigrante que infunde en la hija una mirada positiva hacia la vida, mientras que la madre es la autoridad y el castigo. De la madre, la narradora recuerda

[...] que no había nada en el mundo que yo no temiera más que su enojo. Toda esa gritería en italiano y la furia que cada tanto le hacía volar un sopapo. Una vez me corrió por todo el patio con la escoba en alto pero no me pudo alcanzar. [...] Igual ella me resultaba siempre más temible que papá, que no gritaba y jamás me pegaba. Él sabía hablar, argumentar y hacerme sentir mal por no cumplir con los deberes (BATTICUORE G. 2021: 48).

Naturalmente, es el afuera que fascina a la niña, desde donde llegan los sonidos de una lengua otra, la de un ámbito masculino donde la acción y el trabajo se imponen sobre el recuerdo nostálgico de tierras lejanas. Juntos con estos lugares, hay otro que se encuentra

hacia adentro, en el fondo del patio; se trata de una casita de paredes rústicas, donde la niña juega y realiza complejas cirugías de urgencia, mientras en la sala de espera una familia de muñecos espera el resultado. Junto con el afuera, lo importante son los demás, las otras mujeres: las compañeras del colegio, la hermana, las amigas, incluso las escritoras que lee cuando ya es adulta. Relacionarse con las/los otras/os es constitutivo de la identidad; la suya que se forma, precisamente, a través del universo de personas que encuentra y con quienes se relaciona; gracias a esto, el personaje sufre cambios, transformaciones, duelos.

Nina es actriz, conoce las máscaras, pero cuando se dispone a escribir entra de lleno en la primera persona, a través de diferentes géneros narrativos: la memoria, el diario personal (que va del 2 de enero al 27 de noviembre, posiblemente del año 2016) y, finalmente, el relato. Pareciera que Nina desconfía de todo lo que sea normativo, estanco o rígido, incluso en literatura, lo que la define es el movimiento, la búsqueda, la acción. Algo de eso lo aprende de su padre, que es un trabajador apasionado, incansable, un artesano que ama la tierra y las plantas. Su voz trae el rumor de una lengua más ligada al mundo de la calle, que es el espacio de los hombres, allí es donde Nina quiere acceder.

La caracola es una novela sobre la condición de vivir dividida entre dos casas, dos lenguas, dos mundos. Entre el afuera de las amigas “argentinas” y sus madres “modernas” (practican gimnasia, jazz y toman clases de tenis) y el adentro de la “gran familia italiana”. En todo este relato, resalta la importancia de la lengua, o mejor de las lenguas. Por un lado, la protagonista se enfrenta con la lengua materna, el italiano, una lengua que a Nina se le presenta como un lastre, la lengua de los padres, sobre todo de la madre que: «era una lengua desarticulada, tosca, una lengua que yo creía sucia, que me hacía sentir inferior lejos de casa o ajena a ese mundo al que pertenecía por derecho de nacimiento. Porque lo que yo quería era ser otra entre ellos. (...) Yo quería ser argentina» (BATTICUORE G. 2021: 23).

Este es el deseo más importante, la niña desea ser como sus compañeras de colegio, a pesar de que «las voces italianas de papá y mamá formaban juntas un óvalo: un mundo cerrado y abrigado» (BATTICUORE G. 2021: 18). La mujer que relata es el personaje que está detrás de cada una de las zonas, dándole voz a su madre, a su abuela y, gracias a estos rodeos, a estas idas y venidas se construye la trama, comple-

ja y sencilla a la vez, donde emerge la presencia de la protagonista que encuentra en la literatura su primera y más importante forma de emancipación. Batticuore afirma:

Diría que la literatura está al comienzo de todo, está en mi deseo de escribir, cuando era chica. [...] Me apasionó estudiar esos mundos, pero la pulsión literaria, el ansia de escritura o el estilo, digamos, siempre estuvieron presentes en todo lo que hice. Creo que la literatura es inclusiva y permea los géneros, el ensayo o la crítica forman parte de la literatura, tanto como la novela o la poesía (*apud* CHIKIAR BAUER I. 2021).

Además, hay que señalar que, junto con la literatura es la memoria que, desde el principio, es el elemento que alimenta su identidad y por ende su pasión literaria. Es gracias a la memoria que la voz narradora construye el relato; los espacios de una casa de barrio, la lengua materna y la madre. La niña antes y la mujer después conviven con la memoria de los traumas – especialmente femeninos – y definir un lugar propio para escribir su historia es uno de los grandes desafíos. La identidad del personaje se va ideando en el cruce de las miradas familiares. Ya en su primera novela, la misma protagonista afirma: «pero con qué otra cosa podría escribir literatura si no es con lo íntimo» (BATTICUORE G. 2021: 18). Dentro de este ámbito, la “italianidad” es fundamental, es un sentimiento, una emoción, un postulado cultural que se nombra a menudo a lo largo del libro y que indica un mundo de sentimientos, una lengua, una serie de emociones que determinan que la niña viva entre dos mundos, donde la lengua o, mejor, las lenguas que remiten a los dos universos. A este propósito, la misma autora declara:

El tema de la lengua es un tema crucial para mí. Está en el corazón de esta novela y del personaje de Nina, que en la adolescencia se siente un poco atormentada por esa lengua familiar que entremezcla el dialecto italiano con un español mal aprendido. Nina absorbe esa música, pero desea hablar la lengua de sus pares, de sus compañeras de escuela, la lengua que se escucha en las calles de la ciudad donde ella vive. Gran parte del conflicto del personaje se juega en esa relación con la lengua que es un poco traumática, por eso Nina, que ya es actriz cuando comienza la novela, quiere ser escritora. Creo que el desarraigo más grande de los inmigrantes de cualquier parte que sean no es tanto o tan solo dejar atrás la tierra natal,

la historia política o social de la que vienen, sino desapegarse de la lengua de origen, el dialecto, el acento, los códigos lingüísticos que trazan la pertenencia primaria a una comunidad. El derecho del inmigrante a entrar en una segunda lengua se paga a veces durante años, décadas, generaciones. Tal vez por eso al personaje de Nina le hace falta escribir, llegar a componer su propia historia, en su propia lengua literaria, que no es tampoco la de los padres pero está atravesada por esas memorias heredadas (*apud* CHIKIAR BAUER I. 2021).

Como se entiende, la trilogía representa distintas etapas de la existencia de Nina, *La caracola* relata el principio de esta historia, las raíces y la familia, el difícil camino para lograr emanciparse de esa “italianidad” tan presente en su familia. En *Marea*, Nina sigue buscando en su identidad a través de los sueños, de los recuerdos, también del presente que le toca vivir. La familia italiana está presente pero solo como telón de fondo, los conflictos principales son propios de una mujer adulta que ya es madre, es actriz, vivió el amor y sus emociones relacionadas con este. Con respecto al tercer libro, Graciela Batticuore comenta:

[En] *Música materna*, [...] todavía está inédita, [...] cuenta la historia de una mujer desarraigada de su lengua, algo extraviada en el tiempo, en las geografías, que habla para la hija y le cuenta su historia. Ahí la trilogía toma sentido o densidad, creo yo, porque las dos mujeres se confrontan en el tiempo, en los relatos, en las voces de una y otra. Se reconocen en la escucha, en la palabra, madre e hija, y también en una historia colectiva (*apud* CHIKIAR BAUER I. 2021).

Finalmente, *La caracola* se podría definir como una novela de formación de una nena que crece para volverse una joven mujer que descubre el erotismo y la sensualidad; este lento crecer de la protagonista se mezcla y entrecruza en las tres partes que forman el libro. La primera remite a una memoria que trae consigo el pasado del personaje, la infancia y la adolescencia, después en el diario se narra en paralelo el presente de Nina y los relatos finales dan cuenta de la Nina escritora y, simultáneamente, integran todo lo anterior. Batticuore afirma: «esos textos eran como un dibujo de la conciencia rota del personaje, una conciencia herida o en plena búsqueda de sí misma. Una identidad

que solo podía forjarse en la escritura. O en el mosaico de las diversas escrituras» (*apud* CHIKIAR BAUER I. 2021).

Finalmente, la protagonista conquista su lengua y su identidad: «Yo respiraba a mis anchas bajo un cielo tropical que me hacía sentir, por primera vez en la vida, una “chica normal”. Sin traumas ni complejos. Sin precauciones reñidas con la italianidad. Estar lejos de casa, en el extranjero, me había permitido ser otra» (BATTICUORE G. 2021: 96) y, hacia el final, Nina recuerda:

Y llegaban por fin las canciones italianas [...] La madre, la infancia, la tierra recuperada bajo otro cielo. El pecho en fuego. La italianidad a pleno. Un aire inexorable a familia nos embriagaba. Los chicos sabíamos de memoria aquellos himnos que nos confirmaban que todo seguía en pie. Los padres unidos, los amigos cerca, cada cosa en su sitio (BATTICUORE G. 2021: 123).

El pasado de los padres forma parte de la memoria de la protagonista y de su ser que se forma y crece a través del recuerdo de la historia que los padres entregan a los hijos.

EL VIAJE Y LA AVENTURA (O EL IMPOSIBLE VIAJE DE VUELTA)

Marco Steiner (Roma, 1956) es el autor de *Nella musica del vento* (2021), novela ambientada en Argentina². La historia se desarrolla entre finales del siglo XIX y principios del XX, en Patagonia, donde el protagonista Morgan Jones, a sueldo de Butch Cassidy, es un verdadero criminal fugitivo, cuya existencia está hecha de violencia, opresión, supervivencia, en completa soledad. En la pampa sus pensamientos se mezclan con la desolación del lugar, tiene encuentros inesperados con la tribu tehuelche que lo salva de una muerte segura, pero sobre todo con María, una prostituta polaca que trabaja en un burdel. Este encuentro es decisivo para ambos: cuando Morgan decide partir ha-

² Marco Steiner nació en Roma en 1956. Conoció a Hugo Pratt en la década de 1980 y trabajó a su lado. En 1995, con Pratt fundó la editorial Lizard. Tras la muerte del maestro completó la novela *Corte Sconta detta Arcana* (1996) y es el autor de la novela *Ballata del mar salato*, transcripción de la historieta que relata el nacimiento de Corto Maltés. Entre sus libros: *Il corvo di pietra* (2014) y *Oltremare* (2015).

cia Europa, para recuperar un cargamento de oro escondido, se lleva consigo a María. Los dos intentan cruzar el océano con la ayuda de Aurelio, un italiano anarquista. Los personajes de la novela pertenecen al mundo de la migración y desde geografías distintas, contribuyen al famoso “crisol de razas” sobre el que se funda la identidad del país. Morgan – en galés significa venido del mar – nace en 1887, en un barco, su madre muere por una hemorragia durante el parto; en el puerto de llegada, el bebé es recogido y adoptado por un sacerdote presbiteriano y confiado a una joven tehuelche conversa.

Los galeses llegan a Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX con la ilusión de encontrar una mejor vida en aquella región mientras que en su tierra el hambre aumenta por pobreza y carestías, las minas de carbón cierran por agotamiento y las víctimas de un fallido sueño de independencia son cada vez más numerosas. En el nuevo territorio encuentran la desolación de veranos tórridos en los que no cae ni una gota de lluvia sobre los pequeños campos que se empeñan en cultivar e inviernos crueles con crecidas de ríos que destruyen todo a su paso. Muchos de los que se quedan no logran sobrevivir, mueren de enfermedad o de hambre, mientras que los más valientes intentan continuar tierra adentro, caminando por un desierto infinito en una búsqueda estéril de mejores tierras. Morgan Jones, a los quince años, abandona el cura que intenta seducirlo y se va. Desde entonces durante tres años crece en el desierto y sobrevive hasta ser reclutado en la pandilla de Butch Cassidy, para ser involucrado en robos, allanamientos y asesinatos sin remordimientos, vagando por todas partes sin conocer fronteras. Vivo de milagro después de una emboscada mortal, sobrevive solo gracias al cuidado de un grupo de nómadas tehuelches y finalmente es recogido por una caravana que lo lleva a Bariloche. Allí conoce por los periódicos que Cassidy ha muerto tras ser emboscado por la policía. Encuentra a María, una joven mujer rebelde, engañada y golpeada por la vida, que viene de Polonia. Prisionera en la casa paterna, vendida por su padre a cambio de dinero a un falso novio, encargado de reclutar mujeres para los prostíbulos argentinos de Buenos Aires. Transformada en una prostituta de calidad, en cuanto intenta rebelarse, es castigada y llevada a Bariloche, en el prostíbulo de la ciudad, allí se convierte en “la Polaca”, la atracción más famosa del lugar y es allí donde encuentra a Morgan. Este decide llevar a María con él, en busca de una nueva vida que se iniciaría gracias a

un peligroso encargo que le ofrecen; ir al fondo de Tierra del Fuego, para recuperar un cargamento de oro y luego hacerse a la mar a bordo de una especie de velero “fantasma” – oficialmente desaparecido – y llevar el preciado cargamento hasta Europa. En esta nueva empresa es importante la ayuda de Aurelio, el espléndido y generoso marinero de la Maremma de Talamone que sabe hacer barcos y pertenece al sólido capítulo de la historia de los italianos anárquicos en Argentina. La misión sufrirá variaciones y sucesos inesperados.

Durante los primeros años de la historia de la anarquía en Argentina, ésta es propulsada principalmente por los inmigrantes italianos; un grupo que se convierte en el más influyente ideológicamente con la llegada del célebre filósofo Errico Malatesta en 1885. Se forma la institución de Estudios Sociales, que organiza las conferencias de Malatesta que se editan en idioma italiano en la revista *La Questione Sociale*. En 1886 Malatesta inicia una expedición en busca de oro a la Patagonia, para conseguir recursos para la propaganda libertaria y la organización de los obreros; aunque la empresa resulta un fracaso económico, las actividades itinerantes de Malatesta influyen al movimiento anarquista argentino de forma indeleble.

Con la introducción de personajes ficticios y otros semilegendarios, junto a la memoria de quienes contribuyeron a la historia de ese país, Steiner utiliza en este libro su gran capacidad descriptiva para recrear piezas de un mundo visionario enmarcadas en la violencia salvaje. Las cultas y puntuales descripciones de un escenario lleno de sueños y fascinantes visiones de tierras lejanas ofrecen una importante contribución a la historia de la novela de aventuras, cuya tradición tiene raíces múltiples pero que, en este caso, remontan a las aventuras de Corto Maltese, famoso personaje creado por Hugo Pratt (1927-1995), también él emigrado en Argentina en 1949, donde permanece hasta 1962, desempeñándose como editor para la Editorial Abril³. Steiner es un seudónimo, el verdadero nombre del autor es Gianluigi Gasparini, que colaboró con Hugo Pratt a finales del siglo pasado.

3 En la revista de aventuras *Misterix* conoció a artistas argentinos como José Luis Salinas, José Muñoz y Francisco Solano López, pero sobre todo a la persona que más influiría en su carrera posterior, el inventor del oficio de guionista de historietas, Héctor Germán Oesterheld, con quien colaboraría dibujando para él Sargento Kirk (1952), Ticonderoga (1957-58) y Ernie Pike (1957-59).

Steiner posiblemente saca el nombre de un personaje que aparece en *Bajo el signo del Capricornio*, historieta de Hugo Pratt publicada en 1970, donde hay un viejo profesor europeo – Steiner – refugiado en el alcoholismo por sus desdichas.

Los protagonistas de *Nella musica del vento* remiten a la tradición de historietas de Hugo Pratt como *Tango...y todo a media luz* (1985), poblada por rufianes y fulanas, madamas y pupilas, mundo que interesa al dibujante italiano que, en varias ocasiones, declaró su interés y simpatía por el mundo de la prostitución. En *Tango*, además de otros episodios, se relata acerca de Corto Maltese que, en Buenos Aires, en 1923, investiga la desaparición de Louise Brokshowyc, implicada en “Warsavia”, una organización polaca dedicada al tráfico de prostitutas, tema dominante de *Nella musica del vento*⁴.

Tal como señala Alice Favaro (2022), merece la pena recordar los numerosos viajes a Patagonia hechos por Pratt durante su estadía en Argentina (2010), región que lo fascinaba particularmente. El hechizo del sur lo había atrapado y no se trataba sólo de la geografía de aquellos lugares salvajes, sino también del carácter singular de los viajes que hacía, puesto que allí se habían ido a refugiarse Butch Cassidy, Sundance Kid y Etta Place, nombres que interesan al dibujante.

La escritura es intensa, con bellas descripciones y términos que diseñan el paisaje en la imaginación, para favorecer una extraordinaria, plena identificación. La trama es consistente, con diferentes personajes, pasajes, lugares y eventos y cada uno de ellos está bien definido. La pampa, la Tierra de Fuego, el mar, la vegetación, las personalidades individuales tienen vida propia, reviven las páginas con ardor y color. Steiner describe particularidades, características vívidas que parecen perceptibles, palpables. Es un realismo a veces crudo y violento, que alcanza al lector. Así entonces, los personajes de Maria y Morgan de Steiner son los héroes de una historia maldita desde el principio, perennemente derrotados por las crueldades de la vida logran volver a levantarse con coraje para seguir adelante. La decisión de regresar a Europa representa el intento de volver a empezar después de haber atravesado la oscuridad y el mal absoluto. Lo que los acompañará es el viento perenne de la Pampa que caracteriza su triste abandono y

4 Es interesante señalar que Marco Steiner es el autor del prefacio de *Tango*.

el título *Nella musica del vento* remite precisamente a este viento que habla, altera, comunica, acerca y aleja.

La lectura de la novela permite un viaje en una Argentina que representa un mundo incontaminado, tocando leyendas y testimonios a través de una rigurosa documentación. El país ya no es solo tierra de pobres emigrantes en busca de un destino mejor, sino que se vuelve el destino para los que buscan la aventura. Otra escritora italiana, Laura Pariani, en 2015, publica *Questo viaggio chiamavamo amore*, donde el relato se concentra en un posible viaje del poeta italiano a la Argentina, también él en busca de destino distinto de verdadera libertad.

BIBLIOGRAFÍA

BALDASSAR Loretta, *Tornare al paese: territorio e identità nel processo migratorio*, "Altreitalia International Journal of Studies on the People of Italian Origin in the World", n.23, 2001, pp.12-23.

BATTICUORE Graciela, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti. Lima-Buenos Aires: 1876/7-1890*, Beatriz Viterbo, Rosario 1999.

BATTICUORE Graciela, "Prólogo" a GORRITI, Juana Manuela, *Ficciones patrias*, Editorial Sol-AGEA, Barcelona 2001.

BATTICUORE Graciela (al cuidado de), Juana Manuela GORRITI, *Cinuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo*, Universidad de San Martín de Porres, Lima 2004.

BATTICUORE Graciela, *La mujer romántica. Lectoras, escritores y autoras en la Argentina. 1830- 1870*, Edhasa, Buenos Aires 2005.

BATTICUORE Graciela, GALLO Klaus, MYERS Jorge, (eds.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina. 1810-1890*, Eudeba, Buenos Aires 2005.

BATTICUORE Graciela, *La caracola*, Editorial Conejos, Buenos Aires 2021.

BLAS, Juan Antonio de, *Judíos, polacos y proxenetas*, en Pratt, Hugo. *Tango . . . Y todo a media luz*, New cómic, Madrid, 1988.

BLENGINO Vanni, *L'emigrazione italiana e il laboratorio multietnico delle Americhe*, "America Latina, Numero speciale di Relazioni Internazionali", 1995, pp. 46-53.

BRAIDOTTI Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Donzelli, Roma, 1995.

CASAS Ana, *La autoficción. Una reflexión teórica*, Arcos Libros, Madrid 2012.

CHIKIAR BAUER Irene, Graciela BATTICUORE, *El desarraigo más grande de los inmigrantes es desapegarse de la lengua de origen*, "Infobae" 27 de julio de 2021 <https://www.infobae.com/cultura/2021/07/27/graciela-batticuore-el-desarraigo-mas-grande-de-los-inmigrantes-es-desapegarse-de-la-lengua-de-origen/> (02-02-2022).

DERRIDA Jaques, *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, traducción italiana de CHIURAZZI Gaetano, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

DEVOTO Fernando, *Poblar, civilizar, nacionalizar: el tema de la inmigración en la cultura argentina* en VV.AA., *Argentina, un país de inmigrantes*, Ministerio del Interior, Dirección Nacional de Migraciones, Buenos Aires, 1998, pp. 63-77.

FAVARO Alice, *La herencia de Hugo Pratt en la novela gráfica argentina*, en Marcela CROCE, Silvia LUNARDI, Susanna REGAZZONI, (eds.), *Dal Mediterraneo all'America Latina | Del Mediterraneo a América Latina. Arte, lingua e letteratura nelle migrazioni | Arte, lengua y literatura en las migraciones*, Edizioni Ca' Foscari, Venecia 2022, pp. 227-236.

FOUCAULT Michel, *Nietzsche, la genealogía, la storia*, en FONTANA Alessandro, Pasquale PASQUINO (eds.), *Microfísica del potere*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 29-54.

GALAVRESI Lucilla, *L'argentino*, Ugo Mursia Editore, 2003.

GIARDINELLI Mempo, *Historia y Novela en la Argentina de los 90*, en Karl KOHUT (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Vervuert, Frankfurt/Madrid 1997, pp. 177-183.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris; trad. italiana di Francesca NERI, 1998, *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 1995.

LACLAU Ernesto, *Le guerre des identités, grammaire de l'émancipation*, La Découverte, Paris, 2000.

MAGAGNOLI Maria Luisa, *Un caffè molto dolce*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

MAGNANI Ilaria, *Intervista ad Antonio Dal Masetto, Allegato a Lo spazio impossibile. Emigrazione e ritorno al paese d'origine*, "Letterature d'America", nn. 77-78, 2009a, pp. 119-126.

MAGNANI Ilaria, *Por caminos migrantes hacia la conciencia de una identidad abierta*, "Altre modernità", n. 2, 2009b, pp. 141-153.

MAMBELLI Renata, *Argentina*, Giunti Editore, Firenze, 2009.

MURARO Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

PARIANI Laura, *Il paese delle vocali*, Casagrande, Bellinzona, 2000.

PARIANI Laura, *Quando Dio ballava il tango*, Rizzoli, Milano, 2002.

- PARIANI Laura, *La straduzione*, Rizzoli, Milano, 2004a.
- PARIANI Laura, *Il paese dei sogni perduti*, Effigie, Pavia, 2004b.
- PARIANI Laura, *Tango per una rosa*, Casagrande, Bellinzona, 2005.
- PARIANI Laura, *Dio non ama i bambini*, Einaudi, Torino, 2007.
- PARIANI Laura, *Le montagne di Don Patagonia*, Interlinea, Novara, 2012.
- PARIANI Laura, *Il piatto dell'angelo*, Giunti, Firenze, 2013.
- PARIANI Laura, *Questo viaggio chiamavamo amore*, Giulio Einaudi Editore, Turín 2015.
- PELLER Diego, *La caracola de Graciela Batticuore*, "Otra parte", settembre 2021 <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/la-caracola/>
- PERASSI Emilia, *Madri e patrie nel romanzo contemporaneo sulla migrazione. Scrittrici italiane e argentine*, "Romance Studies", vol. 38, n. 3, 2020, pp.160-172.
- PETRI Romana, *Tutta la vita*, Longanesi, Milano, 2013.
- PRATT Hugo, *Tango*, Rizzoli, Milán 2021.
- REGAZZONI Susanna, *La migración Italia Argentina entre memoria y relato*, en Adriana CROLLA Sabrina ZHENDER, Ivana GALLETI (eds.), *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 2018, pp. 14-27.
- ROSOLI Gianfausto (ed.), *Un secolo di emigrazione italiana: 1876-1976*, Centro Studi Emigrazione, Roma 1978.
- SARACENI Gina Alessandra, *El regreso de los fantasmas. Escrituras de la herencia en las ficciones de Sergio Chejfec y Roberto Raschella*, "Iberoamericana", 2007, n.VII, 26, pp. 19-27.
- SAYAD Abdelmalek, *La doublé absence: des illusions de l'émigre aux souffrances de l'immigré*, Seul, París 1999.
- SEDDA Mariangela, *Oltremare*, Il Maestrale, Nuoro, 2004.
- SEDDA Mariangela, *Vincendo l'ombra*, Il Maestrale, Nuoro, 2009.
- STEINER Marco, *Corte Sconta detta Arcana*, Einaudi, Turín 1996.
- STEINER Marco, *Il corvo di pietra*, Sellerio, Palermo 2014.
- STEINER Marco, *Oltremare*, Sellerio, Palermo 2015.
- STEINER Marco, *Nella musica del vento*, Salani Editore, Florencia 2021.
- STEINER Marco, PRATT Hugo, *Ballata del mar salato*, Sellerio, Palermo 2015.
- SVAMPA Maristella, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Taurus, Buenos Aires, 2005.
- URRERO PEÑA, Guzmán (s.f.). *América en las historietas de Hugo Pratt*, Edición digital a partir de "Cuadernos hispanoamericanos", n. 568 (octubre 1997), pp. 19-30, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.

UN VIAGGIO AL FEMMINILE PER I SENTIERI
DELLA LETTERATURA MIGRANTE

Silvana Serafin

UNIVERSITÀ DI UDINE

*a Rosa Maria
in ricordo della fruttuosa collaborazione di lunghi anni*

LETTERATURA MIGRANTE

Attraverso la finzione, ciò che Husserl definisce «la sorgente da cui la conoscenza della verità trova il suo nutrimento» (HUSSERL E. 1965 vol. I: 151), la letteratura in generale indaga il mistero dell'essere e la complessità ambientale in un rimando dialettico tra io individuale e io sociale. Su questo implicito e duplice registro viene modellato il senso di appartenenza alla terra d'origine reso con struggente intensità nelle opere scritte da emigrati giunti in terre lontane. La costante presenza di tale elemento ha dato l'abbrivo all'individuazione di modelli tematici che accomunano testi diversi da un punto di vista stilistico e tipologico – lettere, diari, narrativa, poesia e teatro – nel tentativo di delimitare un genere letterario, come può essere definita la letteratura migrante (SERAFIN S. 2014), a partire dagli anni novanta del XX secolo. L'aggettivo, osserva Alessandra Ferraro «non accenna all'origine etnica di chi scrive, ma pone l'accento sullo sradicamento che ha vissuto l'individuo e che si riflette nella scrittura» (FERRARO A. 2008:

20). In effetti, parafrasando Fernanda Elisa Bravo Herrera, l'«e(im) migrazione» – termine appropriato per segnalare sin nella grafia le tensioni identitarie che si verificano nel lasciare una terra e integrarsi (o meno) in un'altra» (BRAVO HERRERA F.E. 2000: 25) –, è intesa come una vera e propria tragedia difficilmente assimilabile dai soggetti coinvolti per le costanti prove da superare, *in primis* l'allontanamento dal luogo natale incapace di sedare angoscia e nostalgia in terra straniera.

Da qui il senso di smarrimento che aleggia con forza più o meno strisciante all'interno di pagine sofferte, scritte per lo più in prima persona e in forma narrativa contaminata da caratteristiche fenotestuali (CROS E. 1986) molteplici, per lo più e complesse da un punto di vista discorsivo. È alquanto difficile, infatti, distinguere il romanzo dell'emigrazione dall'autobiografia, dai libri di viaggio, di iniziazione, di formazione, di diaspore e di esili. Tuttavia, si sta delineando sempre più una continuità retorica, connotata da temi condivisi e dal rinvio a modelli comuni come è possibile rintracciare, ad esempio, dai risultati delle ricerche sulla produzione letteraria in ambito anglofono, francofono e ispanofono effettuate dal Centro Internazionale sulle Letterature Migranti Oltreoceano-CILM dell'Università di Udine, da me diretto, e pubblicate nella rivista omonima "Oltreoceano", giunta ormai al ventunesimo numero.

Tra le tematiche create dall'ibridazione di letteratura e di lingua dovuta a soggetti in movimento o nomadi, quelle più ricorrenti riguardano i concetti di identità, di nazione, di emarginazione, di assimilazione e di soggettività interculturale, in cui rientra il discorso della tradizione femminile. Filo conduttore è la nozione di "coscienza nomade", enunciata da Rosi Braidotti – ben conscia di ciò che significa emigrare – nel saggio *Soggetto nomade: Femminismo e crisi della modernità* (1995). A narrare sono personaggi maschili e femminili, alienati dalla cultura d'origine ed esclusi dal proprio paese, accomunati dall'eloquenza dell'angoscia e della disperazione, dalla pazienza dell'attesa e dalla tenacia della speranza.

Inizialmente vengono descritte le devastazioni prodotte dalle forze sociali e dall'insicurezza individuale in esseri sensibili, impotenti dinanzi agli eventi e apparentemente condannati proprio per questo a subire devastazioni mentali e fisiche. Il linguaggio stesso, attraverso rotture logiche e frantumazioni sintattiche, subisce una regressione anche simbolica: l'ordine sintattico, in cui si cristallizza la parola pra-

tica e dialettica, si trasforma in “verità”. È evidente l’esistenza di un modo di esprimersi alternativo a quello convenzionale, proprio di una determinata situazione sociale che fonda i rapporti di forza sul discorso quotidiano. Facendo un uso letterario della lingua sociale, esso introduce nel piano formale della letteratura materiali vivi e pratici. Una parola concepita in maniera puramente strumentale per cogliere le caratteristiche di un soggetto che sta mutando alla ricerca del sé e del suo posto nel mondo. Una parola che viene imbrigliata nelle pieghe della letteratura con spontaneità e con sofferenza, dando vita a una scrittura in costante tensione con il vecchio sistema simbolico, nel tentativo non sempre conscio di sostituire un logo nuovo, di instaurare un gioco di strutture molteplici, anche di carattere politico. Tutto ciò dilata il discorso migratorio che, oltre ad essere letterario, assume un carattere storico, sociologico, antropologico.

Nei personaggi femminili, per lo più *alter ego* della loro autrice, l’esilio dovuto a necessità politiche, economiche o culturali, è strettamente vincolato al concetto di una duplice marginalità. In quanto donne ed esiliate, le protagoniste vivono una condizione di perdita infinita, senza ordine ed armonia originaria, condannate a peregrinare seguendo sogni, ricercando la pace interiore e l’equilibrio tra aspirazioni intime e limiti esterni. Dolore e sofferenza costituiscono delle vere e proprie prove iniziatiche che, alla fine del percorso, modellano personalità rinnovate nello spirito e nel temperamento.

Superate le difficoltà, le protagoniste/scrittrici realizzano il cambiamento e al contempo delineano un nuovo e più maturo concetto di sé. Di fondamentale importanza è, pertanto, la prima prova iniziatica, ossia il viaggio che diviene esperienza cruciale di trasformazione, concentrata nel tempo, equivalente narrativo della procedura morte-rinascita (VAN GENNEP A. 1981). Esso è inteso nella sua valenza dinamica di spostamento da un luogo fisico ad un altro, ma anche come predisposizione verso un *iter* interno, verso una mutazione ontologica del regime esistenziale del soggetto, in quanto nel viaggio si problematizza la nozione stessa di origine. Ciò presenta, in maniera radicalmente critica, un tema centrale della letteratura latino-americana, meticcica ed originaria, relativo all’individuazione delle stesse radici culturali. Come osserva Susanna Regazzoni, «el latinoamericanismo, entonces, me parece que tiene que reflexionar no sólo sobre culturas que se desarrollan dentro de sus coordenadas espacio-temporales naciona-

les, regionales, continentales, sino que debe admitir también, inevitablemente, desplazamientos culturales y posicionales que implican las dinámicas de la desterritorialización» (REGAZZONI S. 2014: 239).

Tale sradicamento nella scrittura delle esiliate si trasforma da esperienza negativa in valori unificanti, proprio come avviene per tutti coloro che superano gli innumerevoli ostacoli incontrati nel lungo e faticoso cammino. Di fondamentale importanza è attivare la memoria che, nel mitizzare il passato, intriso di storia e di ricordi nostalgici, recupera il senso delle origini da cui deriva la linfa vitale per affrontare il futuro. Da qui la possibilità che anche le donne rinascano come soggetto storico e operino attivamente all'interno del tessuto sociale e attraverso una letteratura in bilico costante tra etica ed estetica.

Recidendo il cordone ombelicale che li lega alla patria lontana, gli emigrati attuano un passo decisivo verso l'integrazione aprendo il presente a transizioni culturali sempre più familiari e proprie. Viene modellato un sistema epistemologico risemantizzato, per cui la scrittura si addentra nel significato culturale dell'immigrante europeo in terra straniera, connotandosi di una significativa valenza sociale. Contemporaneamente si assiste ad una adesione senza resistenze alla nuova terra che assume i contorni gratificanti di patria: l'ultima tessera del mosaico trova la sua collocazione. Valicando la frontiera interiore di una cultura, la scrittura assolve, in tal modo, il compito arduo e complesso di definire l'essere umano all'interno della realtà circostante: ciò favorisce la nascita di una coscienza collettiva e di un'identità ben definita. Contravvenendo a quanto asserisce Bachtin nel suo ormai storico saggio, *Estetica e romanzo* (1979) – riguardante le forme del tempo e del cronotopo –, il carattere del luogo entra, pertanto, nell'evento come sua parte costitutiva.

Il ricordo di reali spostamenti, oltre a stabilire vincoli precisi tra letteratura e storia offrendo uno sguardo poliedrico sul contesto socioculturale, politico-economico, è vera e propria necessità. Ne risulta che la tensione permanente fra passato e futuro, fra tempo della memoria e tempo della speranza, porta a cogliere il tutto unitario della vita. In fondo è proprio questo il messaggio etico che emerge dalla letteratura migrante, frutto di una cultura in continua osmosi tra lingua e codici culturali diversi.

DONNE ALLA RICERCA DELLA VERITÀ TRA PRIVATO E PUBBLICO

Se il significato di un'opera si forma storicamente e si definisce in relazione con le altre opere, all'autrice migrante va riconosciuto l'apporto di una scrittura diversa, sorta da un angolo dialettico di emarginazione, o meglio di doppia emarginazione dato il suo *status* di donna e di emigrata, e di una triplice inadeguatezza. A differenza di quando sostiene Sayad (SAYAD A. 2002) che evidenzia nel migrante una duplice inadeguatezza per avere perduta l'appartenenza al paese d'origine e per non avere ancora raggiunto l'inserimento nella nuova realtà, la donna è ancor più emarginata perché completamente esclusa dal tessuto sociale proprio per il suo essere femminile. Tuttavia, grazie alla scrittura, la proscrizione acquisisce valenza positiva in un'ambivalente e contraddittoria testimonianza nei confronti di una situazione limite, vissuta spesso in maniera drammatica. Un vero processo d'individuazione in cui la vita dell'anima è intesa come itinerario psicologico comprensivo del divino e del demonico, impliciti in ogni essere umano. Ciò ha modificato il modo di vivere di tali scrittrici che raggiungono, attraverso ideali estetici, le aspirazioni massime dell'individuo: libertà di pensiero e di azione. All'interno del *plot* è contenuto il loro intero universo esistenziale modellato da fatti e da avvenimenti, tratti dall'esperienza personale ed elaborati nella finzione. In linea generale le protagoniste sono proiezioni della conoscenza del mondo della propria creatrice, del suo collocarsi in esso, alla ricerca di un sé che si offre come mediazione riflessiva. Si crea, pertanto, un *unicum* totalizzante in cui sguardi molteplici e frammentari s'intersecano sino a tracciare i contorni ontologici di un essere in situazione.

Lo stretto legame tra dinamiche psicologiche e letterarie scatena nel testo un sistema di energie e di tensioni, di desideri e di impulsi che si alternano tra narrazioni soggettive e descrizioni oggettive. Cristina Peri Rossi, ad esempio, dinanzi allo spettacolo della vita nazionale scissa e della realtà dell'esilio, all'alienazione della vita moderna, alla problematica femminile e alla sessualità, cerca di instaurare attraverso la finzione una nuova logica di comunicazione, scontrandosi in modo irriverente con convenzioni sociali e letterarie, in bilico tra esistenzialismo problematico e critica sociale. Una caratteristica che si

ritrova come costante nella scrittura femminile del XXI secolo estesa alla letteratura *tout court*¹.

A partire dalla poesia, Gioconda Belli manifesta l'inquietudine dell'identità femminile sollecitata da tradizione e novità, oltre alla sua auto iscrizione testuale e sociale. Le prime tre raccolte di poesie – *Sobre la grama* (1972), *Línea de fuego* (1978), *Truenos y arcoiris* (1982) – rivelano un comune elemento: la concettualizzazione dell'amore come metafora multivalente che indica l'unità sociopolitica e di genere in opposizione alla tirannia. Per sfidare il potere patriarcale, la poetessa esprime una nuova coscienza socio-erotica celebrando la capacità di godimento del corpo femminile. *Apogeo* (1997) rappresenta il culmine della consapevolezza femminista dell'io poetico di Belli, per la sua valutazione e per il confronto con il "modello donna", per la posizione di soggetto raggiunta dal cambiamento del suo rapporto di potere con il maschile, per la solidarietà con una comunità di donne mature, fautrici di un posto adeguato nella società, nella cultura e nella letteratura.

Per rimanere in ambito poetico Diana Bellessi e María Negroni, in possesso di identità multipli, hanno in comune la medesima necessità di recuperare il senso dell'origine (ROCCO F. 2009) e di inserirlo in un'ampia memoria collettiva. Ricerca che per Marosa Di Giorgio Médicis si identifica nel «mondo naturale, ambito in cui è possibile vivere finalmente senza illusioni ma anche senza tabù» (GRILLO R.M. 2009)².

A sua volta Delfina Muschietti, poetessa argentina di origine italiana, trova ispirazione nella lingua. In *Amnesia* (2010) ella stessa afferma che deve «aprender a balbucear otra vez seguir ese camino de devenir buscar esa lengua casa prometida sin techo ni paredes tener como

1 A proposito delle scrittrici del XXI secolo, Susanna Regazzoni osserva: «Escriben sobre temas conflictivos; sobre situaciones y experiencias culturalmente definidas opresivamente como femeninas, tal como la sexualidad, el extrañamiento respecto al propio cuerpo, la iniciación sexual culposa o atormentada; sobre las obligaciones domésticas, la sensación de locura, la inseguridad y baja estima, así como sobre los vínculos entre mujeres, tradicionalmente estigmatizados, y que hoy se viven, en cambio, con mayor legitimidad y naturalidad» (REGAZZONI S. 2021: 30).

2 La percezione visionaria di Marosa di Giorgio Médicis (Salto, 1932-Montevideo, 2004), come evidenzia Antonella Cancellier, «elabora le ecfraasi di un caleidoscopio che ruotando produce infinite figure e intreccia significanti che mutano e rinascono continuamente. Gli orti e i frutteti di tenute agricole dai nomi italiani [...] sono l'eden perturbante dove si declinano e si trasformano le frontiere dei corpi e della natura, sono lo spazio mentale dove il linguaggio scardina e ricomponete forme umane, animali e vegetali» (CANCELLIER A. 2013: 194).

deseado horizonte la infancia del mundo» (MUSCHIETTI D. 2010: 97). Una lingua necessaria a recuperare il microcosmo antico dell'infanzia e della famiglia attraverso le due dimensioni della parola. Osserva in proposito Rocío Luque: «podemos decir que por encima y por debajo de la palabra de la autora hay dos dimensiones: por encima, un mosaico de cielo que le produce iluminaciones que la van guiando hacia la verdad; por debajo, capas de tierra que se la han ocultado durante largos años de su vida» (LUQUE R. 2012: 132). Lingua e ricordi dell'infanzia sono indelebili anche nella memoria di Margara Russotto (1946), poetessa, traduttrice e critica letteraria, trasferitasi in Venezuela dalla Sicilia natia. Due lingue e due culture a confronto e in posizione complementare determinano la drammaticità della sua poesia (*Épica mínima* 1994, *Poesie di due mondi* 1995 e 2003).

Non si sottrae al magnetismo dell'origine l'italo-argentina María Inés Danelotti (*Inmigrante friulano: cuentos de mi padre*, 2004), dove «junto al protagonista, sus amigos y sus parientes se realiza un paseo virtual por la región friulana y un buceo por la personalidad de los friulanos» (DEL RÍO ZAMUDIO S. 2009: 37). Uguale attrazione per la terra di provenienza, sia pure in parte superata nell'adesione ai valori culturali e linguistici della nuova realtà, è evidente in Nisa Forti (1934-2009), emigrata in Argentina con la famiglia nel 1948. Nel romanzo autobiografico *La crisálida* (1984), con parole di Margherita Cannavacciuolo,

La catarsis de la recomposición del ser se logra mediante la elección del nuevo idioma como lengua vehicular. La visión más bien catabásica de la experiencia migratoria se soluciona a través de la concepción anabásica del proceso de escritura, durante el cual el sujeto migrante logra resolver el sentido de exclusión que percibe en y por la tierra de adopción, a la vez que reapropiarse de su interioridad como espacio de identidad (CANNAVACCIUOLO M. 2013:178-179).

Già Syria Poletti aveva manifestato un'adesione totale alla lingua di adozione per potersi sentirsi argentina a tutti gli effetti. Un processo al quale perviene utilizzando mutevoli parametri narrativi che si svuotano dall'oggettivo al soggettivo, dal passato al presente, in un rinvio continuo del linguaggio a sé stesso, delle vicende umane alle contraddizioni interiori. Esemplare in tal senso, il suo primo romanzo

Gente conmigo (1962), in cui la protagonista Nora Candiani fissa sulla pagina di diversi quaderni /diario – elemento fondamentale per la ricerca della verità – le vicende che l’hanno condotta ad essere rinchiusa in carcere con l’accusa di avere falsificato dei documenti ufficiali, mentre svolgeva la professione di traduttrice legale a Buenos Aires. Nell’evidente intenzione ermeneutica di sviscerare cause ed effetti, le preziose analesi, oltre ad esaltare la funzione costruttiva e semiotica della ripetizione che conduce alla scoperta dei fatti, rendono attuale il passato che si affianca al presente, vissuto con angoscia e con un senso di oppressione. Tutto ciò permette di giungere al nucleo dell’io, ad una sofferta conoscenza identitaria in cui vengono privilegiati tutti quei segni che possono valere da indizi di una segreta progettualità o che costituiscono un legame nella catena del significante. Espediente utilizzato dalla stessa Isabel Allende con la pubblicazione del suo primo romanzo, *La casa de los espíritus* (1981), felice sintesi di *lo real maravilloso* e di *lo real espantoso* in cui si fondono, in maniera efficace ed armoniosa, tali elementi per dare vita ad un’unica realtà affascinante.

L’incessante processo di analisi e di interpolazione delle trame vitali genera nell’opera di Marcela Serrano (Santiago de Chile 1951) un’estrema lealtà, vicinissima a ciò che unisce la narrazione all’oggetto, la ripetizione alla memoria. Ad iniziare da *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), la scrittrice – trasferitasi in Messico per seguire il marito, dopo aver vissuto l’esilio forzato per motivi politici negli anni 1973-1977 – descrive il mondo femminile per dare alle donne la possibilità di raccontare le loro storie con la propria voce.

Identità e scrittura sono più che mai mutevoli e vincolate a un nomadismo personale e letterario in Lina Meruane (1970). Proveniente da una famiglia palestino-italiana, nata a Santiago de Chile e residente a New York, l’autrice si misura con generi letterari molteplici: dalla narrativa, al giornalismo, al teatro, ogni sua espressione artistica indica «la corporeidad como lugar de transiciones y negociaciones. Esta dimensión material sitúa a las subjetividades nómadas en la historia. Por esta razón, el nomadismo es un posicionamiento que concierne tanto la ficción como la no-ficción de Lina Meruane» (JOSSA E. 2021: 280).

La conquista identitaria avviene progressivamente anche nel romanzo *Leí, che sono io/Ella, que soy yo* (2005) di Clementina Amendola, dove la scrittura individua la crescente trasformazione della

protagonista partendo da una ricostruzione della persona che è diventata. «Senza dubbio – osserva Ilaria Magnani – vi si può riscontrare la rappresentazione morfosintattica del vissuto dello sradicamento e dello spaesamento dell'esodo» (MAGNANI I. 2014: 189). Si può individuare anche «una storia che parla della speranza, della volontà di riscatto che scaturisce dall'incontro salvifico con la scrittura» (D'ABDON R. 2007: 98).

Tra testimonianza socio-antropologica e creazione letteraria, tra evento collettivo ed esperienza individuale, in un viaggio di andata e ritorno tra l'Italia e il Río de la Plata, si muovono scrittrici come Laura Pariani e Aurelia Iurilli, Candelaria Romero, Gigliola Zecchin, Lidia Amalia Palazzolo e Ana Laura Lissardy (GRILLO R.M. 2008) per citare alcuni esempi.

In generale, il tema dell'immigrazione femminile mette in contatto mondi lontani, individualità marginali ed emarginate impegnate in dure lotte di sopravvivenza. L'atmosfera che si respira, gravida di angosce o fluttuante di magiche promesse, concreta o fantastica, cittadina o rurale, è sempre coinvolgente per la forza stimolante dei contenuti – messi in costante discussione da istanze dialettiche di forte tensione narrativa – da modalità evolutive del discorso femminile durante e dopo l'acquisizione di una diversa identità, da varie forme discorsive interagenti, grazie alla questione del *gender* e alla contrapposizione tra letteratura e saperi tradizionali. Eloquente esempio lo offre Esther Andradi, scrittrice argentina che vive in Germania dopo aver trascorso parecchi anni in Perù. L'autrice di racconti, di saggi, di romanzi e di poesie «soverte tutte le concezioni tradizionali, facendo apparire completamente obsoleta ogni pretesa di purezza e identità culturale. Da qui il carattere multiculturale e multilinguistico che si respira nell'opera *Berlín es un cuento* (2008) dove la protagonista «riesce a ricrearsi una patria allargata, senza però mai tagliare con quella d'origine alla quale è indissolubilmente legata dalla lingua» (SILVESTRI L. 2011: 212).

Grazie alle scrittrici che narrano universi al femminile s'intende recuperare, osserva Emilia Perassi «una memoria ulteriore dell'assenza, una memoria di genere, inserendola nella vasta azione di costruzione di nuove genealogie per il femminile» (PERASSI E. 2014: 211). Da un lato dell'oceano particolarmente impegnate in tal senso sono, oltre alla già citata Laura Pariani (con *Dio non ama i bambini*, 2007), le

italiane Mariangela Sedda (con *Oltremare*, 2004 e *Vincendo l'ombra*, 2009), Daniela Palumbo (con *Sotto il cielo di Buenos Aires*, 2013), Romana Petri (con *Per tutta la vita*, 2011), mentre dall'altro lato s'innalzano le voci altrettanto forti di: Griselda Gambaro (2002), Martina Gusberti (1995), Lilia Lardone (1998), Stella Cinzone (2004), Maristella Svampa (2005), Renata Mambelli (2009). Gli esempi potrebbero continuare come nel caso di Bruna Mucignat (con *Agnese*, 1996), ma qui mi fermo per evidenti esigenze di spazio.

L'io narrante, conscio della problematicità della narratrice si costituisce in un insieme di narrazioni, di riflessioni che, oltre a toccare la sfera del privato come scoperta di una propria interiorità, acquisiscono dimensione pubblica nell'evocare l'epopea di migliaia di persone in cerca di fortuna: alcune di esse sono riuscite nell'intento, anche se non sempre hanno saputo ricucire le ferite aperte dalla drammatica esperienza. Rimane la loro preziosa testimonianza sulle caratteristiche che, risalendo alle origini della nazionalità, esprimono la necessità di recuperare, o meglio di giustificare un'identità spesso definita mediante il suo contrario e rendono le diverse culture complementari di un tutto identitario.

VALORE SALVIFICO DELLA LETTERATURA

Compito dello scrittore è sempre stato quello di penetrare la profondità degli elementi generatori del mondo, entrare nel caos apparente che è solo il gioco magico e misterioso della natura dell'uomo, dell'universo e di condensarlo in letteratura. L'insieme dei fattori semiotici ricavati dalla costante osmosi tra lingua e codici culturali non verbali, utilizzati per dare forma alla propria invenzione costituiscono, pertanto, la poetica del creatore a cui non sfugge certamente la scrittrice migrante che, nella memoria ha trovato un efficace strumento per poter giungere, in sede artistica, alla conoscenza dell'io in relazione al proprio mondo. Ove non indugi in un'ansia d'introspezione esclusivamente soggettiva e non divaghi per i sentieri di una narcisistica meditazione interiore, tale conoscenza si risolve in una restituzione della realtà, dotata sempre di una propria suggestiva evocazione. Quest'ultima, però, non è meno concreta della realtà oggettiva e la sua portata in ogni senso, anche in quello etico sociale, lungi dall'essere determinata dal processo della memoria, dipende da altre ragioni e

in primo luogo dai contenuti che essa è chiamata ad esprimere. Tali affermazioni chiariscono il rapporto tra storia/memoria sia nel senso fenomenologico sia in quello più semplice di diaframma tra coscienza e realtà per fini cognitivi ed espressivi.

Ricorrendo alla scrittura autodiegetica la narratrice, oltre ad essere personaggio attivo nel mondo descritto, ossia quello della diegesi, ha anche una funzione di personaggio focale. Viceversa, quando presenta la realtà sociale, la narrazione diviene oggettiva e racconta nei dettagli tutto ciò che agisce nella sfera del mondo esterno, esplorato nel terreno della quotidianità. Qui le protagoniste soffrono torture interiori e, superata la paura che costituisce lo strumento ermeneutico per l'interpretazione del mondo interiore, danno prova di grande coraggio nel tentativo, sovente riuscito, di cambiare il proprio destino. La maggior parte di esse afferra l'opportunità che la sorte offre loro, apprendendo una *lectio difficilior* di fondamentale importanza: abbandonare la strada piena di ostacoli e di problemi per rinascere con una maggiore consapevolezza di sé ed apertura mentale. Liberandosi da angosce e da sensi di colpa, la donna avanza interpretazioni ed esperimenta generi di scrittura. Non solo diari in cui riversare pensieri disordinati e privi di una forma articolata, o racconti per incantare figli e nipoti o poesie per colmare l'ansia del vivere poi chiuse frettolosamente in cassette e dimenticate, ma storie strutturate su percorsi di vita che sfumano i contorni del reale creando mondi fittizi, dalla valenza universale, dove il sé esperito nell'atto della creazione è restituito, come in uno specchio, dal testo.

Valicando la frontiera interiore di una cultura, la letteratura assolve il compito arduo e complesso di definire l'essere umano all'interno della realtà circostante: ciò favorisce la nascita di una coscienza collettiva e di un'identità propria e ben definita. Attraverso la parola, anche la scrittrice registra la contrastante geografia del proprio continente, opponendosi alla violenza del potere politica sorretta da una coscienza non più assopita. Sono forti emozioni connesse alla trasformazione dell'io e alimentate dall'ambiente esterno, come già ribadito. È evidente che il discorso letterario, se da una parte assegna dimensioni mitiche alla patria perduta, dall'altra dà spessore e profondità alla nuova società, divenuta oggetto estetico, ben delimitato all'interno di uno spazio specifico.

Oltre a stabilire vincoli precisi tra letteratura e storia, il viaggio letterario diviene indispensabile se intendiamo la scrittura come conoscenza, trasformazione della cultura in ricchezza e in consapevolezza, anche interiori. Il risultato della tensione permanente fra passato e futuro, fra tempo della memoria e tempo della speranza, porta a cogliere il tutto unitario della vita, con i suoi profumi d'amore e con gli odori di morte, trascendendo l'hegeliana "prosa del mondo" (HEGEL G.W.F. 1970) identificata con il puro meccanicismo sociale.

BIBLIOGRAFIA

BACHTIN Michail, *Estetica e romanzo*, trad. di Clara STRADA JANOVIČ, Einaudi, Torino 1979 [1975].

BRAIDOTTI Rosi, *Soggetto nomade: Femminismo e crisi della modernità*, trad. di Tina D'AGOSTINI, Donzelli, Roma 1995 [1994].

BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, *Tracce e itinerari di un'utopia. L'emigrazione italiana in Argentina*, prefazione di Romano LUPERINI e Antonio MELIS, trad. di Sabrina COSTANZO, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2020.

CANCELLIER Antonella, *La percezione visionaria e caleidoscopica del poetico pensare di Marosa Di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo*, "Oltreoceano", n. 7, 2013, pp. 193-203.

CANNAVACCIUOLO Margherita, *Catábasis e iniciación: la experiencia migratoria femenina en La crisálida de Nisa Forti*, "Oltreoceano", n. 7, 2013, pp. 167-179.

CROS Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Gredos, Madrid 1986.

D'ABDON Raphael, *Il doppio soggetto migrante in Lei, che sono io - Ella que soy yo di Clementina Sandra Amendola*, "Oltreoceano", n. 1, 2007, pp. 93-102.

FERRARO Alessandra, *Letteratura friulana in Canada? Scrittura migrante e canone nazionale*, in Alessandra FERRARO e Anna Pia DE LUCA (a cura di), *Itineranze e transcodificazioni. Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*, Forum, Udine 2008, pp. 13-34.

GRILLO Rosa Maria, *Storie di donne tra Italia e Río de la Plata*, "Oltreoceano", n. 2, 2008, pp. 95-106.

GRILLO Rosa Maria, *Oltre i confini. L'opera e la vita di Marosa di Giorgio*, "Oltreoceano", n. 3, 2009, pp. 181-188.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia, Firenze 1970 [1817].

HUSSERL Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. I, Einaudi, Torino 1965 [1913].

LUQUE Rocío, *Una casa sin techo ni paredes lleva como maleta: Amnesia*, "Oltreoceano", n. 6, 2012, pp.131-143.

JOSSA Emanuela, *Palestina-Chile ida y vuelta. La escritura nómada de Volverse Palestina de Lina Meruane*, "Oltreoceano", n.17, pp. 279-289.

MAGNANI Ilaria, *Migrazioni italiane e letteratura*, in Emilia PERASSI, Susanna REGAZZONI e Margherita CANNAVACCIUOLO (a cura di), *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 181-190.

MUSCHIETTI Delfina, *Amnesia, Bajo la Luna*, Buenos Aires 2010.

PERASSI Emilia, *Argentina di Renata Mambelli. Dalla fine all'inizio del mondo*, in Emilia PERASSI, Susanna REGAZZONI e Margherita CANNAVACCIUOLO (a cura di), *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 211-220.

REGAZZONI Susanna, *Migración, nomadismo y reterritorialización: Cuba y Estados Unidos*, in Emilia PERASSI, Susanna REGAZZONI e Margherita CANNAVACCIUOLO (a cura di), *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 233-240.

REGAZZONI Susanna, *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*, Verbum, Madrid 2021.

RÍO ZAMUDIO Sagrario del, *Algunas reflexiones sobre Inmigrante friulano: cuentos de mi padre de María Inés Danelotti Marcos*, in Silvana SERAFIN (a cura di), *Ecos italiani en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*, Mazzanti, Venezia 2009, pp. 33-40.

ROCCO FEDERICA, *La poesia nomade di Diana Bellessi e María Negroni*, "Oltreoceano", n. 3, 2009, pp. 135-143.

SAYAD ABDELMALEK, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrante*, Raffaello Corina, Milano 2002.

SERAFIN Silvana, *Letteratura migrante: Alcune considerazioni per la definizione di un genere letterario*, "Altre modernità", numero speciale "Migrazioni, diaspora, esilio nelle letterature e culture ispanoamericane", 2014, pp. 1-17.

SILVESTRI LAURA, *Resistir bajo el arcoiris: Hester Andradi tra Argentina, Perù e Germania*, in Silvana SERAFIN (cura di), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Forum, Udine 2011, pp. 203-213.

VAN GENNEP Arnold, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino 1981.

VIAJES Y VOCES DE LA MEMORIA Y DE LA INMIGRACIÓN EN MARÍA ANGÉLICA SCOTTI

Fernanda Elisa Bravo Herrera

CONICET - INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA “RICARDO ROJAS”, UBA

Desde que descubriera el misterio de las letras, yo sentía que la verdad del mundo pasaba por la escritura. Todo lo que estaba escrito debía ser leído. Y lo que no había sido escrito buscaba, tarde o temprano, ser atrapado en el papel y en los caracteres.

(MARÍA ANGÉLICA SCOTTI, *Diario de ilusiones y naufragios*)

LA ESCRITURA COMO MEMORIA COLECTIVA Y ESPACIO IDENTITARIO

El territorio con las pequeñas historias de sus habitantes y el llamado a una naturaleza que es protagonista y definitoria son centrales en la producción narrativa de María Angélica Scotti¹, quien afirmó que su radicación en el interior, específicamente en el Litoral, implicó un derrotero vital que se tradujo en su escritura modificándola profundamente. De este modo, al asentarse en San Mariano, un pueblo

¹ María Angélica Scotti nació en Buenos Aires en 1945, se graduó en Letras en la Universidad de Buenos Aires y desde 1976 reside en la provincia de Santa Fe. Es autora de *Buenos augurios* (1986), *Señales del cielo* (1994), *Diario de ilusiones y naufragios* (1996), *Las orillas del fuego* (2006), *Las voces de la memoria. Testimonios sobre la historia de la ciudad de Goya* (1997) y *El pasajero del sueño* (2021). Ha recibido numerosos premios y reconocimientos: el Premio Fundación Konex-Fondo Nacional de las Artes en 1985 por su novela *Buenos augurios*, el Premio Alcides Greca de la Provincia de Santa Fe por *Señales del cielo*, el Premio Emecé 1995/96, el Pri-

de Santa Fe, Scotti quedó «fascinada con los aconteceres de gringos y criollos y estancieros que reflejaban, en escala reducida, la “historia grande” del país» (DOZO L. 2021). Resultado de su interés por las micro-historias recogidas en entrevistas es toda la producción de Scotti, pero es relevante *Las voces de la memoria* (1997), en el que compila testimonios de pobladores de la ciudad de Goya. La novela *Diario de ilusiones y naufragios* es también, como señala la autora, resultado de la recopilación de micro/intra-historias y narraciones orales de «viejos pobladores de Goya, cuyos testimonios de vida (que recogí a lo largo de los años 1976 a 1979) fueron el punto de partida de esta novela» (SCOTTI M. A. 1996: 9). Se trata de un trabajo de recuperación de voces e historias del “mundo de los vencidos”, citando a Nuto Revelli (2016 [1977]), testimonios que «sono un libro a sé, sono un documento leggibilissimo anche senza alcuna chiave di lettura» (REVELLI N. 2016 [1977]: LXXXI).

En las novelas de Scotti la Historia se resignifica en la búsqueda de la memoria a partir de un doble trabajo que, de acuerdo a las declaraciones autoriales, comprende, por una parte, la realización de entrevistas para reunir relatos orales y, por otra, el estudio de fuentes y documentos históricos. La escritura, por ello, se propone como una recuperación ficcionalizada y estilizada de micro-historias que operan como mosaicos, como diálogos que permiten trazar un espacio olvidado y marginado en la historia nacional. Se trata, entonces, de una escritura que cubre y resuelve los silencios de la historia con la práctica literaria y una nueva historia social que documenta hechos y recoge las voces de aquellos que han sido olvidados o ignorados. Las entrevistas, tendientes a activar la memoria, permiten la articulación de redes discursivas que trazan, a partir de recuerdos personales e individuales, una memoria colectiva, comunitaria, plurilingüe, llena de cruces y diversidades. Es el espacio compartido el que confiere un punto de confluencia en las múltiples voces e historias que inscribe Scotti en sus novelas, es decir, tiempos y espacios sociales en los que las variables que los definen son la zona de la pampa gringa santafesina y las comunidades de inmigrantes y criollos asentados en las colo-

mer Premio Municipal de Buenos Aires y Segundo Premio Regional de la Secretaría de Cultura de la Nación por *Diario de ilusiones y naufragios*.

nias, con los valores comunes y los itinerarios compartidos. Si, como señala Paul Connerton (1989), la memoria colectiva se transmite y sostiene a partir del lenguaje y los ritos de las celebraciones conmemorativas, que son performativas y requieren, por lo tanto, de una memoria social corporal, en las narraciones que recuperan una memoria transversalmente individual, familiar y colectiva, el hecho mismo de narrar deviene una celebración conmemorativa, con sus repeticiones, ritos y significados. Recordar es, entonces, un gesto fundacional de la palabra y de la colectividad.

En la novela *Buenos augurios*, en el diálogo que tienen dos piemontesas, Melina y Teresa, se reiteran como constantes y claves la evocación y la voluntad de salvar la memoria del olvido. La proximidad entre ambas deriva del hecho de que son allegadas y, por tanto, «otros próximos, prójimos privilegiados» (RICŒUR P. 2013 [2000]: 171), condición que favorece «intercambios entre la memoria viva de las personas individuales y la memoria pública de las comunidades» (RICŒUR P. 2013 [2000]: 171). El registro de marcas de oralidad en el diálogo, en la instancia del recordar, confiere autenticidad y emotividad a la recuperación de la memoria. En estos gestos se configura el regreso a un momento imaginario sin nostalgias, que simboliza el hogar y representa la comunidad imaginada, como propone Svetlana Boym, de tal modo que se transforma «la añoranza personal en pertenencia» (BOYM S. 2015 [2001]: 335):

Las mujeres se sientan, llenan sus jarros y se sirven la “tuma”. Se disponen a disfrutar largamente de la merienda y de sus recuerdos. Rodolfo las escucha parlotear en su nativo piemontés, contar lo mismo de otras veces; pero para él la escena es siempre grata, cálida, arrulladora.

La señora Melina recuerda el viaje cuando se vinieron de Turín a América [...]

Por un momento no se escucha más que el sorber de los jarros de vino y el roce de los cubiertos sobre los platos. De pronto doña Melina exclama, entre risas y un bocado de pan a medio masticar: Te acuerdas (“Ad ricordi” decía) de cuando tu padre (el “pare”) y la mia mare, de solteros, trabajaban juntos en la fábrica, allá en Torino, y se pusieron de novios (“murus”)... Teresa deja el jarro a un lado medio riéndose y medio esforzándose por recordar y de repente estalla en una carcajada: Mi an ricordu, mi an ricordu (SCOTTI M. A. 1986: 32-33).

Recordar es un vínculo entre los miembros de la comunidad, áncora con la tierra de origen y con un pasado que se presentifica en el intercambio, en la palabra que convoca y congrega. La conversación, con los recuerdos que repetidamente se evocan, se asume como forma de socialización e instancia de encuentro, de enunciación de un recorrido de vida y de una identidad definida en el desplazamiento y en el testimoniar. Como señala Paul Ricœur, «la especificidad del testimonio consiste en que la aserción de la realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua» (2013: 211), en cuanto es autorreferencial pues el testigo «se declara tal. Se nombra a sí mismo» (RICŒUR P. 2013 [2000]: 211). Recordar en comunidad tiene, entonces, una valencia ritual de celebración conmemorativa, instaurada en una «situación dialogal» y conferida por la autodesignación de los sujetos como testimonios que requieren ser acreditados en una «dimensión fiduciaria» (RICŒUR P. 2013 [2000]: 212). La repetición de los recuerdos, en cuanto estrategia para “reite- rar” un acontecimiento, permite, por una parte, renovar una memoria fiable y compartida y, por otra, convalidar una herencia que define una identidad en la «atestación biográfica» (RICŒUR P. 2013 [2000]: 214).

Las constantes narrativas, metaliterarias, simbólicas y metafóricas de la escritura de Scotti confieren, por una parte, unidad a las historias orales de las entrevistas y a la historia del pueblo y, por otra, resuelven por medio de las continuidades la fragmentariedad, las contradicciones y la fluidez propia de la oralidad. Es importante la observación de Alessandro Portelli en relación con la fiabilidad de las fuentes orales, quien afirma que «l'interesse della testimonianza non consiste solo nella sua aderenza ai fatti ma anche nella sua *divaricazione* da essi, perché in questo scarto si insinua l'immaginazione, il simbolico, il desiderio»² (PORTELLI A. 2017 [2007]: 13).

De esta manera, la escritura de Scotti, caleidoscópica y construida desde el polifonismo, resulta sostén estilizado y material de una memoria colectiva oral, plena de simbolismos y representaciones que se erigen como testimonios, directos o heredados, de una comunidad.

2 Cursiva en el original.

La memoria y el olvido constituyen mecanismos necesarios y dialécticos que determinan la configuración de la palabra concebida como mediación imprescindible en el tiempo para la recuperación de las historias colectivas e individuales. Las voces y las estrategias de estructuración dialógica entre las diferentes historias que se inscriben en las novelas de Scotti conforman un espacio discursivo de reconstrucción de un devenir histórico, mostración de un trabajo arqueológico de excavación en una memoria que es comunitaria y, a la vez, espacio de inscripción de subjetividades. El sujeto de la enunciación concentra las “otredades”, es decir, las múltiples subjetividades en una voz que transparenta, de cualquier modo, la pluralidad de voces y testimonios, de tal modo que lo individual se disuelve en lo colectivo y viceversa. La escritura como, por ejemplo, la de la novela *Buenos augurios*, es entonces biográfica y autobiográfica, por lo que la trama identitaria de la palabra, múltiple y compleja, apela a los varios devenires, individuales y colectivos, y a las diversas maneras de configurar, por una parte, los espacios de las subjetividades, de la autorreferencia (ARFUCH L. 2002) y, por otra, las variedades contradictorias de la escritura femenina (GRILLO R. M. 2006: 105). En las articulaciones, muchas veces enmascaradas, la comunidad puede concebirse como el sujeto de la enunciación y el del enunciado y, en consecuencia, la pluralidad de voces que recogen las micro-historias como un proyecto autobiográfico plural y colectivo en el que se manifiesta «la suma de un deseo de verdad y de la búsqueda de un lenguaje» (CAMARERO J. 2011: 9).

De esta manera, Scotti presenta en *Buenos augurios* la historia de San Mariano, un pueblo de la provincia de Santa Fe, desde 1906 hasta 1955, representativa no solamente de la pampa gringa sino también del país. Como se indica en una nota inicial, «esta novela tuvo su punto de partida en los testimonios de antiguos pobladores de San Mariano» (SCOTTI M. A. 1986: 4), por lo que la narración se construye a partir de los relatos recogidos en entrevistas y resulta coral y dialógica. Los diferentes sucesos que se presentan, inscriptos en la micro e intrahistoria y en contrapunto con la inmigración, van delineando las relaciones entre los pobladores, los mecanismos de integración y expulsión, los medios de producción y los esquemas de organización social. La rememoración de la fundación del pueblo, con «el trazado de las calles, el loteo» (SCOTTI M. A. 1986: 8), la construcción de las casas y de la estación de ferrocarril, opera como momento fundacio-

nal de la narración y de progreso de la comunidad. Esta es la instancia de realización de las utopías y de trazado de relaciones sociales. Al final de la novela, la enfermedad, la decadencia, la violencia de estado, las ruinas simbólicas de un chalet demolido, los fantasmas signan un periplo doloroso que muestra cómo «la oscuridad volvió a apresar las casas del pueblo, la estación, las vías, el terraplén» (SCOTTI M. A. 1986: 291). A lo largo de la novela, las historias de los habitantes del pueblo permiten describir los varios contextos históricos, con detalles referidos a las redes urbanas, los intercambios con otros centros y con el espacio rural, las estructuras sociales y económicas, los modos de socialización y de organización de la cotidianeidad, los cambios decisivos a nivel político-institucional. Tanto los diferentes horizontes ideológicos, con sus interpelaciones y modelizaciones del mundo, como los imaginarios colectivos con los cuales se articulan se inscriben en la novela signando instancias de la historia de la comunidad.

Entre las múltiples líneas que se incorporan en la escritura de *Buenos augurios*, son centrales y progresivos algunos factores disfóricos que funcionan como síntomas de una regresión. El aislamiento, la especulación, los contrastes entre la realidad y las expectativas que promovieron a América como tierra de concretización de utopías son causas que determinan el creciente despoblamiento del pueblo. Pese a que la inmigración transoceánica es el factor social determinante que contribuye a la fundación del pueblo y no obstante en el mismo lo habiten inmigrantes, desde el inicio de la novela Scotti presenta la deconstrucción del mito de América como tierra de abundancia y rescate social resarcitorio de las penurias sufridas en la tierra de origen. Desde esta mirada, el fracaso se modeliza en el no-triunfo inmediato y en el sometimiento a un trabajo duro que no conforta y no se cierra, como si se tratase de la pena que debe padecer Sísifo. El reconocimiento de las adversidades es también una crítica al proyecto de colonización e inmigración sostenido en Argentina, como parte de un programa político de organización del Estado-nación. En los silencios que caen en un diálogo, en las frases que llegan fragmentadas, en las imágenes deshilachadas que se van construyendo, se revela el fracaso de un proyecto, como parte de una memoria colectiva y no solamente individual. La dialéctica entre la vigilia, el “abrir los ojos” y el adormecerse muestra metafóricamente la impotencia frente a estos hechos y refuerza la perdurabilidad de una herida que se transmite como he-

rencia, incluso en las elipsis, en las dispersiones, en los silencios, en la remoción / rememoración:

Rodolfo deja que se le cierren los ojos hasta que sólo llegan a sus oídos ruidos difusos y palabras dispersas del diálogo: campo desierto, vaquitas pobres, no la América que nos contaron, el rancho, la tierra a plazos, el arado mancera, los bueyes, el surco, la sequía, la helada, las plagas, volver a la Italia, probar otra vez, madrugadas con sueño arando, otros se hacen ricos, sembrar con la criatura en los brazos, si sacamos para el pan de cada día, de nuevo la cosecha, el pago que no alcanza, las cuentas, los impuestos, los hijos, no descanso, la tierra sin descanso a seguir arando a seguir sembrando a seguir... (SCOTTI M. A. 1986: 33)

La violencia social, por otra parte, manifiesta en la xenofobia, conforma otra línea de deconstrucción de un imaginario que promovía y proyectaba la integración en la Argentina y delineaba a la sociedad como un crisol de razas:

Qué tiempos. Qué luchas también [...] (es Teresa la que recuerda) [...] una vez al principio estaba yo sola en el rancho (sigue Teresa) y se aparece un gaucho malo. "Gringa de mierda dame pan" me dice. "Negro de mierda te doy una mierda" le contesta ella y lo amenaza con la horca. Y se fue... termina Melina. Mucha gente mala entonces, mataban colonos, robaba, violaban mujeres... (SCOTTI M. A. 1986: 33)

En otro pasaje de *Buenos augurios*, en el relato del hijo de un inmigrante que emprende el regreso a su tierra de origen bajo el signo del fracaso, se deconstruyen el mito de América como tierra de progreso y la utopía del proyecto político a favor de la colonización y de la inmigración como gesta épica de rescate social, causas de mecanismos de violencia cultural:

Mi padre, Giovanni Chiarello [...] tuvo que aguantárselas solo. Siempre contaba que se vino esperanzado. En Italia les decían que acá las mujeres juntaban oro en el delantal. Les habían prometido tierra, herramientas, semillas, y no les dieron nada. Vivían como animales. Bajo el piso del carro nació uno de mis hermanos. Mi padre tuvo que aprender a construirse el rancho y a la fuerza aprendió también a manejar esta tierra, las

heladas, la langosta, la sequía... Por eso, después de muchos años de trabajar y no salir adelante, juntó los pesos para el pasaje y se volvió a su aldea. A su Italia, renegando de esta tierra (SCOTTI M. A. 1986: 68).

En la novela *Las orillas del fuego* se denuncian la violencia y los conflictos sociales que se manifiestan en las divergencias ideológicas de programas políticos y culturales opuestos. Se revisan y evidencian las contradicciones y las matrices sociales de violencia que se gestan, principalmente, en proyectos políticos utópicos que devienen distópicos, como el del progreso, el de la integración de los inmigrantes, el de la organización del Estado-Nación, el de la Modernidad, el de la conformación de fronteras, entre otros. En la desviación y transformación de la utopía a la distopía, la configuración del otro como enemigo determina una reestructuración de las identidades y de las otredades desde la violencia, que implica «a dialectic and an articulation, in symbolic, physical, structural form, of damages, deprivations, repressions, limitations, coercions, exploitations, marginalization, discriminations, ruptures» (BRAVO HERRERA F. E. 2022: 147)³. La otredad, tal como se denuncia en la novela, puede ser concebida como un estigma que contribuye a la polarización y justifica prácticas violentas de exclusión y eliminación. Es, en otras palabras, una (de)mostración de los modelos culturales e ideológicos que han modelizado el país y de los mecanismos que de ellos derivan y regulan los comportamientos (MORMINO G. 2012). Así, en una reunión social en *Las orillas del fuego*, las discusiones permiten visibilizar posiciones decimonónicas divergentes en la resolución de alteridades, poniendo en el debate la teoría darwinista, los feminismos y la frenología (SCOTTI M. A. 2006: 30-32). En ese mismo pasaje a partir de los ataques de malones se plantean, entre otras cuestiones, los problemas vinculados con la situación del país en la instancia decisiva de organización de las fronteras nacionales, la incorporación o la exclusión de las poblaciones nativas, la concepción de los indígenas (problemas también abordados en la novela histórica *Señales del cielo*), la consolidación del sistema agrario como principal

³ Traducción: «una dialéctica y una articulación, en forma simbólica, física, estructural, de daños, privaciones, represiones, limitaciones, coerciones, explotaciones, marginaciones, discriminaciones, rupturas».

fuerza económica, el programa de colonización e inmigración, la (no) inclusión de los inmigrantes, las tensiones entre la capital y el interior. Las conversaciones, presentadas en forma estilizada en la novela como fragmentos significativos y concentrados en su sentido, muestran los conflictos sociales e ideológicos y las tensiones entre diferentes grupos y proyectos político-culturales:

La charla había vuelto a enardecerse. Vibraban voces sueltas: “hay que destruirlos”, “regenerarlos con la civilización”, “sin embargo las misiones religiosas”, “dicen que quieren la paz pero no cesan de malonear”, “ellos se vengan de las calamidades que sufrieron”, “el exterminio es la única salida”.

[...] “Hay mujeres capaces y otras que sólo sirven para ir a las tiendas”. “Hay hombres inteligentes y otros que no sirven más que para los oficios bajos”. “Así ocurre también con los inmigrantes”. “No quieren que vengan los del sur, de la Europa atrasada”. “Los del norte son más refinados”. “Se va perdiendo el carácter nacional”. “Los extranjeros tienen prejuicios con los criollos...” (SCOTTI M. A. 2006: 32-33)

El registro de estas frases que sintetizan posiciones ideológicas y proyectos políticos divergentes funciona como la inscripción fragmentaria de voces, de testimonios, rastros deshilachados de una memoria cultural que revela, en última instancia, conflictividad y contradicciones.

VIAJES, MIGRACIÓN Y NAUFRAGIOS

En la escritura de Scotti, además de la memoria, el viaje y el naufragio constituyen tópicos constantes, genotextos o núcleos de productividad significativa (CROS E. 1986 [1983]) que se configuran como metáforas de la experiencia vital y hermenéutica, es decir, como claves de interpretación de la existencia humana. Su construcción semántica se caracteriza por las múltiples y complejas estratificaciones y condensaciones simbólicas que proponen reescrituras, continuaciones e inversiones de mitos y arquetipos.

La novela *Diario de ilusiones y naufragios* es la narración de una compleja red de viajes que realiza en el litoral santafesino, entre 1899 y 1950 aproximadamente, una familia de inmigrantes «que vino a estas

comarcas con copiosas ilusiones y avidez de aventuras» (SCOTTI M. A. 1996: 204). La palabra, la narración y la memoria se estructuran y se generan en el viaje de inmigración. La novela inicia del siguiente modo: «El primer recuerdo que me aparece es el viaje. El viaje por mar en que vinimos mamita y yo, las dos solas, desde España» (SCOTTI M. A. 1996: 11).

EL modelo de la escritura (auto)biográfica y testimonial modeliza a la novela como el cuaderno de bitácora de Pura, la hija mayor de esa familia, determinando que la palabra, aun narrando el mundo externo y los viajes por la zona, se configure desde la interioridad del sujeto, es decir, como «escritura sobre sí mismo, [...] que plantea al yo como objeto de análisis, de introspección, de especulación, de investigación o de enigma» (MIRAUX J.-P. 2005 [1996]: 13). La narración se delinea desde el polifonismo, la oralidad, el mundo onírico y mágico y se construye en el encadenamiento de relatos que organiza la niña/adulta, centrados en los múltiples viajes por el litoral santafesino y en contrapunto con el desplazamiento inmigratorio fundacional de las comunidades en dicha zona. La recolección de historias por parte de Pura, es decir, la incorporación de elementos autobiográficos, testimoniales e históricos confiere verosimilitud a la narración en un pacto novelesco o de ficción y configura al texto, a través de un complejo y polimorfo dispositivo ficcional, «como un simulacro autobiográfico o histórico» (ALBERCA M. 2007: 288).

El viaje en *Diario de ilusiones y naufragios* se configura en tres modalidades que confieren a la escritura una compleja estratificación significativa a partir de la pluralidad del genotexto, esto es, como motivo temático, como metáfora/símbolo y como signo metatextual. Como categoría temática, para Clotilde Bertoni y Massimo Fusillo (2003), el viaje puede tener una forma centrípeta como aventura que comprende pruebas que el héroe debe superar o centrífuga como desafío intelectual que conduce al conocimiento. En la escritura de Scotti asume las dos formas y en ambas el sujeto asume una identidad heroica, en el mundo de los vencidos, para regresar de su viaje y de la narración «transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida» (CAMPBELL J. 2016 [1949]: 35).

Como motivo temático, el viaje es descrito a partir de diferentes instancias históricas vinculadas con el desplazamiento migratorio transoceánico, es decir, el cruce del Atlántico, la movilidad en la Ar-

gentina desde Buenos Aires hasta el interior, pasando por las colonias fundadas por inmigrantes, los pueblos y ciudades de la pampa gringa y las actividades laborales de la familia, especialmente del padre. Es también motivo que continúa y reescribe la tradición de la novela de aventuras, recuperando genotextos característicos de la escritura “hodopórica” (MONGA L. 1996), es decir, relativa al viaje (NUCERA D. 2002: 129-130). En este sentido es significativa la intertextualidad con *Il Milione* (1298) de Marco Polo en la mirada que descubre un mundo exótico, desconocido hasta entonces, y en la actitud frente a este, es decir, con una escritura que «non giudica secondo il proprio metro, describe fundamentalmente secondo un criterio di fedeltà, il proprio stupore di fronte a ciò che gli sembra strano e sorprendente lo esprime in maniera sobria, senza eccessive forzature» (ASOR ROSA A. 2009: 75). Otro intertexto se produce con *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe en la voluntad del náufrago, en la utopía del hombre nuevo que se propone como el «avventuroso, pratico e probò uomo medio del futuro, il borghese conquistatore del mondo, modesto, fragile e a suo modo eroico secondo modalità e valori che niente hanno a che fare con gli eroi epici precedenti» (BERARDINELLI A. 2002: 351). En los viajes de *Diario de ilusiones y naufragios* se inscribe también *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de Cervantes en «el cruce del “mundo ajeno milagroso” de las novelas caballerescas con el “gran camino del mundo familiar” de la novela picaresca» (BAJTIN M. 1989: 316). Otros intertextos presentes en la configuración del motivo del viaje pertenecen a la tradición religiosa, a la *Biblia*, pues el viaje a veces se modeliza como el de Noé que salvó el mundo (SCOTTI M. A. 1996: 42-46). Se trata, a su vez, de una hermenéusis del viaje desde la utopía, porque se concibe al espacio como un mundo posible modelizado según el mito edénico o áureo, en una proyección que, aun cuando es utópica, deviene distópica al padecer la violencia de la naturaleza y al transformarse el viaje en negación de la vida. En el viaje hay un desplazamiento, de tal modo que «si può parlare in propósito di *ectopia*: la società giusta e felice è collocata al di fuori: in censo temporale (o metatemporale) o spaziale» (COLOMBO A. 1993: 143)⁴.

4 Cursiva en el original.

El viaje en cuanto metáfora/símbolo se modeliza como peregrinaje y como modo de vida que define identidades, así la unidad familiar se sostiene sobre este transcurrir en el que lo definitorio resulta el movimiento del nomadismo y de la errancia, que expresan una «sete dell'infinito» (MAFFESOLI M. 2015 [1997]: 39). Se podría considerar esta modalidad como una hermeneusis de la experiencia del viaje que la concibe como un desplazamiento para el autodescubrimiento y la realización de una «utopía interior» (GARRIDO DOMÍNGUEZ A. 2007: 139). En *Diario de ilusiones y naufragios* alcanza esta dimensión simbólica pues el viaje simboliza una evolución, «la tensión de búsqueda y de cambio» (CIRLOT J.-E. 1992 [1958]: 459) y las pruebas que se encuentran representan «ritos de purificación» (CIRLOT J.-E. 1992 [1958]: 460).

En cuanto metáfora de la vida, el viaje comprende tanto utopías como distopías, por lo que es posible que el deseo de emprender aventuras y viajes se revele fatal. Si, por una parte, el viaje es manifestación, metáfora y símbolo de vida, por otra, en cambio, puede ser causa de pérdida y negación de existencia, fuga de la vida y, por elipsis y extensión, rechazo a la sociedad y a sus reglas. De allí que al final de *Diario de ilusiones y naufragios*, Pura elija una vida de ermitaña, huyendo de las personas “vivas”, pero acompañada por los “espectros”, las voces de su familia, las historias de los inmigrantes, presencias más reales y deseadas que las otras. Se trata, paradójicamente, de un “vacío” lleno, de una “no-vida” que recoge las vidas de los otros. Es, a su vez, una mismidad, una identidad, que se definen desde la complementariedad en la distancia y en la ausencia, simbolizando así en su dialéctica y contradicciones a la memoria y al olvido. Aun viajando y no obstante Pura elija una permanencia estable en la orilla del río, en una casa que tiene como techo un casco de un barco invertido, su incapacidad de lanzarse a la vida reafirma el “no-parto”, el “no-nacimiento”, la persistencia en su decisión de mantenerse en el útero de la madre, en la concavidad de un barco, en un cuerpo materno que viaja, mientras ella continúa inmóvil, separada del mundo (CARRICABURO N. 1997).

El viaje, si se considera la estructura metatextual, es el generador del relato pues a partir del mismo se funda la familia, inician las aventuras, se recoge el desafío de la palabra, es decir, de la memoria y de la narración que son los que permiten afirmar una identidad. Para la narradora, el viaje sustituye a la vida y cobra tal intensidad que es el

primer testimonio de la memoria. En este sentido este texto se inscribe en la tradición de *Novecento. Un monologo* de Alessandro Baricco (1994), pues el sujeto teme emprender la vida abandonando el viaje y la nave que lo lleva, lo protege, lo conserva como si fuera un útero. Paradójicamente, el viaje, metáfora de vida, de existencia humana, de transcurrir en el tiempo y en la tierra, se revela como negación del vivir y la identidad, que había sido signada por los desplazamientos marcando incluso el principio de la memoria, encuentra una definición conclusiva en la inmovilidad. Es una transformación que muestra, en última instancia, un naufragio identitario.

Como constante semántica, el naufragio, al igual que el viaje, se modeliza en *Diario de ilusiones y naufragios* con diversas significaciones. La historia familiar en su viajar continuo por el río Paraná está signada por las amenazas de naufragios, el más grave signado por la muerte y el luto, por la pérdida de un bebé, que determina un cambio de vida, el abandono de una inocencia tensionada a la aventura. Es, en cierto modo, un castigo y una expulsión de una utopía. La fuerza del agua es generadora de vida, simboliza la purificación y el renacimiento, recuerda el espacio líquido del útero materno, pero puede también ser origen de muerte y de pobreza. El viaje en el río es significativo en su construcción simbólica, no solamente para contextualizar la historia en la zona, pues los ríos «transportano le cose sia in censo letterale sia in censo metaforico. Possono prosciugarsi e sparire, lasciare i letti vuoti, segni di cambiamenti nel loro corso o nelle stagioni, della natura che vive nel tempo. Il linguaggio è un fiume di parole... un fiume di poesia e musica» (RONNBERG A - MARTIN K. 2010: 40).

Dos son los desplazamientos metafóricos en relación con el río. El primero, para indicar la fragilidad de la existencia de los pobladores que viven cerca del río, cuando las crecidas los transforman en sobrevivientes de un apocalipsis, de un nuevo y renovado diluvio bíblico, en náufragos desprotegidos del estado y víctimas de la naturaleza. Un ulterior desplazamiento metafórico construye un espacio semántico denso, estratificado y complejo en el que el naufragio es índice de inestabilidad identitaria, de indefinición, de pérdida, fracaso y agotamiento, de borradura de principios y de incertidumbre.

El viaje inicia con un “naufragio” simbólico, que interesa la vida de la narradora, cuya existencia se limitará a partir de entonces a recoger las historias de los pobladores y a acompañar a sus padres, sin

poder tener independencia o proyectos exteriores a la familia. La incapacidad de vivir es, pues, otra forma de naufragio que inicia en el viaje mismo, en la negación, en la invisibilización. El padre adoptivo, llamado Padrazo, un inmigrante italiano, asumía en cambio a la aventura como eje de su vida, por lo que se estructura como antagonista, como inversión identitaria de la narradora y concluye su existencia en el viaje cuando su globo aerostático se precipita en el río naufragando. En ese movimiento hay también un gesto de unir distancias, es decir, por una parte, dos espacios como el cielo y el río y, por otra, la vida con la muerte, el vuelo con la caída. El naufragio del padre, entonces, reúne, estratifica y entrecruza el mito del Ulises dantesco con el mito clásico de Ícaro. La superación de límites, el deseo irrefrenable de conocimiento, la pulsión vital por el viaje y las aventuras se traducen en un fracaso definitivo. La verticalidad, como con el naufragio en el que perece el hijo, caracteriza al movimiento de la muerte, mientras que es la horizontalidad el desplazamiento que muestra el devenir venturoso de la vida. Así también resulta el fin de la aventura del cine que “naufraga” al caerse parte del techo en una función. Las ilusiones –que definen identitariamente a la familia hasta el punto que muchas veces sea este el término con el que llaman algunos emprendimientos– encuentran su contrapartida en múltiples formas de naufragios, confirmando nuevamente la unión de los contrarios y la realización de dos posibilidades distantes. Por otra parte, es importante señalar que «en los sucesivos cambios y encandilamientos de Padrazo vemos el tránsito a la modernidad. [...] Sucesos del país y del mundo, pero especialmente los inventos, son los que marcan el paso del tiempo en la obra» (CARRICABURO N. 1997: 150).

De esta forma, lo contrario y lo distante se unen, en forma especular, en un desplazamiento que acerca lo lejano y crea otra forma de utopía en la afirmación de las posibilidades de aquello que todavía no es. Se trata, entonces de una posibilidad utópica en cuanto está «finalizzata alla trasformazione del “possibile” in “reale”» (QUARTA C. 2015: 147) que en *Diario de ilusiones y naufragios* se manifiesta en varias formas, como la capacidad de la madre para ver no obstante su ceguera y de curar a todos menos a su hija: «Ella veía o sentía las fuerzas que pujaban por dentro, las corrientes escondidas. Veía las esencias, más allá de lo incidental o provisorio. Era como si tuviera ojos detrás de los ojos del cuerpo» (SCOTTI M. A. 1996: 183). En el caso de Pura,

en cambio, la posibilidad que deviene realidad es la de conservar la inocencia de niña, aun anciana, como si fuera una versión femenina del filósofo Diógenes el Cínico, viviendo alejada de la sociedad, con la única compañía de un perro. Esto confirma que es, sobre todo, liminar y que está «en el umbral de su vida y es ése el lugar que ocupará por el solo hecho de no elegir ningún otro. Pura es un personaje periférico que se ha mantenido al margen de su propia existencia» (MARTÍNEZ F. E. 1997: 157). Es clara esta posición en las declaraciones identitarias que realiza Pura: «Tal vez yo intuía entonces, difusamente, lo arduo que es elegir cada uno su camino, hallar un rumbo en medio del laberinto del vivir. Y presentía que nunca iba a aprender esas cosas, que eran misterios reservados para los mayores» (SCOTTI M. A. 1996: 23).

La identidad de Pura, en este despojo de todo lo material, incluso de su vida, se define a partir de la memoria del viaje, pues el primer recuerdo de la existencia, que “ordena” su vida, es el viaje transoceánico. La palabra asume, por ello, un valor testimonial que permite rescatar del naufragio del olvido historias “menores”. La incorporación del relato de las vidas de los otros, contadas como *exempla*, o al modo medieval de la *novella*, en el propio diario de viaje, símbolo y metáfora de la propia vida, implica una negación del silencio y de la propia vida. Así lo narra Pura, con gestos que trazan simbólicamente movimientos de desplazamiento, incluso contrarios y en el que el viaje y la exploración de lo ignoto se revelan necesarios:

Yo advertía que el mundo alrededor estaba lleno de sucesos y, así como siempre me gustó atesorar lo que algunos desechaban, ahora recogía en mi diario lo que otros echaban al vuelo. Las historias eran como nubecitas que navegaban por encima de nosotros, y yo me limitaba a tomarlas y plantarlas cuidadosamente.

Me seducían en especial las historias de los inmigrantes afincados en estas tierras, los *gringos*, tal como éramos nosotros mismos. Así como otros chicos se entretenían con cuentos de hadas o con fábulas de animales, a mí me embelesaban esos relatos de hombres y mujeres que se habían lanzado al océano en busca de un destino diferente (SCOTTI M. A. 1996: 47-48)⁵.

5 Cursiva en el original.

En las identificaciones y oposiciones, estos relatos contribuyen a construir la identidad de Pura, pues la narración de las vidas de los otros es lo “no-dicho” de la propia y lo vivido por los demás es espejo invertido de lo “no-vivido” por la narradora. Ficcionalización de auto-biografía que demuestra un núcleo compuesto por un coro de voces e historias (SCOTTI M. A. 1996: 47-55). La incorporación de leyendas e historias de origen popular y oral determina la hibridez del texto, y, por otra parte, continúa, transformada, la tradición de los relatos de viaje que recogen las historias y las características del lugar, incorporando las voces de los locales. Estas microhistorias, unidas a la memoria individual y familiar, confieren un carácter polifónico al relato de las ilusiones y de sus naufragios, mostrando en esos relatos otras ilusiones, otros naufragios, la configuración de la identidad en las múltiples fronteras y desplazamientos. El narrar, el viajar, el recordar son, en última instancia, como el «hacer sin pausa» de los inmigrantes, es decir, «una manera de refundar el mundo, de apropiárselo o de inventarlo» (SCOTTI M. A. 1996: 48).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007.

ARFUCH Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2002.

ASOR ROSA Alberto, *Storia europea della letteratura italiana. I. Le origini e il Rinascimento*, Giulio Einaudi editore, Torino 2009.

BAJTIN Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid 1989.

BARICCO Alessandro, *Novecento. Un monologo*, Feltrinelli, Milano 1994.

BERARDINELLI Alfonso, *L'incontro con la realtà*, en Franco MORETTI (ed.), *Il romanzo II, Le forme*, Giulio Einaudi, Torino 2002, pp. 341-381.

BERTONI Clotilde, FUSILLO Massimo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, en Franco MORETTI (ed.), *Il romanzo IV, Temi, luoghi, eroi*, Giulio Einaudi, Torino 2003, pp. 31-58.

BOYM, Svetlana, *El futuro de la nostalgia*, traducción de Jaime BLASCO CASTIÑEYRA, Antonio Machado Libros, Madrid 2015 [2001].

BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, *Inscriptions and Configurations of Violence. Italian Immigration in Argentina*, en Pablo BAISSOTTI (ed.), *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*, Routledge, New York 2022, pp. 147-165.

CAMARERO Jesús, *Autobiografía. Escritura y existencia*, Anthropos Editorial, Barcelona 2011.

CAMPBELL Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, traducción de Daniela NEGRETE MARTÍNEZ, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2016 [1949].

CARRICABURO Norma, *Diario de ilusiones y naufragios o el gran útero de la literatura*, “Revista Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires”, enero-diciembre 1997, pp. 149-155.

CIRLOT Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1992 [1958].

COLOMBO Arrigo, *L'utopia, il suo senso, la sua genesi come progetto storico*, en Arrigo COLOMBO (ed.), *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari 1993, pp. 129-162.

CONNERTON Paul, *How societies remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

CROS, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, traducción de Soledad GARCÍA MOUTON, Gredos, Madrid 1986 [1983].

DOZO Lucía, *Se presentó una nueva novela de María Angélica Scotti*, “Mirador”, 10 de septiembre de 2021, https://www.miradorprovincial.com/index.php/id_um/318107-se-presento-una-nueva-novela-de-maria-angelica-scotti-literatura-en-rosario (15/11/2021).

GARRIDO DOMÍNGUEZ Antonio, *Caminos interiores: los trayectos de la memoria*, en Luis BELTRÁN, Ignacio DUQUE GARCÍA (eds.), *Palabras de viaje. Estética y hermenéutica del viaje*, Edicions Vitella, Bellcaire d'Empordà 2007, pp. 137-150.

GRILLO Rosa Maria, *Storie di donne tra Italia e Río de la Plata*, “Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni”, n. 2., 2008, pp. 95-106 (número dedicado a “Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano”, al cuidado de Silvana Serafin).

MAFFESOLI Michel, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, traducción de Andrea TOSCANI e Romina VITALI, Franco Angeli, Milano 2000 [1997].

MARTÍNEZ Fabiana Elisa, *Pura y el río de la súbita mudanza. Diario de ilusiones y naufragios*, “Revista Letras”, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, enero-diciembre 1997, pp. 157-166.

MIRAUX Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, traducción de Heber CARDOSO, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 2005 [1996].

MONGA Luigi, *Travel and Travel Writing: An Historical Overview of Oedeporics*, "Annali d'Italianistica", n. 14, 1996, pp. 6-54.

MORMINO Gianfranco, René GIRARD, *Il confronto con l'Altro*, Carocci editore, Roma 2012.

NUCERA Domenico, *I viaggi e la letteratura*, en Armando GNISCI (ed.), *Letteratura comparata*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 127-153.

PORTELLI Alessandro, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli editore, Roma 2017 [2007].

QUARTA Cosimo, *Homo utopicus. La dimensione storico-antropologica dell'utopia*, Edizioni Dedalo, Bari 2015.

REVELLI Nuto, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di cultura contadina. La pianura. La collina. La montagna. Le Langhe*, Giulio Einaudi editore, Torino 2016 [1977].

RICEUR Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2013 [2000].

RONNBERG Ami (responsable editorial), MARTIN Kathleen (ed.), *Il libro dei simboli. Riflessioni sulle immagini archetipiche*, traducción de Caterina REBECCHI, Paolo SATTA, Monica VALDETTARO, Taschen, Köln 2010.

SCOTTI María Angélica, *Buenos augurios*, Editorial Fundación Konex, Córdoba 1986.

SCOTTI María Angélica, *Señales del cielo*, Atlántida, Buenos Aires 1994.

SCOTTI María Angélica, *Diario de ilusiones y naufragios*, Emecé, Buenos Aires 1996.

SCOTTI María Angélica, *Las voces de la memoria. Testimonios sobre la historia de la ciudad de Goya*, Rosario 1997.

SCOTTI María Angélica, *Las orillas del fuego*, Catálogos, Buenos Aires 2006.

SCOTTI María Angélica, *El pasajero del sueño*, Ediciones Ramos Generales, Rosario 2021.

LA LENGUA DEL NUEVO EXILIO VENEZOLANO
EN LIUBLIANA DE EDUARDO SÁNCHEZ RUGELES *

Mariarosaria Colucciello
Antonio Scocozza

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DEL CONTEXTO AL TEXTO

La América hispanohablante no ha tenido nunca una identidad clara como región que le permitiera crear y mantener un estatus elevado en la comunidad internacional, sacar provecho de las patentes y, al mismo tiempo, enriquecedoras diferencias culturales y, además, superar las problemáticas internas de sus países. La desunión existente en el subcontinente ha hecho que los Estados no siempre fueran capaces de coordinar políticas solucionadoras de esas problemáticas. El “socialismo del siglo XXI” podría servir a tal efecto. Aunque este concepto no fue inventado por el ex mandatario venezolano Hugo Chávez Frías, sí que él fue *de facto* su principal representante. La transición –basada en la aplicación de un modelo revolucionario democrático dirigido a generar un mundo más justo– que este personaje propulsó a nivel interno afectó a la mayoría de la sociedad. En su discurso la aplicación de la revolución se hizo carne en la población, y se

* A pesar de concebirse como un trabajo único, Mariarosaria Colucciello se ha encargado de los párrafos “Sobre el exilio y su lengua”, “*Liubliana*: la lengua de la nueva diáspora venezolana” y “Reflexiones finales”, Antonio Scocozza del párrafo “Del contexto al texto”.

convirtió en una forma de vida para la sociedad. De la misma manera, la crítica coyuntura económica, política, militar y social en que se encuentra hundido el país tras la muerte de su líder carismático no solo ha producido una de las peores crisis (LÓPEZ MAYA M. 2016) que el país haya vivido nunca, sino también diferentes medidas desdichadas y funestas en lo que respecta al nivel interno y regional.

Cuando, en 1996, el profesor alemán Heinz Dieterich, instalado en la región durante años, empezó a hablar de un socialismo que no volviera a cometer los errores del socialismo real, muchos intelectuales y expertos se enamoraron de la posibilidad de que también en América Latina pudiera existir un conjunto de ideologías y orientaciones políticas que tendiera a una transformación de la sociedad en sentido igualitario –o por lo menos proporcional– desde el punto de vista económico, jurídico y social. De 1996 a 2001, en su intento de sintetizar los pensamientos utópicos y los propósitos fallidos del modelo social anterior, este estudioso –uno de los primeros consejeros de Chávez, casi su poder en la sombra (MUJICA CHIRINOS N. – RINCÓN GONZÁLEZ S. 2008: 247) para luego, ya en los últimos años de sus mandatos, separarse de él y de sus ideas por considerarlo un caudillo que ponía en práctica un socialismo del siglo XXI personalizado– se refería a un nuevo concepto que transformaría la democracia participativa en una alternativa moderna al modelo capitalista (2005; 2006). Los ciudadanos contarían con una participación mayor en las decisiones políticas a tomar, y Hugo Chávez se hizo “populizador” de este novedoso prototipo político a partir de 2005, cuando lo presentó en el Foro Social Mundial de Porto Alegre, en Brasil, pretendiendo aplicarlo en su país y exportarlo a los demás como modelo. Está claro que el proyecto del “socialismo del siglo XXI” del chavismo-madurismo no supo encontrar opciones posibles para superar los problemas estructurales que indujeron a los venezolanos a abrazar el movimiento bolivariano y a alejarse de los actores de la democracia representativa (RAMÍREZ MONTAÑEZ J. 2017). De la misma manera, no fue capaz de abordar una estructura económica clarividente que remontase el carácter petrolero rentístico de la economía y que levantase las bases de un modelo productivo no dependiente de los vaivenes del precio internacional del petróleo. El Petroestado venezolano tampoco supo desmarcarse de los endémicos problemas relacionados con la corrupción y la ineficiencia administrativa. El fracaso del chavismo y de su socialismo pro-

vocaron la caída de uno de los países más ricos en recursos naturales del mundo en una profunda crisis global –ya totalmente humanitaria– que parece tener salidas muy lejanas e inciertas, además de no dejar de hacer llorar a sus paisanos y al mundo entero.

De Estado sin tradición de migración (MATEO C. – LEDEZMA T. 2006) por su constante bonanza económica debida a la política extractivista de petróleo, Venezuela ha cerrado el siglo XX empezando a producir una emigración asombrosa tanto desde el punto de vista histórico, como social, político y económico (GARCÍA ARIAS M.F. – RESTREPO PINEDA J.E. 2019). El “Estado mágico” petrolero, mito de riqueza colectiva y agente modernizador, ha huido de la resolución de problemas impostergables que han exacerbado una progresiva fragmentación social y política fomentadora de un cambio radical que, en la postura diaspórica –entre “fugas de cerebros” (REQUENA J. – CAPUTO C. 2016) y traiciones a la patria–, encuentra la encrucijada para alejarse de la supuesta revolución bolivariana (PALMISCIANO G. – SCOZZA A. 2011) y no transformar totalmente la mirada que se tiene del querido país de origen.

Es preciso narrar el desplazamiento para no correr el riesgo de convertirlo en trastorno o, peor aún, en olvido; la naciente narrativa de la diáspora venezolana sirve para el efecto con su tendencia realista, exacerbada por el hecho de que numerosos escritores han vivido y viven su diáspora en el exterior, cuando ya los primeros años de Hugo Chávez en el poder hacían vislumbrar la sucesiva dispersión de voces narrantes disidentes que huían sin haber padecido, en su mayoría, persecuciones políticas, pero que se fugaban por su descontento con el gobierno y la realidad en la que se hallaba hundido el país, luego y todavía timoneado por Nicolás Maduro. Es a partir de ahí que la narrativa venezolana se llena de «fábulas del deterioro» (GOMES M. 2017: 160), abultadas por el cercenamiento a la libertad de expresión, y creadas en contextos apátridas donde el amor-odio del migrante venezolano destaca en toda su amargura y contornos punzantes de una identidad disuelta que «mira al mismo tiempo hacia el lugar de origen y hacia los posibles nuevos lugares de arraigo» (RIVAS ROJAS R. 2014: 228). De ahí que se persigan filiaciones fragmentadas en las que los caracteres de pertenencia y de lo nacional son polemizados por las vivencias en el exterior; escritos híbridos se mezclan con el discurso de reconocimiento y exponen su desarraigo, en una glocalidad en la

búsqueda constante y desafiante de la construcción de una ciudadanía a toda costa.

Totalmente insertada en la narrativa del actual tiempo venezolano, *Liubliana* de Eduardo Sánchez Rugeles (2012) se presenta como el ejemplo literario clave de la huida del desprecio a la persona y del miedo a lo autoritario, convirtiéndose en una novela sintonizada con su época, que busca en la salida el escondite secreto en el que confían los desesperados y un reducto esperanzador. En estas páginas estudiaremos la novela y sus más de trescientas páginas desde el punto de vista de la lengua empleada para contar el desprecio y la angustia de la huida y, al mismo tiempo, de la lejanía, del destierro escogido de una tierra añorada para siempre, el regreso a la cual no servirá para aplacar las aciagas idiosincrasias interiores. La lengua solo será un medio para narrar lo inenarrable, para decir lo indecible, en un vértigo de sentimientos hacia un horror disfrazado de normalidad, hacia una ignominia que no tiene palabras y que, si las tiene, solo poseen matices negativos, mareadas como están por el cansancio y la desaprobación.

SOBRE EL EXILIO Y SU LENGUA

La agambeniana “forma de vida” «como vida que nunca puede ser separada de su forma, una vida en la cual nunca es posible aislar algo así como una vida desnuda» (AGAMBEN G. 2021 [1996]: 13) fue vivida por Eduardo Sánchez Rugeles de muy joven, cuando circunstancias emocionales y sociales le obligaron, en 2007, a salir de su queridísima Caracas para sumergirse en el desconocido mundo de la “extraterritorialidad” (STEINER G. 2009). Todo exilio es político, por lo que la esencia política del exilio marca la distancia material del *bios* con la *polis* (FOUCAULT M. 2009 [1979]) o sea un Estado-nación en el que los conceptos de nación/nacionalidad están directamente relacionados con el nacimiento; de hecho, la manera congénita y primaria para entender el exilio es la incompatibilidad de habitar el lugar en el que se ha nacido, así como de hablar la lengua materna. Este doble drama solo es vivido a mitad por Sánchez Rugeles, gracias a la posibilidad de escoger el lugar en el que autoexiliarse, Madrid, pudiendo así seguir interactuando en su lengua de partida. El precario elemento volitivo ínsito en la marcha no ignora ni olvida el impulso debido a la necesidad de resguardarse de algún tipo de amenaza (GUINSBERG E. 2005),

promovido por necesidades objetivas o fantaseadas, por situaciones que a menudo hacen de la imposición de la partida la imposibilidad del retorno (ALVES R.J. 2020: 34). «Los trances migratorios demandan un alto costo en términos de movilización de recursos psíquicos que implican reajustes permanentes de la economía libidinal, son situaciones en las que la inmersión en un contexto desconocido confronta al sujeto con vivencias en fragmentación» (ALVES R.J. 2020: 27): en estas últimas la lengua otra no irrumpe como un elemento tercero y disruptivo en el caso de Sánchez Rugeles y de su *Liubliana*, sino que el autor indaga incisivamente en el desarraigo y en el desafío a la construcción hegemónica de una venezolanidad que, incluso en lo lingüístico, se hace cada vez más quebradiza y porosa.

En general, la escritura del exilio se presenta como superposición de constelaciones de diferentes dimensiones con coordenadas espaciales, temporales y lingüísticas. El ineludible cambio espacial conlleva de por sí la problematicidad política del exilio; al estar fuera de la *polis*, la palabra modifica su lugar y el tiempo de pronunciación. El *verbum* puede disfrazarse de otro idioma, si el desplazamiento espacial cruza fronteras lingüístico-culturales disconformes, puede sufrir variaciones debidas a usos especiales de la lengua si el exilio se realiza en regiones que comparten la misma habla –como en el caso del español–, o puede ser la misma, y cargarse o no cargarse de significados, significantes y voces internas peculiares. Lo cierto es que la escritura del exilio surge de una falta/ausencia, bien escudriñada por María Zambrano (2004 [1990]: 31-32): «algo encuentra [el exiliado] dentro de lo cual depositar su cuerpo que fue expulsado de ese lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio, aunque fuese el lugar de la propia miseria. Y el en destierro se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla».

La enfermedad del regreso o nostalgia es salida del tiempo, es temporalidad ambigua en la que presente y pasado se agitan, no distinguiendo trozos de vida ni sucesos, sino solo produciendo suspensión porque el devenir –es decir, la vida– no se logra vivir en ninguno de los dos. El tiempo se hace ‘des-tiempo’, o sea armisticio temporal y, al mismo tiempo espacial, bien identificado por Julia Kristeva (1991: 16): «no pertenecer a ningún lugar, ningún tiempo, ningún amor. El origen perdido, el imposible enraizamiento, la memoria que se sumerge, el presente en suspenso». Al tratarse de un estado discontinuo

del ser, el exilio literario puede gozar del tiempo como riqueza de la que puede disponer con comodidad. En su elogio de la rapidez como una de las *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Italo Calvino (2018 [1988]: 45-65) apuesta también por la digresión, porque el escritor en prosa en particular se mueve entre fulguraciones repentinas y búsquedas del *mot juste*, en constante pesquisa de tiempos diferentes:

el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticolosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, adquiere la rotundidad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera (CALVINO 2018 [1988]: 65).

Entre espacio y tiempo, la traslación de la historia del exiliado a la narración –tal y como destaca Ricoeur (1987: 275)– «no es un acto inocente y no puede carecer de consecuencias respecto de la contingencia real». De ahí la importancia de la lengua que, al cambiar de espacio físico, puede quedar afectada o hasta convertirse en la mismísima patria del exiliado, lo único que ha llevado con él en el desplazamiento. «La lengua es lugar de una experiencia» (COLLINGWOOD-SELBY E. 1997: 17), y no simplemente medio de comunicación de pensamientos, acontecimientos u objetos que, de por sí, siempre se hallan fuera de la lengua.

LIUBLIANA: LA LENGUA DEL NUEVO EXILIO VENEZOLANO

Para evitar el insilio, Eduardo Sánchez Rugeles escoge el exilio con el fin de esquivar consecuencias mayores. Tal y como afirma Edward W. Said (2013: 188), los expatriados «pueden compartir la soledad y el extrañamiento del exilio, pero no sufren sus rígidas proscripciones»; tal vez sea por esto que la libertad lingüística de este autor le permita mezclar espacio, tiempo y lengua en un remolino casi totalmente despectivo que no le preocupa. Obligado a «reconocer el trágico destino de carecer de hogar en un mundo necesariamente despiadado» (SAID E.W. 2013: 191), Sánchez Rugeles no logra suavizar los entornos de su infierno, y la escritura se convierte en su casa (ADORNO T.W. 1987

[1951]: 36), su patria lejana, vivida con el necesario distanciamiento, que no es desinterés.

Su lengua –condimentada por unos adecuados espacio y tiempo– se inserta en la melancolía por el fracaso de una “revolución bonita”, en principio no violenta, que mantendría y acogería todos los principios democráticos, pero que Hugo Chávez empedraría con los ingredientes del antiimperialismo, nacionalismo y enfrentamiento a la oligarquía, convirtiéndolo todo en mística bolivariana. Ni siquiera el fabuloso texto de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela de 1999 contribuiría a la democracia participativa y protagónica, luego malamente reformado para doblarlo al principio y denominador común de muchos líderes políticos, el de seguir anclados en el poder.

Liubliana –en 2012 ganadora del Primer lugar mención novela en el Certamen internacional de Literatura Letras del Bicentenario, Sor Juana Inés de la Cruz de México– presenta a un protagonista, Gabriel Guerrero, antihéroe por excelencia, caraqueño de clase media que desprecia cualquier patriotismo y vínculo identitario con su país (VALLADARES-RUIZ P. 2013), regido por un Chávez vivo e inexpugnable –características que se reflejan también en las otras dos obras que componen su trilogía del exilio (SÁNCHEZ RUGELES E. 2010; 2011). Gabriel se traslada a Madrid con su esposa portuguesa, Elena, y allí vuelve a contactar con Carla Valeria Ramírez, Carl, la hermana menor de Alejandro, su mejor amigo, y con ella empieza una conflictiva y enloquecedora historia de amor que lo llevará a la capital eslovena más de una vez en su vida, para rememorarla. Trabaja en el ámbito de la cooperación internacional y con su compañera Mariana Briceño investiga el suicidio del colega Javier, cuya muerte está enlazada con un tráfico de niños vinculado con la Unesco.

Los capítulos presentan una estructura extremadamente fragmentada tanto a nivel espacial como temporal: los recuerdos del pasado venezolano se mezclan con un presente de angustia madrileña, en tiempos que se dilatan y se estrechan, dependiendo de los casos y de las necesidades íntimas del autor-narrador. La juventud pasada en el barrio residencial y comercial de Santa Mónica es a veces interrumpida por el recuerdo de los acontecimientos ocurridos durante la tragedia del Estado Vargas, en 1999, mientras la capital española es el vertedero del amor acabado por Elena y de aquel empezado por

Carla, en un mareo de emociones personales y de sucesos laborales que dificultan al protagonista vivir una vida digna y feliz. El divorcio llega para sanar la llaga de la infelicidad, pero el fin del amorío con Carla y la renuncia a su trabajo en Madrid le imponen regresar a Santa Mónica, en donde dos infartos seguidos lo presionan a regresar a aquel puente de Liubliana que, un tiempo antes, le había hecho olvidar sus miserables vivencias existenciales, perdido en el abrazo carnal de “la niña más bonita del mundo”, la venezolana que llenaría sus días y sus noches de alegrías y pesadumbres, de euforia y depresión. Los elementos personales se cruzan con la visión destructiva y pesimista de la nación, enjaulada en un chavismo que no es solo el seguimiento de un fracaso histórico del que nadie podrá salvarse, sino también la imposibilidad de desvincularse de la memoria, en un juego infernal y espectral en el que se mueve el migrante, devanándose.

La elección del exilio no se halla en el presente, sino en el pasado pretérito y maldito revivido de manera intermitente por Guerrero, cuyo apellido encubre la verdad, no espanta la postración, no vehicula fuerza ni positividad. El exilio es espacial y temporalmente interno al protagonista, porque vive constantemente dentro y fuera, antes y después de su vida. Los párrafos se hacen en una interiorización y una exteriorización, moviéndose en coyunturas lingüísticas casi totalmente negativas, protagonizadas por episodios pasados y presentes sin solución de continuidad, por diálogos sin comillas intermitentes de personajes diferentes de los que, a veces, es complicado seguir el discurso. Todo se mueve en el recuerdo de Gabriel; sus remembranzas acumulan charlas, disertaciones y alegatos, de tipo diferente, de personas que se caen rodando hacia las manchas del pasado aborrecido, hacia el suelo de la ciudad maldita, de la que Mercedes Guerrero, madre nada convencional de Gabriel, conocida como “Nena”, se resistiría siempre a alejarse, de la que desapareció el padre ausente, emblema del perenne sentimiento de orfandad que resuena en todo el país, así como la «hermana [que] no existe», Isabel, un “microcuento” para Gabriel (SÁNCHEZ RUGELES E. 2012: 21-22).

Las páginas de la novela empiezan y acaban con el segundo infarto que le desploma la vida a Gabriel a sus cuarenta años, metido en palabras que aparecen repetidas decenas de veces a lo largo del texto, pero que, ya en las primeras líneas, permiten al lector comprender cuál es el entendimiento inicial y final del autor: “mierda”, “pasado”, “recuer-

dos”, “memoria”, “derrota”, “dolor”, “fracaso” y “horror” aparecen más veces en el preludio, mientras la alentadora “esperanza” solo es “vana” (pp. 9-12).

El “exilio” y sus derivados siembran las páginas de una negrita poco acentuada: el destierro casi no se nombra, solo se tiene que entender por medio de otras voces; la extraterritorialidad de Steiner se disfraza de otros vocablos, que no son otra cosa sino colores, tonos de grises de diferentes matices que desembocan en el negro, pero que nunca se acercan –ni siquiera de lejos– al blanco. El exilio empieza con el planteamiento del mismo exilio, de su primer boceto (pp. 204-205), cuando se piensa que «el resto del mundo es un lugar mejor» (p. 208). A pesar de su geografía tendenciosa, fragmentaria e incompleta, Caracas –«cáncer inoperable» (p. 209)– carga con la tragedia del exilio con su memoria enredada por las cosas invisibles, por los pequeños detalles que pasan desapercibidos. La mudanza trae “silencio”, “tristeza”, “infarto emocional”, “sensación de renuncia”, así como imposibilidad de regresar, porque «no hay ningún lugar a donde regresar» (p. 231). El exilio hace perder de vista la gradual agonía de su misma debacle (p. 298).

El supuesto asesinato de Javier Cáceres da comienzo a la “destrucción” de Gabriel Guerrero, y a su toma de conciencia y de percepción del “engaño” de la cooperación, luego transformado en “desengaño” filantrópico. “Hundimiento”, “locura” y “crisis” son las siguientes palabras del exilio, entre expectativas de felicidades prefabricadas y la “pérdida” de un embarazo de la esposa Elena, que marca el principio del fin de la supuesta historia de amor con la portuguesa a quien creía ser la mujer de su vida, entre el “trauma” de la recuperación y la afición a la “tristeza”, entre el “infierno” interior, el irreversible “cansancio” y la necesaria asimilación de la “desidia”: el entusiasmo ya se ha convertido en “cadáver”, pues en un acto de “necrofilia”. El “derrumbe” empieza a aparecer en «aquel cementerio de la juventud perdida» (p. 34) que es Caracas, asolada y raramente nombrada a lo largo de las páginas, así como Venezuela, cuyos jóvenes eran «representantes de una nación aérea, de un no-lugar, de una especie de fantasía animada [...] de un universo que no nos pertenecía» (pp. 35-36), antes de que llegara el “colapso”.

El deseo de viajar a Liubliana aparece ya en las intenciones inmaduras de una Carlita chica, mientras la llegada a España de Gabriel

es preanunciada por “crisis”, “fracaso”, “impotencia”, “derrota”, “desaliento”, “búsqueda”, “utopía” y “decepción”; y todo esto ocurre rememorando –siguiendo el concepto de “memoria traumática” de Aróstegui (2007)– la tragedia del Vargas de 1999, que marca un antes y un después en la vida del protagonista. Él no puede viajar a La Guaira por sufrir de dengue; los amigos acuden a la playa sin Gabriel, sobreviviendo al deslave, pero «Medianoche. Tormenta. Desastre» (p. 57). Regresan a Caracas dejando de ser los mismos, sobre todo Alejandro, el hermano mayor de Carla, a quien viola repetidamente: el desastre de La Guaira es la alegoría nacional de la tragedia que se ve reflejada constantemente en Venezuela: «en Caracas el desastre es normal» (p. 58).

De emergencia, la tragedia se hace “abuso” e “indiferencia” para disimular la “miseria” del espíritu; el recuerdo se llena de “insomnios”, “holocausto”, “silencio”, “denuncia”, “ausencia”, “insulto” y “enfermedad”; solo la “dependencia enfermiza” de Carla Valeria lo mantiene vivo, entre “conmoción”, “corte digestivo” y “eructo dulce”. Liubliana se hace «conjura de los sentidos, un pasado oculto, un acuerdo amistoso entre el ayer y el ahora. Liubliana es el pasado dentro del presente» (p. 119). La “violencia” es ligera, y para vivirla hay que contar “mentiras”, “suelo falso”, “verdades a medias”, “realidades negociadas”, “conciencia del fin” e “imposibilidad del retorno”. La violencia instintiva del alejamiento dibuja la felicidad humana paseándose sobre las aguas del Lublianica, mientras todo se convierte en “vacío”, “ausencia” y “coma” al lado del “cadáver” de Elena, «mortificado, convicto, perdido» (p. 132). La “desesperación” produce “dependencia” y las “noches amargas” se llenan de emoción, pero también de “estremecimiento”, mientras la despedida empieza a ocasionar “cicatriz”, “herida”, “melancolía”, “soledad” y “locura”. La búsqueda del ser querido se rinde al “enajenamiento” y a la “resignación” en madrugadas de “angustia”, “caries” y “cólicos”. La muerte en Caracas del amigo Martín Velázquez produce “colapso nervioso”, “delirio alucinatorio”, “desmoronamiento”, “destrucción”, y el regreso a Caracas no mejora el “desastre”: lo esperan el “vacío” y otra “muerte”, la de la Nena Guerrero.

El recuerdo de Venezuela repercute en toda la obra pero de manera silenciosa (CARRILLO-TOREA G.I. 2017). Gabriel no quiere hablar de Chávez, a pesar de que los venezolanos solo sepan hablar de él (p. 60).

El «mesías tropical» o «soberano pendejo» (p. 61) existe en la mente de Guerrero entre “silencios” y “verdades”, mientras La Guaira ya no existe, es difícil creerlo, pero «pasó a ser patrimonio del olvido» (p. 70). «Llovía como siempre, como siempre ha llovido en esta ciudad, con estruendo, con mucha brisa. [...] Se fue la luz. Siempre se iba la luz, también aquello era normal» (pp. 106-107): la supuesta normalidad de Venezuela es vivir con los apagones encima, dejando que se eche a perder la escasa comida que ocupa unos exiguos espacios en las estanterías de supermercados y hogares privados, mientras en La Guaira saqueos y robos producen “indignación”, “dolor”, “daño” y “vergüenza” en una “madrugada trágica”. Venezuela llega incluso a extrañar la mano dura de Marcos Pérez Jiménez (p. 144) a causa de «Hugo, Huguito» (p. 145) y su falsa tolerancia y su guerra entre buenos y malos. La “dramaturgia caraqueña”, o sea el “teatro venezolano” es “contradicción” y “trampa”, es “silencio doliente”, “miseria cotidiana”. El paro petrolero y la huelga general llenan las calles de furiosos, militares y colapsos se juntan sin “resistencia”; “odio” y “desesperación” son un “ejército libertario” ante el que debe frenar «el alma podrida por la impotencia» (p. 161). Caracas no es arcadia, sino infierno (ARRÁIZ LUCCA R. 2009: 34-48); ya es “protesta” y “crueldad”, es tierra de nadie, «un lugar perdido para siempre, un supuesto paraíso en el que Dios, en lugar de hacer luz, pronunció un aciago *hágase la oscuridad*» (p. 162). Es una ciudad anodina —«los días no pasan, todo es lo mismo, siempre es lo mismo, la universidad es mediocre, la ciudad es mediocre, tus amigos son mediocres» (p. 289)— y maldita, en la que «sí te violan también pasas por puta» (p. 227): «sabía que la vida no tenía valor; que, en cualquier momento, una bala perdida podía destrozarme la cabeza; que mi fallecimiento sería solo una gélida cifra en una estadística inútil e incompleta» (p. 210).

El mal es Venezuela. A ese país deberían dinamitarlo, lanzarle una bomba atómica. El infierno está en la Tierra y queda en Caracas, es así. Yo lo sé. A Alejandro lo mató Caracas, a Martín lo mató Caracas, a nosotros Caracas nos hizo ser los infelices que somos. Perdimos el partido porque nacimos aquí, nunca tuvimos una oportunidad de nada (CARRILLO-TOREA G.I. 2017: 293).

El edificio El Inírida donde viven casi todos los personajes de la novela sufre una irreversible osteoporosis (p. 210). El barrio Santa Mónica es «violado por el tiempo» (p. 85), un “cementerio”, una “parodia”, un “improvisado vertedero”, un “relleno sanitario”, una “desolación aérea”. «Venezuela era una mierda, el país no servía para nada» (p. 102); «Venezuela era una mierda, no había más que decir» (p. 201) y la felicidad solo es una “pendejada”, una “experiencia inútil”, un “nada más que vivir”. Maiquetía es «bruma, bochorno, nubes sucias» (p. 232).

Al final de la novela el silencio se convierte en extremo, en “impotencia”. La amiga Mariana Briceño y la madre de Gabriel Guerrero dejan por fin de sufrir. Sin entusiasmo, la locura de Gabriel se transforma en calma: «me acostumbré a ser un animal sin ambición, sin sueños, sin aseo, sin nada por lo que estar orgulloso» (p. 312); lo único que le interesa es regresar a Liubliana, allí donde había sido feliz y había podido emplear palabras positivas. En el mismo puente en el que nació el amor con Carla Valeria acaba la vida de Gabriel, en un eclipse que le procuraría «la noche más larga y más fría en la historia de Eslovenia» (p. 323) y que le haría entender que «el desarraigo no era más que una falsa mudanza» (pp. 325-326). Para engañar el dolor, Gabriel Guerrero encuentra la “paz” –una de las pocas palabras no despectivas que emplea– y la certeza de la felicidad en la serenidad buscada en un puente que le regalaría el último anhelado respiro, el de la muerte eterna y del olvido perpetuo.

REFLEXIONES FINALES

El proyecto socialista del chavismo no fue capaz de encontrar alternativas posibles para solucionar los problemas estructurales que indujeron a los venezolanos a despedirse de la democracia representativa para entregarse al movimiento bolivariano encabezado por Hugo Chávez. Durante su poder, el chavismo no desarrolló un modelo económico capaz de hacer frente a una economía rentística –muy sensible a la variación de los precios internacionales del barril–, ni conjuró las dificultades derivadas de una corrupción imperante. Estableció mecanismos repulsivos de control social, transformó su Poder Judicial en mero agente del Poder Ejecutivo, sin ninguna independencia. El partido único llevó la voz cantante, adormeciendo, rechazando o incluso

eliminando a la oposición, y sometiendo a las autoridades electorales para luego transformarlas en medios empleados para intentar perpetuarse en el poder de manera totalmente descarada. El chavismo se centró en distribuir el ingreso fiscal petrolero a los pobres, sin sentar las bases para una eficaz estrategia productiva. De ahí que la crisis de finales del siglo XX haya desembocado en la actual, aún más exacerbada por el paso del tiempo y por la llegada de regímenes cada vez más autoritarios. Al vivir “de la renta”, Venezuela se ha convertido en un Petroestado ineficiente, corrupto, desabastecido, hiperinflado y violento no solo social sino también políticamente a causa de un discurso oficial polarizado que incita al atropello, a la violación y al incumplimiento de las leyes.

La involución del proceso revolucionario chavista-madurista venezolano ha sido vivida primero con recelo, luego con adhesión y finalmente con desconcierto. Las primeras reformas y misiones parecían seguir el programa de renovación económica y social, fundamentado en la convicción de que el socialismo del siglo XXI no habría sido otra cosa sino una mayor y más ecuánime redistribución de la enorme riqueza procedente del petróleo. Se podía y debía intentar combinar legalidad y socialismo. Esto sería realmente revolucionario: ensanchar el ámbito de las libertades individuales, reformar la justicia, romper con la marginación, garantizar la seguridad personal e individual de todos los ciudadanos, así como una libre iniciativa y un capitalismo que ya no pisotearan los derechos de los trabajadores, garantizándoles la facultad de vivir, y no de sobrevivir, tal y como ocurría en la corrupta democracia puntofijista. Lastimosamente todo se ha traducido en asegurar la reelección *ad libitum* del presidente de la República, un hombre que acumula el poder y lo comparte con sus familiares y cortesanos de turno, sostenidos por un voto popular que, entre referéndum y elecciones presidenciales, legislativas y administrativas cada año o poco más, avala decisiones ya tomadas y que solo necesitan del rito formal de una democracia ya muerta y sepultada. Tanto los venezolanos como los venezolanistas, decepcionados por el fracaso de los padres fundadores de la democracia –Betancourt, Caldera, Villalba, etc.– esperaban hallar en la “bonita” revolución bolivariana un viraje democrático, progresista, también socialista; en cambio, se han encontrado con un coronel más, capaz de inventar una democracia plebiscitaria y un populismo miserando y pauperístico, mientras que

la democracia solo conoce una libertad, la de la libre expresión de la voluntad popular, que se materializa en la representación y en el respeto pleno y consciente de las reglas por parte de todos, *in primis* de quien detiene el poder.

El presente estudio sobre *Liubliana* ha pretendido explorar la dimensión diaspórica presente en la lengua empleada por Eduardo Sánchez Rugeles, no antes de haber ubicado necesariamente a la obra en su contexto, situada en lugares y en tiempos enmarcados en espacios y lapsos concretos, pero undívagos, en estaciones vivenciales definidas y precisas, y al mismo tiempo vagas. Lo negativo siempre vence a lo positivo; el lenguaje empleado es peyorativo y desdenoso, no hay cupo para lo constructivo y provechoso. La realidad es afianzada con marcas realistas, pero lesivas de la felicidad. Términos como “dolor”, “desesperación”, “miseria”, “soledad”, “ausencia”, etc. pintan un paisaje desterrado y desarraigado, que es «lucha desigual contra el tiempo» (p. 297), imposibilidad de felicidad, acoso existencial y locura absoluta. El lenguaje empleado no salva a Venezuela, no prevé ni presente una mejora, sino solo un constante hundimiento en sí misma. En esta novela, el habla es memoria, es escritura interior, «resultado de un ejercicio continuo en el que lo que llegamos a ser se forja desde el esfuerzo de cada presente» (LEIDÓ E. 2011: 151), y la misma conciencia del lector se convierte en autor que se escribe a sí mismo con la experiencia del otro. De la misma manera:

El posible autor es, a su vez, lector de sí mismo, en la tarea de ser receptor de su experiencia y constructor de su propia memoria. En el límite de esa doble perspectiva, el lenguaje del texto ofrece una presencia oscilante donde la memoria de lo escrito, la memoria exterior, fructifica en la memoria interior. El logos de la escritura no es ya ese lenguaje que si se le pregunta dice siempre una y la misma cosa, sino que es semilla que no se siembra, como cuenta Platón en *Jardines de Adonis* donde se precipita el tiempo sin memoria (LEIDÓ E. 2011: 153).

El cruce furibundo de historias se torna una montaña rusa de emociones y sentimientos desgarradores que, a su vez, se vierten en el aeropuerto ideal de un lenguaje melancólico, nostálgico, pero también coral que hace de la diáspora un punto de partida y de constante llegada desde y hasta una lengua traumatizada por el choque social y el

cambio continental. La amalgama de lo humano atraviesa la sinergia de la vida por medio de imágenes imborrables y de recuerdos de la antigua Venezuela –esperanza de los europeos– y de la nueva, represiva y arbitraria, fuente de dolor y provocadora de lenguajes nuevos, menos ilusionantes, pero, aun así, pasionales, caleidoscópicos y raudales.

Del centro a la periferia, y de la periferia al centro; Venezuela y Caracas son las reinas del disgusto, pero la esencia latinoamericana no es menos abyecta, falta de responsabilidad:

Siempre encuentro algo en común y ese algo es, justamente, el complejo, la convicción de nulidad, la debilidad como principio, el saberte limitado por tu condición de vencido, el saber que, a menos que prive un criterio de eso que llaman discriminación positiva, perdimos el partido [...]. Tengo una opinión muy personal sobre lo que significa ser latinoamericano. Puedo decírtela sin terminologías extrañas, sonetos forzados o recetas de vida. Es algo muy sencillo: ser latinoamericano es, simplemente, saber que en cualquier momento te pueden joder. [...] América Latina deberá destruirse a sí misma con sus propios recursos, con su producto interno. Comenzará entonces la guerra por la mierda [...]. Se redactarán entonces leyes en torno a la recolección y selección del excremento. América Latina organizará ejércitos de infantería armados con bolsas de mierda [...]. La mierda será nuestra igualadora social (SÁNCHEZ RUGELES E. 2012: 180-181, 185-186).

La lectura de esta novela hace reflexionar una vez más sobre el destino de una de las tierras más bonitas del mundo. Es imposible pensar en que Venezuela no encuentre su ritmo y camino, aunque por ahora no hay nada que lo haga entrever. Lo cierto es que la propuesta del “socialismo del siglo XXI” ha fallado visiblemente. La sociedad venezolana –incapaz de alimentarse a sí misma– hoy tiene muchos desafíos por delante y probablemente sea muy difícil que los solucione si no se recomponen los cimientos de convivencia de paz y democracia, lo cual podrá darse frente al reconocimiento –antes que todo interior– de los errores cometidos en las últimas décadas, para que –unida y ayudada– Venezuela vuelva a apoderarse de su ser, a vencer y a despertarse de sus propias cenizas. Esta obra es un llamado más para que la verdad no quede escondida bajo cúmulos de silencios y huidas, sino que salga poderosa a la luz del estruendo y de la fuerza de quedarse.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO Theodor W., *Mínima moralía*, Taurus, Madrid 1987 [1951].
- AGAMBEN Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Adriana Hidalgo Editora, Madrid 2021 [1996].
- ALVES Romina J., *Migración y exilio: de la lengua madre a la lengua síntoma*, Ricardo Vergara Ediciones, Buenos Aires 2020.
- ARÓSTEGUI Julio, *Generaciones y memoria*, en Id. (ed.), *España en la memoria de tres generaciones*, Editorial Complutense, Madrid 2007, pp. 26-48.
- ARRÁIZ LUCCA Rafael, *Literatura venezolana del siglo XX*, Editorial Alfa, Caracas 2009.
- CALVINO Italo, *Seis propuestas para el nuevo milenio*, Siruela, Madrid 2018 [1988].
- CARRILLO-TOREA Guadalupe I., *Liubliana: una novela de ciudades y de traslados como soportes narrativos*, "La Colmena", n. 93, 2017, pp. 11-19.
- COLLINGWOOD-SELBY Elizabeth, *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, Libros Arcis-Lom, Santiago de Chile 1997.
- DIETERICH STEFFAN Heinz, *Hugo Chávez y el socialismo del siglo XXI*, Instituto Municipal de Publicaciones de la Alcaldía de Caracas, Caracas 2005.
- DIETERICH STEFFAN Heinz, *La democracia participativa. El socialismo del siglo XXI*, Gara Egunkaria, Zaragoza 2006.
- FOUCAULT Michel, *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*, Ediciones Akal, Madrid 2009 [1979].
- GARCÍA ARIAS Manuel Felipe, RESTREPO PINEDA Jair Eduardo, *Aproximación al proceso migratorio venezolano en el siglo XXI*, "Hallazgos", año 16, n. 32, julio-diciembre de 2019, pp. 63-82.
- GOMES Miguel, *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas 2017.
- GUINSBERG Enrique, *Migraciones, exilios y traumas síquicos*, "Política y cultura", n. 23, 2005, pp. 161-180.
- KRISTEVA Julia, *Extranjeros para nosotros mismos*, Plaza & Janés, Barcelona 1991.
- LLEIDÓ Emilio, *El silencio de la escritura*, Espasa Libros, Barcelona 2011.
- LÓPEZ MAYA Margarita, *La crisis del chavismo en la Venezuela actual*, "Estudios latinoamericanos Nueva época", n. 38, 2016, pp. 159-185.
- MATEO Cristina, LEDEZMA Thaís, *Los venezolanos como migrantes. Estudio exploratorio en España*, "Revista venezolana de análisis de coyuntura", n. 12, 2, 2006, pp. 245-267.

MUJICA CHIRINOS Norbis, RINCÓN GONZÁLEZ Sorayda, *Quinto momento de la Quinta República: El socialismo del siglo XXI*, “Revista Venezolana de Gerencia”, Vol. 13, n. 42, 2008, pp. 244-272.

PALMISCIANO Giuseppe, SCOCOZZA Antonio, “*Fratelli di... Chávez*”. *Dieci anni di rivoluzione bolivariana nella pubblicistica italiana (1999-2009)*, Le Càriti Editore, Florencia 2011.

RAMÍREZ MONTAÑEZ Julio, *El socialismo del siglo XXI en el contexto de la nueva izquierda latinoamericana*, “Revista andina de estudios políticos”, Vol. 7, n. 2, 2017, pp. 92-110.

REQUENA Jaime, CAPUTO Carlo, *Pérdida de talento en Venezuela: migración de sus investigadores*, “Interciencia”, n. 41, 7, pp. 444-453.

RICOEUR Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1987.

RIVAS ROJAS Raquel, *Ficciones diaspóricas: identidad y participación en los blogs de tres desterradas venezolanas*, “Cuadernos de literatura”, Vol. XVII, n. 35, pp. 226-246.

SAID Edward W., *Reflexiones sobre el exilio. Y otros ensayos literarios y culturales*, Debolsillo, Barcelona 2013.

SÁNCHEZ RUGELES Eduardo, *Blue Label/Etiqueta Azul*, Los libros de El Nacional, Caracas 2010.

SÁNCHEZ RUGELES Eduardo, *Transilvania unplugged*, Alfaguara, Caracas 2011.

SÁNCHEZ RUGELES Eduardo, *Liubliana*, Ediciones B, Caracas 2012.

STEINER George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo Editora, Madrid 2009.

VALLADARES-RUIZ Patricia, *Desplazamiento y disenso político en la narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles*, “Inti”, n. 77-78, 2013, pp. 115-136.

ZAMBRANO María, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 2004 [1990].

GAETANO BAFILE:
UN GIORNALISTA D'INCHIESTA A CARACAS *

Giuseppe D'Angelo
Carmen Lucia Moccia

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

GAETANO BAFILE E IL SUO GIORNALE

Nel 1949, un giovane Gaetano Bafile attraversa l'oceano a bordo della "Andrea Gritti" (BAFILE G. 1985: 2)¹. Collabora già con "Il Messaggero" di Roma, grazie al quale ha vinto un viaggio premio in Venezuela. Giunge nel Paese latinoamericano durante una complessa fase di passaggio dal governo di Rómulo Gallegos a quello della giunta militare guidata da Carlos Delgado Chalbaud e Marcos Pérez Jiménez, a seguito del colpo di stato del 24 novembre 1948. È la conclusione del *Trienio Adeco*, il periodo che inaugura la democrazia rappresentativa e il suffragio universale in Venezuela; che pone le basi di una rivolu-

1 Nella impossibilità di consultare l'archivio del giornale, che non è disponibile in rete, occorre rifarsi ai due volumi di articoli di Gaetano Bafile (1985, 2003). Il primo raccoglie gli articoli in italiano degli anni più lontani ma, purtroppo, non riporta le date di pubblicazione. Solo per alcuni è stato possibile ricostruirle, in base a ricerche precedenti. Il secondo volume riporta articoli in spagnolo dal 1970 al 2002.

Il lavoro è frutto di una ricerca e di una discussione comuni. Nella materiale divisione del lavoro, Carmen Lucia Moccia ha redatto il primo paragrafo e Giuseppe D'Angelo il secondo.

zione democratico-borghese, come la definisce Rómulo Betancourt, più che di una socialista (BETANCOURT R. 1986: 247); che ridà vita ai partiti politici del Paese, alcuni nuovi come Acción Democrática (di ispirazione socialdemocratica) o la Unión Republicana Democrática (di ispirazione centrista), che consente una nuova attività, sebbene marginale, ad altri, come il Partido Comunista Venezolano o il COPEI (partito di ispirazione democratico-cristiana) e che riporta il Paese nel baratro della dittatura militare.

Nel suo Abruzzo, Bafile ha preso parte al movimento resistenziale, che rievoca in uno scritto per “El globo”, del 1995. In occasione del quarantanovesimo anniversario della Repubblica scrive:

Eran, aquellas de las postrimerías de 1944, las últimas largas noches que trascurriríamos allá arriba, entre tupidos bosques otrora apacibles morada de pastores y ásperas montañas (...). El Comité Nacional Clandestino de Liberación había dispuesto el cese de toda actividad guerrillera. (...) Las órdenes eran tajantes: no crear dificultades a la retirada de los alemanes derrotados por los ejércitos aliados a lo largo del frente del Sangro. Y eso para ahorrar mayores sufrimientos a las poblaciones expuesta a crueles represalias. (...) en aquellas noches, que la inminencia del desenlace hacía aún más interminables, nazistas y fascistas dejaron de ser la comidilla de nuestras acaloradas tertulias. Ellos y sus sombrías proezas pertenecían ya a un pasado para olvidar. El deseo de cada uno no era el de recriminar sino el de escudriñar el porvenir que, recobrada la libertad, se abría a los italianos con las promesas de una primavera de esperanzas (BAFILE G. 2003: 72).

Il giovane si rende conto della mancanza di un giornale in lingua italiana e vorrebbe fondarne uno che corresse «l'esaltante avventura di dare agli italiani del Venezuela un giornale che ne accogliesse le istanze interpretandone le esperienze e sorreggendoli nei disagi». È accusato, però, di voler svolgere propaganda filocomunista e l'autorizzazione gli è negata dal Governatore della capitale che oppone un «capriccioso, irremovibile veto» (BAFILE G. 1989: 78). Scrive il figlio di Gaetano – Mauro, attuale direttore del giornale – che «fu necessario superare la diffidenza e la resistenza del Governatore di Caracas al quale era giunta l'informazione che Gaetano Bafile (...) aveva partecipato alla resistenza in Abruzzo, dove era nato, e aveva

creato un giornale per i partigiani» (Bafle M. 2021: 4). Solo l'anno dopo, nel 1950, vede la luce "La Voce d'Italia", che diverrà una delle più gloriose testate italiane all'estero. Intanto, a Caracas, il 16 marzo 1949, Franco Pattarino ha fondato il "Corriere di Caracas"². Pattarino è stato un giornalista «fascista militante»; ha collaborato con il "Corriere dell'impero" ed è stato redattore capo del "Corriere eritreo". Dopo la caduta del regime fascista è restato ad Asmara e ha diretto "Il Corriere di Asmara", un giornale dal taglio «aggressivo e conservatore». Nell'articolo *C'è ancora qualche imbecille?*, pubblicato sul "Corriere di Asmara" l'8 agosto 1946, «chiamò in causa, non solo la corruzione dei gerarchi e la vigliaccheria di molti leader, ma anche la responsabilità di quella compagine di veri e propri "imbecilli" che si erano augurati la sconfitta del regime e che a suo dire componevano il movimento antifascista» (LUCCHETTI N. 2021: 108-109).

Alla fine, è costretto dalle autorità militari britanniche a lasciare il paese e tenta, così, l'avventura in Sudamerica. Quando fonda il "suo" giornale, è animato dallo stesso spirito nostalgico e da un livore sordo nei confronti del governo italiano, accusato di essere nato sulle ceneri del regime (PATTARINO F. 1949 *apud* CAPPELLI V. 2022: 130). «Due anni dopo che in Africa Orientale militarmente occupata, avevo dovuto forzosamente deporre la penna, oggi la riprendo in questa terra libera, per continuare il mio lavoro accanto ai connazionali che qui lavorano» (PATTARINO F. 1949 *apud* CAPPELLI V. 2022: 129).

Netta è la differenza tra le due testate, così come assai differenti sono i percorsi politici dei due fondatori. A differenza di Pattarino, Bafle ha partecipato alla resistenza sulle montagne abruzzesi, ha idee ben ancorate ai valori della resistenza e dell'antifascismo e rappresenta un elemento di cesura rispetto al "sentire" politico della maggioranza degli emigrati italiani in Venezuela, almeno quanto Pattarino e il "Corriere di Caracas" rappresentano una sorta di continuità, nutrita di nostalgie e rimpianti, con il ventennio fascista.

2 Non sono molti i riferimenti al "Corriere di Caracas". Il più dettagliato è quello riportato dalla *Guida Italia 2021*, pubblicata a cura dell'Ambasciata italiana in Venezuela, e, assolutamente identico ma in spagnolo, pubblicato anche sul sito dell'Universidad Católica "Andrés Bello" di Caracas (UCAB), http://cic1.ucab.edu.ve/SVI/corriere/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=278 (20/04/2022).

La differenza tra i due periodici *caraqueños* in lingua italiana risalta, ancora più evidente, dagli interventi di Bafle e di Ottavio Pattarino – figlio del fondatore del “Corriere”, scomparso nel 1984 – in occasione del “Primer coloquio *Italia y los italianos en la nacionalidad venezolana*”, tenutosi a Caracas nel mese di ottobre del 1992 (ALBERTI F. 1994).

Pattarino chiarisce subito due punti. Il primo unisce la nostalgia dei migranti al desiderio di notizie della patria, «que habían dejado pobre y llena de problemas, y donde las familias esperaban ansias la llegada del dinero que las ayudaría a seguir adelante»; il secondo, di natura culturale, è di grande importanza per comprendere l’idea che la redazione aveva degli italiani nel Paese latinoamericano e quali risposte intendesse offrire, quali sviluppi assecondare o promuovere:

Los italianos de entonces estaban literalmente hambrientos de noticias. No deseaban nada más. ¿Las tradicionales terceras páginas? Ni hablar de ellas. Cuando el jefe de ventas, un napolitano auténtico, veraz, hojeaba las copias preliminares que salían de la gloriosa Duplex y conseguía una página tradicional, a la italiana, con artículos de Bacchelli o Prezzolini, sacudía la cabeza y, dirigiéndose al director, le decía impaciente «no, así no está bien. Hacen falta noticias. ¡Deja a los escritores! ¡Nada los entiende!» (PATTARINO O. 1994: 217).

Il direttore del “Corriere” evidenzia, inoltre, che le vicende politiche erano raccontate «frecuentemente con una buena dosis de fantasía», e cita il caso della notizia della fuga di De Gasperi a Parigi, inseguito da « las tropas misinas» (PATTARINO O. 1994: 218). Una sorta di nemesi dei neofascisti italiani, di auspicata vendetta contro uno dei simboli della Repubblica antifascista.

Completamente diversa è la funzione della stampa italiana di emigrazione che Gaetano Bafle rievoca, partendo dalla considerazione che troppo spesso essa è stata «objeto de ironía, de sarcasmo, por la modestia de sus orígenes, por las limitaciones culturales, a veces, de quien la escribía desenvolviéndose, a menudo, también como tipógrafo». Ribadisce un elemento che chiarisce bene l’idea di giornalismo del direttore della “Voce”: i detrattori dell’importanza della stampa di lingua italiana in emigrazione “dimenticano o ignorano” che, oltre al ruolo di informare e, nei limiti del possibile, difendere le comunità de-

gli emigranti dalle sopraffazioni, questi giornali «acompañaron, alentándolos –de Argentina a Brasil, de Perú a Norteamérica– los sueños de los desterrados políticos, de los anarquistas, de los idealistas». E ricorda il ruolo assolto nella difesa disperata di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, condannati innocenti, e che solo la «insurrección» dei fogli in lingua italiana consentì che «el eco de la inmensa injusticia» fosse ripresa dalle grandi testate statunitensi e internazionali (BAFILE G. 1994: 197).

Bafile aggiunge un elemento di carattere ideale e culturale, richiamando i valori della Resistenza.

Habíamos apenas salido de esa fusión de ideales que fue la “Resistencia” y fuimos, en tierra venezolana, los primeros en divulgar el nuevo mensaje de la Italia que luego habría de maravillar el mundo con su “milagro” económico. Dimos a conocer su auténtica imagen, polemizando con los que, soñando imposibles retornos al pasado, se obstinaban en hablar de ella en tonos oscuros (BAFILE G. 1994: 198).

Seguendo queste direttrici politico-culturali, “La voce d’Italia” si divide tra informazione e inchiesta, tra cronaca sportiva, cronaca rosa, mondanità e inchiesta rigorosa, denuncia in difesa di italiani in condizioni di pericolo.

Non si ha modo di offrire un panorama degli interventi ospitati dalla “Voce”. Di certo, la descrizione della visita di Silvana Pampanini nella capitale venezuelana, ospite della moglie del dittatore a ottobre 1955, assume quasi i toni di una rivincita della “italianità” che coinvolge giornalisti e pubblico. Cita episodi significativi, come quando la Cadillac Eldorado sulla quale viaggia la “diva”, e che le stata prestata dalla signora Flor Chalbaud de Pérez Jiménez, è bloccata a Chacao – uno dei municipi della capitale – «da un nugolo di operai italiani staccatisi come una nuvola di foglie dalle mura di un cantiere». La Pampanini «ne uscì a fatica, imbrattata di calce, però commossa e felice». Il giornalista riporta anche un altro episodio, avvenuto nell’Hotel Tamanaco, uno dei simboli della capitale e del regime perezjimenista quando, «superata la “cintura di sicurezza” predisposta dalle autorità di polizia, una fiumana di ammiratori invadeva il 999, l’accogliente discreta suite presidenziale (...). In quel momento [la Pampanini] pren-

deva una doccia ed è mancato poco che non venisse sorpresa nuda» (BAFILE G. 1985: 126-127).

Così come risultano sempre presenti gli articoli che parlano delle condizioni dei migranti italiani e delle istituzioni che operano in loro favore. A febbraio 1953 riporta la notizia della nascita della “Casa dell’emigrante Madre F. Cabrini” che «rivolge particolare attenzione verso quanti, arrivati da poco, non conoscono la lingua del paese, e non sanno dove attingere informazioni, dove sollecitare lavoro»³ e che nel giro di pochi mesi riesce a soccorrere alcune migliaia di connazionali⁴. Insieme ad altre istituzioni cattoliche, come i salesiani⁵, rappresenta un sicuro punto di riferimento nel periodo di maggiore intensità dell’emigrazione italiana verso il paese caraibico.

La “Voce” racconta della inaugurazione, nel 1956, della Casa de Italia, a La Candelaria – quartiere centralissimo della capitale –, primo punto di ritrovo degli italiani giunti in Venezuela, ospitata in un edificio realizzato dall’architetto italiano Domenico Filippone (BAFILE G. 1985: 222-226).

Riporta l’attività di rappresentanti politici e di governo italiani nei confronti dei migranti⁶ o quella di personalità eminenti della collettività emigrata, tra le quali spicca quella ambigua – per i discussi rapporti con il regime – di Filippo Gagliardi (BAFILE G. 1989: 22-23), imprenditore di origini salernitane, che in Venezuela ha realizzato una fortuna enorme e che ai suoi compaesani, in emigrazione e, più ancora, in patria ha offerto aiuti altrettanto “enormi” (BAFILE G. 1985: 214-219). Basti ricordare la donazione di 100 mila dollari in favore delle popolazioni salernitane colpite dall’alluvione dell’ottobre 1954 (DE MARTINO F. 1955: 88-89).

Ci si limiterà a riportare un solo caso di azioni in difesa di italiani in pericolo che, insieme all’inchiesta sui sette siciliani spariti sul tra-

3 *A Caracas è nata la Casa dell’emigrante “Madre Cabrini”*, “La voce d’Italia”, 13-16 febbraio 1952, p. 6.

4 *Ha soccorso 4358 connazionali la “Casa dell’emigrante Madre F. Cabrini”*, “La voce d’Italia”, 11-17 marzo 1953, p. 6.

5 *Emigrati assistiti all’Ufficio Salesiano*, “La voce d’Italia”, 29 gennaio-4 febbraio 1956, p. 8.

6 *Indagine dell’on. De Martino sulla nostra emigrazione in Venezuela*, “La voce d’Italia”, 25-31 marzo 1956. Il salernitano Carmine De Martino, democristiano, più volte sottosegretario, ebbe la delega all’emigrazione nel Governo Zoli, ministro degli esteri Giuseppe Pella, che restò in carica dal 20 maggio 1957 al 2 luglio 1958.

montare della dittatura e della quale si parlerà nella seconda parte dell'articolo, costituisce senza dubbio il più interessante esempio del ruolo di tutela dei connazionali emigrati in terra venezuelana.

Angelo Zagame è uno scenografo italiano. Ha contribuito alle pellicole *Margherita fra i tre*, del 1942, *Accidenti alla guerra!*, del 1948, *La fiamma che non si spegne*, del 1949. Si trasferisce oltre oceano con l'obiettivo di "chiudere", a metà degli anni '50,

col Venezuela per reinserirsi a Roma, a Cinecittà, partendo da una solida posizione economica che gli avrebbe consentito scelte consoni alle proprie aspirazioni. (...) La sua parentesi di emigrante sui generis se l'era programmata agganciandola ad avvedute realizzazioni pratiche, senza peraltro trascurare gli interessi culturali che non tardava ad arricchire di nuove esperienze (BAFILE G. 1989: 28).

Anche in emigrazione, nonostante i suoi interessi economici riguardassero altri settori, non aveva del tutto interrotto i suoi rapporti con il cinema e curava la scelta delle pellicole italiane da proporre al pubblico venezuelano.

La sua vita è sconvolta il 6 settembre 1953 quando, rientrando da una riunione con il presidente di una compagnia importatrice di film, trova il cadavere di Oscar Leiret, suo socio in affari e amico carissimo. Avvisa la polizia che, però, lo arresta. È l'inizio di un periodo atroce.

Lo schianto, gli incubi che l'aggredivano incupendone l'isolamento, i selvaggi interrogatori, esposero Zagame a uscir di senno, lo imbrigliarono le contraddizioni, le incongruenze; né poté spiegare, ignorandone la causa, la sparizione di contratti che la Seguridad Nacional, con sospetta intenzionale fretteolosità, indicò a sufficiente movente del delitto imputandoglielo (BAFILE G. 1989: 28).

L'attività di Bafile inizia con la ricostruzione della personalità di Angelo Zagame. Il giornale riporta le testimonianze «di gente ansiosa di offrire [...] la propria solidarietà» (BAFILE G. 1985: 28) dalle quali emerge un chiaro orientamento innocentista. Ma Bafile non si limita a raccogliere testimonianze. Ripercorre i passi di Zagame il giorno dell'omicidio e ricava «analogie impressionanti tra l'omicidio dell'imprenditore edile e quello di altre vittime (...). Tutti uccisi con tubi di

ferro e coltelli. Stessi metodi, stessa tecnica» (BAFILE G. 1985: 29). Il giornalista italiano incorre nelle ire dei funzionari della Seguridad Nacional, la famigerata polizia politica del regime, ma non demorde e, alla fine, le sue insistenze sortiscono l'effetto desiderato. È convocato dagli investigatori che gli comunicano di aver catturato gli assassini di Leiret e gli consegnano un "compaesano" malmesso dal punto di vista fisico anche a causa delle torture subite durante i durissimi interrogatori, ma, soprattutto, da quello psicologico. Zagame gli si presenta «esitante, smarrito, trascinandosi, ma vedendomi mi corse incontro abbracciandomi e prorompendo in pianto» (BAFILE G. 1985: 32).

L'impegno del giornale e di Bafile strappa un innocente dalle grinfie dalle mani degli sgherri di Pedro Estrada, dimostrando con le azioni concrete quale fosse il loro compito a fianco della collettività italiana nel paese latinoamericano.

Un giornalista assai poco conosciuto, che meriterebbe di essere studiato, a cominciare dal recupero dell'enorme patrimonio costituito dalle diverse annate della "Voce d'Italia".

Un'Inchiesta a Caracas

La vicenda che Gaetano Bafile ricostruisce si svolge sul crepuscolo della dittatura *perezjimenista*, tra il febbraio e l'aprile del 1945. Nel paese latinoamericano il regime ha instaurato un violento e oppressivo sistema di controllo poliziesco, gli stessi alti ufficiali che chiedono udienza al dittatore sono sottoposti ad attenti controlli e finanche a perquisizioni. Pedro Estrada, direttore della *Seguridad Nacional* dal 1951 al 1958, è sostituito solo pochi giorni prima della fine della dittatura. È lui il "braccio armato" del regime, a capo di un piccolo esercito di agenti che non sottostanno a nessuna regola e, nel 1955, la capitale è «controllata dai 5.000 occhi» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1974: 190) del "Chacal de Güiría", come era soprannominato.

In un clima di violenza e di vero e proprio terrore, sette siciliani emigrati a Caracas scompaiono e di essi si perdono le tracce: Giuseppe Ferrantelli, Bernardo e Vincenzo Piazza, Rosario Laporta sono rapiti il 25 febbraio; Rosario Valenti e Melchiorre Palizzi scompaiono il 12 aprile; di Calogero Bacini, il calzolaio che è al centro dell'inchiesta di Bafile, non si hanno più notizie dal 16 aprile del 1957. Bafile lo descrive come «bruno, baffetti curati con civetteria, aveva la distinzione

del bel tenebroso. Sobrio, cauto, abituato a soppesare le parole e più spesso i silenzi, aiutato in ciò dallo scarso dominio del castigliano» (BAFILE G. 1989: 51).

“Chiripita”, impiegato di mezza tacca della Seguridad Nacional, racconta a Bafle che «ne sono spariti sette da febbraio ad oggi e tutti siciliani, tutti imparentati tra di loro sembra, o amici, compagni di lavoro, di pensione...» (Ivi: 47).

Il giornalista marchigiano si mette sulle labili tracce lasciate dai suoi connazionali, a partire da due luoghi simbolo della vicenda: la calzoleria Roma, di proprietà di Bacini, e una agenzia di turismo che si occupa, tra l'altro, del disbrigo di pratiche burocratiche degli immigrati italiani.

Il primo è la zona tra l'Avenida Baralt e l'Avenida Urdaneta, a poca distanza da Plaza Bolivar e dai centri del potere politico venezuelano, in pieno centro storico della capitale. Lì ha sede l'attività di Bacini, nella quale si organizzavano delle «festicciole. Allora la laconicità si trasformava in loquacità e il retrobottega della “Zapateria Roma” diventava un salotto dove il diritto d'accesso non era circoscritto ai soli familiari ma si estendeva a quanti si presentavano con un saluto in siciliano, ch'era il biglietto da visita» (IVI: 51). Lì si presenta, il giorno del suo rapimento, un venezuelano sconosciuto alla comunità degli immigrati che lo invita a prendere un caffè. Da quel momento si perdono le sue tracce. Inoltre, la zona è dove vive e opera Filippo Gagliardi (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2001: 394-395), proprietario dell'Edificio Roma, che rappresenta la base operativa del suo immenso potere. Verso l'onnipotente don Felipe «confluivano i sogni dei diseredati, le ambizioni dei nuovi arrivati; si allungavano le mani callose dei braccianti, salivano le scale i *brasseurs d'affaire*» (BAFILE G. 1989: 232-23). Un potere che gli deriva dalle sue capacità e, forse soprattutto, dalle sue conoscenze che considerava “onoranti”, prime fra tutte, quelle con il dittatore, Marcos Pérez Jiménez, e con il suo ministro degli interni, Laureano Vallenilla Planchart, figlio di Laureano Vallenilla Lanz, apologeta di Juan Vicente Gómez ed esponente di primo piano del positivismo latinoamericano. Come evidenzia una ricerca del 1990, relativamente all'alleanza tra l'imprenditoria italiana immigrata, le autorità diplomatiche e il regime venezuelano, «les permitió principalmente a Filippo Gagliardi, obtener prebendas y beneficios en la asignación de contratos para la construcción de obras públicas, entre otros» (AGUILAR S.

et al. 1990: 167-168). È, inoltre, l'area dove ha sede la pensione che ospita il gruppo di immigrati siciliani ed è anche a pochissima distanza dal Barrio La Trilla, ove il giornalista è indirizzato da una prostituta – Tangolele, che è una sua informatrice ma che ha anche rapporti con la polizia di Estrada – per raccogliere ulteriori indizi.

Il secondo luogo simbolo dell'inchiesta di Bafile è l'Agenzia turistica Capri, di proprietà di una «attraente, energica e irascibile» marchigiana, Ada di Tommaso, nella quale opera anche il marito portoghese, Angiolino Apolinario (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1974: 190-191), «confidente della *Seguridad Nacional* e spia salazarista» (BAFILE G. 1989: 69). Dalle parole dell'avvocato Visconti, ex console del Venezuela a Napoli, riesce a scoprire che i siciliani scomparsi sarebbero «compromessi in un complotto per far fuori nientepopodimeno che Pérez Jiménez» (BAFILE G. 1989: 71).

Con un'accusa simile, non è difficile immaginare la sorte dei sette connazionali.

Soltanto Calogero Bacino ricompare, anche se solo per brevi minuti. Annuncia la sua condizione con un biglietto inviato dal carcere e dopo qualche tempo «riapparve, in camicia e pantofole come il giorno in cui lo prelevarono». Solo il tempo di una doccia, controllato da tre agenti e poi è caricato su una *ranchera* insieme a Giovanni Saccaro e a Sante Palmieri. L'ordine è di condurli a La Guaira e di imbarcarli per l'Italia. Un altro siciliano, Paolo Olivieri, che ha assistito al fugace rientro, si reca al porto di Caracas per salutarlo, ma lo attende invano (BAFILE G. 1989: 53-54). Probabilmente allo sventurato siciliano è stata applicata la *Ley de fuga*, simulando un tentativo di evasione e autorizzando gli agenti all'uso delle armi. Avranno, poi, abbandonato il suo corpo in un luogo isolato ai bordi della *carretera* che dall'altopiano dove sorge la capitale conduce al mare.

Ma una sorte altrettanto penosa potrebbe toccare a chi si occupa del caso. A Bafile, ripetutamente, è consigliato di astenersi dal proseguire le sue indagini. Glielo consiglia Tangolele quando gli suggerisce dove cercare informazioni: «... lascia stare, se non vuoi procurarti dei dispiaceri, se non vuoi finire come Calogero Bacino... [...]. Se vuoi saperne di più [...] avvicina quella di "La Trilla", sono siciliani. Ma [...] bada a quello che fai. Da "La Trilla" c'è chi n'è uscito per finire alla *Seguridad Nacional*» (BAFILE G. 1989: 18-19). Glielo ribadisce l'avvocato Visconti, col quale intrattiene rapporti di amicizia: «Il consiglio

che posso darti [...] è solo uno, vacci piano, meglio se smetti. Con una faccenda come questa c'è poco da scherzare» (BAFILE G. 1989: 70). È il medesimo consiglio preoccupato di un altro personaggio, l'avvocato Carlos Angarita Trujillo, consulente giuridico della Seguridad Nacional, dal quale è accompagnato da Chipirita: «Ti rendi conto del casino che hai sollevato con l'articolo sui siciliani? [...] Alla Seguridad Nacional, torno a ripeterti, sanno quello che al Giornale credete di sapere, e sono decisi a impedirti che continui. E te lo impediranno a qualunque costo. [...] Prima che si arrivi finiscila di camminare sulla dinamite, prenditi una vacanza, eclissati, fatti dimenticare adesso che sei ancora in tempo, forse...» (BAFILE G. 1989: 88-89). Anche una telefonata che Bafile riceve dopo che a Caracas ha ceduto un pilone di una importante arteria stradale in costruzione e che nell'"incidente" hanno perso la vita molti operai e, tra essi, tanti italiani. Appena rientrato al giornale dal luogo della disgrazia una voce al telefono gli dice che «un vestito di cemento lo stiamo preparando anche per lei» (BAFILE G. 1989: 94).

Ma è soprattutto una strana visita che il giornalista riceve a lasciarlo attonito e preoccupato. In piena notte, un gruppo di siciliani, che non conosce, gli recapita una lettera del dottor Alfredo Floridia, un intraprendente italiano dalla vita "burrascosa", che aveva introdotto in Venezuela la Vespa, nel 1949. La lettera che gli consegnano è inviata dal carcere nel quale Floridia è detenuto. Nella missiva è ricostruita la vicenda che ha coinvolto i sette siciliani, il trabocchetto che il Portoghese, in combutta con agenti della Seguridad Nacional, ha teso a uno di loro, Giuseppe Ferrandelli, proponendogli – se davvero avesse voluto far parte della polizia segreta del regime – di assolvere una delicata missione, della quale, però, non svela la natura. Promette un compenso di 400 mila bolivares, una cifra considerevole, ma in realtà tutta la vicenda è solo uno stratagemma per poter affermare, da parte di Estrada, l'esistenza di un progetto per uccidere il dittatore. A questa prima lettera è unita una seconda, proveniente da Lucca Sicula, il paese di origine degli scomparsi, scritta da «persone amiche». Il brano che lo riguarda, e che gli viene letto, dice testualmente: «Sappiamo che un giornalista ha preso a cuore la sventura dei compaesani arrestati. Vi preghiamo caldamente a nome delle loro famiglie, di aiutarlo, di proteggerlo dai pericoli...». Il latore della lettera gli consegna, inoltre, una pistola e due caricatori, salutandolo con un «Vossiabinirica», che

lascia poco spazio alla fantasia. Sconsolata è la conclusione di Bafile: «Una naturale repulsione mi aveva tenuto lontano dalle armi persino in montagna, negli anni della Resistenza. D'altra parte, lungi dall'indossare i panni dell'eroe, credevo che rituali come quello appena vissuto fossero possibili soltanto nei gialli» (BAFILE G. 1989: 72-73).

Minacce e profferte di protezione entrano con sempre maggiore peso nella vicenda e nella vita di Bafile. Il giornalista è attirato in una trappola, ordita da agenti della polizia segreta: partecipa a una festa in una villa a Macuto, una località sul mare vicina al porto *caraqueño* de La Guaira, invitato da «Claudia, una triestina navigata e impicciona, che svolazza in redazione a discorrere del più e del meno». Alla festa, durante la quale avrebbe dovuto incontrare funzionari della polizia che avrebbero potuto fornirgli particolare sulla sorte dei siciliani, beve un paio di whisky e perde i sensi; lo ridesta Claudia che lo invita, in tutta fretta, ad andare via. Quando, nei giorni successivi, cerca di capire dove si sia svolta la festa e cosa sia accaduto, Bafile ritrova la villa nella quale era stato solo qualche sera prima, ma i proprietari dicono di non conoscerlo né, del resto, quelle sono facce a lui note (BAFILE G. 1989: 95-97). Sul pullman che da Macuto lo riporta a Caracas, dopo l'infruttuosa sortita, è avvicinato da un misterioso personaggio, forse un altro siciliano. Senza mezzi termini gli dice che non ha sbagliato villa, che

è la stessa ed appartiene alla Seguridad Nacional. Assieme ad altre del quartiere la utilizza per le sue operazioni: sequestri, torture, orge. Il giardiniere, un portoghese, mi ha informato della sua avventura. Non mi chieda come ho appreso il resto. Claudia l'ha trascinato in una trappola che non è scattata perché un tragico incidente, per lei provvidenziale, ha fatto fallire il piano. Quella sera dovevano venire da Caracas due minorenni colombiane con le quali la polizia l'avrebbe sorpreso arrestandolo. Le ragazze, poverette, sono rimaste vittime di una sciagura automobilistica; una è morta sul colpo e la compagna è all'ospedale Vargas di La Guaira. Le ho detto tutto. Non mi chieda niente, dimentichi questo incontro, ciao...».

Alla prima fermata, appena arrivati a Caracas, l'uomo scende dall'autobus e scompare (BAFILE G. 1989: 95-97).

Nel corso del 1957, la situazione è, con ogni evidenza, divenuta particolarmente grave, sia quella personale di Bafile, sia quella dell'in-

tero paese. Una lettera pastorale dell'arcivescovo di Caracas, monsignor Rafael Arias Blanco, denuncia le aberrazioni del regime, evidenziando il divario tra le ricchezze del Paese e la condizione di profonda prostrazione di larga parte della popolazione. È un primo segnale delle difficoltà del regime.

Un salesiano, padre Giuseppe Pinaffo, affianca il giornalista marchigiano nella ricerca dei giovani siciliani. È trascorso già più di un anno e mezzo e, ovviamente, si nutrono sempre minori speranze di ritrovare gli scomparsi. Tra il giornalista e il salesiano si è stabilito un sincero rapporto di amicizia; insieme sono stati a cercare notizie tra i detenuti de carcere "Modelo" della capitale e il loro rapporto si è cementato ulteriormente quando Bafile, dopo la vicenda del "festino" e di uno strano tentativo di investimento, pur riconoscendo gli evidenti tentativi intimidatori, confida al sacerdote che «L'intenzione è evidente, ma sbagliano di grosso! Mi si ribellerebbe la coscienza se mi arrendessi adesso, sapendo che l'interessamento della "Voce" è praticamente l'unico filo al quale stanno aggrappati» (BAFILE G. 1989: 99).

Insieme a padre Pinaffo rivolgono richieste sempre più pressanti alle autorità diplomatiche italiane, affinché si interessino con maggiore attenzione alla sorte dei connazionali. Ma queste, a cominciare dall'ambasciatore Justo Giusti del Giardino e dai rappresentanti consolari, sono più interessate agli affari che intercorrono tra Italia e Venezuela (BAFILE G. 1989: 115).

La vicenda del plebiscito del dicembre 1957, al quale partecipano come elettori anche gli stranieri che almeno da due anni risiedono nel paese caraibico, è solo l'ennesimo esempio di quanto sia forte il legame tra regime e autorità diplomatiche: le liste elettorali, compilate dai maggiorenti della comunità italiana, stanno a dimostrare i legami e la comunione degli interessi. Ritorna la figura di Filippo Gagliardi, tra i più attivi nel portare i connazionali al voto (AGUILAR S. et al. 1990).

Solo il 19 gennaio 1958, poche ore prima del colpo di stato che abbatte il regime di Marcos Pérez Jiménez, il Consolato generale, attraverso un comunicato del console Luciano Olivieri, lamenta qualche primo, piccolo episodio di intolleranza nei confronti degli italiani e invita i connazionali a non prendere parte attiva alla vita politica venezuelana, perché essi «non vogliono – né debbono – però in alcun modo uscire dalla loro posizione di ospiti per intromettersi nelle attuali vicende politiche del Paese che li ha accolti» (BAFILE G. 1989: 121).

È la vigilia del 23 gennaio, data nella quale termina la dittatura, con la precipitosa fuga di Pérez Jiménez, della sua famiglia e dei suoi accoliti, verso l'esilio a Santo Domingo.

Per Bafle è «come rivivere il 25 aprile» (BAFILE G. 1989: 123). Diversa è la condizione di molti altri italiani: «Scappa don Felipe Gagliardi e scappano, sloggiando i giardini della residenza dell'ambasciatore Justo Giusti del Giardino dove si erano ammicciati per mettere in salvo la pelle, gli italiani compromessi col regime defenestrato» (BAFILE G. 1989: 127).

La fine della dittatura rappresenta anche la fine della vicenda dei sette siciliani: "L'epilogo di una vicenda senza epilogo", come titola l'ultimo capitolo del volume di Bafle. La catarsi giudiziaria che segue la fine della dittatura chiarisce le responsabilità della polizia politica venezuelana e il pubblico ministero incaricato delle indagini, Ramón González Paredes, ne dà pubblico annuncio, riconoscendo il ruolo della "Voce" nel perseguire verità e giustizia. La notizia della triste sorte degli scomparsi ispira il citato reportage di Gabriel García Márquez e merita le prime pagine dei maggiori giornali italiani.

Daniel Colmenares, detto "Suelepuma", uno dei componenti del cosiddetto "sestetto della morte" della Seguridad Nacional, invia a un quotidiano *caraqueño* un memoriale nel quale ricostruisce la vicenda dei sette siciliani e si riepilogano i supplizi loro inflitti (BAFILE G. 1989: 135).

Nonostante le prove raccolte e le testimonianze rilasciate da alcuni degli assassini, i reati restano quasi senza punizioni. Estrada è fuggito, così come altri protagonisti della vicenda; il portoghese Angiolino Apolinario lascia il Venezuela in circostanze mai chiarite, forse protetto dalla sua condizione di spia del regime salazarista. La signora Ada de Tomasi, l'unica denunciata, sottoposta a un lungo interrogatorio durante il quale – e anche dopo, ai giornalisti – nega ogni coinvolgimento; 24 ore dopo scompare misteriosamente (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1974: 193).

Degli scomparsi si cercano, invano, i corpi nei luoghi indicati da Colmenares. Degli scomparsi, anche in questo caso non vi è nessuna traccia, neppure dopo morti.

Sconsolata è la conclusione del giornalista marchigiano, rievocata in occasione di una intervista a González Paredes: «È amaro dover constatare oggi, a distanza di trent'anni, che gli assassini stanno in

mezzo a noi perché se si prescinde da poche eccezioni, in galera è andata solamente la manovalanza del crimine» (BAFILE G. 1989: 139).

L'inchiesta giornalistica condotta da Bafile, meriterebbe una assai attenta disamina, consultando le annate del giornale e, se esistono, gli archivi del Ministerio de Relaciones Interiores del Venezuela. La vicenda, infatti, nulla ha da invidiare a quella argentina raccontata da Rodolfo Walsh in *Operación masacre* (2018) che è unanimemente considerata l'origine di una delle espressioni della letteratura testimoniale, tema sul quale molto si è concentrata la ricerca e la riflessione di Rosa Maria Grillo. Questo saggio è solo un piccolo omaggio ai suoi studi.

BIBLIOGRAFIA

AMBASCIATA D'ITALIA IN VENEZUELA, *Guida Italia 2021*, Editorial Arte, Caracas 2021, pp. 160-161.

AGUILAR Sadia, CALZADILLO Pedro, DÁVILA Dora et al., *La inmigración italiana y el plebiscito de 1957*, "Ensayos históricos. Anuario de estudios hispanoamericanos", n. 2, 1990, pp. 153-175.

ARIAS BLANCO Rafael, *Cartas pastorales y discursos*, Instituto Universitario Pedagógico "Monseñor Rafael Arias Blanco"-Universidad Católica Andrés Bello, Caracas 2014.

BAFILE Gaetano, *Passaporto verde*, Editorial Greco, Caracas 1985.

BAFILE, Gaetano, *Inchiesta a Caracas*, Sellerio, Palermo 1989.

BAFILE, Gaetano, *La función cultural, formativa e informativa de un periódico en la colectividad: La voce d'Italia*, in FILIPPI Alberto (a cura di), *Italia en Venezuela*, Monte Ávila, Caracas 1994, pp. 197-205.

BAFILE Gaetano, *Italia, una república que nació en las montañas*, "El Globo", 2 giugno 1995, in ID., *Rojo y negro*, Editorial Multistampa, Caracas 2003, pp. 71-75.

BAFILE Gaetano, *Rojo y negro*, Editorial Multistampa, Caracas 2003.

BAFILE Mauro, *La Voce d'Italia ieri e oggi. 70 anni di storia italiana nel mondo*, "La voce d'Italia", 29/11/2021.

BETANCOURT RÓMULO, *Venezuela, política y petróleo*, Monte Ávila, Caracas 1986.

CAFFARELLI Enzo, GRASSI Tiziana, LICATA Delfina, *Dizionario enciclopedico delle migrazioni italiane nel mondo*, ItaliAteneo - Fondazione Migrantes, Roma 2014.

CAMPANINI Bruno, *Rivoluzione a Caracas*, P.E.I., Parma 1968.

CAPPELLI Vittorio, *Dagli Appennini alle Ande, al Caribe e all'Amazzonia. Percorsi e profili migratori verso le «altre Americhe»*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2022.

CHIARILLI Giovanna [g.ch.], *Bafile, Gaetano*, in CAFFARELLI Enzo, GRASSI Tiziana, LICATA Delfina, *Dizionario enciclopedico delle migrazioni italiane nel mondo*, ItaliAteneo - Fondazione Migrantes, Roma 2014, p. 77.

CHIARILLI Giovanna [g.ch.], *I molteplici ruoli dei giornalisti italiani all'estero*, in Enzo CAFFARELLI, Tiziana GRASSI, Delfina LICATA (a cura di), *Dizionario enciclopedico delle migrazioni italiane nel mondo*, ItaliAteneo - Fondazione Migrantes, Roma 2014, p. 724.

DE MARTINO Felice, *La repubblica dei gigli bianchi*, Pironti, Napoli 1995.

FILIPPI Alberto (a cura di), *Italia en Venezuela*, Monte Ávila, Caracas 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Un giornalista felice e sconosciuto*, Feltrinelli, Milano 1974.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Dall'Europa e dall'America (1955-1960)*, Mondadori, Milano 2001.

LUCCHETTI Nicholas, *Italiani d'Eritrea. 1941-1951*, Aracne, Roma 2012.

PATTARINO Franco, *C'è ancora qualche imbecille?*, "Corriere di Asmara", 8 agosto 1949.

PATTARINO Franco, *Questo giornale è per te*, "Corriere di Caracas", 16 marzo 1949.

PATTARINO Franco, *200 mila espatriati nel 1951*, "Corriere di Caracas", 23 gennaio 1952.

PATTARINO Ottavio, *Los medios de comunicación en idioma italiano en Venezuela*, in FILIPPI Alberto (a cura di), *Italia en Venezuela*, Monte Ávila, Caracas 1994, pp. 217-221.

SARACINO Toni [t.s.], *La Voce d'Italia*, in CAFFARELLI Enzo, GRASSI Tiziana, LICATA Delfina, *Dizionario enciclopedico delle migrazioni italiane nel mondo*, ItaliAteneo - Fondazione Migrantes, Roma 2014, p. 405.

VANNINI DE GERULEWICZ Marisa, *Italia y los italianos en la historia y la cultura de Venezuela*, Oficina Central de Información. Caracas 1966.

WALSH Rodolfo, *Operación masacre*, Libros del asteroide, Barcelona 2018.



**“EL TRABAJO
ME PONE ALAS”**

SCRITTI IN OMAGGIO A ROSA MARIA GRILLO

A CURA DI
**DANIELE CRIVELLARI
GIULIA NUZZO
VALENTINA RIPA**

2

OFFICINE

PINDARICHE

“EL TRABAJO ME PONE ALAS”

Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo

2

a cura di

Daniele Crivellari

Giulia Nuzzo

Valentina Ripa



INDICE

TOMO 1

INTRODUZIONE	15
LETTERATURA FEMMINILE E QUESTIONI DI GENERE/ LITERATURA FEMENINA Y CUESTIONES DE GÉNERO	
POLITO Marina, ... <i>Lei, la sola che amava i riti femminili di Cipride ...</i>	23
VOLPE CACCIATORE Paola, <i>Una donna chiamata Aspasia</i>	37
BASILE Grazia, <i>La voce delle donne nella sfera pubblica. La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne di Olympe de Gouges</i>	45
SILVESTRI Agnese, <i>Una scrittrice contro l'ineluttabilità dell'egoismo: George Sand e la rappresentazione del Bene</i>	71
BELLONE Liliana, <i>Visibilización de sujetos subalternos en dos escritoras latinoamericanas: Juana Manuela Gorriti y Gertrudis Gómez de Avellaneda</i>	87

CATTARULLA Camilla, <i>Encuentros culinarios entre mujeres migrantes y sus repercusiones en los recetarios y en la literatura: el caso argentino</i>	99
LOJO María Rosa, <i>Victoria Ocampo: "este misterio de los sonidos"</i>	115
GONZÁLEZ LUNA Ana María, <i>La representación femenina de Antonieta Rivas Mercado: biografía, escritura y ficción literaria</i>	127
GALICIA ISASMENDI Berenize e ROSALES RÍOS Julie, <i>Cine de mujeres en México: un esbozo histórico</i>	143
TOVAR Paco, <i>La Estrella del Norte</i>	155
RUSSO Antonella, <i>Rosa Chacel: la memoria e l'arte. Intorno a Timoteo Pérez Rubio e la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado di Madrid</i>	169
GHERI Paola, <i>Luoghi del femminile nella modernità del primo dopoguerra tedesco. I racconti di Marieluise Fleißer</i>	189
DE FELICE Pierluigi e SINISCALCHI Silvia, <i>Una questione di genere: l'odonomastica del Comune di Salerno tra geografia, storia e marginalità sociale</i>	205
PELIZZARI Maria Rosaria, <i>La violenza di genere nella storia: questioni, lessico, spazi tra XIX e XX secolo</i>	223
STUDI LINGUISTICI E SULLA TRADUZIONE/ ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y DE TRADUCCIÓN	
ALFANO Iolanda e VOGHERA Miriam, <i>Le scelte delle donne nei nomi di professione in italiano e spagnolo</i>	241

SOLÍS GARCÍA Inmaculada e PEPE Chiara Francesca, <i>I docenti delle scuole medie di fronte alla sfida dell'insegnamento multilingue e interculturale: i casi toscano e campano</i>	261
MARTÍN SÁNCHEZ María Teresa, <i>La práctica de la expresión oral en el aula virtual de ELE: la descripción</i>	281
DE SANTIS Vincenzo, "Fuera en París cristiana musulmana aquí fuera" (BNE, MS/18549/5). <i>La religión en la primera traducción al español de la Zaïre de Voltaire</i>	297
BEVILACQUA Michele, <i>La lingua di Élie Stéphenson tra discorso testimoniale e identità della francofonia guyanese</i>	311
VACCARO Valeria Anna, <i>Memoria e attualità negli ispanismi di Marguerite Yourcenar</i>	331
THEINER Irene Margarita, <i>Escritura y reescritura del exilio y el rearraigo: de Le bleu des abeilles a El azul de las abejas</i>	347
PAGLIAI Lucila, <i>La traducción como reformulación y reescritura. Leer en confrontación bilingüe: una invitación al ejercicio crítico de la traducción</i>	367
LETTERATURA DI VIAGGIO, DELLA MIGRAZIONE E DELL'ESILIO/ LITERATURA DE VIAJE, DE LA MIGRACIÓN Y DEL EXILIO	
D'AMBROSI Mario, <i>La letteratura bizantina dell'esilio: il caso dell'Anonimo di Gozo</i>	383
TORTORA Alfonso, <i>Migranti senza terra e senza spazio. Un tema di confine tra storia e altro ancora</i>	399

PELLEGRINO Rosario, <i>Donne, amanti e ricevimenti nella Roma del Settecento</i>	409
DUQUE AMUSCO Alejandro, <i>Diario de un viaje a Chile (tras los pasos de Neruda)</i>	427
DURANTE Laura Mariateresa, <i>Femminismo e integrazione linguistica nel teatro dell'esilio di María Luisa Algarra</i>	443
REGAZZONI Susanna, <i>Historias transitadas entre Italia y Argentina: Graciela Batticuore y Marco Steiner</i>	457
SERAFIN Silvana, <i>Un viaggio al femminile per i sentieri della letteratura migrante</i>	473
BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, <i>Viajes y voces de la memoria y de la inmigración en María Angélica Scotti</i>	487
COLUCCIELLO Mariarosaria e SCOCOZZA Antonio, <i>La lengua del nuevo exilio venezolano en Liubliana de Eduardo Sánchez Rugeles</i>	505
D'ANGELO Giuseppe e MOCCIA Carmen Lucia, <i>Gaetano Bafle: un giornalista d'Inchiesta a Caracas</i>	523

TOMO 2

LETTERATURA E STORIA/ LITERATURA E HISTORIA

MALINCONICO Rino, <i>La ricerca storico-letteraria di Rosa Maria Grillo</i>	555
---	-----

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, <i>Rosa Maria Grillo y las posibilidades epistemológicas de la novela histórica</i>	573
NIENHAUS Stefan H.M., <i>Prima di Walter Scott. Benedikte Naubert e l'invenzione del romanzo storico</i>	587
CUSATO Domenico Antonio, <i>La riscrittura delle peregrinazioni del padre Mier nella biografia di Reinaldo Arenas</i>	599
DONAT Mara, Margarita, <i>está linda la mar de Sergio Ramírez: Rubén Darío entre mito nacional y parodia</i>	611
MAGNANI Ilaria, <i>Duerme di Carmen Boullosa. Voci e strutture narrative</i>	629
LETTERATURA E MEMORIA/ LITERATURA Y MEMORIA	
RODRÍGUEZ VARGAS Hernán, <i>Rosa Maria Grillo, Testimoniare per vivere, vivere per testimoniare</i>	645
SALERNO Vincenzo, <i>Trema la terra. Testimoniare, in prosa e in versi, il terremoto del 23 novembre 1980</i>	655
PALLEIRO María Inés, <i>Historias de fantasmas y fantasmas de la historia: aparecidas, desaparecidas y víctimas de femicidio en la Argentina</i>	671
GIOVANNINI Maria Alessandra, <i>Memoria propia y memoria heredada en las novelas de Laura Alcoba: las diferentes facetas del testimonio en La casa de los conejos y Los pasajeros del Anna C.</i>	687
PERASSI Emilia, <i>En nombre de la madre. Cadáver y cuerpo en Aparecida de Marta Dillon</i>	701
SCARABELLI Laura, <i>Imaginar el pasado, fabricar el presente: el rol del testimonio en La dimensión desconocida de Nona Fernández</i>	713

TRA ANTICO E MODERNO, TRA EUROPA E AMERICHE/
ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y LA MODERNIDAD, ENTRE
EUROPA Y LAS AMÉRICAS

- PACE Giovanna, *Prospettive sulla morte di Alceste nella tragedia euripidea* 731
- LA GRECA Fernando, *I medici di Paestum e le origini della Scuola Medica Salernitana in Valafrido Strabone* 743
- GRAZZINI Stefano, *Elixir Ammericum o bevanda dell'anima: l'elogio del cioccolato di un gesuita napoletano alla corte di Cosimo III de' Medici* 757
- GALICIA ISASMENDI Erika, *La crónica hemerográfica española durante la pandemia de gripe, 1889-1890* 773
- CASADIO Giovanni, *Raffaele Pettazzoni (1883-1959) storico delle religioni universale: vita, pensiero e azione* 795
- CORRENTE Paola, *Encuentros y desencuentros divinos: la religión entre Europa y América* 811
- SCOCOZZA Giovanna, *Cruces culturales entre Italia y Uruguay en los albores del siglo XX: la perspectiva noviolenta de Aldo Capitini y Eugen Relgis* 829
- BAJINI Irina, *Pulcinella alla scoperta dell'America. Reinterpretazioni transatlantiche di un simbolo di napoletanità* 849
- DE GIOVANNI Flora, *Le case di Bloomsbury: spazi per una nuova domesticità* 867
- SANTORO Verio, *Jorge Luis Borges: la Legge di Grimm, lo studio delle lingue germaniche antiche e le kenningar* 885
- RAMÓN GUTIÉRREZ Antonio, *Acerca de una particular elección de objeto amoroso en Jorge Luis Borges. Damas y cautivas* 897

SICA Giorgio, <i>Paulo Leminski. Una breve antologia in italiano</i>	909
DIONISI Maria Gabriella, <i>Renée Ferrer: una rilettura aggiornata</i>	927
PERUGINI Carla, <i>Una fugace eternità: i microracconti di Manuel Moyano</i>	945
GUARINO Augusto, <i>Percorsi distopici nel romanzo spagnolo contemporaneo: il caso di Ricardo Menéndez Salmón</i>	959
OMAGGI, INCONTRI E MEMORIE/ HOMENAJES, ENCUENTROS Y MEMORIAS	
CANCELLIER Antonella, <i>Búhos, lechuzas y múcaros para Rosa</i>	973
BOTTIGLIERI Nicola, <i>Una cena in terrazza a primavera inoltrata</i>	993
SANTONI Romolo, <i>Fra Antropologia e Letteratura: appunti e memorie di una fruttuosa collaborazione e, soprattutto, di una grande amicizia</i>	1007
FABBRI Edda, <i>Rosa primero</i>	1023
HERRA Rafael Ángel, <i>Mi encuentro con Rosa Maria Grillo</i>	1027
LORENZANO Sandra, <i>El resto es memoria</i>	1033
PUBBLICAZIONI DI ROSA MARIA GRILLO/ PUBLICACIONES DE ROSA MARIA GRILLO	1041

LETTERATURA E STORIA

LITERATURA E HISTORIA

LA RICERCA STORICO-LETTERARIA
DI ROSA MARIA GRILLO

Rino Malinconico

SAGGISTA E SCRITTORE

È noto come la critica letteraria abbia progressivamente modificato il proprio statuto epistemologico e i suoi paradigmi operativi nel corso della seconda metà del Novecento. È successo anche in Italia. Dall'indagine molto incentrata sul testo e sulla intenzionalità dell'autore, con incerti bilanciamenti tra le due prospettive, si è man mano approdati a una critica pienamente consapevole del peso della Storia, andando oltre il concetto conchiuso di "letteratura" e muovendosi attorno alla nozione più sfumata di "attività letterarie"¹. Il tentativo è stato di mettere assieme, in un unico quadro interpretativo, tanto il testo e la poetica degli autori quanto le identità collettive e i percorsi sociali e politici di specifici popoli o di determinate aree geografiche. E però solo raramente i risultati possono dirsi soddisfacenti.

1 In tale direzione – meritoriamente aperta nel nostro Paese, tra gli altri, da Giuseppe Petronio nei suoi studi tra gli anni Sessanta e Settanta editi da Laterza – si sono mossi, ad esempio, tanto Alberto Asor Rosa, che ha parlato di «polivalenza e ambiguità del fenomeno letterario» (ASOR ROSA A. 1982: 14), quanto Giulio Ferroni, che, ripigliando una convinzione già espressa da Franco Fortini (l'impossibilità "strutturale" di una definizione univoca del termine "letteratura"), lapidariamente introduceva il suo noto testo di *Storia della Letteratura italiana* dicendo che la letteratura è semplicemente «ciò che viene chiamato letteratura» (FERRONI G. 1995: VIII).

D'altronde è davvero faticoso reggere con continuità l'equilibrio fra la polifonica irrimediabilità delle parole scritte, la delimitazione obiettiva delle biografie intellettuali e il turbinio dei fatti storici, costitutivamente in divenire e sempre costitutivamente aperti. L'intreccio della critica letteraria con la rappresentazione del contesto impone un cammino intellettuale assai sorvegliato; e la combinazione tra loro dei tre elementi ha senso solo mantenendo intatte sia la densità dell'interpretazione testuale (con i necessari riferimenti alle tradizioni e alle innovazioni dello specifico letterario), sia la particolarità della visione artistica dell'autore (con ovvi rimandi alla sensibilità della scrittura e alla sua *weltanschauung*) e sia la effettiva complessità delle dinamiche collettive, con il continuo sovrapporsi, nel fluire degli accadimenti, di diacronie segmentate, causalità plurime e casualità contraddittorie.

Rosa Maria Grillo dimostra, tuttavia, che questo difficile equilibrio è possibile. Nel suo testo forse più organico – *Cinquecento anni di civiltà e barbarie* – la ricostruzione delle grandi linee di sviluppo della letteratura latinoamericana di lingua spagnola si presenta al lettore come fecondo punto di osservazione per comprendere il costituirsi, nel tempo, dell'“elemento latinoamericano”, ovvero quella specifica “soggettività” non solo letteraria, ma storica e culturale in senso lato, che modellerà le ampie regioni dell'America centrale e del Sudamerica come un unicum riconoscibilissimo anche nell'attuale universo della globalizzazione. Il merito di questo risultato – intendo l'equilibrio armonico tra la ricognizione storica e la ricostruzione letteraria – si situa, a mio parere, proprio nello sguardo di Grillo, allorché, col proposito dichiarato di una “storia letteraria”, assume in partenza l'idea della pari dignità tra la storia e la letteratura. In tutti i suoi lavori – non solo nell'ampio affresco citato sulla dialettica di *Civiltà e Barbarie* nella cultura del Sudamerica, ma anche negli scritti dedicati a contesti più circoscritti² –, ella tende a intrecciare continuamente la storia e la letteratura, con la finalità non solo di dar conto della produzione letteraria, ma soprattutto di ricostruire il complesso percorso di “autocostruzione del sé” in popoli nati direttamente con l'Età Moderna.

2 Esemplicativi possono essere il volume *Emigrante/Inmigrado. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya* e il saggio *Formas de la memoria femenina desde la guerra civil española a las posdictaduras latinoamericanas*.

Ha perciò un solido fondamento l'insistenza di Grillo sulla necessità di capovolgere il tradizionale canone interpretativo europeo. Proprio perché la cultura e la produzione artistica latinoamericane dovranno non soltanto "ritrarre", quanto piuttosto contribuire a creare ex novo una identità i cui contorni appariranno a lungo indefiniti, non potrà ergersi alcuna muraglia tra la "letteratura alta" e i "generi secondari" della produzione letteraria. Anzi, «ciò che in Europa è considerata letteratura "ancillare" o "subletteratura" (cronache, lettere, diari, letteratura di viaggio, autobiografia, forme sociografiche) lì diventa "centrale", dove ancillare sono invece i generi "puri"» (GRILLO R.M. 2021: 84). Appare così particolarmente intrigante l'accostamento tra le cronache degli esploratori e dei conquistatori, che indulgevano spesso al "fantastico",³ e l'esperienza letteraria più conosciuta del Sud America, cioè la narrativa *mágico-realista*:

I cronisti, arrivando in America, si trovarono di fronte una realtà *mágica* e *maravillosa*, senza uguali nella razionale, uniforme, geograficamente e climaticamente povera Europa. Scrissero cronache di intento informativo e, più tardi, storiografico e memorialistico, relazioni sulle terre e gli uomini conquistati, che sono in realtà il primo esempio, incantevole quanto inconsapevole, del *realismo mágico* latinoamericano (GRILLO R.M. 2021: 149-150).

Non è dunque un caso se quella specifica corrente narrativa si svilupperà, alcuni secoli dopo, soprattutto nelle due grandi aree dei *Pueblos Testimonio*, la Mesoamerica e la Zona Andina, caratterizzate dalle vestigia antiche, dalle sopravvivenze della cultura originaria amerinda e dalla stessa presenza delle comunità native. In Mesoamerica, la letteratura *mágico-realista* si caratterizzerà, annota Grillo, con «una proliferazione euforica di immagini e di linee curve» e con una più visibile influenza non solo della natura rigogliosa ma anche delle

³ «Provenienti da un altro mondo, i cronisti non potevano comprendere riti, usanze, linguaggi, fenomeni naturali; dovettero ricorrere all'iperbole, alla comparazione esorbitante, al superlativo, alla metafora, far appello alla mitologia classica e medievale, per raccontare una storia che si confuse e confluisce nel mito. Il buon selvaggio o il cannibale, la città d'oro o la selva onnivora, il Paradiso Terrestre o l'Inferno, le amazzoni e i giganti buoni della Patagonia, leggende e miti che la vecchia Europa non era più in grado di alimentare, si collocarono nell'America vergine ed immensa che divenne tutto e il contrario di tutto» (GRILLO R.M. 2021: 150).

culture e religioni indigene, come pure della *transculturación* tra nativi e conquistadores⁴. Invece nella zona Andina, dove la Cordigliera delle Ande costituì a lungo una barriera, con la conseguenza di una maggiore purezza degli elementi originali, la letteratura indianista e indigenista sarà caratterizzata dalla protesta e dalla denuncia, e soprattutto più «impregnata di localismi linguistici e sintattici (Ciro Alegria, José María Arguedas, Manuel Scorza)» (GRILLO R.M. 2021: 91). Ma ascrivibile a similari dinamiche di intreccio con le componenti “non occidentali” del mondo americano appare anche la letteratura di Centro America, Antille, Colombia e Venezuela, dove la scarsità dell’elemento indigeno viene sostituito dal presenza dei Negri e dalla loro cultura.

Più in generale, il *realismo mágico* e il *real maravilloso* – che Grillo tende a vedere in una logica di continuità per la medesima «compresenza nell’autore e nel testo di due atteggiamenti apparentemente contraddittori, la *fede* e il *distacco*, dovuta alla condizione dello scrittore che conosce e partecipa della cosmogonia magica afro-indigena ma la guarda anche con distacco e approccio scientifico europeo»⁵ – ripropongono, sul piano letterario e artistico, esattamente «l’incontro tra le diverse culture (occidentale, autoctona e africana), tra la razionalità e la scientificità europea e la cosmogonia afro-indigena ritualista e fatalista, tra il cristianesimo e le religioni indigene e africane di tipo naturale, [...] tra la concezione lineare del tempo e della storia e la visione ciclica dell’età del mondo» (GRILLO R.M. 2021: 144-145).

4 «Possiamo accomunare sotto questo segno i templi maya, il realismo magico alluvionale di Asturias che tutto ingloba, mischia e amalgama in un caleidoscopio di parole, immagini, miti e leggende; l’eclettismo fantastico di Carlos Fuentes; la pittura imponente, *piena* e colorata dei muralisti messicani. In tutti questi esempi colpisce la compresenza di elementi contrastanti, l’afastellamento, l’attrazione reciproca, che sfociano nell’identificazione e nella simbiosi: il mondo dei vivi e il mondo dei morti, il razionalismo e la magia, la religione cattolica e le religioni naturalistiche autoctone» (GRILLO R.M. 2021: 90).

5 La pensano diversamente la poetessa e critica letteraria spagnola Alicia Llerena González e il noto scrittore cubano Leonardo Padura Fuentes. Per quest’ultimo il realismo magico deriverebbe dalla scelta di condivisione dell’atteggiamento fideistico dei personaggi da parte dell’autore, mentre il *realmaravilloso* si connetterebbe a uno sguardo logico e scientifico. Anche per Llerena González le due modalità di scrittura sono diverse: se in *Cien años de soledad*, Márquez non ha alcuna necessità di distinguere tra fatti “magici” e fatti “reali”, ne *El reino de este Mundo*, Carpentier produceva un particolare effetto di *straniamento* consegnando ai suoi personaggi una

Ovviamente non può essere disconosciuto il peso avuto dallo sperimentalismo europeo (Grillo opportunamente parla di influenza del surrealismo) nella nascita del realismo magico, tanto più che la prima, formidabile generazione di autori – Miguel Angel Asturias, Arturo Uslar Pietri e Alejo Carpentier – si trovò a vivere, per una ragione o per un'altra, lunghi periodi nella Parigi cosmopolita degli anni '20 e '30. Resta però fermo che solo nel Sudamerica continuava ad esistere l'intreccio vitale, ancorché disarmonico e scomposto, della «pupila virgen» con la «perspectiva lógica». E solo lì quello specifico intreccio poteva tradursi in una modalità davvero originale di scrittura e di visione complessiva della realtà. Concordo perciò molto con la sintesi di Grillo:

Possiamo dire che il *realismo mágico/realmaravilloso* è espressione primaria del barocchismo latinoamericano, delle esuberanze e del gigantismo dei fenomeni naturali, del viluppo incredibile e della varietà della flora e della fauna tropicali ed equatoriali, delle religioni naturali delle popolazioni indigene e africane, dell'intricato meticciano culturale ed etnico che genera “diversità” (esseri e natura mostruosi o meravigliosi: si pensa ai mitici animali frutti di strani incroci). È, nello stesso tempo, qualità dell'oggetto e predisposizione del soggetto, cioè la disponibilità a credere – la “fede” – presente nel subconscio collettivo di quanti partecipano della cultura afro-indigena (GRILLO R.M. 2021: 145).

Così Storia e Letteratura non solo si congiungono nello sguardo del critico che le studia e le racconta, ma percorrono in parallelo il sentiero, certamente accidentato e però ricchissimo di significati e contenuti significativi, della costruzione di una soggettività molto particolare, riconoscibile sul piano delle manifestazioni artistiche, ma anche sul piano delle mentalità, delle pratiche di socialità e delle idealità complessive. Oggi come oggi, alla fine di un complicato e contraddittorio percorso durato alcuni secoli, il “latinoamericano” si presenta chiaramente come un universo compiuto, sovraccarico di punti di condensazione che si richiamano tra loro e trasfigurano continuamente un

coscienza visibilmente scissa tra la parte europea e la parte americana, e presentandoli perennemente attraversati dal contrasto antico tra il *logos* e il *mythos*.

determinato spazio geografico in una peculiare realtà storica e sociale, diversa da tutte le altre.

Non mancano differenziazioni piuttosto corpose all'interno di quell'enorme Continente, e Grillo le mette convenientemente in luce, individuando una linea di distinzione soprattutto tra i territori (come quelli del Rio della Plata) che avevano ben presto cancellato le memorie precolombiane e le aree «dove le culture azteca, maya e inca hanno “resistito” all'alluvione distruttrice prima del conquistatore, poi del colonizzatore, e hanno mantenuto “riserve” della propria cultura (*Pueblos Testimonio*), o dove si è verificato un'amalgama antica e profonda anche con le etnie africane dando un risultato completamente nuovo (*Pueblos Nuevos*), di doppio o triplice meticcio se non di sangue, sicuramente di cultura» (GRILLO R.M. 2021: 183). Ma rimane aperto in tutte le latitudini il tremendo “peccato originale” dell'identità latinoamericana: quello della compressione brutale dell'elemento amerindio, che Grillo sottolinea a più riprese, a partire dal testo fondativo della scrittura latinoamericana, e cioè i *Diari* di Colombo.

Già in essi, infatti, prendevano forma plastica le gradazioni diverse della reazione europea all'incontro col nuovo Mondo: dallo stupore e per certi versi persino l'ammirazione per i nuovi popoli, che è possibile leggere nelle pagine iniziali, con richiami persino all'immagine del Paradiso Terrestre – «sono il miglior popolo del mondo e soprattutto il più dolce», scriveva Colombo il 16 dicembre 1492 –, al liquidatorio giudizio di “stupidi bruti” espresso nella lettera a Santángel del marzo 1493, a commento del fatto che i nativi «arrivavano a prendere persino i pezzi delle doghe rotte dei barili, dando in cambio quello che avevano». Giustamente Grillo annota la rapidità del passaggio dalla visione della “inferiorità benevola” alla “inferiorità malevola”, poiché nel secondo viaggio, agli occhi di Colombo, i nativi sono divenuti null'altro che «uomini bestiali». Ma ella sottolinea soprattutto come la cancellazione dell'elemento indio abbia accompagnato la nascita e lo sviluppo dell'identità latinoamericana fino ai nostri giorni.

Per i primi tre secoli della colonizzazione, è pacificamente accettata la logica della pura, inevitabile contrapposizione tra l'elemento spagnolo e l'elemento indio, il primo esaltato e il secondo semplicemente cancellato, di modo che ancora ai primi dell'Ottocento Camilo Torres Tenorio, destinato al patibolo nelle convulsioni politiche del breve ritorno della monarchia spagnola dopo la tempesta napoleo-

nica, poteva affermare in tutta coscienza che «Las Américas no están compuestas de extranjeros a la nación española. Somos hijos, somos descendientes de los que han derapando su sangre por adquirir esoso nuevos dominios a la corona de España» (TORRES C. 1977: 29). Vale perciò il secco giudizio di Grillo:

Le guerre di indipendenza si renderanno necessarie solo di fronte al rifiuto metropolitano di concedere agli americani maggiore autonomia e controllo economico. In nessun caso saranno guerre “descolonizzatrici” come le abbiamo intese nel XX secolo – cioè tendenti a scardinare l’intero sistema coloniale e a ripristinare, per quanto possibile, condizioni e strutture autoctone precedenti alla colonizzazione – ma piuttosto lotte di classe all’interno dello stesso sistema coloniale: la classe *criolla* contro la classe dirigente spagnola... Indios e negri saranno del tutto assenti in questo processo, usati solo come manovalanza o illusoriamente attratti da sogni liberatori, anche se vi erano stati dei precedenti pericolosi di sollevazione realmente “dal basso” come quelle di Tupac Amaru II in Perù o di Henry Cristophe ad Haiti (GRILLO R.M. 2021: 81- 82).

L’assenza di Indios e Negri, e contemporaneamente il richiamo alla civiltà europea – intesa in senso ampio e al di là della Spagna, divenuta dopo le guerre di indipendenza più un ingombro che un riferimento – continuerà a caratterizzare la produzione letteraria e artistica fin dentro il XX secolo, con l’aggravante che il “distacco sostanziale” dalle figure “altre” tenderà persino a irrobustirsi quando i personaggi e i protagonisti delle narrazioni saranno di ascendenza non-bianca. Per dirla con le parole di Grillo, è continuato tranquillamente il “sistema binario” tipico della Modernità, quello della opposizione di “civilizzazione/barbarie”, “Europa/non Europa”, “bianco/non bianco”, sicché «fino al ‘900 inoltrato, la letteratura latinoamericana, anche quando è stata indianista, indigenista, negrista, ecc., è stata fatta *da e per* la cultura dominante». In estrema sintesi:

Anche in letteratura gli indios saranno solo oggetto, e mai soggetti, continueranno ad essere “scoperti” e “conquistati”, amati, compatiti, esaltati, aborriti, visti e descritti comunque come “diversi” dall’emittente del messaggio... In massima parte l’emittente, il messaggio e il destinatario appartenevano

al mondo egemone dei bianchi, e solo il referente al mondo dei vinti (GRILLO R.M. 2021: 82).

Senonché, alla debolezza dell'elemento indigeno si contrapporrà, in forme via via più decise, la forza culturale dell'elemento meticcio. L'inimicizia tra il *Pueblo Trasplantado* e la *América mestiza* soppianderà già nel corso dell'Ottocento il binomio di "Civiltà e Barbarie" dei primi secoli della Modernità, rendendo davvero inedita la realtà dell'America Centrale e dell'intero Sud-America. E José Martí poté a ragione denunciare la costitutiva mistificazione del contrasto tra la "civiltà" proveniente dall'Europa e la "barbarie" originaria del Nuovo Mondo, che pure aveva già perso nell'Ottocento, attraverso un autore fondamentale come l'argentino Sarmiento, la connotazione etnica iniziale per allargarsi alle caratteristiche contraddittorie del paesaggio e della colonizzazione. Nella visione di Martí quella rappresentazione non solo era moralmente riprovevole, ma anche intellettualmente infida perché nascondeva (malamente) la differenza reale tra la falsa erudizione della tradizione culturale di lingua spagnola e la *naturaleza* che emergeva dalla fisionomia del mondo latinoamericano.

Il punto è che nella vicenda storica del continente si diffondevano figure umane molto distanti da quelle della tradizione europea; e la pretesa di mantenere comunque in vita l'identità europea, più o meno aggiornata a quelle latitudini, era null'altro che è un artificio retorico. Bisognava piuttosto prendere atto che «el mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico» e che da tale vittoria tendeva ad emergere un *Pueblo Nuevo*, come aveva intuito lo stesso Simon Bolívar⁶, libero finalmente dalla maschera grottesca di "europeo sui generis", «coi calzoni inglesi, la giacca parigina, il cappotto nordamericano e la mantella di Spagna». Al posto di questo improbabile "europeo d'America" prendeva corpo una figura estremamente composita ma completamente americana anche senza origini amerinde, perché in intima comunione con la natura: «El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se

6 Così Simón Bolívar: «No somos europeos [...] no somos indios [...] Somos un pequeño género humano» (in GRILLO R.M. 2021: 82).

revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura» (MARTÍ J. 1891).

Proprio nell'illustrazione di questo decisivo passaggio storico è esemplare il procedimento di Rosa Maria Grillo, che pure configura come particolarmente durevole la dicotomia di "Civiltà e Barbarie", piegandola a più moderne significazioni. Punto di partenza è la comparazione tra due fondamentali autori di area platense, Domingo Faustino Sarmiento e José Enrique Rodó, distanti per diversi decenni e però entrambi non ascrivibili in toto alla cultura del *Pueblo Traspantado* e anzi apertamente schierati, soprattutto il secondo, in difesa dei diritti del Sudamerica⁷. Ella anzitutto sottolinea la complessa storicizzazione che fa Sarmiento del concetto di "barbarie", con la figura a tinte forti di Juan Facundo Quiroga, spirito libero e selvaggio ma profondamente caratterizzato, diversamente dagli antichi amerindi, da inedite e brutali pulsioni⁸. Contemporaneamente, riconosce la assoluta legittimità del tentativo di Rodó di recuperare, sul piano della Storia non meno che della Geografia, l'identità specifica dell'elemento "latino", contraddistinto dalla «esaltazione perenne dello spirito, simbolo della immortalità dell'ideale classico, del disinteresse, dell'idealismo, del coraggio, dell'intelligenza, della generosità, della bellezza, in opposizione allo spirito commerciale, utilitarista, pragmatico, degli Stati anglo-germanici» (GRILLO R.M. 2021: 112).

Ma il punto nodale del discorso concerne la consapevolezza cui entrambi giungono, seppure con giudizi opposti nel merito: la "civiltà" e la "barbarie" non abitano distinti e separati luoghi geografici, poiché la stessa Europa ha dentro di sé, al pari della giovane America, entrambi gli elementi. I loro viaggi in Europa convalideranno

7 Il più noto scritto di Rodó, *Ariel*, saggio filosofico più che testo letterario, a metà strada tra la novella e la riflessione letteraria e pedagogica, fu pubblicato nel 1900, giusto all'indomani della guerra ispano-americana. In relazione a quell'avvenimento, che segnò contemporaneamente l'avvio dell'espansionismo statunitense e l'estromissione definitiva della Spagna dal continente latinoamericano, *Ariel* fu immediatamente e ampiamente letto come una rivendicazione dei diritti dell'America Latina, di cui si rivendicavano i caratteri peculiari, appunto latini, contro il modello utilitaristico del capitalismo anglosassone.

8 «La dicotomia Civiltà / Barbarie (che si riverbera in altri binomi come "buono" / "cattivo", "verità" / "non verità" ecc.) viene storicizzata in questo testo in cui Sarmiento pur riconoscendo la grandiosità e il fascino del paesaggio americano, gli attribuisce gran parte delle colpe della barbarie che regna lì [...] Sarmiento riconosce nel *gaucho* alcuni dei caratteri salienti della ar-

questa convinzione, benché Sarmiento colga nei paesi latini, e in particolare nell'Italia Meridionale, dove continuamente «el espectáculo cambia entonces de imponente i grandioso, en sublime i aterrador» (SARMIENTO D.F. 1993: 248), le medesime caratteristiche volte al disordine e alla brutalità della naturalità sudamericana; mentre Rodó proprio nell'Italia intera (e non solo a Firenze come Sarmiento) individua il luogo magnifico in cui aleggia ancora «toda la vida legendaria y dramática, cívica y guerrera, enamorada y devota, de estas ciudades donde el mundo feudal dio de sí los primeros fulgores de la civilización moderna» (RODÓ J.E. 1945: 115).

Grillo sottolinea come in Sarmiento e Rodó si produca un indubbio avanzamento della consapevolezza propriamente “americana”. E tuttavia la loro battaglia culturale restava comunque parziale e viziata da molte astrattezze. Per arrivare all'effettivo distacco dall'Europa, non poteva bastare il semplice sforzo culturale: occorrevano nuovi elementi storici perché *lo latinoamericano* prendesse forma compiuta. Di fatto, l'elemento nuovo arrivò proprio tra il finire del XIX secolo e l'avvio del XX, allorché si determinò la prima grande ondata migratoria dell'età contemporanea. La rapida venuta di centinaia di migliaia di veri e propri “emigranti”, in particolare dai paesi europei di lingua latina, ebbe un impatto fortissimo in una realtà che si presentava ancora articolata in rigide gerarchie sociali ed era caratterizzata dal netto prevalere della cultura colta europea, con specifiche lingue riconosciute (quella spagnola nella quasi totalità dei nuovi Stati e quella portoghese in Brasile), chiamate a dominare su una pluralità di lingue originarie d'Africa e d'America negate in partenza⁹.

Si ebbe, in sostanza, una nuova composizione demografica, rapidamente impostasi nella più complessiva vicenda sudamericana. A uscirne scompaginata, soprattutto nell'Area Platense, in Brasile e in Venezuela¹⁰, sarà la stessa dialettica di *Pueblo Traplantado* e *Pueblo*

gentinità e ne rispetta l'amore per la natura, la propensione a vivere con poco, la profonda conoscenza del territorio, le capacità artistiche come *payador* [...] ma afferma che il tipo di *gaucho* che si va affermando è invece il *gaucho malo*» (GRILLO R.M. 2021: 105-107).

9 Già nel 1590 era stato formalmente proibito, nei territori dominati dalla Spagna, l'uso delle lingue precolombiane.

10 Proprio in riferimento al meticcio di ascendenza prevalentemente negra nell'area delle Antille, del Centro America e del Venezuela, lo scrittore e sociologo brasiliano Darcy Ribeiro ha

Nuevo, inteso quest'ultimo non solo come meticcio composto di bianchi, amerindi e negri, ma come polo subordinato, e però innovativo politicamente e culturalmente, tendenzialmente persino ribelle. Non reggerà più, in particolare, la declinazione tradizionale della "barbarie". Opportunamente annota Grillo:

L'immigrato massa non risponde ai canoni di Civiltà auspicati dai legislatori, e spesso, anziché lasciarsi trasportare verso l'interno come antidoto al *gaucho* – con cui, come abbiamo visto, spesso si scontra –, rimane ai margini della città andando a formare, e a ingrossare rapidamente, quella cintura di miseria e di violenza che ancora oggi attanaglia le metropoli americane. Rapidamente l'immigrato da portatore di Civiltà si trasforma in emarginato della città, che da centro irradiatore e archetipo di modernità rischia di diventare il punto di disgregazione e di perdita dell'identità (GRILLO R.M. 2021: 115-116).

Con l'avvio del XX secolo si realizza, in effetti, una durevole frantumazione delle identità. Le appartenenze d'origine recintano rapidamente i quartieri, finanche le strade; e soprattutto in Venezuela, Uruguay, Argentina e Brasile la specifica "americanità sudamericana", ancora molto fluida sia nella versione *trasplantada* che nella versione *nueva*, scoprirà nell'ondata migratoria un inatteso "avversario", che imbrogliava notevolmente il quadro sul quale Sarmiento e Rodó, ma non solo loro, avevano fino allora ragionato. Così, sul piano della produzione artistica, a ricevere ulteriore linfa dalle complicazioni connesse ai nuovi processi demografici e sociali sarà soprattutto il romanzo storico.

Del resto, il romanzo storico – già dimostratosi capace di dar vita in Sudamerica a opere complesse come il noto *Jiconténca!*¹¹ – ha rappre-

utilizzato (in *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*, 1975) il concetto di *Pueblos Nuevos*, con un'accezione più restrittiva di come viene qui utilizzato. Per Ribeiro l'elemento qualificante è dato dalla rottura completa con gli elementi originari della realtà americana e dalla pluralità delle lingue europee che vi circolano (non solo lo spagnolo ma anche il francese, l'olandese e l'inglese). Per me, ma credo ugualmente per Rosa Maria Grillo, il concetto di *Pueblos Nuevos* mantiene le derivazioni etniche e culturali del passato, e però profondamente trasformate dalle mutate condizioni storiche e sociali e ulteriormente arricchite, e complicate, dai nuovi apporti delle grandi migrazioni di fine Ottocento e inizio Novecento.

11 Di incerta attribuzione e pubblicato anonimamente nel 1826 a Philadelphia, il romanzo racconta la resistenza a Cortés della piccola Repubblica di Tlaxcala (che aveva sempre resistito an-

sentato ovunque un modo particolarmente efficace per rafforzare le dinamiche identitarie e stabilizzarle nell'immaginario e nella coscienza collettiva. Nell'Ottocento latinoamericano non era neppure raro imbattersi in importanti narratori che ricoprivano incarichi politici o svolgevano, contemporaneamente, vera e propria ricerca storica¹². Più in generale, quel tipo di romanzo costituiva senz'altro la forma artistica più idonea a tratteggiare una fisionomia di popolo cui le complessive vicende storiche avevano stabilmente interdetto sia la linea della tradizione precolombiana, sia la linea della tradizione spagnola. Non stupisce, perciò, che nel Sudamerica del XIX secolo il principale spazio storico chiamato in causa fosse, un po' ovunque, quello della Conquista, e però con la presenza in ruoli nettamente secondari dell'elemento indio (ad eccezione del già ricordato *Jicoténcal*). In paesi come l'Uruguay e l'Argentina, dove si ebbero, ancora nell'Ottocento, sanguinose campagne di sterminio¹³, il romanzo storico si sentì completamente svincolato dalla presenza amerinda e si incentrò tutto sulle vicende concluse dei conquistatori europei delle origini o sulla indipendenza nazionale.

Non c'è da sorprendersi neppure per la netta sovrabbondanza di "storia" rispetto alla "finzione" in quella prima stagione del romanzo storico sudamericano. C'è una possibile, plausibile spiegazione per questo, connessa alle condizioni medesime della realtà americana, al suo essere costantemente alle prese con una non scontata proclamazione di "identità". Diveniva "più utile", in quelle società ancora in formazione, mettere al centro dei romanzi figure storiche reali, alla

che alla dominazione azteca) sotto la guida del generale indio Jicoténcal. Grillo lo giudica una sostanziale eccezione nel panorama ottocentesco «per la violenza e la radicalità del sentimento che lo anima, che va ben oltre la condanna delle modalità della Conquista poiché coinvolge i presupposti da cui è scaturita la stessa America Latina: il diritto/dovere della Civiltà europea latina e cattolica di sconfiggere la Barbarie americana imponendo la sua Unica Verità» (GRILLO R.M. 2021: 188).

12 Per citare qualche nome: l'argentino Vicente Fidel López e l'uruguayano Eduardo Acevedo Díaz, entrambi destinati a un ruolo di primo piano nella vita politica e nell'opera di ridefinizione delle rispettive identità nazionali.

13 In Argentina, quando nel 1884 finì la cosiddetta "Campagna del deserto", gli indigeni sopravvissuti ad alcuni decenni di guerre di sterminio, portate avanti all'insegna delle tre D, "Desplumar, Despojar y Despoblar" (spennare, derubare e spopolare), e che pure si calcola assommasero a diverse centinaia di migliaia a inizio Ottocento, erano solo 30.000. Sulla sorte degli indios del Cono Sur cadde subito uno spesso silenzio, solo parzialmente incrinato in tempi recenti.

maniera delle raccomandazioni del francese Alfred de Vigny, raffinato scrittore e poeta dell'Età della Restaurazione, di spiriti fortemente conservatori, per il quale bisognava aderire, anche in letteratura, quanto più possibile alla verità storica, al fine di chiarirla e correggerne gli "errori"¹⁴. Così, gli scrittori latinoamericani della prima fase del romanzo storico privilegiarono, come sottolinea Grillo, una modalità sensibilmente diversa da quella del romanzo storico europeo, delineata da Walter Scott e precisatasi ulteriormente con gli scrittori francesi e col Manzoni in Italia come narrazione di personaggi e vicende solo "verosimili" e non obbligatoriamente reali sul piano storiografico. Al centro della prima narrativa americana ci saranno, anzi, proprio i personaggi storicamente più rilevanti (da Colombo a Cortés, dalla Malinche a Francisco del Puerto, da Magellano a Montezuma o a Pizarro), rappresentati nelle loro stagioni meno note e colti negli aspetti più intimi e personali, maggiormente utilizzabili nell'invenzione artistica.

Il punto è che nella società americana di quel periodo (una società – lo ripeto – ancora largamente fluida e in formazione) diveniva problematico, sia da parte degli autori che da parte dei lettori, individuare l'"eroe medio" su cui ha insistito György Lukács: ovvero un personaggio letterario collocato in un significativo punto di intersezione tra i diversi gruppi sociali, tale da consentire all'autore, attraverso il conflitto tra i gruppi stessi, di esplorare i cambiamenti della società nel tempo¹⁵. Quella limpida interpretazione di Lukács, che suggeriva contemporaneamente una precisa modalità di narrativa storico-letteraria, rischiava facilmente di cadere nel vuoto al di là dell'Oceano, poiché la tumultuosa realtà latinoamericana dell'Ottocento non era tanto stabilizzata da potersi distendere in una trama chiara di relazioni sociali, facendone emergere il "tipo medio"; e meno che mai lo erano state le società in costruzione dei periodi antecedenti il XIX secolo. Di qui,

14 Nel saggio *Sulla verità dell'arte*, pubblicato nel 1826 come prefazione al suo romanzo *Cinq-Mars*, ambientato nella Francia di Richelieu, De Vigny scriveva: «Io credo inoltre di non aver bisogno di imitare quegli stranieri [l'allusione è a Walter Scott] che nei loro quadri fanno apparire solo all'orizzonte le figure dominanti della storia. Io ho collocato le nostre in primo piano».

15 Così scriveva il grande filosofo ungherese a proposito della figura di Waverley: «Walter Scott nei suoi romanzi presenta grandi crisi della vita storica. A queste corrisponde l'urto di forze sociali avverse che si vogliono distruggere a vicenda [...] Scott sceglie sempre dei protagonisti i quali, in conseguenza del loro carattere e del loro destino, si vengono a trovare in un rapporto umano con entrambi i campi» (LUKÁCS G. 1965: 34).

il necessario prevalere delle figure storiche reali nella esplicitazione delle vicende narrate e negli affreschi sociali ad esse connessi.

Ovviamente si incontreranno persone reali anche nella seconda, ricchissima stagione del romanzo storico sudamericano, e però non nella proporzione dell'Ottocento. Soprattutto i personaggi reali saranno piegati, nel XX secolo, alla precisa finalità di «decostruire la storia ufficiale per guardare oltre, e poi ricostruirla con altri parametri, altre ottiche, altre verità: opporre al “discorso” dei vincitori quello dei vinti» (GRILLO R.M. 2021: 190). Così Cristoforo Colombo continuerà ad essere ampiamente utilizzato da diversi autori più vicini a noi (Alejo Carpentier, Abel Posse, Augusto Roa Bastos), ma non più nelle vesti splendide e eroiche del grande Ammiraglio, bensì in quanto astuto mercante e spregiudicato avventuriero¹⁶; di contro, una figura controversa, come Lope de Aguirre – il quale, nonostante la puntigliosa cronaca cinquecentesca di Francisco Vázquez, era stato largamente presentato come *loco y traidor* dalla cultura spagnola e criolla – si trasformerà linearmente in un emblema della libertà. Più in generale, appare innegabile la centralità del nuovo romanzo storico nella “battaglia per l'identità latinoamericana” del XX secolo. E non sbaglia Grillo ad attribuire ad esso una netta funzione di rottura politico-culturale:

In modo ancor più radicale che in altri generi, il romanzo storico latinoamericano è eversivo a diversi livelli, politico (vincitori-vinti), geografico (metropoli-colonia), economico (nord-sud) ed etnico-culturale (meticcio, sincretismo, indigenismo, negrismo), riempiendo gli inevitabili vuoti della Storia ora in chiave realista ... ora in chiave *mágico-realista* ... ora in chiave fantastica (GRILLO R.M. 2021: 190).

In altre parole, gli autori sudamericani del Novecento non si porranno più, neppure alla lontana, la questione della “verosimiglianza”; e anzi, pur costruendo narrazioni storicamente plausibili, tenderanno a escludere in partenza la immedesimazione col testo, sul presupposto

16 Affermerà Colombo, nel “diario intimo” immaginato da Carpentier nel suo notevole *El arpa y la sombra* del 1979, di essere null'altro che è un «inventore di illusione», con una «naturale vocazione di commediante», mosso dalla ricerca ansiosa dell'oro e dal proposito di inviare in Europa gli indigeni per venderli come schiavi.

che qualsiasi discorso – anche, e forse soprattutto, quello storiografico – manipoli comunque la realtà e si muova sempre, come suggeriva Paul Ricoeur, sul terreno della “interpretazione”. Di qui anche la persistente “vocación histórica” a riappropriarsi dell’identità india e afroamericana, fino allora tenuta fuori dalla “storia lineare e progressiva” così lungamente coltivata nei paradigmi della Modernità. Il che non significa affatto muoversi, come pure si è sostenuto, in un ambito di “postmodernità”. Su questo punto ha perfettamente ragione Grillo, che contesta la vitalità di tale categoria per il Sudamerica sulla base dell’obiettivo sfasamento temporale del Nuovo Mondo rispetto al Vecchio e preferisce parlare di letteratura e cultura post-coloniale:

Incorporare testi latinoamericani al corpus letterario post-moderno, secondo le categorie coniate in Europa, sarebbe quindi un’altra sottile forma di colonialismo culturale, negando un contesto proprio, specifico e significante per quei testi, per incorporarli in questa globalizzazione del fenomeno postmoderno, che non sarebbe se non un’altra maschera del principio della Modernità: negare il “diverso”, svuotarlo di contenuto, fagocitarlo. Definire postmoderni – o precursori americani della postmodernità - Borges, Vargas Llosa, Cortázar, Puig, Lezama Lima, significherebbe solamente decontestualizzarli (GRILLO R.M. 2021: 193).

In effetti, le dinamiche identitarie si sono costantemente presentate in maniera composita in Sudamerica. Da un lato, è restata viva a lungo, sia pure in modi ambigui, non solo la distinzione tra i creoli e i meticci¹⁷, ma anche quella più sofisticata tra i *criollos* sentimentalmente legati alle tracce dell’antica madrepatria e i *criollos* completamente americanizzati; da un altro lato, accanto e sotto il meticcio, è sopravvissuta comunque la cultura completamente “altra” degli schiavi e dei discendenti degli schiavi negri, che ostinatamente e orgogliosamente hanno introdotto nel continente americano l’Africa, sia pure in un ambito tuttora marginale rispetto alla caratterizzazione europea; da un ulteriore lato ancora, l’elemento indio, specie in Mesoamerica (ma non solo), non ha mai accettato la “cancellazione”, e anzi ha pro-

17 Benché oggi tali figure appaiano pressoché sovrapposte, resta comunque memoria della loro storica separazione.

gressivamente mostrato una notevole capacità di attraversare, con le proprie ragioni, la cultura di derivazione europea. Se poi aggiungiamo a tali spinte, l'esigenza spontaneamente politica delle comunità latino-americane di relazionarsi in modo critico con una Modernità che non ha trovato finora alcuno spazio adeguato a quel continente, e continua a collocarlo in una condizione di subordinazione, allora non sarà difficile capire perché proprio in quel luogo si susseguano così tanti fermenti e cambiamenti culturali.

Non si tratta, come in Europa spesso si tende a credere, del mero "inseguimento" dei modelli occidentali, prima in chiave moderna e ora in chiave più o meno post-moderna. La spinta in avanti conserva piuttosto la condizione profondamente "americana" del cammino verso territori incogniti. E quando si volge al passato è esattamente per riscriverlo in forme nuove e con nuovi contenuti. Emblematico, da questo punto di vista, il caso dell'india Malinche, riplasmata da Octavio Paz, e non solo da lui, come «madre violata» dell'identità messicana e come intelligente rappresentante delle ambigue strategie di difesa del popolo amerindo; e poi assurta, ad opera di Leonardo Fuentes, a protagonista, comunque ambigua, di un'inedita e attualissima battaglia per il controllo della lingua¹⁸.

Ma emblematica è soprattutto la copiosa "letteratura testimoniale" degli ultimissimi anni, sulla quale proprio Rosa Maria Grillo si è impegnata proficuamente, e tuttora si impegna, con un intenso lavoro non solo di ricerca ma anche di promozione di importanti convegni e seminari. E qui la Storia e la Letteratura si traducono direttamente in Politica e in impegno politico. La voce di chi denuncia torti e violenze specifiche si apre facilmente, infatti, alla denuncia del sistema stesso della Modernità, impostosi in America Latina in vesti particolarmente violente. Ma in tal modo, quel particolarissimo «"altro Occidente"», ancora oggi in via di "descolonizzazione"», si propone effettivamente al mondo «come patria del genere *testimonio* in cui la voce della "diversità" – nel contesto della Modernità leggi: subaltermità – è andata emergendo per correggere, affiancarsi o sovrapporsi alla voce dominante della Storia ufficiale» (GRILLO R.M. 2021: 218).

18 L'amante e interprete di Cortés aveva vestito in passato i panni sia della buona selvaggia cristianizzata e devota (la tradizione spagnola) e sia della perfida traditrice del proprio popolo (la letteratura indigenista a partire dal più volte citato *Jicoténcal*).

BIBLIOGRAFIA

ASOR ROSA Alberto, *Letteratura, testo, società*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982.

BENGOA José, *Historia del pueblo mapuche*, Ediciones Sur, Santiago 1985.

CARPENTIER Alejo, *L'arpa e l'ombra*, Sellerio, Palermo 2020.

DE VIGNY Alfred, *Cinq-Mars*, Gallimard, Paris 1988.

FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana*, ed. Einaudi Scuola, Milano 1995.

FUENTES PADURA Leonardo, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, Letras Cubanas, La Habana 1989.

GRILLO Rosa Maria, *Cinquecento anni di civiltà e barbarie*, Oèdipus, Salerno 2021.

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

GRILLO Rosa Maria, *Formas de la memoria femenina desde la guerra civil española a las posdictaduras latinoamericanas* in *Diálogos e interdisciplinariedad*, Oèdipus, Milano/Salerno 2018.

LLARENA GONZÁLEZ Alicia, *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Ediciones Hispamérica, Gaithersburgh (USA) 1997.

LUKÁCS György, *Il romanzo storico*, a cura di Cesare CASES, Einaudi, Torino 1965.

MARTÍ José, *Nuestra America*, "El Partido Liberal", 30 gennaio 1891, México.

NAVARRO Floria Pedro, *Un país sin indios. La imagen de la Pampa y la Patagonia en la geografía del naciente Estado argentino*, en "Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales", n. 51, 1999.

PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad*, Ediciones Cuadernos Americanos, México 1950.

RIBEIRO Darcy, *Configurações histórico-culturais dos povos americanos*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1975/1977.

RODÓ José Enrique, *El camino de Paros*, Claudio García, Montevideo 1945.

SARMIENTO Faustino Domingo, *Viajes por Europa, Africa i America 1845 -1847*, a cura di Javier FERNÁNDEZ, Archivos, Madrid 1993.

TORRES Camilo, *Memorial de agravios*, in *Pensamiento político de la emancipación*, a cura di José Luis ROMERO e Luis Alberto ROMERO, Ayacucho, Caracas 1977.

TUR DONATTI Carlos, *La Argentina blanca y europeizada, la agonía de un mito oligárquico*, "Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH", n. 81, 2008.

VÁSQUEZ Francisco, *La veridica istoria di Lope de Aguirre*, Sellerio, Palermo 1981.

ROSA MARIA GRILLO Y LAS POSIBILIDADES
EPISTEMOLÓGICAS DE LA NOVELA HISTÓRICA

Pablo Guadarrama González
PHD UNIVERSIDAD DE LEIPZIG

Carlos Marx sostenía que había aprendido más sobre la historia de Francia en las novelas de Balzac que en las obras de los historiadores de ese país. En la opinión de un científico social de esa envergadura, tal reconocimiento le otorga alguna validez epistémica, en particular a las novelas. Similar estimación le tenía Engels a la colosal labor del referido escritor¹.

En el proceso de la creación científica, el arte y la literatura resultan instrumentos imprescindibles para su enriquecimiento. De ahí que Albert Einstein considerara que la imaginación, tan esencial en un investigador científico, se promovía más en las humanidades que en las matemáticas.

Una prueba más de la validez de tal aserto la constituye la investigación desarrollada por Marta Nussbaum, en la que demostró que los egresados de carreras técnicas en aquellas universidades estadounidenses que les posibilitaban una enseñanza de las humanidades, tenían mayor desarrollo de la capacidad innovadora².

1 «Balzac, a quien considero un maestro del realismo infinitamente más grande que todos los Zola *passés, irésents et à venir*, nos da en *La comedia humana* la historia más maravillosamente realista de la sociedad francesa [especialmente del mundo parisino]» (MARX K. - ENGELS F. 1965: 143).

2 Véase NUSSBAUM M.C. 2010.

Se debe tener presente que el físico estadounidense Thomas Kuhn encontraría más apoyo para elaborar su teoría sobre las revoluciones científicas entre los profesores de las ciencias sociales que en sus colegas³.

Estos pueden ser algunos argumentos válidos para considerar que, aunque no seamos especialistas en estudios literarios, como es mi caso, podemos incursionar en la valoración de las posibilidades epistemológicas de la novela histórica a través de la enjundiosa investigación de Rosa Maria Grillo al respecto. Sin duda sus análisis posibilitan valorar tanto el enriquecimiento que este género literario permite alcanzar sobre el conocimiento de una época histórica, como las limitaciones que se les presentan a quienes pretendan equiparar la ficción con la fidelidad en la apropiación de los acontecimientos.

La profesora de la Universidad de Salerno, tras una consolidada labor investigativa sobre la novela histórica, ofrece valiosos elementos para efectivas aproximaciones deliberativas sobre las perspectivas renovadoras que este género literario puede aportar a la reconstrucción de la historia.

En sus análisis al respecto prevalece como uno de sus ejes de preocupación la interrelación entre historiadores y escritores, en el sentido de determinar hasta qué punto unos y otros contribuyen con instrumentos diferentes al conocimiento de determinados hechos históricos. Así se muestra cuando plantea: «Naturalmente para escribir sobre Colón o Bolívar hay que buscar facetas marginales o desconocidas (sus últimos días, por ejemplo, como hacen Carpentier y García Márquez, y aun así hay que tener en cuenta un montón de datos ya detenidos por la Historia), mientras que si se eligen como protagonistas a entes ficticios hay más libertad de movimiento y de invención» (GRILLO R.M. 2010: 2).

Por supuesto que esta afirmación es válida, e igualmente lo es que Carpentier y García Márquez, antes de dar rienda suelta a sus respectivas imaginaciones, tuvieron una necesidad ineludible de dedicar largas horas de estudio no solo a los resultados de los trabajos de historiadores sobre ambos personajes y sus respectivas épocas, sino

³ «Tanto la historia como mis conocimientos me hicieron dudar de que quienes practicaban las ciencias naturales poseyeran respuestas más firmes o permanentes para estas preguntas que sus colegas en las ciencias sociales» (KUHNS T. 1971: 13).

también a otras fuentes documentales que les permitieran realizar una reconstrucción de los acontecimientos en una perspectiva algo más holística que la que pueden normalmente ofrecer los investigadores científicos.

Esa labor de “completamiento” de la verdad que propician los escritores de novelas históricas no significa en modo alguno que todos los resultados de los historiadores sean falsos –aunque algunos pueden serlo–, sino que permiten una mejor imagen del ambiente en que se desarrollaron determinados acontecimientos o personalidades, así como algunos elementos emotivos, afectivos, eróticos, volitivos, éticos, estéticos, etc., de los personajes protagónicos, que difícilmente un historiador puede extraer de sus análisis.

Ahora bien, resulta algo difícil admitir tal “completamiento de la verdad” cuando se cuestiona la validez de su existencia misma, al presuponer que: «Hoy todos estamos convencidos, aunque no olvidemos que es conquista cultural muy reciente, de que no existe la Verdad, que hay (casi) tantas verdades como hombres, y que la vista transmite al cerebro no la escueta imagen física, sino su elaboración e interpretación cultural; además, cualquier acaecimiento al volverse discurso se ficcionaliza, es decir que viene narrado a través del filtro de la cosmovisión del sujeto que ve e interpreta» (GRILLO R.M. 2010: 50).

Cuando se debatía en el Círculo de Viena la validez o no del enfoque hermenéutico en relación con el del positivismo lógico, Rudolf Carnap, apoyándose en Nietzsche, le comentó a Moritz Schlick que las verdades no existían, pues solo existían diversas interpretaciones sobre un tema determinado. Este último le preguntó si lo que le estaba afirmando era verdad o era falso. Aquel, algo perplejo –con el exigido rigor epistemológico que debía caracterizar a ambos interlocutores–, no tuvo otra alternativa que responderle que era verdad. Con sagacidad Schlick le replicó que si admitía que era así, por lo tanto si existe la verdad de que la verdad no existe, es prueba suficiente de que al menos existe la verdad de que la verdad no existe; por lo tanto, existe la verdad. No se trataba de un mero sofisma. La cuestión era crucial para aquellos físicos que, sin desestimar el valor epistémico del enfoque hermenéutico, para lograr otras perspectivas del conocimiento no coincidirían en que este fácilmente destruyese y sustituyese tan esencial pilar racional de la ciencia.

Si bien este es un tema tan antiguo como la filosofía, no solo occidental, sino también del Oriente Antiguo, lo cierto es que tomaría mayor envergadura con el devenir de la ciencia en la modernidad a partir de los debates entre empiristas *versus* racionalistas, externalistas *versus* internalistas, etc. –hasta la actualidad en que proliferan las más diversas concepciones sobre la verdad–⁴, que al parecer han coincidido en considerar que la única verdad absoluta que existe es que la verdad absoluta no existe. Lo anterior resulta válido al menos en la ciencia y la filosofía –otro asunto es para la fe religiosa, que no constituye objeto del presente análisis–, lo cual no implica en modo alguno admitir que no exista la verdad, sino que esta es siempre relativa, histórica, circunstancial y, por tanto, superable.

Ahora bien, en este infinito proceso de activa aprehensión de la realidad por el hombre con el objetivo de transformarla y ponerla a su servicio –lamentablemente ignorando que él mismo forma parte de la naturaleza y al agredirla atenta contra su propia supervivencia– se han generado innumerables reduccionismos epistemológicos (mecanicista, determinista geográfico, biologicista, socialdarwinista, economicista, analítico-lingüístico, comunicativo-cibernético, estructuralista, funcionalista, hermenéutico, fenomenológico, etc.), algunos de los cuales sobreviven, aunque también se han generado novedosos enfoques para superarlos⁵.

4 «El papel central del que goza el concepto de verdad en el conjunto del saber hace que esta noción aglutine infinidad de caras, niveles, aspectos, problemas, intereses, etc., que pueden unificarse bajo la categoría, en sentido amplio, de *teoría de la verdad*» (NICOLÁS MARÍN J.A. - FRÁPOLLI M. J. 2012: 10).

5 «El hecho de que en los últimos tiempos hayan ido tomando mayor auge los enfoques dialécticos, sistémicos, holísticos, complejos, transdisciplinarios, etc., en las investigaciones científicas en general, y en particular en las ciencias sociales –que han traído como consecuencia un relativo debilitamiento de los diferentes tipos de reduccionismo epistemológico–, no significa que estos hayan desaparecido o se encuentren en vías definitivas de extinción, pues la humanidad, aunque avanza infinitamente en el proceso de enriquecimiento de su episteme no puede ignorar algunas trabas, obstáculos, prejuicios (*ídolos*, Francis Bacon), que subyacen y reverdecen con frecuencia, sobre todo cuando aparecen nuevos horizontes o paradigmas científicos y filosóficos. Así la historia parece repetirse como ciclos infinitos en los que los nuevos reduccionismos emergentes son enfrentados de forma crítica por paradigmas epistemológicos mucho más amplios y enriquecedores, que le permiten al ser humano incorporar nuevos bloques científicamente validados que elevan la altura a las infinitas atalayas y prácticas de las nuevas generaciones humanas» (GUADARRAMA P. 2018: 111).

El conocimiento humano tanto sobre la naturaleza como de la sociedad y su historia, y del propio proceso del pensamiento siempre se enriquece con nuevas verdades que aportan elementos no solo de descripción, explicación y pronóstico, sino también de comprensión, valoración e interpretación del mundo; proceso en el cual las ciencias, en particular las sociales, no son suficientes para lograr tales objetivos, por lo que demanda del apoyo de la filosofía, el arte, la literatura, de la opinión común (*doxa*), etc. De ahí que cada vez sea mayor el reconocimiento de la necesidad de incrementar el diálogo de saberes con los pueblos que hoy son herederos de diversas civilizaciones del orbe.

Al respecto resulta insostenible la postura epistemológica diametralmente opuesta de Carlos Fuentes, quien expresa: «El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia» (FUENTES C. 1976: 82).

Aun cuando admite, al menos en este caso, cierta validez de la verdad, esto no debe conducir a pensar que la única posibilidad de dar con ella es a través del arte, excluyendo de manera tajante la labor de los historiadores y, por tanto, de la ciencia.

En relación con esta crucial cuestión de la existencia de la verdad, tan esencial para la ciencia, la filosofía y las humanidades en sentido general, se deben evitar los extremos de blanco y negro, y tratar de encontrar las mediaciones de los grises esclarecedores.

El mito positivista de la omnipotencia de la ciencia hace mucho tiempo se esfumó, pero esto no debe conducir a pensar que la indiscutible falibilidad de la misma, como plantea Popper⁶, lleve a subestimarla, desacreditarla o, en el mejor de los casos, equipararla con las artes y las humanidades, como sostiene Feyerabend⁷, que motivó la acertada crítica de Bunge⁸.

6 «Por tanto, podemos decir que nuestro conocimiento aumenta a medida que pasamos de viejos problemas a problemas nuevos por medio de conjeturas y refutaciones, por la refutación de nuestras teorías o, más en general, de nuestras expectativas. Por tanto, puede decirse que el consecuente aumento de conocimientos se produce a través de las correcciones y las modificaciones del conocimiento anterior, de las expectativas y las hipótesis previas» (POPPER K. 1997: 100).

7 «En consecuencia, la ciencia se encuentra mucho más cerca de las artes (y/o de las humanidades) de lo que se afirma en nuestras teorías del conocimiento favoritas» (FEYERABEND P. 1986: XV).

8 «En el curso de los dos últimos decenios se ha difundido la filosofía y la sociología anticientíficas de la ciencia inspiradas en Kuhn y Feyerabend. Ellas pueden resumirse así: La investigación científica es una empresa social antes que obra de cerebros individuales; construye colec-

En el escrutador análisis de Grillo, en última instancia, subyace una alta valoración de las posibilidades epistemológicas de la nueva novela histórica, en particular la latinoamericana, sin subestimar los aportes de la historiografía. Su tácito reconocimiento del referido proceso de “completamiento de la verdad” en el que intervienen ambas se plasma cuando expresa:

Podemos afirmar que historiografía y narrativa histórica utilizan la misma “materia” (hechos acaecidos y los textos del pasado que los cuentan) y el mismo medio (*el discurso*), naturalmente con modalidades diferentes: los historiadores establecen con el lector un “pacto referencial”, es decir le reconocen el derecho de verificación de lo dicho y se obligan a la puntualidad de los datos históricos y a la exactitud de los documentos citados, mientras que el pacto del escritor con su lector es de tipo mixto referencial-ficcional (“casi pragmático” lo llama Stierle: 1987) y, por lo menos en la novela histórica tradicional, el autor respetará el pacto referencial cuando se trate de personajes históricos en la vida pública, mientras que tendrá total libertad con los personajes de ficción y con la vida privada de los históricos, siempre sin contradecir la Historia conocida y documentada (GRILLO R.M. 2010: 53-54).

Tal «pacto referencial» en que se «obligan a la puntualidad de los datos históricos y a la exactitud de los documentos citados» constituye la exigencia indispensable para que la novela histórica no constituya un simple engendro ficticio y desarticulado de la época o de los personajes objeto de la obra, sino, por el contrario, una perspectiva nueva y enriquecedora de la verdad sobre los acontecimientos y sus protagonistas.

Esa especie de transdisciplinaria que se produce entre el historiador y el escritor hace que nuestra autora aporte otro valioso elemento epistémico, pero a la vez axiológico, al considerar que «siendo la novela histórica un género que habla del pasado para conocer el

tivamente los hechos en lugar de estudiarlos; no se propone alcanzar conocimientos objetivos acerca de la realidad; sus resultados no son universales, sino que valen localmente, por depender del interés material y del consenso; y las teorías rivales son mutuamente “incomensurables” (incomparables). En otras palabras, esta visión de la ciencia es sociologista (aunque no propiamente sociológica), constructivista (o subjetivista) y relativista» (BUNGE M. 1980: 13).

presente, un género en el cual no se puede prescindir del contexto, es evidente que refleja más que otras obras problemáticas e idiosincrasias del tiempo del escritor; es también el género en el que el escritor no puede aislarse en la neutralidad de su torre de marfil: tiene que tomar partido y elegir sus héroes y antihéroes» (GRILLO R.M. 2010: 45). De este modo, contribuye al reconocimiento de la labor de los escritores respecto al “conocimiento” de los antecedentes de su presente, por lo que no deja esa tarea exclusivamente a la labor de los historiadores, si bien los toma en su debida consideración.

Sin embargo, extrapola la significación de la labor de los escritores al considerar que «más que otros géneros, la novela histórica refleja la conciencia histórica del tiempo del escritor y, por lo tanto, propone una lectura de la Historia Oficial interpretada desde el presente» (GRILLO R.M. 2010: 57). El hecho de que refleje la perspectiva ideológica del escritor no le concede la exclusiva condición de reflejar la controvertida “conciencia histórica” de su tiempo presente. Este ofrece una mirada siempre sesgada por numerosos factores, entre ellos su formación intelectual, profesional, preferencias axiológicas, ideológicas, filosóficas, religiosas, estéticas, etc.

Ahora bien, Grillo no reduce la relación epistémica entre el escritor y el autor a una simple diada que excluya al lector. Por el contrario, este interviene como un activo interlocutor que no limita su tarea a la de ser pasivo receptor de información. En la misma medida en que este se sumerge en una especie de “lectura cómplice”, intervienen, además de sus conocimientos anteriores, vivencias que le han producido controvertidas emociones previas con los personajes históricos e imágenes adecuadas o distorsionadas de las épocas narradas (GRILLO R.M. 2010: 21). Así puede ir bien confirmando criterios o modificándolos, por lo que a través de esa lectura profunda⁹ y no superficial puede arribar a conclusiones más elaboradas sobre la época o los personajes protagónicos de la obra literaria.

La cuestión no termina ahí, pues ese lector siempre será un permanente transmisor de criterios, no solo sobre la novela en cuestión,

⁹ «El buen lector descifra activamente los textos. Leer no significa registrar pasivamente los signos impresos. Gran parte del texto no existe propiamente en ellos; similar a los mapas que emplean los piratas, dichos signos ofrecen pistas, pistas que son útiles únicamente a los mejores lectores» (ZUBIRÍA M. - VEGA P. - QUIROGA C. 2021: 28).

sino sobre dichos personajes y su contexto histórico. Al transmitirlos a sus coetáneos, ya sea de forma oral o escrita, siempre aportará elementos de alguna consideración que pueden o no contribuir al enriquecimiento de la verdad sobre lo acontecido realmente, a través de lo narrado.

De forma similar a como ocurre en la ciencia, la verdad emerge más fácil de los errores que de la confusión, según Francis Bacon, o estos resultan siempre útiles para alcanzarla, como sugiere Koyré¹⁰. También en el caso de la aprehensión de los acontecimientos en la novela histórica por parte de sus lectores existe el margen de error, que no imposibilita de forma total alcanzar la verdad.

La meritoria labor de Rosa María no se reduce a sus aportes al estudio de la novela histórica, sino que tiene dimensiones mayores al caracterizar una tendencia esencial, y a la vez diferenciadora, de la literatura latinoamericana. En ese sentido señala: «Así, mientras que confirmo mi indisponibilidad para considerar la literatura latinoamericana como posmoderna, sí estoy convencida, y mi estudio apunta a esto, de que la literatura latinoamericana desde la Independencia hasta ahora ha trazado su trayectoria hacia la independización, hacia la conquista de su propia voz y su palabra, desde la condición colonial a la independencia no sólo política» (GRILLO R.M. 2010: 44).

Sin ser especialista en los estudios sobre literatura latinoamericana, no me resulta difícil coincidir con esta aseveración por dos razones. Primera, porque «el espíritu postmoderno pone en peligro la identidad cultural de los pueblos, porque pretende homogenizar a través de *los mass media* la vida de los más recónditos rincones del orbe imponiendo los valores sin frenos de las sociedades primermundistas» (GUADARRAMA P. 1998). Afortunadamente ya pasó el vendaval posmodernista que cuestionaba la validez de todo humanismo, algo muy lamentable en América Latina, donde la presunta posmodernidad tendría muchas cuentas pendientes, cuando quizás ya en el mundo

10 «El camino de la verdad está lleno de obstáculos y sembrado de errores, y los fracasos son en él más frecuentes que los éxitos. Fracasos además tan reveladores e instructivos a veces como los éxitos. Por ello nos equivocáramos al olvidar el estudio de los errores: a través de ellos progresa el espíritu hacia la verdad. El *itinerarium mentis in veritatem* no es un camino recto. Da vueltas y rodeos, se mete en callejones sin salida, vuelve atrás, y ni siquiera es un camino, sino varios» (KOYRÉ A. 1982: 386).

desarrollado parecieran sobrar chequeras para pagar las cuentas que exige la modernidad. Sin embargo, dentro de ese mundo de despedidas de la modernidad, hay grandes sectores sociales, incluso también dentro del primer mundo, que reclaman el completamiento de las promesas de esta última.

La segunda razón se fundamenta en que tales rasgos coinciden con la tendencia de “humanismo práctico” que ha caracterizado las mejores expresiones del pensamiento filosófico y político latinoamericano (GUADARRAMA P. 2021 [2012]) desde sus primeras expresiones durante el proceso de la conquista y la colonización, al reivindicar la dignidad de los indígenas; fomentadas durante la Ilustración al promover las exigencias de los criollos; acrecentadas durante el proceso independentista –que sus próceres, desde Simón Bolívar hasta José Martí, no reducían al plano político, sino que extendían al de la justicia social, especialmente la abolición de la esclavitud–, y continuadas hasta la actualidad en las ideas contrahegemónicas, antimperialistas, integracionistas, de defensa de las soberanías y dignidad de los sectores populares. Una vez más se puede confirmar la confluencia de las expresiones artísticas y literarias de unos pueblos con las que emergen de las mejores manifestaciones de su ideario filosófico y político.

Por tal motivo, no le faltan razones para convocar a historiadores y escritores a una perenne reelaboración de la historia de los pueblos latinoamericanos, pues

para descolonizarse, se necesita subvertir aquel discurso desde sus mismas entrañas utilizando, si es necesario, además de su propia voz y su propia tradición alternativa, híbrida, los recursos y las adquisiciones de las nuevas historiografías y literaturas europeas: re-escribir la historia de la Conquista y la Colonia desmantelando el discurso que los vencedores habían construido a través de crónicas, textos historiográficos y novelas históricas tradicionales, que hoy diríamos “orgánicas al sistema” (GRILLO R.M. 2010: 52-53).

Esta tarea resulta imprescindible, pero a la vez debe ser prudente, pues no se trata de asumir una actitud escéptica o nihilista ante todos los aportes de historiadores y escritores anteriores, sino de justipreciarlos en adecuada medida, ofreciendo nuevas interpretaciones

contentivas de nuevas verdades a partir de viejas y nuevas fuentes documentales.

Está demostrada la validez de lo que aseveraba Manuel Moreno Fraginals al concluir su magistral historia de la industria azucarera del Caribe¹¹ respecto a que un investigador nunca le debe negar el acceso a un documento a otro colega, pues a partir del mismo texto se pueden extraer diversas conclusiones, que no necesariamente deben contradecirse, sino que pueden complementarse.

No cabe duda de que gran parte de las crónicas de la conquista de América fueron elaboradas por los vencedores y fue ocultada la visión de los vencidos¹², lo que justifica la tesis de que América no fue descubierta, sino encubierta, de la misma forma que hicieron otros imperios coloniales con numerosas civilizaciones africanas y asiáticas. De ahí la validez de esta idea martiana: «La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia» (MARTÍ J. 1976: 18). Ello no significa que el Héroe Nacional cubano desdeñara la cultura helénica, pues escribió sobre ella para los niños. Pero su intención primordial era poner freno a lo que Rodó luego denominaría *nordomanía* –refiriéndose a los intelectuales xenófilos, que admiten que las ideas valiosas solo se generan en los pueblos nórdicos– y prestar mayor atención a los valores contenidos en los pueblos de Nuestra América.

La convocatoria lanzada por Rosa Maria se fundamenta en que «la nueva historiografía y, sobre todo, la nueva novela histórica, tienen un papel neo-fundacional» (GRILLO R.M. 2010: 56), lo cual no implica necesariamente promover el complejo adánico, sino necesariamente revalorizador de los planteamientos realizados por historiadores y escritores. No se trata solo de destacar sus errores, simplificaciones, tergiversaciones, etc., aunque esto también debe hacerse, sino, como sugería Engels, valorar cuáles fueron sus aportes en relación con sus antecesores. Especialmente en el caso de los investigadores, se deben someter a riguroso análisis los métodos que emplearon para alcanzar determinados resultados, pues, en definitiva, estos últimos pueden ser efímeros, mientras que aquellos deben tener mayor valor epistémico.

11 Véase MORENO F. 1978.

12 Véase LEÓN PORTILLA M. 2003.

La clave de su propuesta articuladora queda plasmada cuando sostiene:

Discurso historiográfico y discurso ficcional se enriquecen mutuamente y ofrecen al lector nuevas pautas de interpretación y reflexión, independientemente de la tipología de escritura y reescritura empleadas; el ciclo, histórico y novelesco, del Descubrimiento y de la Conquista es, por su significado político y fundacional de la identidad latinoamericana, terreno fértil y asombrosamente atractivo (GRILLO R.M. 2010: 313).

Aquí esta sintetizado su criterio sobre la necesidad de que ciencia y literatura se complementen, aun cuando cada una mantenga su especificidad y una no subestime a la otra. Ambas pueden contribuir eficazmente, con recursos diferentes, a esclarecer cada vez más las verdades históricas.

El reconocimiento de las potencialidades epistémicas que pueden desarrollar historiadores y escritores lo ratifica al reconocer «el papel que han tenido las crónicas en la construcción de la Historia latinoamericana y el papel que pueden tener hoy estas novelas en la formulación de nuevas perspectivas y verdades historiográficas» (GRILLO R.M. 2010: 138-139).

Tanto historiadores como escritores están obligados a recurrir a fuentes documentales. Tal vez estos últimos no lo hagan frecuentemente con la misma rigurosidad que los primeros –no por pereza, sino por no poseer siempre los instrumentos metodológicos adecuados–, pero en definitiva, tienen también que hacerlo.

Así lo expresa al valorar las novelas de Roberto Payró:

Son todas novelas históricas muy fieles al documento y a la tradición de las crónicas y que intentaré ordenar según el proyecto que presumiblemente inspiró a nuestro autor: hacer la Historia con las novelas históricas. Pero no debemos olvidar el trabajo de investigación que está detrás de estos textos, y que el mismo Payró ilustra en un interesante artículo, “Novelas de la Historia” (GRILLO R.M. 2010: 182).

Algo similar se aprecia cuando analiza la laboriosidad de Martín Luis Guzmán, y reconoce que si no hubiera hecho la rigurosa inves-

tigación histórica previa que realizó, no hubiera podido escribir la novela *El águila y la serpiente*¹³.

Del mismo modo esto se revela cuando indica la necesaria y minuciosa labor heurística que debe hacer el novelista para «rellenar de una forma u otra aquel hueco historiográfico entre el naufragio y el re-encuentro, aceptar la versión oficial o hurgar en lo no-dicho o sólo aludido de las crónicas, imaginar otra historia y confesiones o diarios secretos de los naufragos para explicar sus decisiones, es naturalmente una elección nunca ingenua y sí de fuerte significado político: es la contribución que hace cada autor a la lectura de la Historia de la Conquista, y, podemos decir, de los más de 500 años de la América hispánica» (GRILLO R.M. 2010: 309-310).

Ahora bien, cuando acertadamente considera que el escritor debe «imaginar otra historia» no significa que necesariamente deba ser falsa, pues en definitiva los historiadores, de un modo u otro, también están obligados a desarrollar la imaginación, aunque por lo general tratarán de hacerlo con un mayor apego a los datos y los hechos. Ello no quiere decir que los científicos sociales siempre están fatalmente prejuiciados por enfoques positivistas –independientemente de algunos grados de validez que los mismos poseen–; simplemente son exigencias epistemológicas que, al menos desde el nacimiento de la modernidad, han caracterizado a las diferentes disciplinas científicas.

Con su valiosa investigación sobre la novela histórica, Rosa María Grillo demuestra fehacientemente que esta posee extraordinarias posibilidades epistemológicas para un mejor conocimiento de la historia, pero a la vez revela, como toda actividad intelectual, sus limitaciones. Del mismo que la ciencia o la filosofía no pueden proporcionar todos los elementos necesarios para una mejor comprensión de la historia, tampoco lo pueden lograr unilateralmente el arte y la literatura. Todo parece indicar que deberán continuar colaborando entre sí, como lo

13 «Dignas de interés desde nuestro punto de vista son también otras obras de aquel período, como las *Memorias de Pancho Villa* (5 vols., 1936-1951), de Martín Luis Guzmán, muy modernas porque, a partir de documentos, archivos, 78 notas y entrevistas con el héroe, el mismo autor reconstruye e interpreta la psicología y la ideología de un personaje tan controvertido. De alguna forma se rehabilita la figura de Pancho Villa, que en la novela testimonio del mismo Guzmán *El águila y la serpiente* (1928) había quedado bastante malparada» (GRILLO R.M. 2010: 77-78).

han hecho hasta el presente, para proporcionarles a los pueblos, en especial a los latinoamericanos, un mejor conocimiento de su historia para no tener que repetirla ni como tragedia, ni como comedia.

BIBLIOGRAFÍA

BUNGE Mario, *Epistemología. Curso de actualización*, Siglo XXI, México 1980.

ENGELS Friedrich, "Carta a Miss Margaret Harkness" (abril de 1888), en Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Sobre la literatura y el arte*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana 1965.

FEYERABEND Paul, *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Tecnos, Madrid 1986.

FUENTES Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Joaquín Mortiz, México 1976.

GRILLO Rosa María, *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de América sin Nombre, Universidad de Alicante, Murcia 2010.

GUADARRAMA Pablo, *Humanismo, marxismo y postmodernidad*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana 1998,

<https://www.ensayistas.org/filosofos/cuba/guadarrama/textos/Humanismo.pdf> (13/5/2022).

GUADARRAMA Pablo, *Para qué sirve la epistemología a un investigador y un profesor*, Editorial Magisterio, Bogotá 2018; Magisterio-Neisa, México 2018; Magisterio-Premisas, Madrid 2018.

GUADARRAMA Pablo, *Pensamiento Filosófico Latinoamericano. Humanismo, método e historia*, Università degli Studi di Salerno - Universidad Católica de Colombia - Planeta, Bogotá, tomo I, 2012. <https://www.ensayistas.org/filosofos/cuba/guadarrama/textos/Pensamiento%20I.pdf> (13/5/2022).

GUADARRAMA Pablo, *Filosofía política umanesimo in America Latina*, introduzione di Fortunato CACCIATORE, Guida Editori, Napoli 2018.

GUADARRAMA Pablo, *Pensamiento político latinoamericano. Cultura, paz y poder*, Università degli Studi di Salerno - Universidad Católica de Colombia, Taurus - Penguin Random House, Bogotá 2019.

GUADARRAMA Pablo, *Filosofía e filosofía sin más. Filosofía, cultura e política in Ispanoamerica*, introduzione, traduzione e note critiche di

Giovanna SCOCOZZA e Mariarosaria COLUCCIELLO, Guida Editori, Napoli 2019.

GUADARRAMA Pablo, *Cultura integracionista en el pensamiento latinoamericano*, Università degli Studi di Salerno - Universidad Católica de Colombia, Taurus - Penguin Random House, Bogotá 2021.

KOYRÉ Alexander, *Estudios de historia del pensamiento científico*, Siglo XXI, México 1982.

KUHN Thomas, *Estructura de las revoluciones científicas. Breviarios*, Fondo de Cultura Económica, México 1971.

LEÓN PORTILLA Miguel, *Visión de los vencidos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México D. F. 2003.

MARTÍ José, “Nuestra América”, “El Partido Liberal”, México, 30 de enero de 1891, en *Obras completas*, tomo 6, Editorial Ciencias Sociales, La Habana 1976.

MORENO FRAGINALS Manuel, *El ingenio. Complejo económico-social cubano del azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 3 vols., 1978.

NICOLÁS MARÍN Juan Antonio, FRÁPOLLI María José, *Teorías contemporáneas de la verdad en el siglo XX*, Tecnos, Madrid 2012.

NUSSBAUM Martha C., *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*, Katz Editores, Madrid 2010.

POPPER Karl, *El mito del marco común. En defensa de la ciencia y la racionalidad*, Paidós Básica, Barcelona 1997.

ZUBIRÍA Miguel de, VEGA Patricia, QUIROGA Carolina, *Teoría de las seis lecturas. Leer para comprender en el mundo de hoy*, Fundación Internacional de Pedagogía Conceptual, Bogotá 2021.

PRIMA DI WALTER SCOTT. BENEDIKTE NAUBERT
E L'INVENZIONE DEL ROMANZO STORICO

Stefan H.M. Nienhaus

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Benedikte Naubert è stata una scrittrice molto prolifica che ha pubblicato all'incirca 40 romanzi storici, una dozzina di romanzi di storie "domestiche", numerosi racconti, molte traduzioni dall'inglese e anche una raccolta di fiabe in cinque volumi: *Neue Volksmaerchen der Deutschen* (Nuove fiabe popolari tedesche) che è stata un'importante ispirazione per le fiabe dei fratelli Grimm. Ma, per la maggior parte della sua vita, nessuno sapeva che lei fosse l'autrice di tutte quelle opere.

Naubert ha cercato di mantenere sempre e rigorosamente l'anonimato. Questo soprattutto per due motivi: il primo è da ricondurre all'opinione allora dominante secondo cui al sesso femminile non si addicesse l'esercizio della letteratura. La poesia e anche la scienza erano campi esclusivamente maschili, le donne dovevano limitarsi alle faccende della casa, potevano partecipare alla conversazione nel salotto ma non sconfinare oltre. Anche se verso la fine del Settecento le possibilità delle donne di istruirsi si potenziarono, venne comunque mantenuta la convinzione che tutto quello che richiede una presenza pubblica sarebbe dovuto restare dominio dell'uomo, una donna che si fosse azzardata ad invadere il mercato libraio avrebbe automaticamente rischiato una fama ambigua.

Sophie von La Roche, per esempio, pur pubblicando in anonimato il suo romanzo di successo *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (Storia della Signorina di Sternheim), vi appose l'indicazione di una donna come scrittrice dell'opera e anche la prefazione dell'amico Wieland che sosteneva di averlo portato alla stampa senza il consenso dell'autrice. Il testo di Wieland si legge come una difesa piuttosto equivoca dell'opera che sarebbe, sì, «allo stesso tempo piacevole e utile per rafforzare l'amore nella virtù» (LA ROCHE S. v. 1983: 10), ma, come prodotto della “natura” e non dell'arte, mostrerebbe anche un gran numero di difetti, come per esempio «la mancanza di rigore stilistico». Anche se il romanzo sarebbe da escludere dalle opere d'arte, potrebbe proprio «fare a meno di una forma artistica», perché qui «il primo scopo è l'utilità morale e il diletto del lettore è soltanto un'intenzione secondaria» (LA ROCHE S. v. 1983: 14). Wieland chiarisce subito che la sua amica fa parte del ceto delle “Damen” e non appartiene alla schiera delle «scrittrici di professione» (LA ROCHE S. v. 1983: 15)...

Con pochissime eccezioni le donne scrittrici cercano di nascondersi dietro l'anonimato.

D'altro canto, è dato anche per scontato che tutto quanto venga pubblicato da donne – nei generi del romanzo sentimentale, dello “Schauerroman” = romanzo dell'orrore, Gothic novel ecc. – sia per sé “triviale”, una letteratura di piatto e banale intrattenimento. Per quanto riguarda i sentimenti, le donne – che vivono tra le quattro mura domestiche – possono ancora capire qualcosa, ma delle vicende del mondo naturalmente no; dunque, si servono per forza solo di esperienze di seconda mano e stereotipate.

Rispetto alle donne scrittrici anche i classici di Weimar hanno tutt'al più un atteggiamento paternalistico, come, per esempio, Schiller, che deve constatare: «Davvero sono sorpreso di quanto le nostre signore abbiano raggiunto per vie dilettantesche una certa capacità di scrittura che si avvicina all'arte»¹. Per Goethe i contributi femminili alla rivista *Die Horen* o agli almanacchi sono benaccetti finché ser-

1 Schiller a Goethe, Jena, 30.6.97. SCHILLER F. – GOETHE J. W. 1999: 366 sg.

vono ad attrarre il vasto pubblico di lettrici², ma restano pur sempre «Frauenzimmerlichkeiten» (roba da donnette) (SCHILLER F. – GOETHE J. W. 1999: 739).

Dunque, scegliendo l'anonimato, ma celando anche il proprio sesso, Naubert evita la stigmatizzazione sociale e conserva per le sue opere la possibilità di essere apprezzate al di fuori dei pregiudizi antifemminili.

In effetti, le opere di Naubert sono state considerate prodotti di uno scrittore maschile, solo nel 1806 viene svelato il sesso dell'autrice (quando il romanzo *Eudocia, Gemahlinn Theodosius des Zweyten* viene pubblicato con l'avviso «dall'autrice del Walter von Montbarry»³) e soltanto nel 1817⁴, poco prima della sua morte, e contro la sua volontà, Naubert si vede riconosciuta come autrice di un'opera immensa.

Come presunto autore riceve intanto non poche lodi e apprezzamenti. Un celebre commento positivo la mette in contatto indiretto con Schiller, col quale comunque condivide l'interesse per il tema della Guerra dei Trent'anni. In una lettera del 1788 – cioè nell'anno della pubblicazione del romanzo di Naubert *Geschichte der Gräfin Thekla von Thurn oder Scenen aus dem dreissigjährigen Kriege* (Storia della contessa Thekla di Thurn ovvero Scene dalla guerra dei Trent'anni) che suscitò grande interesse presso il pubblico e che diventerà poi un successo internazionale – Gottfried Körner, l'amico di Dresda, scrive a Schiller:

Mi chiedo se un certo tipo di romanzi storici come *Walter von Montbarry*, *Hermann von Unna* etc. pubblicati da Weygand non possa essere un lavoro per te, per guadagnare soldi nelle ore libere senza troppa fatica. Tutte queste opere sembrano essere frutto di una mente nient'affatto mediocre [...] Nei romanzi di cui ti dicevo non vengono descritte vicende note ma destini di persone sconosciute intrecciati alle vicen-

2 Goethe a Schiller, 16.12.97: «Le Horen stanno vivendo attualmente un'epoca al femminile, ed è un bene se in questo modo anche loro avranno una vita letteraria» (SCHILLER F. – GOETHE J. W. 1999: 467).

3 NAUBERT D. 1806 (frontespizio).

4 Nella *Zeitung für die elegante Welt* del 20/2/1817, *apud* VECCHIATO D. 2014: 98.

de note, così da diventare avventurose senza essere innaturali
(SCHILLER F. 1989: 243).

La reazione di Schiller a questi suggerimenti non è nota e non ha seguito il consiglio dell'amico. Ma si sa che conosceva qualche romanzo di Naubert⁵ e non sembra un caso se nel suo *Wallenstein* si serva del nome Thekla per la figlia del condottiero.

Le recensioni dell'epoca sottolineano la fermezza morale dei testi che – al di là di sentimentalismi che sarebbero, appunto, da aspettarsi da una letteratura al femminile – impartiscono una sana lezione etica ad un vasto pubblico: quello che sarebbe stato senz'altro indicato come ristrettezza didattica rivolta ad un pubblico di sole donne, conserva così, invece, la sua validità generale...

Più interessante della funzione edificante della ferma morale protestante, ci sembra lo stile innovativo della narrazione di Naubert che contribuisce alla fondazione del romanzo storico moderno. Per gran parte della ricerca storico letteraria l'inizio e l'affermazione del romanzo storico vengono generalmente ricondotte alle opere narrative di Walter Scott. Persino la germanistica ignora ampiamente il debito di Scott nei confronti delle opere della scrittrice tedesca. In realtà il moderno paradigma del romanzo storico si trova ben inserito nel mercato libraio già nel tardo Settecento e Naubert ne è la protagonista indiscussa.

Che Scott conoscesse le opere di Naubert tradotte in inglese è fuori dubbio: nella prefazione della sua traduzione del 1799 del dramma di Goethe *Goetz of Berlichingen with the Iron Hand* elogia esplicitamente le «excellent romances called Herman of Unna and Alf von Duilman», due romanzi di Naubert, naturalmente pubblicati anonimamente in inglese nel 1794, che gli interessano anche per il motivo centrale della corte segreta del Femegericht.⁶ La tecnica narrativa che Scott applicherà soltanto dal 1814, da *Waverley* in poi, non è affat-

5 Nel suo «Nachwort» alla nuova edizione di *Thekla* (NAUBERT B. 2018: 445) Sylvia Kolbe cita una lettera di Körner a Schiller ben dieci anni più tardi, nella quale lui gli chiede: «Conosci un romanzo Die astrologischen Fürsten dell'autore della Thekla di Thurm».

6 «There (in Goetz) is also a scene founded upon the noted institution called the Secret or Invisible Tribunal. With this extraordinary judicatory, the members and executioners of which were unknown, and met in secret to doom to death those criminals whom other courts of justice could not reach, the English reader has been acquainted by several translations from the Ger-

to invenzione sua ma mutuata dall'opera di Naubert: la scelta della prospettiva di un eroe che, pur non essendo protagonista delle vicende storiche, permette di raccontarle da un punto di vista personale e distante consentendo l'incontro tra il personaggio fittizio e quelli storicamente documentati.

Ma non solo in Inghilterra, anche nella Germania stessa ben presto il merito di Benedikte Naubert, magari proprio dopo il 1817, da quando si è saputo che lei era stata l'autrice di questo gran numero di romanzi storici, cadde nell'oblio. Già nel 1823 Willibald Alexis, un autore che vuole reclamare per sé il ruolo di rifondatore di una nuova tradizione tedesca di romanzi storici, in una recensione dedicata a Scott, ignora completamente il debito di quest'ultimo verso la scrittrice di Lipsia, e presenta «l'invenzione e la formazione del vero romanzo storico»⁷ come merito esclusivo dell'autore scozzese.

I contemporanei scoprirono invece subito, come si evince da una recensione di *Thekla* del 1788 sull'influente rivista *Allgemeine Literatur Zeitung* (alla quale collaborava anche Schiller), l'originalità e gli aspetti innovativi del nuovo romanzo storico di Naubert.

L'articolo evidenzia la novità del fatto che si ha «un romanzo storico [...] lì dove veri caratteri storici e fatti autentici si intrecciano con la finzione». Anche il tema della Guerra dei Trent'anni come la più grande tragedia moderna su suolo tedesco viene valutata come una scelta originale e felice: «Infatti era finalmente giunto il momento non soltanto di recitare la storia nazionale, ma di sfruttarla per romanzi e a questo scopo si prestano in maniera eccellente gli scenari a noi vicini del secolo scorso e le vicende di interesse generale come gli avvenimenti della guerra dei Trent'anni»⁸.

Si sottolinea il fatto che la ricostruzione della situazione storica è scrupolosa e sulla base di uno studio attento delle fonti: «L'autore ha studiato scrupolosamente i costumi dell'epoca per quanto riguarda la religione, le maniere, il modo di condurre le guerre, il modo di

man, particularly the excellent romances called Herman of Unna, and Alf von Duilman», SCOTT W. 1826 (1799): Preface, V.

7 Willibald Alexis, *The Romances of Walter Scott* (1823), *apud* GÜNTER M. 2012: 319.

8 Recensione di *Geschichte der Gräfinn Thekla von Thurn, oder, Scenen aus dem dreyßigjährigen Kriege*, in *Allgemeine Literatur Zeitung*, 1788, Bd. 2, Nr. 153a, Sp. 685-686, *apud* VECCHIATO D. 2014: 105.

apparire in pubblico e in generale il modo di pensare.» – «Naubert offre un'immagine fedele dell'epoca storica tematizzata. Per questo il critico sostiene la tesi secondo cui il romanzo *Thekla* possiede tutte le qualità di una buona presentazione storica, poiché in esso la verità storica e la rappresentazione artistica si intrecciano in maniera equilibrata e in generale è così entusiasta del racconto da augurarsi una storia della guerra dei trent'anni scritta alla stessa maniera» (VECCHIATO D. 2014: 105).

L'articolo si inserisce, dunque, nella discussione generale dell'epoca sulla ricerca della verità nella storia e sulle possibilità di narrarla. L'intento illuminista di superare una storiografia di parte e agiografica non può ignorare i limiti che condizionano anche il racconto della storia più imparziale: le difficoltà di valutare le fonti tramandate e la scelta necessaria per poter giungere ad una narrazione coerente e accattivante. Una domanda centrale, anche nelle riflessioni di Schiller intorno ai suoi testi storiografici, resta: quanto può e deve pesare la qualità narrativa nei testi di storia e quando si rischia mettendo in secondo piano i fatti lasciando la precedenza alla leggibilità del racconto?

Il rapporto tra “verità storica” e “finzione letteraria” viene espresso bene da Naubert nella prefazione a *Konradin von Schwaben*: «La gente può chiamare questi testi come vuole, romanzo o storia vera; sono entrambe le cose: storia un po' abbellita dalla fantasia e romanzo che si basa su fatti autentici» (NAUBERT B. 1791b: 6). Sottolineando che la storia viene soltanto «un po' abbellita» e che il romanzo si basa sui fatti tramandati dalle fonti, Naubert si mostra consapevole dell'ambiziosità del progetto: individuare nel nuovo romanzo storico una soluzione per la narrazione degli eventi storici che non significhi una deviazione dalla verità a favore della finzione.

Una tecnica narrativa che aiuti a mantenere questo difficile equilibrio tra verità e finzione consiste nell'applicazione della cosiddetta *Zwei-Schichten-Technik*⁹ (tecnica dei due livelli): i protagonisti dei romanzi non sono i grandi rappresentanti del periodo storico raccontato

9 REITEMEIER F. 2001: 251. In una monografia uscita nel 1941 che è dedicata ai romanzi storici di Naubert, Kurt Schreinert parla di «Zwei-Schichten-Roman» (SCHREINERT K. 1941: 44). Schreinert già sottolinea l'importanza centrale dell'opera di Naubert, dal *Walter von Montbarry* in poi, per la fondazione del romanzo storico moderno. Verosimilmente a causa della situazione

ma personaggi sconosciuti e fittizi che vengono in contatto con loro e sono toccati dai grandi eventi della storia¹⁰. Questa scelta di una prospettiva secondaria sui fatti permette giudizi più distanziati e apre anche per il racconto della trama la possibilità di includere descrizioni di sentimenti, reazioni personali e di creare caratteri più ‘vivi’ senza dover manipolare troppo i fatti tramandati dal materiale delle fonti storiche. Certamente i personaggi inventati devono inserirsi nel contesto storico narrato in modo verosimile, i loro attributi e il loro agire sono conformi all’idea del periodo storico fornita dai fatti, e pare – almeno leggendo la recensione sopracitata – che per i lettori contemporanei Naubert sia riuscita in pieno in questa operazione.

Nel suo libro *Alf von Dülmen* (NAUBERT B. 1791a), che ebbe un grande successo in Germania ma, come si è accennato, anche oltremarina, Naubert applica perfettamente la tecnica narrativa dei due livelli mettendo al centro del racconto il personaggio nominato nel titolo e sconosciuto alla cronaca storica che incontra invece rappresentanti dell’aristocrazia nota come Otto von Wittelsbach (di cui è amico stretto) e si innamora persino della figlia dell’imperatore Filippo (quest’ultimo troverà la sua tragica fine proprio dalla mano di lui). Questa combinazione di fatti storici e finzione ovviamente non riguarda solo i personaggi. La trama è segnata da congiure, fedeltà e tradimenti, atti eroici nel campo delle spade e in quello dell’amore, fiducia cieca e sospetto: cioè da tutti quegli elementi di una storia che rendono il racconto divertente, ma nel centro di tensione dal quale scaturiscono gli eventi drammatici c’è la *Femegericht*, la corte segreta (talvolta anche chiamata *Freigericht*, corte libera), un fatto storicamente documentato. Le corti segrete nacquero nell’alto medioevo in Vestfalia: perciò gli eroi dei due romanzi di Naubert costruiti intorno

di guerra nell’anno della sua pubblicazione e del fatto che la Germanistica dei decenni successivi senz’altro non vedeva il suo compito principale nell’insistenza sulle origine tedesche del romanzo storico inglese, sia la sua ricerca come anche una tesi di dottorato di Michael Meyer del 1973 che riprende i suoi risultati, sono rimaste a lungo completamente ignorate (nessuna traccia se ne trova sulle storie della letteratura tedesca o sui manuali) e sono state riscoperte soltanto dai lavori su Naubert dell’inizio del ventunesimo secolo.

10 Hilary Brown (BROWN H. 2005: 67 sg) fa riferimento al romanzo *The Recess; or, a Tale of Other Times* (uscito a Londra in tre volumi dal 1783 al 1785 e tradotto in tedesco nel 1786) nel quale viene usata la tecnica dei due livelli e che potrebbe aver significato uno stimolo per Naubert.

a questo tema portano i nomi di due città medio-piccole di quel territorio, anche se il centro più importante delle *Feme* si trovava nella capitale vestfalia Dortmund. Il compito iniziale della corte segreta era la persecuzione di reati gravi che non venivano puniti attraverso la giurisdizione ufficiale. Nella Germania imperiale dell'alto medioevo, costituita da centinaia di stati e staterelli con autonomia giuridica, soprattutto per il ceto nobile, era facile eludere le condanne semplicemente rifugiandosi da un parente in un altro territorio. Naubert utilizza quel poco che si sa sulle riunioni segrete e implementa l'atmosfera inquietante e misteriosa con la sua fantasia senza aggiungere, però, niente di inverosimile. Per sottolineare il radicamento nei fatti storici, nel primo capitolo – datato nell'anno 1393 – una nota guarda un poco più avanti nella storia: «Nel 1408 l'imperatore Ruprecht avviò le prime indagini per una riforma delle corti libere» (NAUBERT B. 1791: 37). Il riferimento riguarda l'inizio delle mosse dell'imperatore, sostenuto anche dalle crescenti forze dei grandi principi territoriali, con l'intento di circoscrivere il potere della *Feme* che solo alla fine del secolo, nella dieta di Worms del 1495, porta all'istituzione del *Reichskammergericht*, della corte imperiale, cercando di riempire con essa il vuoto della giurisdizione ultraterritoriale. Per secoli la corte segreta aveva allargato sempre di più la sua zona d'influenza, superando i confini della Vestfalia e diventando una minaccia temuta in tutti gli stati tedeschi. I rituali delle assemblee, delle convocazioni, la crudeltà senza appello delle condanne e delle esecuzioni non sono invenzioni di Naubert ma tramandati da numerose fonti. Il postulato di autenticità, oppure la richiesta di accettare aspetti misteriosi e al limite del fantastico, viene ulteriormente rafforzato attraverso il crescente distacco tra tempo della narrazione e tempo narrato. Il capitolo introduttivo¹¹, che fornisce al lettore della fine del Settecento informazioni sulla scoperta dei documenti che costituiscono il materiale della parte centrale del romanzo, porta la data 1393 mentre il primo testo della storia di Alf von Dülmen, che viene raccontata in seguito, indica l'anno 1198. La distanza temporale all'interno del romanzo di circa due secoli (alla quale poi si aggiunge appunto quella esterna di tre ulteriori secoli del lettore attuale) rappresenta un cauto avvicina-

11 «Eingang», NAUBERT B. 1791a: 1-46.

mento ad un mondo medioevale dove la corte segreta ha assunto un ruolo di governo parallelo, occulto. Se nel capitolo introduttivo, anche se si parla della *Feme* ancora come forza presente, si critica chiaramente questa istituzione e il protagonista di queste pagine, il futuro imperatore Ruprecht, deve giurare di circoscrivere il fenomeno preparandone così la sua definitiva eliminazione, i testi successivi iniziano proprio con una affermazione che sottolinea il potere quasi illimitato della corte segreta: Nella lettera di «Bernhard, Herzog von Sachsen, an Pfalzgraf Otten von Wittelsbach», il duca della Sassonia informa il conte palatino che non gli verrebbe mai in mente di concorrere per il ruolo di imperatore essendo lui «Stuhlherr» (cioè colui che occupa il posto centrale nell'assemblea della corte, il presidente), ruolo che sarebbe comunque equivalente e: «il potere superiore visibile e quello invisibile non dovrebbero mai essere uniti in una persona» (NAUBERT B. 1791a: 47). Per ottenere la dignità di imperatore avrebbe dovuto rinunciare a quella di essere il più alto giudice del regno:

Il bene supremo dell'uomo onesto è l'occasione e il potere di manovrare il male e innalzare il bene. Il seggio su cui siedo nella discrezione mi offre migliaia di queste occasioni, io non vorrei perderle neanche per dieci corone imperiali; anche la spada che impugno è terribile e non vorrei affidare la sua lama a nessun altro che non sia io.

In questo modo il racconto mette subito a confronto il lettore moderno con l'aspetto estremo della realtà "esotica" dell'Alto-Medioevo e, dopo averlo preparato con il capitolo introduttivo, gli anticipa i motivi per cui un'istituzione fondata su buone intenzioni abbia potuto trascendere diventando la causa di tante criminali atrocità.

Mentre il primo capitolo viene narrato dalla prospettiva preferita da Naubert, cioè con un narratore autoriale non coinvolto nella storia che talvolta si prende la libertà di rivolgersi direttamente al lettore, le complicate vicende intorno alla tragica vita di Alf vengono narrate per la maggior parte attraverso lettere dei vari personaggi coinvolti. Oltre a sottolineare ulteriormente il postulato di autenticità, la forma epistolare del racconto crea un'incertezza sulla realtà dell'avvenuto. Spesso si trovano allusioni ad azioni o eventi che in un primo momento restano incomprensibili e che soltanto in seguito vengono chiariti. Il lettore si rende conto di leggere testimonianze che forniscono sempre

una prospettiva parziale degli eventi. Anche con questa prospettiva multipla il romanzo si inserisce nella discussione dell'epoca sulla necessità di una visione critica delle fonti storiche: i testimoni, intenzionalmente o involontariamente non dicono la verità, ma quella parte che vogliono e possono scorgere.

Il contesto chiarificatore di innumerevoli fatti viene fornito soltanto nel penultimo capitolo (la seconda lunga parte del racconto) che abbandona la forma di lettera e contiene le «Alf von Dülmens Geständnisse an die Nachwelt» (Le confessioni di A.v.D. ai posteri). Anche se, man mano che il racconto va avanti, al lettore non viene lasciato dubbio sulla distinzione tra “cattivi” e “buoni”, in generale, la forma della lettera mette in allerta di fronte alla visione soggettiva e limitata. Questa diventa fatale proprio quando appartiene all’“imperatore segreto” Bernhard che si illude di aver il controllo su tutti i “suoi”, ai quali lui delega il suo terribile potere o che pensa di poter garantire la successione ad un erede responsabile e moralmente integro come lui è stato. Pubblicato a distanza di neanche tre anni della Rivoluzione Francese la morale politica del romanzo di Naubert è chiara e contiene un messaggio poco velato ai regnanti tedeschi: il potere assoluto e incontrollato contiene sempre in sé il seme della tirannia, le istituzioni della società devono muoversi in modi trasparenti il ché, in quegli anni, significherà con sempre maggiore insistenza: costituzionalmente legittimati.

Ma, a parte questo significato esterno, resta soprattutto importante la funzione di creare un'atmosfera incerta e misteriosa che prepara i protagonisti (e anche i lettori) a improvvisi cambiamenti del loro destino: da quando pesa su Alf e su Otto von Wittelsbach la condanna della *Feme* non possono più fidarsi di nessuno perché ogni membro della corte occulta che li incontra ha l'obbligo di ucciderli. All'inizio di questa situazione che sembra senza scampo c'è l'assassinio dell'imperatore Filippo da parte di Alf che diventa colpevole anche se ha soltanto eseguito quello che gli aveva comandato la corte segreta. Faccende intricate di alta drammaticità: Alf, che ama una delle figlie dall'imperatore, si vede costretto ad ucciderne il padre. Filippo viene giudicato per un presunto tradimento che in seguito risulta falso: alla base di tanta violenza e di tante vite distrutte si trova dunque una decisione sbagliata di quella giurisdizione che si sente infallibile e non permette appelli. La «terribile spada» è caduta subito nelle mani

indegne di chi la usa solo per soddisfare la propria sete di potere e vendetta.

Un plot basato sull'onnipresenza delle forze occulte e terribili della corte segreta permette a Benedikte Naubert di combinare il genere del romanzo storico con quello cosiddetto "gotico" oppure il romanzo d'orrore senza dover ricorrere a fantasmi o eventi magici. Questo sarà stato il motivo per cui, come citato sopra, Walter Scott ha lodato esplicitamente le due opere *Hermann von Unna* e *Alf von Dülmen* di questo anonimo autore tedesco del quale conosceva senza dubbio anche tanti altri testi e che, anni dopo, utilizzerà pure come modello per il suo romanzo storico.

BIBLIOGRAFIA

BROWN Hilary, *Benedikte Naubert (1756-1819) and her Relations to English Culture*, Maney Publishing, Leeds 2005.

GÜNTER Manuela, *Geschichtsklitterung. Vom Nicht-Wissen der Literaturwissenschaft am Beispiel des historischen Romans – Naubert und Scott*, in Michael BIES e Michael GAMPER (a cura di), *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen 1730-1930*, Zürich, Diaphanes 2012, pp. 307-324.

LA ROCHE Sophie von, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, a cura di Barbara BECKER-CANTARINO, Reclam, Stuttgart 1983.

NAUBERT Benedikte, *Geschichte der Gräfin Thekla von Thurn oder Scenen aus dem dreyszigjährigen Kriege*, a cura di Sylvia KOLBE. 2a ed. Engelsdorfer, Leipzig 2018.

NAUBERT Benedikte, *Alf von Dülmen. Oder Geschichte Kaiser Philipps und seiner Tochter. Aus den ersten Zeiten der heimlichen Gerichte*. Weygand, Frankfurt und Leipzig 1791.

NAUBERT, Benedikte, *Konradin von Schwaben. Oder Geschichte des unglücklichen Enkels Kaiser Friedrich des Zweyten*. 2a ed. (Sammlung der merkwürdigsten altdeutschen Geschichten, vol. 11), Weygand, Leipzig 1791.

NAUBERT, Benedikte, *Eudocia, Gemahlinn Theodosius des Zweyten. Eine Geschichte des fünften Jahrhunderts. Von der Verfasserin des Walter*

von Montbarry, der Thekla von Thurn, des Hermann von Unna u.a.m, Erster Theil, Gräff, Leipzig 1806.

REITEMEIER Frauke, *Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutschen Vorläufer*, Schöning, Paderborn 2001.

SCHILLER Friedrich, *Werke (Nationalausgabe), vol. 31,1: Briefe an Schiller 1781 – 28.2.1790*, a cura di Lieselotte BLUMENTHAL, Weimar, Böhlau 1989.

SCHILLER Friedrich – GOETHE Johann Wolfgang, «*Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung*». *Briefwechsel*, 2 voll., a cura di Manfred BEETZ, Hanser, München 1999.

SCHREINERT Kurt, *Studien zu den Vergangenheitsromanen der Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland*, Ebering, Berlin 1941.

SCOTT Walter, *Goetz von Berlichingen with the Iron Hand. A Tragedy from the German of Goethe*. Galigniani, Parigi 1826 (prima ed. Londra 1799).

VECCHIATO Daniele, *Verhandlungen mit Schiller. Historische Reflexion und literarische Verarbeitung des Dreißigjährigen Kriegs im ausgehenden 18. Jahrhundert*, tesi di dottorato, Venezia 2014. (https://www.academia.edu/15347145/Verhandlungen_mit_Schiller_Historische_Reflexion_und_literarische_Verarbeitung_des_Drei%3%9Figi%3%A4hrigen_Kriegs_im_ausgehenden_18_Jahrhundert; ultima consultazione 16/05/2022).

LA RISCrittURA DELLE PEREGRINAZIONI DEL PADRE MIER
NELLA BIOGRAFIA DI REINALDO ARENAS

Domenico Antonio Cusato

UNIVERSITÀ DI CATANIA

Nonostante la distanza spaziale e temporale che intercorre tra la figura del frate domenicano Servando Teresa de Mier e quella dello scrittore Reinaldo Arenas, molti sono i punti di contatto tra il religioso messicano, vissuto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, e il profugo cubano, morto di AIDS nel 1990, a soli quarantasette anni. Proprio quest'ultimo – che ne *El mundo alucinante*, il suo romanzo più famoso, aveva rievocato il caso guadalupano del padre Mier – riconosceva una sorta d'identità tra sé e l'uomo divenuto protagonista di quella narrazione; tanto è vero che, in una sorta di lettera che a mo' di introduzione precede la storia romanzata di fray Servando, Arenas dice al domenicano: «Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona» (ARENAS R. 1981: 9).

Il maggior punto di contatto tra le due personalità consiste probabilmente nel forte desiderio di scandalizzare. Ognuno dei personaggi, infatti, nella ricerca smaniosa di originalità, ha avuto come maggior proposito quello di impressionare vivamente il proprio pubblico: Servando, i fedeli che nella chiesa eretta sul colle Tepeyac assisterono alla messa solenne del 12 dicembre 1794, festa della Madonna di Guadalupe, e si trovarono combattuti tra il sentimento di rispetto verso il famoso e fino ad allora stimato religioso e lo sdegno per l'imprudenza retorica del suo sermone; Arenas, i lettori che, nell'approccio alla te-

matica e alle tecniche narrative usate nei suoi scritti, pur solidali con lui per la repressione subita sotto il regime cubano, restano però perplessi per le continue provocazioni (nel contenuto e nella forma), che gli hanno attirato addosso le ire del regime castrista.

Ma vediamo prima quali sono stati gli episodi che hanno marcato la vita dei due personaggi e che, a torto o a ragione, li hanno resi celebri.

Il caso guadalupano del padre Mier, a cui si è appena fatto riferimento, nasce da un'irriverente predica che il domenicano tenne il giorno della festa di Guadalupe del 1794. Secondo la tradizione, il sabato 9 dicembre 1531, mentre Juan Diego, un indio neofita, si stava recando a Città del Messico per assistere alla messa, sulle alture di Tepeyac apparve la Vergine Maria, la quale gli ordinò di andare dal vescovo Zumárraga e chiedergli la costruzione di un tempio nel luogo in cui era apparsa. Juan si precipitò dal prelato, ma questi, scettico, gli richiese una prova che dimostrasse che colei che era apparsa fosse davvero la Madonna.

Dopo qualche giorno, il 12 dicembre, poiché lo zio di Juan Diego stava molto male e si sospettava che stesse per morire, il nipote si diresse verso il convento di Santiago per cercare un sacerdote che confessasse il moribondo; ma per evitare una nuova apparizione – che gli avrebbe potuto far perdere del tempo, in quel momento prezioso –, fece un giro più largo, per non passare dal luogo fatidico.

Tuttavia, la Madonna gli apparve ugualmente e, dopo averlo tranquillizzato sulla salute del parente, gli procurò la prova che aveva chiesto Zumárraga; nonostante non ne fosse la stagione, infatti, Juan Diego trovò delle splendide rose. La stessa Vergine, poi, fece una composizione con i fiori, che avvolse nella *tilma*¹ dell'indio, affinché questi li portasse dal vescovo, senza toccarli né guardarli.

Arrivato in presenza di Zumárraga, Juan svolse la sua *tilma* e fece cadere a terra le rose, ma maggiore stupore destò il fatto che, sulla grezza tela, vi era stampata l'immagine dell'Immacolata, così come l'aveva descritta Juan Diego. Tutti si prostrarono, allora, davanti al

1 Specie di coperta, usata come mantello, che fa parte del consueto vestiario dei contadini poveri.

miracolo; e, da allora, si venera la sacra immagine della Vergine di Guadalupe, patrona del Messico.

Fray Servando, tuttavia, sembrava essere di altro avviso, quel 12 dicembre del 1794. Infatti, dal pulpito della Colegiata de Guadalupe, propose una diversa – e, invero, abbastanza originale – versione dell'apparizione della Vergine.

Il suo sermone, quel giorno, constava di quattro proposizioni principali, nelle quali cercava di sviluppare una tesi ben precisa:

- L'immagine della Madonna di Guadalupe non fu impressa sulla *tilma* di Juan Diego, ma sul mantello di San Tommaso apostolo.
- Sin dai primissimi anni dell'era cristiana, l'immagine era già celebre nella vallata di Tenanyuca, dove San Tommaso le aveva eretto un tempio, e gli indi la adoravano.
- Ben presto gli indi, diventati apostati della fede, cercarono di distruggere l'immagine della Guadalupana, senza però riuscirci. Allora, San Tommaso decise di nascondere la per evitare che venisse maltrattata. Dieci anni dopo la Conquista del Messico, la Madonna apparve a Juan Diego consegnandogli, come prova da portare al vescovo Zumárraga, quell'antica effigie.
- L'immagine è sicuramente degli inizi del primo secolo; dunque, il modo in cui si è conservata dimostra che la riproduzione può essere avvenuta solo in modo soprannaturale, come se la Vergine Maria, mentre ancora era in vita, si fosse stampata “naturalmente” nell'*ayatl*, vale a dire nella tela.

È facile immaginare il vespaio che destò la predica. L'arcivescovo di Città del Messico, Alonso Núñez de Haro y Peralta, condannò il frate all'esilio² (dal quale rientrò, dopo oltre due decenni, per essere di nuovo imprigionato); e il domenicano passò il resto della sua vita a ripensare a quel sermone, e a cercare di dimostrare che egli non aveva alcun torto e che il vescovo – che era spagnolo – lo esiliò perché era invidioso degli americani colti, e in particolare di lui per la sua eccezionale dote oratoria.

² Tutto il processo è riportato in HERNÁNDEZ Y DÁVALOS J.E. 1879: 5-132. Qui, tra l'altro, alle pp. 6-17, viene pubblicato, come capo d'accusa a carico del padre Mier, il sermone guadalupano.

Molti critici hanno sottolineato l'intenzione politica del frate³. Secondo costoro, Servando asseriva che il Messico era cristianizzato già nel primo secolo dopo Cristo, per far cadere l'alibi dell'evangelizzazione con cui gli spagnoli giustificavano la Conquista. Ma, personalmente, credo che Servando non si sia reso conto immediatamente dell'importanza politica del suo sermone, proprio perché esso era stato concepito senza premeditazioni in tal senso. Solo la mania di originalità lo portò a prendere per buone le bislacche notizie fornitegli da un oscuro avvocato della Real Audiencia di Città del Messico, un certo Borunda, e a elaborarle nello spazio di pochi giorni. Se avesse veramente voluto attaccare gli spagnoli, lo avrebbe fatto circa un mese prima; infatti, l'8 novembre di quello stesso anno, aveva predicato con grande plauso in occasione delle onoranze funebri rese al *conquistador* Hernán Cortés. C'è, dunque, da chiedersi come mai non sfruttò quella migliore occasione per scagliarsi contro gli spagnoli. È evidente che era il desiderio di stupire l'uditorio ciò che maggiormente gli interessava.

È ovvio comunque che, appena si rese conto della sfumatura politica che aveva acquisito il suo sermone, negli anni seguenti fece di tutto per rimarcare la distanza tra lui e il potere. Tanto è vero che, dopo più di un quarto di secolo da quella predica, in un rapporto segreto del tribunale dell'Inquisizione datato 25 maggio 1820, si può leggere:

Fr. Serbando, es el hombre mas perjudicial y temible en este Reyno, de quantos se han conocido. Es de un caracter altivo y presuntuoso. Posee una instruccion mui basta en la mala literatura. Es de genio duro, vivo y audaz, su talento no comun, y logra ademas una gran facilidad para producirse. Su corazon está tan corrompido que lexos de haver manifestado en el tiempo de su prision alguna variacion de ideas, no hemos recibido sino pruebas constantes de una lastimosa obstinacion. Aun conserva un animo inflexible, un espiritu tranquilo superior á sus desgracias. En una palabra, este Religioso aborrece de corazón al Rey, lo mismo que á las Córtes y á todo Gobierno legitimo. No respeta ni á la Silla Apostolica, ni á los Concilios: su fuerte y pasion dominante es la independencia revoluciona-

³ Dei risvolti politici della vicenda ha trattato anche Alessandra Riccio (RICCIO A. 1981). Della stessa, si veda anche un altro suo interessante saggio sul domenicano messicano (RICCIO A. 1982).

ria que desgraciadamente ha inspirado y fomentado en ambas Americas por medio de sus escritos, llenos de ponzoña y veneno⁴.

Cosicché il padre Mier – il quale, in principio, aveva voluto soltanto essere un po' più originale dei precedenti predicatori – diventa realmente (e suo malgrado, direi) un feroce avversario politico degli spagnoli e dell'alto clero.

Così come l'anticolonialismo di Servando nasce dall'attacco che venne rivolto al suo atteggiamento irriverente nei confronti della tradizione guadalupana, allo stesso modo l'anticastrismo di Reinaldo Arenas nasce dall'attacco che viene rivolto al suo atteggiamento irriverente nei confronti della "morale" cubana. E proprio come il religioso messicano, che all'epoca dell'originale predica non era ancora schierato contro il colonialismo e l'arcivescovo Haro y Peralta, inizialmente lo scrittore cubano non era affatto contrario al marxismo caraibico e al suo *líder máximo* Fidel Castro.

Anche Arenas, dunque, approda alla politica dopo che il suo atteggiamento viene interpretato dal regime in chiave antigovernativa. Eppure, come Servando, lo scrittore cubano non aveva mai avuto alcuna intenzione di opporsi al sistema vigente; anzi, nelle sue memorie – nonostante siano state scritte nell'ultimo anno di vita e risentono pertanto della forte carica anticastrista che lo domina al tempo della scrittura – non riesce a sottacere le miglierie personali ottenute sotto il regime di Fidel. Come lui stesso ci fa sapere, grazie al governo instauratosi dopo la caduta di Batista, ha la possibilità di frequentare le scuole; trova subito un lavoro; riesce poi a cambiarlo con uno a lui più gradito (infatti, basti pensare che, nonostante fosse diplomato in contabilità agricola, chiede e ottiene di essere trasferito presso la Biblioteca Nazionale della capitale cubana); vince la *Primera mención* del concorso letterario dell'UNEAC⁵ nel 1964 con *Celestino antes del alba* e la vince nuovamente nel 1966 con *El mundo alucinante*. Ciò dimostra, quindi, che egli è perfettamente integrato nel sistema, pro-

4 *L'Informe del Tribunal de la Inquisición, sobre la clase de individuo que es el Dr. Mier, y que debe incomunicarse* si trova trascritto in HERNÁNDEZ Y DÁVALOS J.E. 1879: 924.

5 Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

prio come quel frate messicano che, appunto per tale motivo, circa duecento anni prima era stato invitato a predicare per le onoranze funebri rese a Hernán Cortés.

Per quale ragione, allora, a un certo punto Arenas si rivolta contro il regime? La sua avversione, come egli stesso afferma in un'intervista concessa nel 1985, inizia negli anni '70:

Mi rechazo total con la revolución comenzó en el 70. Aquel año fue un año de definición absoluta, porque me di cuenta de que había dejado absolutamente de ser una revolución, que aquello era una dictadura con una serie de leyes muy estrictas, una serie de medidas represivas, con una nueva clase estatuida... (HASSON L. 1992: 44).

Ma che cosa era successo a partire dal 1970? Quali erano state le leggi «muy estrictas» che furono promulgate quell'anno? Ebbene, erano soprattutto leggi contro l'omosessualità. Nella medesima intervista appena citata ce lo dice, dopo poche pagine, lo stesso Arenas:

No debemos olvidar que del 70 en adelante empiezan a promulgar unas leyes en las cuales yo entro como delincuente: la "ley del diversionismo ideológico" que prohíbe publicar textos en el extranjero [...] la "ley del normal desarrollo sexual de la juventud y de la familia" [...] o sea hay toda una serie de leyes [...] que evidentemente eran para todos los intelectuales disidentes. No debemos olvidar que a partir del 71 [...] empieza a producirse [...] lo que se llamó la "parametrización" de los escritores. Entonces se dice que toda persona ideológicamente débil, que toda persona homosexual, que toda persona con una ideología diferente tiene que ser separada de los cargos culturales (HASSON L. 1992: 49)⁶.

C'è da rimarcare, comunque, che in *Antes que anochezca* (il libro delle sue memorie che finisce di scrivere cinque anni dopo quell'intervista), Arenas sembra anticipare cronologicamente la sua opposizione politica. Probabilmente, ciò è dovuto al fatto che, nel redigere le vicis-

⁶ Addirittura, secondo Arenas, la campagna iniziò sin dai primi anni '60: «Era el año de 1963 y ya se agudizaban las persecuciones sexuales [...] pero yo todavía no era un homosexual confeso» (ARENAS R. 1992: 94).

situdini della sua vita, non le descrive con la mente di quegli anni, ma con quella della sua esperienza attuale. Inoltre, bisogna considerare che gli episodi narrati sono ormai più lontani nel tempo – tanto è vero che non li racconta mai con linearità cronologica, ma così come gli vengono alla memoria, con l’irregolarità temporale che c’è in ogni ricordo lontano –; ed è normale che la sua descrizione non si faccia dalla prospettiva che aveva al tempo della storia raccontata, ma da quella che ha nel presente della scrittura.

Fu dunque la campagna governativa contro l’omosessualità – e le conseguenze di quella campagna (vale a dire l’arresto dello scrittore, che a partire da quel momento si sentì costantemente perseguitato) – che indussero Arenas a prendere le distanze dal sistema politico cubano e a fuggire in esilio dal porto del Mariel⁷. Per quanto la sfera della sessualità non avesse niente a che vedere con la politica, il manicheismo castrista relegava i “diversi” fra i nemici della rivoluzione. E pertanto, da nemico – come lo si voleva –, lo scrittore cominciò ad avversare il regime.

Ma, a questo punto, si impone un interrogativo: Arenas era conscio dei motivi di “buon costume” (condivisibili o meno) che inducevano il regime a perseguitarlo? Questo, in realtà, non ci è dato di sapere; poiché, come si è detto, la versione della sua autobiografia, anche se in buona fede, è condizionata da riflessioni nuove e da nuove prese di posizione ideologica, che al tempo della storia narrata ancora non erano maturate. È per ciò che rimaniamo dubbiosi quando l’autore sostiene che le persecuzioni verso la sua persona erano iniziate prima che si scoprisse la sua omosessualità, e che le cause per cui veniva attaccato dal regime erano da ricercarsi nel fatto che avesse pubblicato un romanzo, *El mundo alucinante*, presso una casa editrice straniera. A questo proposito, stando a quanto riferisce nelle memorie, la Seguridad del Estado prese a interrogarlo per sapere come avesse fatto

7 Per quanto Arenas in varie occasioni abbia sostenuto di essere fuggito da Cuba riuscendo a eludere con grandi difficoltà i controlli della Seguridad del Estado, vi è una testimonianza di Ángel Rama (resa in tempi non sospetti) che lo contraddice. Infatti il critico, che lo intervistò subito dopo lo sbarco a Key West, racconta: «En esa desconcertante y fantástica flotilla, [...] alguien descubrió la presencia de Arenas [...]. Él contó lo ocurrido: Estaba en mi apartamento de La Habana, cuando a las cuatro de la mañana llamaron a mi puerta diciéndome: Vístete y lárgate. Yo les dije que no había pedido salir, que prefería quedarme en Cuba, pero ellos me dijeron: No discutas y lárgate para Mariel» (RAMA A. 1981: 332).

a far uscire il manoscritto da Cuba, che tipo di rapporti avesse con l'estero, di quanti manoscritti fosse ancora in possesso e via dicendo (ARENAS R. 1992: 143). Tuttavia, anche se la pubblicazione non autorizzata del romanzo gli dovette sicuramente creare dei problemi, si ha la sensazione che Arenas non voglia rendersi conto che la vera persecuzione nei suoi confronti si effettuò per l'intolleranza del regime verso gli omosessuali.

Come il frate messicano, anche lo scrittore cubano si rifiuta di credere a ciò che appare più ovvio, adducendo ragioni di altro ordine: la pericolosità che, sotto ogni regime, rappresenta l'intellettuale, e l'invidia che questi suscita nelle persone mediocri. A tale proposito, sentendosi un gran predicatore, Servando aveva scritto: «Ignoraba yo el poder de la envidia, y cuán grande era la que habían excitado cuatro aplausos dados á mis sermones» (TERESA DE MIER S. s.a.: 88)⁸. Allo stesso modo Arenas – che pure, come il Padre Mier, ostenta spesso l'enorme considerazione che ha di se stesso – insinua che l'invidia sia stata l'elemento che ha maggiormente contribuito al suo danneggiamento: «Allí [dal carcere] llamaron a la UNEAC, que elevó los peores informes sobre mí. De repente, todo lo positivo desapareció de mi expediente y yo sólo era un contrarrevolucionario homosexual, que había publicado libros en el extranjero» (ARENAS R. 1992: 182). E, in un'altra occasione, lo manifesta chiaramente: «Hay como una especie de sentido de destrucción y de envidia en el cubano; en general la inmensa mayoría no tolera la grandeza no soporta que alguien destaque [...]» (ARENAS R. 1992: 312).

Dunque, egli ritiene di essersi perduto proprio in quanto scrittore (attività che già, di per sé, lo rendeva pericoloso) che aveva pubblicato all'estero (attirando su di sé le invidie).

È naturale, a questo punto, che esploda la sua collera, e decida di manifestare la sua ribellione. Da ciò che avviene a partire da questo momento, si capisce che, in realtà, egli aveva accolto inizialmente la rivoluzione castrista più per la sua essenza di ribelle che per l'adesione a quegli ideali. Tanto è vero che, una volta "provocato", non basta la fede politica a frenare la sua ira; e si lancia nuovamente nella lotta.

⁸ Pur se nel volume non viene riportato l'anno di pubblicazione, Santiago Roel dà, di questa edizione di Reyes, la data 1930 (TERESA DE MIER S. 1946: 1).

Così come si era stretto a Castro per andare contro Batista, adesso si appoggia all'anticomunismo statunitense per rafforzare il suo attacco contro Castro. Nondimeno, quando verrà il momento, non esiterà a opporsi con altrettanta asprezza all'imperialismo *yanqui*: insomma, dall'istante in cui il suo spirito ribelle si sveglia, Arenas si rivolterà senza sottigliezze ideologiche contro tutto ciò che non è in perfetta sintonia con la sua prospettiva.

Nel suo atteggiamento è perfettamente in linea con la figura del Padre Mier, di cui si sente emulo. Questi, infatti, si era rivelato un eterno insoddisfatto, e aveva utilizzato la parola (scritta e orale), manifestando la sua indole ribelle contro tutto (dapprima contro gli spagnoli, che non permettevano al Messico di essere indipendente; una volta raggiunta l'indipendenza, contro Iturbide poiché all'impero il frate preferiva la repubblica; quindi, contro la repubblica federativa, perché considerava più adatta una centralizzata...). E anche Arenas reagisce in modo simile: attraverso la parola attaccherà non solo il regime che lo ha costretto all'esilio, ma anche tutti coloro che non sono apertamente contrari o sufficientemente attivi contro di esso⁹. In fondo, è questo l'unico modo che ha di vendicarsi, ma forse è anche l'unico modo in cui vuole farlo. Difatti, come sostiene in "Final de un cuento", se anche ne avesse la possibilità, non tornerebbe a Cuba nemmeno se gli permettessero di dare il colpo di grazia a Castro; non è in questo modo, infatti, che si appagherebbe la sua sete di vendetta: «[...] ni aunque desde el avión hasta el paredón de fusilamiento me desenrollen una alfombra por la cual marcialmente habría de marchar para descerrajar el tiro de gracia en la nuca del dictador (ARENAS R. 1991: 66)»¹⁰.

Fra i due personaggi, però, esiste una differenza che li distingue notevolmente: il modo di lasciare questo mondo. Giunto il momento

9 Si pensi alle aspre critiche che rivolge contro il colombiano Gabriel García Márquez "[...] hoy convertido en una de las vedettes más importantes que tiene Fidel Castro" (ARENAS R. 1992: 163).

10 "Final de un cuento", in *Final de un cuento* (1991: 66). La narrazione, che oggi si trova inserita nell'antologia di scritti (racconti e saggi) appena citata (pp. 63-84), è apparsa per la prima volta in "Mariel", la rivista che Arenas dirigeva a Miami (ARENAS R. 1983: 3-5). Successivamente, è entrata a far parte del volume *Adiós a Mamá* (ARENAS R. 1995: 53-79).

in cui si sente prossimo alla fine, il dominicano ha ancora bisogno di un pubblico da meravigliare. Chiede, infatti, al presidente della Repubblica, di poter ricevere il Viatico – che avrebbe voluto uscisse dalla parrocchia di Santa Veracruz accompagnato da un battaglione con bandiera e musica – direttamente da Miguel Ramos Arizpe, ministro di Justicia y Negocios Eclesiásticos. E, come se non bastasse, invita personalmente i suoi amici ad assistere alla cerimonia della sua Estrema Unzione. Quel giorno, il 17 novembre 1827, il padre Mier approfitta ancora una volta per poter parlare di sé; e, dopo un eloquente discorso, davanti alla moltitudine di gente che affollava la sua stanza, riceve l'estremo Sacramento.

Arenas, invece, sceglie di morire in solitudine, affidando a un testo tutte le cose che ha da dire. Messo il punto finale a *Antes que anochezca*, scrive una lettera di commiato, accusando Castro e il suo regime di tutte le sofferenze da lui patite.

Ormai, il groviglio delle esperienze personali lo ha condotto a considerare che la libertà non si raggiunge nel regno di questo mondo. Pertanto, decide di anticipare la sua morte. È un anticipo minimo, dato che è già gravemente ammalato di AIDS, e si trova in fase terminale. Tuttavia, la determinazione a togliersi la vita gli serve per riacquistare il libero arbitrio: se vuole, può sottrarre il suo corpo all'estrema tirannia, quella della malattia. La morte, così, in quanto liberamente decisa, diventa una nuova fuga, e non una cacciata da questa terra.

BIBLIOGRAFIA

- ARENAS Reinaldo, *El mundo alucinante*, Montesinos, Barcelona 1981.
ARENAS Reinaldo, "Final de un cuento", "Mariel", I, 1, 1983, pp. 3-5.
ARENAS Reinaldo, *Final de un cuento*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1991.
ARENAS Reinaldo, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992.
ARENAS Reinaldo, *Adiós a Mamá (De La Habana a Nueva York)*, Ediciones Áltera, Barcelona 1995.
HASSON Liliane, *Memorias de un exiliado. París, primavera 1985*, in Ottmar ETTE (a cura di), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas:*

Textos, estudios y documentación, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1992, pp. 35-64.

HERNANDÉZ Y DÁVALOS Juan Evaristo, *Colección de Documentos para la Historia de la Guerra de Independencia de México. De 1808 a 1821*, tomo III, José María Sandoval impresor, México 1879.

RAMA Ángel, *Reinaldo Arenas al ostracismo*, "Eco", n. 231, enero de 1981, p. 332.

RICCIO Alessandra, *Il romanzo di Fray Servando nello specchio della storia*, in Pier Luigi CROVETTO (a cura di), *Storia di un'iniquità*, Tilgher, Genova 1981, pp. 147-160.

RICCIO Alessandra, *Due modi dell'espressione americana: Suor Juana Inés de la Cruz e Fray Servando*, in *Ecdotica e testi ispanici (Atti del Congresso Nazionale dell'Associazione Ispanisti Italiani, Verona, 18-19-20 giugno 1981)*, Fiorini, Verona 1982, pp. 186-200.

TERESA DE MIER Servando, *Memorias*, a cura di Alfonso REYES, ed. América, Madrid s.d. (1930?).

TERESA DE MIER Servando, *Apología del Dor. Don Servando Mier y relación de lo que sucedió en Europa, escritas por él mismo en la Inquisición de México. 1819*, explicación de Santiago ROEL, prólogo de José Eleuterio GONZÁLEZ, tomo I, CCCL Aniversario de su fundación, Monterrey, Nuevo León 1946.

MARGARITA, ESTÁ LINDA LA MAR DE SERGIO RAMÍREZ:
RUBÉN DARÍO ENTRE MITO NACIONAL Y PARODIA

Mara Donat

PHD UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

La obra *Margarita, está linda la mar* de Sergio Ramírez lleva a desarrollar un análisis sobre la deconstrucción de emblemas establecidos en el entramado social y cultural de Nicaragua en la representación ficcional, mediante la construcción de la trama anclada a hechos y personajes históricos reales.

La parte de historia nicaragüense que se trata en la novela construye el entramado principalmente alrededor de dos personajes simbólicos: el general Somoza, por el ámbito político-social, y el poeta Rubén Darío, por el ámbito cultural. Junto a ellos se mueven otros personajes políticos y socioculturales, respectivamente, en el intento de representar el mundo real en la ficción. Se logra, sin embargo, un reflejo absolutamente distorsionado de la realidad histórica mediante los recursos de la ironía y la parodia, elementos retóricos que deconstruyen la supuesta realidad, para reformularla de manera autónoma en el plano de la ficción, sin perder cierto nivel de referencialidad. Por eso, se propone un análisis de los efectos paródicos producidos por un discurso narrativo dinámico entre representación y deconstrucción, con particular enfoque en la figura del poeta institucional Rubén Darío¹.

1 Ramírez ha profundizado en el estudio de la figura y la obra de Darío para crear un símbolo compartido de la identidad nacional en su ensayo *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*

Con referencia a la fecha de 21 de septiembre de 1956, el narrador omnisciente relata en tercera persona la fiesta que celebra la reelección del dictador Anastasio Somoza, durante la cual sufre un atentado y muere por un balazo. El ataque contra el dictador tenía que haberse cumplido por parte de un grupo organizado, pero al fallecer el plan el crimen es llevado a cabo de manera individual por el poeta y periodista Rigoberto López Pérez. Es un personaje real y ficcional que cubre una función mediadora, porque en el entramado entrelaza la historia personal e institucional de los dos héroes nacionales, así como opera una conjunción entre realidad y ficción, historiografía y literatura. Rigoberto recoge datos en un cuaderno y trata de reconstruir la biografía del poeta institucionalizado Rubén Darío al mismo tiempo que actúa en la acción en el presente histórico de la novela para matar al dictador Somoza. Desde el principio se establecen unos paralelismos muy interesantes y eficaces a nivel temático y textual. Ambos poderes, político y cultural, se desautorizan mediante un proceso de representación del personaje en su vulnerabilidad corporal y biológica, devuelto a una dimensión humana compartida por todos los demás seres de la sociedad. Además, Ramírez emprende una polémica contra los sistemas de poder, sea político sea cultural, mediante un procedimiento crítico y paródico en el que el discurso historiográfico, de por sí poco fiel a la verdad, queda distorsionado por el discurso narrativo, a partir de su origen, la oralidad, aunque culmine en la escritura cual estatuto literario. El escritor logra todo esto con extrema eficacia en el ámbito del contenido, por implementarlo dentro de una estructura narrativa muy compleja, construida según un principio dialógico, meta-narrativo, que abarca una rica intertextualidad. El proceso abarca la configuración del cuerpo como tema que enfoca la reversión del sentido.

Por lo que se refiere a la polémica sociopolítica, es fundamental observar que en la novela la dictadura no es criticada y denunciada con violencia, sino que es destituida por dentro, porque Somoza es representado como mera persona humana, a través de la representación del cuerpo biológico en una condición de extrema vulnerabilidad. La estatura histriónica del dictador queda así reducida a nivel del suelo,

(1985), también se ha entregado a la difusión de su obra resaltando el valor universal de su aporte. Ver "Nicaragua en Casa de las Américas" (MORO D. 2015: 75-90).

en consecuencia, la dictadura y el poder quedan relativizados en la ficción. Por un lado, hay la preparación de la fiesta en parafernalia, para la celebración del personaje político vuelto a ser electo en 1956; por otro lado, hay un personaje banalmente humano que revela su fragilidad real. El dictador, quien había sufrido una operación de colestectomía, será matado por un complot fallido y bajo circunstancias de por sí irónicas, puesto que faltará de ponerse un chaleco antibala que le había sido regalado por Eisenhower por mano de su encargado de seguridad Wan Wynckle (RAMÍREZ S. 2001: 40)². Somoza ya está configurado al principio de la novela antes del salto temporal al pasado sobre la llegada de Darío en 1907 (RAMÍREZ S. 2001a: 16-17), pero los detalles sobre su muerte y su enfermedad se configuran al final de la novela, en el presente histórico. El tiempo de la narración no sigue el orden cronológico de la historiografía y los documentos, puesto que el relato de las dos historias paralelas se alterna entre los primeros años de 1900, con Somoza joven y Rubén Darío viviente, y los años cincuenta, el poeta ya muerto, héroe nacional, y el dictador en el momento de su muerte. Y bien, el motivo del chaleco apenas mencionado al principio anticipa la trama para configurar esa muerte trágica al final de la novela, antes de otro *flash back* en la vida de Darío, también con referencia a su muerte. El paralelismo estructural y temático establecido desde el principio de la narración entre los dos héroes institucionales, con el fin de destituirlos, culmina en la resolución de la trama.

Desde el primer capítulo el diálogo entre varios personajes protagónicos construye al héroe político de manera fragmentaria con el fin de destituirlo a nivel simbólico ya antes de la muerte. Después de relatar como se le entregó a Somoza el chaleco antibala, que al final se revela totalmente inútil por las circunstancias inesperadas comentadas arriba, ellos ironizan alrededor de su menomación física, en particular, el orfebre Segismundo alcanza un matiz desacralizador que deconstruye al personaje institucional. De manera similar y paralela,

2 Esta anécdota está comprobada por documentos históricos. Es un ejemplo de cómo se construye toda la novela, con matices esperpénticos, pero con base en datos históricos precisos y peculiares. Se trata de un procedimiento narrativo que caracteriza toda la obra de Ramírez (AGUIRRE ARAGÓN E. 2009: 69-86), en particular esta novela tiene un notable carácter histórico y esperpéntico (MENTON S. 2009: s.n).

la menomación final del cuerpo del atentador Rigoberto, ya muerto, rebaja también el poder criminal, mientras Somoza trata de rescatar el poder dictatorial perdido mediante la revancha, siendo la operación requerida por el dictador en punto de muerte con cínico humor negro, expresada con evidente lenguaje machista (RAMÍREZ S. 2001a: 446). En el capítulo siguiente intitulado “Fin de fiesta” nos enteramos de la menomación cumplida mediante la narración en tercera persona, en la voz principal omnisciente que nos compromete en el entramado como lectores partícipes y activos (452), mediada por la mirada de los personajes conspiradores implicados en el complot, el Capitán Prío y el orfebre Segismundo. Ambos ven el cadáver en el piso y luego reconocen el cuerpo del amigo Poeta en el Cuartel Departamental donde son llevados presos. La configuración del hecho se desarrolla según el estilo dialógico y nos enteramos de que la operación es llevada a cabo por Caradepiedra Diómedes Baldelomar, hijo de la Caimana (RAMÍREZ S. 2001a: 454-455). Por tratarse de la parte anatómica sexual que remite a la virilidad, y en consecuencia al poder masculino dentro de un discurso de género, el efecto paródico es eficaz en destituir a la figura del héroe social, que también remite de manera indirecta a los revolucionarios sandinistas, en una polémica oculta. Además, siendo autor del cuaderno sobre Darío, poeta y periodista, Rigoberto incluso queda rebajado con ironía implícita como institución cultural y literaria, a la par del poeta nacional. Más aún, aquí Ramírez construye un magnífico paralelismo: tal como Quirón roba el cerebro de Darío en 1917, de niño, también roba y lleva al mismo lugar seguro los órganos del poeta complotista guardados dentro de un frasquito, en 1956, de viejo. El narrador omnisciente nos inserta en los hechos con su maestría técnica, que nos hace de nuevo presentes y partícipes en el relato (RAMÍREZ S. 2001a: 470). En el paralelismo temático y metafórico el autor construye dos líneas de mediación espaciotemporal, entre pasado y presente de la historia narrada. En el eje narrativo está el Capitán Prío en cuanto personaje protagónico y voz principal de la narración en tercera persona, el que lo ve todo, del principio al final, desde su atalaya, del primer al último capítulo; en el eje temático donde se enredan los paralelismos configurados con matices irónicos y carnavales-

cos está Quirón como personaje popular y mítico a la vez³. Capturado «por el olor germinal del semen», Quirón llega a asomarse al cadáver de Rigoberto. «Ya está viejo, pero sabe que tiene que correr otra vez» bajo el influjo del mismo Marte que lo atormenta desde que Darío le pasó el numen cuando niño. Mientras el capitán Prío y el orfebre Segismundo junto con los otros presos son esposados para el traslado a Managua «nadie se entera de su robo» (RAMÍREZ S. 2001a: 471-472). Así, Quirón queda como punto de convergencia entre los motivos que en la trama configuran a todo héroe, destituido y vulnerable en su salud biológica. Los órganos anatómicos de los dos poetas, los testículos de López Pérez y el cerebro de Darío, acaban extirpados y guardados en frasquitos, disponibles para la investigación científica y anónima. Ambos acaban robados y llevados al prostíbulo de la Caimana, para una total destitución de los dos héroes en el discurso humorístico. Es con este magistral paralelismo temático, estilístico y estructural que se concluye la historia novelada (CHANDLER B. 2013). La historia real del dictador se complementa en el “Intermezzo tropical” con una síntesis biográfica en orden cronológico (RAMÍREZ 2001a: 209-223) y con las “Palabras Postreras” al final (RAMÍREZ 2001a: 473-478), cuando nos enteramos de la muerte del dictador por los datos históricos oficiales. A lo largo de la narración se encuentran acontecimientos sobre su juventud, su enamoramiento de Salvadora, hija del doctor Debayle, su subida al poder, y siempre destaca su vulnerabilidad humana, identitaria y biológica.

Sin poder detenernos en un atento análisis, a profundizar en otro aporte, hemos esbozado las estrategias de representación del dictador cual personaje y héroe histórico, porque el poder político parodiado está entrelazado en la historia y en el entramado con la vida y la representación ficcional del personaje real y literario, Rubén Darío, de nuestro peculiar enfoque. De hecho, la crítica al discurso historiográfico e institucionalizado se profundiza en la representación ficcional del poeta Rubén Darío, héroe nacional, patrimonio compartido de la identidad nicaragüense, adoptado antes por la dictadura de Somoza y después por el gobierno revolucionario como elemento de unificación y orgullo cultural en un proceso de nacionalización. Es una parado-

3 Profundizan en esta figura mediadora Seymour Menton (2009) y Diana Moro (2015: 240-241).

ja, pero tanto la dictadura somozista como la revolución sandinista avalaron ese proceso (MORO D. 2015: 37-73). Si bien a menudo desatendido, Darío fue celebrado y abusado por los sistemas de poder en la construcción de un aparato institucional, por lo tanto, más allá del real genio y prestigio literario, queda vaciado de realidad humana, para hacerse mera estatua, mero monumento⁴. Por eso, la figura del poeta en la obra se vuelve la clave principal del discurso irónico en la deconstrucción histórica, identitaria, cultural y literaria, aunque esté alardeado como lugar de la memoria. Tal deconstrucción paralela a la figura del dictador, sobre todo mediante la configuración elemental del cuerpo biológico en el entramado, llega a ser la destitución de Rubén Darío cual símbolo cultural. No por nada, la ironía y la parodia culminan en este personaje, que se configura de verdad entre la celebración y el dato biográfico por un lado, la distorsión caricaturesca y macabra por el otro⁵.

Desde una perspectiva humana, no heroica, la reconstrucción ficcional de una pseudobiografía de Rubén Darío en sus últimos años se lleva a cabo mediante el aporte de diferentes testigos con su oralidad dialógica. Los conspiradores que se reúnen alrededor de “la mesa maldita”, entre los cuales están Norberto, Erwin, el orfebre Segismundo y el Capitán Prío, comentan y a menudo refutan los hechos históricos recopilados por Rigoberto en su cuaderno. Los datos que supuestamente tienen base en documentos reales que pueden comprobar lo escrito, son confutados por los recuerdos y la experiencia directa de los personajes, quienes también repiten los testimonios populares que circulan de boca en boca en la sociedad (RAMÍREZ S. 2001a: 33-34, 39). De esta manera contribuyen en la construcción del entramado de la novela junto con la voz narrante principal en tercera persona y la voz autoral del cuaderno del periodista. Este documento representa el dato real y científico, junto con artículos de periódicos,

4 Véase la reflexión sobre la representación como construcción nacional del mito de Darío en la novela (MORO D. 2015: 37-73). Para documentos históricos sobre la institucionalización del poeta véase los aportes de Miguel García Ayerdis (2005) y Erik Blandon (2010: 104-126). Sobre la vida de Darío es fundamental su propia autobiografía, junto con aportes diferentes, indicados en la bibliografía citada.

5 Sobre el recurso de la ironía y la parodia comentado a lo largo de este aporte crítico véase los estudios teóricos de Hutcheon (2000) y Jitrik (1993: 13-29).

registros burocráticos, papeles oficiales⁶. Además, en el estilo hiperliterario de Ramírez el cuaderno es una alusión intertextual, siendo cita casi directa de la obra de Mario Vargas Llosa, pero aquí en lugar de resaltar la solidez del sistema, lo pone en vilo mediante un proceso de deconstrucción del código. Así, Historia y Literatura en cuanto sistemas ordenadores de la realidad son confutados por la estructura de la novela, el estilo dialógico y la configuración rebajada de los mitos políticos y culturales. Los aspectos formales contribuyen a producir el efecto paródico operado por vía temática. Por otro lado, la intertextualidad es el medio estructural privilegiado del autor para configurar la cultura modernista, con citas directas e indirectas de la poesía y la poética de Darío –sobre todo las metáforas del cisne, de los abanicos, los pavorreales. También la descripción de interiores, de vestuario, de objetos concurre a construir el imaginario literario y cultural del modernismo (RAMÍREZ S. 2001a: 74, 163-166). Ya desde el paratexto, el título de la obra es una cita directa del poema “Margarita, está linda la mar” y en la diégesis encontramos la referencia anecdótica sobre los versos escritos en los abanicos de las dos hermanas Salvadora y Margarita Debayle, en ocasión del regreso del poeta a Nicaragua en 1906 (RAMÍREZ S. 2001a: 15-16, 244, 156). A menudo hay voces, como la de Eulalia en el primer capítulo, la mujer de la cual se enamoró el poeta, recitando sus versos (21), junto con otras tantas citas y alusiones en la narración⁷. Al mismo tiempo son enriquecedoras las aportaciones de los personajes ficcionalizados en la narración en cuanto testigos directos de los hechos, como el mismo Somoza y Salvadorita, la primera Dama con sus recuerdos de niña. Los hechos se nos ofrecen con un sorprendente efecto de verosimilitud y se trasladan al texto de manera mediada por la voz narradora principal en tercera persona, a su vez mediada a través de los ojos de otra persona, con focalización interna, casi siempre el Capitán Prío, o incluso el público lector implícito, llamado a participar en el relato de manera activa por parte del narrador

6 Es interesante observar que justo por medio del personaje real de Rigoberto ficcionalizado en la novela Ramírez logra rescatar al poeta Darío más allá del culto vacío y superficial construido por la institución político-cultural (MORO D. 2015: 238). Ver también los comentarios en las entrevistas citadas en la bibliografía.

7 Es notable que el poeta haya publicado un trabajo sobre la época modernista (DARÍO R. 1989).

principal, omnisciente⁸. Además, los personajes alrededor de “la mesa maldita” son lectores del cuaderno sobre Darío y, como observa Moro en su atento estudio:

Así, la lectura del manuscrito frente a esa comunidad de lectores, entre quienes se encuentra el Capitán Prío, es una lectura productiva, en tanto construye, modifica, especifica la historia narrada. Los detalles [...] se presentan como verosímiles en tanto forman parte de cierta memoria; de lo visto y oído, a la manera de los cronistas de India (MORO D. 2015: 94).

Con todo, como para Somoza, el documento con los datos ciertos y oficiales es confutado, porque el personaje real es rebajado dentro de lo literario, por ser representado como un ser cualquiera sobre el cual circulan chismes y anécdotas en la comunidad, transmitidos por vía oral⁹. La estatura monumental del poeta es ridiculizada por los testimonios escritos y orales sobre su vida, y los personajes alrededor de “la mesa maldita” reformulan su biografía en un diálogo lleno de sarcasmo (RAMÍREZ S. 2001a: 313-314). Estos procedimientos amplifican el dialogismo de la narración, en un juego de elementos compositivos que Ramírez lleva a cabo también a nivel metadieгético. De manera similar al dictador, no se presenta al poeta institucionalizado, sino más bien al personaje real, relativizado, destituido de su plano superior de héroe cultural, configurado como hombre común en la vulnerabilidad, sobre todo física y corporal. Rubén Darío es un pobre borracho, por lo cual se cae de las escaleras, se reduce su potencialidad sexual (RAMÍREZ S. 2001a: 123, 128-129), sufre una operación por cirrosis hepática que lo llevará a la muerte (RAMÍREZ S. 2001a:

8 Tal voz narrante nos invita a sentarnos, a oír y escuchar, a seguirle o a pararnos, una verdadera manipulación que nos hace cómplices del entramado, sus temas y su estructura fragmentada y entrelazada. Vale la pena remitir a los varios ejemplos específicos (RAMÍREZ S. 2001a: 16-17, 111, 114, 194, 292, 341 y 343, 438, 444). Sobre las voces narrantes véase el atento estudio de Pimentel (2002).

9 El dialogismo y la estructura compleja del entramado son característicos de la nueva novela histórica en América Latina y en Nicaragua, sobre todo hay aportaciones importantes sobre la relación entre la narración y el testimonio. Aquí no podemos detenernos en este marco teórico por lo cual remito en particular a PERKOWSKA M. 2008; KOHUT K. - MACKENBACH W. eds. 2005; PONS M. C. 1996; RANDALL M. 2002: 33-57, MOLLOY S. 1990: 447-461), GRILLO R. M. 2000; 2019; 2022. Sobre la oralidad, véase PERKOWSKA M. 2002: 261-270).

305), donde la trama se desenvuelve con una polémica oculta sobre la ciencia, típica del Modernismo (RAMÍREZ S. 2001a: 343-346). Además, la operación fallida por parte del Doctor Debayle encuentra otro paralelismo sarcástico en la narración, por entrelazarse con la historia de la Caimana, operada por el mismo cirujano para el cambio del sexo (RAMÍREZ S. 2001a: 388).

Como para el dictador, todos los aspectos salientes de la vida del poeta están sugeridos ya desde el primer capítulo, que trata del regreso de Darío a Nicaragua en 1907, después de muchos años. Aquí, la configuración del personaje se hace en tercera persona, mediante una descripción física, completa de detalles del vestuario modernista, pero ya con la intención por parte del autor de resaltar la debilidad real del poeta. Darío llega a Corinto en Nicaragua al borde del Pacific Mail vestido de manera elegante pero bajo las consecuencias físicas del alcohol y en estado de indigencia (RAMÍREZ S. 2001a: 17-18): «La resaca del cognac Martell de dos estrellas comprado a los marineros holandeses, y que a pico de botella bebió solitario hasta después de medianoche en el camarote, caliente como una hornalla, agujerea todavía su cráneo». El alcoholismo rebaja con fuerza su estatus de príncipe de las letras y de la sociedad intelectual a la cual tanto anhelaba pertenecer. Se evidencia la salud precaria del poeta junto con su extrema pobreza. Incluso sus poderes espirituales y su talento literario quedan confutados, rebajados; por ejemplo, en el presente de la historia, los personajes de “la mesa maldita” comentan con incredulidad sarcástica el famoso acontecimiento documentado del traspaso del numen al niño Quiron por parte de Darío (RAMÍREZ S. 2001a: 37):

– Tomen en cuenta que Rubén estaba ebrio. Un hombre en estado de ebriedad puede ser capaz de cualquier sinrazón, como esa del numen -dice el orfebre Segismundo. [...]

– El cisne bebía por timidez. Un ser inseguro, atormentado. Esa mujer que lo acosaba no podía llamarse esposa -dice el Capitán Prío.

– *La Maligna* -dice el orfebre Segismundo-. Hasta la cara quería deformarle con ácido corrosivo. Y él, un hombre tan galante. Un príncipe.

– Un príncipe que siempre le debía al sastre.

De esta manera, tal como para Somoza, el cuerpo falto de salud hace estallar el estatuto público del héroe y la oralidad, debida a los

comentarios de los testigos/lectores, juega con los datos biográficos para romper más esa solidez, resaltando además el estado de pobreza en el que sobrevivía el gran poeta modernista. Ya al principio del relato histórico y biográfico encontramos un ejemplo muy representativo de esta desmitificación, al enterarnos de que la estatua en honor a Darío, hecha de mármol preciado pero del tamaño de un niño, por un error de entrega se pierde en San Salvador, acabando en el bar de una sorbetería, para ser luego encontrada por puro caso por el abogado masón Baltasar Cisne, quien la rescata y se encarga finalmente de llevarla a destinación a Managua, justo a tiempo para la celebración de Somoza en 1956 (RAMÍREZ S. 2001: 48-51). El encuentro de la estatua sucede por caso en circunstancias tan irónicas que parecen esperpénticas y carnalescas (RAMÍREZ S. 2001a: 50-51 y 93), además el personaje de Rubén Darío se ve de medida tan menuda que resulta relativizado. De nuevo la oralidad construye la irónica escena en el barco La Salvadorita, donde viajan los conspiradores contra Somoza junto con otros personajes que participan protagónicos en los eventos. La marchanta es la primera en fijarse en la misteriosa estatua y abre la conversación entre los pasajeros (RAMÍREZ S. 2001a: 43):

– ¿Quién habrá sido ese niño tan famoso? -se oyó de pronto una voz de pregonera alzándose por encima del ruido del motor.

El dedo ensortijado de la marchanta, una mujer de gran nalgadorio y brazos rollizos, señaló la cabeza de una estatua de mármol, apenas visible entre los pliegues del capote ahulado que la cubría. La estatua iba colocada de pie, sostenida en su pedestal, al centro de la cubierta, bajo la única bujía que brillaba en el techo encerrada en una celda de alambre.

Entre chismes que incluyen referencias a tradiciones populares mexicanas, todos se interesan en la estatua y hacen comentarios (RAMÍREZ S. 2001a: 43-48). La identidad del misterioso “niño” se descubre con mucha sorna implícita mientras los mismos personajes se reconocen entre sí en la oscuridad y Baltasar Cisne quita el capote:

– ¡Ajá, es un niño mariscal! –dijo entonces la marchanta Catalina Badelomar–. ¿En qué batalla habrá peleado?

– ¡Ningún niño mariscal, señores, ningún niño tampoco! ¡Frente a Ustedes está Rubén Darío! –dijo un muchacho mo-

reno de bigote frondoso y labios gruesos, que había depositado a sus pies una valija de cartón comprimido, de chapas herrumbradas.

Ramírez pone en escena todo detalle testimonial, configurando con maestría los caracteres dentro del juego paródico ya en acto, también de manera directa mediante el diálogo que desmitifica al gran poeta. De hecho, el personaje apodado “Jorge Negrete” exclama: «¡Rubén Darío! ¿Qué iba a saber yo que eras vos, viéndote tan chiquito? ¡Semejante gigante!» (RAMÍREZ S. 2001a: 46). Al rato, Catalina Baldelomar le dice a Baltasar Cisne «¡Rubén Darío! ¡Quién iba a pensarlo! ¿Nunca creció, entonces? [...] con razón le dicen el poeta niño» (RAMÍREZ S. 2001a: 48). Siempre los datos comprobados por documentos, la autobiografía del poeta y otros testimonios ciertos, son aludidos, pero siguen puestos en tela de juicio, a veces confutados por las voces irónicas de los personajes secundarios que construyen el contradiscurso paródico, al tiempo que el autor procede con la escritura, construyendo su obra dentro del estatuto literario. Es ejemplar para toda la novela la polémica alrededor de la biografía de Darío en el primer capítulo, donde Erwin se establece de una vez por todas como el contestatario de los datos del cuaderno cuyo autor es Rigoberto. Los dos personajes ejemplifican así la oposición entre verdad y mentira, memoria y olvido, datos científicos y charlas, escritura y oralidad, dando voz escenificada a la polémica oculta en acto desde las primeras paginas; es más, por detrás del entramado y el diálogo, el mismo autor parece dudar de la posibilidad de la historia y la narración. El diálogo se presenta con fuerza vital (RAMÍREZ S. 2001a: 34):

– No preste oídos a invenciones, maestro –le dice Erwin al orfebre Segismundo–. Rosario Murillo ni siquiera había regresado a Nicaragua. Llegó en otro barco, una semana más tarde, también desde Panamá. Ese barco era el Bernardo O’Higgins, de bandera chilena. [...]

– Yo creo que no hay invenciones, mi amigo, aquí está anotado todo –dice el orfebre Segismundo, y va a revisar el cuaderno de Rigoberto–. Se lo llevó, muy manso. No tenía voluntad alguna. Bien podía lucir rienda y bocado, como el cisne de Lohengrín.

– El divino absintio le había destruido el ánimo –dice el Capitán Prío, con desconsuelo, mirando los encajes de humo que van disipándose en el cielo raso.

– Me atengo a mis datos –dice entonces Rigoberto, revisando una página de su cuaderno–.

En una contradicción permanente, esos datos ciertos son confutados, y no sólo por el desconfiado Erwin, sino por el testimonio oral que los elabora con fantasía, pasándolos de boca en boca, como muestra el diálogo alrededor de la estatua. En este proceso constante que polariza oralidad y escritura, historia y leyenda, la configuración del elemento corporal también metaforiza la deconstrucción simbólica y discursiva, creando el paralelismo perfecto con la otra figura institucional del dictador. En efecto, justo en ocasión del traslado de la estatua los personajes que dialogan recuerdan el acontecimiento del cerebro de Darío. Ramírez logra una puesta en escena al construir un diálogo magnífico; también remite al hecho de manera recurrente en diferentes momentos del relato ficcional, con base en el dato biográfico, documentado y comprobable por la crónica periodística. Este relato culmina en la reconstrucción de los detalles específicos de la operación y el robo por parte de Quirón. Cuando el poeta muere su brillante cerebro es extirpado cruelmente por el amigo real de Darío, el doctor Luis Debayle, para medir su peso y estudiarlo. Disputado entre varias manos, acaba dentro un frasco lleno de líquido que se cae al suelo. El órgano precioso se derrama sin remedio y, como ya comentado antes, acaba robado por Quirón que lo lleva al burdel de La Caimana donde queda custodiado sobre un canapé (RAMÍREZ S. 2001a: 348-357)¹⁰. Después de poner en escena la operación del doctor Debayle y el reclamo del cerebro por parte de Andrés Murillo (RAMÍREZ S. 2001a: 348-354), como a menudo sucede Ramírez inserta

10 Véase la relación sobre el hecho en el aporte de O. E. Belmás (1968: 533-535) y el documento científico redactado por el médico Juan José Martínez (1965: 60-64). Véase los otros aportes biográficos en la bibliografía citada junto con el aporte periodístico reciente de Roberto Sánchez Ramírez (6 de febrero de 2014). El hecho legendario está tratado por Diana Moro en su atento estudio y evidencia las diferentes versiones del relato biográfico con base en el documento científico apenas citado; son muy interesantes las notas aclaratorias al pie de página (2015: 94-95, 40). La estudiosa analiza la narración del sueño de Darío en la novela de Ramírez (2001: 114), apoyada en el testimonio publicado por Alejandro Sux (1946: 302-320). Fundamental es la autobiografía del poeta (DARÍO R. 2000).

el diálogo entre los personajes de “la mesa maldita” que comentan los hechos en el presente de la historia narrada, rebajando más al personaje institucionalizado (RAMÍREZ S. 2001a: 357-360). El acontecimiento ya está adelantado en el primer capítulo por la voz de la Primera Dama, mediada por el narrador omnisciente en referencia a la “tumba custodiada por un león”: «No se alcanzaba a oírla. Pero presumo, Capitán, que no estaría recordándole al marido que quien reposa bajo el peso del león doliente fue despojado de su cerebro la misma noche de su muerte, un enojoso asunto de familia» (RAMÍREZ S. 2001: 15). También el autor pone en boca de los comentaristas el sueño famoso de Darío sobre su cabeza, añadiendo la ironía sobre su medida (RAMÍREZ S. 2001a: 357), hecho documentado y reconstruido por Ramírez en el entramado cuando Darío aloja en la Casa Prío (RAMÍREZ S. 2001a: 114). La gran personalidad cultural es reducida al mínimo y al límite de lo aceptable, por la comicidad del mismo dato biográfico que con gran capacidad el autor-narrador pone en escena, hasta hacernos todo esto aceptable dentro del mundo diegético. De nuevo, alrededor de la muerte y el cerebro de Darío en la narración la reconstrucción de los hechos es cómica, dialógica, eficaz en desacralizar al mito cultural.

En la obra de Ramírez, estos procedimientos narrativos siempre tienen la finalidad de deconstruir al mito cultural de Darío de manera paralela a la desautorización del dictador Somoza en la tradición nacionalista de Nicaragua, desde la estructura misma de la novela y el discurso literario en acto. Tanto es así que la relación entre chismes y documentos, oralidad y escritura, se revierte mediante el proceso metadieгético en acto, como bien observa D. Moro: «La novela, en tanto género polifónico, permite disputar los lugares de la memoria, convertir en monumento escrito historias construidas a través de los decires populares. La escritura de esas historias se tematiza en la novela, a través de las acciones de recolección ejercidas por Rigoberto» (2015: 99). Los discursos se entrelazan y se abolen recíprocamente para salvar lo salvable dentro de una ficción que se puede dar solamente como hibridez¹¹. Concretamente disponemos en el texto de do-

11 Para profundizar en este aspecto son interesantes los aportes de Jitrik (1995) y Perkowski (2008).

cumentos y fechas que dan fe historiográfica de los hechos contados¹², pero al mismo tiempo el testimonio de los personajes que vivieron los mismos acontecimientos dentro del mundo diegético reelabora tales fechas y documentos; inclusive, como vimos, ponen en tela de juicio el único documento cierto del cual disponen, o sea, el cuaderno de Rigoberto. A tal propósito D. Moro comenta: «Si por un lado la voz narrante principal es objetiva y omnisciente, según la función tradicional del narrador en la novela, sobre todo la histórica, al mismo tiempo se entabla un dialogismo que atribuye a la obra un carácter de post-modernidad, junto a la ironía y parodia»¹³. Realidad y ficción están radicalmente entrelazadas, no tanto una contra otra, sino una dentro de otra, y se construyen mediante el proceso deconstructivo en acto por medio del mismo estatuto literario de la escritura¹⁴. Es esta paradoja lo que hace posible el juego paródico y la representación de la historia a pesar de la mentira, porque el discurso narrativo se plantea de manera compleja, en la pluralidad de voces, incluso abriendo de continuo una brecha dentro del tejido narrativo para llamar al lector a participar activamente de la trama¹⁵.

La obra se pone al borde entre realidad y ficción, entre autorreflexividad y referencialidad. Así, pone en tela de juicio la posibilidad misma de escribir una historia, sea historiográfica, sea ficcional. Parece que la memoria solo queda en fragmentos imposibles de recons-

12 Son continuas las alusiones a la autobiografía y a las biografías de Darío, hay la construcción cronológica del curriculum de Somoza en el “Intermezzo” y la síntesis real de los hechos históricos en el último capítulo “Palabras postreras”, aunque no sin la ironía final. También se citan medios de comunicación y documentales como las fotografías, las grabaciones de la Radio entre varias fuentes, al lado de los testimonios orales. El complot contra Somoza es documentado por el libro del fiscal Agustín Torres Lazo, citado por Diana Moro en su estudio (2015: 236-237); la autora se detiene en “La tradición del testimonio en Nicaragua” (cap. IX), toda una institución literaria, incorporada en cuanto género en el premio Casa de las Américas (2015: 257-261). Hay que destacar también que Darío fue periodista, renovó el lenguaje periodístico. Ramírez también se dedica a las crónicas y redacta textos testimoniales e históricos en sentido estricto.

13 Véase el aporte de Chandler sobre el proceso de desmitificación de los héroes y la crítica metanarrativa (2013).

14 Son interesantes los estudios sobre la relación entre el testimonio y la narrativa, la verdad y la mentira en una novela histórica, aspectos destacados en los estudios sobre la novela histórica citados en la bibliografía, en particular es enriquecedor el aporte de Hugo Achugar (2002: 61-83).

15 Sobre el papel activo del lector véase el estudio de Paul Ricoeur (1995) y el aporte de Diana Moro (2015: 92-94, 96-101; 2014: 94-104).

truirse aun dentro del tiempo trastocado de la ficción, es parodiada por la oralidad, en el presente de la historia que, es paradójico, solo la literatura permite¹⁶. La representación de la figura del poeta nacional cumple entonces una función compleja en el entramado, en el intento de reconstruir una memoria cultural más auténtica en esta reelaboración dialógica de los hechos mediante la mueca irónica del discurso paródico, el único realmente posible para un verdadero testimonio en la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR Hugo, *Historias paralelas / historias ejemplares: La historia y la voz del otro*, en Hugo ACHUGAR, John BEVERLEY (eds), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Ediciones Papiro / Universidad Rafael Landívar, Guatemala 2002, pp. 61-83.

AGUIRRE ARAGÓN Erick, *Ejercicios de estilo: la realidad alucinante de Centroamérica en la narrativa de Sergio Ramírez*, "Encuentro", n. 82, 2009, pp. 69-86.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ Dictino, "Cartas de Rubén Darío", Taurus, Madrid 1963.

BAJTÍN Mijaíl M., *Problemas de la poética en Dostoevski*, Fondo de Cultura Económica, México 1986.

BAJTÍN Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Ed., México 1989.

BELMÁS Antonio Oliver, *Este otro Rubén Darío*, Aguilar, Madrid 1968.

BLANDON Erik, *Rubén Darío: mutilación y monumentalización*, en Jeffrey BROWITT, Werner MACKENBACH (eds.), *Rubén Darío. Cosmopolita arraigado*, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Managua 2010, pp. 104-126.

CABEZAS Juan Antonio, *Rubén Darío (un poeta y una vida)*, Ediciones Morata, Madrid 1944.

16 Estos aspectos están ampliamente estudiados en los aportes teóricos. Véase sobre todo las reflexiones del autor, en sus ensayos (RAMÍREZ S. 2001b; 1985), junto con los aportes de Randall (2002: 33-57) y Ricoeur (1995).

CHAVES ESPINACH Fernando, *La Centroamérica literaria celebra su mayor encuentro en Nicaragua*, “La nación”, 22 de mayo de 2016.

DARÍO Rubén, *El modernismo*, Alianza Editorial, Madrid 1989.

DARÍO Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

DOMINGO AGÜERO Laura, *Entrevista a Sergio Ramírez*, “Espacio Laical”, n. 4, 2014, pp. 32-34.

GARCÍA AYERDIS Miguel, *La fiesta nacional dariana de 1941 o la canonización de la cultura oficial*, “Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos”, n. 10, 2005, s.p.

GRILLO Rosa Maria, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine, Salerno 2022.

GRILLO Rosa Maria, *Náufragos cuentan. El género testimonio en Hispanoamérica*, en Francesca DE CESARE, Maria Alessandra GIOVANNINI (a cura di), *Lenguajes de la política más allá de las palabras*, Unior Press, Napoli 2019, pp. 207-224.

GRILLO Rosa Maria, *La Literatura Testimonial para la construcción de la historia*, en Mariarosaria COLUCCIello et al. (a cura di), *Ensayos Americanos*, tomo II, Penguin Random House, Bogotá 2018, pp. 15-38.

HUTCHEON Linda, *A theory of parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana Illinois 2000.

JITRIK Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires 1995.

JITRIK Noé, *Rehabilitación de la parodia*, en Roberto FERRO (ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras UBA, Buenos Aires 1993, pp. 13-29.

KOHUT Karl, MACKENBACH Werner (eds.), *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*, Iberoamericana, Madrid 2005.

MACKENBACH Werner, *La historia como pretexto de literatura - la nueva novela histórica en Centroamérica*, en KOHUT Karl, MACKENBACH Werner (eds.), *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*, Iberoamericana, Madrid 2005, pp. 179-200.

MACKENBACH Werner, *Mentiras verdaderas contra verdades mentirosas. Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez*, “OtroLunes: Revista Hispanoamericana de Cultura”, vol. 3, n. 9, 2009, s. p.

MARTÍNEZ Juan José, *Consideraciones sobre el cerebro y personalidad de Rubén Darío*, “Revista Conservadora”, n. 57, 1965, pp. 60-64.

MENTON Seymour, 'Margarita está linda la mar' en *la Nueva Novela Histórica*, "Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura", n. 3, 2009, s.n.

MOLLOY Silvia, *La ficción del testimonio*, "Revista Iberoamericana", n. 151, 1990, pp. 447-461.

MORO Diana, *Sergio Ramírez, Rubén Darío y la literatura nicaraguense*, Editorial ContraCorriente, Raleigh NC, 2015, pp. 242-243.

MORO Diana, *Escenas de lectura en Margarita está linda la mar de Sergio Ramírez*, "Orbis Tertius", n. 20, vol. XIX, 2014, pp. 94-104.

PANTORBA Bernardino de, *La vida y el verbo de Rubén Darío. Ensayo biográfico y crítico*, Compañía Bibliográfica Española S.A., Madrid 1966.

PERKOWSKA Magdalena, *La fiesta oficial y el chisme festivo en Margarita, está linda la mar de Sergio Ramírez*, "América", n. 28, 2002, pp. 261-270.

PERKOWSKA Magdalena, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1995-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Iberoamericana, Madrid 2008.

PIMENTEL Luz Aurora, *Relato en perspectiva*, Siglo XXI, México 2002.

PONS María Cristina, *Memoria del olvido. La novela histórica de fines de siglo XX*, Siglo XXI, México 1996.

RANDALL Margaret, *Qué es y cómo se hace un testimonio*, en ACHUGAR Hugo, BEVERLEY John (eds), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Ediciones Papiro/Universidad Rafael Landívar, Guatemala 2002, pp. 33-57.

RAMÍREZ Sergio, *Margarita, está linda la mar*, Alfaguara, Madrid 2001.

RAMÍREZ Sergio, *Mentiras verdaderas*, México 2001.

RAMÍREZ Sergio, *Balcanes y volcanes y otros ensayos y trabajos*, Nueva América, Buenos Aires 1985.

RICOEUR Paul, *Tiempo y Narración*, Siglo XXI, México 1995.

RODRÍGUEZ Ana Patricia, *Memorias del devenir: Belli, Cardenal y Ramírez recuentan la historia*, "Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos", n. 3, 2002, s. p.

SÁNCHEZ RAMÍREZ Roberto, *Los funerales apoteósicos de Rubén Darío*, "El nuevo diario", 6 de febrero de 2014.

SELSEY Irene, *No hay que hablar de Rubén Darío sino leerlo: Sergio Ramírez*, "Milenio", Managua, 05/02/2016, https://www.milenio.com/cultura/hablar-ruben-dario-leerlo-sergio-ramirez_2 (31/05/2016)

SUX Alejandro, *Rubén Darío visto por Alejandro Sux*, "Revista Hispánica Moderna", n. 7,10, 1946, pp. 302-320.

DUERME DI CARMEN BOULLOSA.
VOCI E STRUTTURE NARRATIVE

Ilaria Magnani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

UN'AUTRICE CHE RISCRIVE LA STORIA

Come è noto, il romanzo storico prende piede in America Latina all'indomani dell'Indipendenza con l'intento, dichiarato dagli autori¹, di colmare le lacune di molti cittadini dei nuovi Stati-Nazione circa la conoscenza del passato e soprattutto di favorire la creazione di un'identità nazionale condivisa. Si avvia quindi un processo fondato sulla riscrittura della storia coloniale dalle ricche ricadute ideologiche che si sviluppa sotto l'influenza della produzione europea sul tema e in parallelo con essa. E se in Europa si mostra una predilezione per il mondo medioevale, in America latina si guarda al passato fondativo della Conquista e della Colonia². In anni a noi prossimi e in armonia con il filone letterario posteriormente denominato *nueva novela histórica*³, la riscrittura del passato nazionale trova un'interessante eco

1 Basti pensare alle affermazioni di Vicente Fidel López nel prologo al romanzo *La novia del hereje* (1854) o di Bartolomé Mitre nella Prefazione a *Soledad* (1847).

2 Sulla rappresentazione letteraria del passato americano in area argentina si veda l'esauritivo saggio di Amanda Salvioni (2003).

3 Molto si è scritto sul tema, per questo mi limito qui a menzionare il saggio di Seymour Menton (1993), ideatore di tale denominazione.

nella produzione di Carmen Boullosa. La scrittrice messicana affronta questo tema una volta «agotado el tema de la infancia que anuda sus dos primeras anti-novelas fantásticas de formación, *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989)» (MADRID MOCTEZUMA P. 2005: 138). Il primo romanzo storico di quella che si delinea come una serie è «*Son vacas, somos puercos, filibusteros en el mar Caribe* (1991) [che] reescribe la historia del pirata Exquemelin en el siglo XVII» (MADRID MOCTEZUMA P. 2005: 138), un tema che affronterà anche nel successivo *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992). In *Llanto. Novelas imposibles* (1992), Boullosa fa rivivere Moctezuma nella moderna Città del Messico incrociando lo sguardo straniato del Tlatoani, la giustapposizione delle fonti cronachistiche e le riflessioni sulla possibilità di scrivere un romanzo centrato su tali eventi, continua poi con *Cielos de la Tierra* (1997), testo in cui dialogano il passato coloniale, la Città del Messico contemporanea e un futuro utopico in una regione dall'allusivo nome di L'Atlàntide.

Tra i romanzi storici ricordati intendo qui soffermarmi su *Duerme* (1994), che ci conduce nella Città del Messico *novohispana* tra fascino coloniale e mistero della cultura precolombiana attraverso le vicende di Claire Fleurcy e il suo transitare tra identità e denominazioni differenti.

DALLO SGUARDO EGEMONICO ALLO SGUARDO DAL MARGINE

Duerme si apre con il rapimento di un pirata perché sostituisca il conte Urquiza sul patibolo a cui è stato condannato dal viceré. La vestizione, necessaria ad attuare lo scambio, consente di scoprire l'identità femminile del pirata e la nuova condizione induce l'india incaricata dei preparativi a salvare la donna dalla morte ricorrendo a un rito legato alla cultura precolombiana: la ripetuta immissione di acqua nel corpo della giovane attraverso un'incisione operata sopra il seno sinistro. La provenienza dell'acqua incontaminata, tratta dalle antiche riserve della città conduce la donna a un'immortalità che la condanna al torpore e al sonno eterno nel momento in cui essa si allontana da Città del Messico. Questa sarà infatti la sorte di Claire al termine della narrazione. La permanenza della protagonista a Città del Messico consente al romanzo di offrire un affresco della vita nella capitale *novohispana* attraverso il peculiare sguardo della protagonista

che, nella sua eccentrica condizione di donna, suddita francese, di religione protestante, pirata e contrabbandiere di professione rappresenta una chiara immagine di alterità e marginalità, posta in evidenza dal rifiuto della propria identità sessuale e del vestiario che questa le assegna. Per provenienza, religione e “professione”, inoltre, ripropone l’esemplarità attribuita alla figura dell’*hereje*, che tanta notorietà aveva acquisito nel romanzo storico ottocentesco in area rioplatense sostituendo la centralità tematica dei popoli originari attestatasi, invece, in ambito mesoamericano. Come nel caso di *La novia del hereje* (1854) di Vicente Fidel López, il pirata acquista un segno positivo in quanto simbolo della libertà, della democrazia e del progresso attribuiti al mondo anglosassone in contrapposizione al sistema coloniale ispanico, vissuto come arretrato e ancora di stampo semi feudale. La figura disegnata da Boulosa, tuttavia, supera di gran lunga il modello rioplatense ottocentesco, cui indiscutibilmente allude, per acquisire una complessità che deriva dalla molteplice segnicità della figura di Claire. L’ambigua e celata appartenenza di genere, il camuffamento cui soggiace per volontà propria o per imposizione altrui, il variare del ruolo svolto in funzione dell’abbigliamento danno spessore al personaggio e ne fanno un nodo simbolico. Inoltre, la sovrapposizione di marginalità data dall’assommarsi nel personaggio dell’appartenenza femminile e dell’adesione all’elemento aborigeno hanno attratto sia una lettura femminista che una centrata sulle popolazioni e le culture autoctone più prossima allo sguardo postcoloniale. Ciò segna un interessante sviluppo nella figura del pirata che da rappresentazione della cultura egemone britannica – di cui era auspicata l’imitazione nelle terre americane – si trasforma in personaggio dotato di uno sguardo lucido, una coscienza critica eccentrica e di una carica sovversiva che, nel finale dell’opera, la pone al centro di un ipotetico scioglimento utopico: un rivolgimento dei destini nella storia messicana.

Vorrei tuttavia distogliere lo sguardo dalla frammentazione post-moderna del soggetto e dall’ibridismo che lo contraddistingue, cui tanta attenzione è già stata dedicata⁴, per rivolgerlo piuttosto alla spe-

4 Tra i tanti saggi sul tema, ricordo: SEYDEL U. 2001, PIROTT-QUINTERO L. 2016, VÁZQUEZ TURIÑO D. 2019, KUHNHEIM J. 2001.

colare moltiplicazione dell'intertesto di riferimento, delle tipologie letterarie alluse e dell'eteroglossia che ne deriva.

Vale la pena di soffermarsi rapidamente sul contesto critico-letterario in cui il romanzo vede la luce. Esso appare nel 1994, ossia a solo due anni dal periodo entro cui Seymour Menton (1993) colloca la cosiddetta *nueva novela histórica*, o almeno la sua fioritura esemplare, che lo studioso pone tra il 1979 e il 1992. Sarebbe quindi prevedibile cogliere una sostanziale continuità con le categorie che secondo il celebre saggio caratterizzano la nuova narrativa a tema storico. Si osserva invece che il personaggio di Claire Fleurcy si sottrae a una condizione centrale: la notorietà ed esistenza storica del protagonista⁵. Sussistono invece molte delle restanti caratteristiche, strutturalmente e semanticamente più significative, del nuovo romanzo storico. Allo stesso modo il testo di Boullosa ben esemplifica la prossimità messa in luce dal critico statunitense tra *nueva novela histórica* e produzione del post-boom, opere che, per le strategie narrative scelte, possono presentare una linea di demarcazione difficilmente ubicabile. Nel caso di *Duerme*, infatti, il riferimento a un sapere femminile ristretto a pochi adepti e connesso alla cultura preispanica sembra strizzare l'occhio al realismo magico pur sottraendosi a una simile categorizzazione, che apparirebbe troppo semplicistica e di maniera.

In accordo con le scelte dei romanzi ascritti alla *nueva novela histórica*, per sette dei nove capitoli che formano il testo, la narrazione avviene in prima persona in una sorta di racconto pseudo autobiografico di Claire che soppianta il tradizionale narratore onnisciente. L'autrice enfatizza così la soggettività della protagonista, la cui frammentazione identitaria si riflette nel moltiplicarsi dei nomi che la designano. Torna nuovamente la connessione tra il soggetto femminile e quello aborigeno dal momento che anche per quest'ultimo vige la

5 Sull'argomento appare dirimente la considerazione di Rosa Maria Grillo sull'osservazione di Carmen Alemany Bay (2007: 8 *apud* GRILLO R.M. 2010: 95) secondo cui la scrittura femminile contemporanea sembrerebbe prediligere personaggi fittizi invertendo il paradigma maschile – che sceglie protagonisti storici – e aderendo a un modello più prossimo a quello usato e teorizzato da Alfred de Vigny; Grillo commenta che «siendo muy pocas las mujeres presentes en la Historia Oficial y queriendo las escritoras proponer personajes femeninos, no queda otra posibilidad que crear a sus víctimas y heroínas, o como antes de ficción o *inventando*, salvándolas del olvido unas cuantas “otra mitad del cielo” [...] que sólo muy recientemente han logrado ocupar el centro de la escena, precisamente en estas novelas históricas» (GRILLO R.M. 2010: 95).

pratica della rinominazione, che si presenta qui come meccanismo omologante: l'imposizione di nuovi nomi, infatti, rappresenterebbe una "facilitazione" per il padrone spagnolo che opera una unificazione dei servitori indios sotto due unici nomi, uno femminile e uno maschile, entro cui riassumere la strumentale funzione servile assegnata alle popolazioni autoctone.

INTERTESTUALITÀ E RISEMANTIZZAZIONE

Come ricorda Madrid Moctezuma (2005: 138) «a comienzos del capítulo tercero [...], la autora saca a colación el fragmento de un diálogo escrito originalmente en latín por Francisco Cervantes de Salazar titulado *Diálogo sobre el interior de la Ciudad de México*, y cuya versión en español nos la dio Joaquín García Icazbalceta en 1875». L'epigrafe evidenzia la competenza dell'autrice riguardo alle fonti storiografiche e contemporaneamente mette in luce il gioco intertestuale che attraversa il romanzo. Qui la voce del narratore autodiegetico è largamente predominante e la sua iniziale consistenza disincarnata – intendendo con ciò l'impossibilità del lettore di conoscere identità e condizione del personaggio che la esprime – non solo enfatizza l'importanza dell'io narrante, ma pone l'accento sul potere della narrazione come elemento generativo del testo. Essa privilegia il registro orale, spesso venato di arcaismi o modismi che accentuano e danno concretezza alla collocazione storica *novohispana* della vicenda:

Uno de los hombres de negro extiende hacia mí un papel y lo deja en mis manos. Lo abro para leerlo:

«Nueva España. 19 de agosto de 1571».

«Su Excelencia, Conde Enrique de Urquiza y Rivadeneira»... Ése soy yo. Alzo la mirada para observar la magnificencia del salón. Ésta es mi casa. Vuelvo a poner la mirada en el papel, un poco más abajo, «conspiración»... «horca». Me salto ya todas las palabras para llegar a la firma «Depositario del poder de su Majestad, Felipe II, el Excelentísimo Señor Virrey Don...», etcétera, etcétera... (26)⁶

⁶ Cito dall'edizione consegnata in bibliografia e, a continuazione, per ogni riferimento indicherò il solo numero di pagina.

Apenas cierran la puerta, pega su cara a mi oreja, para que nadie más la escuche decirme: «Señor. Caballero francés. Usted que es hombre vestido y mujer sin ropas no merece la muerte. No va a morir hoy en la horca, délo por seguro» (27).

Ahí vacía el poco de agua que resta en el pocilio, mientras me repite: «Xeluihqui, xeluihqui, xeluihqui...»

– ¿Qué me dice?

– Xeluihqui quiere decir «cosa partida»... (29)

Sarebbe però oltremodo riduttivo pensare che *Duerme* annoveri solo la voce di Claire, include infatti un'ampia gamma di generi letterari assieme alle tipologie formalmente a esse più consone. Il romanzo include e valorizza, come entro un castone, composizioni poetiche, teatrali e cronachistiche. Al contempo tesse una rete intertestuale che ha come nucleo privilegiato il racconto fiabesco che, con la sua radice nella tradizione popolare, si pone in continuità con l'oralità privilegiata nella narrazione autodiegetica di Claire. Tali interazioni offrono inoltre l'occasione di mettere ulteriormente in luce il disegno dei personaggi e la continuità di alcune tematiche.

Le opere poetiche e teatrali, nella finzione, sono da ascrivere a Pedro de Ocejo. Questi, al primo incontro, appare vanesio e frivolo nel suo racconto della festa per la nascita di un nobile rampollo, finalmente maschio: «Vino la cerimonia en la iglesia, donde canta el coro de niños indios la endecha que especialmente se compuso para la fiesta, pero como no fui yo el poeta escogido para escribirla a ella, no tengo por qué repetirla aquí» (68). Tuttavia, egli sarà amico e nume tutelare di Claire e la accompagnerà nei successi acquisiti grazie alla protezione del viceré come nei periodi di disgrazia, appena giunta in Messico o ferita nello scontro che fa scoprire il peculiare sonno che la annulla e preserva quando si allontana dalla capitale.

Nei pochi momenti in cui è lo stesso Pedro a prendere la parola sappiamo che quello che lo lega a Claire è un amore inespresso e solo tardivamente confessato – «he dejado reposando a Claire Fleurcy, la mujer que yo amo» (133) – che, si intuisce, non potrebbe trovare spazio nella negazione della propria femminilità operata dalla protagonista come difesa dal mondo esterno. Le *endechas* e l'opera teatrale di stampo mitologico attribuite a Pedro de Ocejo mostrano la duplicità della figura del poeta, cortigiano per sopravvivere in una società che

– come ci viene descritta – lascia all’intellettuale pochi e tuttavia ricercati spazi di autonomia. La piaggeria che traspare nelle *endechas* si accompagna, però, a tratti inaspettati del personaggio. Egli è l’unico tra gli spagnoli presenti nella narrazione a non essere arrogante con il diverso, includendo in questa categoria sia Claire che la popolazione locale, il solo che non gerarchizza le relazioni interpersonali su base sociale e ha un rapporto di confidenza e di rispetto sia con gli spagnoli che con gli autoctoni. Nell’intento di Pedro, la condizione di poeta di corte dovrebbe consentirgli – esauriti i doveri cortigiani – di scrivere ciò che gli preme senza scendere a patti con il potere. In questa sua seconda attività s’inserirebbe la commedia mitologica messa in scena per Claire. La stesura della pièce e la sua recitazione assieme a un’attrice, l’italiana, come sapremo nel corso del romanzo, scatenano le ire del Sant’Uffizio da cui entrambi sono incarcerati. Il soggetto dell’opera teatrale, storia del tradimento di Afrodite e Ares e dell’inganno in cui il dolente e vendicativo Efesto li fa cadere per esporne le malefatte a tutti gli dei, pur nella classicità del tema mitologico, perfettamente in linea con la tradizione dell’epoca, presenta una pacata ma salda rivincita femminile. Afrodite, seppure scoperta, non è sconfitta ma capace di sottrarsi a un giudizio degli dei che non è mai avverso, mentre le dee si esimono dal partecipare alla valutazione.

La messa in scena della pièce offre l’occasione per focalizzare nuovamente l’attenzione su una figura femminile estranea ai canoni dell’eterosessualità. L’attrice, infatti, chiede ripetutamente a Pedro de Ocejo di scrivere per lei un’opera su Ifi⁷ di cui desidera vestire i panni. La figura mitologica rappresenta un esplicito richiamo al lesbismo e alla transessualità che si abbina alle attenzioni erotiche dell’attrice per Claire ma soprattutto contestualizza e aiuta a delineare l’ibrida

7 Secondo Ovidio, che ne racconta il mito nelle *Metamorfosi* (IX. 666-797), Ligdo, padre di Ifi, dichiarò alla moglie Teletusa, incinta, che se avesse partorito una bambina, questa avrebbe dovuto essere eliminata. Una notte Iside apparve a Teletusa, ormai disperata, dicendole di non preoccuparsi del sesso del nascituro e di accudirlo comunque. Quando Teletusa partorì, con l’aiuto della nutrice nascose al marito il sesso della bambina e la allevò fingendo che fosse un maschio. Ifi fu cresciuta con un’altra bambina, Iante, con cui per volontà del padre avrebbe dovuto sposarsi. Tra le due ragazze sbocciò un amore reciproco, man mano che si avvicinava il giorno delle nozze, però, Ifi era sempre più preoccupata di non poter possedere la sua amata, così pregò Iside-Giunone affinché le fosse permesso di coronare il suo amore. Il giorno prima del matrimonio Teletusa portò la figlia al tempio della dea e ne implorò l’aiuto. La dea trasformò Ifi in un uomo cosicché rimanesse se stessa dentro al nuovo corpo di un uomo, e potesse sposare Iante.

condizione attribuita alla protagonista stessa. Il testo, quindi, non assolve solo la funzione critica tipica del romanzo storico già in epoca ottocentesca, vale a dire la condanna dell'arretratezza e della superbia spagnola di cui l'Inquisizione è una simbolica bandiera, ma vi aggiunge nuove tematiche di genere, seppure in forma più velata. Anche rispetto alla tradizionale critica ottocentesca, tuttavia, riscontriamo un aspetto innovativo che non è dato dalle categorie colpite dal Tribunale ma dalla predominanza delle figure femminili tra le vittime effettive – l'attrice – o potenziali – la *hereje* Claire o l'india Doña Inés, “strega” e memoria della sua gente. Risalta quindi ancora una volta la marginalità femminile e il carattere subalterno rivestito entro la società *novohispana*, assieme alla volontà della scrittrice di problematizzarne l'essenza. Al testo teatrale e al suo inserimento all'interno del romanzo è quindi demandato il compito di mettere in luce la spaccatura tra contesto sociale e caratterizzazione dei personaggi. Il contenuto mitologico si pone apparentemente nella linea del cronotopo rinascimentale e barocco cui l'autrice allude per riproporlo simbolicamente mentre la libertà evocativa dei contenuti e la sua messa in scena si pongono in netta discontinuità con il contesto richiamato e lo sovvertono. Non sarebbe quindi solo la figura ibrida di Claire a sfidare l'ordine coloniale, ma anche i personaggi apparentemente organici del cortigiano e dell'attrice costituirebbero un elemento di rottura accanto alla giovane (e forse più fortemente di questa), mentre a lei si può guardare anche come alla riproposizione femminile di un picaro che si vuole asessuato, a differenza delle sue – poche – antecedenti.

Anche la Cronaca trova spazio nel tessuto intertestuale del romanzo. La manifestazione della peculiare condizione indotta in Claire dall'immissione delle acque nel suo corpo – la mancanza di sangue, la sua immortalità e il torpore catalettico che la coglie all'allontanarsi dalla città – è scoperta nel momento in cui la donna dirige un'operazione contro un gruppo di indios insorti e nel romanzo il fatto è narrato in tre differenti modi e da altrettanti punti di vista. Dapprima Claire lo racconta nella forma di un sogno premonitore in cui il nemico da combattere è rappresentato da un mostro che divora il cuore dei bambini indios, che la giovane donna identifica con il sistema coloniale spagnolo. La seconda narrazione è una vera e propria cronaca affidata all'aiutante di campo di Claire che delinea l'episodio con un'ottica esterna e definisce l'esatta natura della controparte da

combattere, mentre la terza modalità narrativa è data da un “libro” i cui pittogrammi ripropongono la vicenda con il punto di vista della popolazione autoctona o di quanti, avendo riconosciuto nella donna la traccia della sapienza azteca, l’ammirano e la temono al contempo. Il dato saliente della storia è quindi riprodotto con un’ampiezza di forme che non si limita alla variazione del punto di vista ma si sforza di mettere in dialogo diversi strumenti interpretativi e narrativi dallo sguardo psicanalitico della prima versione a quello antropologico della terza per dare forma a un simbolico palinsesto interpretativo.

FIABA TRA LE FIABE

L’ottavo capitolo – “Pedro de Ocejo” – ha come narratore auto-diegetico il poeta che qui riassume per il lettore la propria condizione dopo aver lasciato – venticinque anni prima – Città del Messico. Ormai vecchio e malato, povero e senza amici si vede nell’impossibilità di riportare Claire nella capitale, dove potrebbe riprendere vita. Il rimorso lo spinge a cercare una via alternativa:

Pienso en Claire y me embarga la pena. No está muerta,
por mi culpa quedará durmiendo todos los siglos, su historia
quedará incompleta. ¿Qué no podría remediarlo?

Lo más que puedo hacer, a menos que suceda un milagro
[...], es contar cómo hubiera terminado la vida de Claire, de
haber regresado ella a México, según convenga a mi seso y
conjetura. Así haré mientras llega Muerte, a quien oigo ya acer-
carse (134).

Con questa dichiarazione d’intenti il poeta apre la strada a un ulteriore patto finzionale all’interno della finzione romanzesca, che nel capitolo successivo è evidenziato sin dal titolo dove si apprezza la preferenza riservata alla tipologia fiabesca nello scioglimento, in linea con la tessitura intertestuale che caratterizza l’intera opera. Il titolo “El desenlace de Claire que duerme bella en el bosque cercano al Potosí”

mette infatti in luce la relazione strutturale con la nota fiaba popolare⁸ alludendo tuttavia specificamente alla versione datane da Perrault, il primo a menzionare la collocazione boschiva della dormiente già nel titolo: *La belle au bois dormant*. La voce di Pedro de Ocejo – che subentra a quella eterodiegetica dei primi periodi del capitolo – gioca poi con un'altra fiaba, *Il gatto con gli stivali*⁹ di cui riporta un noto episodio:

– ¿Veis aquellas tierras? –nos pregunta, señalando desde el costado del camino hasta el lejano horizonte–. Pues son más, todo es mío. ¿No me lo creéis? Pregunad a estos campesinos.

– Eh, tú –llama a una robusta mujer, bien alimentada y rozagante, blanca como un lirio excepto por sus dos carrillos colorados, cuando el ex-secretario hoy lleno de nombres y de títulos pide al cochero que detenga la marcha–, ¿de quién son estas tierras?

– ¡Del Marqués de Carabás! (140-141).

L'espedito rafforza la dimensione fiabesca¹⁰ dello scioglimento e al contempo, richiamandosi a una storia in cui un gatto utilizza l'inganno per offrire potere, fortuna e nozze altolocate al suo padrone plebeo e senza soldi, enfatizza la connotazione della coppia Pedro de

8 *La bella addormentata*, nota anche come *La bella addormentata nel bosco*, è una celebre fiaba tradizionale europea. La prima stesura è da ricondurre a Giambattista Basile nel suo *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille* (1636), ma viene ricordata soprattutto nella versione di Charles Perrault (ne *I racconti di mamma l'oca*, 1697), in quella dei fratelli Grimm (ne *Fiabe del focolare*, 1812) e in quella rivisitata di Italo Calvino (in *Fiabe Italiane*, 1956 - “La bella addormentata e i suoi figli”).

9 È una fiaba popolare diffusa in tutta Europa. La più antica attestazione scritta risale a Giovanni Francesco Straparola, che la incluse nella raccolta *Le piacevoli notti* (1550) con il titolo di *Costantino Fortunato*; è incerto se egli abbia inventato la fiaba o abbia semplicemente trascritto un racconto della tradizione orale. Un secolo più tardi, compare la versione di Giambattista Basile. Nel Romanticismo tedesco è proposta da Ludwig Tieck nella raccolta *Fiabe popolari di Peter Lebrecht* (1797). Celebri divennero anche le versioni create da Charles Perrault nel XVII secolo e dai fratelli Grimm nel XIX.

10 Occorre annotare che, oltre alle fiabe menzionate, nel commento ironico sulle parti umane rintracciabili in un pozzo dove sono state gettate a più riprese è richiamata la fiaba *Giovannin senza paura*. Come le precedenti, anch'essa è di tradizione popolare con diverse attestazioni. A Wilhelm Grimm si deve la *Storia di uno, Giovannin senza paura, che partì di casa per imparare cos'è la pelle d'oca* (1818); lo stesso tema dell'uomo che permane inalterabile di fronte alla magia comparsa di differenti parti anatomiche umane si rintraccia poi nella raccolta di Giuseppe Pitre (Firenze, 1885) e più di recente nelle *Fiabe italiane* di Italo Calvino (1956).

Ocejo - Claire Fleurcy ma – dal momento che non è il poeta al centro dell'episodio ma un dignitario locale, segretario del viceré – pone anche in evidenza il dominio dell'apparenza nella cultura ispanica dell'epoca, che è stato rappresentato in tanta produzione picaresca. Esaurito il richiamo simbolico alla costruzione di una falsa identità sociale, il narratore prosegue il proprio gioco testuale riaffermando con ironia l'uso intertestuale di elementi tradizionali che adopera in chiave di critica sociale, sottolineando la diffusa pratica di sfruttamento su cui si reggeva il mondo coloniale europeo: «¡Ay, perdón! Se me ha colado una historia que no va a aquí, porque los que trabajan las tierras no son robustos sino muertos de hambre que andan como delgados hilos que vuela el aire, ni son blancos, que sólo los indios tocan la tierra y las minas que enriquecen a los españoles y a los criollos» (141).

Sempre la strategia di riuso della fiaba consente all'autrice di riaffermare le caratteristiche del genere e al contempo di distanziarsene trasformandolo in uno strumento duttile che non privilegia più il pubblico infantile e si rivolge a un nuovo destinatario:

[Claire] me obliga a bajarme de la montura y tenderme con ella en el camino, no, no, no, un poco al lado del camino, donde, aunque está polvoso, al recostar ella su cuerpo se llena de una cama de yerbas verdes, frescas, aromáticas, suaves y acolchonadas que reciben nuestro abrazo satisfechas. Yo la amo como un joven impetuoso, y ella me dice muchas veces «¡Te amo!, ¡tuyo será siempre mi corazón!» y otras frases igual de dulces y más picantes, que por pudor y respeto a su persona no repito aquí (140).

Nel capitolo, la voce narrante del poeta si frammenta in diversi “a parte” con funzioni differenti. La prima funge da contrappunto critico che commenta ironicamente gli eventi:

(Demonios, ¿por qué he hecho que salgamos a viajar en día lluvioso, sin considerar mis reumas? Pero no es momento de volver a empezar, que no hay instante que perder. Avante, adelante.)

Al cuarto día de viaje, pues sus monturas eran rápidas y no requerían descanso, y casi ni comían (lo prometo, que si no tardarían mucho más en llegar), se ven cerca de México (139).

Segue una voce più intima che apre alla confessione e nega quanto detto in precedenza:

(¡Pobre Pedro de Ocejo, cuánto te has envilecido que das este final a la mujer que amaste, tú, quien lo interrumpiste con tu voluntad equivocada! ¿Sería porque la vista de su cuerpo joven era lo único real que te quedaba de la vida? Después de la intriga de la sangre de Cristo, del par de años de prisión que viviste en la horrenda del Santo Oficio y que no confiesas nunca, como si así pudieras borrarla, ¿sabías que lo único que te restaba de ti mismo, de lo que tú fuiste, era la contemplación del cuerpo inmóvil de Claire? Por eso retrasaste su devolución hasta el momento en que ya no la pudiste hacer, porque ya no te obedecían tus piernas, ni te daban aire suficiente tus pulmones como para resistir el trote de la montura) (142).

Questa fiaba in terra messicana è frutto di un patto di finzione interno al romanzo, stretto tra Pedro e il suo lettore per correggere la sorte di una bella addormentata che, contraddicendo la tradizione, è destinata a non risvegliarsi. Parimenti irrispettosa della tradizione può essere quindi l'ambizione della giovane soprattutto considerando che non si tratta di una principessa ma della sua inversione carnevalesca: una combattente, un pirata, una donna che nega il suo sesso per sfuggire al destino della prostituzione. Il progetto non può essere quindi il matrimonio a lieto fine ma la combattiva, utopica costruzione di un mondo giusto, uno stato indipendente in cui le popolazioni autoctone riprendono il controllo della propria storia:

En la casa, al llegar la noche, entran y salen indios. Ella les da dinero para comprar armas, y los organiza. Ahora me ha explicado todo: «Tengo tantos preparados para dar el golpe, que someteremos a los españoles, sin que nos sientan. Primero México, después Veracruz, Puebla, Querétaro, Zacatecas, Potosí... No pagaremos un céntimo de tributo al Rey, ni diezmo a la Iglesia. Todos los españoles desaparecerán de estas tierras como si se los hubiera tragado la tierra. Sólo restarás tú y la viuda de Ocharte, la impresora, porque alguien deberá poner en libro los versos de Pedro de Ocejo. Yo seré el hombre más rico del orbe, y mis dominios sabrán que yo les he devuelto lo que es de ellos, que he tirado a los usurpadores, que he espantado a los zánganos de las tierras nuevas. Seremos la mejor nación, ejemplar entre todas...» (145).

La fiaba termina animata dalla fiduciosa speranza di Pedro che Claire sappia riscrivere la storia del Messico, ma il poeta rifugge la posizione del testimone degli eventi annunciati:

Claro que vencerá a los españoles, su ejército será mejor
que el de ellos, no me cabe duda, pero después, ¿hacerse esta
nación en lengua mexicana?

Claire sabrá. Yo me entrego a Muerte (145-146).

La malia affabulatoria e il fascino del romanzo di Boullosa devono senza dubbio molto al magnetismo di Claire, personaggio ibrido e anticonvenzionale, ma questo non avrebbe la stessa presa sul lettore senza la trama testuale, il gioco intertestuale, l'ironia e la rilettura dichiaratamente ideologica che lo sostengono nella ricostruzione di una Città del Messico dettagliatamente storica e narrata con gli strumenti della finzione in cui i vinti mantengono dignità, nel passato, e potenzialità di riscatto, nel futuro.

BIBLIOGRAFIA

ALEMANY BAY Carmen, *Recuento de las aportaciones de las narradoras latinoamericanas a la historia colonial*, "América sin nombre", n. 9-10, noviembre 2007, pp. 7-11.

BOULLOSA Carmen, *Son vacas, somos puercos: filibusteros del mar Caribe*, Era, México D.F. 1991.

BOULLOSA Carmen, *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe*, Ediciones Siruela, Madrid 1992.

BOULLOSA Carmen, *Llanto. Novelas imposibles*, Era, México D.F. 1992.

BOULLOSA Carmen, *Duerme*, Alfaguara, Madrid 1994.

BOULLOSA Carmen, *Cielos de la tierra*, Alfaguara, Madrid 1997.

KUHNHEIM Jill, *Postmodern Feminist Nomadism in Carmen Boullosa's Duerme*, "Letras Femeninas", vol. 27, n. 2, otoño 2001, pp. 8-23, <https://www.jstor.org/stable/23021141> (29/03/2022).

GRILLO Rosa Maria, *Escribir la historia: descubrimiento e conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de América sin nombre, Alicante 2010.

MADRID MOCTEZUMA Paola, *Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro*, 2005, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-narraciones-historicas-de-carmen-boullosa---el-retorno-de-moctezuma-un-sueo-virreinal-y-la-utopa-de-futuro-0/html/a79178dd-046b-4595-b94d-125dfa60623_7.html#I_0, (29/03/2022).

MENTON Seymour, *Nueva novela histórica en América latina (1979-1992)*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1993.

PIROTT-QUINTERO Laura, *Strategic Hybridity in Carmen Boullosa's Duerme*, <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/pirott.html> (29/03/2022).

SALVIONI Amanda, *L'invenzione di un medioevo americano. Rappresentazioni moderne del passato coloniale in Argentina*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2003.

SEYDEL Urte, *El cuerpo femenino como alegoría del México colonial en Duerme*, in Ana Rosa DOMENELLA (a cura di), *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, UAM/Casa Juan Pablos, México 2001, pp. 215-227.

VÁZQUEZ TOURIÑO Daniel, *Duerme de Carmen Boullosa: sexos, nombres, identidades*, in Assia MOHSSINE (a cura di), *Pensar en activo: Carmen Boullosa*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México 2019, pp. 392-406.

VICHES NORAT Vanessa, "La herida siempre abierta en un cuerpo" o las políticas de la investidura en *Duerme de Carmen Boullosa*, "Revista Chilena de Literatura", n. 58, 2016, <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39051/40698> (29/03/2022).

LETTERATURA E MEMORIA

LITERATURA Y MEMORIA

ROSA MARIA GRILLO,
TESTIMONIARE PER VIVERE, VIVERE PER TESTIMONIARE,
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI, SALERNO 2022

Hernán Rodríguez Vargas
MIAS-MADRID INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY

La materia de la escritura, como de la comunicación humana, es el lenguaje, aquel cuya especificidad, coincide, sea en prosa que en verso, en trascender los espacios de lo fútil y garantizar la permanencia de aquello que podemos considerar como ineludible y esencial. Toda escritura supone, en esta dirección, la cualidad de ser huella y testimonio, como aquellos remotos gestos gráficos de las cuevas de Altamira o el tesoro ancestral de Chiribiquete (CASTAÑO C. 2019). En *Testimoniare per vivere, vivere per testimoniare*, Rosa María Grillo busca conceptualizar y realizar una importante síntesis acerca de una noción perteneciente a la crítica literaria de los últimos cincuenta años y que cada vez cobra mayor relevancia: la Literatura Testimonial. Cuestión a la cual ha dedicado, en cuanto americanista, una parte fundamental de su vida académica y, en virtud del talante mismo de la investigación, una parte importante de su vida personal (GRILLO R.M. 2011, 2013a, 2013b, 2017, 2019, 2020).

La primera clave de lectura para poder afrontar las cuestiones inherentes a la Literatura Testimonial es de carácter histórico. En este sentido, «si bien se puede decir que cualquier acto de comunicación, comporta un acto testimonial, es con la familia textual de las Crónicas del *Descubrimiento* y de la *Conquista* que se impone, el valor políti-

co del testimonio como artífice de la historia» (GRILLO R.M. 2022: 2)¹. Dicho valor político, en una línea temporal de larga duración, válida para aquellos registros que tienen por autor *testigos de hechos y acontecimientos*, implica, dentro y más allá de los contextos en los que emergen dichas narraciones, la tarea de mantener la memoria colectiva (RICOEUR P. 2012). El testimonio supone entonces un acto de memoria que, pudiendo coincidir con aquella del texto histórico, en muchos casos lo complementa y, en no pocas ocasiones, lo desafía, porque se instala en el esfuerzo por llenar los vacíos de lo no contado. De aquí que, en lo específico, la prehistoria de este tipo de arquitectura literaria se configure en aquellos contextos de emergencia, en donde la voz del testigo cuenta y hacer ver aquello que hubiese podido sucumbir en el naufragio colectivo más grande de todos, principalmente después de Auschwitz: el olvido (ARENDR H. 1996). De aquí que «Primo Levi sea el indiscutido trágico progenitor de la literatura testimonial actual, ‘étnica’ y ‘política’, en cuanto sobreviviente de Auschwitz» (GRILLO R.M. 2022: 14). Autor capaz de hacer creíble «lo increíble» y decible «el indecible» horror de lo vivido (LEVI P. 1947, 1986, 1997).

Después de los desastres humanitarios de la Segunda Guerra Mundial, esta vocación de la literatura testimonial, que se puede hallar en las más diferentes realidades geopolíticas del globo, encuentra su punto de anclaje en Latinoamérica, a causa de las condiciones históricas que durante la segunda mitad del siglo XX dieron origen a la aparición de textos literarios como *Operación Masacre* (WALSH R. 2000 [1957]), piedra angular de la literatura testimonial latinoamericana, al cual siguieron una serie de narraciones de lo inenarrable en tiempos de «dictadores luciferinos» como bien lo interpretó García Márquez en su discurso del premio nobel (GARCÍA MARQUEZ G. 1982). En esta dirección, a la pregunta «¿qué es la literatura testimonial?» responde Grillo:

Consideramos ‘literatura testimonial’, a pleno título, aquellos textos que, destinados a la publicación para comunicar y denunciar la violencia y las torturas sufridas, configuran una arquitectura literaria sin renunciar a la referencialidad; no se

1 Las citas textuales del texto en español corresponden a la traducción que he realizado de las mismas para la redacción de la presente reseña.

trata de una simple acumulación de noticias, fechas, datos, nombres, sino de un complejo entramado que da sentido a la narración usando en no pocas ocasiones textos ‘no literarios’ como deposiciones, entrevistas, artículos, periódicos, etc., donde la impronta literaria es necesaria, ya que «la verdad atestiguada no basta por sí misma. Tiene que ser presentada con verosimilitud, ‘efectividad artística’ y convicción, atributos que exigen un grado de elaboración literaria» (GRILLO R.M. 2022: 6 *apud* GARCÍA G.V. 2003: 42).

La literatura testimonial no solamente es un auxilio de la memoria, sino de la verdad y, en su conjunto, se convierte en una potente arma de restitución de justicia, respecto de aquello de lo cual es objeto la narración (JELIN E. 2002). La completa definición y las características mencionadas, en todo caso, dejan las puertas abiertas a diferentes interrogantes, que *Testimoniare per vivere, vivere per testimoniare*, afronta a lo largo del texto. Entre estos, se destacan los debates acerca de los rasgos distintivos del género, así como los puntos de cercanía y de distancia del mismo con las diferentes escrituras del yo, con textos de investigación periodística, con textos memoriales, historiográficos o ensayísticos, que pueden coincidir con la Literatura Testimonial. Para resolver esta serie de cuestiones, la operación que realiza la autora consiste, por una parte, en poner en claro que más allá de establecer límites definidos e insoslayables, de lo que se trata es de ver cómo dentro de aquel oxímoron que configura la componente Literatura (ficción) y Testimonial (real), de las tensiones entre los pronombres «yo» y «nosotros», así como más allá de los límites borrosos interpuestos entre lo privado y lo público, de lo que se trata es de la capacidad de los textos de actuar y de exigir acciones de carácter político, así como, incluso, de asumir las consecuencias que pueden llegar a tener los mismos para con sus autores. Como en el caso de la muerte de Rodolfo Walsh y de Roque Dalton, quienes perecieron a causa de los efectos de su propia pluma testimonial.

A configurar el género, por otra parte, y en medio de lo que el mismo Víctor Casaus reconoció como la «resistencia a la clasificación» (GRILLO R.M. 2022: 22 *apud* CASAUS V. 2010:54), resulta fundamental su institucionalización a través del *Premio Casa de las Américas*, donde en 1970 nace el *Premio Literatura Testimonial*, dando así «un padre’ a una literatura ‘sin familia’ que estaba emergiendo y trasto-

cando cánones y categorías dentro de las mismas sesiones del premio» (GRILLO R.M. 2022: 21). En esta dinámica, la calidad literaria es el requisito irrenunciable y, manteniendo esta línea de continuidad, el texto de Grillo resulta un material de gran valor en el esfuerzo por realizar una clasificación metódica acerca de las categorías posibles de literatura testimonial ante las cuales se enfrenta el público lector y que brinda a la crítica novedosos instrumentos de análisis y comprensión. Dicha clasificación se sintetiza en los siguientes conceptos propuestos por la autora: *La palabra de los testigos*, *La ambigüedad del yo*, *Un yo plural*. Los dos primeros conceptos comprenden la tipología de testimonio indirecto o mediado, mientras que el último la tipología del testimonio directo, a saber, sin ningún tipo de mediación (GRILLO R.M. 2022: 26).

La palabra de los testigos, hace referencia a aquellos textos cuya construcción tiene como artífice un determinado «gestor», que puede ser un escritor profesional, un periodista o un científico social, y cuyas investigaciones dan voz a testimonios que, en primer lugar, son publicados de manera difusa en periódicos o revistas y que, con el tiempo, configuran un único texto orgánico. *La ambigüedad del yo*, por su parte, comprende aquellos textos cuyo punto de partida es el relato autorreferencial de un individuo, el cual, a través de un «gestor/mediador», encuentra la forma de estructurar y traducir la narración hasta que ésta alcanza su forma literaria. Por último, *Un yo plural* hace referencia a aquellos textos como las crónicas, las memorias, los diarios, las letras abiertas, realizados por los sobrevivientes, los cuales, durante o después de los acontecimientos, desean «ofrecer un testimonio en nombre de un grupo o de una ‘etnia’ silenciada o ‘doblegada’» (GRILLO R.M. 2022: 24).

Estas tres formas de clasificación, a la vez que ofrecen los criterios que echan luces sobre un grandísimo corpus de textos heterogéneos y que se desplazan en la pluralidad demográfica y geográfica de los territorios centro y sudamericanos, contribuyen a dar forma y orden a los capítulos de los cuales se compone el libro. Así, una vez que la autora ha establecido en los primeros tres capítulos lo que se entiende por Literatura Testimonial y ha concretado como ésta se define y redefine a lo largo de la historia contemporánea, dedica los tres siguientes a ofrecer de manera exhaustiva un análisis de los textos más importantes que integran el corpus (en continua expansión) de dicha literatu-

ra. Dejando abiertas las puertas a nuevos espacios de investigación y de desplazamientos hacia otras realidades geográficas. Los siguientes capítulos están dedicados al trabajo narrativo dentro de los *Talleres y grupos de mujeres* (cap. 6), a la relación entre *Novela y auto-ficción* (cap. 7), al caso de Nora Strejilevich *Entre literatura y ensayo* (cap. 8), así como al paso *De la denuncia a la auto-ficción* en Mauricio Rosencof (cap. 9). Añadiendo, finalmente, un breve análisis sobre las historias y las narraciones italianas que cuentan con los requisitos históricos y textuales necesarios para hacer parte del género.

En esta medida, si en los capítulos 4 a 5, el libro realiza una exhaustiva reflexión que acomuna en el género escritoras y escritores como María Esther Gilio, Gabriel García Márquez, Rigoberta Menchú, Roque Dalton, Lucy Garrido, Germán Castro Caycedo, Moema Viezzer –por mencionar algunos de los numerosos nombres que hacen parte trabajo crítico de Grillo– en los capítulos siguientes, dedica una atención particular a aquellos argumentos que al mismo tiempo de entrar en los espacios de la Literatura Testimonial, cumplen otras funciones de carácter social, como en el caso de los talleres de mujeres en Argentina, en donde la escritura a la vez que llama a la justicia y a la memoria, efectúa una función terapéutica. En dicha función, todas aquellas que habían sido «doblemente silenciadas» encuentran una voz, contribuyendo a la configuración de una memoria paritaria con un impacto directo en la lucha continua por los Derechos Humanos.

De aquí que en la serie de vínculos que conectan lo que en los procesos de memoria se entiende como *reparación y no repetición* a la Literatura Testimonial y en la apuesta continua por la afirmación de las democracias y de los verdaderos Estados de derecho, existe aquel riesgo constante de «exceso de memoria» que, por paradójico que resulte, pueden llevar a su invisibilización (ZIBETA A.M. 2017), mercantilización (ADORNO T. 2008 [1955]) y su mistificación (JARAMILLO J., BERÓN A., PARRADO E. 2020). Sin embargo, responde la autora, en cualquier caso «creemos todavía que es un terreno en el cual es posible, o necesario, recorrer todavía muchos caminos por explorar aquello que todavía en los años sesenta se consideraba inenarrable, indecible, y [es allí donde] estos caminos conducen a la literatura de ficción» (GRILLO R.M. 2022: 92). En lo específico, la autora se refiere a la literatura de *autoficción*, es decir, al esfuerzo que los autores pueden hacer por superar los límites de la autobiografía canónica y, donde, a

través de una «ficción de sí», pueden llegar a expresar intenciones de autenticidad (GRILLO R.M. 2022: 92 *apud* FORNÉ A. 2009-2010: 64). La cuestión importante en este marco, consiste en evitar una lectura única, o estrictamente referencial. Vale la pena recordar entonces el concepto de Julio Cortázar de «lector cómplice» (FERNÁNDEZ M. 2014), donde la actividad de la lectura implica adecuarse, no tanto al autor o al texto en sí, como a los pactos que se pueden establecer dentro de las dinámicas de una lectura activa, capaz de interpelar y de dejarse interpelar por las obras.

Uno de los desafíos más grandes que encuentran las críticas y los críticos literarios consiste justamente en proponer nuevos instrumentos de reflexión. En este sentido, Grillo nos propone los casos de Nora Strejilevich y de Mauricio Rosencof. La carrera literaria de la primera, compone un continuo trabajo ensayístico que hace de su obra un continuo laboratorio de las posibles relaciones entre la memoria y la búsqueda del lenguaje para decir aquello indecible e inenarrable (STREJILEVICH N. 2006, 2007, 2015, 2019). El trabajo de *autoficción* del segundo, configura por su parte un importante registro de comunicación entre las experiencias vividas y un complejo proyecto ético y estético (ROSENCOF M. 2009, 2012), cuya genealogía teórica echa sus raíces en pensadores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Paul Ricoeur y Giorgio Agamben (GRILLO R.M. 2022: 103). En este mismo orden de ideas, el espacio que dedica en el apéndice del texto, no solo demuestra la capacidad de la Literatura Testimonial de alargar los confines en términos de la gran cantidad de textos que se acomunan y que integran un corpus siempre en continuo desarrollo, sino aquellos geográficos, como en el caso de los textos y narraciones italianos que, bien sea por las condiciones históricas de los cuales emergen, que por las características literarias de los mismos, se introducen perfectamente en el género.

Podemos decir que la sociedad y la política italiana han atravesado dos momentos de gran «cercanía» a los hechos latinoamericanos, en la segunda mitad de los años setenta y los primeros años ochenta siguiendo la dirección del golpe chileno, la muerte de Pablo Neruda, lo poco que se sabía sobre los mundiales de fútbol en Argentina y la copa Davis en Chile [...] No es una casualidad que los organismos públicos hayan hecho propia la realidad de los *desaparecidos*, como en el caso

del Municipio Roma XVI que en el 2006 ha patrocinado las investigaciones de Valentina Cavalletti y la publicación del volumen *Trasfigurazione, Una storia di desaparecidos, accoglienza e solidarietà*, con la contribución de Marco Mattiuzzo y Ettore Masina (CENRI- Centro Relazioni Internazionali Archivio Storico Culturale del Municipio di Roma) (GRILLO R.M. 2022: 117).

En su totalidad el texto establece, tal y como se puede apreciar, además de un importante recorrido histórico-literario, un rico diálogo de carácter interdisciplinar con ámbitos del conocimiento que van de la psicología a la sociología, de la filosofía a los estudios decoloniales y postcoloniales, de la hermenéutica a la crítica textual. Todo sumado resulta un importante material pedagógico y una contribución fundamental para el desarrollo de la crítica literaria, en primer lugar, en América Latina, pero también para toda aquella familia de textos que, en contextos de desigualdad, injusticia y olvido, emergen en todo el mundo como Literatura Testimonial. De aquí la importancia de ver la traducción de *Testimoniare per vivere, vivere per testimoniare*, en las más diferentes lenguas. La primera de ellas, y en beneficio de los departamentos de estudios literarios latinoamericanos, el español.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO Theodor, *Crítica de la cultura y sociedad I*, Akal, Madrid 2008.
- AGAMBEN Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- ARENDRT Hannah, *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Ediciones Península, Barcelona 1996.
- CASTAÑO Carlos, *Chiribiquete, la maloka cósmica de los hombres jaguar*, Villegas editores, Bogotá 2019.
- GARCÍA Gustavo V., *La literatura testimonial latinoamericana: (Re) presentación y (auto) construcción del sujeto subalterno*, Pliegos, Madrid 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *La soledad de América Latina*, 1982, Ciudad Seva <https://ciudadseva.com/texto/la-soledad-de-america-latina/> (05/03/2022)

GRILLO Rosa Maria, "Nosotras" *contra el olvido o la última conquista*, in Irina BAJINI, Luisa CAMPUZANO, Emilia PERASSI (eds.), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, di/segni, Milano 2013a, pp. 173-192.

FORNÉ Anna, *La autoficción testimonial: Oblivion de Edda Fabbri*, "Telar", n. 7-8, 2009-2010, pp. 63-75.

FERNÁNDEZ Mariángeles, *Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar*, "Revista Letral", n. 12, 2014, pp. 58-69.

GRILLO Rosa Maria, *L'auto-fiction di Mauricio Rosencof*, "Letterature d'America", n. 143, 2013b, pp. 5-36.

GRILLO Rosa Maria, *Dal carcere al taller per una nuova identità femminile*, "Thule", Rivista italiana di studi americanistici, n. 42-43, 2017, pp. 643-664.

GRILLO Rosa Maria, *La saggistica testimoniale tra punto di vista emico ed etico*, "Quaderni -Iberoamericani", n. 109, 2019, pp. 43-53.

GRILLO Rosa Maria, *El verdugo en la memoria y en el imaginario rioplatense del 900*, in Camilla CATTARULLA (coord.), *Imaginario testimonial latinoamericano en contextos de violencia: sueños, lugares, actores*, Nova Delphi, Roma 2020, pp. 13-26.

JARAMILLO Jefferson, BERÓN Alberto, PARRADO Erika, *Perspectivas disruptiva sobre el campo de la memoria en Colombia*, "Utopía y Praxis Latinoamericana", vol. 25, núm. esp. 4, pp. 162-175. 2020 JELIN Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires 2002.

LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino, 1947.

LEVI Primo, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 1986.

LEVI Primo, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, Einaudi, Torino, 1997

RICOEUR Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2012.

ROSENCOF Mauricio, *Somos nuestra memoria*, "Quaderni di Thule", n. VIII, 2009, pp. 35-42.

ROSENCOF Mauricio, *Con mi historia personal estoy contando la historia de todos*, "Clarín", 22 giugno 2012.

STREJILEVICH Nora, *El arte de no olvidar*, Catálogos, Buenos Aires 2006.

STREJILEVICH Nora, *Una sola muerte numerosa*, Alción Editora, Córdoba 2007.

SIMÓN POROLLI Paula, *Un compromiso con la memoria, un compromiso con la vida. Entrevista a Nora Strejilevich*, "Kamchatka", n. 6, 2015, pp. 665-683.

STREJILEVICH Nora, *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*, LOM, Santiago 2019.

WALSH Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 2000.

ZIBIETA Ana María, *La violencia. Recorridos teóricos, aspectos críticos, Dispositivos de lectura*, in Marcela CRESPO BUITURÓN (ed.), *Escrituras híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes actuales de la Teoría y la Crítica Literarias*, ESAL (Universidad del Salvador), Buenos Aires 2017, pp. 141-155.

TREMA LA TERRA.
TESTIMONIARE, IN PROSA E IN VERSI,
IL TERREMOTO DEL 23 NOVEMBRE 1980

Vincenzo Salerno

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Rosetta ha la faccia di cera
minuscola memoria
nell'inferno di Balvano.
La pietra non riposa
sulla soglia della Chiesa,
Oh Rosetta!
Non appannarti nel congedo
che già stremata giaci reliquia della festa interrotta.
T'inganna il passero pellegrino
nell'alba offesa
non c'è nido che l'accolga
più che la morte la cattiva sorte
gli vieta il chiasso mattutino [...]¹

Il 23 novembre del 1980 la terra tremò forte tra Campania e Basilicata. I sismografi segnarono l'epicentro nella provincia avellinese –

¹ I versi posti in epigrafe sono tratti dalla poesia "Lamento per Rosetta", del giornalista Mario Truffoli. Di fatto, il componimento può essere considerato la prima testimonianza letteraria del sisma irpino, composto da Truffoli poche ore dopo il suo arrivo nei luoghi sventrati dalle scosse del terremoto. Il testo ricostruisce, infatti, la storia della tragica morte della piccola Rosetta. Il 23 novembre del 1980 il padre della bambina – lavoratore emigrante che era tornato a Balvano, piccolo centro potentino, per una breve vacanza – vide la figlia per l'ultima volta; Rosetta morì sotto le macerie della chiesa del paese.

anche se le scosse furono avvertite, seppure in misura diversa, nell'intera regione campana – e forse perciò subito si parlò di “terremoto dell'Irpinia”; diventato poi successivamente, per tutti gli italiani, il “sisma dell'80”.

La Sella di Conza è il punto di tessitura di un dramma, di una profondità da cui è esplosa la tragedia. Nel suo ventre, a dieci chilometri, il 23 novembre 1980 si mise in movimento una faglia lunga una lunga sessantamila metri e larga quindici-cimila che in novanta secondi stirò il territorio del centro Sud d'Italia facendolo slittare verso il Tirreno e l'Adriatico. Il movimento della placca adriatica che preme sugli Appennini. La terminologia tecnica non riesce a consegnare l'entità di quanto avvenne. Tre fenomeni di rottura in quaranta secondi: prima nel ventre dei Monti Marzano, Carpineto e Cervialto, poi la rottura della faglia verso sud-est, quindi l'ultima a nord-est (PICONE G. 2020: 12-13).

Quasi tremila morti, più del triplo il numero di feriti, circa quattrocentomila persone rimaste senza casa in mezzo a «nidi di vespe sfondati», come Alberto Moravia chiamò i brandelli di macerie rimasti in piedi. Nel lungo arco cronologico che separa quell'immane tragedia dalla nostra contemporaneità (ormai quarantadue anni, a cavallo di due secoli) la letteratura – così come pure il cinema, il teatro, l'arte pittorica e la scultura, la musica – ha provato a “testimoniare” tutto quanto successe a partire dalle 19,34 di quella tragica domenica. Novanta interminabili secondi, il tempo che pareva essersi cristallizzato nella prima scossa, che «non fu uno scatto, ma uno scossone sobbalzante accompagnato da un boato». Le ricostruzioni – a mezza via tra la prosa giornalistica e la scrittura saggistico-narrativa o la poesia – nelle pagine di Domenico Rea e di Silvio Perrella; il taccuino d'appunti – camuffato in forma di diario oppure le antologie di versi inframmezzate ai testi in prosa – di Franco Arminio; la narrazione (come possibilità di ricordo e di recupero di una memoria condivisa) – nelle più tradizionali misure di genere del romanzo o del racconto breve – per le opere di Giuseppe Lupo, di Elisa Ruotolo e nell'antologia curata da Isabella Tramontano – testimoniano le molteplici (e tutte significativamente differenti) modalità di rappresentazione narrativa del terremoto del ventitré novembre del 1983. Memoria “rappresentata” che, attraverso il filtro degli “strumenti” interpretativi della let-

teratura, continua ancora oggi ad essere riproposto – *in fictione* – con nuovi e originali significati. Sulla “faglia” che naturalmente (e tragicamente) si è segnata lungo il solco di questa prospettiva critica può, dunque, essere presentata la breve selezione di testi e di autori qui di seguito proposta: adoperando – come parametro di valutazione e di indagine anche per la letteratura italiana contemporanea – l’approccio di ricerca che Rosa Maria Grillo riconosce (e applica ad un contesto spazio-temporale molto più ampio e diversificato, soprattutto in riferimento alla tradizione latinoamericana) nelle funzioni, di generi e di temi, di quella branca della storia letteraria; e che la stessa studiosa definisce (e categorizza) con l’espressione «letteratura testimoniale».

Sappiamo tutti che un genere letterario non nasce improvvisamente, dal nulla o per volontà di un “addetto”, ma è il risultato di un lento processo di accumulazione e interazione tra testi con qualche attinenza formale e/o contenutistica e/o programmatica che non trovano immediata catalogazione – tra gli addetti, tra gli editori, tra il pubblico lettore – sono cioè “senza famiglia” e che solo a posteriori e per una serie di coincidenze vengono assimilati, confrontati, analizzati e “riconosciuti” come appartenenti a una stessa tipologia. [...] ed è forse ciò che sta succedendo ora in Italia e stiamo tentando di sistematizzare, recuperando nomi e testi che da noi sono stati amati e studiati singolarmente, ma all’estero da decenni sono indicati come archetipi della letteratura testimoniale nelle sue svariatissime varianti: Primo Levi, Leonardo Sciascia e Roberto Saviano, per citare solo una triade così diversificata nella modalità di scrittura, eppure unificata nello stesso principio di far conoscere, comunicare, riflettere su eventi, situazioni, calamità altrimenti dimenticati o cancellati dalla Storia e dalla memoria collettiva (GRILLO R. M. 2021: 9).

UNA STORIA DEL SUD: LA POESIA CIVILE DI DOMENICO REA

E così siamo morti da emarginati
da antichi clandestini della storia
(Domenico Rea)

Nel processo di “ricostruzione” letteraria del terremoto irpino del 23 novembre del 1980, il nome di Domenico Rea compare tra le primissime testimonianze: di certo favorito anche dalla collaborazione

– in assoluto la più lunga dello scrittore con un quotidiano, dal 1958 al 1994 – con il principale giornale campano, “Il Mattino” di Napoli; e, per Francesco Durante, pure in coincidenza con tempi ormai maturi per un «grande ritorno di Rea sulla scena letteraria». Sulle pagine della storica testata fondata da Eduardo Scarfoglio e da Matilde Serao la firma di Don Mimì – così come affettuosamente gli amici chiamavano lo scrittore – suggella elzeviri, articoli di costume, di politica e di sport, tiene rubriche settimanali (si ricordi, almeno, il caso di *Pensieri della notte* che diventerà poi nel 1987 un libro) racconti sui temi più diversi e poesie.

Con le direzioni di Ciuni e (dal 1982) di Franco Angrisani, Rea viene generalmente impiegato per servizi più “strategici”, quali reportage da Bangkok, Hong Kong e Bombay. La sua vena civile traspare dalla poesia *Bologna, 2 agosto 1980, 10,25* (10 agosto 1980) o da pezzi come *In memoria della città che aveva buon cuore* (18 ottobre 1980). Notevole è la sua presenza nei giorni del terremoto in Irpinia. (23 novembre 1980): si veda per esempio *Le macerie dentro di noi* (1 dicembre 1980). In occasione del primo anniversario del sisma, il 21 novembre 1981, Rea parteciperà a un vivace dibattito pubblico organizzato dal giornale a Sant’Angelo dei Lombardi, uno dei centri più colpiti, insieme agli scrittori Elio Bartolini e Vincenzo Consolo (DURANTE F. 2005: 1712)².

Altrettanto rilevante è – ancora per Durante – la collaborazione fissa con la rivista settimanale del quotidiano, “Il Mattino illustrato”, dove Rea prevalentemente propone testi in prosa (di nuovo alternando alla narrativa, scritti di costume, di storia cittadina e di “antropologia” partenopea) ma anche alcune delle già citate poesie d’impegno “civile”. Il 6 dicembre del 1980 – sul numero 49 del supplemento – vengono pubblicati i versi che compongono il testo di “Una storia del Sud”, dedicato al sisma irpino. Si tratta di un componimento in otto strofe – di lunghezza diversa e in versi liberi – chiuso, dopo un’interruzione grafica di due righe punteggiati, con un distico dal quale si

2 Non ricordato da Durante è il testo narrativo breve *A spesa del terremoto* – avente sempre per argomento il terremoto, raccontato dalle voci di un “basso” napoletano – conservato nel faldone IV (n. 1270) dell’Archivio Domenico Rea presso il Polo Bibliotecario dell’Università degli Studi di Salerno.

ricava nel verso *explicit* il titolo della poesia. E come già successo per il precedente testo “civilmente” impegnato – *Bologna, 2 agosto 1980, ore 10,25...* dedicato alla strage della stazione ferroviaria nel capoluogo emiliano – anche in questo caso il dettato lirico si costruisce sulla falsariga (oppure sulla citazione volutamente velata) del modello in versi della celebre raccolta *Spoon River* di Edgar Lee Master.

“Una storia del Sud” è un testo polifonico scandito dalle anonime voci dell’“io-noi” narrante che – raccontando autonomamente in ciascuna strofa un fatto specifico dell’«evento» – dà corpo a una duplice funzione poetico-narrativa: testimoniale e di protesta.

Siamo morti infarinati
come pagliacci di un circo equestre
in più soltanto un filo
di sangue dalla bocca.

Avevamo tutti in mente
un nome amato e invano,
sul momento,
qualcosa ce l’ha fatto dimenticare.

Mia figlia stava tossendo,
pensando al marito in Germania.
Mia nuora stava scrivendo
a caratteri grandi l’amore
per mio figlio finito a Digione.
Avevo un nipotino sulle gambe
pieno di riccioli e bizzze,
una pecora ai piedi e il cane
appoggiato sulla sua lana;
mentre io fumavo la pipa
nell’alta sera Irpina.

Serie di storie subite
e rimaste impunite.
Serie di venti e tremiti,
d’animali nei pagliai,
mescolate a magie
pagane e cristiane.

Ma tutti avevamo fiducia
nella forza dei cieli siderei,
nell’*osso* che ci ha generati.

cui stavamo aggrappati
come grappoli d'uva acerba,
tra i sassi che ci riscaldavano
insieme ai fagioli ai ceci,
miti cibi come mangimi.

Poi c'è stato l'*evento*,
nero furore profondo,
tra l'ictus e l'infarto,
un dubbio, come un peso
di una bilancia impazzita.

Ho sentito il passo di Pertini
e quello felpato del Papa,
ma nell'uno, nell'altro,
umane creature, avevano
unghie per scavarci.

[...]

E così siamo morti da emarginati,
da antichi clandestini della storia³.

I TERREMOTI DEL «PAESOLOGO»: *VIAGGIO NEL CRATERE* E *LETTERA A CHI NON C'ERA* DI FRANCO ARMINIO

Ventitré anni dopo il racconto in versi di Domenico Rea, Franco Arminio – dalla sua personalissima prospettiva di «paesologo» – torna a parlare del terremoto irpino. La «paesologia», come spiegato nella lettera d'accompagnamento di Gianni Celati a *Viaggio nel cratere* di Armino, offre una nuova e originale possibilità di testimonianza narrativa:

[...] E per osservare il mondo esterno da paesologo occorre privilegiare al massimo la percezione delle cose singole, contro le astrazioni degli esperti e le frasi fatte dell'attualità. Occorre riuscire a guardare il mondo esterno come se si fosse già perso tutto, come chi è straniero, dovunque, come chi ha

³ Il testo segue la versione a stampa proposta da DURANTE F. 2005: 1328-9. Come lo stesso Durante ricorda, il dattiloscritto è conservato presso l'Archivio Rea (n. 804).

rinunciato all'idea consolante di appartenere a un luogo, come chi ha abbandonato la fregola di piantare la bandiera del suo gruppo o della sua famiglia per dire: «questo è il mio territorio» (ARMINIO F. 2003: 7).

D'altronde è lo stesso Arminio – ideatore della «paesologia» e il primo a rivendicare per sé il *nome agentis* di «paesologo» – a ribadire che questa è una “disciplina” assai poco rigorosa e che non può essere insegnata, dal momento che non rispetta né norme né principi. Non un approccio da storico erudito o da psicologo: piuttosto, uno «studio che avviene tutto sul campo» con la consapevolezza che quel conglomerato urbano sia ormai diventato «una realtà in estinzione»; senza avere alcuna esigenza compilatoria di registrazione – di date e luoghi e nomi – ma con la certezza che ogni forma di «testimonianza» raccolta (si tratti del documento sulla costruzione di un antico palazzo oppure dell'albero piantato davanti ad una chiesa) contribuisca alla convinzione che tutti paesi «sono come i fiocchi di neve, non ce ne sono due uguali». Nel *Viaggio nel cratere* – titolo del paragrafo che dà poi il nome all'intero volume – compiuto attraversando tredici comuni fortemente segnati dal sisma dell'80, Arminio pare trovare un comune denominatore descrittivo (e testimoniale) proprio nella rappresentazione del terremoto e dei suoi effetti: le vittime e i danni causati; la ricostruzione e ciò che resta a memoria di quel tragico evento nei nuovi paesi ri-costruiti sulle macerie. Il cimitero di Conza della Campania dove «i morti del terremoto stanno quasi tutti sulle stesse file, un piccolo cimitero dentro il cimitero»; il ricordo di Alberto Moravia a Sant'Angelo dei Lombardi, «silenzioso sulle rovine del paese»; il cemento armato, gli intonaci e le vernici industriali usate per la ricostruzione di Lioni, dove ormai «niente è antico sotto il sole»; il racconto della notte della tragedia sismica a Torella dei Lombardi:

Quella sera sotto il ferro lunare le povere case ebbero i teti squarciati. Lontane voci, polvere, strazi, addomi schiacciati sotto una trave, croste di sangue alle unghie, creta che tappala gola, il lampione che oscilla come una criniera, confuso nei vetri e nel cemento il sandalo di un gottoso, porte che non si aprono, vene che si spezzano nella gamba e nella pupilla. I muri erano stanchi, oscuri gli angoli. C'era un rancore rassegnato nel fondo della testa di chi era rimasto, orfano di assenze secolari, di grigie inclemenze. L'ingiuria venne da sotto e portò

via ventotto persone. Ora il vivere che resta è altro da quel che era e non certo peggiore (ARMINIO F. 2003: 38).

I paesi del «cratere» ricompaiono anche nel secondo libro di Arminio – *Lettera a chi non c'era* – che ha di nuovo, come comune traccia tematica, il terremoto. In questo secondo volume però le «parole dalle terre mosse» – emblematico sottotitolo (che vuole rimandare anche ad altri smottamenti, dalle frane alle alluvioni) – non raccontano solo il sisma irpino dell'80 ma passano in rassegna anche gli altri terremoti della penisola italiana, passati o più recenti: a Messina e ad Avezzano, L'Aquila, quello nelle Marche e quello in Emilia Romagna. Di nuovo compare la scrittura in prosa nella misura del reportage narrativo a cui si abbinano – in alternanza alle parti in prosa o in autonomi capitoli – e brevi sezioni poetiche. E, come già precedentemente successo per Domenico Rea, anche nel caso dei componimenti lirici di Franco Arminio la matrice tematica di questa poesia può essere ricondotta ad una funzione narrativa “civile” e ideologicamente impegnata: nel ricordo di ciò che è stato e per testimoniare quello che invece adesso – a quarantadue anni di distanza – ancora resta.

C'è stato un paese che è durato vent'anni,
dal sessanta all'ottanta.
Non sembrava così bello allora
come appare adesso,
era un paese che stava superando la povertà
senza perdere il suo sapore.
Ogni cosa aveva una sua forza,
una pressione che teneva insieme
le cose e le persone:
un albero era un albero,
la noia era la noia,
pochissima ma di pregio
era la gioia
(ARMINIO F. 2021: 134).

TREMA LA TERRA

Trema la terra è un libro antologico del 2010. Raccoglie diciotto racconti, a cura di Isabella Tramontano e con la prefazione di Valeria Parrella. La “faglia” narrativa attraversa – cronologicamente e geo-

graficamente – tutta la penisola italiana, dal sisma del '76 in Friuli a quello del 2009 a L'Aquila. La “memoria” del terremoto campano del 1980 occupa la parte più consistente nelle rappresentazioni antologizzate – sei i racconti, ambientati prevalentemente a Napoli⁴ – in forma di narrazione breve; registrando e raccontando la «terra che trema» da diverse prospettive e con linguaggi differenti, come rilevato da Parrella nella nota introduttiva al volume:

Nessuno di questi scrittori ha voluto concedere al dato cronachistico niente di più che qualche data scolpita in epigrafe: quello che conta è la materia. Mi viene in mente che *mater* di materia e *mater* di madrepatria e terra madre e lingua madre sono tutte accomunate dalla stessa radice-parola, stanno là a dire quello che questa bella raccolta dimostra: il terremoto è quando non puoi più dare per sicuro nulla, quando non puoi più determinare niente, quando la madre ti abbandona e per rifondare la città, l'esistenza, il senso, vi è necessità di nuova materia: qui, di buona scrittura (PARRELLA V. 2010: 5-6).

Prende perciò forma di «buona scrittura» nella “sottosezione” campana dell'antologia la materia sismica partendo dalla lingua – riconoscibilissima per i prestiti e i calchi napoletani – di Carla D'Alessio nel racconto “Il 'mamoto”. Mentre solo apparentemente memorialistico è – fin dal titolo, “Scusi, un ricordo del terremoto dell'ottanta?” – il testo breve di Maurizio De Giovanni. Suddiviso in quattro sezioni numerate, la storia del terremoto a Napoli è ri-raccontata da quattro voci narranti: il giovane frequentatore del «Bambù», piccolo locale alla moda di Fuorigrotta, che là, per la prima volta, ha «la cognizione di che significa quando il mondo si rivolta contro le leggi della fisica»; un altro giovane che, giocando a carte in un bar del centro, avverte la scossa e scappa al momento giusto perché «questa è una città di gente che i segni li sa interpretare»; i ricordi del barista sulla capacità dei napoletani di arrangiarsi anche in mezzo alle macerie perché «questa è una città di gente che si industria»; e la triste storia d'amore spezzata

4 Nell'ordine d'indice del volume, il gruppo degli autori campani (che raccontano il sisma dell'80) è composto da Carla D'Alessio (“Il 'mamoto”); Maurizio De Giovanni (“Scusi, un ricordo del terremoto dell'ottanta?”); Gianluca Merola (“Su quattro file di mensole”); Gianni Solla (“Cherosene”); Massimo Cacciapuoti (“Quando meno te lo aspetti”); e Marco Marsullo “My name is Borussia”.

dal sisma che si rinnova, ogni anno, in un ritratto fatto dall'innamorato sopravvissuto: «E lo vado a mettere alle sette e dieci del ventitré novembre vicino a un certo posto, e il vento se lo porta quasi subito. Ci metto un disegno e un sorriso, perché lei me lo aveva chiesto, di disegnare la faccia sua come la vedevo nei miei pensieri. E per vedere se me la ricordavo. Questa è una città di gente che sa ricordare» (DE GIOVANNI M. 2010: 95-106). Sulla stessa “falsariga” si collocano i due racconti temporalmente spostati nei giorni (che è tempo indefinito) del post-terremoto: di Gianluca Merola – “Su quattro file di mensole” – lungo flashback appena sfiorato dalle scosse sismiche e che si chiude con la citazione dell'iconica pagina del quotidiano “Il Mattino”, col titolo a caratteri cubitali, in prima, «FATE PRESTO!»; e “Cherose-ne” di Gianni Solla, ambientato nel campo degli sfollati a Ponticelli, vissuto e raccontato con gli occhi di un bambino che vede come un rifugio magico e da «supereroi» l'angusto container di lamiera. Pretestuoso – e, al tempo stesso, funzionale all'articolazione della trama – diventa la “materia” sismica di fronte alla sovrapposizione di eventi che «svuotano» chi li ricorda nel testo “Quando meno te lo aspetti” di Massimo Cacciapuoti; nella ricostruzione narrativa bipolare (anche nelle modalità di resa linguistica) scelta da Marco Marsullo per il suo “My name is Borussia”. Una prospettiva narratologica polifonica e diversificata su cui la curatrice insiste anche nella postfazione al volume:

In tutti i racconti il Terremoto c'è, vicino o lontano, di sfuggita o al centro di tutto, alla fine o in principio, in mezzo, ma è guardato con gli occhi – e le penne – di chi si sposta sempre un po', di chi ha voluto guardare “dall'altro angolo” e magari da un altro angolo ancora. Sguardi trasversali, accigliati o ridenti, spaventati o stanchi, sul Terremoto (TRAMONTANO I. 2010: 250).

L'ULTIMA SPOSA DI PALMIRA

L'ultima sposa di Palmira è un romanzo di Giuseppe Lupo del 2011, ambientato nell'immaginaria città di Palmira – non segnata sulle carte geografiche, ufficiali e aggiornate, tra Irpinia e Basilicata – nei mesi subito successivi al terremoto del 23 novembre 1980. Qui giunge Viviana Pettalunga, antropologa che insegna all'Università di Milano, due giorni dopo la prima terribile scossa (a mo' di diario, molti dei

quarantuno capitoli che compongono l'indice sono introdotti dalla data di stesura), "armata" del suo mangianastri per registrare le «voci rubate al terremoto»

Sono arrivata a Palmira verso l'ora di pranzo, dopo che il treno da Milano ha trovato la linea interrotta e mi ha costretto a proseguire a piedi. In carrozza, eravamo io il controllore. Gli ho chiesto informazioni, ma è stato vago: «dove comincia l'onda di polvere, la è il cratere.» Il cratere, per i sismologi, è il territorio fra Basilicata e Irpinia più devastato dal terremoto. Prima era una cartolina di paesi, adesso è una necropoli a cielo aperto, un purgatorio senza Dio (LUPO G. 2011: 9).

In questo pezzo di «mondo in ginocchio» la protagonista incontra l'altra "voce" narrante del romanzo, il coprotagonista necessario per l'articolazione della trama. Si tratta di un vecchio falegname, Mastro Vito Gerusalemme, una «quercia d'uomo» dall'età indefinita che disobbedisce all'ordine di lasciare Palmira per portare a termine un lavoro che non può essere lasciato in sospeso: costruire, nella sua bottega, il corredo di mobili per Rosa Consilio, che è forse a sua insaputa, l'ultima sposa di Palmira. Ma, nell'economia dell'intreccio narrativo, il falegname rappresenta soprattutto colui che fornisce all'antropologa tutti gli elementi – storicamente verosimili oppure dichiaratamente fantastici – sulla genesi del paese sconosciuto e sulle vicende degli altri personaggi protagonisti del romanzo: Melchiorre, ultimo dei tre figli del falegname che ritorna dal Nord insieme con i suoi fratelli per portare via il padre e che, da sempre, è innamorato di Rosa Consiglio; la presenza di una magica boccetta di vernice, nascosta nella falegnameria di Mastro Vito Gerusalemme, che permette di «prendere il volo con il vento» a chi ne senta l'odore e che così offre la possibilità di fuga dal paese distrutto a Rosa e Melchiorre; l'altrettanto misteriosa "epifania" notturna di Stefano, rappresentazione di un amore mai dimenticato di Viviana che compare, senza preavviso, dal passato tra le macerie; l'inspiegabile scomparsa del Mastro falegname che fa seguito alla sua decisione di incendiare tutto il «mobiliario che puzza di morte» della sposa, con la sola eccezione di una culla. La chiusa della storia spetta, a trent'anni di distanza dal sisma, alla voce dell'unico figlio di Stefano e di Viviana, che avevano lasciato insieme Palmira, portandosi pure via la culla salvata dalle fiamme.

La gravidanza le diede appena il tempo di sistemare gli appunti presi a Palmira, poi la costrinse a letto e obbligò mio padre a una dura stagione di lavori domestici. Quando nacqui io, era riuscita a registrare su una cassetta i racconti di Mastro Gerusalemme. È toccato a me sbobinarle molti anni dopo. Di mio padre, non si fidava, troppo, filosofo, diceva, e lei non era più in condizione di farlo: aveva vinto la cattedra Berkley, viveva sugli aerei. una fotocopia di quegli appunti me la sono portata in valigia (LUPO G. 2011: 168).

E l'ultima pagina "ricrea" un foglio di quegli appunti: in particolare, la copia dell'albero genealogico della popolazione di Palmira; dall'arrivo in tempi a tutti sconosciuti del Patriarca Maggiore – che era giunto dal lontano Oriente «cavalcando cammelli» – fino all'ultimo nome registrato, quello di Rosa Consilio. Nella *Nota dell'autore* Giuseppe Lupo, dichiara – «nonostante le situazioni irreali» – che una buona parte di questo romanzo è, comunque, frutto di verità, raccogliendo «ricordi personali, testimonianze orali, frammenti di vita non inventata»⁵. Immaginari sono invece tutti i personaggi, con la sola eccezione del falegname Vito Gerusalemme, che è stato "modellato" sulla figura di un ebanista recuperato tra le figure della sua infanzia, Mastro Silvio.

Ne *L'ultima sposa di Palmira* la rappresentazione del terremoto assume, pertanto, una duplice connotazione narrativa. Conserva, in prima battuta (e come del resto confermato dallo stesso Lupo) la funzione testimoniale – attraverso una dichiarata azione retorica riconducibile alla categoria del "verosimile" – dell'azione del sisma dell'80 anche (e soprattutto) per mezzo della ricostruzione "fittizia" di luoghi ed il racconto dei personaggi. In seconda istanza, il terremoto diventa la necessaria "cornice" affinché l'intreccio narrativo del romanzo pos-

⁵ Nella stessa nota, Lupo rimanda a una "bibliografia" di riferimento per le «suggerzioni» ricavate dalle letture dei volumi di Ernesto De Martino, Giovanni Battista Bronzini e Luigi Maria Lombardi Satriani; e ancora, notizie e riferimenti statistici in merito al sisma tratte da *Giorni delle macerie, della rabbia e della paura* (1981), in cui sono state raccolte selezioni di articoli de "Il Mattino"; *Terremoto* (1981) di Giovanni Russo e Corrado Stajano; *I giorni della conchiglia* (1989) di Michele Prisco; *Prete salvatico* (1989) di Pasquale Maffeo; dal libro-catalogo fotografico *Fate Presto* (2000) e dal già citato *Viaggio nel cratere* (2003) di Franco Arminio.

sa essere articolato in tutte le sue fasi compositive e giungere, infine, al compimento della storia.

1980-2021. QUARANTUN'ANNI DOPO

Echi delle scosse del sisma dell'80 continuano ancora a farsi sentire – e a conservare la connotazione testimoniale sempre ricorrendo al filtro della letteratura – in due libri pubblicati nel 2021. Il sisma lo ricorda nel suo romanzo – velatamente autobiografico e ambientato in un «Meridione a tratti ancora arcaico» – Elisa Ruotolo quando ordisce la trama di *Quel luogo a me proibito*. Anche in questo caso, di nuovo una “funzione” di testimonianza può essere riconosciuta alla rappresentazione del terremoto per il tramite della voce dell'io-narrante cui spetta il compito di ri-costruire il «dentro» della protagonista che racconta il «fuori» dell'intreccio rappresentato. Specularmente, sulle rappresentazioni esterne poggiano sia le caratterizzazioni dei personaggi co-protagonisti sia le articolazioni di altre vicende che compongono ciascuna storia del romanzo tripartito. Nella raffinatissima scrittura di Elisa Ruotolo – prosa poetica, ricercata “tessitura” di periodi descrittivi e di citazioni sapientemente “incastonate”, la misurata successione di frasi rappresentative di fatti di vita vissuta e di mutevoli stati d'animo – prende così forma l'intimo ricordo-testimonianza del terremoto; che è narrato come elemento fortemente identitario della protagonista e che – a distanza di molti anni – ancora fa pesare, emotivamente e linguisticamente, il trauma della sua «scossa».

Ci fu un tempo, forse breve quanto la scossa madre, in cui pensai che casa nostra potesse sbriciolarsi o aprire le fauci e divorarci tutti. Se notavo un cedimento nell'intonaco era subito indizio di una fine ormai prossima; se il lampadario oscillava per un colpo d'aria, correvo a ripararmi sotto la trave maestra. Ma durò poco. Preferirei essere figlia d'altro: di una sicurezza fatta di porte chiuse, schermi di tende sui vetri che davano in strada. Il fuori erano le ore tarde, dormite in macchina con mia madre, i miei fratelli, era la schiena dolorante al mattino e i piedi che ghiacciavano nelle scarpe ortopediche. Era la stupidata di insistere a proteggersi quando ognuno aveva ripreso a stendersi nel proprio letto. Principalmente era l'assenza di mio padre: lui quella cosa di dormire in strada non la fece mai. [...] Da allora il sisma non ha smesso mai, ha continuato a sgreto-

lare, a sbracciare, a mandare tutto in rovina. Si prende anche le mie parole d' adesso, e io le scopro minate, fragili nel riferire ciò che ho attraversato, inabili nel dare luce a ogni anfratto. Perché torno indietro senza sentirmi al sicuro, quasi cercando di rientrare come mio padre in una casa senza tregua (RUOTOLLO E. 2021: 54-55).

Il ricordo del terremoto compare pure in mezzo ai molteplici livelli di stratificazione narrativa su cui poggia architettura *Petraio*, l'ultimo libro di Silvio Perrella. *Nomen omen Petraio* che dà il titolo al corposo volume (cento ottantacinque “racconti-tessere” incorniciati nelle tre sezioni calcaree, di pomice e tufacee, tenendosi però alla larga dalla «retorica del tufo», e inframmezzati dalle due sequenze fotografiche di Antonio Biasiucci): è il quartiere napoletano dal quale prende le mosse il viaggio dell'autore-voce narrante nella città «nettamente divisa in due», fatta d'aria nella parte alta e di architetture in quella bassa. Napoli, città purgatoriale, sta idealmente nel giusto mezzo: «Il purgatorio dei viventi è forse la definizione spaziale che meglio si attaglia alla città. Non quello immaginato dalle religioni, piuttosto il luogo dove agisce il tempo e dove a volte lo stesso tempo è altro. Il luogo degli scambi, delle contrattazioni, delle contaminazioni». (PERRELLA S. 2021:123). In una delle «istantanee» di Perrella – nel ventre di Napoli, con la scrittura che “fissa” sulla pagina il silenzio dell'orologio comunale che non tichetta più – il terremoto dell'Ottanta è riconosciuto per la sua azione perdurante, nella fissa immobilità del suo gesto, come se si trattasse di «un calcio pompeiano». A futura memoria.

Siamo a Montesanto. E quell'orologio si fermò il ventitré novembre del 1980. Non fu uno scatto, ma uno scossone sobbalzato e accompagnato da un boato. La terra tremò a lungo e quell'orologio se ne impaurì al punto da fermarsi. Le lancette non fecero più il loro giro. E chi, tornata la vita a respirare senza sussulti, passava di lì, alzava gli occhi e trovava il minuto esatto del disastro. Poi venne il giorno della riparazione, ma è come se nel mondo sottostante di quell'orologio il trauma della sosta improvvisa fosse sempre presente. E basta uno sguardo agli occhi persi per ricordarglielo (PERRELLA S. 2021: 255).

BIBLIOGRAFIA

ARMINIO Franco, *Viaggio nel cratere*, Sironi Editore, Milano 2003.

ARMINIO Franco, *Lettera a chi non c'era. Parole dalle terre mosse*, Bompiani, Milano 2021.

GRILLO Rosa Maria (a cura di), *Percorsi della memoria. Storia e storie, nella letteratura testimoniale*, introduzione di Rosa Maria GRILLO, "Sinesiesie. Rivista di Studi sulle Letterature e le arti europee", XXII, 2021.

LUPO Giuseppe, *La sposa di Palmira*, Marsilio Editori, Venezia 2011.

PERRELLA Silvio, *Petraio*, La Nave di Teseo, Milano 2021.

PICONE Generoso, *Paesaggio con rovine*, Mondadori, Milano 2020.

REA Domenico, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Francesco DURANTE e uno scritto di Ruggero GUARINI, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2005.

RUOTOLO Elisa, *Quel luogo a me proibito*, Feltrinelli, Milano 2021.

TRAMONTANO Isabella (a cura di), *Trema la terra*, prefazione di Valeria PARRELLA, Neo Edizioni, Castel di Sangro 2010.

HISTORIAS DE FANTASMAS Y FANTASMAS DE LA HISTORIA:
APARECIDAS, DESAPARECIDAS Y VÍCTIMAS DE
FEMINICIDIO EN LA ARGENTINA

María Inés Palleiro

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES/

CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

LA RETÓRICA FANTASMAL

Los relatos de fantasmas femeninos están presentes en las más diversas culturas, y su construcción retórica tiene como eje la antítesis entre la vida y la Muerte personificada –que aparece ya en la Danza de la Muerte medieval– en una tensión entre pasado y presente. Su discurso tiene una orientación argumentativa, que incorpora la voz colectiva como autoridad de consenso, a través de verbos de decir, de la mención de testigos y de otros datos concretos, para hacer creíble lo narrado. Puede advertirse una dinámica metonímica de la falta, relativa a un ciclo vital inconcluso en un pasado, que tiene como contrapartida procesos metafóricos de simbolización ubicados en el presente. El formato narrativo funciona como principio de articulación secuencial (BRUNER J. 2003) de mensajes cuyo contenido semántico se relaciona con identidades sociales (BAUMAN R. 1972; PALLEIRO M. 2004).

Las narraciones relacionadas con la muerte expresan inquietudes de comunidades vivas (VALK Ü. 2006), y su sentido se abre a la dimensión ontológica de lo sobrenatural y a la performativa del ritual. Atraviesan así la frontera de la historia, para traspasar los límites de

lo conocido a través de la creencia, como modalidad de saber posible que supone una relativización de la categoría de certeza, en la que el valor de verdad de un enunciado depende de un posicionamiento subjetivo o de un consenso intersubjetivo (GREIMAS A., COURTÉS J. 1982). El valor performativo del ritual se relaciona con una reiteración de acciones en una secuencia fija, para conseguir efectos como los remedios de amor.

Las historias están presentes en lugares que se extienden, por mencionar un ejemplo, al fantasma de *The Lilac Lady* del museo de Tartu, Estonia (KALMRE E. 2001). Circunscribiré esta geografía narrativa a la ciudad de Buenos Aires, como espacio local inserto en un mapa global de fantasmas y aparecidas.

LA MATRIZ NARRATIVA

La matriz folklórica está constituida por núcleos temáticos, compositivos y estilísticos, almacenados en la memoria de narradores y narradoras, comunes a versiones de distintas latitudes. Dicha matriz funciona como pre-texto, estabilizado en un proceso diacrónico de tradición oral (y escrita), que se bifurca en itinerarios alternativos diferentes en cada nuevo contexto, a través de adiciones, supresiones, sustituciones o desplazamientos de detalles (PALLEIRO M. 2004, 2018). El formalista Jan Mukařovský (1977: 180-204) consideró tales “detalles” como unidades semánticas básicas de la obra folklórica. En la matriz “La dama fantasma”, el motivo temático de una aparición sobrenatural está sujeto a sustituciones de nombre y lugar, a adiciones relacionadas con cada circunstancia histórica, a supresiones de detalles y a desplazamientos del eje de interés de una versión a otra. La aparición fantasmal tiene rasgos temáticos comunes con el motivo folklórico E 322.3.3.1, *The vanishing hitchhiker* (THOMPSON S. 1955), y la tensión entre vida y muerte, personificada en una figura femenina, es el núcleo estructural y retórico de las secuencias, cuyas variaciones generan recorridos múltiples similares a los de un hipertexto virtual (PALLEIRO M. 2004). Su génesis tiene como base la transformación contextual de esta matriz, que ficcionaliza historias como la de Felicitas Guerrero.

FELICITAS GUERRERO: HISTORIA Y LEYENDA

La joven Felicitas Guerrero (1846-1872), hija de un rico inmigrante español, fue obligada a casarse con el cincuentón Martín de Álzaga, de la aristocracia porteña. Aunque tenía un joven pretendiente, Enrique Ocampo, se casó y tuvo un hijo, Félix de Álzaga, muerto a los seis años en una epidemia de fiebre amarilla. Quedó nuevamente embarazada, pero su bebé nació muerto y, luego de tantas desgracias, falleció también su marido. Felicitas, que vivía en la ciudad de Buenos Aires, se retiró a su residencia de campo “La Postrera”. Conoció luego al joven Samuel Sáenz Valiente, de quien se enamoró, y su compromiso iba a ser anunciado el 29 de enero de 1872. Ese día se presentó Enrique Ocampo quien, en un ataque de celos, disparó contra Felicitas y luego se quitó la vida. Luego de breve agonía, ella murió y fue sepultada, al igual que su asesino, en el cementerio de la Recoleta. Su familia hizo construir en su memoria la iglesia de Santa Felicitas –mártir romana del siglo II DC– con una estatua en su interior que representa a Felicitas llevando de la mano a su hijo. Esta historia trágica, que tiene como rasgo distintivo el feminicidio, dio pábulo a la leyenda de su aparición fantasmal.

LEYENDAS EN PANDEMIA

De las múltiples versiones de este relato, muchas ya estudiadas (PALLEIRO M. 2012, 2018, PALLEIRO M.- PELTZER M. 2021a y b), me interesa considerar una nueva, narrada por la guía turística Dolores Fraga en agosto de 2020, en un *tour* virtual por Buenos Aires, organizado por la empresa *Buenos Aires walks*, que llevó por título “Buenos Aires es leyenda”.

Ahora bien, ¿qué es una leyenda? Es una narración tradicional breve, organizada en episodios, ecotipificada –esto es, relativa un contexto espaciotemporal específico– cuyo contenido semántico expresa representaciones simbólicas del grupo en el que circula (TANGHERLINI T. 1990: 385, traducción mía). Se vincula con creencias sociales (DÉGH L., VÁZSONYI A. 1976), tiene tintes de historicidad, se mueve en un terreno de certezas relativas, cuyo valor de verdad está sostenido por un consenso grupal, y recurre a estrategias argumentativas de persuasión para aumentar la credibilidad del mensaje (PALLEIRO M.

2008). Por su carácter “ecotipificado”, está ligada a la construcción de paisajes textuales (VENTUROLI S. 2004) que, en contextos virtuales, se anclan en imágenes visuales.

La matriz “La dama fantasma” incorporada por Fraga a la leyenda de Felicitas, sirvió como dispositivo de ficcionalización de su historia. El *tour* virtual tuvo como participantes principalmente a jóvenes de 20 a 35 años quienes, según explicaron en el *chat*, solían participar de visitas guiadas presenciales antes de la pandemia. La joven narradora ilustró su discurso verbal con mapas y fotografías y, durante el recorrido virtual, solo pudo oírse su voz, ya que el soporte visual estuvo constituido por imágenes fijas de lugares y personajes. Comenzó refiriendo que «en 1840, la ciudad se diagramaba de forma muy distinta a [...] hoy [...] más hacia el Sur, en la zona de Barracas», donde vivía la familia de Felicitas. Narró luego los aspectos principales de su historia, y mostró una foto de «el día de su boda». Aludió al nacimiento de su primer hijo, y destacó que «la tragedia empieza a asolarlos cuando llega la epidemia de la fiebre amarilla». Advirtió que este era «un tema sensible» que decidió pasar «rapidito», pero dio detalles relativos a que «en 1869 empiezan a venir las fluctuaciones en el sistema de Salud Pública [...] a haber brotes de cólera y [...] de fiebre amarilla [que] se llevó [...] al 8 % de la población». Refirió la muerte de su hijo y su marido, e hizo alusión luego a su romance fugaz con Ocampo y a su traslado a la estancia “La Postrera”, cuya fotografía mostró en pantalla. Aludió seguidamente al compromiso con Sáenz Valiente, y a la organización de un evento «para contarle en sociedad». Llegó así al punto climático, y contó que ese día

Enrique Ocampo la estaba esperando [...] Felicitas entra a la casa [...] Ocampo saca un arma [...] disparó, y le atravesó el hombro [...] Desde las ventanas [...] la pudieron percibir el primo [...] Christian Demaría y su hermano [...] Entraron, y [...] dijeron que ahí Enrique Ocampo [...] se suicidó, poniendo el arma en su boca [...] Los descendientes de la familia de Felicitas dicen [...] que [...] Christian Demaría, al ver a su prima tendida en el suelo, le saca el arma a Ocampo, forcejean, y es él quien lo asesina.

Este episodio fue narrado con abundancia de detalles, como los referidos a distintas versiones sobre la muerte de Ocampo. La narradora

agregó que Christian escribió el libro *Por los derechos de la mujer*, habiendo quedado «muy impresionado por este caso de violencia hacia Felicitas» y que «Los padres [...] hicieron [construir] esta iglesia de acá» [mostró foto de la iglesia].

En el cierre, aludió a creencias y rituales generados a partir de esta historia, y fue aquí donde recurrió a la matriz folklórica:

Acá no se casa nadie [...] dicen que es mala suerte, por la mala suerte que tuvo en el amor esta mujer [...] Esta imagen que les voy a mostrar acá [...] está adentro de la iglesia [Muestra una foto de la estatua de Felicitas con su hijo] [...] Felicitas está enterrada en el Cementerio de la Recoleta [...] La gente le deja [...] pañuelos blancos atados a la reja de su tumba y [de] su iglesia. Cuenta la leyenda que Felicitas llora por las noches y que busca consuelo en los pañuelos que le deja la gente. Por eso dicen que a la mañana los podés encontrar mojados [...] que Felicitas siente empatía por todas esas penas parecidas a la propia [...] que, si tenemos una pena de amor, o si queremos quedar embarazadas [...] le podemos dejar un pañuelo atado a la reja [...] y que, si ella se seca las lágrimas con nuestro pañuelo, nos concede nuestro deseo más profundo [...] Que ella es bondadosa para que nosotros podamos cumplir esos deseos que ella no pudo [...]

En este relato, conviene distinguir entre el contexto textual, social y societal (BAUSINGER H. 1980). El contexto textual es la conversación virtual, mientras que el social es el ámbito argentino al que pertenecen la narradora y la mayor parte de la audiencia, y el societal se refiere al vínculo de este grupo con la sociedad global, en pandemia. En cada contexto, la narración cumplió distintas funciones. En el textual, la función primordial fue informar y entretener. El contexto social de aislamiento fue propicio para la violencia de género, y el societal de la pandemia se reflejó en los segmentos explicativos sobre la situación sanitaria y sobre el “tema sensible” de la epidemia. Fraga describió la iglesia, y las estatuas y monumentos de su interior. Construyó así paisajes textuales, propios de una geografía narrativa que entrelazó historia y leyenda. Los recursos visuales, como fotografías y mapas, reforzados en el discurso verbal por déicticos de señalación espacial (“acá”), funcionaron como estrategias argumentativas para crear efecto de realidad. La narradora relacionó la historia con creencias popu-

lares que hacen que jóvenes parejas eviten elegir esta iglesia para sus bodas, y con la leyenda del fantasma que, según se dice, se pasea por la iglesia y el cementerio. En la alusión al ritual de atar pañuelos a la reja de la iglesia o de su tumba, explicó que Felicitas ayuda a mujeres a realizar los deseos que ella no pudo cumplir en su breve y problemática vida. Dicha explicación responde a la lógica sinecdótica de muchas intercesiones rituales, sostenidas por la creencia en una compensación sobrenatural dada a otras personas por la falta que ella experimentó en vida (PALLEIRO M. 2018). Desde una perspectiva de género, cabe destacar la agencialidad del fantasma femenino, en tensión con el rol pasivo que se vio obligada a cumplir en su vida terrenal. Dicha agencialidad le permitió romper el techo de vidrio (CONNELL R. 2011) y traspasar no solo la barrera de las convenciones sociales sino también la de la muerte, para ayudar a jóvenes vivas.

La creatividad de la narradora se evidenció en la reformulación de esta historia como narración virtual. Cláusulas explicativas, descripciones e imágenes fueron los principales recursos empleados por Fraga, quien también utilizó el *chat* para interactuar con la audiencia. Su narración tuvo como ejes la enfermedad y la violencia de género, insertos en la historia y leyenda de Felicitas, que fue resignificada con el feminicidio de Silvia Saravia (PALLEIRO M. - PELTZER M. 2021b).

DE FELICITAS GUERRERO A SILVIA SARAVIA: FEMINICIDIO EN PANDEMIA

La tragedia de Felicitas fue evocada en un feminicidio ocurrido el 10 de octubre de 2020. La víctima, Silvia Saravia, pertenecía, al igual que Felicitas, a una acaudalada familia argentina. Su marido, Jorge Neuss, empresario celoso, no pudo aceptar la decisión de Silvia de divorciarse de él, y la asesinó en un *country club* de la provincia de Buenos Aires, parangonable a la finca “La Postrera”. Como Ocampo, Neuss se suicidó luego del crimen, y ambos fueron enterrados en el mismo cementerio y en la misma bóveda. A la inversa de Felicitas, cuya familia preservó su memoria con la construcción de la iglesia, la fiscal María José Basiglio sobreescribió la causa penal por fallecimiento del imputado Neuss. Sus hijos afirmaron que no había habido violencia previa, mientras que su hija contó otra versión, en la que enfatizó la violencia del crimen.

El suceso fue narrado en medios, que se centraron en que el femicidio tuvo lugar en un paradisíaco *country club*, barrio cerrado con amplios espacios verdes y protegido por un riguroso sistema de seguridad. El contexto textual fue la noticia de medios televisivos y gráficos, como el diario *Página 12*, que destacó las coincidencias con el crimen de Felicitas en esta nota de Sonia Santoro:

El paraíso de la vida en los barrios cerrados estalló [...] con el femicidio de Silvia Saravia, la víctima de Jorge Neuss [...] el empresario hizo lo mismo que [otros] femicidas, que como último gesto de exhibición de propiedad de “su mujer” la matan y luego se suicidan. El femicidio viene a romper con la imagen bucólica del *country*. No se espera que delitos de esa gravedad ocurran en espacios erigidos para [...] separarse del resto de los mortales [...] Empezamos a hacer asociaciones [...] Felicitas Guerrero es una de las primeras víctimas de femicidio en la aristocracia en nuestro país. El femicida fue Enrique Ocampo, hombre de la “alta sociedad” que la asesinó en 1872. Los diarios de la época hablaron de “crimen pasional”.

Resulta evidente el impacto de la historia de Felicitas en el contexto social de encierro, proclive a la violencia de género, y en el contexto societal de pandemia. “La imagen bucólica” del *country club* con su ilusión de seguridad, desmentida por el crimen, fue destacada por Santoro, quien subrayó que, si bien este tipo de tragedias no son esperables en estos espacios separados “del resto de los mortales”, ocurren en nuestros días y ocurrieron en el pasado, como en el caso de Felicitas Guerrero. Al igual que en el de Felicitas, también en el caso de Silvia la falta de información dio lugar a distintas versiones¹. Ambos feminicidios tuvieron en común hechos confusos, abiertos a elaboraciones ficcionales. Tanto en el relato virtual del crimen de Felicitas como en el relato cronístico del de Silvia, se construyeron paisajes narrativos como recursos argumentativos para hacer creíble el discurso.

La historia de Felicitas se convirtió en leyenda, y fue recordada con el asesinato de Silvia Saravia. La condición aristocrática de esta últi-

¹ Cabe recordar que las variantes entre versiones son rasgos distintivos de la tradición oral (MENÉNDEZ PIDAL R. 1973).

ma, enterrada con su asesino en el mismo cementerio de la Recoleta en el que abundan historias de damas fantasmas, es arena fértil para la génesis de una nueva leyenda. Esta génesis pudo advertirse en expresiones narrativas de otras tragedias históricas, como la de los desaparecidos y desaparecidas durante la última dictadura militar argentina.

FANTASMAS DE LA HISTORIA: LAS MUJERES DESAPARECIDAS
DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

Los relatos de fantasmas comenzaron a aparecer en archivos de narrativa folklórica argentina después de la última dictadura militar (PALLEIRO M. 2013), que duró de 1976 a 1983, período en el cual fueron secuestradas 30.000 personas, detenidas en centros clandestinos. Los militares torturaban, violaban a las mujeres y las embarazaban, para luego robar a sus bebés. Muchas personas fueron arrojadas vivas desde aviones al Río de la Plata, en los “vuelos de la muerte”. A ellas les fue adjudicado el status de “desaparecidas” ya que, según autoridades militares, no estaban vivas ni muertas.

En un estudio consultado con posterioridad a la idea de relacionar la matriz folklórica con historias de desaparecidas, Mariana Tello Weiss (2016) se ocupó de relatos de fantasmas en lugares en donde se ejerció la represión, a los que consideró como formas de simbolización que interpelan a la sociedad en relación con el dolor y la irregularidad de la desaparición de los cuerpos. Afirmó que los fantasmas no solo se manifiestan y espantan, sino que también denuncian. Se detuvo en fantasmas de mujeres que gritan y reflejan conflictos de género relacionados con el ataque al cuerpo, y aportó testimonios como el que refiere que «entre los estudiantes de la ESMA en Buenos Aires, se habla de la aparición de una mujer que viste un camión con manchas de sangre que [...] atraviesa las paredes y desaparece». Esta aparición tiene consecuencias, expresadas por Andrés Centrone, trabajador del Espacio de Memoria, ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), en 2013: «En una de las garitas del fondo un estudiante que estaba de guardia se suicidó [...] Un compañero de él me dijo que estaba mal porque veía a la mujer de blanco y que no lo soportaba más». Tello Weiss subrayó que la mujer que escapa vistiendo un camión remite a la práctica de la violación, y se refirió a relatos de fantasmas vistos por policías, recogidos en su diario de campo:

Los policías [d]el actual Espacio de Memoria, cada día cerca de las 8 de la noche [...] sienten un aterrador alarido de mujer [...] Preguntan si alguna mujer agonizó allí [...] existe un caso paradigmático: una mujer que fue torturada [...] y luego abandonada en la agonía la [...] Navidad de 1976. Uno [...] me pide que le muestre su retrato [...] murmura algo [...] que suena a un rezo. Luego dice: – Gracias, necesitaba conocer su cara y decirle que lo siento mucho (TELLO WEISS M. 2016: 37-39).

Este “caso paradigmático” es asociado con un fantasma del pasado, y la visión de su imagen permite al policía verbalizar su arrepentimiento en el presente por un feminicidio cometido por quienes lo precedieron.

Los testimonios, Tello Weiss concluyó que los fantasmas son formas de articular memorias y denunciar problemas sociales, que expresan una relación con lo indecible en la vida cotidiana, en el umbral entre vida y muerte, y entre ficción y realidad. Al respecto, al referirse a situaciones históricas como las de los desaparecidos, Rosa Grillo (2022) advirtió que el “realismo mágico” de la narrativa ficcional latinoamericana se transformó en el discurso testimonial en un “realismo trágico” en el que la realidad supera los límites de la ficción. En este punto de inflexión, las matrices folklóricas se entrelazan con la historia.

La óptica del represor reaparece también en un testimonio de la escritora Graciela Fainstein, detenida y luego exiliada en Madrid durante la dictadura militar argentina.

DICTADURA Y EXILIO: UN FANTASMA SIN HISTORIA

Una consecuencia de la persecución política fue el exilio, tal como se advierte en un testimonio publicado en el diario *Clarín* de Buenos Aires del 22 de septiembre de 2012, en el que Fainstein aludió al fantasma de un niño, aparecido mucho después de que ella decidiera practicarse un aborto luego de haber sido violada en un centro de detención clandestino. La nota, titulada *El abuso como forma de represión. Los fantasmas de una mujer torturada en la dictadura*, refirió su reflexión sobre los carceleros y el aborto, a 35 años de distancia.

La escritora narró en primera persona su viaje a Madrid, iniciado «una mañana [...] de 1976 [después] del final de [su] secuestro [...] con los ojos vendados [...] en el Garage Azopardo», centro clandestino adonde fue llevada con su pareja, Dani. Refirió que luego de haber sido liberada, partió al exilio con la noticia de su embarazo, que tuvo como correlato la decisión de abortar:

Mi hermano [...] me había llevado al hospital [...] y los análisis revelaron la noticia: “te vas embarazada”. Los cálculos parecían indicar que el embarazo era anterior al secuestro, pero no era [...] seguro. Me habían violado [...] pero no estaba segura acerca de que la penetración hubiera sido completa [...] Todo fue [...] impecable en aquella clínica.

Esta situación fue rememorada cuando surgió en ella «el deseo de encontrarme alguna vez con esos hombres cara a cara, sin venda en los ojos» para evocar «sensaciones extrañas e inquietantes [de] esos días en Azopardo [...] en relación con las agresiones sexuales»:

Cuando me llevaban al baño [...] un montón de manos me tocaban [...] me metían sus dedos y sus penes entre las piernas, en mi vagina [...] y [...] mientras derramaban su semen en mí, susurraban [...] “¡Sentime!” murmuró una voz mientras [...] pasaba su pene por entre mis piernas. Parecía un ruego [...] que buscaba alivio con esos torpes gestos sexuales [...] Cuando su carne contactaba con la mía, yo sentía que [...] las almas contactaban por un segundo [...] en su pertenencia a algo común.

Al igual que Tello Weiss, Fainstein se refirió a los carceleros, esta vez a través del tópico del contacto sexual, expresado mediante formas de la sinécdoque que le permitieron evocar el contacto emocional con los represores humanizados. La narradora aludió también al aborto de una criatura a la que recuperó tiempo después bajo la forma de un fantasma, en una frontera confusa entre lo que fue y lo que no pudo ser:

Hace muy poco [...] el fantasma de aquel niño abortado se me apareció [...] Alguien evocó a un niño muerto [...] Entonces surgió ese otro niño que no traje al mundo y que ahora tendría 35 años [...] supe que [...] era de Dani y no de los milita-

res [...] que convencerme de lo contrario fue la única manera [...] para poder seguir viviendo [...]. Estuve [...] paseando con él de la mano por las calles de Madrid [...] Le pedí disculpas por no haber tenido fuerzas para hacerme cargo de su vida. Al final le di un abrazo y me despedí de él para siempre.

La reflexión sobre el contacto físico y afectivo con los violadores la llevó a recuperar su dimensión de humanidad desde la referencialidad descarnada del recuerdo de sus cuerpos, sus órganos sexuales y de la escena misma de la violación, en un giro afectivo (ARFUCH L. 2016) en el que la lógica sinecdótica de los cuerpos fragmentados (BRIGGS Ch. 2001) dio paso a la metáfora del fantasma del niño no nacido, como forma de sanar mediante la verbalización del recuerdo.

Al igual que en Felicitas, quien también perdió a sus hijos, la violencia de género cobró forma de fantasma, como figura compensatoria. El relato funcionó como una cura simbólica del orden de la metáfora, para sanar la herida profunda del orden de la metonimia y del desgarramiento del cuerpo femenino.

EVA PERÓN: UNA DAMA FANTASMA

Eva Perón (1919-1952), ex primera dama de la Argentina en tiempos del presidente Juan Perón, es una de las damas fantasmas de relevancia histórica.

Según anticipé, un rasgo distintivo de la matriz “La dama fantasma” es la antítesis entre vida y muerte, en relatos de apariciones de jóvenes asesinadas, o fallecidas en pleno florecimiento por una terrible enfermedad, como Rufina Cambacérès, víctima de catalepsia, o de Luz María García Velloso, de leucemia (PALLEIRO M. 2004, 2018). Como ellas, Eva Perón, muerta de cáncer de útero en el pináculo de su carrera política, es protagonista de relatos de apariciones nocturnas ante testigos que aseveran haberla visto en tiempos recientes en sótanos y pasillos de la actual Biblioteca Nacional. Tales relatos recuperan hechos pasados que adquieren entidad en el presente bajo la forma de apariciones, como refiere esta versión oral de Diana Pedrini que registré en Buenos Aires, en agosto de 2020:

Eva Perón se aparece en la Biblioteca Nacional [...] a la noche, en los sótanos [...] Muchas veces, conversando con la

gente de ahí [...] dicen que los cuidadores [...] la han visto [...] Es como una imagen, pero que después desaparece, dice que la escuchan caminar.

En este testimonio y en conversaciones anteriores, Pedrini aseguró haber oído «muchas veces» relatos de este fantasma «que después desaparece», y que ocasiona en los testigos un impacto visual y auditivo. Del mismo modo que otros testimonios, también el de Pedrini identificó esta presencia evanescente a través de una comparación, con algo que «es como una imagen» a quien «los cuidadores [...] la han visto que aparece» en zonas poco concurridas como sótanos y pasillos subterráneos. Se trata de espacios liminales en los que el recuerdo «cobra vida», como reza el título del artículo periodístico *El fantasma de Evita cobra vida en las entrañas de la Biblioteca Nacional* de Sebastián Aranguren, publicado en el *Diario popular* de Buenos Aires en 2017. El texto, acompañado por una imagen del rostro de Eva superpuesto con la fotografía de una sala de lectura, subraya que «en el lugar físico que ocupa la Biblioteca Nacional se levantaba el Palacio Unzué, la residencia que compartieron Juan y Eva Perón, quien murió [...] por un cáncer [...] en [...] esa mansión el 26 de julio de 1952» (ARANGUREN S. 2017). La nota asoció la aparición fantasmal con el sitio donde murió, en un momento en el que había sido aclamada como candidata a la vicepresidencia de la Nación. Aranguren calificó esta aparición como «inexplicable», y situó así el relato en una zona fronteriza entre realidad y ficción, propia de la creencia². Así como las apariciones de Felicitas tenían lugar en la iglesia construida en su memoria, las de Eva se ubican también en una biblioteca, relacionada con la preservación de la memoria cultural de la Argentina. Tales semejanzas permiten reconocer una matriz común, anclada en circunstancias históricas de mujeres que ocuparon una posición importante en su época. En Eva Perón, tal posición está asociada con la defensa de derechos de la mujer como el sufragio femenino, y con reivindicaciones sociales que la convirtieron, según destaca la nota, en “Abanderada de los Humildes”. Es esta una construcción metafórica que, al igual que

2 Conviene recordar la distinción de Tzvetan Todorov (1981) entre lo “extraño”, que se aparta de lo común sin quebrar los límites de lo real; lo “maravilloso” o puramente fictivo, y lo “fantástico”, situado en una zona de quiebre entre realidad y ficción, que es la de estos relatos.

en Felicitas, genera mecanismos de identificación social relacionados con su condición femenina. En otros trabajos (PALLEIRO M. - FANTONI C. en NUZZO G. 2020), me ocupé del culto popular a Eva Perón, que llevó a escritores como Tomás Eloy Martínez (1995) a referirse a “Santa Evita”. Esto convierte a ambas figuras en significantes metafóricos que condensan significaciones vinculadas con el sufrimiento y la retribución compensatoria. Mientras que Eva, hija ilegítima nacida en un hogar de escasos recursos, se erigió en “Abanderada de los Humildes” por un mecanismo compensatorio; Felicitas, víctima de una relación amorosa no legitimada por la sociedad de su época, también se erigió en emblema identificatorio de jóvenes mujeres que sufren penas de amor. Los relatos de sus apariciones fantasmales cobran vida en boca de vecinos, cuidadores y otros miembros de la comunidad, que dan voz a conflictos ocultos de los vivos, expresados a través de matrices folklóricas.

A MODO DE CIERRE

Los relatos sobre mujeres fantasmas que tuvieron existencia real cobraron entidad en archivos luego de la caída de la última dictadura militar argentina –similar a las de Chile, Uruguay y otros países latinoamericanos– cuando documentos como el *Nunca Más* blanquearon la situación de más de 30000 desaparecidos y desaparecidas. Femicidios como el de Felicitas Guerrero, ocurrido en el siglo XIX, cuyos ecos resonaron en 2020 con asesinato de Silvia Saravia, sufrieron una folklorización similar a la de relatos de “desaparecidas” en centros de detención clandestina. En narraciones como la de Gabriela Fainstein está presente el tópico de la violación, con el correlato del aborto, asociado con experiencias de exilio. Otras figuras, como Eva Perón y Felicitas, actuaron como símbolos de identificación grupal. En muchos relatos, las jóvenes fantasmas están asociadas con períodos oscuros en los que la historia superó los límites de la imaginación. Las matrices folklóricas sirvieron como dispositivos de ficcionalización de estas narraciones que proporcionan indicios sobre conflictos de comunidades vivas. En las mujeres desaparecidas durante la última dictadura militar argentina, los relatos de sus apariciones fantasmales están asociados con una demanda de reparación. En la pandemia, que

potenció la violencia de género, se agregaron relatos cronísticos como el de Silvia Saravia.

En este homenaje a Rosa Grillo, cuya más reciente contribución propone lo testimonial como categoría para repensar las letras latinoamericanas (GRILLO R. 2022), quise contribuir con un aporte acotado al contexto argentino. El itinerario intentó subrayar la flexibilidad de límites entre ficción e historia en relatos de mujeres de existencia real, abiertos hacia una modalidad del saber posible, relacionado con la creencia. Las matrices folklóricas, proyectadas a lo universal a partir de un anclaje local, son instrumentos eficaces para tal apertura, orientada a actualizar una memoria que, al decir del cantautor argentino León Gieco, es «arma de la vida y de la historia» (GIECO L. 2001). Estos relatos ficcionalizados contienen un mensaje de lucha en la dimensión de la historia, para que feminicidios y desapariciones no ocurran *Nunca Más*.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGUREN Sebastián, *El fantasma de Evita cobra vida en las entrañas de la Biblioteca Nacional*, "Diario Popular", 8 septiembre 2017. <https://www.diariopopular.com.ar/general/el-fantasma-evita-cobra-vida-las-entranas-la-biblioteca-nacional-n319543> (20/03/2022).

ARFUCH Leonor, *El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política*, "DeSignis", n. 24, 2016, pp. 245-254.

BAUMAN Richard, *Differential identity and the social base of Folklore*, en Américo PAREDES, Richard BAUMAN (eds.), *Toward new perspectives in Folklore*, The University of Texas Press, Austin & Londres 1972, pp. 31-41.

BAUSINGER Herman, *On contexts*, en Nicolai BURLAKOFF, Carl LINDAHL (eds.), *Folklore on two continents: Essays in Honor of Linda Dégh*, Trickster, Bloomington 1980, pp. 273-278.

BRIGGS Charles, *Las narrativas en los tiempos del cólera: el color de la muerte en una epidemia venezolana*, en Ana DUPEY, María PODUJE (a cura di), *Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*, Subsecretaría de Cultura de La Pampa, Santa Rosa 2001, pp. 1-19.

BRUNER Jerome, *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2003.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS, *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Eudeba, Buenos Aires 1984.

CONNELL Raewyn, *Glass ceilings or gendered institutions? Mapping the gender regimes of public sector worksites*, "Public Administration Review", v. 66, n. 6, 2006, pp. 837-849.

DÉGH Linda, VÁSZONYI Andrew, *Legend and belief*, en Dan BEN-AMOS (eds.), *Folklore Genres*, University of Texas Press, Austin 1976, pp. 93-123.

FAINSTEIN Graciela, *El abuso como forma de represión*, "Diario Clarín de Buenos Aires", 22 septiembre 2012. https://www.clarin.com/sociedad/fantasmas-mujer-torturada-dictadura_0_HkCLjDk3PXx.html. (03/02/2022).

GIECO León, *La memoria*, Buenos Aires 2021. DOI: <https://www.youtube.com/watch?v=fRcoD6qY32Q>. (17/05/2022).

GREIMAS Algirdas, COURTÉS Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid 1982.

GRILLO Rosa Maria, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine, Salerno 2022.

KALMRE Eda, *The Lilac Lady. A collective belief-legend as a homogeneous entity*, en Jiirgen BEYER, Reet HIEMÄE (eds.), *Folklore als Tatsachenbericht*, Estnischen Literaturmuseum, Tartu 2001, pp. 85-105.

MARTÍNEZ Tomás Eloy, *Santa Evita*, Planeta, Buenos Aires 1995.

MENÉNDEZ PIDAL Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Espasa-Calpe, Madrid 1973.

MUKAROVSKY Jan, *Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art*, en John BURBANK, Peter STEINER (eds.), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Yale University Press, New Haven 1977, pp. 180-204.

PALLEIRO María, *Mujeres fantasmas en el barrio porteño de La Boca*, en Camiño NOIA (ed.), *Imaxes de muller. Representacion da feminidade en mitos, contos e lendas*, Universidade de Vigo, Vigo 2012, pp. 291-321.

PALLEIRO María, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2004.

PALLEIRO María, *Yo creo, ¿vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2008.

PALLEIRO María, *Archivos de narrativa y matrices folklóricas: oralidad, escritura y génesis*, en Graciela GOLDCHLUK, Juan ENNIS, Lea HAFTER (al cuidado de), *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I Jornadas de Crítica Genética Las lenguas del archivo*, Universidad Nacional

de La Plata, La Plata 2013. <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>. (04/05/2022).

PALLEIRO María, *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*, La Bicicleta, Buenos Aires 2018.

PALLEIRO María, PELTZER María, *Felicitas Guerrero, an Argentinian legendary character: history, tragedy and femicide*, en *Proceedings of The 3rd International Conference on Advanced Research in Social Sciences*, Diamond Scientific Publications, Oxford 2021. <https://www.doi.org/10.33422/3rd.icarss.2021.03.320>. (16/04/2022).

PALLEIRO María, PELTZER María, *Felicitas Guerrero and Other Femicides: History and Legend in Pandemic Times*, The Folklore Society, Londres 2021. <https://folklore-society.com/event/creativity-during-the-covid-lockdown-life-and-renewal-during-the-pandemic/>(18/03/2022).

PALLEIRO María, FANTONI Carla, *Eva Perón: ficción, historia y mito en clave de género*, en Giulia NUZZO (ed.), *Atti del 41 Convegno Internazionale di Americanistica "Circolo Amerindiano"*, Oèdipus, Salerno-Milano 2020, pp. 369-396.

SANTORO Sonia, *Cómo borrar a las víctimas de femicidios VIP*, diario "Página 12", Buenos Aires 18 octubre 2020. <https://www.pagina12.com.ar/299949-como-borrar-a-las-victimas-de-femicidios-vip>. (18/03/2022).

TANGHERLINI Timothy, *"It Happened Not Too Far from Here": A Survey of Legend Theory and Characterization*, "Western Folklore", v. 49, n. 4, 1990, pp. 371-90.

TELLO WEISS Mariana, *Historias de (des) aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares en los que se ejerció la represión política*, "Estudios en Antropología Social. Nueva Serie", v. 1, n. 1, 2016, pp. 39-49.

TODOROV Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México 1981.

THOMPSON Stith, *Motif Index of Folk Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1955.

VALK Ülo, *Ghostly Possession and Real Estate: The Dead in Contemporary Estonian Folklore*, "Journal of Folklore Research", v. 43, n. 1, 2006, pp. 31-51.

VENTUROLI Sofia, *Il paessaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e memoria nell'area andina*, Clueb, Bolonia 2004.

MEMORIA PROPIA Y MEMORIA HEREDADA EN LAS
NOVELAS DE LAURA ALCOBA: LAS DIFERENTES FACETAS
DEL TESTIMONIO EN *LA CASA DE LOS CONEJOS*
Y *LOS PASAJEROS DEL ANNA C.*

Maria Alessandra Giovannini
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Este trabajo pretende investigar sobre estas diferentes modalidades con que se realiza la aportación de Laura Alcoba a las obras de los hijos de militantes argentinos durante la última dictadura cívico-militar, entre autobiografía, memoria transmitida y autoficción, insertándolas dentro del discurso más amplio de la naturaleza híbrida de toda narración autobiográfica, aún más cuando nos referimos al ámbito de la narrativa testimonial.

Dentro de este amplio ámbito de la narrativa testimonial de segunda generación, es decir, de los hijos de militantes desaparecidos, ex-desaparecidos o exiliados durante la última dictadura cívico-militar en la Argentina, encontramos diferentes matizaciones con que se acoge el legado paterno y se realiza la transmisión de la experiencia de la militancia política, desde el punto de vista de los hijos, a través de la escritura¹. Muy a menudo, la reconstrucción de la historia de los padres supone un enfoque crítico en la narrativa de los hijos con res-

1 Cfr., entre otras muchas contribuciones al tema, COBAS CARRAL A. 2010; PELLER M. 2012 y 2016; DAONA V. 2013a y 2013b; REATI F. 2015; VENTURINI M. X. 2019; ARGANARAZ M.E. 2021.

pecto a la elección de la militancia clandestina ya que esta afectó a la vida familiar –la ausencia de una vivencia cotidiana junto a sus padres; la implicación de los niños en la clandestinidad, negándoles vivir su niñez; la orfandad debida a su desaparición–, que no quiere decir el rechazo del legado heredado, más bien, presupone la exigencia de entender cómo se pudo llegar a elegir aquella vida, sacrificándolo todo. La variedad de posiciones con respecto a su historia familiar produce un interesantísimo panorama narrativo de los hijos, que ayuda a crear una representación polifacética del reciente pasado traumático de la Argentina que desmorona las versiones monolíticas derivadas de las narraciones anteriores, tanto la de los dos demonios como la del militante-héroe:

Los conflictos intergeneracionales se alojan en la transmisión, en la interpretación de los legados; en ella se advierten tensiones y contrariedades que no anulan los relatos recibidos por la generación que fue protagonista de los acontecimientos, sino que, (...) se construyen en lo que Jacques Hossoun (1996) denomina “memorias fecundas”, es decir, aquellas que, sin desechar la herencia, construyen, a partir de ella, nuevos relatos. La literatura de los hijos se caracteriza así por una intervención enunciativa que amplía las narrativas recibidas en términos de legibilización de temas y tonos inéditos constituyéndose al mismo tiempo en una retórica de la interpelación que apunta a una evaluación de los legados, del presente y de la transmisión futura. Por tanto, se trata de una zona del campo de la memoria significativa como eslabón de la cadena dialógica en la que se valora la herencia a través de articulaciones entre lo público y lo privado, y donde las modulaciones tonales cumplen una función clave. (FANDIÑO L. 2016: 141-142)

Como afirma Daniel Feierstein (*apud* Gatti G. 2011), la reconstrucción del pasado traumático a través de la escritura remite a una elaboración del duelo personal muy compleja y diferente, según sea la generación de los padres o la de los hijos:

Claro que, en un caso, el de los padres, madres, incluso a veces hermanos, se trata de intentar restituir el sentido presente en la población desaparecida, como modo de conectarse con una experiencia que, muchas veces, los familiares vivieron de costado. Tratar de recuperar dicha historia y conectarse con ese sentido creo que es profundamente reparador, claro que

cuando permite reprocesar la propia historia, no cuando la borra y reemplaza por la del familiar desaparecido.

Para los hijos, por el contrario, la cuestión es muy distinta. Las estrategias que analizan son sumamente enriquecedoras para destacar por qué resulta necesario construir un sentido acorde a la propia experiencia (que es la de los 90 o el siglo XXI, no la de los 70), en una vida que transcurre en otro plano histórico y generacional. La capacidad de reflexionar críticamente (o paródicamente o incluso irónicamente) sobre el sentido paterno creo que contiene una potencialidad enorme. (...)

La capacidad crítica con respecto a los sentidos heredados es, por el contrario, el modo más potente de la reconstrucción de sentido, claro que cuando se ve como proceso y no se estanca y paraliza. (FEIERSTEIN D. *apud* GATTI G. 2011: 189)

El evidente conflicto en que viven permanentemente los hijos de militantes políticos de los años 70 –entre lo público y lo privado, es decir, aceptar y asumir la herencia de los ideales de sus padres pero, al mismo tiempo, imputar a dichos ideales la culpa por su infancia infeliz y huérfana–, los ha llevado a elegir la modalidad autobiográfica para contar su propia experiencia infantil y juvenil, protagonistas de una historia personal que solo al narrarla puede adquirir sentido –entender y entenderse–, dejando, por así decirlo, *a latere*, como telón de fondo, la de sus padres.

Mucho se ha escrito sobre el papel que adquiere la narrativización de la experiencia traumática a través del uso de la primera persona del singular y de los límites impalpables entre realidad y ficción (LA MAN P. 1979; RICOEUR P. 1999a; 1999b; SARLO B. 2005; ARFUCH L. 2002; 2007; 2010; 2013; 2015; JELIN E. 2000; 2001, 2006; STREJILEVICH N. 2019), puesto que la elección de la modalidad autobiográfica conlleva la paradoja de que toda reconstrucción, a través del lenguaje de los recuerdos producidos por la memoria, convierte la vida evocada del yo como representación de la realidad misma. Escribe Leonor Arfuch al respecto:

Podemos encontrar aquí una de las razones del despliegue sin pausa del espacio biográfico, de esas innumerables narrativas donde el “yo” se anuncia *para y por* otro –de maneras diversas, también elíptica, enmascaradas–, un gesto que pone en forma –y, por ende, en sentido– esa incierta “vida” que todos llevamos, cuya unidad, como tal, no existe antes ni por fuera

del relato. Dicho de otro modo: no hay “un sujeto”, o “una vida” que el relato vendría a representar –con la evanescencia y el capricho de la memoria– sino que ambos –el sujeto, la vida–, en tanto unidad inteligible, serán sólo un *resultado* de la narración. Antes de la narración -sin ella- sólo habrá ese flujo caótico de la existencia, temporalidades disyuntas en la simultaneidad del recuerdo, la sensación, la pulsión y la *vivencia* con su inmediatez y su permanencia, con su cualidad fulgurante y también, como la mónada que contiene todo el universo.

Desde esta óptica, la historia de una vida se presenta como una multiplicidad de *historias*, divergentes, superpuestas, donde ninguna puede aspirar a la mayor “representatividad”. (ARFUCH L. 2010: 27-28)²

El valor representativo de un yo colectivo a través de la narración autobiográfica es presente incluso en la literatura de los hijos, aunque con las diferencias relevadas precedentemente entre la narrativa de testimonio de primera y segunda generación.

Con respecto al discurso sobre la reconstrucción de los eventos traumáticos vividos en primera persona a través de su narrativización, escribe Pittaluga:

Pues aun contando con estas narraciones, la tarea de (re)construcción no puede detenerse en ese sentido de la experiencia, sentido que la remite al plano de la vivencia personal o interna del sujeto que ha verificado sus juicios sobre la realidad a partir de su percepción sensible. (...) porque el testimonio es la narración desfasada temporalmente de aquella percepción, es decir, se inscribe en un régimen distinto al de la percepción, se inscribe en el régimen de la memoria, y más aún, en el de la palabra. La autoridad del testimonio –señala Agamben– no consiste en que garantiza la verdad factual del enunciado, sino en la imposibilidad de que éste sea *archivado*. Su permanente posibilidad de reformulación -su vitalidad- es lo que hace del testimonio, y con él de los testigos, una fuente irrenunciable de relatos en el proceso de comprender los sucesos del pasado. (PITTALUGA R. 2007: 147)³

2 Las cursivas son de la autora.

3 Las cursivas son del autor.

En el ámbito de toda novela testimonial en primera persona, nos encontramos, pues, delante de la reconstrucción de una historia colectiva –traumática– que se sirve de la narrativización de la experiencia individual que nunca acierta a ser verdadera, porque estará siempre sometida a una reinterpretación que la hace “vital”, imposible, pues, de archivar como dado unívoco e inmodificable.

Pero cuando hablamos de literatura testimonial de los hijos, se tiene necesariamente que tener en cuenta el valor y el peso que ellos perciben con respecto a la herencia del legado paternal y la contradicción ínsita en la figura del legatario. De aquí el concepto propuesto por Derrida de “la fidelidad en la infidelidad” que caracteriza la modalidad con que se asume el papel de heredero, puesto que «la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel, es decir, no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en la falta, captar su ‘momento dogmático’». (DERRIDA J. 2001: 10)⁴

Desde estas premisas teóricas, que pretenden solo esbozar las coordenadas de un discurso muy amplio y todavía inacabado por la

4 Muy interesante la especulación derridana sobre el tema, por eso sigo aquí en la nota algunos pasajes: «Al explicarme de manera insistente sobre ese concepto o esa figura del legatario, llegué a pensar que, lejos de una comodidad garantizada que se asocia un poco rápido a dicha palabra, el heredero siempre debía responder a una suerte de doble exhortación, a una asignación contradictoria: primero hay que saber y saber *reafirmar* lo que viene “antes de nosotros”, y que por tanto recibimos antes incluso de elegirlo, y comportarnos al respecto como sujetos libres. Sí, *es preciso* (y ese es *preciso* está inscripto en la propia herencia recibida); es preciso hacerlo todo para apropiarse de un pasado que se sabe que en el fondo permanece inapropiable, ya se trate por otra parte de memoria filosófica, de la precedencia de una lengua, de una cultura, y de la filiación en general. ¿Qué quiere decir reafirmar? No sólo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla en vida. En el fondo, la vida, el ser-en-vida, se define acaso por esa tensión interna de la herencia, por esa reinterpretación de la circunstancia del don, hasta de la filiación. Esa reafirmación que al mismo tiempo continúa e interrumpe se asemeja, por lo menos, a una elección, a una selección, a una decisión. (las cursivas son del autor) (DERRIDA J. 2001: 11-12);

(...) El concepto de responsabilidad no tiene el menor sentido fuera de una experiencia de la herencia. so antes de decir que uno es responsable de tal herencia, hay que saber que la responsabilidad en general (el “responder de”, el “responder a”, el “responder en su nombre”) ante todo nos es asignada, y, de punta a punta, como una herencia. Uno es responsable ante lo que lo precede, pero también ante lo venidero, y que por tanto aún está *delante de uno*. *Delante* dos veces, *delante* de lo que *debe* de una vez por todas, el heredero está doblemente endeudado. Siempre se trata de una suerte de anacronía: anticipar en nombre de aquello que se nos anticipa, ¡y anticipar el mismo nombre! ¡Inventar su nombre, firmar de otra manera, de un modo siempre único, pero en nombre del nombre legado, de ser posible!» (DERRIDA J. 2001: 13-14)

crítica, quisiera empezar a analizar la obra de Laura Alcoba en particular la diferencia entre su producción autobiográfica y la novela *Los pasajeros del Anna C.*

La producción narrativa de Laura Alcoba dentro del marco del género testimonial empieza en 2007, con la publicación de *Manèges*, la novela que luego Leopoldo Brizuela traduce al español con el título *La casa de los conejos*. En muchas entrevistas⁵, Alcoba afirma que la decisión de contar su experiencia infantil de los meses vividos en la clandestinidad en casa Teruggi, junto a su madre, se le impuso después de volver a La Plata tras casi treinta años de ausencia, visitando aquel lugar que poco después de su ida se había convertido en un escenario de muerte, dónde murieron todos los del grupo Montonero responsable de la imprenta de la revista *Evita montonera*, por el ataque de los militares de Videla. Solo Clara Anhaí Mariani, la niña de pocos meses hija de Diana Teruggi sobrevivió y sigue desaparecida como otros muchos niños apropiados durante la dictadura cívico-militar de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Después de *La casa de los conejos*, Alcoba publica otras dos novelas, que en 2021 salen de forma conjunta en el volumen, *Trilogía de la casa de los conejos*, para la editorial Alfaguara: *Le blue des abeilles* (2013) –publicada un año después al español con el título *El azul de las abejas*– y *Le Danse de l'araignée* –*La danza de la araña*– (2017), que narran la vida de la niña una vez reunida a con madre en Francia y su adolescencia.

Pero entre la primera novela y la segunda, Alcoba escribe *Les Passagers del Anna C.* (2012) -publicada al español el mismo año, traducida siempre por Leopoldo Brizuela- que representa una pausa en la narración de la experiencia en primera persona de la protagonista.

*Los pasajeros del Anna C.*⁶, diferentemente de las demás novelas de la trilogía, se propone como una memoria traspuesta, un testimonio no sólo de segunda generación, sino, por así decirlo, de segundo grado. En él Alcoba relata de los años vividos por sus padres en Cuba como militantes Montoneros. En la isla caribeña ellos se instalaron

5 Véanse las realizadas a lo largo de los años por CRAIG A. 2008; BASUALDO S. 2010; MENESTRI-NA E. M. 2020.

6 Véanse los estudios sobre la novela de NOFAL R. 2014 y 2015; DOMENELLA AMADIO A. R. 2012; IMPERATORE A. 2013.

para prepararse militarmente para luego volver a la Argentina e iniciar la lucha armada. Alcoba nació en Cuba y a los pocos meses de vida su familia regresó a su país. La reconstrucción de aquel episodio familiar no se debe a la experiencia vivida por la autora –diferentemente de las novelas de la trilogía en la que ella es protagonista y narradora–, sino a los recuerdos de sus padres. Por eso, se representa como una memoria heredada. Pero, al mismo tiempo, el hecho de haber nacido en aquel momento rememorado en la narración y haber viajado junto a sus padres con los demás compañeros rumbo a la Argentina, aun siendo una beba de unos meses, le otorga a la autora la autorización para poder contar –el famoso “puedo contar por haber estado allí”, presupuesto necesario para que todo testimonio pueda ser fidedigno, aunque si en este caso se trata de un testimonio simbólico–. Su imposibilidad de recordar los episodios de aquella aventura la lleva a utilizar la quebradiza memoria de sus testimonios -sus padres y algunos de los co-protagonistas de aquella aventura cubana, sobrevividos a lo largo de los años-, teniendo incluso “licencia” de poder suportar la narración con elementos ficticios que sirven para rellenar los huecos de esa memoria colectiva descompuesta y muy a menudo contradictoria.

En efecto, la narrativa de Alcoba, desde sus exordios, con sus narraciones en primera persona que se sitúan dentro del género autobiográficos, se había movido siempre entre un ámbito opaco que se escapaba de las definiciones netas, y que ha animado a los investigadores a hacernos muchas preguntas. Es decir, el intento testimonial de *Los pasajeros...* a través de una biografía colectiva de la que Alcoba se siente testigo indirecto pero presente, situación insólita que le procura la legitimidad de reconstruir dicha diégesis, y no solo, de narrativizarla, ayudándose a través de elementos ficcionales que rellenan los huecos de la memoria de sus verdaderos protagonistas, no se configura como la creación de la autora más problemática. La complejidad de la relación entre diégesis y narración, entre la dúplice voz que cuenta su pasado, desde su primera novela (*La casa de los conejos*) hasta las demás recogidas en la trilogía (*El azul de las abejas*; *La danza de la araña*), donde la Laura del presente ‘reconstruye’ su imposible voz del pasado, produjo unas novelas híbridas, entre la autobiografía y la autoficción, donde era evidente un pacto previo con el lector que aceptaba estas series de ambigüedades. Quiero decir que incluso en las novelas más propiamente autobiográficas de Alcoba, la autora había

asumido la función de testimonio “por haber estado allí”⁷, queriendo olvidarse de los límites objetivos de los recuerdos de una niña de siete años (y luego de diez y más, en las dos siguientes novelas de la trilogía). Lo que difiere en *Los pasajeros...*, es que esta presencia-testigo es simplemente simbólica.

Sabemos que Alcoba empieza a sentir la exigencia de contar su drama familiar cuando vuelve a la Argentina, después de muchos años, en la casa de La Plata donde había vivido junto a su madre en la clandestinidad. Al visitar la casa Mariani, junto a su hija pequeña, se le hizo consciente su legado, su papel de heredera de una historia todavía por contar. Es notorio que en la introducción de la novela Alcoba explicita las motivaciones que la empujaron a contar su experiencia de niña: «Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento [...]». (ALCOBA L. 2014: 11).

Con este íncipit, se va construyendo la relación entre el emisor y el receptor del mensaje literario. Diana es el destinatario que justifica la escritura autobiográfica que va a empezar (el *Vuesa Merced* de lazari-llana memoria) gracias al auxilio de la memoria. Las últimas palabras de este prefacio aclaran incluso el porqué de la necesidad personal de escribir esta “pequeña historia” para entender aquel pasado que luego evocará:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto. Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que, si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de

7 «Es cierto que el “haber estado allí constituye un mecanismo legitimador presentes en las narraciones en primera persona”.» (Oberti A. 2008-2009: 43)

la niña que fui, es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco (ALCOBA L. 2014: 12).

Destinatario; acontecimiento extraordinario que empuja a dejar de postergar la narración de lo vivido; valor programático de dicha narrativización (recordar para dar un lugar, es decir, reconstruir la Historia de aquellos años en la Argentina partiendo de la *intrahistoria*, la personal de la niña Laura, para ayudar a los vivos y celebrar a los muertos): no hay nada más que añadir a este pacto autobiográfico testimonial. Pero, aunque definiendo en seguida el marco narrativo y ficcional de la novela, *La casa de los conejos* se caracteriza por toda una serie de elementos contrapuestos que problematizan el discurso autobiográfico, anulando los límites entre realidad y ficción, entre fidelidad e infidelidad del testimonio:

Atravesar el océano y volver a la Argentina significa, a nivel profundo, volver a la experiencia traumática de su niñez en la clandestinidad y a su sucesivo sentido de culpabilidad por haber sobrevivido a la masacre de casa Mariani. Volver quiere decir para Alcoba volver a su argentinidad infantil y permitir que su raíz cultural e histórica dialogue con su identidad europea, francesa.

Pero todo eso se traducirá en la realidad ficticia de la escritura, en la construcción de un yo ambiguo entre dos diferentes realidades temporales, entre dos diferentes idiomas, entre dos diferentes continentes y culturas. Claro está que la novela de Alcoba, por ser transposición literaria de su experiencia infantil, deshace los límites entre autobiografía y autoficción, donde la referencia al sujeto histórico –Laura escritora– es demasiado evidente y consigue casi totalmente esconder la naturaleza ficcional de la protagonista de la novela –Laura personaje–, sobreposición corroborada incluso por el apartado paratextual, donde se dedica el resultado final de esta decisión de hacer memoria por parte de Alcoba, es decir la novela misma, a Diana Teruggi, otro sujeto histórico que vendrá ‘duplicado’ en la realidad ficticia de la escritura (GIOVANNINI M.A. 2019: 256).

Aunque *Los pasajeros del ana C.* se inscriba en una tipología distinta al género autobiográfico, por ser una novela con una narradora en tercera persona, la posición de Alcoba con respecto a lo contado no es muy diferente, si no para la distancia que pone el pasaje a la ter-

cera persona que, al mismo tiempo, le da más autonomía en organizar los recuerdos de sus padres y, al fin y al cabo, de manipular dichos recuerdos, según la óptica interpretativa que asume con respecto a los recuerdos de unos acontecimientos vividos por sus padres que ella maneja y a los que no asistió.

La historia del año y medio en que Soledad y Manuel, poco menos que adolescentes, vivieron en Cuba como voluntarios para participar en la revolución que habría llevado Latinoamérica a construir un mundo mejor, según el ejemplo castrista, viene elaborada por la narradora después de un primer momento en que ella se pone a investigar sobre aquel pasado, entrevistando sus testigos.

La fugacidad del recuerdo junto a la tendencia de omitir datos referidos a aquel pasado de militancia dificulta la tarea de nuestra ‘investigadora de recuerdos’. Ella sabe muy bien –o supone saberlo– que tendrá que combatir contra:

la afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar reencontrar esta historia durante tanto tiempo escondida y muda. (ALCOBA L. 2012: 13-14)

¿No parece que Alcoba, ya desde el principio de la narración, en el momento en que justifica su papel de reconstructora de aquel pasado, se pone a juzgarlo y a liquidar la generación de los militantes de los 70 como seres enjaulados, durante toda su vida, dentro de los mecanismos del ocultamiento de la verdad, necesarios e impuestos por la clandestinidad? El punto evidente es que la actividad de hacer memoria sobre aquel específico episodio de la vida de sus padres no les sirve a ellos, sino sólo a su hija. Lo que justifica la necesidad de componer un cuadro completo de aquel breve tiempo de su pre-nacimiento es lo mismo que había empujado Alcoba a escribir de los años de su niñez en la clandestinidad y luego en el exilio en Francia, consiguiendo mantener la relación con su padre –todavía preso en la cárcel en la Argentina–, a través de las cartas y de las lecturas compartidas,

es decir, conocer su identidad profunda, a través de su procedencia, causa de su identidad en el presente –una mujer que por su historia familiar vive en una nación, en un continente y habla una lengua que no tendrían que ser suyas–. Pero la búsqueda de sus raíces no puede realizarse sólo a través de la memoria insuficiente, reticente, de sus padres: ellos ni se acuerdan del apellido que Laura tenía durante la travesía en el Anna C., rumbo a Génova porque para ellos no es un recuerdo importante. Para Laura, en cambio, ese detalle es el punto focal de su búsqueda existencial. Aún en esta pre-historia su falsa identidad le recuerda su destino, como a los siete años, cuando tuvo que ocultar su nombre para no comprometer a su madre. Su nombre ocultado bajo un nombre ficticio era la cifra de cuánto la elección de la clandestinidad por parte de su madre le había afectado la infancia. Por eso, como leemos en la cita anterior, a la falta de ayuda por parte de sus padres a recordarlo todo, se contraponen el arte de disimular de la literatura, juegos de claves y de máscaras que construyen realidades ficticias que se proponen como reales.

En el caso de la novela de Alcoba, la polifonía de recuerdos –los de sus padres, los de los demás que presenciaron los acontecimientos narrados– viene coordinada por la autora que se convierte no sólo en un trámite entre diégesis y narración, sino que se vuelve en intérprete de vidas ajenas con el pretexto de haber estado allí, inventando lo que se ha perdido en los recovecos de aquella memoria colectiva desmoronada, para dar sentido a su propia historia personal. Lo que muy a menudo ocurre mientras Alcoba maneja los recuerdos y añade los inventados por ella misma, es la imposibilidad de entender por parte de los lectores si la mirada crítica sobre aquellos años de militancia son de verdad la elaboración de su propia experiencia personal de Manuel y Soledad -a quienes la narradora deja una y otra vez la autoría del recuerdo reportado-, debido al paso del tiempo y a las conclusiones que cada uno hace de su vida en la distancia o si, por el contrario, es la narradora que se substituye a los dos personajes y les pone en la boca algo que viene de su propia opinión al respecto de aquella experiencia que marcaba el empiezo de la militancia armada de sus padres, la que tanto afectó la vida de la niña Laura, desde el momento de su nacimiento hasta su exilio, a los diez años en Francia.

Aquí reside la ambigüedad de su posición, es decir, la imposibilidad de detectar cuánto su intervención en la narración es sólo la de

transmitir, a través de la escritura, la diégesis evocada por sus protagonistas o si, en cambio, su voz se insinúa muy a menudo como una narradora omnisciente, juzgando cuanto narrado. Es decir, la posición da Alcoba oscila constantemente entre la focalización externa y la cero, justificando su autoría y la veracidad de su narración por ser un testigo de aquellos acontecimientos, aunque simbólicamente.

En mi opinión, la pluralidad de “personas” que intervienen en la reconstrucción de un cuento que en cierta medida puede considerarse como la transcripción, y al mismo tiempo, libre interpretación de un cuento oral colectivo –¿anti-épico, quizás?– parece responder a la exigencia de reconstruir el pasado de sus padres –según la distinción marcada por Feierstein–, interpretándolo con los ojos de hija, para entender las razones de la elección de la militancia por parte de Laura Alcoba –hija de– que se pregunta el por qué de aquella elección, mientras reconstruye la historia de sus padres a finales de los 60 en Cuba –en otro tiempo y espacio–: en París, en la cocina amarilla de su casa, en los años 10 del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBA Laura, *La casa de los conejos*, Edhasa Ed., Buenos Aires 2007.
- ALCOBA Laura, *Los pasajeros del Anna C.*, Edhasa Ed., Buenos Aires 2012.
- ALCOBA Laura, *Trilogía de la casa de los conejos*, Penguin Random House Grupo Ed., Barcelona 2021.
- ARFUCH Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2002.
- ARFUCH Leonor, *Crítica cultural entre política y poética*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2007.
- ARFUCH Leonor, *Sujetos y Narrativas*, “Acta Sociológica”, n. 53, septiembre-diciembre 2010, pp. 19-41.
- ARFUCH Leonor, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2013.
- ARFUCH Leonor, *Memoria, testimonio, autoficción. Arrativas de infancia en dictadura*, “Kamchatka. Avatares del testimonio en América Latina”, diciembre 2015, pp. 817-834.

ARGAÑARAZ María Eugenia, “Familia revolucionaria” e infancia: el testimonio como desplazamiento en *La casa de los conejos e Infancia clandestina*, “Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos”, vol. 23, junio 2021, pp. 55-70.

BASUALDO Sebastián, *La hija de la revolución*, “Página12”, 6-05-2012, pp. 1-5.

COBAS CARRAL Andrea, *Identidad y militancia. Figuras de hijos de víctimas de la violencia de Estado en la narrativa argentina actual*, en Fundación Heinrich Böll (ed.), *Recordar para pensar Memoria para la Democracia*, Eds. Böll Cono Sur, Santiago de Chile 2010, pp. 90-94.

CRAIG Ana, *Piedra libre para la casa*, “Página12”, 23-05-2008, pp. 1-4.

DAONA Victoria, “Había una vez una casa de los conejos”. *Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba*, “Aletheia”, vol. 3, n. 6, junio 2013a, pp. 1-17.

DAONA Victoria, *Mujeres, escritura y terrorismo de estado en Argentina: una serie de relatos testimoniales*, “Moderna språk”, Romanska och klassiska institutionen - Stockholms universitet, vol. 107, n. 2, 2013b, pp. 56-73.

DERRIDA Jacques; ROUDINESCO Elisabeth, *Escoger su herencia*, ID., *Y mañana qué...*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2002, pp. 9-28.

DOMENELLA AMADIO Ana Rosa, *Recuperar la memoria personal y social a través de la novela contemporánea: Maria Teresa Andruetto y Laura Alcoba*, “Amerika”, n. 7, 2012, pp. 1-8.

<http://journals.openedition.org/amerika/3352>; DOI: <http://doi.org/10.4000/amerika.3352> (26/05/2022)

FANDIÑO Laura, *Las memorias de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático*, “Cuadernos de la ALFAL”, n. 8, octubre 2016, pp. 139-149.

GIOVANNINI Maria Alessandra, *Lengua de la militancia, lengua del recuerdo: memorias autobiográficas de una hija de Montoneros*, *La casa de los conejos de Laura Alcoba*, en Francesca DE CESARE; Maria Alessandra GIOVANNINI (eds.), *Lenguajes de la política. Más allá de las palabras*, UniorPress, Napoli 2019, pp. 253-268.

IMPERATORE Adriana, *Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en Los pasajeros del Anna C. y La casa de los conejos den Laura Alcoba*, “Les Ateliers du SAL”, n. 3, 2013, pp. 34-48.

JELIN Elisabeth, *Memorias en conflicto*, “Puentes”, 2000, pp. 6-13.

JELIN Elisabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI de España Eds., Madrid 2001.

JELIN Elisabeth, *Subjetividad y figuras de la memoria*, Siglo XXI Eds., Buenos Aires 2006.

LE MAN Paul, *Autobiography as De-facement*, "MLN. Comparative Literature", n. 5, December 1979, pp. 919-930.

MENESTRINA Enzo Matías, "La experiencia del exilio determina y deja una huella para siempre": entrevista a la escritora Laura Alcoba, "Anclajes", vol. XXIV, n. 2, mayo-agosto 2020, pp. 63-78.

NOFAL Rossana, *La guardarropiá revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba*, "El Taco en la Brea: Revista Semanal del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias", n. 1, 2014, pp. 277-287.

NOFAL Rossana, *Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura*, "Kamchatka. Avatares del testimonio en América Latina", 6 diciembre 2015, pp. 835-851.

OBERTI Alejandra, *Memorias y testigos. Una discusión actual*, "Políticas de las memorias", nn. 8-9, verano 2008-2009, pp. 41-50.

PELLER Mariela, *Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos*, "Afuera", n. 12, junio 2012, pp. 1-18.

PELLER Mariela, *La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la postdictadura argentina*, en Roberto PITTALUGA, Juan Pablo GIORDANO, Luis A. ESCOBAR (coords.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, Maria Muratore Eds., Ciudad de Santa Fe 2016, pp. 115-141.

PITTALUGA Roberto, *Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005)*, en Marina FRANCO; Florencia LEVIN (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós Eds., Buenos Aires 2007.

REATI Fernando, *Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina*, "Alter / Nativas", n. 5, 2015, pp. 1-45.

RICOEUR Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 1999a.

RICOEUR Paul, *Historia y narratividad*, Ed. Paidós, Barcelona 1999b.

SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Siglo XXI eds., Buenos Aires 2005.

STREJILEVICH Nora, *El lugar del testigo. Escritura y memoria (Uruguay, Chile y Argentina)*, Lom Eds., Santiago de Chile 2019.

VENTURINI María Ximena, *Buscando el padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea*, "The Latin Americanist", vol. 63, n. 1, march 2019, pp. 119-133.

EN NOMBRE DE LA MADRE. CADÁVER Y CUERPO EN
APARECIDA DE MARTA DILLON

Emilia Perassi

UNIVERSITÀ DI TORINO

Madre solo hay una, dicen. No es cierto. Sobre todo si consideramos el imaginario literario latinoamericano y contemporáneo: un imaginario que hasta los 70 se portó como hijo bastante ingrato al desconocer, o al reconocer flébilmente, fuera de prototipos y arquetipos esencialistas, a la figura de la madre. Sin embargo, estimulado por los movimientos feministas del XX, y su auge en el XXI, el hijo ingrato se ha vuelto sumamente pródigo al dejarse con-mover, desestabilizar, retar por el que podemos definir un verdadero retorno de la madre, de las muchas madres que despedazan el modelo dolido y aburrido de malas y buenas, fértiles o infértiles, aptas o no aptas¹. Un modelo melancólicamente binario, petrificado en la mística del misterio o embrujado por el hechizo de los mitologemas de lo oscuro y lo monstruoso.

La tradición histórica y literaria latinoamericana de hecho ha privilegiado la búsqueda o representación del padre, del patriarca, como lugar retórico en el que asentar, por supuesto inquiriéndola, la relación entre poder, escritura e historia, o sea la forma de la nación.

1 Para volver a pensar en la madre desde la contemporaneidad, me resultaron especialmente sugerentes los trabajos de DOMÍNGUEZ N. 2007, VILCHES NORAT V. 2017, BROGI D. *et alt.* 2017, además de la tesis de doctorado de COSSIO SÁNCHEZ M. D., discutida en la Universidad de Texas en 2021.

Frente a la evaporación del padre, para retomar la conocida fórmula de Recalcati (2011), asistimos a un llamativo retorno de la madre. ¿Podemos conjeturar que se trata de un acto meramente sustitutivo, es decir de intercambio de poderes, o de un proceso más radical, que antes que reimaginar políticas, provoca otras epistemologías? Desde mi perspectiva, la respuesta es por supuesto la segunda: pensar desde las madres, por lo que también se ve en literatura, corresponde no solo a reprogramar la cultura desde el género, sino más específica y ampliamente desde el cuerpo, es decir desde su ilimitada gramática, su lenguaje archiescrito. Inevitable remitir al Derrida de la figura materna como «grammaire génératrice du moi» (1991: 54), es decir madre gramática, madre-matriz-origen. Una madre-matriz-origen imprevista, que no se reconoce del todo, no se re-vela. La gramática de la madre es generadora pero desconocida (VILCHES NORAT V. 2017: 128). Navegarla es desbordarse. Desanclarse y no necesariamente volver a atracar. Captar el cuerpo de la madre no como destino (biológico), sino como aventura (epistemológica).

De esta aventura dicen las muchas narrativas contemporáneas, que están re-generando el mapa simbólico de una madre finalmente compleja, distante y próxima, una y otra a la vez. Madre burguesamente abandonica, como en Mónica Ojeda (2018). Agresiva por invasivamente libre, como en Guadalupe Nettel (2011). Desmadrada, intoxicada por el vínculo materno-filial, como en Ariana Harwicz (2012). Estéril, pobre, ambivalente, medicalizada, biopolitizada como en Gabriela Wiener (2009), Luciana Mantero (2018), Gabriela Couturier (2016) u, otra vez, Guadalupe Nettel (2020). Sublime, como en Marta Dillon (2015). Dolorosa, como en Manuela Fingueret (1999). Escindida entre donación militante y donación familiar, como en Patricia Sagastizabal (2000) o María Teresa Andruetto (2010). Guardiania de la memoria como en Sandra Lorenzano (2019). Sabia, honda, comunitaria, como en Lorena Salazar Masso (2021). Etcétera etcétera. Cada una, cada uno podría completar la lista (evidentemente provisional) con otros rostros, otros nombre y títulos, que rearticulan el antiguo “prestigio de la maternidad” desde el prodigio de un cuerpo (materno) sobre todo lingüística, no tanto biológicamente, fértil.

A pesar del incontenible poliformismo de los rostros de la madre, creo que podemos empezar delineando dos vertientes básicas: la genealógica y la antigenealógica.

De las escritoras que mencioné, colocaría en la vertiente genealógica a Sagastizabal, Fingueret, Dillon, Andruetto, Lorenzano. La figura de la madre dispara una mitología genérica que asume otra línea de filiación, más poderosa que la patriarcal: la del saber materno. Un saber que promociona otro orden simbólico para la cultura, a partir del cuerpo-lengua de la madre, fundado en el vínculo con el otro (MURARO L. 1991). El pasado, la herencia, la memoria se reescriben y refundan desde este saber. Una ética de la hospitalidad, a la Ricoeur (2004; 2013), o de la natalidad, a la Arendt (2012 [1958]), se acomoda en esta vertiente, centrada en el cuidado, el reconocimiento mutuo, la relación. El encuentro con la madre es el acontecimiento matricial.

En la vertiente antigenealógica situaría a Ojeda, Schweblin, Harwicz, Mantero, Wiener, Couturier, Nettel, Salazar Masso. La cadena de filiación se oculta, queda en el *au-dehors-du-texte*, eventualmente declarada en entrevistas, conferencias, presentaciones, ensayos. Presente en su formación de lectoras, la genealogía materna no constituye el horizonte en el que se definen como escritoras. Al contrario, se impone la voluntad de una toma de distancias de toda maternidad modélica. Ni huérfanas ni herederas, estas hijas son definitivamente contemporáneas, posgenéricas. Se instalan en la temporalidad horizontal de su generación, dialogando entre ellas. Son precavidas con respecto a la temporalidad vertical de las raíces, o de lo/las que están antes que ellas. Hay que volver a partir de sí, de su propia exclusiva e inclusiva mirada. Del pos de todos los poses. Mi hipótesis es que las narrativas antigenealógicas caracterizan más el ámbito de las novísimas escritoras latinoamericanas que el de las nuevas. La hostilidad de los orígenes, la espectralidad de los modelos, un pasado claustrofóbico me parece que son temas dominantes. Desmatriciar a la madre podría ser el mandato generacional, en búsqueda de una catarsis aniquiladora de toda herencia.

En este trabajo, me detendré en una de las autoras de la vertiente genealógica: la Marta Dillon de *Aparecida*, publicado en 2015, extraordinario *memoir*, mezcla de crónica, diario íntimo, autobiografía, biografía, relato, poesía, investigación documental. En él se recrea,

moldeándola en la arcilla del lenguaje², la figura de una madre –la de la autora–, la abogada Marta Taboada, militante del Movimiento Revolucionario 17 de octubre, secuestrada en la madrugada del 28 de octubre de 1976, asesinada el 3 de febrero de 1977 en un simulacro de enfrentamiento, cuando tiene 35 años. El proceso de re-creación, la aparición del texto-cuerpo, empezará a partir del hallazgo –realizado por el Equipo Argentino de Antropología Forense en el cementerio de San Martín– de cinco huesos de Marta Taboada. Se los identifica en agosto de 2011. Marta Dillon tiene 45 años. Cuando su madre desaparece, tenía 9.

El ejercicio que se realiza para poner en forma el texto-cuerpo de la madre me parece ejemplar. En *Aparecida*, el cuerpo de la madre funciona definitivamente como matriz de la escritura, como *mater matrix* del discurso del yo de la hija que escribe su «devenir autobiográfico» (ARFUCH L. 2017: 67) desde la ausencia, llevando sin embargo inscrita en su memoria emocional y en su propio cuerpo la presencia del de la madre antes de su desaparición.

La resurrección de la madre, su salida de «los túneles de silencio que construye la desaparición» (DILLON M. 2015: 43), su re-incorporación a la historia familiar y colectiva, se produce a partir del re-presentarse de esta memoria, cuando los «libros de la buena memoria judicial» (109), es decir los informes y actas de antropólogos forenses y jueces, dejan sentada «su muerte escrita» (96). La inscripción de los restos de la madre en estos «libros» ratifica «que no se había ido a ningún lado más que a las orillas de la muerte» (96). Objetivada por los «legistas» (96) inscriptores, la vida de Marta Taboada tiene desde este momento un principio y un término, bordes nítidos y concretos, evidencia histórica. La “buena justicia” kirchnerista desafantasma, desespectraliza al cuerpo de la desaparecida, situándolo a la luz de las prácticas del buen gobierno³. De un mundo consecuente a su lucha política. Su texto-cuerpo resurgido celebra una victoria. Su muerte (es decir, su vida) queda establecida de manera permanente. Entra

2 La imagen está en la misma Dillon al figurar el acto de «devolverle el nombre [al] espacio individual» (2015: 134) de su madre, un acto que la escritura demiúrgicamente realiza: «como modelar arcilla» (134).

3 Sobre las dimensiones políticas del «reencantamiento de la madre» véanse BASILE T. 2019 (272-274) y SOSA C. 1976.

por fin al dominio de lo narrable, de lo pensable y de lo archivable, posibilitando el cierre del duelo, desactivando los síntomas propios de la desaparición (inenarrable, impensable, inarchivable).

La vuelta a la madre, su puesta en relato, significa hallarla en el lenguaje: lenguaje de gestos, murmullos, sonrisas. De roces y caricias. De abrazos (verdadero tópico en Dillon) incesantemente intercambiados. «Poesía material» (DILLON M. 2015: 49) inolvidable, aprendida por ella, inscrita en la memoria corporal de la hija. Lengua de la madre. Lengua madre. Lenguaje constitutivo del ser por ser el del afecto, que le da palabra y forma a lo irrecuperable. Encuentro con la huella del cobijo primitivo, el vientre que aseguraba la supervivencia. En *Aparecida*, la escritura desde el cuerpo materno –que es inscripción de gestos, más que de palabras– desactiva la angustia, ya que da amparo, protección, certidumbre de ser quien se es. Y «la inconmensurable nostalgia de su cuerpo abrazando los nuestros» (DILLON M. 2015: 82) puede finalmente ser narrada.

De acuerdo con Mariela Peller, el relato de Dillon puede asumirse como verdadera «matergrafía», o sea texto en el que «la madre funciona como el Otro para quién, por quién y desde quién se estructura el relato» (PELLER M. 2016: 75).

Cuerpo materno que abandona la condición inicial de bolsa de huesitos para volver a la hija, que lo viste y lo adorna con la ropa, los gestos, los rasgos y los recuerdos rescatados de su propia memoria emocional y corporal. Asunción del cadáver al cuerpo, proceso de reencantamiento a través del lenguaje del afecto, que terminará en una espectacular ceremonia pública y colectiva de entierro, *Aparecida* es acto de escritura como acto de sepultura, ritual, anagnórisis, epitafio: canción de tumba y de cuna; acto en el que una madre y una hija mueren y nacen contemporáneamente, y en esta misma sucesión, al orden simbólico del relato y del recuerdo.

Como bien apunta Cecilia Sosa, *Aparecida* no es solo el libro de una hija redescubriendo a su madre, sino el modo en que una época desentierra su pasado, dialoga con él y lo convierte en su más íntimo tesoro. Si según Giorgi la producción dictatorial consistió en «cadáveres sin comunidad» (2014: 198), *Aparecida* recorre el camino inverso: el del retorno de un cuerpo a la comunidad, constituyéndose en su garantía de existencia (SOSA C. 1976: 2).

Un minucioso, litúrgico proceso de vestición se celebrará a lo largo del texto después de la vuelta al mundo de la madre. Vestición con palabras que abrevan en lo materno como lugar de rememoración. «El lenguaje del amor no se habla, se inscribe» (49), escribe Marta al pensarse abrazada a su hijo pequeño al despertar, así como su madre la abrazaba a ella, «el aliento de las mañanas, el sudor de las noches, [las] babas» (49). La maternidad se define como «cuerpo a cuerpo» (49) fusión y confusión, armonía de lo diverso, espacio propio y espacio otro, fronteras de las pieles superadas. Unidad en la diversidad: «nosotros la seguíamos como pollos a la gallina» (176).

Disparadores de esta memoria corporal en la que radica el lenguaje son los cinco huesos de la madre, junto con los retazos de ropa encontrados en la misma fosa. ¿Fragmentos o detalles, como diría Calabrese (1999: 84)? ¿Remiten a lo perdido e irrecuperable, o sugieren la totalidad? En cuanto materialidades testimoniales, operan como localizadores de subjetividades descompuestas, como partituras biográficas en cuya evidencia se almacenan datos, rasgos, gestos queridos. «Huesos hermosos» (106), «amados» (125) son «el coxal de mi mamá, sus veinticuatro costillas, las dos clavículas curvadas como una nota musical» (106). Se los limpia, se los ordena, se los acaricia, se los escucha. Objetos-documento más confiables que el sujeto. Huesos-esencia, huesos-raíz-rizoma, huesos-estructura que lo soportan todo. Su evidencia, esto es, su “objetualidad”, permite volver a «echar raíces en la tierra materna» (157), y, a partir de aquí, inaugurar el proceso de rememoración que desata vertiginosos viajes a la semilla. Valga un ejemplo: «Es la certeza. La certeza envolviendo ese fémur; envolviendo y devolviendo una capa tras otra de nervios, sangre, grasa, dermis y epidermis, los pelos, las medias de nylon, la pollera a cuadros de lana y mi cabeza sobre ella quedándome dormida en un viaje en auto, de noche, desde Montevideo, Uruguay, hasta Buenos Aires, después de haber cruzado dos veces la frontera para poner a salvo a una amiga» (60).

De la inscripción del cuerpo materno a la rememoración de este mismo cuerpo. De los huesos descarnados, inertes, a los gestos vivos, forma de escritura anterior a la palabra, grabada como grafito primordial en la cueva del origen del cuerpo de la hija. La madre vive en ella.

Puede ser interesante recuperar transversalmente y por comparación unas reflexiones de Franco Moretti (1996), tal como las retoma

Norman Valencia en su *Retóricas del poder y nombres del padre en la literatura latinoamericana* (2017), en particular las que se detienen sobre la ley del padre como armazón del discurso narrativo en Graciliano Ramos y Rulfo. Perdónemne el desvío pero espero que sea solo aparente. Ahora bien, Valencia observa que «la ley del padre aspira a ser omnipresente, omnipotente, omnisciente, con el fin de producir la estabilidad absoluta del mundo. A partir de su control excesivo, esta ley produce la circulación de un lenguaje austero, controlado por la ley misma del padre. Moretti señala sin embargo una paradoja: el padre, al limitar los significantes, termina por multiplicar los significados, generando así diversos sentidos posibles (muchas veces contradictorios) de la palabra. Esta proliferación de significados termina oponiéndose al deseo patriarcal de producir la transparencia absoluta del mundo. «En este sentido, la palabra austera, por controlada, se convierte en un espacio peligroso para la figura paterna, en un ámbito de excepción que no se pliega completamente a su dominio. En *Pedro Páramo*, esta estrategia de control radical sobre la palabra culmina de hecho en lo opuesto, en un lenguaje parco, pero de sentidos proliferantes que se resisten al dominio del patriarca» (VALENCIA N. 2017:72).

Las reflexiones de Valencia me llevan a pensar en otro texto bío/autográfico que tiene paralelismos emblemáticos con el de Dillon. Se trata de *La distancia que nos separa* (2017), del escritor peruano Renato Cisneros, publicado el mismo año que *Aparecida*, centrado en la figura del padre autoritario y represor, el general Luis Federico Cisneros Vizquerra, cuya biografía imposible –edificada a partir de su muerte– termina provocando la problemática autobiografía del hijo. Una misma temporalidad vincula además las dos obras: amigos admirados y frecuentados por el general Vizquerra son los genocidas de la Junta militar argentina. Las narrativas de Dillon y Cisneros merecerían un cotejo pormenorizado justamente por lo peculiar de su especularidad: al entierro narrativo de la madre en Dillon le corresponde el desentierro del padre en Cisneros, buscando Marta la reconstrucción del cuerpo materno y Renato la deconstrucción del paterno. Sin embargo, aquí propondré solo un rápido comentario que dialectice la argumentación que empecé con Valencia y Moretti: en Cisneros, el padre impone su ley narrativa, construyendo su propio mito y relato personal para que sea transparente e infusible. El hijo trasgrede esta ley, entrando a los silencios del relato paterno y fami-

liar, para que estallen. El proceso de rememoración parte de la muerte del padre, volviendo a encontrarlo en un cuerpo-lenguaje ausente de expresividad afectiva, limitado en los significantes del contacto. Esta escritura (o inscritura) faltante es la que provoca la proliferación de las dudas, las incertidumbres, las ambigüedades del hijo con respecto a la imagen del padre y a la propia. ¿Quién soy yo sin saber quién es él? La búsqueda parte de este no-saber del cuerpo. La proliferación de posibles significados que escapen al control del padre será el eje del proyecto ficcional y metaficcional de Cisneros. Retomando los conceptos iniciales, podemos decir que en Cisneros la escritura surge de una memoria corporal ausente, del silencio de los significantes afectivos del cuerpo del padre.

De manera exactamente, geoméricamente antitética opera el funcionamiento del cuerpo materno en Dillon, es decir, de la ley de la madre: su cuerpo irradia significantes afectivos (gestos, pieles, perfumes, caricias, abrazos, mimos, regalitos, reconocimiento). La lengua de la madre se instala en el contacto, en la verdad preverbal de los cuerpos. No deja significados silenciados o dudosos, ya que el texto-cuerpo está expuesto, es decir: se ex-pone, se pone afuera de sí. Marta no tiene ninguna duda sobre su estatuto de existencia, ni sobre la propiedad de su identidad. Todo lo contrario: el lenguaje como lugar de los afectos hacia sí mismos y hacia los otros practicado por la madre, permite la puesta en escena de una ley antitética a la del padre.

De hecho, el saber materno entra a la narración a través de la hija, que lo transmite a sus hermanos, a sus hijos, a los nietos y bisnietos de Marta, «y a quienes vengán llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra», como leemos en el primer epígrafe: una palabra civilizadora y humanizadora, producto de un compromiso ético, político, militante. Una palabra no autoritaria porque su regla no es la posesión, sino la cesión, dejando lugar al otro. Cuando le regala un libro a la hija, *Mi planta de naranja-lima* de José Mauro de Vasconcelos, apunta esta dedicatoria: «Para Martita, mi compañera, que está aprendiendo a sentir como propias las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano» (99). La ley materna lleva la minúscula, no la mayúscula. Martita es compañera, no subalterna.

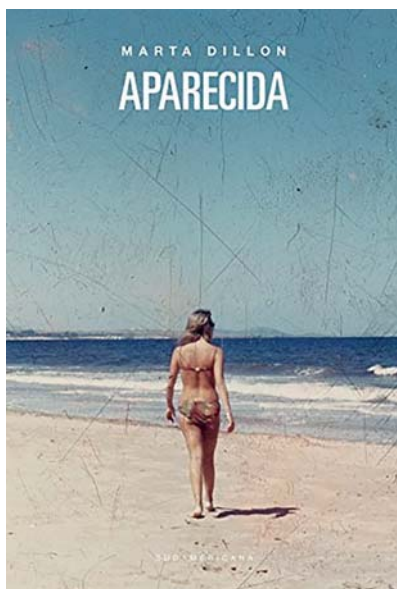
En una hermosa entrevista, Dillon añade un detalle importante de la ley de la madre. Escuchémosla: «Creo que ella había aprendido sobre todo a *maternar*, y eso tiene una ética particular, dar cobijo y a la

vez ir a la guerra, poner la palabra para que sobreviva aun cuando no haya cuerpo, inscribir la chance de moldear su propio destino, construir el nido y a la vez estar listo para abandonarlo. Para mí es puro amor rajarse aun a costa de dejar a los hijos, porque quien se queda a toda costa vive vidas prestadas, y eso es una enseñanza de mierda» (ZIEGER C. 2015).

De hecho, en *Aparecida* la “lengua madre” no se propone como ideal normativo. Al contrario, remite a la categoría de natalidad en el sentido arendtiano. Natalidad: dar la vida, iniciar, aparecer, entrar a formar parte de un mundo común ya existente y hacerse visible ante los otros. El nacimiento es lo que nos constituye en “quiénes” singulares, únicos, y a la vez iguales. La natalidad como cuna de la pluralidad y del deseo (ARENDR H. 2015).

La madre de Marta es pues definitivamente arendtiana. Por un lado genera, «albergándome tan bien como para ser todavía el continente de la mujer madura que soy» (DILLON M. 2015: 183). Por el otro se autogenera, expandiendo su deseo, multiplicando sus vidas: madre y militante, cobijo y guerra, nido y abandono.

Y vuelvo al principio de mi presentación: madre no solo hay una. Marta (Taboada) es plural y mutante, nómada y doméstica. Prismática, pluriversa, dividua. «Mamá, abuela, bisabuela, hermana, amiga, amante, compañera», como se lee en la cajita funeraria y en la última frase que cierra el libro. Su cuerpo-lenguaje no es pues solo un espacio físico y simbólico paternal o filial, sino un sentimiento de referencia a otro paradigma civilizatorio. Dejemos que se despida, no solo de su familia, sino también de nosotros, a través de esta foto, elaborada por Alejandro Ros, padre biológico del hijo de Marta y de Albertina Carri, a partir de una toma sacada del álbum familiar. La disolución de los cuerpos disidentes programada por el régimen dictatorial sale de la escena. En su lugar, la disolvencia de la figura de Martha que nos da las espaldas y se encamina hacia el mar odiseico de su destino infinito, «nave madre, preñada de signos, historia, rastros y fantasías» (192).



BIBLIOGRAFÍA

ANDRUETTO María Teresa, *Lengua madre*, Literatura Mondadori, Buenos Aires 2010.

ARENDRT Hannah, *Vida activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2012.

ARFUCH Leonor, *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, EDUVIM, Villa María 2018.

BASILE Teresa, *Infancias. La narrativa argentina de Hijos*, EDUVIM, Villa María 2019.

BROGI Daniela, DE ROGATIS Tiziana, FRANCO Cristiana, SPERA Lucinda (a cura di), *Nel nome della madre*, Del Vecchio Editore, Roma 2107.

CALABRESE Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid 1999 [1987].

CISNEROS Renato, *La distancia que nos separa*, Editorial Planeta Perú, Lima 2015.

COSSÍO SÁNCHEZ María Dinorah, *What have I done to deserve this? "Abnormal" Motherhoods in 21st Century Spanish and Argentinian Cultural Products*, tesis de doctorado bajo la supervisión de Naomi LINDSTROM, The University of Texas at Austin 2021.

COUTURIER Gabriela, *Esa otra orfandad*, Ediciones Cal y Arena, México 2016.

- DERRIDA Jacques, *Circonfesión*, en Geoffrey BENNINGTON y Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Ediciones Cátedra, Madrid 2011.
- DILLON Marta, *Aparecida*, Sudamericana, Buenos Aires 2015.
- DOMÍNGUEZ Nora, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires 2007.
- FINGUERET Manuella, *Hija del silencio*, Booket, Buenos Aires 2006 [1999].
- GIORGI Gabriel, *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Eterna Cadencia, Buenos Aires 2014.
- HARWICZ Ariana, *Mátate, amor*, Lengua de Trapo, Madrid 2013.
- LORENZANO Sandra, *Herencia*, Vaso roto ediciones, México 2019.
- MANTERO Luciana, *El deseo más grande del mundo*, Anaya, Madrid 2018.
- MORETTI Franco, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.
- MURARO Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.
- NETTEL Guadalupe, *El cuerpo en que nací*, Anagrama, Barcelona 2011.
- NETTEL Guadalupe, *La hija única*, Anagrama, Barcelona 2020.
- OJEDA Mónica, *Mandíbula*, Editorial Candaya, Barcelona 2018.
- PELLER Mariela, *Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos*, "Revista Criação & Crítica", n.17, dezembro 2016, pp. 75-90.
- RECALCATI Massimo, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffello Cortina editore, Milano 2011.
- RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris 2004.
- RICOEUR Paul, *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi*, a cura di Renato BOCCALI, Mimesis, Milano 2013.
- SAGASTIZÁBAL Patricia, *Un secreto para Julia*, El Aleph Editores, Buenos Aires 2000.
- SALAZAR MASSO Lorena, *Una herida llena de peces*, Editorial Tránsito, Madrid 2019.
- SOSA Cecilia, *Aparecida. Cuerpos, afectos y comunidad durante el kirchnerismo*, "Afuera. Estudios de crítica cultural", número especial a los 40 años del golpe de Estado de 1976, n. 16, marzo 1986, pp. 1-6, www.revistaafuera.com (19/6/2022).
- VALENCIA Norman, *Retóricas del poder y nombres del padre en la literatura latinoamericana: paternalismo, política y forma literaria en Graciliano Ramos, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Lezama Lima*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid 2017.

VILCHES NORAT Vanessa, *De(s)madres o el rostro materno en las escrituras del yo (a propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kinkaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2017.

WIENER Gabriela, *Nueve lunas*, Random House Mondadori, Barcelona 2009.

ZEIGER Claudio, *Todo sobre mi madre. Entrevista a Marta Dillon*, “Página/12”, domingo 14 de junio de 2015, <https://www.pagina12.com.ar/23/5/2022>).

IMAGINAR EL PASADO, FABRICAR EL PRESENTE:
EL ROL DEL TESTIMONIO EN *LA DIMENSIÓN DESCONOCIDA*
DE NONA FERNÁNDEZ

Laura Scarabelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Una de las características de la narrativa chilena del nuevo milenio es la obsesión por la memoria, sentimiento que radica en un evento matricial, un quiebre en el imaginario colectivo que está lejos de encontrar reparación: el golpe de estado de 1973 y la espectacular destitución, en llamas, del gobierno socialista de Salvador Allende¹.

A cincuenta años del asentamiento del poder de Pinochet, la literatura se convierte en el lugar privilegiado de representación de los silencios, de las sombras, de los disfraces de una larga estación que todavía no ha terminado, pese a las falsas promesas de la Transición, fisuradas por las vivas voces de los estudiantes, del pueblo mapuche, del horizonte feminista, de los recientes movimientos sociales².

1 Gracias a la polifacética figura de la catástrofe, muchos intelectuales han interpretado los años de la dictadura y han reflexionado sobre la cadena de imposibilidades vinculadas a la larga estación de la transición. Cabe destacar el pensamiento del filósofo Patricio Marchant, que reflexiona sobre la imposibilidad de elaboración del quiebre generado por el golpe de Estado. Véase: *Desolación. Cuestión del nombre de Salvador Allende* (2000). En la misma línea, la labor ensayística de Diamela Eltit que, tejiendo un tupido diálogo entre palabra e imagen, escudriña la escena política chilena a partir del golpe de Estado. Véase sobre todo *Errante, errática* (1993).

2 Mario Garcés, en su ensayo de 2012, reconstruye el complejo escenario de los movimientos sociales latinoamericanos en las últimas décadas, poniendo especial énfasis sobre el contex-

Una importante producción narrativa se está haciendo cargo de este tiempo roto a través de textualidades que subvierten toda categorización formal, desbaratando los confines de los géneros consagrados por el canon. En los pliegues de la narración filtra la intensa subjetividad de los mismos autores, incapaces de otorgar plena autonomía a sus obras, impregnadas de marcas autobiográficas, heridas sangrantes que desarticulan la falace oposición entre realidad y ficción y rescatan el espacio de la imaginación como único territorio posible para aproximarse a lo real³.

Se trata de obras definitivamente políticas, que nacen de la urgencia de recordar, una memoria obstinada, insatisfecha, que perturba la voluntad oficial de estabilización de la verdad, en diálogo con la advertencia de Walter Benjamin que, en su VI tesis sobre el concepto de historia, destaca la necesidad de “arrancar de nuevo la tradición al conformismo que pretende avasallarla” (BENJAMIN W., 2021: 27). El recuerdo del pasado ocupa integralmente el campo narrativo, se hace territorio de exploración, espacio de articulación de la realidad que libera inéditos horizontes de sentido, modulando alternativas epistemológicas: los procesos de puesta en palabra del recuerdo de experiencias vividas directa o indirectamente, activan nuevas zonas de significación que quiebran las verdades pre-ordenadas y monolíticas del discurso oficial.

En el marco de este fenómeno me interesa analizar la perspectiva de un grupo de escritores nacidos a la sombra del golpe de estado, que, en la heterogeneidad de sus voces y estilos, no solo tienen en

to chileno. El texto es central para contextualizar el reciente estallido social del Octubre 2019.

3 Dicha reflexión sobre la narrativa contemporánea escrita a la sombra del nuevo milenio bien dialoga con las propuestas teóricas de Josefina Ludmer que, en sus teorizaciones sobre las “literaturas postautónomas”, reivindica una práctica cultural capaz de quebrar los confines de lo literario y entrar en diálogo con otras formas artísticas y la materialidad de lo real. Dicho en otras palabras, una literatura que trastoca los límites estables y establecidos entre real y ficticio, para convertirse en “fábrica de la realidad”. Como bien afirma Ludmer: “La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento, pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático” (2009: 42).

común cierta obsesión por la memoria sino visibilizan en su acción en la literatura los intensos quiebres de su transmisión. El recuerdo o, mejor dicho, la imposibilidad de recordar, de reconstruir plenamente el pasado en las mallas de la narración, los vacíos, los silencios, constituyen el núcleo principal que mueve la escritura de Alejandro Zambra (*Bonsai*, 2006; *Formas de volver a casa*, 2011); Alejandra Costamagna (*Había una vez un pájaro*, 2013; *El sistema del tacto*, 2018); Sara Bertrand (*Álbum familiar*, 2018); Álvaro Bisama (*Ruido*, 2012); Diego Zúñiga (*Camanchaca*, 2009); Matías Celedón (*Trama y urdidumbre*, 2007, *La filial*, 2012) Nona Fernández (*Mapocho*, 2002; *Fuenzalida*, 2012; *La dimensión desconocida*, 2017), Lina Meruane (*Fruta podrida*, 2007; *Sangre en el ojo*, 2012), Alia Trabucco (*La resta*, 2014).

Estas voces, culpables de haber vivido los años de la dictadura encapsuladas en el limbo de la infancia⁴, conviven con un pasado que no pasa, tratando de recomponer en el urdido narrativo lo que queda del pasado.

La página blanca se convierte en una plataforma de indagación donde recomponer una serie de interrogantes sobre el momento histórico que caracterizó sus primeros años de vida y los acompañó hacia la edad adulta. Un inédito archivo de espectros y ausencias, una superficie de inscripción de la memoria, una memoria capaz de reactivar los escenarios traumáticos del pasado y permitir su elaboración a nivel colectivo: una escritura que reactiva las heridas y las colectiviza, una escritura que colectiviza el dolor.

La suya no es una literatura de utópica redención, donde el autor se convierte en interprete y juez de lo real, más bien se trata de un ejercicio siempre inacabado de búsqueda los restos; escribir significa hurgar en los despojos de un mundo en ruinas, detectar los fragmentos de una catástrofe.

En otras palabras, la literatura es el lugar donde el pasado, obsesivamente buscado en las tramas del lenguaje, más que mostrarse

4 La mayoría de la crítica suele ocupar la categoría de “hijos” concebida en el contexto argentino, para definir la producción de este grupo de escritores. En realidad se trata de una escena de escritura heterogénea y difícil de catalogar. Lorena Amaro (2014) los denominó como “los culpables”, destacando el sentido de responsabilidad y culpa para haber vivido su infancia sin darse cuenta del horror que los rodeaba. Volver a los Setenta es una forma de reparación y restitución: la escritura se convierte en un territorio donde materializar la memoria y habitar el presente revitalizando los fantasmas y las sombras del pasado.

en la plenitud del urdido, en toda su legibilidad y transparencia, se revela como territorio yermo y estéril, hecho de zonas áridas, agujeros negros, manchas y vacíos. Reproducir este pasado significa visibilizar sus presencias espectrales, hacerles espacio en la lengua, aproximarse a sus silencios, en un juego de múltiples refracciones.

RECOBRAR EL PASADO, IMAGINAR EL FUTURO

Enzo Traverso, en sus reflexiones sobre historia, memoria y política, apelándose al agudo análisis benjaminiano⁵ sobre la crisis de la transmisión en las sociedades contemporáneas, nos invita a vigilar, en nuestro presente amnésico y mudo, sobre la simplificación de las formas del recuerdo, que hoy en día parecen haberse reducido a fútiles obsesiones conmemorativas. Según el historiador, esta cultura del olvido toma consistencia en el paréntesis determinado por las dos guerras mundiales consideradas como los grandes quiebres capaces de desarticular las estructuras elementales de la memoria colectiva. Dicha fractura, retroalimentada por la cultura de masas y las consiguientes derivas determinadas por el neoliberalismo y el individualismo, ha reducido el acto de recordar en objeto estable e inmutable, vaciado de su matriz subversiva (TRAVERSO E. 2016: 11-12).

La misma incapacidad de transmisión, quizás alimentada por una cadena de resonancias que remiten a un pasado marcado por la herida colonial, lleva la generación trágicamente “hija” del 11 de septiembre a problematizar el pasado a través de la institución de una zona literaria capaz de contener los retazos de esta misma realidad.

No se trata de un acto de traducción del presente en las tramas de la narración sino de construcción de la ausencia e indefinida búsqueda de las palabras para decirla.

⁵ El filósofo alemán en sus reflexiones sobre la transformación de la experiencia en memoria, distingue entre experiencia vivida (*Erlebnis*), que pertenece a la esfera individual, volátil y frágil, y experiencia transmitida (*Erfahrung*) que se transfiere de generación en generación y afecta fenómenos de largo plazo (2021, 858). El quiebre determinado por las dos guerras mundiales indudablemente ha generado una interrupción en la transmisión intergeneracional, dejando espacio a una polifonía de memorias, múltiples y cambiantes, inscritas en las conciencias individuales e incapaces de articular un saber colectivo, una herencia.

A partir de las múltiples metáforas del golpe de estado, interpretado a través de las figuras de la laceración, de la ruptura, del estallido, de la herida, de las llamas, estas voces vigiles, crecidas a la sobra de la catástrofe, se hacen cargo de los silencios en un intento de reapropiación de la complejidad de la historia, rompen los monologismos museificados de las versiones oficiales y elaboran un archivo alternativo que re-inscribe las experiencias de un pasado que no pasa, a las cuales muy a menudo acceden a través de una memoria de los restos, de los despojos, de las ruinas⁶. Una voluntad de exhibir lo que queda del pasado que se inscribe en una firme resistencia a las lógicas de la Concertación, capaces de cubrir las responsabilidades de la dictadura mediante la retórica del perdón y del olvido.

Un ejemplo significativo de estas prácticas es la obra de Nona Fernández. Escritora, dramaturga, actriz y guionista de teleseries, en sus textos construye una original forma de narratividad en la relación crossmedial entre imagen y palabra.

Sin embargo, en este contexto no me propongo profundizar los juegos intertextuales que habitan sus novelas, ni la problematización de las genealogías literarias y el constante reto al lector, llamado a reconstruir la cadena de citas intertextuales diseminadas en las obras, lo que más me fascina de su escritura es la capacidad de interpelar el presente chileno a través de la práctica imaginativa.

Porque el arte de contar historias no es suficiente para la autora.

6 La reciente crítica chilena, en un intento de clasificación, se está interrogando sobre la posibilidad de ocupar la categoría de “postmemoria” para definir el vínculo entre memoria y escritura propio de las producciones de las generaciones “hijas” de la dictadura. En realidad, el término forjado por Marianne Hirsch (1997) en su famoso ensayo sobre la producciones artísticas de los hijos de sobrevivientes del Holocausto, que tuvo gran trascendencia en el ámbito de la reflexión sobre los procesos de elaboración del recuerdo pasado por parte de las segundas generaciones de víctimas de la Shoah, es de difícil aplicación en los contextos argentinos y chilenos. Más allá de las contundentes apreciaciones de Beatriz Sarlo (2005) que ponen en tela de juicio la validez misma del concepto, hay que subrayar otro elemento fundamental: la proximidad de los hechos traumáticos impide la “toma de distancia” necesaria en todo proceso transgeneracional. En otros términos, no podemos hablar de una memoria de segundo nivel, una memoria distante, en el tiempo y, en la mayoría de los casos, en el espacio, que se encarga de recobrar el pasado de los padres. En este caso se trata de una memoria alternativa, que reinscribe fragmentos de un pasado ambiguo y ausente en las mallas de la narración. Se trata de una “memoria desaparecida” (VAISMAN N., 2018) que da cuenta de una interrupción, de un territorio baldío poblado por fantasmas, memoria de un pasado que todavía no ha encontrado reparación. Véanse: ROJAS S. 2017; AMARO L. 2014; FRANKEN M.A. 2017.

Nona Fernández sabe que para decir el presente e imaginar el futuro tiene necesariamente que quebrar los confines entre los géneros, rozar sus bordes, y a partir de este umbral, acudir a todas las herramientas figurativas a su alcance. Otro elemento que caracteriza su narrativa es la incorporación de la experiencia como material literario, es decir una recolocación del sujeto en el juego narrativo, en una especie de estallido experiencial. La suya es una escritura marcadamente subjetiva que se alimenta de una experiencia difusa del mundo, directa e indirecta. La dimensión vital contamina la obra literaria sin ser la traducción de un entendimiento transparente del mundo y de su verdad, la escritura se convierte en la expresión de una imposibilidad, de una falta, de un deseo siempre inacabado: es aproximación indefinida a la verdad, exhibición de sus grietas y sus fisuras.

En otros términos, sus textos capturan la imposibilidad del decir, de la expresión plena y lo hacen a través de la exhibición de un sujeto que es siempre un sujeto-encarnado. Un sujeto que se hace cuerpo, que padece la consistencia de las palabras, que muestra sus heridas.

Hay más. La narrativa de Nona Fernández abre a una dimensión de la literatura como restitución y restauro, como recomposición, como acumulación de signos que construyen un archivo cambiante, un archivo que no almacena estáticamente el pasado sino que lo exhibe, lo expone, lo reactualiza en un gesto abierto de montaje, de acumulación de retazos, de fragmentos, de imágenes, de escenas del presente, una muestra de estímulos imaginativos.

MEMORIAS INCÓMODAS

La dimensión desconocida cuenta la escabrosa vida de un torturador. El hipotexto que rige la narración es la historia de Andrés Valenzuela Morales, más conocido como “Papudo”, ex agente de seguridad del Comando Conjunto⁷, policía secreta chilena activa durante la dictadura. El hombre, tras años de servicio en los aparatos represivos del estado, el 27 de septiembre de 1984 se presentó en las oficinas de la revista *Cauce* anunciando su intención de “hablar de detenidos

⁷ Integrado por agentes de la FACH, la Armada y Carabineros, fue un organismo clandestino activo entre 1975 y 1977 que trabajó en conjunto con la DINA.

desaparecidos”. La reconstrucción del testimonio de Valenzuela se puede articular a través de un estímulo imaginativo que pertenece al mundo de las teleseries, en particular a la producción estadounidense *The Twilight zone*, por Rod Sterling, conocida en español como “La dimensión desconocida”, que entró en las casas de los chilenos justo en la década de los Ochenta. Al principio de cada episodio una voz en *off* acompañaba al espectador en dicha dimensión oscura, haciéndole cruzar las barreras de su imaginación y proyectándolo en el “más allá”, como bien recuerdan los dos epígrafes que abren la novela de Fernández: “Mas allá de lo conocido hay otra dimensión. Usted acaba de atravesar el umbral”.

A partir de estos interregnos abierto a la imaginación productiva⁸, lugar que posibilita la aproximación a lo inaudito, o más bien, la puesta en palabra de lo que todavía está fuera de la dimensión lingüística, Nona Fernández esboza las cuatro “zonas” que articulan la narración: zona de ingreso, zona de contacto, una zona de fantasmas, zona de escape. A través de la plena exhibición de estos territorios liminales la autora intenta reconstruir la memoria ambigua e incómoda de los años de la dictadura, una zona definitivamente gris, que se alimenta de los recuerdos culpables del torturador. Las primeras dos zonas tienen el objetivo de aproximarse a las vivencias del torturador para reconstruir su complejo perfil identitario, la tercera exalta la memoria de las víctimas, visibilizando sus historias olvidadas gracias a los restos de la catástrofe nacional, la cuarta y última consiste en una reflexión sobre las dinámicas del recuerdo por parte de la misma autora, la reconstrucción de la memoria íntima de la dictadura, una estación traumática, vivida en la inconciencia de la infancia y, a la vez, el recuerdo fragmentado del torturador, un recuerdo totalmente imaginativo, que rehúye de la reconstrucción puntual de los hechos y se abandona a la imaginación.

8 En el prisma del pensamiento de Kant, Paul Ricoeur opera una distinción entre imaginación productiva e imaginación reproductiva. Para el filósofo la imaginación no se puede considerar únicamente en su aspecto reproductivo, es decir la capacidad mimética de registrar las cosas en la mente, sino en su función reproductiva, una operación de mediación de las intuiciones sensibles en categorías del intelecto. Dicho ejercicio permite la innovación del lenguaje, que ofrece a la realidad nuevas “donaciones de sentido”. De este modo, el poder metafórico del lenguaje se puede pensar como núcleo de “figuración de lo real”, gracias a la creatividad de los individuos, en diálogo con las más íntimas instancias morales e ideales.

Ya a partir de estas premisas, es evidente que la imaginación literaria no pretende resolver las numerosas contradicciones de los tiempos de la dictadura, más bien las hace existir, encuentra las palabras para decir las, antes de pensarlas. En otros términos, la literatura se encarga de mostrar estas presencias incómodas para abrir nuevos senderos en el campo memorial chileno, removiendo las álgidas jerarquías del discurso oficial.

Imaginar el pasado en los recovecos de la narración se convierte en un acto poético y político de reconstrucción de los silencios y de los vacíos, que se hacen cuerpo y testigo de la historia. Al mismo tiempo esta rearticulación alternativa del pasado representa un intento de reparación de las heridas de la dictadura, gracias a la puesta en común de las vivencias íntimas de la misma autora y de su familia, que se superponen al recuento de los años de la dictadura. En clave de paradoja, el testimonio de Andrés Valenzuela, su verdad opaca es el estímulo que posibilita la imaginación del pasado, es la brecha que permite la reactivación de los recuerdos íntimos, su vida familiar y su reinscripción en la historia nacional. Tan solo gracias a este acto de apertura, de visión, más allá de los silencios, Nona Fernández puede entrar en diálogo con la historia, escenificar sus vacíos, mostrar sus grietas.

LA VOZ Y EL TESTIGO

La tensión imaginativa en la escritura de Nona Fernández, la dialéctica entre documentación y figuración que logra “mover” los silencios y los vacíos de la dictadura es un importante indicio que revela el posicionamiento de la autora en el campo testimonial chileno. Fernández no se limita a rescatar las voces autorizadas a relatar lo vivido en el largo periodo dictatorial, su objetivo es “incorporar” estas mismas voces y estas mismas vivencias, assimilarlas en su horizonte imaginativo, vivirlas en carne propia y restituirlas a través de la recuperación, íntima y personal, de una historia en común. Para entender esta práctica de “montaje afectivo” es preciso reflexionar sobre la posición de la autora frente al principal protagonista de su reconstrucción testimonial, Andrés Valenzuela.

Ya a partir de las primeras líneas del texto, la historia del torturador no remite únicamente a la realidad documental de las fuentes: el perfil del hombre toma consistencia gracias a la práctica imaginativa.

La reconstrucción imaginada de la misma “corporeidad” del torturador es la brecha que permite el acceso al territorio oscuro de la dictadura, es el punto de mediación que posibilita la entrada en una región fantasmal.

Y no es casual que el narrador homodiegético, que organiza el entramado textual, voz de la misma autora, se “haga cargo” de la historia de Valenzuela, filtre su testimonio, su verdad, la recompone en el espacio imaginativo, le otorgue una visión posible. En otros términos, la mirada incierta de Fernández se hace testigo de la historia de Valenzuela: gracias a fragmentos de realidad –artículos de periódicos, transmisiones televisivas de la época, testimonios–, imagina sus acciones y sus pensamientos:

Lo imagino caminando en una calle del centro. Un hombre delgado, alto, de pelo negro, con unos bigotes gruesos y oscuros. [...] Lo imagino apurado, fumando un cigarrillo [...] Lo imagino entrando a un edificio en la calle Huérfanos al llegar a Bandera. Se trata de las oficinas de redacción de la revista *Cauce*, pero esto no lo imagino, lo leí (FERNÁNDEZ N. 2016: 15).

Con este acto imaginativo la autora se posiciona políticamente en el texto. Su intención no es la de autorizar la voz del testigo/informador, ofreciéndole una ocasión de redención a través de la confesión y en línea con cierta tradición confesional del campo testimonial chileno⁹. Sabe que no puede hacerlo: Andrés Valenzuela no puede hablar para los demás, no puede atestiguar¹⁰ el pasado dictatorial, no puede “hacer existir” en su palabra lo que ha contribuido a destruir.

En un inusitado vuelco, Nona Fernández se convierte en la verdadera testigo de la narración. Las evidentes marcas autobiográficas que cruzan la reconstrucción de las vivencias de Valenzuela dan cuenta de la vocación de la autora, que se “hace testigo” de una narración de segundo nivel capaz de iluminar el pasado incómodo del torturador interceptando en esta luz siniestra el destino interrumpido y olvidado

9 Me refiero a los testimonios autobiográficos de Luz Arce y Marcia Merino, que constituyeron un tópico de la confesión ampliamente analizado por la crítica. Véanse LAZZARA M. 2018; RICHARD N. 1998.

10 En diálogo con las reflexiones de Paul Ricoeur sobre el testimonio como atestación. Véase RICOEUR P. 1972.

de las víctimas de la dictadura chilena. De esta forma la escritura se hace memoria, rescata historias inéditas, rehabilita cuerpos, los hace presentes. Se trata de una escritura obstinada, que se mueve entre las insidias y los vacíos del archivo oficial, una escritura que traza un campo alternativo para la interpretación del pasado dictatorial, es una escritura que no pretende saberlo todo y se conforma con la posibilidad de imaginar: «A partir de este momento ya no sé más. Todo es un ejercicio imaginativo» (2016: 44).

Tras estas especulaciones, podemos considerar que el entramado textual adopta la forma de un contra-archivo¹¹ que almacena los silencios del pasado chileno. A respaldo de esta interpretación citamos el episodio autobiográfico del primer capítulo, donde la misma autora nos relata la historia de las cuatro visitas al Museo de la Memoria de Santiago, en compañía de su hijo. La autora cruza las distintas zonas que lo componen y se detiene en la “Sala 8”, corazón del Museo, con una balaustrada que se asoma a una pared que muestra fotos y cuadros de las víctimas de la dictadura, una especie de gran velatón permanente en honor a los *desaparecidos*. Justo en el medio de la sala, se encuentra una pantalla táctil que permite navegar en el mural y conocer las diferentes historias de detención y muerte. Se hace “clic” en una de las fotos y aparece una especie de ficha con las principales informaciones sobre la desaparición.

Nona Fernández se apropia de este gesto, elige algunas historias anónimas y las hace aparecer en su narración:

Hago clic y busco a José Weibel.

Su foto aparece en la pantalla. Se le ve de lentes, con una sonrisa suave, mirando hacia el lado, probablemente a alguien que le habla, a alguien con quien mantiene una conversación

11 Derrida, en su texto sobre Freud y el futuro del psicoanálisis (1997), problematiza el estatuto del archivo, haciendo hincapié en su dimensión normativa. Según el filósofo, el archivo no se puede concebir tan solo como un espacio de almacenamiento del pasado, hay que considerarlo un “archivo-archivante”, que dispone la estructura de lo que se archiva, ya que es el mismo proceso de puesta en archivo que re-produce el pasado, determinando su interpretación y definiendo su orden y ley. A partir de estas consideraciones, hay que pensar los archivos como textos que se pueden deconstruir, desarmar y re-interpretar. La visita al Museo de la Memoria de Nona Fernández, por lo tanto, se puede leer como operación de deconstrucción del archivo oficial y reconstrucción de un nuevo itinerario posible, un nuevo espacio interpretativo capaz de visibilizar las zonas oscuras y oblicuas de la dictadura.



Fig. 1 - Sala 8 del Museo de la Memoria de Santiago de Chile.

tranquila y confiable. Intento imaginar la escena de esta fotografía, pero luego me freno. Creo que ya me he inmiscuído mucho. No es necesario imaginar más. El texto que aparece en la pantalla sobre su detención y asesinato contiene mucho del relato que entregó el hombre que torturaba. Esta información circula aquí, aunque no tenga su firma.

Hago clic y busco a Carlos Contreras Maluje (FERNÁNDEZ N. 2016: 45-46)

Y la búsqueda sigue adelante, generando una cadena infinita de nombres: Quila Leo, don Alonso Gahona, René Basoa, Carlos Flores.

El acto de Nona Fernández se convierte en síntesis metonímica de la operación textual: presentifica la ausencia, hurga en los escombros del pasado, escudriña en los fragmentos de la confesión de Valenzuela, zona inexplorada, de vacíos y silencios, un territorio del horror que ahora encuentra una consistencia narrativa gracias al poder de la imaginación.

A través de un inusitado vuelco, la luz que generan las fotos, emblema de la desaparición, define los contornos de la dimensión desconocida, revela sus sombras y sus silencios.

La irradiación de esta asombrosa luz, que ya de por sí representa una forma de resistencia y lucha, abre a una nueva refracción de la historia de Valenzuela, una nueva réplica de sus vivencias.

La autora habla de su participación en el montaje del documental sobre la Vicaría de la Solidaridad y de las emociones que la cruzaron al verlo por primera vez, junto con su mamá.

Este episodio, aparentemente ajeno a la existencia del torturador, en realidad representa otra faceta de una historia más amplia y omni-compreensiva, la historia de un pasado que no pasa, la historia de una nación entera durante los años de la dictadura.

Pero mi madre a mi lado no necesita más elocuencia. No es una máquina y para ella basta y sobra con lo que circula en la pantalla [...]. Lonquén está ahí, ocurriendo frente a sus ojos casi cuarenta años después [...] Todo lo que ve en este momento pertenece a su pasado. Las imágenes proyectadas vuelven presente un tiempo que es más de ella que mío, pero que ha intentado sanamente olvidar mientras que yo lo heredé como una obsesión enfermiza (2016: 68-69).

La marca autobiográfica que vincula la experiencia de Fernández a la historia de Chile restituye sentido al acto de escribir. La escritura es el lugar de reconfiguración epistémica del pasado. Gracias a la escritura se puede dar sentido a las ausencias y a los vacíos, que encuentran cuerpo y nombre en la escena narrativa.

El cuerpo del torturador es el médium que posibilita el acceso a esta zona de escritura y recomposición de los silencios.

En otras palabras, la figura del torturador, núcleo central de la narración, se convierte en una zona de contacto con el más allá, un territorio de aproximación a lo inaudito. Nona Fernández no quiere condenar o absolver las acciones del Valenzuela, validando la obsesiva lógica excluyente que ordena el destino de las víctimas y de los verdugos. La autora no se propone de-scribir la figura del torturador, la in-scribe en un campo imaginativo que expone víctimas y verdugos, exhibe la zona gris.

Y este mismo gesto de in-scripción encuentra un nuevo “soporte” metafórico en la carta dedicada a Andrés Valenzuela, que cierra la narración y que sella el intento de acercamiento al abismo representado por su consistencia física. En la carta, Fernández imagina al hombre

parado en su playa favorita, en Papudo, con la mirada perdida en el horizonte, entre presente y futuro, aquel futuro que es pasado, que cobra sentido gracias a este mismo pasado.

Estimado Andrés, Papudo sigue siendo una linda playa.
Sobre todo ahora, que es invierno
y que somos pocos los que caminamos
por sus arenas negras.
En esta vida, que es la única que tengo
he elegido este lugar para despedirme.
[...]
El humo enrojece mis ojos
Así avanzo, lagrimeando punta y codo,
por la arena negra de Papudo.
Arrastrándome llego hasta su almohada.
Me cuelo en su sueño y escribo con un corvo
Las palabras que usted me ha dictado,
Para que queden resonando
Como señales de humo lanzadas al infinito. (2016: 232-233)

La playa de Papudo, frontera entre tierra, mar y cielo, se confunde con la misma corporeidad del torturador y dibuja un territorio enrarecido, cuerpo e imagen de la recomposición de los recuerdos.

La imagen del cuchillo que ingresa en la mente de Andrés/Papudo simboliza la práctica de la escritura: palabras inscritas en la carne del país, palabras que nos invitan a recordar, a no olvidar la violencia, nunca más.

A través de esta carta definitivamente performativa, de espacialización de la memoria, Nona Fernández rememora los años de la dictadura a través de un escenario imaginado, que abre una brecha en la “dimensión desconocida” del pasado, gracias a la corporeidad de Andrés Valenzuela, una figuración que rehúye toda referencialidad y se abandona a una cadena de resonancias, puertas de entrada en la mente del torturador.

El recordar obstinado de Nona Fernández, su imaginación y sus sueños, le permiten recobrar la visión de los lados oscuros del pasado y encontrar las palabras para hacerlos existir.

La autora muestra lo interdicto y lo impensado, su acción poética y política abre a una radical problematización de las formas de elabo-

ración del pasado inscritas en la agenda de la Transición y nos obliga a reconectarnos con sus venas abiertas y palpitantes.

CONCLUSIONES (SIEMPRE PROVISIONALES)

A partir de todas estas especulaciones, opinamos que el principal objetivo de *La dimensión desconocida* no coincide con la consagración de la palabra de Andrés Valenzuela, testigo de los mismos horrores que contribuyó a perpetrar de los años de la dictadura; el cuerpo del torturador es el pre-texto para revitalizar la historia y recordar las múltiples sombras de la dictadura, un cuerpo-espacio que delimita una zona gris, poblada de fantasmas. Imaginar a “Papudo” es una forma de resistencia al olvido, una oposición clara a los designios de una sociedad inmóvil y ciega, una “sociedad desaparecida”, en las palabras de Pilar Calveiro. Hay más: la acción de espacialización del horror puesta en escena por Nona Fernández implica directamente a los lectores, los impulsa a ingresar en la dimensión desconocida, los incita a tomar partido, los estimula a hacerse cargo de la historia, de su herencia y transmisión. Nos obliga a volver al pasado para imaginar el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

AMARO Lorena, *Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena*, “Dossier”, n. 26, 2014, pp. 35-41.

BENJAMIN Walter, *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos*, Alianza, Madrid 2021 [1940].

CALVEIRO Pilar, *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires 1998.

DERRIDA Jacques, *Mal de archivo*, Trotta, Madrid 1997.

DUPERRON Celia, *Chile, siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura*, en Lises SEGAS y Félix TERRONES (coords.), *Dossier La nueva novela latinoamericana sin límites*, “América sin Nombre”, vol. 24, 2019, pp. 29-39.

ELTIT Diamela, *Errante, errática*, en Juan Carlos Lértora (Comp.), *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 1993, pp. 17-25.

FERNÁNDEZ Nona, *La dimensión desconocida*, Penguin Random House, Santiago de Chile, 2016.

FRANKEN OSORIO María Angélica, *Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente*, “Revista chilena de literatura”, vol. 96, núm. 2, 2017, pp. 187-208.

GARCÉS, Mario *El despertar de la sociedad. Los movimientos sociales en América latina y Chile*, LOM, Santiago de Chile 2012.

Hirsh

LAZZARA Michael, *Luz Arce. Después del infierno*, Cuarto Propio, Santiago de Chile 2008.

LEVI Primo, *Los hundidos y los salvados*, El Aleph, Barcelona 1995 [1986].

LUDMER Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

MARCHANT Patricio, *Escritura y temblor*, Pablo Oyarzún y Willy Thayer (eds.), Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000.

PERASSI Emilia, *Testis, superstes, testimonium: colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina*, “Confluencia”, vol. 29, n. 1, 2013, pp. 23-32.

RICHARD Nelly, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 1998.

RICOEUR Paul, *L'hérmeneutique du témoignage*, en E. Castelli (ed.), *Le Témoignage, Actes du colloque organisé par le Centre international d'études humanistes et par l'Institut d'études philosophiques de Rome*, Aubier-Montaigne, París 1972, pp. 35-61.

RICOEUR Paul, *La metáfora viva*, Trotta, Madrid 2001.

ROJAS CONTRERAS Sergio, *Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena*, “Revista Chilena de Literatura”, vol. 89, 2015, pp. 231-256.

SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.

TRAVERSO Enzo, *Il passato, istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Milano, Ombre Corte, 2006.

VAISMAN Noa, “Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la postdictadura argentina”, en J. Blejmar, S. Mandolessi & M.E. Pérez

(eds.), *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Eudeba Editorial, Buenos Aires, 2018, pp. 185-203.

TRA ANTICO E MODERNO,
TRA EUROPA E AMERICHE

ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y LA MODERNIDAD,
ENTRE EUROPA Y LAS AMÉRICAS

PROSPETTIVE SULLA MORTE DI ALCESTI
NELLA TRAGEDIA EURIPIDEA¹

Giovanna Pace

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Questo contributo si propone di prendere in esame le varie prospettive presenti nell'*Alceste* di Euripide sulla scelta della protagonista di morire al posto del marito Admeto, il quale (com'è narrato nel prologo), grazie all'inganno perpetrato da Apollo nei confronti delle Moire, ottenne di poter sfuggire alla morte imminente a condizione di offrire in cambio alle divinità degli inferi un altro morto². La rappresentazione della vicenda mitica sulla scena teatrale, grazie alla varietà di personaggi che prendono la parola, permette a Euripide di offrire una molteplicità di punti di vista sul sacrificio di Alceste³, dai quali

1 Una precedente versione di questo contributo è stata presentata nel seminario "Mondo greco e violenza di genere" (30/11/2020), tenuto insieme a Stefano Amendola e Angelo Meriani presso l'Università di Salerno nell'ambito del IX ciclo di lezioni-laboratorio "La violenza spiegata". Al seminario partecipò anche, con stimolanti osservazioni e riflessioni, Rosa Grillo: mi è quindi particolarmente gradito che il presente lavoro figuri nel volume in suo onore.

2 Mentre nella tragedia euripidea la morte di Alceste avviene dopo che dal matrimonio è passato un periodo di tempo imprecisato, nel quale la coppia ha avuto due figli, nella versione più antica del mito probabilmente essa si verificava nel giorno stesso delle nozze (LESKY A. 1996 [1972]: 433). Nella versione euripidea Alceste ha quindi una maggiore possibilità di comprendere quello a cui rinuncia (BRILLANTE C. 2005: 10; PATTONI M.P. 2006: 11).

3 Il passaggio dal racconto mitico alla tragedia comporta, tra l'altro, la possibilità che ciascun personaggio si faccia portatore del proprio punto di vista sulla vicenda (CERRI G. 1992: 316).

emerge l'intrinseca problematicità dell'atto, in particolare in relazione alla sua accettazione da parte di Admeto.

La prima prospettiva è quella del coro, condivisa dall'ancella, la quale racconta come Alcesti si è preparata alla morte all'interno della casa. Agli occhi del coro (che, in quanto costituito dagli anziani cittadini di Fere, rappresenta la voce della comunità), la scelta di Alcesti di morire al posto del marito si configura come un atto di eroismo, che fa di lei la migliore (ἀρίστη) delle donne⁴ (qualificazione rinforzata al v. 151 dalla specificazione τῶν ὑφ' ἡλίωι «tra quelle sotto il sole»), colei che nessun'altra donna può superare (v. 153)⁵. L'eccellenza di Alcesti è tale da essere riconosciuta da tutta la πόλις (ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ' ἐπίσταται πόλις «queste cose le sa tutta la città», dice l'ancella a v. 156) e a livello universale (ἐμοὶ πᾶσί τ' «a me e a tutti», dice il coro al v. 83, in riferimento al fatto che Alcesti è sembrata essere stata la migliore delle donne, e l'ancella al v. 152 pone la domanda retorica τίς δ' ἐναντιώσεται; «chi si opporrà?», riferita alla qualificazione di Alcesti come ἀρίστη indicata subito prima dal coro)⁶.

Tale eccellenza appare conseguenza diretta del comportamento tenuto dalla donna all'interno della relazione matrimoniale, con il quale ella ha portato alle estreme conseguenze l'adempimento dei suoi doveri di moglie (SEGAL CH. 1992a: 24)⁷. Ai vv. 83-85 il coro, nella prima affermazione relativa al valore di Alcesti, dice che ella è apparsa essere la donna migliore nei confronti del suo sposo (πόσις εἰς αὐτῆς) e l'ancella al v. 155, subito dopo aver osservato che nessuna donna potrebbe superare Alcesti, afferma che la sua scelta di morire per il marito ha rappresentato la forma suprema di onore (il verbo usato è προτιμάω) che ella poteva rendergli. Alcesti è quindi la donna migliore in quanto moglie migliore: Euripide sfrutta a tale riguardo la duplice accezione di γυνή “donna” / “moglie, sposa”. Il carattere straordinario dell'a-

4 L'aggettivo ricorre più volte in riferimento ad Alcesti nella tragedia, o da solo (vv. 152, 742, 899) o accompagnato da γυνή «donna» (vv. 83, 151, 324) o da ἄλοχος «consorte» (v. 241).

5 L'espressione τὴν ὑπερβεβλημένην γυναῖκα è generalmente intesa nel senso di «la donna che supera Alcesti», ma è talora stata interpretata anche come «la donna che eccelle sulle altre», con riferimento ad Alcesti stessa (PARKER L.P.E. 2007: 85).

6 Il carattere pubblico della gloria di Alcesti è un tratto tipicamente maschile (SEGAL CH. 1992a: 14-16; FOLEY H.P. 1992: 141-142; O' HIGGINS D. 1993: 80; SLATER 2013: 51).

7 «All of this praise is grounded in action: Alcestis is noble *because* she dies» (SLATER N. W. 2013: 50).

zione di Alceste emerge d'altra parte non solo all'interno del matrimonio, ma anche nel contesto più ampio della cerchia di affetti di Admeto, a proposito dei quali viene rilevato (vv. 434, 460) come ella sia stata l'unica (μόνη) disposta a morire al posto suo.

L'atto di Alceste la rende degna di ricevere dopo la morte non solo onore (τιμή v. 434) da Admeto in maniera proporzionata a quello che ella gli ha reso, ma anche gloria, κλέος⁸, ovvero l'elemento tradizionalmente associato ai guerrieri dell'epica omerica. Non a caso la scena della vestizione di Alceste che va incontro alla morte (vv. 159-161) ricorda la vestizione degli eroi omerici prima della battaglia e gli aggettivi usati per Alceste sono non solo ἀρίστη, che può rimandare all'uso di ἄριστος per gli eroi in contesto epico (PATTONI M.P. 2008: 1229-1231)⁹, ma anche ἐσθλή "nobile" in senso morale (vv. 200, 418), che nell'*Iliade*, al maschile, è utilizzato frequentemente (anche se non esclusivamente) in riferimento al valore in battaglia. È proprio in virtù dello straordinario valore di Alceste che ella, come annuncia il coro (vv. 444-454), sarà celebrata dopo la morte nel canto ('O HIGGINS 1993: 82): la probabile allusione a pratiche culturali di commemorazione utilizzate per gli eroi e a forme letterarie di elaborazione del mito (per le quali non si può escludere un riferimento metateatrale alla tragedia stessa) (SUSANETTI D. 2001: 215-216), nonché a simili proiezioni dei personaggi omerici in un futuro glorioso (GARNER R. 1988: 65), mostra come Alceste venga innalzata a uno statuto eroico riservato prevalentemente a figure maschili. Il coro, nel corso della tragedia (vv. 996-1005), si spingerà ancora oltre, parlando per la tomba di Alceste di onori simili a quelli che si tributano agli dèi e del suo diventare, proprio in virtù del sacrificio compiuto per Admeto, un δαίμων, ossia un essere umano oggetto di culto dopo la morte a causa della sua eccezionalità (PARKER 2007: 250-251).

Nell'ottica del coro (e dell'ancella) la morte di Alceste è quindi un atto di eroismo, assimilabile a quello dei personaggi omerici. Alceste ottiene una morte gloriosa per aver manifestato qualità che sono tipicamente maschili, quali quelle del coraggio e della sopportazione

8 Alceste è definita εὐκλείης «gloriosa» ai vv. 150, 938.

9 L'utilizzo di ἀρίστη di per sé non sarebbe sufficiente ad accomunare Alceste agli eroi omerici, ma Euripide si serve anche di altre forme di allusione per rendere evidente questa connessione (GARNER R. 1988: 60).

della sofferenza (LORAUX 1987 [1985]: 28-29), in un ambito che è però prettamente femminile, ossia il matrimonio (SEGAL CH. 1992a: 14-15; SUSANETTI D. 2001: 27).

La seconda prospettiva è quella di Alcesti stessa¹⁰. Alcesti è profondamente consapevole della sua eccellenza, come moglie e come madre¹¹, cosa che appare evidente sia quando, nel momento in cui saluta il letto coniugale, dice σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται, / σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως «ti avrò un'altra donna, forse più fortunata, ma non più virtuosa» (vv. 181-182), sia quando, nel dare l'addio al marito e ai figli, afferma di essere stata per l'uno la migliore (ἄριστη) delle spose e per gli altri la migliore delle madri (vv. 323-325). Nella *rhesis* che ella rivolge a Admeto prima di morire, Alcesti rivendica con ampiezza di argomenti come il suo sacrificio per Admeto abbia costituito una libera scelta (vv. 282-288) (PIPPIN BURNETT A. 1965: 243; PIPPIN BURNETT A. 1971: 26, 34): ella avrebbe *potuto* non morire (παρόν μοι μὴ θανεῖν v. 284) e sposare un altro Tessalo, ma non ha *voluto* vivere (οὐκ ἠθέλησα ζῆν v. 287) privata del marito e con i figli orfani; anche nell'addio al letto afferma di morire in quanto rifugge (ὀκνοῦσα v. 180) dal tradire il letto stesso e il suo sposo. In questo modo Alcesti fa della sua morte un elemento di forza, tale da permetterle di chiedere ad Admeto, in base al principio della χάρις (la reciprocità derivante dal beneficio e dalla gratitudine che ne consegue), un favore certo non pari al sacrificio della vita (SEGAL CH. 1992a: 20; SUSANETTI 2001: 199), ma comunque eccezionale per la società in cui si colloca, quello di non risposarsi, in modo da non dare ai figli una matrigna che, oltre ad essere necessariamente ostile nei loro confronti (secondo un *topos* comune in tragedia), sarebbe una donna peggiore (κακίωv v. 306) di lei¹² (vv. 300-310) (PIPPIN BURNETT A.

10 Per una più ampia e dettagliata analisi di questa prospettiva mi permetto di rinviare a PACE G. 2006.

11 Ella è quindi in completo accordo con l'opinione del coro, della *polis* e dell'ancella sul valore del suo sacrificio (SMITH G. 1983: 133).

12 L'affermazione da parte di Alcesti della sua superiorità morale sulle altre donne era già presente (come si è visto) nell'addio al letto, ma qui «è mutato il significato psicologico, passando da un'ondata impulsiva di commozione, ad uno di quegli atti di apparente calcolo» (PADUANO G. 1969: 48).

1965: 244-245; PIPPIN BURNETT A. 1971: 35¹³; LUSCHNIG C.A.E. 1992: 29; REHM R. 1994: 91-92; PADILLA M. 2000: 191-195). Nel momento in cui Admeto accetta questa richiesta, Alcesti gli chiede anche di fare da madre ai figli al posto suo (v. 377): se quindi (come si è visto) la morte di Alcesti la rende in certa misura assimilabile ad un eroe omerico (ossia a una figura maschile), essa comporta specularmente un processo di “femminilizzazione” di Admeto (SLATER N.W. 2013: 36-37; SEGAL CH. 1992a), che non solo assume (in maniera assolutamente atipica) il ruolo di madre (BLAISE F. 2008: 44), ma lamenta anche la morte della moglie con manifestazioni di lutto (vv. 861-934) – in particolare con abbondanti lacrime (vv. 201, 599, 826, 1067-1068) (SEGAL CH. 1992b: 152-154) – che, fin dall’epica omerica, sono tipiche delle donne (PATTONI M.P. 2008: 1227-1228). Admeto, inoltre, per la vergogna derivante dall’accettazione del sacrificio della moglie, sarà costretto a vivere chiuso in casa, non diversamente da una donna (LORAU N. 1987 [1985]: 29; FOLEY H.P. 1992: 140-141).

Nella prospettiva di Alcesti (quale emerge dal discorso rivolto a Admeto) la sua morte, pur conservando i tratti eroici ad essa attribuiti dal coro e dall’ancella, costituisce quindi principalmente, in virtù della volontarietà, un mezzo attraverso il quale può ottenere in cambio da Admeto l’impegno a non sostituirla con un’altra donna (come moglie) e ad assumere il suo ruolo (come madre)¹⁴.

La terza prospettiva è quella di Ferete, il padre di Admeto. Ferete, nel momento in cui giunge sulla scena per rendere gli onori funebri alla defunta e consolare il figlio, mostra di condividere l’opinione del coro e dell’ancella tanto sul valore di Alcesti (SLATER N.W. 2013: 55), che definisce (riprendendo la terminologia usata in precedenza) ἔσθλή e σώφρων (v. 615), quanto sull’onore (τιμᾶσθαι v. 619) e sulla gloria che merita per il suo nobile gesto (γενναῖον τόδε), spingendosi a dire che essa si riflette su tutte le donne (πάσαις δ’ ἔθηκεν εὐκλέεστερον

13 Non sembra peraltro condivisibile l’interpretazione della studiosa, secondo la quale Alcesti morirebbe per garantire un futuro migliore non solo al marito, ma anche ai figli: in realtà, una volta scelto di sacrificarsi per il marito, ella si assicura che la sua morte non danneggerà i figli.

14 «Alkestis ihren Opfertod zu einem Handel benutzt, bei dem der eigne Einsatz ohne Diskussion als höchster Wert gebucht wird, so daß Admet nun gehalten ist, wenigstens etwas zurückzuzahlen» (ERBSE H. 1972: 43).

βίον / γυναίξιν vv. 623-624)¹⁵. Ferete conclude il suo intervento con l'osservazione che sono matrimoni di tal genere (ossia con donne simili ad Alcesti) ad essere giovevoli ai mortali, mentre in caso contrario non vale la pena di sposarsi (vv. 627-628). Anche il coro ai vv. 472-473 si era augurato di avere una consorte simile ad Alcesti (SUSANETTI D. 2001: 234), fondando questo desiderio sulla φιλία «affezione» da lei manifestata nei confronti del marito. Non diversamente dal coro, Ferete mostra così come l'eroismo di Alcesti, pur avendo un carattere straordinario, sia da inquadrare all'interno delle attese degli uomini nei confronti del genere femminile, in maniera particolare nell'ambito matrimoniale. L'eccezionalità di Alcesti consiste infatti nell'essersi spinta fino a dare la vita per adempiere a quello che appare come un dovere comune a tutte le mogli, sacrificarsi per garantire il benessere dello sposo.

Nel successivo dialogo con Admeto, Ferete, nel momento in cui viene accusato dal figlio di viltà, per non essersi sacrificato per lui (pur essendo ormai vecchio) e per aver permesso che a morire fosse invece la giovane Alcesti, si difende ribaltando l'accusa su Admeto stesso e facendo emergere quella che egli ritiene essere la natura profondamente egoistica del comportamento del figlio:

Senza pudore hai combattuto accanitamente pur di non morire e vivi ora eludendo la sorte data uccidendo costei; poi parli della mia viltà, tu, pessimo uomo, che sei meno di una donna, che morì a vantaggio di questo bel giovine che sei? Abilmente hai trovato come non morire, se convincerai ogni volta la donna del momento a morire al posto tuo. Poi insulti i tuoi cari, che questa cosa non l'hanno voluta fare, tu che sei un vigliacco?

(vv. 694-701; trad. di BRAVI L. 2021).

e, in maniera ancora più cruda, «Sposa molte donne, così che ne muoiano di più» (v. 720). L'atto di Alcesti è presentato quindi come frutto di un'opera di persuasione condotta da Admeto (eventualmente e cinicamente replicabile nei confronti di altre mogli in futuro: περίσσις v. 700), non disgiunta forse dall'attrazione erotica della moglie

15 BLAISE F. 2008: 43 osserva che Alcesti, permettendo a Ferete di non diventare un padre senza figli, si presenta come un'anti-Elena e assume i tratti dell'eroe.

nei suoi confronti (come sembra emergere dalla ironica definizione di Admeto come καλὸς νεανίας «bel giovane» v. 698) (SUSANETTI D. 2001: 238; BRAVI L. 2021: 115). Admeto avrebbe quindi esercitato sulla moglie una sorta di sottile violenza psicologica, combattendo per conservare la propria vita e inducendola a compiere un gesto per il quale Ferete si spinge a definirla ἄφρων «folle» (v. 728) (giacché è contro natura che una persona dia la sua vita al posto di quella di qualcun altro), in implicito contrasto con la precedente qualificazione come σώφρων «assennata» (v. 615), che si inseriva nella presentazione della virtù mostrata da Alceste nei confronti del marito¹⁶. Ferete smaschera quindi quella che (secondo il suo parere) è la responsabilità di Admeto per la morte di Alceste, non esitando a qualificarlo esplicitamente come φονεὺς «assassino» (v. 730) della moglie e a indicarlo come colui che l'ha uccisa (κατακτάς v. 696). Non si può però fare a meno di osservare come le stesse parole di elogio per l'azione di Alceste, pronunciate da Ferete in apertura del suo discorso, mostrano implicitamente come la decisione della donna sia maturata in un ambiente familiare e in una società che ritengono giusto e ammirevole che una moglie muoia al posto del marito.

Nel corso della tragedia Euripide sembra quindi attuare una demistificazione dell'eroismo di Alceste (che nelle parole del coro è presentato come un dato di fatto, non problematico e unanimemente riconosciuto), utilizzando a tal fine le differenti prospettive di Alceste stessa e di Ferete. Se Alceste, nel discorso che rivolge a Admeto, rivendica la sua libera scelta di sacrificarsi e ne fa un uso strumentale, che le consente di assicurare il benessere dei figli anche dopo la sua morte, imponendo al marito degli obblighi ai quali egli non può sottrarsi, Ferete, indicando in Admeto il vero responsabile della morte di Alceste, ribalta la prospettiva, presentando implicitamente l'atto della donna come frutto di un condizionamento esterno (Alceste da eroina si trasforma quindi in vittima) e facendo emergere tutta la problematicità della sua accettazione da parte del marito e l'ambiguità del comportamento di quest'ultimo, che, dopo aver acconsentito a che la moglie muoia al posto suo, la supplica di non abbandonarlo (vv. 202, 250,

16 Diversa è l'interpretazione data da DI LORENZO S. 1999: 62 «Alceste è saggia solo finché egli (sc. Ferete) pensa di trarre un vantaggio dal sacrificio di lei [...] la sua azione nobile e degna di gloria diventa una follia, quando egli vuole difendere il proprio rifiuto di compierla».

275) e dà espressione al suo profondo dolore¹⁷. Calando la vicenda mitica sulla scena tragica e inserendola all'interno delle concrete dinamiche familiari, Euripide porta allo scoperto le possibili tensioni riguardanti i rapporti di forza e la definizione dei ruoli dell'uomo e della donna all'interno della coppia nella società ateniese del V secolo¹⁸. Egli mostra inoltre le contraddizioni insite in un eroismo "al femminile", che, se da una parte si manifesta nell'ambito di una società che vede il sacrificio della vita per il marito come la massima espressione della virtù di una moglie, ribadendo così la posizione subalterna di quest'ultima¹⁹, dall'altra conferisce alla donna qualità, comportamenti e forme di riconoscimento pubblico tipicamente maschili, rappresentando una minaccia per l'identità dell'uomo, che finisce col risultarle inferiore (γυναικὸς ... ἡσσημένος è definito Admeto da Ferete al v. 697) (FOLEY H.P. 2001: 314-315; BLAISE F. 2008: 43) ed essere "femminilizzato".

La natura problematica e potenzialmente destabilizzante di questo tipo di eroismo sembra riflettersi anche sul finale della tragedia, in cui Eracle riporta indietro Alcesti, viva, dalla tomba, e la riconsegna ad Admeto, avvisandolo che ella non può ancora parlare. La motivazione che Eracle dà di questo silenzio è di natura rituale: Alcesti dovrà purificarsi dal contatto con il mondo dei morti e per far questo sarà necessario un periodo di tre giorni (corrispondente a quello in cui generalmente si svolgeva il rito funebre) (vv. 1144-1146). È stato osservato che un altro motivo del silenzio di Alcesti può essere legato

17 Secondo LLOYD M. 1985: 129 attraverso Admeto Euripide ha inteso mostrare in che modo debba comportarsi un uomo che ha già accettato il sacrificio della moglie (per questo motivo la decisione di Alcesti e la sua accettazione da parte di Admeto sono relegate nell'antefatto).

18 «Both plays (*sc. Alcesti ed Elena*) confront simultaneously contradictions and problems in the marital system and with masculine identity, including male public roles in war or in host-guest relations» (FOLEY 2001: 304).

19 RABINOWITZ N.S. 1993: 72, 1999: 93 ritiene che il personaggio di Alcesti sia utilizzato per indicare un modello per il comportamento femminile, in quanto il sacrificio della propria vita per il marito è presentato come il criterio per giudicare dell'eccellenza delle donne, attraverso un elogio «fetishistic». A questa interpretazione PARKER L.P.E. 2007: liv obietta che Euripide indebolisce il valore esemplare del racconto, presentando l'atto di Alcesti come straordinario e mettendo in discussione il comportamento del suocero e del marito. Se l'obiezione di Parker può essere giusta in riferimento all'intero sviluppo dell'azione, è però vero che, soprattutto dalle parole del coro e di Ferete, emerge la collocazione dell'atto di Alcesti, pur nella sua eccezionalità, all'interno di un sistema di valori condiviso.

alla tecnica teatrale: le altre scene dell'*Alceste* richiedono la presenza di due soli attori, per cui in questo caso sarebbe stato forse utilizzato un attore “muto”, ossia una sorta di comparsa²⁰. Inoltre, il silenzio di Alceste potrebbe risultare particolarmente efficace a fini drammaturgici, in quanto accentuerebbe l'ambiguità e la sospensione del finale della tragedia (SUSANETTI D. 2001: 278-280)²¹. Tuttavia, è stato proposto di attribuire al silenzio di Alceste anche un altro valore, attraverso il quale la problematizzazione del suo eroismo giungerebbe alle estreme conseguenze: se con la sua morte Alceste era assunta a uno statuto eroico e si era procurata una gloria imperitura (elementi entrambi eccezionali per una donna), nel momento in cui ritorna dagli inferi ed occupa nuovamente il suo posto al fianco di Admeto, rinnovando simbolicamente il suo matrimonio, viene ridotta al silenzio²², che rappresentava la condizione tipica della donna ateniese all'interno della casa e la maggiore virtù che, tradizionalmente, poteva esserle attribuita²³. Nel finale della tragedia Alceste uscirebbe quindi dalla sua condizione “straordinaria” per ritornare ad essere una donna “ordinaria”,

20 DEL CORNO D. 1998: 172-173, se da una parte osserva che qualsiasi parola di saluto rivolta da Alceste al marito avrebbe banalizzato la sua apparizione, dall'altra ritiene che l'utilizzo di una comparsa alluda a uno sdoppiamento d'identità («Alceste era la stessa – e non lo era»), che conferisce carattere enigmatico al finale della tragedia. Altri studiosi ritengono invece che nell'esodo siano stati utilizzati tre attori e che uno stesso attore abbia interpretato la parte di Alceste in tutta la tragedia (DI BENEDETTO V. – MEDDA E. 1997: 222; SLATER N.W. 2013: 64).

21 BLAISE F. 2008: 49 ritiene che Alceste non parli anche perché le sue parole risulterebbero poco cortesi verso Admeto, dal momento che, accettando la richiesta di Eracle di accoglierla quando non l'ha ancora riconosciuta, egli è venuto meno alla promessa che le aveva fatto di non ammettere mai più in casa un'altra donna.

22 O'HIGGINS D. 1993: 95 osserva che «Admetus takes possession of her a second time and her actual heroic death is effaced by the metaphorical death of marriage». La mancanza di voce sarebbe significativa perché la voce è «the crucial means of creativity and self-definition in the oral literary tradition of Greece». Di una rinnovata sottomissione di Alceste a Admeto attraverso il nuovo matrimonio parla anche RABINOWITZ N.S. 1993: 93. Diversa è l'opinione di REHM 1994: 95, secondo il quale Alceste avrebbe più potere in quanto “voce potenziale”: Admeto sarebbe ridotto a un ruolo simile a quello di una novella sposa, dal momento che «is forced to abandon his natal family and live dependently on his spouse». DELLNER J.J. 2000: 23-24 ritiene che il ritorno di Alceste rappresenti il culmine di un processo che vede il superamento di un sistema (tipico di un'economia umana) basato sullo scambio e sulla reciprocità a favore di un sistema (rientrante in un'economia cosmologica) in cui la catena degli scambi viene interrotta ed Alceste, che aveva dato sé stessa per salvare la vita di Admeto, grazie all'intervento di Eracle, che la restituisce alla vita e a Admeto stesso, diventa a sua volta un «free gift».

23 A titolo di esempio si vedano Soph. *Aj.* 293; Eur. *Tr.* 654; Thuc. 2.45; Democ. 274.

ristabilendo così il tradizionale rapporto dei ruoli tra uomo e donna che il pubblico maschile aveva visto messo in pericolo nel corso del dramma²⁴.

BIBLIOGRAFIA

BLAISE Fabienne, *L'Alceste di Euripide: non si scherza con la morte*, "Annali Online di Ferrara. Lettere", 3, 2, 2008, pp. 32-53.

BLONDELL Ruby, GAMEL Mary-Kay, RABINOWITZ Nancy Sorkin et al. (a cura di), *Women on the Edge. Four Plays of Euripides*, Routledge, New York-London 1999.

BRAVI Luigi (a cura di), *Euripide. Alceste*, Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna 2021.

BRILLANTE Carlo, *L'Alceste di Euripide: il personaggio di Admeto e la struttura del dramma*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 54, 2005, pp. 9-46.

CERRI Giovanni, *La tragedia*, in Giuseppe CAMBIANO, Luciano CANFORA, Diego LANZA (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I *La produzione e la circolazione del testo*, t. I *La polis*, Salerno Editrice, Roma 1992, pp. 301-334.

DEL CORNO Dario, *I narcisi di Colono. Drammaturgia del mito nella tragedia greca*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998.

DELLNER Jennifer J., *Alcestis' double life*, "Classical Journal", 96, 2000, pp. 1-25.

DI BENEDETTO V., MEDDA E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 1997.

DI LORENZO Silvia, *Il teatro della coppia. La relazione d'amore da Euripide a oggi*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999.

ERBSE Hartmut, *Euripides' Alkestis*, "Philologus", 116, 1972, pp. 32-52.

24 Secondo le acute osservazioni di FOLEY H.P. 2001: 331, il finale dell'*Alceste* mostra che l'esplorazione dell'inversione dei ruoli maschile e femminile proposta nella tragedia può avvenire solo nell'ambito circoscritto del mito e del rituale, ma in ultima analisi deve fare i conti con i condizionamenti della realtà politica e sociale.

FOLEY Helene P., *Anodos Dramas: Euripides' Alcestis and Helen*, in Daniel L. HEXTER, Ralph SELDEN (a cura di), *Innovations of Antiquity*, Routledge, New York-London 1992, pp. 133-160.

FOLEY Helene P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.

GARNER Richard, *Death and Victory in Euripides' Alcestis*, "Classical Antiquity", 7, 1988, pp. 58-71.

LESKY Albin, *La poesia tragica dei Greci*, trad. di Pietro Rosa, il Mulino, Bologna 1996 (ed. orig. *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1972).

LLOYD M., *Euripides' Alcestis*, "Greece & Rome", 32, 2, 1985, pp. 119-131.

LORAUX Nicole, *Tragic Ways of Killing a Woman*, trad. di Anthony Forster, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1987 (ed. orig. *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Paris 1985).

LUSCHNIG Cecelia A.E., *Euripides' Alcestis and the Athenian oikos*, "Dioniso", 60, 1990, pp. 9-39.

'O HIGGINS Dolores, *Above Rubies: Admetus' Perfect Wife*, "Arethusa", 26, 1993, pp. 77-98.

PAGE Giovanna, *Alceste, la migliore delle madri: tra Hestia e Admeto*, "Paideia", 61, 2006, pp. 365-387.

PADILLA Mark, *Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in Alcestis*, "American Journal of Philology", 121, 2000, pp. 179-211.

PADUANO Guido, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste-Medea*, Nistri-Lischi, Pisa 1968.

PARKER L.P.E. (a cura di), *Euripides Alcestis*, Clarendon Press, Oxford 2007.

PATTONI Maria Pia (a cura di), *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni, Alceste. Variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia 2006.

PATTONI Maria Pia, *Modelli omerici nell'Alceste di Euripide: testo ed intertesto*, in Luigi CASTAGNA, Chiara RIBOLDI (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, II, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 1221-1256.

PIPPIN BURNETT Anne, *The Virtues of Admetus*, "Classical Philology", 60, 1965, pp. 240-255.

PIPPIN BURNETT Anne, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford Clarendon Press, Oxford 1971.

RABINOWITZ Nancy Sorkin, *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Cornell University Press, Ithaca-London 1993.

REHM Rush, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton Legacy Library, Princeton 1994.

SEGAL Charles, *Admetus' Divided House: Spatial Dichotomies and Gender Roles in Euripides' Alcestis*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 28, 1992a, pp. 10-26.

SEGAL Charles, *Euripides' Alcestis: Female Death and Male Tears*, "Classical Antiquity", 11, 1992b, pp. 142-158.

SLATER Niall W., *Euripides: Alcestis*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney 2013.

SMITH G., *The Alcestis of Euripides. An Interpretation*, "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica", 111, 1983, pp. 129-145.

SUSANETTI Davide (a cura di), *Euripide. Alceste*, Marsilio, Venezia 2001.

I MEDICI DI PAESTUM E LE ORIGINI DELLA SCUOLA
MEDICA SALERNITANA IN VALAFRIDO STRABONE

Fernando La Greca

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Una testimonianza importante su Paestum e sulla Scuola Medica Salernitana, finora sistematicamente trascurata dagli studiosi, è quella di Valafrido Strabone (808-849), detto anche *Strabo Gallus*, dotto monaco di Fulda. Valafrido, studioso di lettere latine e greche, allievo di Rabano Mauro, fu accolto nella corte carolingia quale precettore di Carlo, figlio di Ludovico il Pio; fu poi anche abate di Reichenau, e autore di commenti alla Bibbia e di vari *Carmina*¹. In uno di questi, il *Liber de cultura hortorum*, noto anche come *Hortulus*, di 444 versi, egli fa riferimento ad un'*ars Pestana* come arte della coltivazione di erbe medicinali². Il componimento si apre significativamente proprio con questo riferimento.

1 Sulla vita e le opere di Valafrido Strabone, DÜMMLER E. ed. 1884: 259-266.

2 Valafrido Strabone, *De cultura hortorum*, vv. 1-3; DÜMMLER E. ed. 1884: 335. Il passo e le relative glosse sono state riportate con un breve commento in LA GRECA F. 2002: 344-346, e in CANTALUPO P. 2002: 8-9.

Plurima tranquillae cum sint insignia vitae,
non minimum est, si quis Pestanae deditus arti
noverit obsceni curas tractare Priapi³.

*Se pure sono numerose le occupazioni di una vita tranquilla,
fra queste non è senza importanza l'opera di chi, dedicandosi
all'arte pestana, sa come trattare le attività dell'osceno Priapo*

La «vita tranquilla», lontana dalle avversità del mondo, è probabilmente la vita monastica, ricca comunque di attività svariate, fra le quali ha una notevole importanza l'«arte pestana» di chi sa coltivare e riconoscere le proprietà medicinali delle piante negli *horti*, protetti secondo la tradizione pagana dal dio Priapo.

Solitamente questa *ars Pestana* di Valafrido viene interpretata come una citazione dotta da Virgilio, e precisamente del brano del quarto libro delle *Georgiche* in cui il poeta si scusa di non avere tempo per cantare le attività necessarie alla coltivazione degli *horti*, ricordando in particolare «i roseti della bifera Paestum» («*biferique rosaria Paesti*»)⁴. L'argomento sarà poi ripreso da Columella⁵.

E tuttavia rispetto a Virgilio c'è una diversità sostanziale. La natura di questa *ars Pestana* si chiarisce dal seguito della composizione, con la descrizione dei terreni e dei lavori agricoli necessari alla coltivazione di 23 piante medicinali, soffermandosi, ed è qui la differenza, sulle loro proprietà medicinali e curative. Eccone l'elenco: *salvia, ruta, abrotanum, cucurbita, pepones, absinthium, marrubium, foeniculum, gladiola, lybisticum, cerfolium, lilium, papaver, sclarega, menta, puleium, apium, vettonica, agrimonia, ambrosia, nepeta, rafanum*, *rosa*. Sono tutte piante appartenenti alla *materia medica* greco-romana⁶, non esotiche ma ben note in Italia.

Come il suo maestro Rabano Mauro, Valafrido ha un vivo interesse per la medicina, e trascrive testi medici, sunti, glossari. In un suo

3 DÜMMLER E. ed. 1884: 335. Esiste anche una moderna edizione, con testo a fronte e traduzione, a cura di Cataldo Roccaro: WALAHRIDO STRABONE 1979.

4 Virgilio, *Georg.*, IV, 116 sgg. Possiamo ipotizzare che tutto il brano virgiliano, dal verso 116 al 124, si riferisca alla piana di Paestum ed ai suoi *horti*. Su Virgilio e Valafrido, EFFE B. 1975.

5 Columella, *De agr.*, X.

6 STANNARD J. 1972; PAXTON F. S. 1995.

manoscritto, proveniente da Reichenau, Valafrido ricopia alcuni testi antichi di medicina, e riporta la seguente definizione: «La scienza medica è di gran lunga la più utile agli uomini, e si divide in tre parti: la teoria (*doctrina*), la logica (*ratio*) e la pratica (*usus*). Riguardo alla teoria, si tratta di medici che a volte studiano, a volte insegnano, ma non fanno essi stessi pratica. Riguardo alla logica, si tratta di quei medici che insegnano a partire dalla loro esperienza. Riguardo alla pratica, si tratta di quei medici che hanno appreso l'arte con l'esperienza, tanto che l'esercitano indipendentemente dal sapere libresco, e questi sono i medici più comuni»⁷.

Appare probabile che l'erudito monaco Valafrido avesse a sua disposizione antichi testi nei quali la conoscenza e la coltivazione delle piante medicinali negli *horti* era definita come *ars Pestana*, associando strettamente le attività agricole, le attività di studio delle proprietà medicinali, e la cura delle malattie, alla città di Paestum ed al suo territorio.

Peraltro, la grande erudizione e competenza di Valafrido Strabone nelle lingue e nella cultura classica si coglie costantemente nei suoi scritti, e in particolare nella sua opera *De exordiis et incrementis*, su argomenti ecclesiastici e teologici⁸.

Questa tradizione specifica riguardante la medicina a Paestum doveva essersi formata molto presto, forse già in epoca greco-romana, stando a numerose testimonianze indiziarie e all'interpretazione delle risultanze archeologiche.

Dopo numerosi studi, soprattutto da parte di Pietro Ebner⁹, viene generalmente riconosciuta l'esistenza di una Scuola Medica di Velia, fondata da Parmenide, filosofo, scienziato e medico, e si afferma che questa tradizione sia confluita poi nella Scuola Medica di Salerno.

Ma anche la Paestum medica con tutta probabilità precede la Salerno medica. Nuove ricerche hanno permesso di avanzare la fondata ipotesi che anche a Paestum vi fosse una Scuola Medica o comunque una antica tradizione medica che abbinava lo studio all'attività curativa. Pertanto, tenendo presenti questi due poli (sia Paestum che Velia),

7 BECCARIA A. 1956: 32; TOUATI Fr.-O. 1995: 183.

8 KNOEPFLER A. ed. 1899.

9 EBNER P. 1996.

nell'antichità tutto il territorio salernitano sembra avere una “vocazione medica”, confluita poi nella Scuola di Salerno¹⁰.

Elenchiamo qui in breve le testimonianze che permettono di documentare questa affascinante ipotesi, in attesa di prossimi approfonditi studi.

Nel santuario meridionale di Paestum, il cd. tempio di Nettuno è attribuito dagli studiosi ad Apollo medico o curatore, e, stando ai molti ex-voto rinvenuti, si presenta come santuario a carattere curativo, dove i fedeli giungevano per chiedere al dio la salute e la guarigione¹¹.

Alla generale vocazione “risanatrice” dell'area del santuario meridionale contribuiscono la presenza di sorgenti naturali oggi non più visibili, e due piccoli ma complessi edifici ad est della cd. “Basilica”. Uno di questi è stato interpretato come sede della Scuola Medica Poseidoniate, per il ritrovamento di un cippo votivo di VI sec. a.C. al centauro Chirone, notoriamente legato alla medicina¹². Chirone, secondo il mito, insieme ad Apollo e ad Asclepio, fu il primo ad istituire l'arte medica, e a curare gli uomini con radici ed erbe.

Uno dei sacerdoti o *magistri* della dea Mente, come attesta un'iscrizione di Paestum, forse un [*Tere*]ntius, era anche un medico¹³. Ma già molto prima, nella tradizione dei medici pitagorici di Crotona, sembra emergere un medico di Poseidonia: si tratta di un certo Batillo o Bati-lao, al quale il famoso Alcmeone di Crotona (VI secolo a.C.) dedica i suoi scritti di medicina.

Questo aspetto medico è rafforzato dalla presenza nel santuario meridionale di un tempio di Asclepio, dio della medicina. Nel mondo antico un tempio di Asclepio era una sorta di ospedale, dove i fedeli sostavano in attesa della guarigione o del responso del dio, assistiti dalle cure mediche di sacerdoti esperti di terapie e di erbe medicinali. I dati disponibili permettono di affermare che a Poseidonia-Paestum «si ritrovano i realia epigrafici e monumentali del percorso mitico-re-

10 Per tutto ciò si rimanda in sintesi a CANTALUPO P. 2002; MELLO M. 2012; LA GRECA F. 2021.

11 TORELLI M. 1988: 60-65.

12 TORELLI M. 1988: 63.

13 MELLO M. - VOZA G. 1968: 24-26.

ligioso della medicina greca che da Chirone porta ad Asclepio, attraverso la assai probabile mediazione di Apollo»¹⁴.

Il santuario settentrionale, con il cd. tempio di Cerere, in realtà dedicato ad Atena - Minerva, dea della saggezza, raccoglieva le richieste dei fedeli per una salute mentale oltre che fisica. Questo panorama completo di cure mediche, secondo l'antico principio *mens sana in corpore sano*, è rafforzato dalla notevole presenza a Paestum della dea Mente (*Mens Bona*), alla quale gli abitanti avevano dedicato un tempio presso il foro e numerose statue ed iscrizioni. In particolare alla dea Mente si richiedeva saggezza, retto pensiero e ragionamento, controllo delle passioni, uso creativo della ragione per risolvere i problemi¹⁵.

Le fonti antiche sottolineano il clima tiepido e mite di Paestum, caratteristica tipica dei soggiorni curativi. Per quanto riguarda il territorio, a parte Velia, le fonti ricordano periodi curativi passati da illustri personaggi della corte imperiale nella Lucania e nel Salernitano, in particolare sui monti Lattari (penisola Sorrentina) per bere il latte medicinale che ivi si produceva.

Le fonti antiche evidenziano la notevole produzione a Paestum di fiori e di rose, usati anche come erbe medicinali e per la produzione di farmaci e unguenti. La produzione floreale è molto antica e legata al mito delle Sirene, che secondo i poeti abitavano su un'isola "fiorita", ovvero Leucosìa-Licosa, a sud di Paestum. In particolare la rosa di Paestum, che fioriva tutto l'anno, era impiegata per l'olio medicinale di rosa e per il *rosatum*, un vino profumato alle rose. Un posto importante fra le produzioni nella piana di Paestum rivestivano anche le verdure, in particolare broccoli e cavoli (ritenuti curativi dal famoso Catone il Censore).

Un altro prodotto importante di Paestum era la melagrana, che compare costantemente in mano alla dea Hera-Giunone, forse anche in mano alla dea Athena, e compare inoltre nelle tombe dipinte lucane, come simbolo di vita, fertilità, abbondanza. Il frutto ricompare poi nella statua della Madonna del Granato. Ciò non sembra casuale, e con tutta probabilità veniva utilizzata sistematicamente dai medici di Paestum. Infatti le recenti ricerche di biochimica farmaceutica con-

14 GRECO E. 1998: 79.

15 MELLO M. 1968.

fermano le straordinarie proprietà del succo di melagrana, antibatteriche, antimicrobiche, antiinfiammatorie, antifungine ed antiallergiche; inoltre ha notevoli proprietà antiossidanti naturali a prevenzione dell'arteriosclerosi; previene la degenerazione delle cartilagini; riduce l'accumulazione di colesterolo; infine, previene numerose forme di cancro¹⁶.

Alcune placchette di ceramica trovate a Paestum con disegni e scritte in greco sono state interpretate dagli studiosi come etichette per medicinali, legate alle bocchette in ceramica che contenevano le diverse sostanze medicamentose.

Paestum era dotata di almeno due acquedotti che captavano le sorgenti sulle colline a est della città. Queste acque rifornivano gli edifici pubblici, i santuari, le terme, le fontane e le case private. Alcune di queste sorgenti, dalle analisi fatte, presentano caratteristiche oligominerali, e sono molto ricche di calcio e magnesio. Sicuramente erano utilizzate nei santuari medici della città. A conferma, alcune fonti antiche ci assicurano che le acque di Paestum erano salutari da bere.

Infine, i rapporti commerciali e culturali fra Poseidonia-Paestum ed Elea-Velia erano fin dall'inizio così stretti che necessariamente gli studi e le conoscenze della scuola medica Eleatica dovevano essere note ed applicate in attività curative anche a Poseidonia.

Tutte queste osservazioni ci permettono di affermare che Paestum aveva una antica tradizione medica salutare, legata a quella di Velia, e che si veniva in città per curarsi e anche per godere del benessere di uno stile di vita attivo e naturale, con cibi genuini, che non per nulla hanno dato consistenza a quella che poi diventerà la dieta mediterranea. A conferma di tutto ciò va aggiunta ora la testimonianza di Valafrido sull'*ars Pestana* come arte di coltivare erbe medicinali.

Ma ancora più puntuale e interessante appare la testimonianza di un suo glossatore, di poco posteriore, che ci fornisce, con note interlineari e a margine, straordinarie e preziose delucidazioni. Ecco l'apparato critico dei primi tre versi curato dal Dümmler. Le glosse figurano nei codici cd. *L* (*Lipsiensis*, fine IX sec., con glosse del X sec.) e *K* (*Romanus Palatinus*, XI sec.)¹⁷.

16 LA GRECA F. 2017, con ulteriore bibliografia.

17 DÜMMLER E. ed. 1884: 265 e 335; WALAFRIDO STRABONE 1979: 67-96.

1 tranquillae] Cum quisquam (quisque L) a bellis (belli L) et ab aliis mundi (om. L) adversitatibus securus vineam excolat et alias (aliasque L) mundi voluptates exercent, non vilissimum (utilissimum L) est hortorum culturam exercere LK

insignia] ornamenta L

2 minimum] scilicet (om. K) sed unum de maioribus LK
pestanae] Civitas Campaniae, ubi habundant medici L
medicali id est (om. K) si quis medicus hortorum culturam (curam L) exercet LK

3 obsceni] tangit inhonestam rem LK

priapi] qui precipuus hortorum cultor fuit L.

1 tranquillae] Quando qualcuno, lontano dalle guerre e dalle altre avversità del mondo, coltiva sicuro la sua vigna ed esercita altre piacevoli attività mondane, è molto utile impegnarsi nella coltivazione degli orti.

insignia] occupazioni, attività.

2 minimum] cioè è una delle principali (attività).

pestanae] (Paestum è una) città della Campania, nella quale abbondano i medici. Cioè (l'arte Pestana) è l'arte medica, quando qualche medico si impegna nella coltivazione degli orti.

3 obsceni] riferito a qualcosa di turpe.

priapi] (Priapo) fu il coltivatore degli orti per eccellenza.

Molto importante è la definizione di Paestum come *civitas Campaniae ubi habundant medici*, città della Campania nella quale vi è abbondanza di medici, e questo nelle glosse di X secolo. Inoltre riguardo all'«arte pestana» (*Pestanae... arti*), si precisa che *medicali id est* (concordato con *arti* al dativo), ovvero che equivale all'arte medica (*medicali* sta per *medicinali*): «Cioè (l'arte Pestana) è l'arte medica, quando qualche medico si impegna nella coltivazione degli orti».

Per Valafrido e per il suo glossatore, come per i testi ai quali attingevano, nell'ambito della rinascenza carolingia e dei centri culturali monastici sassoni, parlare di *ars Pestana* significava parlare di “arte medica”, sia perché ogni medico nei monasteri doveva conoscere e coltivare le erbe medicinali necessarie alla sua professione, sia perché viene data come contemporanea la notizia, per noi straordinaria, di una grande abbondanza di medici nella città di Paestum.

Il codice dell'*Hortulus* con le glosse è quello di Lipsia, ed è stato oggetto di un recente studio di Costanza Cigni, volto specificamente ad indagare il plurilinguismo delle glosse, redatte in latino ed in tede-

sco¹⁸. Il codice viene datato alla fine del IX secolo, nell'ambito degli *scriptoria* della Germania meridionale; le glosse sono state aggiunte in seguito, verso la metà del X secolo, da una sola mano¹⁹.

È interessante la figura dell'anonimo glossatore che emerge da questo studio. Nelle glosse confluiscono spiegazioni testuali, note etimologiche, citazioni di autori, descrizioni dettagliate della realtà desunte da opere enciclopediche, quale prodotto dell'intenso studio personale di un autore bilingue, che si interessa vivamente al contenuto botanico-medico dell'opera; lo stesso utilizzo del latino (366 glosse) e del tedesco (105 glosse) non è casuale, ma risponde ad una scelta funzionale alla comprensione ed alla fruizione del testo dotto di Valafrido²⁰. Dunque un glossatore di grande cultura, interessato alla materia, che utilizza il testo di Valafrido per l'insegnamento in ambito monastico.

Queste due testimonianze su Paestum, finora quasi completamente trascurate dagli studiosi, sembrano attestare la persistenza e la vitalità di Paestum fino ad epoca carolingia, o almeno una sua fama di "città medica" che ci sorprende ed intriga, in vista di una inevitabile associazione con la Scuola Medica Salernitana. Una città come Paestum sede di una cattedra vescovile, al centro di una piana ricca di insediamenti tardo-antichi ed alto-medioevali, non dovrebbe essere ritenuta (come fanno la maggior parte degli studiosi) "in piena decadenza", se non già spacciata, ai tempi di Valafrido: si vedano le equilibrate pagine di Mario Mello in proposito²¹. Inoltre, studi recenti sulle abitazioni private di Paestum dal periodo romano al medioevo attestano persistenze ed evidenze materiali di tutto rispetto almeno fino al VII secolo d.C.²²; queste attestazioni archeologiche avvalorano l'affermazione di Paolo Diacono secondo il quale Paestum era ancora ai suoi tempi fra le città più importanti della Lucania e del Bruzio²³.

In questo contesto, Valafrido e il suo glossatore suggeriscono un prezioso argomento di ricerca sulle attività praticate a Paestum sia

18 CIGNI C. 2000, 2005; DÜMLER E. ed. 1884: 265.

19 CIGNI C. 2005: 20. Sugli *scriptoria*, RICÉ P. 1962; 1984; BERSCHIN W. 1989 [1980].

20 CIGNI C. 2005: 35-37.

21 MELLO M. 1974: 159-171; 2001.

22 BRAGANTINI I. et al. eds. 2008: 306-330.

23 Paolo Diacono, *Hist. Langob.*, II, 17.

in epoca antica che medioevale: la coltivazione di erbe medicinali, e l'esercizio della medicina. Si tratterebbe per Paestum di una "specializzazione", per così dire, notevole, che poi in qualche modo dovette passare a Salerno ed alla Scuola Medica Salernitana²⁴.

Fatte queste considerazioni in riferimento a Paestum, senza nulla togliere all'*ars paestana*, si potrebbe ipotizzare che il glossatore abbia per errore scambiato Salerno per Paestum, come sembrerebbe suggerire la definizione *civitas Campaniae*, città della Campania. Notoriamente Paestum era invece una città della Lucania²⁵. Ammettendo un errore del glossatore, e riferendo la glossa a Salerno, comunque il collegamento Paestum-Salerno resterebbe valido, ed avremmo qui in ogni caso una delle più antiche e precise testimonianze («città... nella quale abbondano i medici») sulla Scuola Medica Salernitana²⁶.

A questo proposito, e a prescindere dalle glosse dell'*Hortulus*, sembrerebbe addirittura che la prima notizia in assoluto sulla Scuola Medica Salernitana sia da attribuire proprio a Valafrido Strabone, autore presunto di una imponente *Glossa Ordinaria* alla Bibbia. La notizia è inserita in un suo commento agli *Atti degli Apostoli*, riguardo a Pozzuoli.

Puteoli locus est ultra Romam ubi Virgilius fecit balnea medicinalia, singula propriis inscripta titulis (ut dicitur) contra quam, scilicet valerent aegritudinem. Unde Salernitani invidia ducti, supervenientes in manu forti, titulos destruxerunt, et aedificia mutilaverunt²⁷.

Pozzuoli è una località oltre Roma [per chi guarda da nord verso sud] dove Virgilio costruì dei bagni medicinali; ciascuna vasca era individuata da iscrizioni proprie sulle quali, come si dice, era indicato per quali malattie fungesse da cura. Perciò i Salernitani, spinti dall'invidia, giungendo in forze, distrussero le iscrizioni e danneggiarono gli edifici.

24 CANTALUPO P. 2002.

25 MELLO M. 1996; LA GRECA F. 2002.

26 Le glosse a Valafrido sono coeve o di poco successive all'*Historia inventionis ac translationis et Miracula Sanctae Trophimeneae*, dove si narra dell'archiatra Gerolamo di Salerno che consulta *immensa volumina librorum: Acta Sanctorum* 1867: 233-240; OLDONI M. 1971, 1988; JACQUART D. - PARAVICINI BAGLIANI A. eds. 2007.

27 *Glossa Ordinaria lib. Actuum Apostolorum*, in *Patrologia Latina* 1879: T 2, cc. 468-69.

Questa notizia è qui accennata da Valafrido circa quattro secoli prima dell'opera *Otia Imperialia* di Gervasio di Tilbury (solitamente citato negli studi sulla storia della Scuola Medica Salernitana)²⁸. Gervasio scrive all'inizio del XIII sec. e riporta l'aneddoto con maggiore ampiezza di particolari²⁹. Se dunque questo commento agli *Atti degli Apostoli* (o almeno questo brano) è effettivamente opera di Valafrido, avremmo, anche in questo caso, una importante, antica e trascurata testimonianza sulla Scuola Medica Salernitana.

Secondo gli studiosi, la *Glossa Ordinaria* nel suo complesso non può essere considerata opera unitaria, ed i singoli libri vanno esaminati uno per uno, in quanto consistono in una serie di commenti stratificati di epoche diverse. Nell'insieme sembra essere una compilazione del XII secolo, cui si aggiunsero altre note successive, fino al XVII secolo. Dalle ricerche più recenti, sembra che Valafrido Strabone, nel contesto culturale della "rinascita carolingia" (insieme ad Alcuino ed a Rabano Mauro), non possa essere considerato autore della *Glossa Ordinaria* (come si pensava nell'Ottocento), ma solo di alcune parti di essa, e di alcuni *commentarii*³⁰.

E tuttavia la *Glossa Ordinaria* ai *Vangeli* di Marco, Luca e Giovanni, e agli *Atti degli Apostoli*, presenta molti elementi singolari, addirittura anteriori a Valafrido, ed appare dipendente dalla grande esposizione biblica dei Padri della Chiesa, quali Agostino, Ambrogio, Beda, fioriti prima dell'era carolingia. In particolare, nella *Glossa* agli *Atti* si è vista una relazione con i commentari non pubblicati di Rabano Mauro, il maestro di Valafrido³¹.

Le ipotesi avanzate portano a ritenere che la notizia dei bagni di Pozzuoli distrutti dai Salernitani non sia un'aggiunta di commentatori posteriori a Valafrido che riportavano fatti contemporanei, ma che

28 OLDONI M. 1985: 366, 1988: 24. Fra l'altro questo gesto clamoroso, difficile da spiegare se datato al XIII sec. (si è pensato ad un temporaneo venir meno dei principi cosmopoliti della scuola), potrebbe trovare qualche spiegazione comprensibile se inquadrato in un contesto più antico, alle origini della scuola.

29 GERVASIO DI TILBURY 1885; 2009.

30 VINAY G. ed. 1963; SMALLEY B. 1984; GIBSON M. 1989, 1994; CREMASCOLI G. - LEONARDI C. eds. 1996; SWANSON J. 2001.

31 MATTER E. A. 1997: 105-107.

al contrario sia stata ripresa sulla base di testi precedenti allo stesso Valafrido. Una notizia quindi risalente forse ad età tardo-antica o alto-medioevale, poi ripresa dal dotto monaco e tramandata nelle *Glossae*.

In attesa di ulteriori studi su queste tematiche, sembra delinearci tuttavia una nuova “riscoperta” di Paestum (dopo quella ben nota nell’epoca del *Grand Tour*), ossia la riscoperta della sua “tradizione medica”. I testi medioevali di Valafrido Strabone contribuiscono ad illuminare di nuova luce l’antica Paestum e, di conseguenza, anche le origini della Scuola Medica Salernitana, le cui radici in ogni caso vanno poste nell’ambiente greco-romano e mediterraneo³².

BIBLIOGRAFIA

Acta Sanctorum, Iulii Tomus Secundus, Die quinta, Curante Ioanne Carnandet, *Historia inventionis ac translationis et Miracula Sanctae Trophimena*, Victorem Palme, Parisiis et Romae 1867, pp. 233-240.

BECCARIA Augusto, *I codici di medicina del periodo presalernitano (secoli IX, X e XI)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1956.

BERSCHIN Walter, *Medioevo greco-latino: da Gerolamo a Niccolò Cusano*, ediz. ital. a cura di LIVREA Enrico, Liguori, Napoli 1989 [ediz. orig. Bern-Munich 1980].

BRAGANTINI Irene, DE BONIS Rosa, LEMAIRE Anca et al., *Poseidonia-Paestum V. Les maisons romaines de l’îlot nord*, École Française de Rome, Rome 2008, pp. 306-330.

CANTALUPO Piero, *Tradizioni mediche nei territori di Velia, Paestum e Salerno*, Quaderno n. 5 di “Annali Cilentani”, Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Acciaroli 2002.

CIGNI Costanza, *Il Liber de cultura hortorum di Valafrido Strabone nella tradizione glossografica tedesca antica: il manoscritto Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. I. 53*, in BILLI Mirella (a cura di), *Giardini*, Sette Città, Viterbo 2000, pp. 71-111.

32 MELLO M. 2012.

CIGNI Costanza, *Plurilinguismo nelle glosse al Liber de cultura hor-
torum*, in SINISI Lucia (a cura di), *Il plurilinguismo in area germanica nel
medioevo*, Bari 2005, pp. 15-37.

CREMASCOLI Giuseppe, LEONARDI Claudio (a cura di), *La Bibbia nel
Medioevo*, EDB, Bologna 1996.

DÜMMLER Ernst (a cura di), *Poetae Latini Aevi Carolini*, T. II, Weid-
mann, Berolini 1884.

EBNER Pietro, *Studi sul Cilento (ristampa dei saggi pubblicati tra il 1949
e il 1988)*, vol. I, Centro di Promozione Culturale per il Cilento, Acciaroli
1996.

EFFE Bernd, *Zur Rezeption von Vergils Lebrdichtung in der karolingi-
schen "Renaissance" und im französischen Klassizismus: Walahfrid Strabo
und René Rapin*, "Antike und Abendland", XXI, 2, 1975, pp. 140-163.

GERVASIO DI TILBURY, *Otia imperialia in einer Auswahl*, Herausg. mit
Anmerkungen begleitet von F. LIEBRECHT, Hannover, 1856; poi in *Monu-
menta Germaniae Historiae, Scriptores*, XXVII, ediderunt F. LIEBERMANN,
R. PAULI, Bibliopolii Hahniani, Hannover 1885, pp. 359-394.

GERVASIO DI TILBURY, *Il libro delle meraviglie*, a cura di BARTOLI Elisa-
betta, Pacini, Pisa 2009.

GIBSON Margaret, *Carolingian Glossed Psalters*, in GAMESON Richard
(ed.), *The Early Medieval Bible*, Cambridge University Press, Cambridge
1994, pp. 78-100.

GIBSON Margaret, *The Twelfth Century Glossed Bible*, "Studia Patri-
stica", XXIII, 1989, pp. 232-244.

GRECO Emanuele, *L'Asklepieion di Paestum*, in GRECO Giovanna (a
cura di), *I culti della Campania antica*, Atti del Convegno Internazio-
nale di Studi (Napoli, 15-17 maggio 1995), Giorgio Bretschneider, Roma
1998, pp. 71-79.

JACQUART Danielle, PARAVICINI BAGLIANI Agostino (a cura di), *La Scuo-
la Medica Salernitana: gli autori e i testi* (Convegno internazionale, Uni-
versità degli Studi di Salerno, 3-5 novembre 2004), SISMEL-Edizioni del
Galluzzo, Firenze 2007.

KNOEPFLER Aloisius, *Walahfridi Strabonis Liber de exordiis et incremen-
tis*, Stahl, Monachii 1899.

LA GRECA Fernando, *Fonti letterarie greche e latine per la storia della
Lucania tirrenica*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2002.

LA GRECA Fernando, *Il melograno dell'antica Paestum. Fonti letterarie
ed archeologiche, virtù salutari e valorizzazione. Con nuovi documenti sul
santuario della Madonna del Granato*, Licosia Edizioni, Ogliastro Cilento
2017.

LA GRECA Fernando, *Poseidonia-Paestum. Guida storica dei monumenti greci e romani*, Licosia Edizioni, Ogliastro Cilento 2021.

MATTER E. Ann, *The Church Fathers and the Glossa Ordinaria*, in BACKUS Irena (Ed.), *The Reception of the Church Fathers in the West: from the Carolingians to the Maurists*, Brill, Leiden 1997, pp. 83-111.

MELLO Mario, *Mens Bona. Ricerche sull'origine e sullo sviluppo del culto*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1968.

MELLO Mario, *Paestum romana. Ricerche storiche*, Istituto Italiano per la Storia Antica, Roma 1974.

MELLO Mario, voce *Poseidonia*, in *BTCGI - Bibliografia Topografica della Colonizzazione Greca in Italia*, a cura di NENCI Giuseppe, VALLET Georges, vol. XIV, Pisa 1996, pp. 301-395.

MELLO Mario, *Studi Paleocristiani*, Gentile, Salerno 2001.

MELLO Mario, *La Scuola Medica Salernitana e le sue radici italiote e mediterranee*, in IVONE Diomede, VOLPE Francesco (a cura di), *Scritti in memoria di Pietro Ebner*, Napoli 2007, pp. 75-89; ora in MELLO Mario, *Paestum. Ricerche di Storia antica (dagli scritti 1962-2011)*, Arte Tipografica, Napoli 2012, pp. 343-355.

MELLO Mario, VOZA Giuseppe, *Le Iscrizioni Latine di Paestum*, Vol. I, Istituto di Storia e Antichità Greche e Romane, Università degli Studi di Napoli, Napoli 1968.

OLDONI Massimo, *Agiografia longobarda tra secolo IX e X: la leggenda di Trofimenia*, "Studi Medievali", 3a ser., XII, 1971, pp. 583-636.

OLDONI Massimo, *L'ignoto Liber Maronis medievale tradotto dall'antico*, in *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, a cura di TILLIETTE Jean-Yves, École Française de Rome, Rome 1985, pp. 357-374.

OLDONI Massimo, *Un Medioevo senza santi: la Scuola Medica di Salerno dalle origini al XIII secolo*, in PASCA Maria (a cura di), *La Scuola Medica Salernitana. Storia, immagini, manoscritti dall'XI al XIII secolo*, Napoli 1988, pp. 13-28.

Patrologia Latina, a cura di MIGNÉ Jacques-Paul, *Walafridi Strabi Opera Omnia*, voll. 113 e 114, Garnier, Paris 1879.

PAXTON Frederick S., *Curing Bodies - Curing Souls: Hrabanus Maurus, Medical Education, and the Clergy in Ninth-Century Francia*, "Journal of the History of Medicine and Allied Sciences", L, 2, 1995, pp. 230-252.

RICHÉ Pierre, *Education et culture dans l'occident barbare: VI-VIII siècles*, Editions du Seuil, Paris 1962.

RICHÉ Pierre, *Le scuole e l'insegnamento nell'Occidente cristiano dalla fine del V secolo alla metà dell'XI secolo*, Jouvence, Roma 1984.

SMALLEY Beryl, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 3a ed., Clarendon Press, Oxford 1984.

STANNARD Jerry, *Greco-Roman Materia Medica in Medieval Germany*, "Bulletin of the History of Medicine", XLVI, 5, 1972, pp. 455-468.

SWANSON Jenny, *The Glossa Ordinaria*, in EVANS G. R. (Ed.), *The Medieval Theologians. An Introduction to Theology in the Medieval Period*, Blackwell, Oxford 2001, pp. 156-167.

TORELLI Mario, *Paestum Romana*, in PUGLIESE CARRATELLI Giovanni (a cura di), *Poseidonia - Paestum. Atti del 27° Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto-Paestum, 9-15 ott. 1987), Taranto 1988, vol. I, pp. 33-115.

TOUATI François-Olivier, *Raban Maur et la Médecine Carolingienne*, in DEPREUX Philippe, LEBECQ Stéphane, PERRIN Michel J.-L. et al., *Raban Maur et son temps*, Brepols, Turnhout 2010, pp. 173-202.

VINAY Gustavo (a cura di), *La Bibbia nell'alto Medioevo* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, n. 10, 26 aprile-2 maggio 1962), CISAM, Spoleto 1963.

WALAHFRIDO STRABONE, *Hortulus*, a cura di ROCCARO Cataldo, Herbita Editrice, Palermo 1979.

ELIXIR AMMERICUM O BEVANDA DELL'ANIMA:
L'ELOGIO DEL CIOCCOLATO DI UN GESUITA NAPOLETANO
ALLA CORTE DI COSIMO III DE' MEDICI

Stefano Grazzini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Quando con molto piacere diedi la mia adesione a questa ricca raccolta di scritti in onore di Rosa Maria Grillo mi chiesi se nelle pieghe dei lavori che avevo condotto fino a quel momento potessi individuare un tema in grado di associare i miei interessi di classicista con i suoi di ispano-americanista con spiccata propensione militante verso i temi sociali della contemporaneità e le forme letterarie in cui si manifestano.

Non era oggettivamente molto semplice e alla fine ho ritenuto che un ambito di prossimità, se non tematica, almeno di ambiente e di contesto, potesse essere individuato nella poesia neolatina che aveva avuto per oggetto qualche aspetto del Nuovo Mondo. Dominio vasto, in realtà, anche se poco frequentato, nel quale mi limiterò soltanto a un assaggio (è proprio il caso di dirlo) relativo a uno dei generi coloniali che tanta influenza hanno avuto nella trasformazione del gusto, dell'alimentazione e dello stile di vita della vecchia Europa e poi del mondo intero.

Non c'è dubbio che l'età moderna, iniziata con la scoperta dell'America, trovata per caso in seguito alle esplorazioni provocate dalla presa di Costantinopoli e dalla chiusura della via della seta, ebbe tra la fine del Seicento e i primi del Settecento un momento di svolta epocale che cambiò gli equilibri culturali europei:

La crisi della coscienza europea che Paul Hazard colloca fra il 1680 e il 1715 («anni rudi e densi, tutti pieni di lotte e di allarmi e colmi di pensiero»), anni che videro lo spostarsi dell'asse culturale dal Centrosud europeo al Nordovest, dal Mediterraneo al Mare del Nord, coincise anche con la crisi della mensa di tradizione tardorinascimentale e con la progressiva emarginazione dell'Italia dai centri propulsori di nuove forme di cultura. Per più di due secoli anche la grammatica della cucina europea si articolerà su paradigmi diversi da quelli della grande scuola romano-fiorentina: la luce della corte degli ultimi Luigi si diffonderà anche là dove antichi splendori avevano acceso i grandi fuochi delle raffinate corti rinascimentali italiane¹.

Questo momento di frattura comportò anche una rivoluzione del gusto causata dall'imporsi di alcuni generi coloniali come cacao e tabacco dalle Americhe, caffè e tè dagli altri continenti, che determinarono nuovi stili di vita nelle classi egemoni aristocratica e borghese e una rivoluzione generale del gusto².

Proprio in questo periodo si collocano le opere che prenderò brevemente in considerazione e che hanno per oggetto il cacao, uno dei nuovi generi scoperti e messi a produzione nelle Americhe, che si diffuse già nel Cinquecento in Spagna e poi, a partire dagli inizi del secolo successivo, nel resto d'Europa. I generi coloniali ebbero i loro cantori quando divennero argomento alla moda in un dibattito artificioso e mondano fra modernisti e tradizionalisti, ma nel caso del cioccolato vi furono implicazioni molto più serie e gravi per il riflesso teologico che rivestì l'ammissione o il divieto del consumo dell'*Ammericanum elixir* durante i periodi di digiuno³. Tutto questo fece sviluppare una pubblicistica ampia e variegata, oggi quasi del tutto caduta in oblio, nella

1 CAMPORESI P. 2017: 1; HAZARD P. 1935.

2 A questo argomento è dedicato il famoso saggio di CAMPORESI P. 2017. Inutile ovviamente dire che questi generi voluttuari non esauriscono la portata delle novità provenienti dal Nuovo Mondo in ambito alimentare, ma occupano un segmento preciso che riguarda lo stile di vita delle *élites* fra Seicento e Settecento. Le storie della patata, del mais e del pomodoro hanno itinerari diversi.

3 Al tema sono dedicati due volumi di BALZARETTI C. 2009 e 2014.

quale possiamo trovare spunti interessanti per i riflessi socio-culturali, ma anche economici e politici che il dibattito ebbe.

Un aspetto da tenere in considerazione è il fatto, ben noto, che tra i difensori dei nuovi generi coloniali e decantatori delle loro virtù vi fossero quei padri gesuiti che stavano giocando un ruolo fondamentale in una parte importante e ricca del continente sudamericano con la loro opera di evangelizzazione e di organizzazione delle popolazioni indigene in un sistema economico e politico che confliggeva sia con gli interessi delle potenze coloniali che con gli abitanti di origine europea che periodicamente si organizzavano in gruppi armati contro le loro missioni.

A un piccolo frammento di questa grande storia dedicherò dunque qualche pagina, che vede come protagonista un gesuita napoletano dal nome curiosamente fiorentino, Tommaso Strozzi (Napoli 1631-1701), al suo tempo teologo e oratore di gran fama per le dispute con i domenicani a proposito della verginità della Madonna, amico del medico e botanico toscano, archiatra del granduca, Francesco Redi (Arezzo 1626-Pisa 1697) che lo introdusse alla corte degli ultimi rappresentanti della famiglia Medici, Cosimo III (Firenze 1642-1723) e il figlio Gian Gastone (Firenze 1671-1737).

Il Redi è coprotagonista di questa storia poiché, pur essendo curiosissimo dei nuovi generi e cioccolatiere convinto, in un passo del suo celebre ditirambo *Bacco in Toscana* aveva anteposto il vino a ogni altra bevanda, enumerando in sequenza cioccolato, tè e caffè (vv. 162 ss.):

Quanto errando, oh quanto va
Nel cercar la verità
Chi dal vin lungi si sta!
Io stovvi appresso, ed or godendo accorgomi, 165
Che in bel color di fragola matura
La Barbarossa allettami,
E cotanto diletta mi,
Che temprare amerei l'interna arsura,
Se il greco Ipocrate, 170
Se il vecchio Andromaco
Non me 'l vietassero,
Né mi sgridassero,
Che suol talora infievolir lo stomaco;
Lo sconcerti quanto sa; 175
Voglio berne almen due ciotole,

Perché so, mentre ch'io votole,
 Alla fin quel che ne va;
 Con un sorso
 Di buon Corso, 180
 O di pretto antico Ispano,
 A quel mal porgo un soccorso
 Che non è da cerretano:
 Non sia già che il cioccolatte
 V'adopraffi, ovvero il tè, 185
 Medicine così fatte
 Non saran giammai per me:
 Beverei prima il veleno
 Che un bicchier, che fosse pieno
 Dell'amaro e reo caffè: 190
 Colà tra gli Arabi,
 E tra i Giannizzeri
 Liquor sì ostico,
 Sì nero e torbido
 Gli schiavi ingollino. 195
 Giù nel Tartaro,
 Giù nell'Erebo
 L'empie Belidi l'inventarono,
 E Tesifone e l'altre Furie
 A Proserpina il ministrarono; 200
 E se in Asia il Musulmano
 Se lo cionca a precipizio,
 Mostra aver poco giudizio.

In questo scherzo poetico è evidente l'associazione tra i prodotti del Nuovo Mondo e il repertorio letterario tradizionale, fatto di mitologia classica a buon mercato in una mescolanza tipica della poesia barocca anche latina. Nella prima edizione del *Bacco*, risalente al 1685, il Redi aveva commentato doviziosamente il riferimento al cioccolato, sia rivelando il carattere scherzoso delle sue affermazioni contro le nuove bevande, sia dilungandosi notevolmente sul cioccolato e sul cacao, di cui era gran cultore e "spacciatore", mettendo a confronto gli esametri ad esso dedicati dallo Strozzi e i distici assai più regolari e scolastici di Pier Andrea Ferzoni, Accademico della Crusca⁴:

⁴ *Bacco in Toscana*, Dittirambo di Francesco Redi, Accademico della Crusca, Firenze, per Piero Matini, all'insegna del Lion d'oro, 1685, pp. 29-39; sul Redi amante del cioccolato si veda BERNARDI W. 2005: 18-19. Per una contestualizzazione più ampia e informata del tema della cioc-

Il Cioccolatte è una mistura, o confezione fatta di varj ingredienti tra quali tengono il maggior luogo il Cacao abbronzato, ed il Zucchero. Così fatta confezione messa nell'acqua bollente con la giunta di nuovo Zucchero serve di bevanda a' popoli Americani della nuova Spagna. E di là trasportatone l'uso, in Europa è diventato comunissimo, e particolarmente nelle Corti de' Principi, e nelle case de' nobili, credendosi, che possa fortificare lo stomaco, e che abbia mille altre virtù profittevoli alla sanità. La Corte di Spagna fu la prima in Europa a ricever tal uso. E veramente in Ispagna vi si manipola il Cioccolatte di tutta perfezione; ma alla perfezione Spagnuola è stato a' nostri tempi nella Corte di Toscana aggiunto un non so che di più squisita gentilezza, per la novità degl'ingredienti europei, essendosi trovato il modo d'introdurvi le scorze fresche de' cedrati, e de' limoncelli, e l'odore gentilissimo del gelsomino, che mescolato con la cannella, con le vainiglie, con l'ambra, e col muschio fa un sentire stupendo a coloro, che del cioccolatte si diletmano. Del resto in nostra lingua l'uso ha introdotte le voci cioccolatte, cioccolate, cioccolata e cioccolato derivate dal nome Indiano.⁵ [...] La maniera di manipolare il Cioccolatte in pasta, e di ridurlo poscia in foggia di una bevanda ogni qualvolta, che voglia prendersi, fu gentilmente decritta con nobiltà, e proprietà di versi latini, come per uno scherzo, dal Padre Tommaso Strozzi napolitano gran teologo, e predicatore insigne della Compagnia di Gesù. Spero di far cosa grata a' lettori col portare in queste annotazioni quella galantissima poesia conceduta cortesemente alle mie preghiere dall'autore medesimo:

Principio, chalybis repetito crebrius ictu,
 E gravidae vena silicis mihi femina flammae
 Elicio, imbutus quam sulphure fomes in auram
 Excitat, et multo satur excipit unguine lychnus.
 Appositae lychnus triplex substernitur urnae
 Abditus, instabili ne fluctuet ignis ab aura:
 Abditus, incluso vires ut colligat igne.
 Quo lateat, subiecta urnae stat aeneae circum

5

colata fra '600 e '700, e soprattutto per un'analisi stilistica attenta dei versi dello Strozzi, si vedano CAMPANELLI M. – OTTAVIANI A. 2007 che inquadrano bene le caratteristiche del latino barocco dello Strozzi, segnando le differenze con la tradizione arcadica successiva, in particolare con il settecentesco poemetto *Chocolata* dell'abate di Imola Francesco Maria Della Volpe (Cleogene Nassio in Arcadia).

5 CAMPORESI P. 2017: 129 ss.

Turriculae in speciem dimenso carcere fornax,
 Multiplici fornax oculata foramine, flammam 10
 Vt modico sensim spiramine nutriat aer,
 Angustoque vomat glomeratum in carcere fumum.
 Ni pateat, vivum mox deserat halitus ignem,
 Ni pateat, vigilem fumus mox obruat ignem.
 Hinc subito lymphae semissem infundere in urnam 15
 Sollicitus propero: semissem pondere certo
 Hesperij statuunt. Ferit imum cuspide ahenum
 Ignis, et infusae frigus mihi perdomat undae.
 Interea facili Cocolatem scindere ferro,
 Dives ab occiduo mittit quem Mexicus orbe, 20
 Aggredior, strata surgunt prasegmina charta
 In cumulum, cumuloque modum levis uncia ponit.
 Quin et sacchaream decisa in fragmina metam
 Comminuo, cumulusque pari mihi pondere surgit,
 Mixtaque stat iusto simul uncia, et uncia metro. 25
 Vix opus expedio, mussat simul unda, susurroque
 Advocat ipsa suos libamina dulcia in aestus.
 Haud mora, fumiferos pretiosa obsonia iacto
 In latices, digito relegens vestigia, si qua
 Vda vaporato servat sibi chartula fumo. 30
 Sunt et qui geminos, damnato more, vitellos
 Adijciant, liquidum ut cogant embamma vitelli.
 Hi potius ventri faciunt: his vecta Liburno,
 Et vel amygdalinae, vel foedo sordida quaernae
 Glandis adulterio, Cocolatis nomine, gleba 35
 Ah precor obveniat; quando tam crassa palato
 Arrident, vilemque movent pulmenta salivam.

Dopo le azioni preliminari e la preparazione a caldo del cacao si passa a unire l'acqua bollente e mescolare con una particolare frusta il composto per completare la confezione della bevanda:

Sed iam fervet opus, versandaque turbine lymphae est.
 Est mihi roborea decerptus ab arbore turbo,
 Turbinibus vulgi dispar, nam longius illi 40
 Hastile assurgit, cui cuspide figitur ima
 Tortilis, et multis dissectus dentibus orbis,
 Ille molam simulat, palmaque inclusus utraque
 Trudit odoratum, miscetque volumine libum.
 Quae mihi, quae gravidis flavo de vortice bullis 45
 Spuma tumet! lepido nubes quam roscida labro
 Emicat, et fumo nares proritat odoro!

Mox ubi multiplici detrita est utraque giro
 Palma, molae insistens, permixtaque frugibus unda,
 Excipit incoctum mellita ad pocula nectar 50
 Ipse etiam patulo sitiens brevis urceus ore,
 Urceus illimi vincat qui murrhina creta.
 Ast mihi non uno temere stant pocula iactu,
 Nec simul exhausta cumulantur funditus urna.
 Funditur ad numerum succus, quae turgida bullas 55
 Pars agit, inverso perit haec decerpta labello,
 Quae superest, multos iterum revocatur in orbes;
 Vtque novo spumae tumet altius excita flore,
 Ipsa etiam cyathis, suspenso parcius imbre,
 Additur alterno mihi terque, quaterque rotatu 60
 In spumam liquor omnis abit, fususque capacem
 Explet, bullato turgescens fornice, nimum.
 Guttur hiat, nimumque inhians allambere labro,
 Spumea suspenso delibat pocula suctu.
 Qui sapor! exsucti quae roris gratia! qui flos! 65
 Auguror. Edocto non gratior ulla palato,
 Non dedignantis stomachi torporibus ulla
 Blandior Ambrosia est. Hispani o dicite, Galli
 Credite: non animos quae vellicet ulla supinos
 Fortior, et crebro iubeat sibi plaudere saltu. 70

Non resta che consumarla lentamente, magari accompagnandola
 con delle fette di pane abbrustolito. Un trionfo di gusto che fa conclu-
 dere allo Strozzi, nella disputa scherzosa col Redi, che il cioccolato è
 meglio del vino:

Ast non fas uno siccare voracius haustu
 Pocula, fumanti quod ferveat humor ab aestu;
 Nec lubet: admoto combustas parcius igne
 Infudisse iuvat medicato in nectare ofellas 75
 Panis, et intinctu mollitas frangere morsu.
 Vina vorent alii, seu quae non subdita praelo,
 Iniussisque fluens lacrymis dedit uva rubenti
 Murice, creteo seu quae stillata racemo
 Nauta peregrina vexit super aequora cymba.
 Haud equidem invideo, capitique, oculisque nocentem 80
 Devoveo, hispana laetus promulsidae, Bacchum.
 Hoc hoc uberius te nectare prolue: buccas
 Huc centumgeminas Fama o demerge, canoram
 Vt gemines animam, centenaque fortius infles
 Aera, et utroque canas magnum sub Sole Columbum. 85

Segue l'elogio di Colombo con la menzione della pianta del cacao – di cui viene indicato il nome indigeno senza risparmiare un ammiccamento scherzoso al suono equivoco che inevitabilmente assume all'orecchio italiano (*Indica vox, Italis ingrata sed auribus*)⁶ – e della sua compagna inseparabile, la vainiglia, pianta messicana dal nome spagnolo che viene latinizzato correttamente in *vaginula*⁷.

Hic prior herculeas Abilam, Calpemque columnas
 Nec sibi defixas, toti nec censuit orbi,
 Alcidemque animo exuperans, ubi fixerat ille.
 Extulit ipse gradum, ignotisque audacia ventis
 Carbasa, et Oceano gemini spem credidit orbis. 90
 Ipse sibi Pollux, sibi Castor et ipse, suosque
 Pro geminis oculos Vrsis, pro pixide mentem
 Fronte gerens alias Terris ostendere terras,
 Astra astris potuit, mundumque adiungere mundo;
 Quodque novo pateat rerum Natura theatro, 95
 Se maior, magno debet detecta Columbo.
 Huic nova labentis debes opobalsama vitae
 Gens hominum, nostri quae limite clauderis orbis.
 Scilicet Americis, qua Mexicus explicat oris
 Frugiferas late glebas, caput exerit arbos 100
 In speciem tenuis; gratae sed germine glandis
 Quae truncos Arabum vincat, Cedrumque Cupressumque
 Et vitae amisso prope floreat aemula Ligno.
 Indica vox, Italis ingrata sed auribus, illam
 Exprimit, illecebramque gulae dixere Cacaum, 105
 Hisce etiam late Vaginula provenit oris,
 Phaseolum siliqua referens Vaginula, sed quae
 Tantum Phaseolo praestet, gratissima quantum
 Exuperant pretio pallentes Cynnama cannas:
 Delicium Aurorae, lecto quam rore tenellam 110
 Illecebras inter, redolentis et ubera Florae
 Educat, et grato donat pinguescere succo.
 Dixeris enatam qua cornua deycit Iris,
 Gleba ubi Sidereo felicius halat odore;
 Tanta illi ex ipso fragrantia cortice spirat. 115

⁶ Lo spagnolo *cacao* è un adattamento del nahuatl (ossia la lingua degli Aztechi) *cacahuatl*.

⁷ Come è noto lo spagnolo *vainilla* è diminutivo di *vaina*, “baccello”, che corrisponde all'italiano “guaina” e viene dal latino *vagina*.

Illam languiduli circum Zephyrique iocantesque
 Aurillae allambunt dulcique per oscula furto
 Fragrantem rapiunt animam, vectamque volucris
 Remigio alarum vicina per avia fundunt.

Segue quindi la parte dedicata alle cioccolate aromatiche che erano divenute la specialità della corte di Cosimo III de' Medici:

Haec Cocolatis erunt tibi bina elementa parandi.	120
Qui si nosse lubet qua fruge metroque paretur, Accipe. Delecti partem sepone Cacaoi Praecipuum Guaxaca dabit, quo Mexicus ullum Frugiferis nusquam praestantius educat arvis.	
Pingue legas, carptumque recens ex arbore, namque Exesum macie, vel multis ante repostum Mensibus exsucto fine viribus unguine torpet Arserit interea moderato Clibanus igne Torreat ut lectas afflatu deside glandes.	125
Est sapor; est tosto maior mihi crede Cacao Gratia, nec cyathos dabit exhaustire salubres, Ni vehemens succi ingenium prius igne retundas. Tum fragili tostas simul exue cortice glandes Ne puram inficiant neglecta putamina massam; Neve imo vilis fundo subsidat amurca,	130
Dulcia nectareo sorbes cum pocula nimbo. Hinc defaecatum partita fruge Cacaum Marmoreo lapidi, quem levior alveus aequet Insterne, et duro pressum defringe cylindro, Inijce mox labro, atque alias superingere fruges Pondere quas certo ut statuas, age, pende Cacaoi Ante alias libram, cui roris congere bessem Saccharei, et iunctos cognato foedere misce.	135
Augeat et tritis fragrans Vaginula frustis Vel terna libram siliqua, vel forte quaterna Si mavis nares ut olentior halitus afflet; Et contendis iners stomachi depellere frigus; Nam calido turget pinguis Vaginula succo. Cynnama quin etiam mordaci e cortice sectam Particulam pendant, pipери sed parce calenti Quod praefert spolio rubicundi corticis urens Immodico fibras Cocolates indicus aestu. Sed potius moschi pulvis, vel messis odora Primus apex, Ambar, modico sed aromate mixtum Accedat, capiti quaesitum, naribus Ambar.	140
	145
	150
	155

Mox age collectas iterum superingere fruges
 Marmoreo lapidi, modicas cui subyce prunas
 Vt sensim lentus tibi cuncta coagulet ignis.
 Marmoreum post hac iterans age sume cylindrum
 Et totam luctante manu, luctantibus armis 160
 Contere pinse agita, validoque repercute nisu
 Donec permixtam, et saxo molitore subactam
 Vnguinis in morem cogas coalescere massam.
 Hanc aut in teretes demum dispesce cylindros,
 Vel sterne in lateres, latumve recollige in orbem. 165
 Tum clausa tibi conde arca, nec profer in usum
 Signiferum Titan donec compleverit orbem,
 Vt constipata durescant frustula mica
 Et calida demum citius solvantur ab unda.

Questi versi rivelano in maniera evidente i tratti fondamentali dello stile poetico seicentesco di marca gesuitica, caratterizzati da un registro epico-didascalico di tipo virgiliano, con echi probabili anche dal *Moretum*, ma totalmente aperto sul piano del lessico a innovazioni e nomi esotici⁸. Questa propensione tecnicistica della lingua poetica porta alle estreme conseguenze una tendenza già umanistico-rinascimentale, in particolare del Pontano, che però aveva sempre conservato un rigore e una misura, diciamo pure un'armonia, classica che qui spesso si perde per la proporzione fra poetismi e neologismi notevolmente sbilanciata verso questi ultimi nella ricerca ossessiva del dettaglio minuto sugli aspetti tecnici, sulle quantità, sugli strumenti con cui realizzare le ricette, sulla forma delle piante etc. Questo, d'altra parte, era proprio il cuore della sfida poetica dei membri di un ordine che non aveva certo timore della modernità: parlare in latino di cose che gli antichi ignoravano del tutto; quale argomento migliore, quindi, del Nuovo Mondo e dei suoi prodotti, in particolare il cacao e lo zucchero, corredo fondamentale che consentì al cioccolato di imporsi come bevanda in tutta Europa.

I versi offerti dallo Strozzi al Redi erano solo l'anteprima di un'opera molto più vasta, in tre libri, *De mentis potu sive de Cocolatis officio*, che il gesuita avrebbe pubblicato nel 1689 all'interno di una sua

8 Su questo tema si veda la fondamentale monografia di HASKELL Y. A. 2003.

raccolta poetica contenente scritti di genere vario⁹. L'opera è dedicata a Gian Gastone, allora diciassettenne figlio del granduca di Toscana Cosimo III¹⁰, ma si tratta quasi di un esempio da manuale di distinzione fra dedicatario e vero destinatario, che è ovviamente il granduca, uomo ferventemente religioso e ben disposto verso la Compagnia. La scelta di Gian Gastone fu probabilmente suggerita dal Redi, ma ci sfuggono ancora i fini della strategia dello scaltro archiatra e del suo colto amico¹¹: i toni deferenti usati dallo Strozzi e l'elogio delle virtù del giovane principe rientrano nel contesto cortigiano, ma potrebbe essere interessante che si accenni alla decisione del granduca di porre sotto il patrocinio del figlio l'Università di Pisa; questo potrebbe essere il motivo strategicamente più rilevante, vista l'attenzione della Compagnia per l'istruzione giovanile, anche se un legame personale si può trovare negli interessi botanici del giovane, peraltro condivisi anche dal padre¹².

Nel I libro, di tono complessivamente solenne ed epicheggiante per il tributo alla mitologia classica che lo caratterizza, dopo la dedica a Gian Gastone viene descritto l'*aition* che ha portato all'invenzione del cacao, la cui creazione è attribuita ad Apollo; il dio, vedendo la Grecia invasa dai Turchi, evidentemente per la fine dell'impero bizantino (p. 8), ordina alle Muse di lasciare quella terra e trasferirsi nel Nuovo Mondo che Colombo avrebbe di lì a poco scoperto (pp. 9-14). Il corteggio apollineo approda in Messico, che diverrà la nuova sede delle Muse e dove nascerà una pianta che ispirerà i poeti, il cacao (pp. 14-19). Segue la descrizione del connubio fra il cacao e la vaniglia (for-

9 P. Thomae Strozae Neapolitani e Societate Jesu *Poëmata varia*, Serenissimo Principi Jo. Gastoni Mediceo, Magni Hetruriae Ducis filio, Neapoli 1689, ex nova officina Dom. Ant. Parrino et Michaelis Aloysii Mutii: oltre all'opera sul cioccolato la raccolta contiene un *Iter ad Sacram D. Mariae Magdalenae Massiliensem Cryptam*, sempre in esametri (pp. 91-120) e, con nuova numerazione, lo *Ieremias lacrymans sive Ieremiae Threni* paraphrasi poetica expressi grassante Neapoli pestilentia (pp. 1-176).

10 Al giovane Gian Gastone sono dedicati l'epistola prefatoria e i versi alle pp. 2-3.

11 HASKELL Y. A. 2003: 83 n. 32; BERNARDI W. 2005: p. 28-29 e 42-43.

12 Cf. PAOLI M. P. 2000: 398: «Nel 1688 furono dedicati a G. i *Poëmata varia*, del gesuita Tommaso Strozzi. Il contenuto dell'opera, un tema profano come la scoperta della pianta del cacao nel Messico e temi sacri come la parafrasi di alcuni salmi biblici, troverà uno sbocco più deciso e aperto alle innovazioni scientifiche e letterarie proprio all'epoca del governo di Gian Gastone».

se equivocamente definita dallo Strozzi *vaginula*¹³) con la narrazione ispirata all'Ovidio delle *Metamorfosi*, della storia dell'amadriade Calirhoe innamorata della pianta del cacao che un satiro rifiutato aveva abbattuto facendo morire la ninfa di dolore. Apollo, mosso a pietà, le rende la vita trasformandola in una pianta che formerà un connubio perfetto con il cacao (pp. 19-25). Segue la descrizione dell'altro ingrediente immancabile, lo zucchero di canna e la sua complessa coltivazione e raccolta; il clima è idilliaco e niente traspare nel racconto di Strozzi della fatica del lavoro schiavile nelle piantagioni (pp. 26-30)¹⁴.

Il II libro è di argomento gastronomico e intende descrivere le piacevolezze del cacao nei suoi vari usi. Il tono diventa più marcatamente didascalico. Con una certa incongruenza cronologica rispetto all'invenzione mitica della pianta si dice che le fave del cacao venivano usate dagli indigeni come moneta di scambio prima dell'arrivo dell'oro corruttore (pp. 33-35). Segue quindi la descrizione dei modi indigeni di trattare il cacao e di consumarlo (come polenta, come bevanda mescolata ad aromi floreali e fermentata per riti religiosi o dopo una cottura complessa), seguita da una digressione sul loro modo di abbigliarsi ed ornarsi in cui emerge la volontà del poeta di stupire il proprio lettore (pp. 35-39). Con l'arrivo degli Spagnoli si cercarono nuovi modi di consumare il cacao e in questo ha un ruolo fondamentale la figura di Francisco Hernández (Toledo 1514-1587), medico personale di Filippo II e da lui incaricato nel 1570 di descrivere la fauna, la flora e i minerali del Messico¹⁵; *Fernandus* viene rappresentato mentre rivolge una preghiera a Pallade chiedendole un modo di poter bere senza disgusto il liquido estratto dal cacao in sostituzione del rimpianto vino di Spagna. La dea gli suggerisce di metterci zucchero, cannella, pepe e cinnamomo (ossia la ricetta in uso in Spagna a fine Cinquecento): sarà bevanda da fare invidia ai migliori vini cretesi. Segue la parte dedicata alla cioccolata aromatica (pp. 40-45) che con-

13 Così HASKELL Y. A. 2003: 88 e n. 38, ma, data la correttezza etimologica della latinizzazione (vedi n. 7), sarei abbastanza scettico su questa ipotesi.

14 HASKELL Y. A. 2003: 86-87.

15 L'opera enorme di Hernández, che poco soddisfece Filippo II, venne depositata al Prado e della sua riduzione e sistemazione venne incaricato il medico salernitano (montecorvinese, per la precisione) Nardo Antonio Recchi, il cui *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus* era noto allo Strozzi: per le complesse vicende dell'opera si veda ANDRETTA E. 2016.

duce la narrazione a Firenze e alla maniera odorista fiorentina (non per caso la città del fiore) di trattare la cioccolata (al cedro, al giacinto, al gelsomino)¹⁶ di cui ha parlato al poeta quel controverso Lorenzo Magalotti (Roma 1637-Firenze 1712) che era stato un diplomatico influente al servizio di Cosimo III¹⁷. Alla pagina 49 ritroviamo la prima parte (1-74) dei versi che erano stati anticipati al Redi nel 1685, cui seguono cinque nuovi versi sul modo di bere il cioccolato convivialmente per poi riprendere i vv. 75-80 sulla preferenza da accordare alla nuova bevanda rispetto al vino che obnubila le menti. Segue, e chiude il libro, la ricetta del gelato al cioccolato (pp. 53-56).

Il III libro è invece di argomento medico ed è dedicato alle proprietà nutritive e farmacologiche del cioccolato: qui finalmente vediamo comparire alcuni medici napoletani che hanno fornito al poeta le informazioni necessarie per la trattazione; lo spazio maggiore è tuttavia riservato al grande elogio del Redi che con l'omaggio resogli nell'annotazione del *Bacco* lo ha stimolato a proseguire l'opera per descrivere l'*Ammericum elixir* o *Mexiaca panacea* (p. 59). Il gesuita non teme, in questa parte dell'opera, di chiamare le cose con il loro nome e anche i modelli latini non sono più soltanto aulici come nei libri precedenti perché la corporeità entra prepotentemente nel discorso e troviamo allusioni evidenti anche alla poesia satirica laddove si parla di difficoltà nella digestione, di intestino pigro, di asma e di altre patologie curabili con il cioccolato (pp. 60-69). Nonostante fino a questo momento l'apparato classicistico dello Strozzi non abbia lasciato spazio, almeno in forma esplicita, a figure cristiane, alle pp. 69-71 troviamo il racconto di un episodio della vita di santa Rosa da Lima¹⁸ che, moribonda, aveva implorato al cielo una tazza di cioccolata immediatamente portale da uno sconosciuto che era subito sparito e nel quale la ragazza aveva riconosciuto il proprio futuro sposo (cioè

16 CAMPORISI P. 2017: 129 e ss.; BERNARDI W. 2005: 21-24 e 34-37.

17 Su di lui si veda per esempio CAMPORISI P. 2017: 41-52; PRETI C. – MATT L. 2006; interessante, direi, il breve ritratto che ne traccia lo Strozzi alle pp. 46-47.

18 Anche su questo si veda l'accurata trattazione di HASKELL Y. A. 2003: 94 e n. 50, che identifica la fonte dello Strozzi nell'opera di Giovan Battista Gudenfridi (probabile pseudonimo del gesuita perugino Giovan Battista Buonapaci o Buonapace o Bonapace; BERNARDI W. 2005: 33-34; BALZARETTI C. 2014: 68) *Differenza tra il cibo e il cioccolato*, esposta all'illustriss. et eccell. Sig. Niccolò d'Oria principe d'Angri, alla Condotta, Firenze 1680.

Cristo). L'episodio tratto dall'opera polemica del Gudenfridi offre lo spunto anche allo Strozzi (pp. 71-73) per contrastare l'opinione sostenuta dal medico genovese Francesco Felini che il cioccolato debba essere considerato cibo e il suo consumo rompa il digiuno¹⁹. Seguono alcune pagine cupe sul morbo dell'ipocondria (74-85), malattia intellettuale assai diffusa al tempo (lo stesso Strozzi ne aveva sofferto e Cosimo III ne era affetto cronicamente), e sulla disputa a proposito dell'uso terapeutico del cacao e sulla sua natura calda o fredda, cui seguono versi in cui si riprende la questione se sia o meno un cibo (85-88). Per l'autore non ci sono dubbi e si congeda dal lettore indicando un termine temporale preciso nell'assedio di Buda condotto da Carlo V di Lorena.

Il poema, che è stato dettagliatamente inquadrato e interpretato nelle sue linee di sviluppo fondamentali e nei suoi presupposti ideologici da Yasmin Haskell²⁰, risulta nella sua struttura complessa, nella mescolanza di classicismo e modernità, di lingua poetica aulica e tecnicismi, almeno a una prima lettura, piuttosto ostico e complessivamente improbabile, ma rispetto ai versi pubblicati da Redi ha un respiro più ampio e la trattazione virtuosistica unisce il fine didascalico del trattato scientifico al desiderio di stupire tipico dell'età barocca. È solo un esempio all'interno di una produzione gesuitica di tipo tecnico estremamente vasta²¹, che però consente di comprendere alcuni aspetti di un nuovo modo di fare poesia che presenta tratti autonomi ben marcati. Ma al di là del valore letterario, assai relativo, questo poemetto ci lascia comprendere il complesso di temi che un ingrediente ai nostri occhi innocente come il cacao può comportare.

Certo anche alla cioccolata è toccato in sorte di essere vista sotto cattiva luce e quando i gesuiti acquisirono quel carattere di anime nere che a lungo li ha accompagnati anche la loro cioccolata fu vista come strumento per il tradimento e il veneficio: non è un caso che alla morte

19 *Risposta dimostrativa che la cioccolata rompe il digiuno*, operetta non meno utile che necessaria al cristiano cioccolatiero, consacrata alla M. rev. Suor Teresa Maria da San Giuseppe carmelitana scalza nel convento di Santa Teresa di Genova, per Giovanni Ciarlo e compagno, Genova 1676: sulla disputa si vedano BERNARDI W. 2005: 30-34; BALZARETTI C. 2014: 65 ss.

20 HASKELL Y. A. 2003: 83-101; si vedano anche HASKELL Y. A. 2005 e 2007.

21 Si veda il lungo elenco di opere poetiche su tè, caffè e tabacco in HASKELL Y. A. 2003: 83 n. 30.

di Clemente XIV, il papa che nel 1774 aveva soppresso la Compagnia di Gesù, si diffusero voci che il pontefice fosse morto dopo aver bevuto una tazza di cioccolata avvelenata. Ancora nell'Ottocento la cioccolata dei gesuiti era un simbolo leggendario di pericolo, come è icasticamente dimostrato dalla frase pronunciata dal Carlo Alberto nel 1843 quando, di fronte a una situazione estremamente turbolenta, affermò di trovarsi «tra il pugnale dei carbonari e la cioccolata dei gesuiti»²².

Ma la cioccolata non ha colpe: aiuta la mente, favorisce il buon umore e se crea una dipendenza è fra le più innocue; se per un attimo torniamo al *de potu animae* possiamo affermare che se Gian Gastone avesse dato retta allo Strozzi e si fosse dato, o limitato, agli innocenti piaceri dell'*elixir Ammericum*, piuttosto che indulgere al dionisismo sfrenato (del suo sodale Dami, più che del Redi), la storia della dinastia si sarebbe chiusa in modo certamente più decoroso e composto.

BIBLIOGRAFIA

ANDRETTA Elisa, *Recchi, Nardo Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 86, 2016, p. 687 [voce completa presente solo nella versione online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/nardo-antonio-recchi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nardo-antonio-recchi_(Dizionario-Biografico))].

BALZARETTI Claudio, *Il Papa, Nietzsche e la cioccolata. Saggio di morale gastronomica*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2009.

BALZARETTI Claudio, *La cioccolata cattolica. Storia di una disputa tra teologia e medicina*, Edizioni Dehoniane, Bologna 2014 [2008].

BERNARDI Walter, *La cioccolata del Granduca. Il dibattito sul "nettare messicano" nella Toscana del Seicento*, in *Cioccolata, squisita gentilezza*, Mostra bibliografica a cura di A. Calcagni, Abrami [...], Vallecchi, Firenze 2005, pp. 17-44.

CAMPANELLI Maurizio, OTTAVIANI Alessandro, *Settecento latino I*, "Elisse: studi storici di letteratura italiana", 2, 2007, pp. 169-203.

²² Riprendo entrambi gli esempi da BALZARETTI C. 2014: 54-55.

CAMPORESI Piero, *Il brodo indiano. Edonismo ed esotismo nel Settecento*, pref. di F. CARDINI, Il Saggiatore, Milano 2017 (I edizione Garzanti, Milano 1990).

HASKELL Yasmin Annabel, *Loyola's Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*, The British Academy, Oxford University Press 2003.

HASKELL Yasmin Annabel, *Bad Taste in Baroque Latin? Father Strozzi's Poem on Chocolate*, in E. Bury (ed.), *Tous vos gens à latin: le latin, langue savante, langue mondaine (XIVe–XVIIe siècle)*, Droz, Genève, 2005, pp. 429-38.

HASKELL Yasmin Annabel, *Poetry or Pathology? Jesuit Hypochondria in Early Modern Naples*, "Early Science and Medicine", 12, 2007, pp. 187-213.

HAZARD Paul, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Boivin et Cie, Paris 1935.

PAOLI Maria Pia, *Gian Gastone I de' Medici, granduca di Toscana*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 54, 2000, pp. 397-407.

PRETI Cesare, MATT Luigi, *Magalotti, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 67, 2006, pp. 300-305.

LA CRÓNICA HEMEROGRÁFICA ESPAÑOLA
DURANTE LA PANDEMIA DE GRIPE, 1889-1890

Erika Galicia Isasmendi

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, BUAP

INTRODUCCIÓN

La pandemia de gripe se le consideró entre las más importantes de finales del siglo XIX debido a su «magnitud y extensión [que] fueron verdaderamente asombrosas en todo el mundo, pues en tan sólo seis meses, la pandemia se extendió por gran parte del mundo debido a la amplia red de comunicaciones existentes en el continente europeo y americano» (GARCÍA FERRERO S. 2018: 17). García, señala que la entrada de la gripe a España llegó procedente de París, vía Cataluña, a comienzos de diciembre de 1889. Con respecto a Madrid, llegó vía Barcelona el 17 de diciembre de 1889. La gripe se presentó:

en Madrid en una única ola epidémica, entre los meses de diciembre de 1889 y enero de 1890. En tan solo dos meses se registraron en la ciudad un total de 6.180 defunciones (3.263 en diciembre de 1889 y 2917 en enero de 1890). La tasa bruta de mortalidad fue de 12,93‰, muy superior de lo que cabría esperar si tenemos en cuenta que la tasa media mensual de mortalidad en la ciudad de Madrid fue de 3,28‰ para 1889 y de 3,53 ‰ para 1890. Todo esto dentro del contexto en el que la tasa bruta de mortalidad anual en Madrid (39,5‰ en 1889 y del 42,4‰ en 1890) era muy superior a la mortalidad registra-

da a nivel nacional (30,5‰ en 1889 y 32,3‰ en 1890) (GARCÍA FERRERO S. 2018: 40).

Tal acontecimiento se publicó y estuvo en las principales planas de los periódicos y revistas europeas. Al acercarnos a los medios de comunicación escrita en el siglo XIX y, en especial a los periódicos y revista de la prensa española, es importante entender de qué manera difundieron la información sobre la pandemia, ya que «la mayor parte de nuestro conocimiento social y político y de nuestras opiniones sobre el mundo proceden de la gran cantidad de informaciones y reportajes que vemos, leemos o escuchamos cada día» (GUTIÉRREZ VIDRIO S. 2022: 170). Silvia Gutiérrez dice que los medios de comunicación son los que construyen «una representación de la realidad a la que aluden». Por lo tanto, al ver las fuentes periodísticas se observa «una realidad compleja, diversa y cambiante; es una realidad social poliédrica de la que sólo damos cuenta de algunas de sus caras» (GUTIÉRREZ VIDRIO S. 2022: 171). Por lo tanto, es de suma importancia observar «la determinación de cuáles hechos constituyen noticia, así como la manera en que se presentan e interpretan, implica una construcción o representación de la realidad social» (GUTIÉRREZ VIDRIO S. 2022: 171).

Por lo anterior, cada una de las notas periodísticas nos llevan a reflexionar sobre un lapso de tiempo tan corto, de 1889 a 1890, pero sin embargo tan catastrófico, y que al igual que ellos, a nosotros nos ha tocado vivir escenas y situaciones parecidas debido a la pandemia de Covid-19. La sociedad española de finales del siglo XIX, la información se divulgó con mayor rapidez a través de la prensa escrita, por ello la memoria escrita resguardada en los periódicos se puede considerar como un «fenómeno enteramente cultural [que] desempeña un papel importante en diversos contextos de la praxis cultural: el recordar y el olvidar [...]. Los medios (desde luego, los más tradicionales) que se utilizan para la representación del pasado desempeñan un papel importante como expresión y motor del boom actual de la memoria» (ERLL A. 2012: 2).

Astrid Erll dice al respecto la «Historia de la memoria como historia de los medios de comunicación [...] hacen posible y crean la cultura del recuerdo; su huella se conserva en los procesos del recuerdo y las configuraciones de la memoria» (ERLL A. 2012: 174). Y así la historia del recuerdo colectivo, en este caso, pensando o atribuyéndola a

las fuentes periodísticas nos ayudarán a ubicar las fases de las fuentes hemerográficas y, en especial, a la transmisión escrita basada en resúmenes generales o registros.

Generalmente, las notas hemerográficas fueron resúmenes generales o registros, donde la información se dio de una manera diaria, como un discurso de divulgación cotidiano pensado para un amplio sector de la sociedad con muy poco contenido científico. Dicha información llevó a conformar «los medios de la memoria colectiva: almacenamiento, circulación y evocación» (ERLL A. 2012: 188). Con ello se observa muy claramente que las noticias e información circularon y conformaron una red de comunicación por toda España, Astrid Erll alude:

los medios hacen posible la comunicación cultural no sólo a través del tiempo, sino también de vastos espacios. Los medios de circulación cumplen la labor de sincronizar grandes comunidades del recuerdo en las cuales ya no es posible la comunicación face-to-face entre sus integrantes. La imprenta cumplió una función de este tipo en la modernidad temprana, las revistas la cumplieron en los siglos XVIII y XIX, la televisión y el internet la cumplen en la época de la globalización (ERLL A. 2012: 189).

Para nuestro presente, debe señalarse que los medios hemerográficos tienen una función social y, tomando en cuenta los procesos colectivos de recuerdo, ahora sirven como función de depósito, que cumple la tarea «de almacenar contenidos (o bien, objetos) de la memoria colectiva y permitir que se pueda disponer de ellos a través del tiempo» (ERLL A. 2012: 189).

LA PANDEMIA Y LA CRÓNICA ESPAÑOLA, 1889-1890

Los medios de comunicación escrita nos dieron a conocer el panorama que se presentó con la llegada y desarrolló de la pandemia de gripe durante los años de 1889-1890. Las fuentes principales recaen en dos apartados: el primero corresponde a los periódicos: *El Adelanto* (Salamanca), *El Atlántico*, *La nueva lucha* (Gerona), *La Propaganda*, *El Fomento*, *El Áncora* (Baleares), *La correspondencia*, *El Liberal* (isla de Menorca), *El diario de Oribuela*, *El Guadalute*, *la Crónica de Ba-*

dajoz, *La Paz* (Murcia) y *El correo de Cantabria* y la *Revista Ilustrada Hispano Americana*. El segundo corresponde a la revista titulada *La última moda*, dicha fuente fue dedicada al sector femenino (editada entre los años de 1888 y 1927).

Con respecto a los periódicos, todos ellos señalaron de manera oficial que para el 19 de diciembre de 1889 la *grippe* (escrita con doble pp) se encontró en España. En todas las notas periodísticas se observa la confusión sobre cómo nombrarla, ya que al no ubicar el origen de su procedencia se bautizó a la pandemia con varios apelativos y, según la nota del periódico *El Atlántico*, «la dificultad de definir dicha enfermedad se demuestra por la variedad de nombres que se ha dado» (*El Atlántico* 1889: 2); por ejemplo, la prensa española la llamó el trancazo, trompazo y morriña. En Inglaterra se le denominó como quebranta huesos (*break bones*) y en Italia se le llamaron pantomima y fiebre polka (*El Áncora: diario católico popular de las Baleares* 1889: 2).

Otro ejemplo lo encontramos el día 18 de diciembre de 1889, en la nota del periódico *La nueva lucha: Diario de Gerona* donde se indicó:

¡Está el dengue o no está el dengue en Barcelona! (...) la enfermedad de los varios nombres, explicando los síntomas de aquella y dando a conocer los medios preventivos y curativos que estimase conveniente se está muy calladita, sin decir esta boca es mía y dejando que los periódicos se despachen a su gusto. Verdad es que no hay periódico que haya dejado de dar a sus lectores noticias de la enfermedad en cuestión, debidas a alguna pluma científica, pero insistimos en que la Junta de Sanidad debería haber dejado oír su voz oficial acerca del dengue, trancazo, influenza o gripe (*La nueva lucha: diario de Gerona: eco de las aspiraciones del Partido* 1889: 2).

En la nota del 26 de diciembre de 1889, del periódico *El Adelanto: Diario político de Salamanca* se señaló la *grippe* o el dengue, amenazó invadir toda la península:

como lo prueba el gran número de atacados que hoy existen en las diversas capitales de España. La *grippe* o el dengue, pues para nosotros son una misma enfermedad, ha sido perfectamente estudiada y conocida desde principios del siglo XII. [...] Una buena higiene y una sumisión completa y absoluta las prescripciones médicas, son lo suficiente para que la

grippe, el dengue, la influenza, o el trancazo, no dejen huella alguna [...] (*El Adelanto: Diario político de Salamanca* 1889: 3).

La enfermedad se mostró en pleno apogeo entre el 20 y el 30 de diciembre de 1889 (GARCÍA FERRERO S. 2018: 38). En el periódico *El fomento* se señaló que «Madrid ofrece el aspecto de un hospital, y no hay casa donde no se encuentre el visitante con uno o más atacados de trancazo» (*El Fomento: revista de intereses sociales* 1889: 2). En distintas notas periodísticas se señaló que al principio la epidemia fue de carácter «benigno» o «leve», o «no mortal ni peligrosa» (*La Correspondencia de España: diario universal de noticias* 1889: 2) porque no presentó gravedad que provocara la muerte, pero «a medida que transcurrieron los días y la enfermedad fue extendiéndose por la ciudad, comenzaron a aumentar el número de complicaciones respiratorias (neumonías, bronquitis agudas y bronco-neumonías) y con ellas los niveles de mortalidad: las defunciones por enfermedades inflamatorias de los órganos respiratorios eran tres veces superiores al año pasado apuntaba un periódico de la época» (GARCÍA FERRERO S. 2018: 25).

Los periódicos señalaron que la *grippe* o influenza fue una enfermedad epidémica que atacó indistintamente a gran número de individuos y que se extendió con gran rapidez y caracterizándose «por un catarro que invade todas las mucosas y en especial las de los órganos respiratorios, es decir, es una especie de resfriado que empieza con mucho aparato de síntomas generales, fiebre, cefalalgia, etc. Y acaba con una convalecencia lenta, sin erupción alguna» (*El Áncora: diario católico popular de las Baleare* 1889: 3).

Por la rapidez con la que se había presentado la enfermedad las autoridades competentes adoptaron medidas de carácter preventivo para evitar el contagio, entre ellas estuvieron: el cierre de colegios y universidades, el adelanto de las vacaciones de navidad, los servicios públicos como el tranvía y el ferrocarril disminuyeron. También la industria, el comercio, los cafés y los teatros vieron disminuir la afluencia de clientes y el número de empleados sanos; de tal manera que en:

las estaciones de ferrocarriles se han tenido que modificar los cuadros de servicio, nombrando suplentes por estar enfermos casi todos los empleados. Lo mismo ha sucedido en la atención telegráfica del Este. Donde apenas prestan servicio

la tercera parte de los empleados, por lo cual tiene que hacer grandes esfuerzos para que no sufran retraso los despachos, en perjuicio del público (*El Nuevo Progreso: diario político independiente* 1889: 3).

Además de las medidas sanitarias, también hubo propuestas de medicamentos, por ejemplo, en el *Diario de la Marina* se anunció (1890) «el mejor medicamento que puede emplearse: Licor Balsámico de brea vegetal del Dr. González, reputado como sin rival en el tratamiento de las fluxiones de la nariz, laringe, bronquios y pulmones» (*Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana* 1889: 4). Se indicó en el anuncio que a poco tiempo de haber tomado el Licor de brea del Dr. González, la tos disminuía y servía como expectorante el cual hizo más fácil la respiración y abrió el apetito. Otro ejemplo se localizó en el diario *La Correspondencia de España: diario universal de noticias* (1890) aquí se anunció y se describió un *ponche* que era «¡Contra el Dengue PUM!» (ver imagen 1), se señaló que tal *ponche* no:

pretende con su ¡PUM! curar el dengue o trancazo, pero si da un consejo a los habitantes de las poblaciones atacadas por la epidemia, que usen el ¡PUM! Como preservativo, pues como dice el notable químico y doctor D. Ramon Codina Langlín de Barcelona, “El ¡PUM! Es un licor higiénico que tiene por base el Ron de Jamaica y la corteza de naranja amarga, reuniendo condiciones tonificantes digestivas, y es muy recomendable para la influenza que como ligero estimulante ejerce sobre el organismo. Médicos de fama recomiendan como preservativo el uso del ¡PUM! Y que no se beba el agua simple sin mezclar con tan saludable *ponche*. Resulta, pues, que el ¡PUM! Debe tomarse después de las comidas, antes de salir de los cafés, bares o teatros y al acostarse con agua caliente o café para entrar en reacción (*El Guadalete: periódico político y literario* 1890: 2).

Además de los anteriores medicamentos, también se encontraron en diversos reportajes recomendaciones a las personas débiles, a las cuales se les pidió que se fortificaran «después de las comidas, con una copa de aguardiente, y entre el día alguna bebida caliente. Fumar en la calle con preferencia a las habitaciones, a fin de contrarrestar con el humo del cigarro el frío del aire. Llevar ropa y de abrigo, y,

CONTRA EL DENGUE.

¡PUM!

El fabricante de tan exquisito PONCHE no pretende curar con su **¡PUM!** EL DENGUE O TRANCAZO, pero sí dar un consejo á los habitantes de las poblaciones atacadas por dicha epidemia para que usen el **¡PUM!** como preservativo, pues como dice el notable químico D. Ramon Codina Langlin, de Barcelona, «El **PUM** es un licor que reuno condiciones **TONICAS DIGESTIVAS** y es muy recomendable por la **INFLUENCIA** que como ligero estimulante ejerce sobre el organismo.»

Médicos de fama recomiendan como preservativo el uso del **¡PUM!** no debiendo beberse el agua sin mezclarla con tan saludable PONCHE, pues el DENGUE está colocado entre las enfermedades **MICROBIANAS**.

Resulta, pues, que el **¡PUM!** debe tomarse despues de las comidas, antes de salir de los cafés, bailes ó teatros, y, al acostarse, con agua, thé ó café caliente, pues hace entrar en reaccion.

NOTA ¹: IMPORTANTÍSIMA

Todos los atacados del DENGUE consultarán con el médico para tomar el **¡PUM!**, pues a pesar de estar elaborado con legitimo ROM DE LA JAMAICA y contener la corteza de NARANJA AMARGA, tan favorables para el tratamiento del DENGUE, segun opinion de los afamados médicos Sres. PASTEUR Y NOTHANGEE y otros, es conveniente administrarlo, con las dosis que el facultativo les prescriba.

Imagen 1 - Fuente: La Correspondencia de España: diario universal de noticias: Año XLI Número 11597 – 2 de enero de 1890.

sobre todo, no tener miedo» (*La lucha: órgano del partido liberal de la provincia de Gerona* 1890: 2). Otro ejemplo, fue el empapelarse «o sea rodearse el pecho y espalda con papeles de periódicos superpuestos. Los empapelados aseguran que no tiene miedo al trancazo» (*El Nuevo Progreso: diario político independiente* 1889: 2).

Por otra parte, se encontró el preservativo que contenía Flores maravillosas de china, se anunció como «El gran preservativo para la enfermedad reinante o sea el trancazo o dengue. Con solo tomar una taza al acostarse de las referidas flores se impide por completo el contagio de dicha enfermedad. El paquete contiene diez tazas y solo cuesta dos reales. Depósito principal: Drogueria de Marcos Pastar, 6, compañía t.» (*El Correo de Cantabria: periódico de noticias, literario y de anuncios* 1890: 2).

SE DESPIDE EL AÑO DE 1889

La población española ya para finales del año de 1889 despedía a la pandemia, por ello en la prensa se encontraron varios artículos señalando que:

El no podrá haber sido muy bueno, que digamos, en sus primeros meses, pero sus postrimeras no pueden ser peores. Este de traernos una epidemia que aun cuando no causa mortandad excesiva, trae todas las malas consecuencias de las demás epidemias, basta solo para dejar un recuerdo fatal del año que está próxima a terminar. Los teatros están desiertos, a los cafés acude muy poca gente; las tiendas de comercio no venden, y en todos puntos se nota el malestar que origina la epidemia. A las nueve de la noche es muy escaso el número de personas que transitan por las calles, pues hasta las más céntricas están desiertas, y los dueños de las tiendas las cierran temprano por ahorrar gas (*La nueva lucha: diario de Gerona: eco de las aspiraciones del Partido Liberal* 1890: 2).

En el año de 1889 se habló de la mala herencia:

No se puede ser peor, en verdad la que el año de 1889 deja de 1890. El trancazo, *grippe* o *influenza* se ha enseñoreado de toda Europa y aun de América. Millones de personas han sido atacadas de la epidemia en los últimos días de diciembre de 1889 y aun cuando se dice que la misma no reviste en ningún país caracteres graves, lo cierto es que la mortalidad ha aumentado de un modo considerable. Concretamente España diremos que el recuerdo de los males que nos deja el año de 1889 no se borrará nunca (*Crónica de Badajoz: periódico de intereses morales y materiales, de literatura, artes, modas y anuncios* 1890: 2).

En las vías públicas de las capitales europeas, como por ejemplo en Madrid, se describe un ambiente de tristeza, miedo y desánimo, reflejado claramente en el ámbito de las relaciones sociales y la convivencia cotidiana este respecto, en el periódico *Ancora* se asienta:

no sólo aumenta la desanimación en teatros, cafés y demás centros de recreo por consecuencia de la epidemia dominante, sino que hasta en las calles y paseos se advierte esa desanimación [...]. La agitación y el movimiento que otros años anima-

ban en esta época a la corte ha disminuido hasta un extremo verdaderamente excepcional. En los mercados las vendedoras se quejan de la escasez de la venta, excepto las *gallinaires* que son las únicas que tienen gran despacho, a pesar de lo cual han sabido aumentar enormemente el precio de su mercancía (*El Áncora: diario católico popular de las Baleares* 1890: 2).

Pero a pesar de esa mala herencia, no faltaron situaciones que ayudaran a animar a la sociedad, por ejemplo, una nota que nos muestra un discurso con tinte de broma hacia la epidemia la encontramos en *El Diario de Murcia*: «En la última semana se estrenó *El trancazo*, comedia en un acto de D. Manuel Rosas. La obra que empieza prometiendo mucho, termina defraudando las esperanzas concebidas. El público, sin embargo, aplaudió las cómicas escenas de escondites, empellones, etc. En que abunda la producción del director de *la linterna*. En ella se ve a pesar de todo, buenísimas cualidades en el autor para emprender empresas de más méritos y dificultades» (*El Diario de Murcia: Periódico para todos* 1890: 2).

Ya para principios del año (enero de 1890) se señaló en los medios informativos que la gente empezó a tomar «a broma la influenza, ya que van teniendo fin los estragos que ha producido». Y nuevamente se reseña una pieza teatral o de espectáculo presentada en Madrid «todas las noches sale el Trancazo a escena, en la última de la revista de Madrid a París, que sigue refrentándose en la Zarzuela». En la misma nota se informa que en San Petersburgo se ha inventado un baile entre la aristocracia, presentándose en ella:

una dama disfrazada de Trancazo o influenza. Vestía la elegante dama un traje oriental con un sombrero muy alto, en el cual se leían los nombres de los principales médicos que se han ocupado en el estudio de la enfermedad. En toda la amplitud de su larga cola llevaba dibujado el mapa de Europa, con una enorme araña posada sobre las costas del báltico. El trancazo llevaba un hermoso abanico inscritos los principales nombres de las drogas y farmacéuticos que recuerdan la influenza, y repartía entre los contertulios poesías elegantemente impresas, en las que se hacía la apoteosis de la enfermedad (*La lucha: órgano del partido liberal de la provincia de Gerona* 1890: 2).

Otro ejemplo lo encontramos en *La propaganda*, donde se realiza un tipo de párrafos que hacen mofa de la situación:

Cosas y casos

¡Que viene...!

Ya está en Madrid,

Desde la princesa altiva a la que pesca en ruín barca, nadie se escapa de sus caricias. Es prima carnal de D. Dengue y hermana política de Da. Influenza, se llama Madame Gripe y es una respetabilísima señora sencillita e inofensiva que se ha tomado la molestia de visitarnos,

-Nos visita Da. Gripe, me decía ayer una señorita enamorada del Dengue.

-Creo que sí, y aun tengo entendido se va a nombrar una comisión que irá a Medinaceli a esperar a tan simpática señora (*La propaganda: revista quincenal de intereses materiales, ciencias* 1890: 2).

Otro dato curioso se presenta en el *Diario de Córdoba*: el maestro de capilla con apellido Moroni compuso una pieza musical, una «sinfonía en que describe musicalmente todas las fases de la enfermedad desde el primer escalofrió hasta la pérdida total del apetito. No ha olvidado en sus modulaciones la antipirina y los honorarios del médico. Esta última parte no está escrita en tiempo de allegro» (*Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos* 1890: 2).

Se despide al año 1889, pero los periódicos para el mes de enero de 1890 empiezan a divulgar hipótesis sobre las causas de dicha enfermedad, por ejemplo: las causas son los *microbios* que viajan por el aire o *miasmas*, los cuales se encuentran en el *estado atmosférico*. Con respecto a ello, el *Diario de Orihuela* que copio del periódico *El Imparcial* en donde citan a Mr. Henri de Parville quien expuso en el *Journal Débat* apreciaciones, señalando que «sea el que fuere su verdadero origen-dice- ¿es la gripe contagiosa? Se extiende con tal rapidez por espacio inmensos. A su vez, él cita las observaciones del señor Cleist, donde se indicó que la enfermedad es ante todo epidémica y miasmática» (*El diario de Orihuela: periódico de noticias e intereses materiales* 1890: 3). En el mismo artículo señala que:

la gripe tiene también su microbio sin duda alguna. Se ha creído en Alemania ya que se le ha atrapado; pero eso es ir demasiada prisa. ¡Ha venid el mismo microbio de rusia, después

de haber llegado de otra parte, acarreado por los vientos? La hipótesis es una de tantas. Los vientos transportan otros muchos polvillos y otros muchos gérmenes.

Es posible por otra parte agrega el escritor mencionado que las altas presiones hayan creado en derredor nuestras condiciones atmosféricas especiales las borrascas, frecuentes en esta época del año, han sido desviadas de su camino y no han ventilado nuestras regiones con la violencia habitual. Los vientos del este y del noroeste han sido persistentes en varias ocasiones y han rechazado los vientos de mar.

Algunas personas entienden que ciertos microbios comunes inofensivo han podido adquirir cierta virulencia en condiciones climatéricas especiales. Los micro-organismos locales, después de un año de sequía crearían en este caso un medio mórbido e infeccioso. Es sentir de esa gente sería inútil busca lejos de nosotros el origen de la epidemia. Las mismas causas habrían producido por doquier los mismos efectos (*El diario de Orihuea: periódico de noticias e intereses materiales* 1890: 2).

De igual forma en el periódico *El Áncora*, informaron que el trancazo ha disminuido «sensiblemente el número de atacados. En opinión de los médicos ha contribuido a esta mejoría en la salud pública el estado de la atmósfera, que de dos días a esta parte se halla saturada de humedad menos fría que en los anteriores» (*El Áncora: diario católico popular de las Baleares* 1890: 2).

LA EPIDEMIA A TRAVÉS DE LA *REVISTA ILUSTRADA HISPANO-AMERICANA*, *LA ÚLTIMA MODA*

Con respecto a la crónica hemerográfica española a través de la *Revista ilustrada Hispano-Americana*, *La última moda*, se ha tomado en cuenta para complementar y tener un mejor contexto de la situación. Debe advertirse que dicha revista fue dedicada al sector femenino y publicada semanalmente entre los años de 1888 y 1927. Dicha publicación se encargó de dar noticias de las últimas tendencias de moda francesa, dar recomendaciones sobre la casa y educación de la familia. Así pues, la *Revista ilustrada Hispano-Americana* en sus secciones «Crónica de la moda» y «A la luz de la lámpara», plasmó notas sobre la tragedia, y externó reflexiones, discursos alentadores y situaciones

de resiliencia para habituarse a las nuevas circunstancias que imponía la pandemia de la gripe (ver imagen 2).



Imagen 2: *Revista ilustrada Hispano-Americana, La última moda* - Fuente: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=20217&num_id=5&num_total=528

Como se ha mencionado anteriormente, la *Revista ilustrada Hispano-Americana, La última moda* fue dedicada al sector femenino y tuvo como objetivo principal hablar de las últimas tendencias de la moda y, secundariamente reflexionar sobre el cuidado de la casa y la familia. Esta es la razón por la cual, la temática sobre la epidemia fue abordada en distintos apartados (*Crónica de la moda y A la luz de*

la lámpara). Y con la llegada de la pandemia la publicación referida advirtió que los tiempos eran poco propicios para las reuniones y las grandes fiestas, puesto que la enfermedad:

reinante tiene acobardadas a las gentes y nadie se atreve a hacer ni aceptar ninguna invitación. La enfermedad recorre toda la escala social, y hay muchas señoras que se han librado del trancazo, pero que no pueden salir, porque tienen enfermo a su cochero. En otras casas es la cocinera la que ocasiona el conflicto, y en todas hay algún enfermo. El teatro Real se ha suspendido algunas noches la función, y en los Cuerpos Colegisladores, si no hubieran llegado oportunamente las vacaciones, hubiera sido preciso cerrar las puertas por falta de número (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1889: 7).

En la Revista en cuestión, en su apartado Crónica de Moda, también se anotaba:

Todo nos hacía esperar (a los años de) 1889 a 1890, todos decían que sería uno de los más esplendidos y dejarían recuerdos agradables. No ha sido así; de pronto comenzaron a llegar noticias aflitivas del Norte de Europa; en Rusia se revelaba la enfermedad, que después, con rapidez eléctrica, se ha extendido hasta los confines del mediodía, París no tardo en conocer de cerca los efectos de esa enfermedad, tratada al pronto como cosa insignificante y baladí; pero respetada y temida poco después al ver las víctimas que causaba. ¡Adiós ilusiones! ¡Adiós esperanzas en todas clases sociales! (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

En otra nota de la misma revista se señala que «días más tarde al inicio del estallido epidémico en territorio nacional fueron tantos los afectados, que algunos establecimientos de beneficencia y salud pública se vieron seriamente comprometidos por el gran número de enfermos que estaban presentando diariamente en las casas de caridad, la prisión y distintos establecimientos militares. Los cuarteles y asilos se convirtieron en hospitales, y se vieron interrumpidos los servicios públicos» (GARCÍA FERRERO S. 2018: 17).

Se indicaba también que la epidemia tuvo mayor impacto entre los más pobres, por ello fueron:

innumerables las medidas adoptadas por los gobiernos e instituciones benéficas para socorrer a los más necesitados durante la epidemia llevando a cabo la distribución de socorros a las clases más desfavorecidas. Debido a ello, los hospitales resultaron insuficientes para atender a los miles de atacados por la enfermedad, siendo necesaria la instalación de hospitales de campaña en jardines y patios (GARCÍA FERRERO S. 2018: 27).

Ante la situación de emergencia las acciones filantrópicas no se hicieron esperar por parte de las familias acomodadas madrileñas. La caridad cristiana apoyó a la beneficencia pública y al ayuntamiento. En el siglo XIX la caridad era considerada como una virtud cristiana, ya que cada «hombre en particular tenía el deber como cristiano de socorrer a su prójimo menesteroso» (ARENAL C. 1894: 15). Y así tener «la compasión oficial, que ampara al desvalido por un sentimiento de orden y de justicia» (ARENAL C. 1894: 76).

Estos actos piadosos no dejaron de mencionarse en las páginas de la *Revista ilustrada Hispano-Americana*, por ejemplo, Blanca Valmont, en su Crónica de la moda señala:

hay que reconocer que, en las clases acomodadas, y en las clases opulentas, sobre todo, se ha despertado el sentimiento de la caridad con tal vehemencia, que ha venido en cierto modo a contrarrestar el influjo del mal, ofreciendo consuelo a los desvalidos y distracción y dulces esperanzas a los que de otro modo sufrirían bajo la influencia del terror (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

Valmont sigue señalando que la calamidad aflige a toda la población, pero que tal desdicha invita a la compasión, y así el «generoso deseo de acudir en auxilio de los que son más desgraciados que nosotros», y así:

Se opera una reacción saludable, damos con gusto lo que tenemos, acudimos a la cabecera del lecho de los enfermos, y recomfortado nuestro espíritu con la práctica de estas virtudes cristianas, nuestras fuerzas físicas reaparecen, y así como el miedo nos ha contagiado, la esperanza y el consuelo nos contagian, y como los individuos renacen las ciudades abatidas, alcanzando los inagotables beneficios de la misericordia

divina (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

Se afirma que en París y España de igual forma las señoras ricas no suspendieron:

los encargos que habían hecho a las modistas. Han comprendido que quedarían sin trabajo muchas operarias y para evitar esta desdicha han preferido sacrificar algunas cantidades. Dentro de poco, Dios mediante, cesará la aflicción, y los trajes, inútiles hoy, servirán para las fiestas que celebran y a sus encantos propios se unirán el de haber contribuido a hacer más llevadera la época calamitosa que atravesamos a infinitas familias que viven del trabajo cotidiano (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

Se señaló también que las reuniones vespertinas no cesaron, que las señoras se reunían, pero no para oír música o para entregarse al placer de la conversación, o para bailar o para entretener el tiempo en los juegos de sociedad. Por el contrario, en estas reuniones las señoras trabajaban haciendo preciosas labores que eran rifadas cada quince días y el dinero de las ventas era entregada a los pobres (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

En casi todos los barrios se formaron juntas de socorros, y las señoras se informaron de las necesidades de los indigentes, acudiendo a ellas con verdadera prodigalidad. Otro ejemplo señala que desde que celebraban dichas reuniones:

Las mujeres acuden al socorro de las más apremiantes necesidades, por ejemplo: coches de lujo, que de ordinario llenan las alamedas recorren las calles y se detienen a las puertas de los más miserables albergues. De ellos se apean esas damas que los cronistas llaman astros de los salones, en vueltas en ricos abrigos, suben estrechas escaleras, penetran en miserables moradas, y llevan a las infelices familias, pobres y enfermas, limosnas que bastan para atenuar los horrores de la miseria y para que los mismos desgraciados vean en estas visitas la inagotable bondad de la Divina Providencia (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 2).

En el apartado «A la luz de la lámpara» se señalaba que en Madrid el dinero que se recabaron de las suscripciones de las revistas *El Globo*, *El imparcial* y *El Liberal* se utilizaron para «socorrer a los pobres desvalidos», y así poder ayudar en la compra del pan y el abrigo y así dar batalla a las «desgracias que nos afligen, es un espectáculo verdaderamente consolador el que están dando estos días todas las clases sociales de Madrid apresurándose a socorrer a los pobres desvalidos» (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 6).

De igual forma se señalaba que en Madrid, en los salones de la viuda de Larios, todas las tardes damas de la sociedad española regalaban «telas de cuadro para jergones, las piezas listadas para colchones y las ropas blancas, que jóvenes encantadoras, auxiliadas por hábiles costureras, preparaban y cocían para formar con ellas las camas de los pobres» (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890:6). Y así, en todas las tertulias las señoras hacían alguna prenda de abrigo para los pobres, y es de ver los aristocráticos dedos de las beldades del gran mundo haciendo con la aguja y la lana toquillas y chaquetas. Esto sin contar con los donativos en dinero y comida, que algunos duques proveyeron y que «han enjuagado algunas lágrimas. [...] Todos los días, por mañana y tarde, se sirve succulenta sopa, por encargo de la augusta señora, en el asilo de las lavanderas. ¡Bendita sea la caridad, que así acude a remediar las desgracias, y dichosos los ricos, que pueden gozar de los encantos de hacer bien! (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 6).

1890, DESPUÉS DE LA PANDEMIA

Para 1890, un año después, ya en los medios impresos se hablaba del doloroso recuerdo de la pandemia, en la sección «Crónica de Moda» se señala:

Como las flores en la primavera, después del triste invierno, renacen en París la animación, y si no la alegría, porque quedan de la epidemia dolorosos recuerdo en muchos corazones, por lo menos la calma precursora de las expansiones que siguen a los temores y a los abatimientos de los períodos calamitosos de la vida. Se han reanudado los almuerzos, las reuniones son mas entretenidas y risueñas, aunque misteriosamente, se

empieza a hablar de bailes (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

En Madrid, la población vivió aterrada bajo el peso de la epidemia, pero ahora «renace y se anima, desechando las antiguas melancolías. La gente invade los paseos, asiste a los teatros y hasta los salones se entreabren. La vuelta a la vida después de la convalecencia» (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 6). En la «crónica de Moda» se señala que «la triste y dolorosa epidemia que tanto ha mortificado a la vieja Europa comenzó por una sonrisa, alarde de valor y termina con una carcajada, emblema del placer de la loca humanidad». Por ejemplo:

en Rusia celebra ya bailes de máscaras. En uno de ellos, que ha sido un verdadero concurso, ha conseguido el premio una nobilísima y elegante dama moscovita que se presentó disfrazada de Influenza.

En París hace furor la canción popular de la Grippe, lo que prueba que aquí somos capaces de ponerlo todo en música. Los ingleses, más prácticos, han ideado hacer un pastel llamado Plum kate-influenza, que saborean actualmente en los banquetes aristocráticos que celebran en Londres las ladies y los lores. Y por, último, Italia ha convertido el Dengue en una pieza cómica que se presenta en los teatros, y, según cuentan hace desternillarse de risa a los espectadores.

Puesto que Europa vuelve a tomar en broma lo que ha sido hartamente serio, no es cosa de que las lectoras dejen de conocer el disfraz, ya que no puedan oír la música, asistir a la comedia ni saborear el pastel que ha inspirado la por fortuna extinguida epidemia.

Es un traje de estilo oriental, lo que no parecerá extraño si se recuerda que Persia es la cuna de la enfermedad que se trata de simbolizar. En la cabeza ostenta la máscara un gorro con el que habrán visto las lectoras en los retratos del famoso Shah, que tanto dio que hablar en París por sus riquezas durante uno de los más brillantes períodos de la última Exposición Universal. En el cuerpo escotado a la circasiana y en la amplia falda, aparecía pintado el mapamundi, y una araña de grandes dimensiones, partiendo del Golfo Pérsico, extendía sus velludas patas por todos los países de los dos hemisferios. En el cuello y en las orejas muchos dorados cequíes, moneda oriental, como para dar a entender que la Influenza es una enfermedad cara al bolsillo. La enmascarada llevaba en la mano un gran abanico,

en cuyo país aparecían los farmacéuticos acogiendo con la mayor alegría a la enfermedad en cuestión, y a los miembros de su desastrada familia, la tos, la fiebre, el reumatismo, etc.

Este humorístico traje ha llamado mucho la atención en el círculo de la nobleza de San Petersburgo, y no será extraño que en los bailes de la Gran opera de París se imite o se invente algún otro parecido (*La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana* 1890: 1).

Por último, se observa que para el año 1890 la crónica de moda siguió ilustrando la revista con sus prácticos y elegantes modelos de trajes femeninos, se observan distintos modelos que varían según la ocasión, por ejemplo: la vestimenta para estar en casa y recibir a las visitas, la ropa de dormir: los camisones y batas. La ropa interior que va desde la falda interior, camisa de dormir y pantalón. Sin olvidar la ropa para el paseo en el parque o en la playa. Muestra también otros accesorios de la moda como sombreros, zapatos, abanicos y bolsas. A su vez se señaló la magnificencia de las telas y decoración, por ello el apartado Carnet de Moda explicaba los grabados y decoraciones a las «amables lectoras». Por último, la sección de moda también estuvo dedicada a niñas y niños, mostrando elegantes trajes y ropa de diario y disfraces.

REFLEXIONES FINALES

La información obtenida en las publicaciones referidas, nos llevan a reflexionar sobre la lamentable situación vivida por las personas afectadas por la pandemia de gripe en los años 1889-1890. Las fuentes hemerográficas plasman en sus páginas el día a día de la pandemia de *grippe*, desde que ésta se hace presente y la etapa más cruda en la que azotó con mayor virulencia a la población. Sin duda, estas remembranzas discursivas nos remiten al presente, a la pandemia de COVID 19 que hemos vivido recientemente y cuyas secuelas aún nos agobian. La mayoría de los discursos fueron de carácter informativo y de divulgación sencilla, pensados para un público común. Los discursos de los periódicos consultados al tratar de aclarar la procedencia de la enfermedad utilizaron un sinnúmero de sobrenombres, creando un ambiente de confusión y desorden informativo. La *Revista ilustrada Hispano-Americana* utilizó discursos que ilustraron y enaltecieron las acciones de

bondad y caridad de las familias ricas españolas, permitiendo mostrar la acción de protección y cuidado de los más necesitados, subrayando, además, el rol tradicional de la mujer, el de madre-esposa, ubicándose en las funciones nutricias de cuidado y sostén emocional.

En los discursos hemerográficos, las crónicas diarias comentaron, en algunos casos, la cotidianidad del suceso, haciendo alusión al miedo, a la preocupación del contagio y hasta el desdén satírico de la pandemia. Un dato importante que salta a la vista es que en los periódicos los sujetos o periodistas fueron hombres, mientras que en la *Revista ilustrada* quienes hacen las notas o las crónicas, es una mujer, Blanca Valmont. Esta crisis sanitaria generó una gran cantidad de información, dando la idea de que la pandemia en su inicio fue benigna porque no causaba estragos fatales, pero conforme pasaron los meses la preocupación fue creciendo por el incremento de las defunciones y por no tener una mayor claridad en el contagio y por la interrupción de las actividades productivas. Las fuentes periodísticas, dice Astid Erll, son una realidad compleja, diversa y cambiante y sobre todo poliédrica. Finalmente, las notas periodísticas y los artículos de las revistas nos ayudan a comprender como sociedad del siglo XIX, supo sobrellevar las condiciones que impuso la pandemia, mostrándonos sus miedos, las estrategias para enfrentarla lo más eficazmente posible y que, gracias al periódico o prensa escrita, podemos recordar experiencias dolorosas que puedan servirnos para enfrentar adversidades futuras, teniendo de esta manera una historia del recuerdo colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

ARENAL Concepción, *La beneficencia, la filantropía y la caridad. Tomo segundo*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid 1894.

ERLL Astrid, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio Introductorio*, Universidad de los Andes, Colombia 2012.

GARCÍA Ferrero Sara, Tesis doctoral *La gripe de 1889-1890 en Madrid*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2018.

SITIO WEB

GUTIÉRREZ Vidrio Silvia, (2010). *Discurso periodístico: una propuesta analítica. Comunicación y sociedad*, (14), 169-198. Última consulta 7 de marzo de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2010000200007&lng=es&tlng=es.

FUENTE HEMEROGRÁFICA

Crónica de Badajoz: periódico de intereses morales y materiales, de literatura, artes, modas y anuncios: Año XXVII Número 2047 - 1890 enero 3

Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos: Año XLI Número 12279 - 1890 febrero 27

Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana: Año L Número 307 - 1889 diciembre 28La Habana: [s.n.], 28/12/1889

El Adelanto: Diario político de Salamanca: Época 2ª Año V Número 906 - 1889 diciembre 26

El Áncora: diario católico popular de las Baleares: Año X Número 3029 - 1889 diciembre 4 [s.l., s.n.], 04/12/1889

El Atlántico: Año IV Número 325 - 1889 diciembre 15

El Correo de Cantabria: periódico de noticias, literario y de anuncios: Año IX Número 5 - 1890 enero 10La nueva lucha: diario de Gerona: eco de las aspiraciones del Partido Liberal...: Año IV Número 896 - 1890 enero 1

El Diario de Murcia: Periódico para todos: Año XII Número 3929 - 1890 enero 15

El Fomento: revista de intereses sociales: Año IX Número 1703 - 1889 diciembre 21

El Guadalete: periódico político y literario: Año XXXVI Número 10377 - 1890 enero La lucha: órgano del partido liberal de la provincia de Gerona: Año XX Número 3982 - 1890 enero 4

El Nuevo Progreso: diario político independiente: Año I Número 45 - 1889 diciembre 21

La Correspondencia de España: diario universal de noticias: Año XL
Número 11581 - 1889 diciembre 17

La lucha: órgano del partido liberal de la provincia de Gerona: Año XX
Número 3993 - 1890 enero 18

La nueva lucha: diario de Gerona: eco de las aspiraciones del Partido...:
Año III Número 888 - 1889 diciembre 20

La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana 2 de febrero de
1890, Año III, Núm. 109, p. 1

La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana Madrid 12 de
enero de 1890, Año III, Núm. 106, p. 7

La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana Madrid 19 de
enero de 1890, Año III, Núm. 107

La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana Madrid 26 de
enero de 1890, Año III, Núm. 108

La última Moda, Revista ilustrada Hispano-Americana, Madrid 29 de
diciembre de 1889. Año II, Núm. 104

RAFFAELE PETTAZZONI (1883-1959) STORICO DELLE
RELIGIONI UNIVERSALE: VITA, PENSIERO E AZIONE

Giovanni Casadio

GIÀ PROF. ORDINARIO DI STORIA DELLE RELIGIONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Lo storico delle religioni italiano Raffaele Pettazzoni è stato, come osservò Mircea Eliade (1907-1986), «uno dei pochissimi storici delle religioni che hanno preso seriamente le dimensioni della sua disciplina: di fatto, egli ha cercato di padroneggiare l'intero campo della *allgemeine Religionswissenschaft*»¹. Egli ha fondato su una nuova base, con una epistemologia originale, e promosso in Italia e in Europa in tutte le maniere possibili, lo studio della storia delle religioni, imponendosi come la figura dominante in campo internazionale in tutta la prima metà del XX secolo. Nel campo organizzativo la sua impresa più grande è stata (con l'aiuto di pochi altri illuminati colleghi: G. van der Leeuw, M. Eliade, G. Widengren, C. J. Bleeker e H.-Ch. Puech) la fondazione della International Association for the History of Religions (IAHR), di cui egli fu il secondo presidente, per nove anni, dal dicembre 1950 fino alla morte nel dicembre 1959².

1 ELIADE M. 1963: 104-105.

2 Cfr. CASADIO G. 2016.

VITA

Pettazzoni nacque a San Giovanni in Persiceto, una cittadina a soli 21 km da Bologna, sede della più antica università del mondo, che è stata anche la mia *alma mater* per venti anni (dal 1969 al 1989). Egli frequentò il liceo (il Luigi Galvani) e l'università a Bologna, e durante quegli anni – nell'atmosfera culturale post-romantica e positivista dominata dalla figura del poeta, filologo e professore Giosuè Carducci (1835-1907), ma non senza qualche influsso della massoneria di una delle cui logge bolognesi il Nostro fu membro fino al passaggio definitivo a Roma – perse la fede cristiano-cattolica in cui era stato allevato.

All'Università di Bologna Pettazzoni fu iniziato allo studio dei miti e dei culti delle religioni classiche, e più in generale del Mediterraneo antico, dal prof. Vittorio Puntoni (1859-1926), un grecista che era anche esperto delle lingue vicino-orientali antiche e delle rispettive culture. Nella tesi di laurea in letteratura greca, che sarebbe poi divenuta la sua prima monografia, *Le origini dei Kabiri nelle isole del Mar Tracio*, il Nostro affrontò con notevole rigore e originalità nonostante la giovanissima età (meno di 22 anni) ardui problemi di mitologia e religione greca in chiave comparativa (in relazione a elementi di culto presenti nell'oriente mediterraneo ma non senza aperture a un orizzonte più ampio, sia geografico sia cronologico)³. Dopo aver ricevuto la laurea nel giugno del 1905 frequentò la Scuola Italiana di Archeologia a Roma dal 1905 al 1908. Ottenuto il diploma di specializzazione in archeologia, prestò servizio come ispettore al Museo Nazionale Preistorico Etnografico (poi intitolato al suo fondatore, il paleontologo Luigi Pigorini), a Roma, dall'agosto 1909 all'ottobre 1914. Furono cinque anni decisivi per la sua formazione scientifica che improntarono il suo approccio rigoroso e minuzioso al monumento archeologico e al documento etnografico. Fu in quel periodo che egli completò la sua formazione, inizialmente di stampo classico con lo studio delle civiltà primitive e orientali, allargando la sua sfera di competenza dall'archeologia alla paleontologia, poi all'etnologia (non solo religiosa) e infine alla storia delle religioni, come era intesa allora in Europa soprattutto nell'ambiente scandinavo-olandese dominato da un'ispirazione al tempo stessa filologica e fenomenologica

³ Cfr. CASADIO G. 2012.

e in quello britannico, più incline ad un approccio antropologico in chiave evoluzionista (esemplare di questa tendenza la figura di James G. Frazer), ma anche in Italia, dove primeggiava un altro studioso di formazione filologico-classica, Uberto Pestalozza (1872-1966), che fu il primo Libero Docente e insegnante ufficiale di Storia delle religioni in Italia, oltre che relatore di molte libere docenze successive (tra le quali quelle di Pericle Ducati, nel 1912; di Raffaele Pettazzoni, nel 1913; di Nicola Turchi, nel 1915; di Umberto A. Padovani, nel 1924).

Pettazzoni mosse i suoi primi passi nella Storia delle religioni in una situazione politica e culturale assai complessa e non propriamente favorevole agli sviluppi della nuova disciplina. Mentre in altri paesi di Europa, soprattutto quelli di cultura protestante come la Gran Bretagna (dove però non assunse mai uno statuto accademico rilevante a Oxford e Cambridge, cittadelle del sapere accademico), la Scandinavia, i Paesi Bassi, e – dopo qualche esitazione dovuta tra l'altro agli ostacoli frapposti da un teologo-storico autorevolissimo come Adolf Harnack (1851-1930) – la Germania, la storia o scienza delle religioni fioriva sia negli studi sia con l'istituzione di ulteriori cattedre, in Italia, dopo l'abolizione delle facoltà di teologia nelle università di stato (1873), l'insegnamento ufficiale della storia delle religioni con cattedre ad essa specificamente destinate era quasi morto. Infatti, dopo l'iniziale assegnazione di un incarico a Baldassare La Banca (1829-1913) per un solo anno accademico a Roma (1886-1887), restava solo l'incarico affidato a Pestalozza a Milano nel 1912 (senza l'ordinariato). All'inizio del Novecento la tradizionale indifferenza della cultura italiana verso questo soggetto fu messa in subbuglio dall'attivismo del gruppo di studiosi (in grande maggioranza sacerdoti) che si richiamavano al Modernismo cattolico (in particolare Ernesto Buonaiuti, Salvatore Minocchi e Nicola Turchi). Fatalmente però i modernisti indirizzavano il loro interesse principale al cristianesimo e all'ambiente che presiedette alla sua formazione (ebraismo, altri mondi semitici, Egitto, gnosticismo e altre forme di sincretismo) ed erano comunque proclivi a privilegiare problemi di ordine etico e filosofico. La storia delle religioni per affermarsi si trovò così a dover combattere su due fronti. Da una parte l'ostilità della Chiesa cattolica – ai massimi livelli gerarchici – non solo verso gli studi di critica biblica degli storici-filologi modernisti ma anche verso qualsiasi tipo di studio delle religioni non cristiane che contrastasse con l'approccio cristiano-cen-

trico dominante. Dall'altra, e ancora più agguerrita a livello politico, l'opposizione di principio della cultura laica e liberale (che considerava lo studio della religione un compito riservato ai preti o tutt'al più ai filosofi), guidata dal dittatore della cultura italiana prima del (e anche durante) il ventennio fascista, il filosofo, storico e politico Benedetto Croce (1866-1952). Nella sua costruzione filosofica, largamente metafisica nonostante le premesse storicistiche, Croce notoriamente negava un valore autonomo alla dimensione religiosa ridotta a una proiezione della dimensione etica, e di conseguenza non riconosceva neanche la necessità di un insegnamento autonomo di una disciplina specificamente storico-religiosa.

Nel 1912 Pettazzoni pubblicò *La religione primitiva in Sardegna*, sulle prime forme religiose dell'isola, pre-puniche e pre-romane, la prima di una serie di monografie dedicate a singole religioni. Nella "Prefazione" troviamo una presentazione del metodo storico-religioso che è ancora di rigorosa attualità e meriterebbe di essere ripresa in uno dei tanti repertori introduttivi che inondano il mercato dell'anglosfera, in cui la fanno da padroni oltre ai nativi americani Jonathan Z. Smith (1938-2017) e Bruce Lincoln (n. 1948) i teorici parigini del potere/discorso e della pratica Michel Foucault (1926-1984) e Pierre Bourdieu (1930-2002). In essa leggiamo un brano memorabile che a nostro parere è un po' il marchio della storia delle religioni nella tradizione fondata dal Nostro e che volentieri riprendiamo. Dopo aver dichiarato senza reticenze che la storia delle religioni si assume un ruolo «immodesto», l'autore delinea gli amplissimi confini della disciplina nella visione totalmente umanistica e olistica che gli era propria.

Che fare, se la storia delle religioni non è, essa, modesta? Se ha bisogno di tante discipline ausiliarie quanti sono gli aspetti della religione? La quale è cosa profondamente umana (Antropologia), inseparabile dalla storia antichissima dell'uomo (Archeologia), inerente alla sua costituzione mentale (Psicologia), emanazione del suo pensiero primitivo (Mitologia) e parte integrale della sua vita sociale (Sociologia)⁴.

4 PETTAZZONI R. 1912: VI.

Nello stesso anno egli partecipò per la prima volta al Congresso quinquennale di storia delle religioni (il quarto), che nel 1912 ebbe luogo a Leida, in Olanda. L'anno seguente ottenne la libera docenza in storia delle religioni all'Università di Roma (nella commissione che gli conferì il titolo sedeva, come si è detto, il più anziano Pestalozza, fondatore a sua volta della Scuola Milanese di storia delle religioni, detta anche "mediterranea", per la predilezione verso grandi figure divine femminili che caratterizzerebbero appunto questa parte dell'e-cumene terrestre).

Nell'anno accademico 1913-1914 Pettazzoni tenne un corso libero all'Università di Roma. In seguito ebbe un incarico temporaneo all'Università di Bologna fino al 1923, salvo l'interruzione nel 1915-18 per prestare il servizio militare durante la I Guerra Mondiale. Alla fine del 1923, vinse il concorso all'Università di Roma e divenne il primo professore ordinario di storia delle religioni in Italia, tenendo la cattedra per trent'anni fino al 1953, quando fu dichiarato fuori ruolo, pur mantenendo per un quinquennio le prerogative di professore emerito. Sempre a Roma, dal gennaio 1937 al dicembre 1939, inaugurò e tenne per tre anni l'insegnamento di etnologia, introducendo così tale disciplina nell'ordinamento delle facoltà di lettere e filosofia: prima esisteva solo una cattedra di etnografia, tenuta dal siciliano Raffaele Corso (1885-1965) all'Istituto Orientale di Napoli. Affidata a uno storico delle religioni, l'etnologia acquisiva lo statuto di una scienza storica, scindendo i suoi originari legami con l'antropologia (fisica) professata nelle facoltà di scienze naturali. A Pettazzoni l'apparentamento tra le due discipline appariva necessario, dal momento che, dal suo punto di vista, «fra civiltà cosiddette storiche (antiche o moderne) e civiltà a livello etnologico non v'è una frattura né sostanziale eterogeneità: sibbene v'è continuità e aderenza, in uno sviluppo dinamico che va dalle forme di civiltà di tipo più arcaico a quelle di tipo più moderno, senza soluzione di continuità»⁵. Pettazzoni dette una espressione concreta all'unità di intenti tra storia delle religioni e antropologia fondando nel 1942 nella sua università l'Istituto per le Civiltà Primitive, poi ridenominato Istituto di Etnologia.

⁵ LANTERNARI V. 1959: 286.

Dal 1910 al 1924 Pettazzoni si trovò ad affrontare il problema della metodologia da utilizzare nello studio delle religioni. Dopo la prima presa di posizione nella prefazione al volume del 1912, ritornò sull'argomento in una serie di saggi che culminarono nella lezione inaugurale del corso di storia delle religioni tenuta a Roma il 17 gennaio 1924. In essa definì i termini del suo metodo storico-comparativo nel senso che i fenomeni religiosi non devono essere comparati come segmenti formali a sé stanti, bensì nel loro sviluppo storico e dinamico. A suo dire, questo è l'unico metodo di studio della religione che faccia giustizia alla storia, una storia che si prefigga di abbracciare tutte le religioni, "inferiori" e "superiori", morte e viventi, primitive e attuali, includendo anche il cristianesimo, perché la stessa storia del cristianesimo in quanto storia religiosa non può essere compresa «se non è collocata all'interno dell'intera storia religiosa»⁶.

Nelle opere di quel periodo, in particolare nei saggi di intento metodologico, la prospettiva storiografica del Nostro si manifesta apertamente. Egli è solito ritornare sui fondamenti del suo metodo che si matura e perfeziona proprio attraverso il lavoro di ricerca e approfondimento empirico. Cercando, ad esempio, di delineare le caratteristiche morfologiche delle "due fonti della religione greca" in un discorso tenuto al congresso di Amsterdam nel settembre 1950, enuncia le caratteristiche del suo metodo soprattutto come procedura euristica quando la scarsezza di dati oggettivi su un certo complesso religioso rende utile il ricorso a strumenti conseguibili soltanto col ricorso al metodo comparativo. A questo proposito Pettazzoni precisa che la comparazione non va fatta

secondo il metodo della vecchia mitologia comparata di Max Müller, la quale comparava soltanto ciò che era linguisticamente comparabile, e nemmeno secondo quello della scuola antropologica di E.B. Tylor, la quale comparava tutto ciò che appariva morfologicamente, anche se talora in modo superficiale ed esteriore, simile. Soltanto ciò che è storicamente comparabile può dunque essere legittimamente comparato; per il pensiero storico infatti ogni *phainomenon* è un *genomenon*⁷.

6 PETTAZZONI R. 1924: 14.

7 PETTAZZONI R. 1951: 123-124.

Troviamo qui usata per la prima volta questa formula-programma, secondo la quale si può interpretare un fenomeno solo ricostruendone la genesi e la formazione storica. Alla storia delle applicazioni del metodo comparativo e al suo personale approccio Pettazzoni dedicò l'ultimo articolo della sua vita apparso in una rivista scientifica, la *sua* rivista: «Il metodo comparativo»⁸, che riassume l'esperienza di un'intera esistenza dedicata alla ricerca storico-religiosa.

Le sue idee storicistiche non gli impedirono di apprezzare gli aspetti positivi della fenomenologia della religione. Nel 1920 e nel 1930, recensendo le due opere chiave di Gerardus van der Leeuw (1890-1950) sulla fenomenologia, Pettazzoni criticò la natura astratta e la tendenza meramente classificatoria del metodo fenomenologico-tipologico, ma intravide nel successo di questa scuola, dall'antesignano Rudolf Otto (1869-1937) alla matura fenomenologia dello studioso olandese, il sintomo della necessità, scarsamente percepita dalla storia delle religioni di tradizione puramente filologica, di superare il descrittivismo atomistico di un metodo puramente idiografico col ricorso a una visione di sintesi unificante e la messa in opera di tipologie per loro stessa natura classificatorie.

Negli anni Cinquanta Pettazzoni rafforzò il rapporto personale e scientifico (già avviato a metà degli anni Venti: il primo scambio di lettere ebbe luogo nel 1926) con Mircea Eliade, l'unico altro storico delle religioni del XX secolo che come lui può considerarsi veramente universale. Il rapporto con Eliade (che personalmente considerava il suo approccio morfologico ma che condivideva istanze fondamentali con i maestri della fenomenologia classica scandinavo-olandese) favorì da principio un certo accostamento alle posizioni fenomenologiche. Come scrive nell'articolo citato⁹:

In termini sistematici, si tratta di superare le posizioni unilaterali della fenomenologia e dello storicismo integrandole reciprocamente, e cioè potenziando la fenomenologia religiosa col concetto storicistico di svolgimento e la storiografia storicistica con l'istanza fenomenologica del valore autonomo della

8 PETTAZZONI R. 1959.

9 PETTAZZONI R. 1959: 14.

religione, restando con ciò risolta la fenomenologia nella storia, e insieme riconosciuto alla storia religiosa il carattere di scienza storica qualificata.

Peraltro, fino agli ultimi giorni egli mantenne una posizione di intransigente opposizione alle visioni antistoricistiche (in particolare a quella di Eliade), pur concedendosi una serie di aperture a una concezione della religione che rasentava forme di irrazionalismo (il Sacro e il Mistero)¹⁰.

Con la caduta del fascismo nell'Italia repubblicana Pettazzoni assunse il ruolo di un intellettuale politicamente e socialmente impegnato, riformulando in chiave di religione civile una tendenza che aveva adombrato in chiave di religione politica durante il periodo del regime fascista. Per esempio, egli si impegnò per la difesa della libertà della cultura, per la tutela delle minoranze religiose e in difesa dei principi laici sanciti dalla costituzione ma spesso disattesi nella pratica. A partire dagli anni Cinquanta egli profuse un grande impegno per il progresso degli studi storico-religiosi su scala mondiale. Nel 1950 fu fondata la Associazione internazionale per lo studio della storia delle religioni (che poi cambiò il nome, proprio in seguito a una sua iniziativa, in Associazione internazionale per la storia delle religioni: IAHR con la sigla inglese), e in quello stesso anno, in dicembre, Pettazzoni ne divenne il secondo presidente in seguito alla morte subitanea di van der Leeuw. Egli poi svolse un ruolo fondamentale nella fondazione della rivista *NVMEN*, organo ufficiale della IAHR, e della serie ad essa legata, *Studies in the History of Religions* (Supplements to *NVMEN*), nel 1954, di entrambe le quali assunse la direzione fino alla morte, in cooperazione non sempre facile col segretario generale Claas J. Bleeker (1898-1983). Alla fine dello stesso anno cominciò ad essere pubblicata la *International Bibliography of the History of*

10 Cfr. SEVERINO V. S. 2015: 14 «Pettazzoni called Phenomenology 'extremely anti-historical' while at the same time giving official recognition to the word which had most marked phenomenological studies: the sacred. Contemporaneously, he did not draw attention to the rationalist tradition connected with the word Hierology, which Sacrology closely followed, but neither did he draw attention to the other aspect implicit in Sacrology: the appeal to the sacred. He seems to consciously take on a humble tone to formulate the burning question. It is easy to see that the moderation and balance used in conceiving Sacrology would likely not have been enough to prevent reactions and misunderstandings in the debate on secularisation, from which the proposal seemed to spring».

Religions, con Bleeker nel ruolo di supervisore ma di cui Pettazzoni conservava una specie di patrocinio morale. Nel 1955 si spese senza risparmio di energie nell'organizzazione dell'Ottavo Congresso di storia delle religioni a Roma nell'aprile 1955. Nell'estate del 1958, infine, partecipò in veste di presidente al Congresso della IAHR a Tokyo, il primo a tenersi fuori dall'Europa.

Le ultime frenetiche attività, sia organizzative sia editoriali, peggiorarono la salute già indebolita del Nostro, ed egli decedette a Roma l'8 dicembre del 1959, all'età di 76 anni. Durante gli ultimi mesi della sua vita, nel 1958 e nel 1959, tre studiosi che si erano formati alla sua scuola, o direttamente o attraverso varie forme di collaborazione, ottennero la cattedra di storia delle religioni come ordinari, Angelo Brelich (1913-1977) a Roma (già nel 1958), Ernesto de Martino (1908-1965) a Cagliari (nel 1959), Ugo Bianchi (1922-1995) a Messina (nel 1960). Infine, alcuni anni più tardi, nel 1967, quello che fu forse l'allievo più fedele di Pettazzoni a livello teorico, Vittorio Lanternari (1918-2010), ottenne a Bari la cattedra di etnologia, una disciplina per la cui introduzione nell'insegnamento universitario il Nostro aveva strenuamente combattuto. Agli inizi del XXI secolo ancora molti altri studiosi della religione, allievi a loro volta di uno dei quattro maestri predetti, come chi scrive, o giovani della terza generazione della Scuola di Roma da lui fondata si richiamano al suo insegnamento anche se con posizioni teoriche diverse e approcci scientifici distinti se non peculiari.

OPERA

Dopo aver pubblicato il volume sulla religione primitiva in Sardegna (1912), Pettazzoni negli anni Venti pubblicò altri volumi dedicati a singole religioni, inserite e studiate nel loro contesto storico-culturale. Il libro sulla *Religione di Zarathushtra nella storia religiosa dell'Iran* (1920) fu il primo nella serie "Storia delle religioni" che Pettazzoni aveva fondato e avrebbe diretto per un ventennio (dal 1920 al 1940) presso l'editore Zanichelli. La collezione di quattordici volumi incluse tre opere dello stesso Pettazzoni e undici di altri autori. In quella serie il Nostro pubblicò una monografia sulla religione greca, *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro* (1921), e un saggio su *I misteri* (1924) del Mediterraneo antico. Invece, in una seconda serie di "Testi e documenti di storia delle religioni" che comprese alla fine sette

volumi comparsi tra il 1929 e il 1937, pubblicò nel 1929 *La mitologia giapponese secondo il libro del Kojiki*, che oltre alla traduzione della prima parte della teogonia giapponese comprendeva una ampia introduzione in cui venivano delineati i caratteri storico-religiosi dello Shinto. In queste monografie l'autore basò la sua ricerca sul principio espresso nella prolusione del 1924 che ogni singolo evento religioso è una formazione e, in quanto tale, il risultato di uno specifico sviluppo e al tempo stesso il punto di partenza di un ulteriore processo di sviluppo. Sette anni più tardi avrebbe formulato questo assunto di ricerca in termini lapidari: «La storia ignora le rivelazioni; essa conosce solo formazioni. Per la storia ogni *phainomenon* è un *genomenon*»¹¹.

Oltre a dirigere le due collane, Pettazzoni fondò la rivista *Studi e materiali di storia delle religioni*, che egli diresse dal primo anno (1925) fino al volume doppio del 1953-54. La linea programmatica della rivista, dettata dal Nostro, è stampata sulla seconda pagina di ogni numero fino alla data attuale.

Studi e materiali di storia delle religioni perseguono nel loro campo speciale i fini della scienza e della cultura. Alla scienza storica contribuiscono facendo oggetto di storia la religione nel suo svolgimento. Alla cultura schiudono più larghi orizzonti, promuovendo una maggiore partecipazione del pensiero italiano alla conoscenza di forme e momenti di civiltà meno prossime e meno noti.

Per la sua rivista Pettazzoni invitava e accettava contributi da studiosi italiani e stranieri specialisti di singole civiltà che si occupavano occasionalmente degli aspetti religiosi, ma naturalmente accoglieva con particolare calore i contributi dei non molti storici delle religioni attivi sul campo. Tra gli italiani, a parte gli allievi, tra cui, oltre a quelli citati, l'iranista e islamista, fervente cattolico poi convertito Bahai Alessandro Bausani (1921-1988), vari colleghi a lui coetanei (o quasi), tra cui il sacerdote con aperture moderniste Nicola Turchi (1882-1958), antichista, e il rabbino, poi convertito cattolico, Eugenio Pio Zolli, nato Israel Anton Zoller (1881-1956), semitista e biblista di origine ebreo-polacca (nato nell'attuale Ucraina); tra gli stranieri cele-

11 PETTAZZONI R. 1951: 2.

brità internazionali come il già citato van der Leeuw, Arnold van Gennep, Carl Clemen, Franz Altheim, Martin P. Nilsson, Karoly Kerényi, Theodor Gaster.

Nel 1910 Pettazzoni progettò un'opera grandiosa in tre parti sulla formazione e sviluppo del monoteismo nella storia delle religioni: la prima parte sugli esseri celesti nelle credenze dei popoli primitivi, la seconda parte sugli dèi supremi delle religioni politeistiche e la terza parte sulle entità divine delle religioni monoteistiche. Egli riuscì a terminare solo la prima parte che uscì nel 1922 col titolo *Dio: Formazione e sviluppo del monoteismo nella storia delle religioni*. La discussione sul problema degli Essere supremi e su quello ad essa collegato dell'origine dell'idea di Dio era stata particolarmente vivace alla fine del IX secolo e all'inizio del XX, con gli interventi dell'antropologo e poligrafo scozzese Andrew Lang (1844-1912) e dell'etnologo e storico delle religioni tedesco Wilhelm Schmidt (1868-1954). La tesi di Lang che sosteneva che la prima forma di religiosità era stato un monoteismo rudimentale basato sulla fede in un Essere supremo concepito come padre e creatore fu rinforzata da Schmidt, il quale – nel primo volume della sua opera monumentale in dodici volumi *Der Ursprung der Gottesidee* (1912) – sottolineò il carattere eccezionalmente elevato della credenza nell'Essere supremo e al tempo stesso la sua assoluta primitività e priorità rispetto a qualsiasi altra credenza, e di conseguenza la sua unicità. Pettazzoni, sulla base di un lavoro amplissimo di verifica di innumerevoli materiali etnografici relativi alle credenze religiose dei popoli cosiddetti primitivi, asserì che il preteso *Urmonotheismus* (monoteismo primitivo) poteva essere ridotto alle proporzioni più modeste di una credenza in un Essere celeste, percepito come una personificazione del cielo in accordo con le modalità del pensiero mitico che pervade ogni forma di religiosità primitiva¹².

La controversia tra i due studiosi si protrasse fino agli anni Cinquanta. Dal punto di vista di Pettazzoni questa credenza in un essere di natura uranica poteva configurarsi nella religione dei popoli antichi come l'idea di un dio reale, e più precisamente di un dio supremo, in conformità col carattere generalmente politeistico delle religioni antiche. Inoltre, egli asseriva che questa credenza universale in un

12 Cfr. PETTAZZONI R. 1922: XVI.

dio celeste rivestì un ruolo della massima importanza più tardi nello sviluppo storico del vero monoteismo¹³. In vari lavori che si susseguirono agli inizi degli anni Venti, egli portò a maturazione la sua idea fondamentale che il monoteismo possa nascere solo come *rivoluzione* contro un precedente politeismo. «Logicamente il monoteismo è la negazione del politeismo, così come *storicamente* presuppone un politeismo dal quale è derivato come negazione, cioè come *rivoluzione*»¹⁴ (idea che è stata – non si sa quanto innocentemente – ripresa e divulgata con grande scalpore dall’egittologo e storico delle religioni tedesco Jan Assmann).

La ricerca di Pettazzoni sull’idea di dio nel suo sviluppo storico progredì in direzione diversa nelle ricerche successive al volume del 1922. La sua attenzione si concentrò progressivamente sugli attributi dell’Essere supremo, in particolare l’onniveggenza e l’onniscienza. La sua ricerca si allargò dal carattere dell’onniscienza nelle religioni dei popoli primitivi all’onniscienza divina nei più svariati popoli della terra, ricerca che trovò il suo coronamento nella grande opera del 1955, *L’onniscienza di Dio*. In quest’opera Pettazzoni modificò la tesi dell’identità e unicità della natura uranica degli esseri supremi per tenere nella dovuta considerazione l’ambiente culturale nel quale ogni specifico Essere supremo prendeva forma. Da qui la necessità di formulare una tipologia variamente articolata. In sintesi, Pettazzoni propone di accordare le forme assunte dall’Essere supremo secondo tre fasi di sviluppo dell’attività economica prevalente presso le diverse culture. Nelle culture pastorali l’Essere supremo è il Padre Cielo, perché è dal cielo che viene la pioggia necessaria alla crescita dell’erba per il pascolo del bestiame da cui trae sostentamento la vita umana. Nelle culture di cacciatori l’Essere supremo è il Signore degli animali che regola la cattura della selvaggina e quindi la sussistenza umana. Infine, nelle più progredite civiltà agricole l’Essere supremo è la Madre Terra perché è dal ventre della terra che nascono le piante delle quali si nutrono gli esseri umani.

Il progetto di un’altra grande impresa di fenomenologia storica risale al 1914, e Pettazzoni portò a termine il suo progetto nel decennio

13 Cfr. PETTAZZONI R. 1922: XVI.

14 PETTAZZONI R. 1923: 200.

1925-1935 studiando per la prima volta in maniera sistematica la pratica confessionale delle religioni non-cristiane, benché anche lo studio della confessione cristiana fosse prevista nel piano originario. Il frutto di questi dieci anni di ricerca furono tre volumi e una serie di articoli. In un saggio riassuntivo del 1937 Pettazzoni espose il metodo seguito e i risultati della ricerca¹⁵. La confessione dei peccati gli apparve come un rito catartico finalizzato a un'eliminazione quasi fisica della materia peccaminosa, attraverso un processo di evocazione orale concepito come un'operazione magica. Non sussisteva, a suo parere, una soluzione di continuità tra le operazioni di carattere magico dei primitivi e il complesso rito confessionale delle religioni superiori. In entrambi i casi funzionava un meccanismo di purgazione-redenzione che dalle forme più semplici di cancellazione quasi meccanica del contagio prodotto dal peccato conduceva alla riconciliazione col dio attraverso la penitenza nella fase più evoluta.

L'opera sulla confessione dei peccati (che, limitatamente ai primi due volumi, apparve anche in versione francese ampliata) ricevette una serie di recensioni gratificanti, come in generale tutte le altre opere. L'abbondanza dei dati raccolti e la chiarezza nella loro esposizione furono apprezzate perfino dallo storico iper-storicista Adolfo Omodeo (1889-1946), che comunque negò ogni valore genuinamente storico alla interpretazione complessiva, confermando l'atteggiamento critico assunto riguardo ai lavori sul monoteismo. Per Omodeo, la «scienza delle religioni» non può avere un carattere di scienza storica rigorosa e non può andare oltre a una «sintesi generica di tipo sociologico»¹⁶. Pettazzoni replicò alla critica del suo collega alcuni anni più tardi, ribadendo la sua posizione di storicista peculiare, avverso a una scienza delle religioni di carattere naturalistico, e la sua ferma convinzione del carattere pienamente storico degli studi storico-religiosi¹⁷.

Pettazzoni, un caso assai raro nella storia delle religioni che trova quasi l'unico parallelo in James G. Frazer (1854-1941), pianificò e riuscì a portare quasi a termine da solo lavori di impianto enciclopedico, servendosi di collaboratori solo nelle opere di età avanzata. Dopo aver

15 PETTAZZONI R. 1937.

16 OMODEO A. 1937: 368.

17 PETTAZZONI R. 2018: 21.

terminato il ciclo della confessione dei peccati e mentre ancora lavorava a quello degli esseri supremi onniscienti, egli intraprese un'altra opera ancora più audace che aveva in mente fin dal 1931: un'amplissima collezione di miti e leggende dei popoli di tradizione orale – comunemente denominati primitivi – attraverso quattro continenti. Egli lavorò a questa impresa nella prima metà degli anni Quaranta, e nel 1948 vide la luce il I volume, *Miti leggende*, I, *Africa-Australia*, e nel 1953 il III, *America settentrionale* (scritti entrambi interamente di sua mano). Continuò negli anni seguenti fino alla morte, avvalendosi della collaborazione di due suoi allievi che sarebbero diventati i capiscuola dell'antropologia culturale e dell'etnologia italiana, rispettivamente, Tullio Tentori, col quale firmò il vol. IV, *America centrale e meridionale* (1959), e Vittorio Lanternari, al quale si deve in gran parte il II volume, *Oceania* (1963).

La redazione di quest'opera indusse Pettazzoni a ritornare su un soggetto che lo aveva interessato fin dalla gioventù: il senso del mito nel suo rapporto con la religione. Nella prefazione al primo volume di *Miti e leggende* (1948), ripreso in numerose sedi in diverse lingue, egli formulò una sua idea sulla "verità del mito". Riportiamo le parole usate dallo stesso autore nella presentazione alla Accademia dei Lincei il 14 febbraio 1948¹⁸.

Questo mondo, che crede nel mito, noi non possiamo che intravederlo nei primordi della nostra civiltà occidentale ma ci sta dinnanzi vivo e vero nei popoli primitivi. I testi mitici qui raccolti sono testimonianze di un pensiero in cui il mito è vivo, anteriormente ad ogni critica del mito. Per questo pensiero il mito è vero e non può essere altro che vero: non può essere falso, perché il mito è la base ideologica su cui è fondata la vita del gruppo e dell'individuo nelle società primitive. Il gruppo vive nel mito come fu fondato una volta, e poi rimase sempre così. Abbiamo qui le fondamenta ideologiche, o la sovrastruttura ideologica del mondo sociale primitivo. C'è dunque una verità del mito. Abbiamo delle testimonianze esplicite che ho raccolte nella prefazione: molti popoli primitivi distinguono fra storie vere e storie false. Le storie false sono quelle di pura invenzione, di pura fantasia, pura letteratura diremmo noi. Le storie vere sono i miti. In primo luogo, miti delle origini, miti,

18 GANDINI M. 2005: 71.

dunque, quelli che narrano come ebbe principio quel mondo fisico in cui il gruppo vive, l'ordine sociale che regola la vita tribale, senza di che la vita sarebbe impossibile. Recitare il mito equivale a riprodurre i grandi eventi delle origini, evocarli, perciò il mito si recita nelle cerimonie rituali, fa parte del culto, è culto esso stesso. Recitare il mito delle origini del mondo vale quanto ricreare il mondo, nelle feste di principio d'anno. In questo senso i miti non possono esser falsi. C'è dunque una verità del mito, non verità logica, verità magica, verità religiosa, verità di fede. Il mito non va pensato secondo il pensiero.

In questa idea della verità del mito – come in altri lavori, in gran parte rimasti inediti e di recente studiati allo stato frammentario, che recuperano un'idea del sacro e del mistero quasi come categorie autonome¹⁹ – si intravede un lato intimo e meno evidente della personalità scientifica di Pettazzoni che ne fa uno storico delle religioni più umano e aperto alle crisi della modernità e della post-modernità, e quindi più vicino alla sensibilità del lettore contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA

CASADIO Giovanni, *Raffaele Pettazzoni ieri, oggi, domani: la formazione di uno storico delle religioni e il suo lascito intellettuale*, in G. P. BASSELLO, P. OGNIBENE e A. PANAINO (eds.), *Il mistero che rivelato ci divide e sofferto ci unisce. Studi pettazzoniani in onore di Mario Gandini (Supplemento Speciale a "Strada Maestra")*, Mimesiss, Milano 2012, pp. 221-240.

CASADIO Giovanni, *NVMEN, Brill and the IAHR in Their Early Years: Glimpses at Three Parallel Stories from an Italian Stance*, in Armin GEERTZ, Tim JENSEN (eds.) *NVMEN, the Academic Study of Religion, and the IAHR*, Leiden-Boston 2016, pp. 303-348.

19 Cfr. SEVERINO V. S. 2010. In quegli stessi anni in cui progettava e quasi portava a termine quell'opera grandiosa, il Nostro tracciava anche le linee di una storia religiosa nazionale condotta secondo il metodo storico-comparativo (PETTAZZONI R. 1952), non solo dell'Italia, come indicato nel titolo, ma anche della Germania e del Giappone in momenti particolari della loro vicenda storica.

ELIADE Mircea, *The History of Religions in Retrospect 1912-1962*, "Journal of Bible and Religion", 31-2, 1963, pp. 98-109.

GANDINI Mario, *Raffaele Pettazzoni nel 1948. Materiali per una biografia*, "Strada maestra", 59, 2005.

LANTERNARI Vittorio, *Necrologio. Raffaele Pettazzoni*, "Rivista di antropologia", 46, 1959, pp. 283-286.

OMODEO Adolfo, Recensione di *La confessione dei peccati*, "La critica", 35, 1937, pp. 367-371.

PETTAZZONI Raffaele, *La religione primitiva in Sardegna*, Soc. Edit. Pontremolese, Piacenza 1912.

PETTAZZONI Raffaele, *Dio: Formazione e sviluppo del monoteismo nella storia delle religioni*, Zanichelli, Bologna 1922.

PETTAZZONI Raffaele, *La formation du monothéisme*, "Revue de l'histoire des religions", 44-88, 1923, pp. 193-229.

PETTAZZONI Raffaele, *Svolgimento e carattere della storia delle religioni*, Laterza, Bari 1924.

PETTAZZONI Raffaele, *La confessione dei peccati: Metodo e risultati*, "Scientia", 31 (61), 1937, pp. 226-232.

PETTAZZONI Raffaele, *Saggi di storia delle religioni e di mitologia*, Edizioni italiane, Roma 1946. Ristampato, con postfazione di G. Casadio, come *Storia delle religioni e mitologia*, Mimesis, Milano 2018.

PETTAZZONI Raffaele, *Le due fonti della religione greca*, in *Proceedings of the Seventh Congress on the History of Religions, Amsterdam, 4th-9th September 1950*, Amsterdam 1951, pp. 123-124.

PETTAZZONI Raffaele, *Les deux sources de la religion grecque*, "Mnemosyne" 4-4, 1951, pp. 1-8.

PETTAZZONI Raffaele, *Italia religiosa*, Laterza, Bari 1952. Rist. Mimesis, Milano 2020.

PETTAZZONI Raffaele, *Il metodo comparativo*, "Numen", 6, 1959, pp. 1-14.

SEVERINO Valerio Salvatore, *La religione di questo mondo in Raffaele Pettazzoni*, Bulzoni, Roma 2010.

SEVERINO Valerio Salvatore, *For a secular return to the sacred: Raffaele Pettazzoni's last statement on the name of the science of religions*, "Religion", 45, 2015, pp. 1-15.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS DIVINOS: LA RELIGIÓN ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

Paola Corrente

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

INTRODUCCIÓN

Con el descubrimiento¹ de América en 1492 irrumpió en la escena mundial un nuevo continente, donde se habían desarrollado civi-

1 A lo largo de este estudio tocaremos temas que, culpables de herir la sensibilidad de los varios sectores de la gran familia del políticamente correcto, han tenido que pasar por el revisionismo. Lo que normalmente se genera en las situaciones sujetas a los sentimientos que los hechos suscitan y no a los hechos, es una miríada de polémicas que, al no tener en muchos casos una base lógica o de simple sentido común, se ramifican *ad infinitum*, llegando a excesos inverosímiles y haciendo perder de vista los puntos que realmente habrían de ser discutidos. Uno de estos asuntos percibidos como delicados es el del descubrimiento. No es posible entrar en detalle en esta extensa discusión (que abarca la postura tradicional, la etnológica, la indigenista, hispanista etc. —véase, entre otros, FORBES J. 2007), pero, desde nuestro punto de vista, es importante aclarar un par de puntos. Es cierto que América existiera independiente de los viajes de los Europeos, que es muy posible que otros pueblos hubieran llegado al continente antes de Colón (el caso más conocido es el de los vikingos), o que los primeros en llegar a América fueron los hombres que cruzaron el estrecho de Bering *in illo tempore*. Esto lo sabemos todos. De acuerdo con que las palabras designan la realidad, otro concepto que se ha perdido para permitir las varias acrobacias lingüísticas y conceptuales que están tanto de moda, el punto fundamental es que el de América fue un descubrimiento para los Europeos del XVI siglo. La palabra no fue (y no es) usada para disminuir América y sus culturas, ni implica reflexiones sobre razas y culturas, o la legitimidad de la conquista, es simplemente la descripción de un hecho histórico: en 1492 los Europeos descubrieron América, porque hasta ese punto ignoraban (o no tenían noticias ciertas sobre) su existencia; además, por más que América pueda haber sido colonizada antes, desde este momento entró en la historia mundial con un papel importantísimo. Por eso ha queda-

lizaciones hasta este momento desconocidas². El impacto que estos pueblos y sus culturas tuvieron en la historia fue enorme, y uno de los choques culturales más intensos entre el viejo y el nuevo mundo tuvo que ver con la religión.

Y precisamente en el tema religioso centraremos esta contribución, para analizar la tipología religiosa del politeísmo y comparar las formas que tuvo en Europa y en América, tomando como ejemplo el Perú.

Esta temática implica varios problemas, que no es posible tratar con el detenimiento necesario en esta sede. Por lo tanto, vamos a dar solamente una pincelada de la delicada tarea que significa el estudio comparado de las religiones.

Para el historiador de las religiones, la comparación es una herramienta de trabajo fundamental. Sin embargo, no todas las disciplinas la favorecen, bajo la (equivocada) idea que alimenta la jerarquización entre culturas y minimiza la identidad de cada una de ellas. A esto hay que añadir la deconstrucción típica del postmodernismo, que pone en duda todo lo que se ha dicho en el pasado, y la tendencia de ciertas disciplinas, como la antropología o la sociología, que se apoyan en estas corrientes (y tienen el monopolio del estudio de las religiones amerindias), a disputar lo que apunta a un estudio teórico amplio, como la formulación de definiciones y clasificaciones, en nombre del relativismo cultural (BENAVIDES G. 2008).

La importancia de estos problemas es evidente, pues tenemos que lidiar con términos y conceptos, como “politeísmo” o “religión”, que

do en el uso la perspectiva de los Europeos. Discutir sobre los acontecimientos que se desencadenaron después de la llegada de los Europeos a América no tiene que ver con el hecho que el término descubrimiento sea o no correcto: son dos problemas separados, y, como siempre pasa con las discusiones de corte postmoderno, las cosas no son analizadas en todos sus elementos, como se debería, sino que se opta por soluciones simples (=los Europeos son la fuentes de todos los males de la humanidad), que no hacen nada más que crear confusión sobre conceptos y procesos metodológicos.

2 En América había tres grandes civilizaciones, los Incas, en la zona andina, los Mayas, en Centroamérica, y los Mexicanos (a los que nos solemos referirnos como “Aztecas”) en México, y otras culturas, donde predominaba una organización social de tipo tribal en Norteamérica y las zonas de Suramérica fuera del imperio inca, en especial en la Amazonía. Además, en Mesoamérica florecieron otras culturas, de las que los Mexicanos fueron deudores, como la tolteca, la olmeca y la zapoteca. Para las culturas andinas que entraron en el imperio inca véase la n. 20. Para las culturas mesoamericanas véase CARRASCO D. 2000, para la mexicana BOTTA S. 2006 y para las andinas MARZAL M. M. (ed.) 2005.

dan lugar a discusiones sobre la legitimidad de su aplicación generalizada. Por ejemplo, en lugar de “religión” se prefiere usar el plural, “religiones”, para respetar la multiplicidad de religiones existentes³. Al ser “religión” una palabra latina, y “politeísmo” un término acuñado en el siglo XVI⁴, es lógico que ningún pueblo de la antigüedad (tal vez con la, obvia, excepción de los que hablaban latín) podía haber usado estas palabras para referirse a sus formas religiosas. Sin embargo, esto no quiere decir ni que la religión no exista⁵ ni que el politeísmo no sea una estructura interpretativa efectiva para el estudio de las religiones.

Como historiadores de las religiones somos conscientes de que no hay un concepto ideal, “puro”, o universal de religión y politeísmo (por eso se recurre a las tipologías), porque son fenómenos que se han moldeado en sus diferentes manifestaciones históricas⁶: la comparación se ocupa tanto de las similitudes como de las diferencias.

En este arduo contexto teórico, nuestra contribución apunta a conectar, a través de la comparación, culturas que, por sus dimensiones histórico-geográficas, parecen mucho más desiguales que parecidas. En §1, haremos un discurso comparativo acerca de los rasgos comunes fácilmente reconocibles en el politeísmo euro-mediterráneo y americano, y en §2, un análisis que intente explicar, a través de las idiosincrasias de los sistemas amerindios, el hecho que este politeísmo

3 Además de otras palabras, como por ejemplo “cosmovisión”, muy utilizada en antropología. En el entendido que todos los pueblos producen una particular manera de ver las cosas, por si acaso es la religión que se construye de acuerdo con la percepción del mundo que cada uno tiene. Al final, todos estos cambios no resuelven el problema de entender qué es la religión. Sobre el asunto véase CASADIO G. 2016, STAUSBERG M. - ENGLER S. 2016 y STAUSBERG M. - GARDINER M. 2016.

4 El término se debe a Jean Bodin (1580: 28), que forja la palabra sobre formas que usaban ya los autores antiguos, como Filón de Alejandría (por ejemplo, en *De opificio mundi* 171, *De mutatione nominum* 205 y *De confusione linguarum* 42, 144) u Orígenes (*Contra Celsum* 3,73). Sobre la cuestión véase SABBATUCCI D. 1998: 9-10.

5 Aunque hemos llegado a afirmaciones provocadoras como las de Jonathan Z. Smith (1982: XI): «Religion is solely the creation of the scholar's study. It is created for the scholar's analytic purposes by his imaginative acts of comparison and generalization».

6 Sin embargo, está claro que se pueden hallar aspectos comunes en todas las religiones. Sobre el asunto véase KING W. L. - ALLES G. D. 2005 [1987], en particular la sección “Further Considerations”, de Alles, y STAUSBERG M. - ENGLER S. (eds.) 2016: part V.

no sea completamente igual al del Mediterráneo. Finalmente, en las conclusiones, retomaremos algunos asuntos metodológicos.

LA RELIGIÓN DE LOS INCAS: POLITEÍSMO AMERICANO Y POLITEÍSMO MEDITERRÁNEO EN COMPARACIÓN

El politeísmo es una forma religiosa compleja⁷. Bien organizado y estructurado, corresponde a sociedades complejas, las que se suelen llamar “grandes civilizaciones”, y que se caracterizaron por el urbanismo, la práctica de la agricultura y el desarrollo de la escritura: grandes civilizaciones fueron, por ejemplo, aquellas de Oriente Próximo, Grecia, Roma, India y China.

Si la estructura económica y social permite reconocer el punto de inicio del politeísmo, localizado en el espacio y en el tiempo en Mesopotamia, la más antigua de las grandes civilizaciones, podemos identificar también su punto conclusivo, eso es, la difusión del cristianismo: con una serie de edictos (emanados por Constantino en 313 d.C., y Teodosio, en 391-392 d. C.) el cristianismo se fue imponiendo como religión oficial del Imperio Romano.

Las formas sociales y económicas de la ciudad⁸ configuraron a la divinidad politeísta. Como los hombres, los dioses forman una comunidad, ya que son antropomórficos (=tienen carácter y forma humana), están divididos en familias y organizados jerárquicamente. Representan la naturaleza o la sociedad, tienen poderes relativos (el poder de uno limita el de otro)⁹, son protagonistas de mitos y destinatarios de ritos.

7 Sobre el politeísmo véase PETTAZZONI R. 1946: 29-40, BRELICH A. 1960 y 2007, BIANCHI U. 1975: 102-106, ASSMANN J. 1996, 2008 y 2004: 17-31, SABBATUCCI D. 1998, ZWI WERBLOWSKI R. J. 2005 [1987], PYE M. 2010, BETTINI M. 2014, COLONNA A. 2018 y ZIVIE-COCHE C. 2018.

8 A través de la comparación de las culturas indoeuropeas, Georges Dumézil (1958) teorizó la famosa tripartición de las funciones en estas sociedades según el poder político-religioso, militar y económico.

9 La sociología y la antropología prefieren usar el término “funciones”. Sin embargo, nos parece correcto hablar de poderes, porque lo que el dios de la lluvia efectivamente hace es una acción, dominar la lluvia, es decir, que ejerce su poder sobre ella en el momento en que la manda o retiene. En el caso del monoteísmo, en cambio, Dios tiene poderes absolutos, al no haber otros dioses con los que compartir poderes.

Cada uno con sus particularidades, los politeísmos mediterráneos se desarrollaron en torno a estos ejes¹⁰. En la otra parte del mundo, y algún tiempo después¹¹, en América surgía la misma forma religiosa, ella también con sus peculiaridades.

Casi todos los factores contextuales¹² que vieron el nacimiento del politeísmo están presentes también en América, donde civilizaciones urbanas florecieron alrededor de la agricultura¹³. En particular, en Perú los Incas sobresalieron como ingenieros porque, al encontrarse en un medio ambiental heterogéneo, donde la falta de lluvia (hay desiertos) se alternaba a fenómenos devastadores (como *El niño*, que todavía hoy en día azota el país), perfeccionaron el sistema de andenes y de canales de riego con los que consiguieron practicar la agricultura de forma eficiente.

Desde este punto de vista, el Perú enfrentó condiciones climáticas y respondió a ellas cómo se hizo en la antigua Mesopotamia, que también cubría un territorio enorme y exigente, con clima árido y semi-desértico, en el que la agricultura fue posible gracias a la lluvia en el norte, y al riego en el sur, y donde los fenómenos naturales asociados al agua, como tormentas e inundaciones, llegaban con vehemencia y traían destrucción.

Cerrando el círculo temporal, el final del politeísmo se dio con las mismas circunstancias que en el Mediterráneo, debido a la difusión del cristianismo. En ambos casos se trató de una imposición, que, so-

10 Por ejemplo, Sabbatucci evidencia las especificidades de cada politeísmo remarcando que el mesopotámico fue la forma originaria, el griego la forma considerada perfecta, el egipcio aquella adaptada y el romano la final. Sobre la religión griega véase BURKERT W. 2007 [1977], sobre la mesopotámica JACOBSEN T. 1976 y MANDER P. 2009, sobre la romana DUMÉZIL G. 2007 [1966] y sobre la egipcia MORENZ S. 2015 [1973].

11 Hablamos del IV milenio para las formas urbanas y politeístas para el Mediterráneo oriental y el II milenio para América. Además, de las grandes civilizaciones amerindias la más antigua fue la inca, seguida por la maya y la mexicana.

12 Con la excepción de los Mayas, que usaron jeroglíficos, las sociedades amerindias no desarrollaron la escritura. Fuera de todas las civilizaciones mencionadas, el politeísmo se encuentra también entre los Yoruba, un grupo étnico de África occidental (Nigeria, Benín y Togo), y los polinesios, aunque tampoco estos últimos dos pueblos tenían escritura.

13 Por lo tanto, había división de los trabajos, como entre los indoeuropeos. Véase n. 8.

bre todo en los territorios americanos, tomó la forma de abruptas y violentas conversiones¹⁴.

Como es evidente ya desde el cuadro de referencia, la comparación es un discurso que se hace todavía más complejo con respecto a los contenidos, y debería ser sostenido de forma mucho más detallada. Por eso, decidimos detenernos solo sobre unos cuantos puntos de contactos entre los dos tipos de politeísmo: el concepto de divinidad, el aspecto astronómico y la dimensión política.

Por lo que tiene que ver con la divinidad, la palabra quechua usada para indicar todo lo que es sagrado es *huaca*. Al lado de divinidades típicas en un politeísmo, como Inti, el sol, Quilla, la luna, o Illapa, el trueno, registramos figuras divinas no completamente antropomórficas, como el dios-Felino, o el *trickster*, el “tramposo divino”, que disfruta oponiéndose a los dioses mayores y es a menudo representado en forma animal¹⁵, o los “héroes culturales”, como la propia divinidad suprema de los Incas, el dios Viracocha, que se caracterizan por haber concedido a los seres humanos algunos dones fundamentales, como la agricultura.

Por un lado, los seres sobrenaturales, eso es, figuras divinas cuyo estado oscila entre lo divino y lo semidivino (BRELIICH A. 1966: 13-30), o el zoomorfismo (TESTA A. 2017) se hallan con mayor frecuencia en las sociedades menos desarrolladas, mientras que en el politeísmo son en general superadas o adaptadas. En Grecia, por ejemplo, dioses a todos los efectos como el titán Prometeo, o en Mesopotamia Enki/Ea, el astuto dios de las aguas, cubren las funciones de *trickster*; Osiris en Egipto o Dioniso en Grecia son también los que enseñaron la agricultura y la viticultura a los seres humanos.

Por el otro, estos elementos ambiguos pueden relacionarse con concepciones específicas, con las que tal vez la *forma mentis* arcaica se sentía más cómoda. La idea de la fusión o intercambio entre los varios elementos universales indica la percepción de un equilibrio cósmico y de la fuerte simbiosis con la naturaleza que de alguna forma el ra-

14 Tampoco en el Imperio Romano la transición hacia el monoteísmo fue del todo pacífica. Afronta la cuestión, entre otros, FILORAMO G. 2011.

15 Sobre el *trickster* véase RADIN P. 1956, BIANCHI U. 1958 y BIANCHI U. - STOYANOV Y. 2005 [1987].

cionalismo típico del pensamiento occidental había roto¹⁶: las sociedades que desarrollaron el politeísmo en general habían alcanzado un nivel de conocimiento de la naturaleza que les permitía mantener una distancia de ella y, sobre todo, dominar el miedo a ella. Las religiones americanas, en cambio, conservan un pensamiento dualista hecho de principios opuestos y complementarios¹⁷, que repercute también en los dioses: Pachamama, “madre de la tierra”, tiene su contraparte masculina, Pachacámac, señor de las aguas subterráneas, y juntos encarnan el ámbito cósmico de la tierra y de las aguas subterráneas.

En realidad, las parejas divinas, tan comunes en la mitología, son otra manera de declinar la totalidad, a través de dos elementos distintos y separados, que no se fusionan en el uno, sino que lo representan por yuxtaposición.

En el politeísmo, la totalidad es al mismo tiempo lo indeterminado, donde todo está junto y nada es distinguible, es el caos, algo amenazador. Por ende, asistimos al pasaje de lo total a lo particular, de modo que el caos, y el miedo que acarrea, quede lejos. A ilustración de esto está, en la literatura mesopotámica, el prólogo del *Enūma Eliš*, que lista las divinidades a cargo del universo partiendo de Tiamat y Apsû, las aguas saladas y las aguas dulces, que representan el conjunto del elemento líquido (y que recuerdan, incluso en sus funciones, a Pachamama y Pachacámac), hasta dioses más especializados, como Anu, el cielo, y Ea, ya un dios que, más allá de su esencia natural de dios de las aguas, tiene un papel concreto de demiurgo hábil e inteligente.

Pasando a la astronomía, en una sociedad agrícola el conocimiento de los ciclos de la naturaleza es imprescindible. Por eso, los Incas incentivaron el estudio del cielo, de los planetas, de los fenómenos astrales y, naturalmente, de la matemática, lo que convergió en la creación de refinados calendarios, que codificaban su visión cíclica del tiempo y del mundo.

16 Algunas grandes religiones, como el hinduismo, harán de estas ideas el perno filosófico de su estructura.

17 Por ejemplo: arriba-abajo, masculino-femenino, frío-caliente, luz-tiniebla. El Cusco estaba dividido en dos mitades: *banan* (=superior, derecha, masculino) e *burin* (=inferior, izquierda, femenino). De alguna manera, se parecen a los principios de la filosofía oriental del *yang* (=masculino) y *yin* (=femenino) o a las diez oposiciones fundamentales pitagóricas, como impar-par, derecha-izquierda, luz-tiniebla, bien-mal, entre otras.

Nuevamente, la religión que en esto más se acercó a las americanas fue la mesopotámica. Aparte de la forma de los templos (la pirámide en América y el zigurat en Mesopotamia) que, con gradas, y abiertos en la cima, permitían la contemplación del cielo, estos dos pueblos destacaron por la adivinación, derivada de la observación de los astros (y de los otros fenómenos naturales), y la noción de la correspondencia entre macro y microcosmos: a Pachacámac y a Viracocha se le dedicaba un culto de tipo oracular y los Mesopotámicos, los primeros en teorizar y practicar las disciplinas adivinatorias (aunque no tenían oráculos), tuvieron tal renombre en ellas que todavía en época romano-helenística los adivinos *par excellence* eran los caldeos¹⁸.

Finalmente, hay que comentar el lazo entre política y religión. Para las culturas antiguas, el ordenamiento político no podía ser separado de la religión, es más, era legitimado por ella. El gobierno de las sociedades politeístas tuvo varias formas, desde las ciudades-estado (*poleis*) de Grecia, a las monarquías e imperios en Mesopotamia, Egipto, Roma y América. Aquella misma idea de la correspondencia entre macro y microcosmos que hemos visto antes había determinado la teocracia en Mesopotamia, con el rey representante en tierra de los dioses, en Egipto, donde el faraón era el hijo de Ra, el dios Sol, y su reino se vinculaba con el ciclo mítico de Osiris, y en Roma, con la divinización del emperador y el auge de los cultos solares, de origen oriental (sirio). También según los Incas, la deidad solar sancionaba el principio de la realeza entre los hombres, ya que Manco Cápac, el antepasado mítico fundador de la dinastía del Cusco, era hijo de Inti, y esta investidura divina pasaría a todos los reyes cusqueños después de él.

Adicionalmente, hay que tener en cuenta la naturaleza de la religión como *instrumentum regni*, o sea, su función política¹⁹. Fuera de duda, los Romanos supieron utilizar muy eficazmente la religión para mantener unido su imperio. Pero los Incas no les fueron inferiores: conquistadores ellos mismos, lograron integrar a los pueblos sometidos a través de un sistema de reciprocidad que funcionaba prin-

18 Sobre la comparación entre la adivinación incaica y la mesopotámica véase DUPONCHEL D. 2018.

19 Aparte de las más conocidas especulaciones de Maquiavelo, ya los antiguos, como el historiador Polibio o el filósofo y político Critias, habían reflexionado sobre este aspecto. Sobre eso véase FILORAMO G. 2004: 34-35.

cialmente a nivel socioeconómico, y al que dieron un fundamento ideológico con la religión²⁰. Por la configuración geográfica misma del imperio, que se extendía en altura y abarcaba numerosas fajas climáticas con producciones distintas, el trueque (pues el dinero no existió) permitía que los productos fuesen distribuidos por todo el imperio. Colonos, *mitimaes*, eran transferidos de un lugar a otro, los dignitarios locales llevados al Cusco e impregnados de su cultura y las *huacas* de los varios pueblos transportadas al *Coricancha*, “el recinto del sol”, el templo principal de la capital. A la vez, la veneración del sol, el dios tribal de los Incas, gentes originarias de lo alto de los Andes, se difundió por todo el imperio, conforme se iba dando la expansión inca, transformándose paulatinamente en un culto estatal. Por su parte, Viracocha, otra divinidad astral, se convirtió en una especie de divinidad creadora panandina en la que todos se pudieran identificar, a través de las historias de sus viajes a lo largo del imperio, o de su asociación con varios lugares sagrados (como el lago Titicaca).

Esta coexistencia como deidades dominantes de Inti, Pachacámac y Viracocha, que se alternan y sobreponen, es testimonio tanto de la multiplicidad de las veneraciones locales como de la operación teológica que fue puesta en acción con la finalidad de transmitir un sentido de comunidad e identidad.

Por esa misma exigencia, la elaborada estructura geométrica del Cusco era reproducida a lo largo del imperio, de manera que la ciudad se configurase como el centro del imperio inca que era, a su vez, el centro del espacio y del tiempo²¹.

ALGUNAS REFLEXIONES TEÓRICAS

Después de haber ilustrado algunos asuntos de la riquísima tradición religiosa de los politeísmos, es necesario hacer unas considera-

20 Las culturas andinas preincaicas fueron Chavín (XV-V a.C.), Moche y Nazca (IV a.C.-VI d.C.), Tiahuanaco (VI-IX d.C.) y Chimú (XI-XV d.C.).

21 El Templo del Sol de Cusco surgía en el centro del *tabuantinsuyu*, las cuatro regiones del imperio. De él partían 41 *ceques*, las direcciones que, a largo de líneas hipotéticas, se irradiaban del centro y se repartían por todo el imperio, y que, puntuadas por *huacas*, santuarios, marcaban el ritmo de las celebraciones religiosas. Sobre el sistema cusqueño véase ZUIDEMA T. 1995. Sobre la sacralidad del “centro” se vea ELIADE M. 1958: cap. X.

ciones teóricas sobre ellos, para no quedar en una simple recolección de datos.

La primera aclaración es sobre las correspondencias entre las formas religiosas en Europa y América, aunque este de los parecidos es un problema que interesa el politeísmo en general. En el Mediterráneo, podemos afirmar que algunas nociones o prácticas religiosas se expandieron por difusión, y que el centro de esta difusión, por cuestiones cronológicas, fue Mesopotamia. Asimismo, fue posible la logística, por así decirlo, de la difusión, porque en la cuenca del *mare nostrum*, por los comercios y por las guerras, hubo un intenso movimiento de hombres, que se llevaban a dónde iban las costumbres de sus países, y con ellas su patrimonio de mitos y ritos, sobre todo en la Edad del Bronce²².

En cambio, entre Europa y América, si se mantiene el supuesto de la anterioridad –las culturas americanas son más jóvenes que las mediterráneas–²³, viene menos el de la comunicación, improbable dada la tecnología de la época, que no hubiera permitido el contacto directo. Tenemos que considerar, luego, que el desarrollo de formas religiosas similares se deba a similares condiciones culturales: al fin y al cabo, la religión es un fenómeno social, por eso, si las sociedades son afines, también los serán las formas religiosas que produzcan.

Estas problemáticas son centrales para la cuestión metodológica de la comparación, pues podrían surgir dudas sobre hasta qué punto es factible comparar civilizaciones tan lejanas en el espacio y en el tiempo. Son cuestiones complejas que ocupan un lugar central para la historia de las religiones, a propósito de las que podemos hacer una rápida referencia a la definición que Oliver Freiberger da de los varios ámbitos de la comparación (FREIBERGER O. 2018 y 2019 y STAUSBERG M. 2022). Entre ellos está la comparación *cross-cultural*, más o menos traducible en “intercultural”, es decir, cuando son analizadas situa-

22 Dada la cercanía geográfica entre los pueblos del norte y centro América, es evidente que hubo intercambios de elementos culturales. Véase por ejemplo FERGUSON K. 2007. Más difícil de establecer, en cambio, la existencia de contactos entre el norte, centro y sur del continente y una eventual difusión. De todas maneras, mexicas, incas y mayas compartieron varias creencias, como la idea de la dualidad, y prácticas, como los sacrificios humanos. Otro punto a considerar en este ámbito es el de las relaciones América-Asia, para las cuales no se puede prescindir de los estudios de Robert Heine-Geldern.

23 Véase n. 11.

ciones que no pertenecen a un entorno cultural e histórico definido. A esto, podemos añadir las reflexiones de Jonathan Z. Smith sobre la analogía, una clase de similitud que no deriva de un mismo origen, y la homología, aquella similitud que sí lo tiene: en nuestro caso, se trataría de una comparación analógica (BIANCHI U. 1975: 5-8, 179 y 210-215, SMITH J. Z. 1990: 47, n. 15 y CASADIO G. 2010: 60 n. 4 y 2013: 127-128, n. 74).

El otro comentario toca dos de los puntos vistos antes, el de los rasgos antiguos del politeísmo americano y el de su desaparición, en una muy interesante interrelación.

En los territorios del que sería el imperio inca había zonas, por ejemplo, la selva en la región amazónica, donde existían formas sociales, como las de los cazadores, y, luego, formas religiosas, como el chamanismo, que fueron englobadas y mantenidas en el politeísmo incaico²⁴. A la geografía y a las políticas adoptadas por los Incas se puede adscribir el hecho que prácticas y creencias primitivas que, en general, como dijimos, no se guardan en un politeísmo, siguieron presentes en esta región.

Algo parecido se verificó otra vez con la llegada de los Europeos, y explica cómo es que hoy en día en Perú se hallan elementos religiosos indígenas extraños al cristianismo y pese a que el Perú sea un país católico. Por más paradójico que pueda parecer, un discurso sobre la desaparición del politeísmo debido al cristianismo debería ir de la mano con su opuesto: su sobrevivencia. La conversión al cristianismo de las poblaciones autóctonas fue en parte aparente, dado que estas consiguieron mantener vivas sus religiones, mezclando o disfrazando sus propias costumbres religiosas con y bajo las nuevas doctrinas cristianas, para rodear las rígidas imposiciones de la Iglesia y salvar, así, sus propias vidas, evitando asimismo que los cultos ancestrales fuesen borrados del todo.

En la historia de las religiones esta interacción entre religiones se conoce como sincretismo. Otro de los conceptos y términos complicados que estamos tratando, el sincretismo tiene tantos matices que

24 Pero también el culto de los antepasados: se creía que de las *huacas* se habían originado las varias agrupaciones sociopolíticas (familias, aldeas, provincias), una noción muy parecida al tótem de los aborígenes australianos o de los pueblos nativos de América del Norte.

dar una definición no es simple²⁵. En síntesis, se trataría de una serie de fenómenos que se verifican cuando las culturas entran en contacto y sus componentes religiosos (mas también lingüísticos o literarios) interactúan entre ellos. En el caso del Perú, el sincretismo se verificó en un ámbito de conquista, en un paralelo que nos regresa al Mediterráneo, a las conquistas de Alejandro Magno y a la edad helenística (III-I a.C.): en las dos situaciones el fenómeno sincrético que derivó fue la aculturación²⁶.

Lo que es particularmente interesante en las religiones andinas es que el mismo proceso aconteció con la expansión inca antes y la española después, pues ambas fueron conquistas, en las que el más fuerte impuso su sistema cultural, aunque el substrato no se dejó eliminar del todo. A través del sincretismo, esta resiliencia cultural de los andinos conservó creencias y rituales incas y preincaicos que, sobre todo en las zonas rurales del país, todavía quedan a testimonio de su glorioso pasado²⁷.

CONCLUSIONES

Como acabamos de ver, el Perú, como el resto de América, por la variedad de sistemas religiosos presentes en su territorio desde la antigüedad hasta hoy, se presenta como un interesantísimo caso de estudio para el historiador de las religiones.

25 Sobre el sincretismo véase MARTIN L. H. 2000 - GREENFIELD S. M. - DROOGERS A. F. (eds.) 2001 y COLPE C. - GRAF F. 2005 [1987]. Graf subraya cómo, a raíz de los estudios culturales, también el término sincretismo fue considerado político y substituido por *hybridity* (p. 8936). Además, de acuerdo con nuestro discurso en n. 1, comenta que el uso no se ha impuesto y que «as hybridity with its origin in the discourse of colonial history suggests, the underlying problem of cultural identity and autonomy are too sensitive to lend themselves to neutral descriptions and formalizations», p. 8937. Véase también LEOPOLD A. M. - JENSEN J. S. 2004, SPINETO N. 2009 y BUZI P. 2018.

26 Sobre el uso de estos términos véase CASADIO G. 1996. En el Mediterráneo antiguo, la religión egipcia de la época helenística se configura como una típica religión sincrética. A este propósito véase ASSMAN J. 1996 y BUZI P. (ed.) 2018. En América, es probablemente Brasil el país donde hay un mayor número de interrelaciones religiosas entre cultos indígenas, africanos e cristianos, como en el Candomblé. Acerca de las religiones brasileiras se pueden consultar BASTIDE R. 1958 y 1960, VERGER P. 1982 y ENGLER S. 2020.

27 Sobre la situación religiosa en el Perú después de la conquista hasta la actualidad véase MARZAL M. 2005.

El material que nos proporciona sobre el politeísmo, por ejemplo, puede enriquecer nuestro conocimiento de este gran sistema religioso²⁸ a la vez que el debate sobre cuestiones de naturaleza metodológica, en especial la comparación.

A pesar de no estar muy en boga, consideramos que se debería promover más una comparación que trabaje con las analogías y que sea el punto de partida para reforzar la colaboración entre disciplinas que, aunque tengan el mismo objeto, tienen métodos y premisas teóricas diferentes.

Al hablar de las religiones americanas prehispánicas, por ejemplo, el clima cultural predominante, en reacción a la historia colonial y al predominio católico, ha acostumbrado a conceptos cuales “eurocentrismo”, “relativismo cultural”, “alteridad”, o a abandonar cualquier perspectiva “occidental²⁹”, porque siempre negativa y errada³⁰. Pero estos problemas no han afectado solo las religiones precolombinas: los cristianos no fueron muy comprensivos tampoco con los paganos mediterráneos (o con los del norte de Europa, como atestiguan, por ejemplo, las guerras de Carlomagno contra los Sajones) y las conquistas existieron desde antes de la hegemonía de Europa, y si los amerindios hubiesen llegado a Europa, habrían interpretado lo que se iban a encontrar a su manera: toda sociedad humana es etnocéntrica, porque, como acabamos de ver con el concepto del espacio sagrado del *tabuantsuyo*, se considera el centro del mundo. No por casualidad definimos las religiones politeístas como étnicas, pues están estrictamente atadas a las tradiciones y costumbres de cada pueblo, y, aunque más abiertas y dispuestas al diálogo que el monoteísmo, son celosas de sus tradiciones.

No obstante, la multiculturalidad ha existido en varias épocas y varios lugares, y las religiones han convivido, si no pacíficamente, por lo

28 Esta reflexión se podría reconectar con lo que ya ZWI WERBLOWSKY (2005 [1987]: 7316) nota, cuando subraya que «one is struck by the curious fact that polytheism, while it is one of the major and most widespread phenomena in the history of religions, has attracted less than the attention it deserves».

29 Este es un término bastante genérico y poco preciso, pues América también es occidente, sea porque ese continente está literalmente a occidente de Europa, sea porque los países que la componen asumieron estilos de vida típicamente occidentales.

30 Sobre el tema véase CARRIER J. G. 1995, CHEN X. 2002 [1995], BONNETT A. 2004 y BURUMA I. - MARGALIT A. 2004.

menos ordenadamente, más de una vez. Solo un estudio inter y multidisciplinario, libre de condicionamientos ideológicos, y que apunte no tanto a la revisión, cuanto a revelar los mecanismos intrínsecos (=sus fundamentos) y extrínsecos (=cómo, en base a sus procesos internos, se relacionan entre ellas) de la religión nos puede ayudar a alcanzar una adecuada comprensión del complejo y fascinante fenómeno que fue, y es, la religión, en la historia de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN Jan, *Translating Gods: Religion as Factor of Cultural (Un) Translability*, en Sanford BUDICK, Wolfgang ISER (eds.), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford University Press, Stanford 1996, pp. 25-36.

ASSMANN Jan, *Monotheism and Polytheism*, en Sarah ILES JOHNSTON (ed.), *Religions of the Ancient World: A Guide*, Harvard University Press, Cambridge 2004, pp. 17-31.

ASSMANN Jan, *Of God and Gods. Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2008, pp. 54-58.

BASTIDE Roger, *Le Candomblé de Bahia (rite nagô)*, Mouton, Paris 1958.

ASSMANN Jan, *Les religions africaines au Brésil. Vers une sociologie de interpénétrations de civilisations*, Presses Universitaires de France, Paris 1960.

BENAVIDES Gustavo, *North America*, en Gregory D. ALLES (ed.), *Religious Studies. A Global View*, Routledge, London-New York 2008, pp. 242-68.

BETTINI Maurizio, *Elogio del politeismo*, Il Mulino, Bologna 2014.

BIANCHI Ugo, *Il dualismo religioso: saggio storico ed etnologico*, 'L'Erma' di Bretschneider, Roma 1958.

BIANCHI Ugo, *The History of Religions*, Brill, Leiden 1975.

BIANCHI Ugo, STOYANOV Yuri, *Dualism*, en Lindsay JONES (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan Reference, Detroit 2005, pp. 2504-2517 [ELIADE Mircea (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan, New York 1987].

BODIN Jean, *De la démonomanie des sorciers*, Jacques du Puys Libraire Juré, Paris 1580.

BONNETT Alastair, *The Idea of the West: Cultures, Politics and History*, Palgrave Macmillan, London 2004.

BOTTA Sergio, *La religione del Messico antico*, Carocci, Roma 2006.

BRELICH Angelo, *Der Polytheismus*, "Numen", n. 7, december 1960, pp. 123-136.

BRELICH Angelo, *Introduzione alla storia delle religioni*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966.

BRELICH Angelo, *Il politeismo*, a cura di Massimo MASSENZIO e Andrea ALESSANDRI, Editori Riuniti Univ. Press, Roma 2007.

BURKERT Walter, *Religión griega arcaica y clásica*, Abada, Madrid 2007 [*Griechische religion der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1977].

BURUMA Ian, MARGALIT Avishai, *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism*, Atlantic Books, London 2004.

BUZI PAOLA, *Defining Otherness and Identity. Some Remarks concerning the Relation with the Other in the Egyptian Religion*, en Paola BUZI (ed.), *The Gods of the Others, the Gods and the Others*, Morcelliana, Roma 2018, pp. 15-22.

BUZI Paola (ed.), *The Gods of the Others, the Gods and the Others*, Morcelliana, Roma 2018.

CARRASCO David (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, 3 vol., Oxford University Press, New York 2000.

CARRIER JAMES G., *Occidentalism: Images of the West*, Clarendon Press, Oxford 1995.

CASADIO Giovanni, *Dionysos Goes Abroad: A Greek God among the Barbarians*, en DOLEŽALOVÁ Iva, HORYNA Břetislav, Papoušek Dalibor (eds.), *Religions in Contact. Selected Proceedings of the Special IAHR Conference held in Brno (August 23-26, 1994)*, Czech Society for the Study of Religions-Masaryk University, Brno 1996, pp. 73-76.

CASADIO Giovanni, *Comparative Religion Scholars in Debate: Theology vs History in Letters addressed to Ugo Bianchi*, en Panayotis PACHIS, Donald WIEBE (eds.), *Chasing Down Religion: In the Sights of History and the Cognitive. Sciences. Essays in Honor of Luther H. Martin*, Thessaloniki 2010, pp. 59-80.

CASADIO Giovanni, *Ermeneutica del dualismo e logica binaria: Ioan Petru Culianu da Mircea Eliade e Ugo Bianchi a Raimondo Lullo*, "Annali di Scienze Religiose", 6, 2013, pp. 103-145.

CASADIO Giovanni, *Historicizing and Translating Religion*, en Michael STAUSBERG, Steven ENGLER (eds.), *The Oxford Handbook of The Study of Religion*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 33-51.

CHEN Xiaomei, *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, 2° ed., rev. and expanded, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2002 [1995].

COLONNA Angelo, *Gods in Translation. Dynamics of Transculturality between Egypt and Byblos in the III millennium BC*, en Paola BUZI (ed.), *The Gods of the Others, the Gods and the Others*, Morcelliana, Roma 2018, pp. 65-90.

COLPE Carsten, GRAF Fritz, *Syncretism*, en Linsday JONES (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan Reference, Detroit 2005, pp. 8926-8938 [ELIADE Mircea (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan, New York 1987].

DUMÉZIL Georges, *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Société d'Études Latines de Bruxelles, Bruxelles 1958.

DUMÉZIL Georges, *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano 1977 [*La religion romaine archaïque*, Payot, Paris 1966].

DUPONCHEL David, *Etude comparée de la divination par l'extispicine à l'époque paléobabylonienne à Mari et à l'époque incaïque*, Université de Bretagne Occidentale, France, 2018. Tesis doctoral.

ELIADE Mircea, *Patterns in Comparative Religion*, Sheed and Ward, New York 1958.

ENGLER Steven, *Umbanda: Africana or Esoteric?*, "Open Library of Humanities", 6/1, June 2020, pp. 1-36.

FERGUSON Keith, *The Relationship of the Maya and Teotihuacan: A Mesoamerican Mystery* (2007), "Inquiry Journal. 4". https://scholars.unh.edu/inquiry_2007/4

FILORAMO Giovanni, *Che cos'è la religione. Temi, metodi, problemi*, Einaudi, Torino 2004.

FILORAMO Giovanni, *La croce e il potere. I cristiani da martiri a persecutori*, Laterza, Bari 2011.

FORBES Jack D., *The American Discovery of Europe*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield 2007.

FREIBERGER Oliver, *Elements of a Comparative Methodology in the Study of Religion*, "Religions", 9/2, 38, January 2018, pp. 1-14.

FREIBERGER Oliver, *Considering Comparison. A Method for Religious Studies*, Oxford University Press, New York 2019.

GREENFIELD Sidney M., DROOGERS Andre F. (eds.), *Reiventing Religions: Syncretism and Transformation in Africa and the Americas*, Rowman & Littlefield, Lanham MD 2001.

JACOBSEN Thorkild, *The Treasure of the Darkness. A History of Mesopotamian Religion*, Yale University Press, New Haven-London 1976.

KING Winston L., ALLES Gregory D., *Religion*, en Lindsay JONES (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan Reference, Detroit 2005, pp. 7692-7706 [ELIADE Mircea (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan, New York 1987].

LEOPOLD Anita Maria, JENSEN Jeppe S., *Syncretism in Religion. A Reader*, Routledge 2004.

MANDER Pietro, *La religione dell'antica Mesopotamia*, Carocci, Roma 2009.

MARTIN Luther H., *Of Religious Syncretism, Comparative Religion and Spiritual Quest*, "Method & Theory in the Study of Religion", vol. 12, n. 1/4, January 2020, pp. 277-286.

MARTIN Luther H., LEOPOLD Anita Maria, *New Approaches to the Study of Syncretism*, en Peter ANTES, Armin W. GEERTZ, Randi R. WARNE (eds.), *New Approaches to the Study of Religion. Volume 2 Textual, Comparative, Sociological, and Cognitive Approaches*, De Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 93-108.

MARZAL Manuel M., *La religión quecha actual*, en Manuel M. MARZAL (ed.), *Religiones andinas*, Trotta, Madrid 2005, pp.143-174.

MARZAL Manuel M. (ed.), *Religiones andinas*, Trotta, Madrid 2005.

MORENZ Siegfried, *Egyptian Religion*, Routledge, London 2015 [1973].

PETTAZZONI Raffaele, *Saggi di storia delle religioni e di mitologia*, Edizioni Italiane, Roma 1946.

PYE Michael, "Polytheism" and "Monotheism" as a Problem in the Typology of Religions, en Charles GUITTARD (ed.), *Le Monothéisme: Diversité, Exclusivisme ou Dialogue? Association européenne pour l'étude des religions (EASR) congrès de Paris, 11-14 septembre 2002*, Société Ernest Renan, Paris 2010.

RADIN Paul, *The Trickster: A Study in Native American Mythology. Commentaries by Karl Kerényi and C. G. Jung*, Schocken Books, New York 1956 [Der göttliche Schelm. Mit K. Kerényi und C.G. Jung, Rhein-Verlag, Zürich 1954].

SABBATUCCI Dario, *Politeismo*, 3 vol., Bulzoni Editore, Roma 1998.

SMITH Jonathan Z., *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*, Chicago, 1982.

SMITH Jonathan Z., *Drudgery Divine. On the Comparison of Early Christianity and the Religions of Late Antiquity*, Chicago University Press, Chicago 1990.

SPINETO Natale, *Il sincretismo*, en Julien RIES (ed.), *Metamorfosi del sacro. Acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo. Trattato di antropologia del sacro*, vol.10, Jaca, Milano 2009, pp. 159-172.

STAUSBERG Michael, *Comparison*, en Steven ENGLER, Michael STAUSBERG (eds.), *The Routledge Handbook of Research Methods in the Study of Religion*, London and New York, Routledge 2022, pp. 15-33.

STAUSBERG Michael, ENGLER Steven, *Theories of Religion*, en Michael STAUSBERG, Steven ENGLER (eds.), *The Oxford Handbook of The Study of Religion*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 52-72.

STAUSBERG Michael, ENGLER Steven (eds.), *The Oxford Handbook of The Study of Religion*, Oxford University Press, Oxford 2016.

STAUSBERG Michael, GARDINER Mark Q., *Definition*, en Michael STAUSBERG, Steven ENGLER (eds.), *The Oxford Handbook of The Study of Religion*, Oxford University Press, Oxford 2016, pp. 9-32.

TESTA Alessandro, *Ritual Zoomorphism in Medieval and Modern European Folklore: Some Skeptical Remarks on a Possible Connection with a Hypothetical Eurasian Shamanism*, "Religio", 25/1, January 2017, pp. 3-24.

VERGER Pierre, *Orisha, les dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau-Monde*, Métailié, Paris 1982.

ZIVIE-COCHE Christiane, *Les dieux des autres. Réception et identité dans le polythéisme égyptien*, en Paola BUZI (ed.), *The Gods of the Others, the Gods and the Others*, Morcelliana, Roma 2018, pp. 23-49.

ZUIDEMA R. Tom, *El sistema de Ceques del Cuzco. La organización social de la capital de los incas. Con nuevo ensayo preliminar*, PUCP, Lima 1995.

ZWI WERBLOWSKI R. J., *Polytheism*, en Lindsay JONES (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan Reference, Detroit 2005, pp. 7315-7319 [ELIADE Mircea (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Macmillan, New York 1987].

CRUCES CULTURALES ENTRE ITALIA Y URUGUAY
EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX:
LA PERSPECTIVA NOVIOLENTA DE ALDO CAPITINI
Y EUGEN RELGIS

Giovanna Scocozza

UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

INTRODUCCIÓN

Las coordenadas histórico-políticas actuales construyen un camino enmarañado para la paz. Nunca antes las necesidades de la paz, y las reflexiones hechas a lo largo del tiempo por los intelectuales del mundo, se interpusieron al utilitarismo militar y a las matrices belicosas que intervienen en el horizonte contemporáneo. De hecho, el conflicto bélico en Ucrania ha reabierto una serie de interrogantes sin resolver desde tiempos inmemoriales.

Por otra parte, la contribución formulada por los intelectuales de las épocas más dispares permite recuperar reflexiones que pueden reparar las fisuras de la sociedad resultantes de la guerra y del pensamiento militarista. Asimismo, la ósmosis entre diferentes intelectuales –ubicados geográficamente en distintas dimensiones– favoreció la transposición del pensamiento no violento y pacifista. Es el caso de Relgis y Capitini, que compartían un gran interés por la difusión de “principios” no violentos.

La obra de Aldo Capitini, intelectual nacido en Perugia el 23 de diciembre de 1899 de una modesta familia provinciana pero destinado a

convertirse en un símbolo internacional del pensamiento noviolento, nos introduce en una reflexión dirigida a la comprensión del papel del profesor umbro dentro de la exploración metahistórica de la situación humana contemporánea, llamada a afrontar su supervivencia a pesar de los instrumentos de destrucción que tiene a su disposición. Exploración metahistórica filtrada en Capitini gracias a la elaboración de un pensamiento filosófico que alcanzó su conversión fundamental en 1918, pasando del nacionalismo al humanismo pacifista y socialista, como él mismo recuerda, sobre todo gracias a la experiencia de la Primera Guerra Mundial. El drama de la guerra es precisamente lo que une al profesor perusino a Eugen Relgis, filósofo rumano exiliado en Uruguay, apóstol del humanitarismo, gran admirador, como Capitini, del credo humanitario de paz y fraternidad de Romain Rolland, partidario incansable de la misión internacional de los intelectuales en defensa de un “pacifismo real” que

no puede ser sino integral y activo, suprapolítico y supranacional, personal y antiautoritario. No un “equilibrio” ilusorio entre las Grandes Potencias y los intereses de sus partidarios, sino la Paz lisa y llana de los individuos iluminados y de los pueblos libres: ¡PAX HUMANA! (RELGIS E. 1966: 4).

Este trabajo, en efecto, tiene como objetivo intentar construir un camino conceptual para volver a actualizar el pensamiento de Capitini y Relgis, asumiéndolo como una interpretación interdisciplinaria de los desafíos a la paz y la noviolencia que caracterizan nuestro tiempo, además de investigar y analizar aquellos hechos y aquellos hombres que permitieron que el pensamiento y la acción de Capitini y Relgis entraran en contacto, aunque de forma indirecta, formando parte de la compleja red antibelicista y pacifista que pretendía instalarse en el panorama internacional del siglo XX.

Romain Rolland, por ejemplo, representó no sólo una fuente de inspiración fundamental para ambos, sino también y sobre todo el punto de encuentro entre los dos intelectuales que –a través de las obras del escritor francés y la amistad común con nombres del calibre de Emma Thomas– emprendieron el camino insidioso del pacifismo y la noviolencia. En efecto, en el estudio de la biografía de Rolland sobre Gandhi (1924) y de la Autobiografía del Mahatma, publicada por primera vez en Italia en 1931 por Garzanti con prefacio de Gio-

vanni Gentile, Capitini identificó una guía para oponerse al fascismo y empezar a difundir el conocimiento del método no violento. En 1933, por tanto, rechazó el carné del Partido Fascista que el propio Gentile quería imponerle, lo que le costó la expulsión de la Escuela Superior Normal de Pisa donde el político italiano lo había llamado para desempeñar las funciones de secretario. A partir de ese momento, y durante casi una década, Capitini comenzará a viajar ininterrumpidamente «para hacer propaganda antifascista, conocer a gente joven, montar grupos antifascistas y enseñar el valor de la actividad no violenta» (SOCCIO M. 1978: 3)¹.

Fue la “misión pacifista” de Capitini lo que llevó a Relgis a convertirse en un profundo admirador del profesor perusino, a quien consideraba un ejemplo de compromiso con la difusión de principios no violentos encaminados a la humanización del hombre. El intelectual rumano, de hecho, dedicó toda su vida a la difusión de un anarquismo humanitario no violento, que hizo del individuo y de sus prerrogativas la célula moral renovadora de la sociedad. Relgis fue, sin duda, uno de los principales protagonistas del pacifismo real y, por ello, enemigo de todas las dictaduras de su época, hecho que, en 1947, lo llevó a huir de su patria para buscar y encontrar hospitalidad en Uruguay. «Relgis ha conocido personas, pensamientos y acciones de muchos pacifistas contemporáneos, que convirtió en objeto de sus estudios y los recordó en varias publicaciones. De Ligt, Nicolai, Biriukòf, R. Rolland, [...], Stefan Zweig, [...], por citar algunos nombres», recuerda Edmondo Marcucci (1983: 154), con Gaspare Mancuso, otro gran amigo y partidario de Aldo Capitini, “responsable” de la correspondencia entre Relgis y Capitini, como se deduce de la carta que Marcucci escribió a Capitini el 14 de enero de 1963 anunciándole que Relgis le enviaría un texto (CAPITINI A. - MARCUCCI E. 2011). Posteriormente, en abril de 1965, en una carta dirigida al profesor perusino, Mancuso recalca la eficacia del pacifismo integral de Relgis y la importante labor de difusión de un pensamiento que Relgis convertía en “acción” a través de la difusión de sus publicaciones en toda América Latina: «sea esto tanto para usted como sobre todo para los PACIFISTAS ITALIANOS, un incentivo para que las obras, las más preciosas, se impriman y se pu-

1 Todas las traducciones de citas de textos italianos están a cargo de Giovanna Scozza.

bliquen sin demora como se hizo para la *Biografía* de Gandhi» (MANCUSO G. 1965: 16)².

Sin embargo, para comprender completamente el magisterio civil de Aldo Capitini y la correspondencia de este pensamiento en la obra del filósofo rumano, es necesario detenerse, aunque brevemente, en aquellas circunstancias sin las cuales sería imposible comprender la verdadera era del hombre y de su obra. Tanto la obra de Capitini como la de Relgis, de hecho, son el resultado del profundo trastorno emocional que la tragedia de la guerra provoca en los dos intelectuales. Como nos recuerda Di Nolfo (2006: 5-6),

entre 1914 y 1918 la guerra fue el primer gran enfrentamiento en la sociedad industrializada, y por tanto la primera conflagración que podía causar una destrucción masiva. El frente de combate se extendía por toda la frontera de los países combatientes: toda la región del Rin; todo el Véneto; inmensos territorios entre los imperios centrales y Rusia; kilómetros de trincheras, millones de combatientes, cientos de miles de armas, cada vez más destructivas. Y, como resultado, países arrasados, cientos de miles de víctimas e incluso millones. En términos de sentimientos y cultura de masas, la guerra era cada vez menos un asunto de las clases dominantes y de los militares (más o menos obligados a luchar por las reglas arbitrarias del servicio militar obligatorio). Tocó a todos los ciudadanos y suscitó sus reacciones: exasperó el nacionalismo y el odio hacia el enemigo; creó una participación angustiada en los hechos militares; reveló la aberración de hacer la guerra como medio para resolver los conflictos políticos [...]. De este modo se acababa exaltando valores contrapuestos, como el pacifismo o el internacionalismo, o el nacionalismo y el belicismo, con el resultado de distanciar la cultura de la gente común e incluso la reflexión de los intelectuales de los valores verdaderamente fundamentales para la humanidad.

2 Capitini, Relgis, Marcucci, Mancuso, Rolland: nombres unidos sin duda por una “cultura compartida” alimentada, entre otras cosas, por ese anarquismo humanitario tan querido por Relgis y que representó un importante hilo conductor en la vida de estos hombres, como lo demuestra, por ejemplo, el interés que Capitini mostró por Francisco Ferrer y Guardia, anarquista catalán, pedagogo ‘revolucionario’, símbolo de la trágica semana de sangre que vivió Barcelona en julio de 1909 y de la que se responsabilizó injustamente a Ferrer (*La libertà*, 1959).

Es en este contexto que cobra vida el pensamiento de Capitini, o más bien, esa “conversión” que se produce, como él mismo recuerda, entre 1918 y 1919:

Era muy consciente de los errores que había dejado atrás, que eran también los de los primeros veinte años del siglo en Italia. Había aprendido por qué lo “clásico”, la “moral”, las bienaventuranzas evangélicas, la democracia y el socialismo eran valores, lo había entendido después de la subversión, el desorden, el D’Annunzio, el marinetismo, las “palabras en libertad”. Tenía un sentido tan serio, humano y auténtico de las “estructuras” que el fascismo no me atrapó en lo más mínimo, y si no participé activamente en las iniciativas políticas de oposición fue solo porque estaba completamente absorbido por mi construcción cultural y mis dolencias (CAPITINI A. 2016: 26).

En realidad,

su conversión [...] mostró los primeros signos en 1917. La guerra aún no ha terminado. Ya se había desvinculado de las posiciones de Papini, pero un día la lectura de uno de los neorológicos de Giovanni Boine, uno de sus autores favoritos, le provoca un fuerte shock emocional: «hay otras guerras, buena gente, además de las que hay allí arriba, guerras sin estruendos y sin bandas. También se muere en ellas». Frente a esa página, Capitini se ilumina con una gran luz interior, que descubre por primera vez en sí mismo el valor del dolor y la fragilidad humana, el límite del poder, los compromisos morales, el humanitarismo que antes no conseguía ver. Toma conciencia de su desorden cultural y espiritual. Consume lentamente la escoria del deslumbramiento nacionalista y futurista (SOCCIO M. 2012: 31).

En efecto, como se desprende de la correspondencia de esos años con su hermano Giovanni en el frente, al principio Capitini, «en las cartas a su hermano, con un entusiasmo inconsueto en un adolescente, declama “sus” convicciones nacionalistas, patrióticas y militaristas» (SOCCIO M. 2012: 31), pero son creencias en realidad teñidas de

un carácter corrupto porque engañado, en una época difícil, por la escuela, por los maestros (que le enseñaron la

“patria” de Carducci, Pascoli, D’Annunzio y Marinetti), los periódicos, la propaganda, las vanguardias culturales como el Futurismo. No duraron mucho. El dolor acto seguido vino a enseñarle algo mejor que una vida agresiva y comenzó a ver en la guerra ya no la “Nación” que avanzaba sino la humanidad doliente (SOCCIO M. 2012: 31).

«Medito la preparación más sabia para mi futuro [...] Me preparo para vivir» (p. 60), leemos en una carta dirigida a los padres el 30 de octubre de 1917: un Capitini, por lo tanto, que encuentra en la correspondencia con su familia la fuerza para comunicar y compartir su

segundo renacimiento, principio consciente de una vida nueva que, moldeada por un afecto siempre vigilante y vigilada por una voluntad cada vez más poderosa, se renueva sin cesar creando una felicidad cada vez mayor y transformando milagrosamente un sueño joven en una agradable realidad: es para mí, después de una pausa que se me concedió para mirar hacia atrás, nuevo vigor a un segundo impulso en la vida hacia un futuro feliz (SOCCIO M. 2012: 60).

LOS PRINCIPIOS HUMANITARISTAS: LA TRANSPOSICIÓN URUGUAYA DE LOS *ELEMENTI DI UNA ESPERIENZA RELIGIOSA*

La conversión de Capitini se expresará sustancialmente en la que sin duda representa una de las obras más emblemáticas y representativas de su pensamiento, esos *Elementi di un’esperienza religiosa* publicados gracias a Benedetto Croce con Laterza en el 1937, cuando el fascismo estaba en su pleno apogeo. El aparente aspecto de una obra de “edificación religiosa”, de hecho, no impidió que Croce captara el significado político del libro provocativamente antifascista, induciéndolo a favorecer su publicación

aunque discrepaba, como inmanentista filosófico y realista político que era, con las ideas del autor [...] No olvidemos que *Elementi* fue uno de los primeros libros antifascistas de la nueva generación que había vivido y se había formado bajo el régimen, y no la de los maestros como Croce, Salvatorelli, de Ruggiero, o de los que vivieron en el exilio, como Salvemini y

Carlo Rosselli. Fueron numerosos los testimonios del eco que tuvo el libro entre los jóvenes de la época (BOBBIO N. 1990: XIII-XIV).

Después del lanzamiento de *Elementi*, Walter Binni animó a Capitini para que comenzara la formación de grupos antifascistas teniendo en cuenta las ideas socialistas liberales expuestas en la última parte del libro, un proyecto que se convertirá, después de la reunión con Guido Calogero, en la fundación de un Movimiento Liberal Socialista, cuya labor continuará sin tropiezos hasta 1942.

Sin embargo, fue sólo con la nueva edición de 1947 de *Elementi* que Capitini, a través de una premisa introductoria, destacó claramente su significado antifascista, insistiendo en particular en la prédica de la noviolencia y la no colaboración y en la influencia que el pensamiento y la acción de Gandhi ejercían sobre él. De este modo empiezan a delinearse las condiciones que harán de Capitini uno de los interlocutores privilegiados de Eugen Relgis, deseoso de compartir su compromiso con el profesor perusino «para un mundo de paz y justicia» (RELGIS E. 1961)³.

Relgis, nacido el 2 de mayo de 1895 en Iasi, Rumania, considerado el símbolo del pacifismo internacional que vivió entre las dos Guerras Mundiales, publicó en Bucarest *Los Principios Humanitaristas* en 1922, obra que posteriormente fue reeditada en español en 1949 en Montevideo, ciudad donde Relgis se exilió en 1947, como se mencionó anteriormente, y donde terminó su intensa existencia el 22 de marzo de 1987. En referencia a lo dicho, cabe destacar que, desde principios de siglo, Uruguay había tomado una actitud que le permitió diferenciarse claramente de la mayoría de los países latinoamericanos, logrando superar de «manera indolora la crisis de los años entre la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión»:

[...] un país enriquecido por el auge de las exportaciones de carne y cereales, en gran parte urbano y poblado por inmigrantes europeos que pasaron primero y de forma más virtuosa que otros del liberalismo a la democracia, sentando las bases

³ La cita está tomada de la dedicatoria a Aldo Capitini que aparece en el ejemplar del libro de E. Relgis. *La Paz del Hombre* de 1961, que se encuentra en la biblioteca Centro Studi A. Capitini de Perugia.

de un sólido sistema democrático destinado a perdurar hasta la violenta crisis de los años setenta, para renacer después con renovado rigor (ZANATTA L. 2018: 80).

Sistema democrático cuyo éxito fue indudablemente favorecido por la acción y la figura de José Battle y Ordóñez quien, al ocupar dos veces la presidencia de la República, impulsó una política de democratización que sancionó el fin del viejo orden oligárquico y caudillista,

sentando las bases de ese “estado de bienestar”, que hasta la década de los años 50 gozó de una inevitable estabilidad y una constante legitimidad popular. La fuerza de un intervencionismo estatal encargado de apoyar las dinámicas de transformación de la sociedad (atenuando sus efectos perversos) transforma Uruguay en un país modelo y marca profundamente su identidad contemporánea (FIORANI F. 1992: 38).

Y es precisamente a este Uruguay –cuya estructura política lo convirtió en un caso casi único de integración social que se manifestaba en una democracia consociativa– que Relgis decidió encomendar su existencia, y es desde esa «tierra hospitalaria para los defensores de libertad que renueva su voz y la eleva para afirmar sus principios» (SAENGER-PASCENDI O.M. 1965: a)⁴.

Soy hombre: tal es la respuesta que debemos dar a nuestra propia conciencia y a todos los que nos pregunten sobre la nacionalidad, la confesión o el Estado al cual pertenecemos. Pero esta respuesta significa: - Sé que soy el producto de la evolución biológica; que en mí están el mono, el reptil, la planta, el mineral; sé también que debo desarrollar, en mí, la humanidad forjada por los esfuerzos de las generaciones desaparecidas: - conservar la cultura y la civilización heredadas, y acrecentarlas tanto como esté a mi alcance. Pues, mirando en el pasado, presiento el porvenir: - humanizándome a mí mismo, preparo para los que vendrán un nuevo peldaño en la escala del progreso (RELGIS E. 1966: 9).

⁴ La presencia de letras en lugar de números para indicar las páginas se debe a las indicaciones así recogidas en el volumen colectivo mimeografiado editado por G. Mancuso en 1965.

De este modo introduce Relgis sus *Principios Humanitaristas* en la versión uruguaya de la obra⁵, convirtiéndose en portavoz de un pensamiento que marcará toda su vida y que lo encaminará hacia un humanitarismo de acción. El intelectual rumano, en efecto, aspiraba firmemente a la colaboración mutua y a la comprensión internacional de los intelectuales, idea ya formulada en Bucarest en 1921 en el libro *El humanitarismo y la Internacional de los intelectuales* (en el que aparece un prólogo del médico y pacifista alemán George F. Nicolai, autor de la *Biología de la Guerra* e inspirador indiscutible de Relgis)⁶ y que, en 1923, llevará a la fundación del ‘primer grupo humanitario’. En enero de ese mismo año, Relgis había lanzado el *Llamamiento a los intelectuales libres y a los trabajadores ilustrados*, consecuencia de un compromiso que, a partir de la Primera Guerra Mundial, apuntaba al establecimiento de una «Internacional Pacifista apolítica y supranacional» (RELGIS E. 1966: 4). Relgis, de hecho, estaba firmemente convencido de que «la unificación pacifista es una necesidad evidente: es una condición indispensable para el éxito de todos los movimientos pacifistas existentes» (RELGIS E. 1966: 4).

Sin embargo, para esta unión se requiere una reflexión madura. Después de mediar en la revolución rusa, arremetió contra las enseñanzas infalibles de un partido único y las enseñanzas de la violencia que se desprendían de la formación del nuevo Estado. De este modo, la lucha de las naciones se reduciría simplemente a una guerra entre clases. El humanitarismo de Relgis está en contra a esa política y afirma el ideal inaliena-

5 Precisamos que todos los textos de Relgis citados en este artículo se refieren a las versiones en español de las obras del filósofo rumano, es decir, las publicadas o reeditadas durante su estancia en Uruguay.

6 Recordemos que Nicolai fue uno de los cuatro profesores de la Universidad de Berlín que, en los albores de la Primera Guerra Mundial, junto con A. Einstein, W.J. Foerster y O. Bueck, tuvieron el coraje de redactar y firmar el *Manifiesto agli europei* para declarar su firme disidencia hacia las soluciones militares promovidas por Alemania, invitando a «todos aquellos que tienen un lugar en sus corazones para la cultura y la civilización europeas, en otras palabras, los que pueden ser llamados en palabras proféticas de Goethe “buenos europeos”», para firmarlo. Esta proclama nació como respuesta al *Manifiesto dei novantatré* emitido el 4 de octubre de 1914 por eminentes intelectuales alemanes para apoyar y justificar públicamente la entrada de Alemania en la guerra y la consiguiente invasión de Bélgica. La hostilidad de Nicolai hacia la política de guerra alemana lo obligó a abandonar su país y buscar refugio, como Relgis, en América Latina, precisamente antes en Argentina y luego en Chile, donde murió, a los noventa años, en octubre de 1964 (ZUELZER W. 1982).

ble y eterno de la humanidad en contraposición a las palabras de los partidos, que se limitan al tiempo y a las circunstancias (SAENGER-PASCENDI O.M. 1965: b).

A este respecto, conviene corroborar que el intelectual rumano, firme opositor del fascismo de Codreanu y, por tanto, totalmente opuesto a la alianza de su país con la Alemania de Hitler, también se distanció de Rusia; como recuerdan F. Felix y J. Herschey:

Cuando los “liberadores rusos” llegaron, experimentó, hacia ellos, algo diferente a una venida feliz. Y, al igual que muchos humanistas que valoran al individuo humano por encima de todo, al enfrentarse al Estado totalitario, se inclinó por un individualismo que, aunque no se opone a las necesarias funciones administrativas del Estado, se relaciona con el anarquismo cuando se opone al uso metafísico del “Estado” como objeto de fe. (FELIX H.F., HERSCHEY J.H., 1965: h).

En cuanto a las posiciones frente a la política soviética, Relgis desde 1918, es decir, desde el momento en que comenzaba a sentar las bases una liga internacional de intelectuales, había intuido «que el método de violencia adoptado por los revolucionarios rusos para transformar sus principios, en norma moral habrían constituido un gran peligro, en un futuro no muy lejano, para una libre circulación de los trabajadores» (SAENGER-PASCENDI O.M.: a). Esta preocupación, que para Relgis se convirtió en una constante defensa y afirmación del pacifismo, estaba tan arraigada en él que fue motivo de conflicto incluso con Romain Rolland. En efecto, la amistad sincera y profunda que le unía al gran escritor francés, que, como él, dedicó su obra y su vida a difundir un credo humanitario de paz y fraternidad, no le impidió disentir del entusiasmo con el que Rolland había acogido la Revolución Rusa y los métodos de lucha soviéticos. El propio Relgis nos ofrece una visión detallada de las diferencias entre ambos intelectuales, y publica en 1954 la obra *El hombre libre frente a la Barbarie totalitaria. Un caso de conciencia: Romain Rolland*, para rendir homenaje a su amigo francés, fallecido en el 44, recorriendo las principales etapas de su pensamiento, subrayando al mismo tiempo su profunda admiración y las razones que habían determinado las opiniones encontradas que acabamos de mencionar. En el libro, Relgis también trata de argumentar una espe-

cie de “justificación” de la actitud benévola de Rolland hacia la revolución de octubre y la política soviética en general:

Rolland, servidor del espíritu durante la primera guerra mundial, no podía pensar sino en la significación universalmente humana del pensamiento (sea ruso o de otro país) como vanguardia en la nueva etapa histórica que comenzó con la revolución de 1917. La trágica experiencia durante los cinco años de guerra (1914-1919) que Rolland ha expuesto en *Por encima de la contienda*, en *Los precursores* y, sin duda, en su *Diario* todavía inédito, puede resumirse así: por una parte, mantiene su esperanza de elevar, sobre los fundamentos del individualismo “Libre, lúcido e intrépido”, una ciudad del espíritu internacional, sin fronteras; – por otra parte, la aguja de la brújula indica la Norte: “el fin hacia el cual marchan los vanguardistas de Europa, los heroicos revolucionarios de la U.R.S.S” (RELGIS E. 1954: 20).

El filósofo rumano, por tanto, en cierto modo lee en Rolland la necesidad de reforzar su lucha contra la guerra a través de una declaración de ruptura total no sólo con la guerra misma, sino con las causas que la habían determinado. Según el intelectual francés, estas causas había que buscarlas en un viejo modelo de sociedad y en un sistema capitalista y burgués que negaba la libertad a Europa y ahogaba la voz de los pueblos en esta gran esclavitud.

Rolland, sin embargo, según Relgis, reconocerá sólo más tarde que en este importante proyecto de recuperación de la libertad, faltarán hombres, hombres libres para construir países libres: «salvo escasas excepciones, han abdicado en Europa. Ha ido a buscarlos a otra parte y, en el mundo ético y espiritual de la India, ha hallado el ejemplo de Mahatma Gandhi: “una poderosa renovación del Espíritu libre y nuevas formas de acción [...]» (RELGIS E. 1954: 20).

EL PUENTE IDEOLÓGICO DEL PENSAMIENTO GANDHIANO

El pensamiento de Rolland esbozado por Relgis nos remite a ese nombre sin el cual sería bastante difícil intentar estabilizar el puente entre la noviolencia capitiniana y el pacifismo y el humanitarismo de Relgis. Como ambos han manifestado en varias ocasiones, y como ya adelantamos al comienzo de este trabajo, el pensamiento y la acción

de Gandhi ejercieron una indiscutible influencia en su formación y en su existencia. Para Capitini, en efecto, Gandhi fue el maestro por excelencia, el que le permitió perfeccionar ese «franciscanismo extraído de la tierra umbra y al que tendió desde niño, casi por naturalidad» (TRUINI F. 2011: 32). Pero sobre todo Gandhi representó la ‘cura’ de la profunda decepción que sintió en 1929 por los Pactos de Letrán y la consiguiente certeza de que ni siquiera la Iglesia de Roma habría sido de ayuda para contrarrestar el fascismo.

Y entonces nos remontamos a las fuentes mismas de la vida religiosa, y particularmente a Gandhi, el más cercano por su teísmo abierto (se consideraría kantiano) y por su método de no colaboración activa según los principios de la no violencia y la no mentira (CAPITINI A. 1966: 24).

La fama de Gandhi, de hecho, se amplificó internacionalmente sobre todo gracias a la gran campaña no violenta lanzada por el Mahatma en la India entre el 2 de marzo de 1930 y el 5 de marzo de 1931 y que pasó a la historia como la “marcha de la sal”. De hecho, como consecuencia de este acontecimiento, al que siguió, entre otras cosas, la visita de Gandhi a Italia después de la invitación de Mussolini –convencido de que podía explotar el encuentro en clave anti inglesa–, el pensamiento de Gandhi se difundió ampliamente también en Italia, como lo demuestra la publicación en Milán en 1931 de la citada *Autobiografía* de Gandhi, gracias a la cual Capitini empezó a percibir toda la potencia y novedad de la concepción gandhiana de la no violencia, «que se basa en la religión, pero en una religión que ya no se considera solo según la dimensión privada, individual [...]; sino según la universal, pública de un amor abierto a todos los seres, sin fronteras» (TRUINI F. 2011, 34).

Algunos en Italia creen que Gandhi es un faquir. Otros sonríen a sus rarezas, al vestido, al telar, al chivo, al ayuno. Y no piensan que la vestidura sea la de los “intocables”, de los millones y millones de seres humanos a los que no se puede tocar sin purificarse, asumido deliberadamente por Gandhi. No creen que el voto de trabajar media hora en el telar todos los días signifique dar el ejemplo de la solución al problema de la pobreza de los indios rurales [...] y además signifique el principio de Gandhi de dar trabajo en lugar de regalos. No

piensan en el valor del vegetarianismo como afecto a los seres infrahumanos que nos hacen una llamada silenciosa todos los días, y no piensan que el ayuno pueda ser un voto, una renuncia a un valor (CAPITINI A. 1981: 85).

Capitini, al resaltar las “rarezas” gandhianas, quiere resaltar la figura del enérgico educador de la lucha política como opositor de todas las formas de violencia. Y resalta un valor añadido que, como nos recuerda Moscati,

libera la oposición a la guerra y a la violencia en general haciéndola evolucionar hacia una actitud positiva, en una propuesta no violenta. No es casualidad que madure la convicción de que el término *noviolencia* debe escribirse todo junto: del mismo modo que la paz no es ni puede reducirse a un interludio entre dos guerras, a la tregua o a la mera ausencia de actos beligerantes, la *noviolencia* no es ni puede reducirse a la suspensión de la violencia, a la objeción o a la resistencia a los actos violentos (CAPITINI A. 2016: 15).

Capitini, por tanto, trata de dar sentido a un método que quiere ser, más que un mero rechazo de la violencia, un verdadero instrumento de lucha, realizando una acción similar a la realizada por Gandhi con el uso de la palabra *ahimsa*: comúnmente traducido como “no violencia”, el término representa, más correctamente, “la intención de no dañar”, de “no hacer daño”, alcanzable solo a través de la integración con esa fuerza de verdad, *satyagraha*, que constituye la base de la práctica de la desobediencia civil y que el Mahatma utilizará para designar su método de lucha *noviolenta*⁷:

Al aplicar *satyagraha*, descubrí desde las primeras etapas que la búsqueda de la verdad no permite el uso de la violencia contra el adversario, sino que requiere que se desvíe del error con paciencia y comprensión. De hecho, lo que puede ser verdad para una persona puede parecer incorrecto para otra. Y paciencia significa sufrimiento. La doctrina asume de esta manera la característica de defender la verdad, no a través del

⁷ Recordemos que el término sánscrito *ahimsa* no fue acuñado por Gandhi; de hecho, es uno de los principios esenciales de varias corrientes filosóficas y, en particular, del jainismo. La gran in-

sufrimiento del adversario sino a través del propio sufrimiento (GANDHI M.K. 2014: 30).

Para Gandhi, la noviolencia es la única forma posible de acción directa:

Por supuesto, no limito el sentido del término “acción directa” a su significado literal. Sin una expresión directa y activa de ella, la no-violencia no tiene sentido para mí. Es la fuerza más grande y activa del mundo. Uno no puede ser pasivamente no violento. De hecho, “no violencia” es un término que tuve que acuñar para expresar el significado profundo de *ahimsa* (GANDHI M.K. 2014: 11).

De ahí el uso recurrente en Capitini de la expresión “acción noviolenta” en sustitución del sustantivo noviolencia; de ahí, nuevamente, la importancia de subrayar como, tanto en el profesor perusino como en Relgis, existe una constante llamada a la acción, al hacer, como se evidencia constantemente en sus escritos; si volvemos por un momento a los citados *Principios humanitaristas* del intelectual rumano, por ejemplo, observamos que el IV de los diez principios enunciados parte de la afirmación de que el mandamiento central de la acción humana es «Que la idea se vuelva acto. Es el único medio de controlar nuestra sinceridad y nuestras posibilidades» (RELGIS E. 1966: 10). En este sentido, sin embargo, Relgis subraya un aspecto que vuelve a crear un vínculo importante entre los dos protagonistas de esta obra; de hecho, al introducir su idea de acción humanitaria, el rumano destaca que

hay quienes consideran al humanitarismo solamente bajo una forma personal, reduciéndolo a un espíritu de humanidad al que creen innato, oculto en el corazón y que no puede llegar a una “expresión social” es decir a una afirmación mediante actos colectivos o, por lo menos, mediante ciertos principios por los cuales el individuo se oriente entre las realidades sociales (RELGIS E. 1966 : 15).

novación de Gandhi, sin embargo, consiste en haber transformado un precepto ético-religioso en un instrumento de acción política.

Para Relgis, la acción social debe partir de ideas que a la vez correspondan a necesidades que exigen su realización no sólo en la conciencia individual, sino también en las relaciones sociales entre individuos o asociaciones diversas. Relaciones sociales fundamentales también en el pensamiento y la acción de Capitini hasta el punto de inducirlo a establecer, inmediatamente después de la liberación de Perugia, en julio de 1944, los “Centros de orientación social” (C.O.S.) como una experiencia de democracia desde abajo, como leemos de sus propias palabras, dirigida a

discusiones periódicas abiertas a todos, de todos los problemas administrativos y sociales. Fue una buena iniciativa que reunió a muchas personas y autoridades (incluido el prefecto y el alcalde), muy esperadas por todos por su interés en los temas y por la posibilidad de “escuchar y hablar”; y se extendió a los distritos de la ciudad, a los pequeños pueblos de Umbría y a ciudades como Florencia y Ferrara. [...] Esa fue la primera iniciativa que tomé para aprovechar mi libertad y preparar la “reforma” como la vi y la veo. Tanto es así que, después de las dificultades que llevaron al final de la CÔS en 1948, incluso después de una breve reanudación de estas en 1957, he desarrollado y desarrollo el mismo tema a través de una hoja mensual *Il potere è di tutti*, que aboga por la democracia directa (u omnicracia, como yo lo llamo), control desde abajo en cada localidad y en cada institución, juntas vecinales y centros sociales, comités y asambleas, libertad de información y crítica, permanente y para todos. [...] Ni el Estado antifascista, ni mucho menos el que siguió a 1948, pudo acogerse a la C.O.S. e insertarlos en la estructura pública italiana, para integrar la democracia representativa limitada del parlamento y de los consejos municipales y provinciales. (CAPITINI A. 2016: 33-34)

PALABRAS CONCLUSIVAS

En definitiva, la filosofía de la noviolencia tiene una connotación catártica en Aldo Capitini que, en la inmediata posguerra, se expresa no sólo en la creación de los “Centros de orientación social”, sino también en la “Marcha por la paz y la fraternidad entre los pueblos” de Perugia-Asís –evento que aún hoy tiene lugar– y en la fundación del “Consejo por la Paz”:

en el clima de resurgimiento del antifascismo a principios de la década de 1960 y los crecientes peligros de una guerra nuclear, el compromiso de Capitini con la no violencia y la democracia de base se vuelve más intenso y urgente. En 1961 organiza la “Marcha por la paz y la fraternidad de los pueblos” Perugia-Asís; la moción final, aprobada por la asamblea en la Rocca, define los principios generales de una estrategia concreta de paz: la superación del imperialismo, el racismo, el colonialismo, la explotación; el encuentro entre Occidente y Oriente; educación para la paz “en relación con todos a todos los niveles”; la no violencia como práctica activa y revolucionaria. La paz de la que habla Capitini no es la ausencia de guerra, es la lucha por un mundo libre de una historia chorreando sangre y opresión, en el que el libre desarrollo de todos esté garantizado con arreglos institucionales verdaderamente democráticos, y el poder no sea de unos pocos sino de todos (CAPITINI A. 2016: 15).

También para Relgis la no violencia era ante todo acción: una acción colectiva que debía surgir de la conciencia de que quien se dedica al conocimiento y a la ciencia sin una íntima fuerza moral y sin un sentimiento de solidaridad hacia los demás hombres, inevitablemente esclavizará a la ciencia y al conocimiento, para sus fines personales o los de una nación, destruyendo en lugar de edificar. De ahí su llamamiento a los “humanitaristas”, quienes

deben ser conscientes de que sus actividades o sus concepciones sociales, económicas, morales, culturales, etc., no son exclusivas, y que no son ellas solas quienes ofrecen la llave para abrir el secreto salvador. Mediante la coordinación de sus aportes particulares y variados, por la integración sistemática de todas las cooperaciones se puede llegar a una buena acción colectiva y a la clarificación del caos en el cual nos debatimos (RELGIS E. 1966: 16).

“Curarse” del caos, por tanto, como un elemento común más entre Relgis y Capitini, quien, como se apuntaba al principio, se enfrenta a la llamada conversión precisamente porque siente la necesidad de sanar de su desorden interior y de reconstruirse moral y culturalmente. Poco a poco se va consolidando la relación entre los dos hombres, cuyo pensamiento puede ser decisivo, ahora como entonces, para observar y decodificar la realidad contemporánea. Un pensamiento que

quiere emerger del caos y mirar hacia el futuro, prestando «atención y cariño a cada individuo siendo en su ser él mismo y no otro, por su existencia, libertad y desarrollo» (CAPITINI A. 2011: 6); un pensamiento transversal e internacional, definido a través de las ideas y de los hombres que caracterizaron el siglo XX. Como hemos podido subrayar a lo largo de este breve análisis, de hecho, sólo gracias a la contribución directa o indirecta de figuras como Gandhi, Romain Rolland, Emma Thomas, o los italianos Edmondo Marcucci y Gaspare Mancuso, por nombrar algunas, fue posible identificar y construir ese camino que no sólo acercó dos mundos, dos hombres, dos vidas, sino que permitió sobre todo que el pensamiento tanto de Capitini como de Relgis entrara en un debate dirigido a transformar el pacifismo y el humanitarismo en acción no violenta. De ahí la necesidad de que ambos contribuyan a dar forma a un pensamiento que, como afirma el propio Capitini, no puede

aceptar la realidad tal como es ahora, porque no puedo aprobar que la bestia mayor devore a la bestia menor, que la fuerza y la soberbia imperen por doquier: una realidad así no merece durar. Es una realidad provisional insuficiente, y me abro a su transformación profunda, a su liberación del mal en las formas del pecado, del dolor, de la muerte (CAPITINI A. 2011: 7).

BIBLIOGRAFÍA

BOBBIO Norberto, *Prefazione*, en Aldo CAPITINI, *Elementi di un'esperienza religiosa*, Cappelli, Bologna 1990, pp. V-XX.

CAPITINI Aldo, *Antifascismo tra i giovani*, Célèbes, Trapani 1966.

CAPITINI Aldo, *Importanza di Gandhi*, en Aldo CAPITINI, *Italia nonviolenta*, Fondazione Centro studi Aldo Capitini, Perugia 1981 [1949].

CAPITINI Aldo, *Elementi di un'esperienza religiosa*, Biblioteca Cappelli, Bologna 1990.

CAPITINI Aldo, *Religione Aperta*, Laterza, Roma-Bari 2011.

CAPITINI Aldo, *Lettere familiari 1908-1968*, a cargo de Matteo SOCCIO, Carocci, Roma 2012.

CAPITINI Aldo, *Attraverso due terzi del secolo. Omnicrazia: il potere di tutti*, a cargo de Lanfranco BINNI y Marcello ROSSI, Il Ponte, Florencia 2016.

CAPITINI Aldo, MARCUCCI Edmondo, *Lettere 1941-1963*, a cargo de Amoreno MARTELLINI, Carocci, Roma 2011.

DI NOLFO Ennio, *Storia delle relazioni internazionali 1918-1999*, La-terza, Roma-Bari 2006.

FELIX H. Frank., HERSCHEY John. H., *Eugenio Relgis: Umanitarista Romeno*, en Gaspare MANCUSO (ed.), *Eugenio Relgis nel 70° anniversario*, Turín 1965.

FIORANI Flavio, *I Paesi del Rio de la Plata. Argentina, Uruguay e Paraguay in età contemporanea (1865-1990)*, Giunti, Florencia 1992.

GANDHI Mahatma K., *Autobiografia*, a cargo de Charles Freer ANDREWS, Garzanti, Milán 1931.

GANDHI Mahatma K., *Teoria e pratica della non violenza*, Einaudi, Turín 2014.

LA LIBERTÀ, *Numero unico per commemorare il cinquantenario del sacrificio di Francisco Ferrer*, Tip. Economica Giostrelli, Perugia, 13 de octubre de 1959.

KLEIN Martin J., SCHULMANN Robert, KOX A. J. (eds), *Manifesto To The Europeans, The collected papers of Albert Einstein, Volume 6: The Berlin Years: Writings, 1914-1917*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 28-29, en <<https://einsteinpapers.press.princeton.edu/vol6-trans/40>> (16/12/2020).

MANCUSO Gaspare, *Lettera a Aldo Capitini*, Archivio di Stato di Perugia, Perugia 1965.

MARCUCCI Edmondo, *Sotto il segno della pace. Memorie*, Centro Studi per la Pace “Edmondo Marcucci”, Jesi 1983.

MOSCATI Giuseppe, *Dalla ‘non violenza’ alla ‘nonviolenza’. Da Gandhi a Capitini, la costruzione della proposta nonviolenta contemporanea*, “Mosaico di Pace”, diciembre de 2016, pp. 14-15.

NICOLAI George F., *Biología de la Guerra*, Ediciones Ercilla, Santiago 1937.

RELGIS Eugenio, *Umanitarismul si internationala intelectualilor*, pref. de Georg F. NICOLAI, Viata Româneasca, Bucarest 1922 (trad. es. *Los principios humanitarios*, Ediciones “Humanidad”, Montevideo 1950).

RELGIS Eugenio, *El hombre libre frente a la Barbarie totalitaria. Un caso de conciencia: Romain Rolland*, Anales de la Universidad, Montevideo 1954.

RELGIS Eugenio, *La Paz del Hombre*, Ediciones “Humanidad”, Montevideo 1961.

RELGIS Eugenio, *¿Qué es el humanitarismo?*, Ediciones “Humanidad”, Montevideo 1966.

RELGIS Eugenio, *I principi umanitaristi. Umanitarismo e socialismo*, Libero Accordo, Turín 1969 [1922].

ROLLAND Romain, *Mahatma Gandhi*, Librairie Stock, París 1924.

SAENGER-PASCENDI Otto Maria, *Eugenio Relgis: assertore della vera dignità dell'uomo*, en Gaspare MANCUSO (ed.), *Eugenio Relgis nel 70° anniversario*, Turín 1965.

SOCCIO Matteo, *Aldo Capitini*, en “Azione Nonviolenta. Periodico del MOVIMENTO NONVIOLENTO”, año XV, septiembre-octubre de 1978, pp. 2-7.

SOCCIO Matteo, *Lo sguardo che abbellisce il mondo*, en Aldo CAPITINI, *Lettere familiari 1908- 1968*, Carocci, Roma 2012, pp. 11-36.

TRUINI Fabrizio, *Aldo Capitini. Le radici della nonviolenza*, Il Margine, Trento 2011.

ZANATTA Loris, *Storia dell'America Latina*, Laterza, Roma-Bari 2018.

ZUELZER Wolf, *The Nicolai Case*, Wayne State University Press, Detroit 1982.

PULCINELLA ALLA SCOPERTA DELL'AMERICA.
REINTERPRETAZIONI TRANSATLANTICHE
DI UN SIMBOLO DI NAPOLETANITÀ

Irina Bajini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Pulcinella non è la caricatura di un uomo,
Pulcinella è la caricatura dell'uomo.

EDUARDO DE FILIPPO

FORTUNA E DECLINO DI UNA MASCHERA E DI UN ARCHETIPO

Antonio Petito, il più celebre Pulcinella della storia del teatro partenopeo¹, abitava in via Giardinetto a Toledo numero 57, ma nessuna

1 Questo attore e commediografo, ammirato da Benedetto Croce, venerato da Eduardo de Filippo, stimato da Domenico Rea, oggetto di numerosi studi accademici (MASSARESE E. 1978; PISCOPO 1994; FRASCANI 1998; PRIZZO 2004) e ispiratore di spettacoli teatrali (*Petito Strenghe* di Alfonso Santagata), di film e originali televisivi (*Carosello napoletano* di Ettore Giannini, *Petito story* di Gennaro Magliulo) era nato a Napoli - figlio d'arte - nel 1822 e come Molière morì in scena. Si sentì male il 24 marzo 1876, al San Carlino, nel corso del terzo atto - ironia della sorte - di *La statua vivente spaventata da Pulcinella*. Con lui la maschera, inventata ufficialmente dall'attore Silvio Fiorillo nella seconda metà del Cinquecento, si fa più umana, a tratti sentimentale e melanconica, «con i suoi motti che chiosano le vicende della vita alla maniera partenopea, spiritosa anche nella tristezza. Non porta più il coppolone (il caratteristico copricapo di Pulcinella, un lungo, morbido tubo di stoffa bianca), ma mette il cilindro sulla maschera, una redingote sul camice bianco, e parla come i signori napoletani, ostentando frasi francesi e italiane» (Cecchi G. 1997).

targa lo ricorda². Il centro storico di Napoli, in compenso, pullula di trattorie e B&B che inneggiano più o meno fantasiosamente al personaggio da lui interpretato, per non parlare dei *souvenirs made in China* in cui tunica bianca e maschera nera si associano al cornetto rosso, al mandolino o al piatto di maccheroni³.

Con la morte del grande attore, del resto, si chiudeva la grande stagione di una maschera destinata a restare un grande mito di identificazione regionale ma confinata sempre più nei teatri di terz'ordine (ACANFORA 2022). «Ridotto a rappresentante del più logoro folklore e dei più beceri luoghi comuni su Napoli e sui napoletani», conferma Ruccello, «sopravvivrà, con tutta la sua valenza demoniaca ed infernale, solo nei carnevali popolari, in campagna, ritornando cioè là dove era partito» (RUCCELLO A. 2004: 148). E del resto già Benedetto Croce, nel suo saggio su *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, aveva confutato la definizione desantisianiana su Pulcinella simbolo del popolo napoletano, riconoscendo il pericolo di un'involuzione del personaggio:

Croce addebitava l'origine dell'accostamento tra Pulcinella e il «carattere del popolo napoletano» ai viaggiatori stranieri del Settecento. La presenza di Pulcinella «dappertutto», a Napoli, condizionò gli osservatori, e poiché erano pur presenti «alcuni contatti tra il Pulcinella della commedia e il popolano della vita, si finì col far del primo non sapremmo bene se il ritratto, o la caricatura, o l'ideale del secondo (MANGANARO A. 2012: 1219).

Senza alcuna pretesa di affrontare esaustivamente l'ampia bibliografia per riferire del corposo dibattito su genesi, sviluppo e ipotetico declino di un personaggio ambiguo e cangiante già a partire dalla confusa origine del suo nome⁴, mi preme qui, come premessa necessaria

2 È ciò che il giornalista Bruno Aymone racconta in un servizio intitolato per l'appunto *La casa di Antonio Petito "Pulcinella" in Napoli alla Via Giardinetto a Toledo*, 57 e disponibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=j-Yar5NCJck> (03-02-2022).

3 *I segreti di Pulcinella, Pulcinella Bistrò, La bottega di Pulcinella*, ma anche *O vascio e Pulcnel, Il Rifugio di Pulcinella restyling* e tra i magneti, due pulcinelli in Vespa.

4 Pollicinello, ovvero "piccolo pulcino", a causa del naso adunco? Un tale Puccio d'Aniello, contadino di Acerra, che nel XVII secolo si unì a una compagnia di girovaghi come buffo-

alle articolazioni iconiche e artistiche in terre d'Oltremare di Pulcinella, tratteggiarne un essenziale profilo nostrano a partire dalla definizione di Domenico Sabino:

[...] archetipo della vigoria popolare, espressione degli istinti primordiali, antieroe ribelle e irriverente, simbolo della napoletanità, è una maschera che serba una doppia personalità. È l'ermafroditismo a svelarla, ben chiaro nell'aspetto. La parte superiore è da uomo: maschera nera con naso priapeo, camicione bianco da cui fuoriesce una maglietta rossa, pantaloni bianchi, cappello a punta, detto coppolone.

La parte inferiore è da donna: ventre gravido, natiche mastodontiche, gonnella. Pulcinella, ebbene, rappresenta non solo il maschile e il femminile, ma anche il caos e l'ordine, la luce e il buio, lo stupido e il furbo, il demone e il santo (SABINO E. 2022).

Come personaggio del Teatro della Commedia dell'Arte, in cui convivono maschere di diverse provenienze che improvvisano nel loro specifico dialetto attingendo a un ben definito repertorio di lazzi e movenze (APOLLONIO M. 1930; MOLINARI C. 1985), Pulcinella fa capolino agli albori del XVII secolo in una commedia scritta da Silvio Fiorillo (*alias* Capitan Matamoros, prototipo del militare spaccone e ottuso che parla un gustoso misto di spagnolo e napoletano) e intitolata *La Lucilla costante* (CHECCHI G. 1986: 1719). Inizia così la sua carriera itinerante di servo comico meridionale⁵, che lo porta, insieme al bergamasco Arlecchino – con il quale condivide la stessa miserevole condizione di contadino inurbato afflitto da fame atavica – ad esibirsi davanti agli umili e ai potenti delle principali città e corti settentrionali, arrivando a “francesizzarsi” in Polichinelle⁶.

ne? Il servo Maccus, personaggio delle Atellane romane, dal naso lungo e il ventre prominente? Su queste e altre ipotesi si vedano soprattutto SCHERILLO M. 2021[1880] e SCAFOGLIO D. 1996.

5 Le compagnie teatrali di questo tipo di teatro, composte da due donne e un massimo di dieci tra saltimbanchi e buffoni, erano sempre itineranti e solo in occasione del Carnevale avevano modo di trattenerci più a lungo nello stesso luogo (TAVIANI F. e SCHINO M. 1982).

6 Ciò avvenne per iniziativa di Michelangelo Fracanzano, attore approdato a Parigi nel 1685 che per compiacere al gusto del pubblico francese modificò la maschera classica di Pulcinella, da un lato esasperandone i caratteri buffoneschi, l'aspetto goffo e ridicolo, e dall'altro riducendo o annullando i lazzi verbali a favore di quelli mimici.

Mentre tanti Pulcinella in carne ed ossa si muovono per l'Europa recitando in spettacoli d'autore, nelle piazze della Napoli popolare si agitano e schiamazzano pupazzi col corpo di stoffa e le mani di legno o cartapesta, manovrati con le dita del burattinaio. Sono i protagonisti delle *guarattelle*. Come riportato da Benedetto Croce nel suo saggio su *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, «Le recite col Pulcinella si facevano anche per le piazze, nei palchi improvvisati e nei teatrini portatili di burattini [...] In quei palchi e in quei teatrini furono rappresentate e canterellate in quel tempo alcune composizioni drammatiche popolari, che sono sopravvissute in libricoli popolari» (*apud* CIPOLLA A, MORETTI G. 2003: 75).

Proprio come succedeva con i canovacci della Commedia dell'Arte, i soggetti erano strutture drammatiche e narrative che per diventare spettacolo si dovevano necessariamente modellare sul pubblico; così facendo, le *guarattelle* si configuravano (e lo fanno ancora⁷) come opere aperte che hanno per protagonista assoluto un burattino non più servo ma furbo e irriverente “cane sciolto” alle prese con le difficoltà del quotidiano e vincitore su nemici di ogni tipo – morte compresa - mentre l'uso percussivo del bastone tra le mani del fantoccio e l'impiego della pivetta (sorta di ancia che si pone al palato creando la tipica voce metallica e stridula di Pulcinella) contribuiscono a rendere più surreale e onirica l'azione nel suo insieme⁸.

Se fino alla chiusura del San Carlino (1884), teatro per eccellenza delle “pulcinellate” il cui ultimo impresario fu Eduardo Scarpetta (1853 - 1925), burattini e attori – pur nella diversificazione di pubbli-

7 Il Teatro delle Guarattelle ha a Napoli una sede stabile in vico Pazzariello 15^a e ad Acerra vi è un Museo di Pulcinella, del folklore e della civiltà contadina. Tra i più attivi burattinai contemporanei, Bruno Leone e Irene Vecchia.

8 Più recentemente, a tornare sul tema è stato Roberto De Simone, regista di teatro, musicologo e autore di spettacoli di successo come *La gatta Cenerentola* e *L'Opera Buffa del Giovedì Santo*, direttamente ispirati alla tradizione musicale del folklore campano, e di un volume intitolato *Le Guarattelle tra Pulcinella Teresina e la Morte* (2003). De Simone, in occasione della Giornata Mondiale della Marionetta 2013, cita una dichiarazione di Nunzio Zampella, «ultimo guarattellaro di tradizione antica»: «L'arte del burattinaio non è facile; il maneggiamento può essere semplice, ma la mimica è musicale, il movimento è musica. La cosa più difficile è la doppia voce, cioè alternare la voce naturale con quella artificiale usando la pivetta. Il burattinaio deve saper fare tutte le voci: la donna, il carabiniere, il monaco, il Pulcinella, la voce del cane, e perfino la Morte. Ma qualunque fesseria si dice nello spettacolo deve diventare ritmo: le parole sono musica, il movimento è ritmo; tutta qua sta la vera forza delle guarattelle» (*apud* DE SIMONE 2013).

co e qualità letteraria – sembravano condividere lo stesso sentimento e legame nei confronti della più napoletana tra le maschere, nel contesto artistico partenopeo, con l’inizio del nuovo secolo, si fa più profondo il solco fra teatro di parola – colto e cosmopolita anche se fedele al dialetto - e teatro di figura, tradizionalista quando non prigionero di cliché folcloristici. Ne consegue che attraverso Petrolini, ma soprattutto Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo, la rivisitazione dell’archetipo di Pulcinella conduce inesorabilmente a una rottura rispetto a una tradizione considerata arcaica, mentre la riflessione della maschera su se stessa giunge a una fase di approfondimento definitivo in cui il metateatro schiaccia il teatro sancendone la dissoluzione» (SCAFOGLIO D. 1996: 50-52). Nelle poche “pulcinellate” che essi compongono, infatti, la maschera viene da essi assunta come un cimelio di cui studiare il ruolo storico-teatrale, ribadendone l’inattualità.

Alla luce di questo, non stupisce che le compagnie nostrane nelle loro tournée americane nelle grandi capitali dell’emigrazione italiana propendano per offrire un repertorio teatrale contemporaneo in lingua italiana (Verga, D’Annunzio, Sem Benelli), evitando farse e commedie in dialetto, sia esso meridionale o settentrionale.

Del resto, prendendo il caso di Buenos Aires, il repertorio di capocomici di origine italiana come i fratelli Podestà, comprendente *sainetes* e *comedias criollas*, e quello di artisti in trasferta, che mostravano al pubblico argentino le nuove tendenze della drammaturgia italiana contemporanea, non poteva essere più diverso. E dunque recensire spettacoli verghiani o dannunziani mettendo in luce la grande formazione accademica degli interpreti poteva contribuire al superamento, o almeno alla messa in discussione, del cliché dell’emigrante rozzo e analfabeta che la fortunata macchietta di Cocoliche aveva contribuito a fissare nell’immaginario comune. Alcuni di questi artisti si fermavano qualche anno in Argentina e Uruguay e oltre a recitare sia in italiano che in spagnolo, “facevano” scuola, ossia aprivano accademie. È il caso, per esempio, di Giacinta Pezzana, piemontese di nascita e siciliana di adozione, che festeggiò le sue nozze d’oro con il palcoscenico proprio a Buenos Aires, nel 1910 (BAJINI I. 2012: 146-147), proponendo *veladas dantescas* dedicate alla figura femminile di Beatrice.

Nessuno di loro, e nemmeno quest’ultima, che recitando al Politeama di Napoli aveva conosciuto e apprezzato Antonio Petito, sembrano tuttavia sfiorati dall’idea di proporre al pubblico operoso

del Nuovo Mondo situazioni drammaturgiche dialettali che possano contribuire a rafforzare lo stereotipo del *tano* rozzo, scansafatiche o imbroglione⁹.

Non a caso Eduardo De Filippo decreterà in una commedia scritta nel 1958 (*Il figlio di Pulcinella*) l'estinzione teatrale di questo personaggio che da tempo immemorabile si avvale, come naturale mezzo di difesa, di una «grinta guardinga e sospettosa, ipocrita e opportunista, maligna e vendicativa» (DE FILIPPO 1958: 71). A provocarla è il ritorno a Napoli dell'unico figlio di Pulcinella, Cetrulo, servo condannato a recitare sempre lo stesso ruolo e incapace di emanciparsi. John, invece, concepito sotto i bombardamenti e scambiato con un soldato statunitense per una scatoletta di carne – che non a caso «veste alla maniera degli studenti americani e mastica gomma» (DE FILIPPO 1958: 74) – attraverso il gesto simbolico di strapparsi la maschera proclama il desiderio di cambiare, di ribellarsi a una vita di degradazione e di falsità:

Io nun voglio fregà a lu padrone, nun voglio campà de mbroglie e truffe, voglio guardà e voglio essere guardato dint'all'uocchie e voglio dicere: “Chest'è lu tuoio e chest'è lu mio”. Lu munnu m'aspetta papà... m'aspetta, cu' la faccia pulita e sincera [...]. Meglio nu figlio muorto cu' la faccia pulita ca nu figlio vivo cu' la faccia sporca como la tiene tu (DE FILIPPO E. 1958: 116).

PULCINELLA IN MUSICA

Mentre il teatro in prosa postunitario prende le distanze dal Pulcinella folcloristico, una figura di Polichinelle a metà tra un

9 Anche Raffaele Viviani si recherà in tournée in Sudamerica nel 1929 toccando le principali piazze dell'immigrazione italiana – Buenos Aires, Rosario, Montevideo, San Paolo – e proponendo recital di poeti della tradizione dialettale colta come Trilussa e Di Giacomo, anche se il dato andrebbe verificato attraverso uno spoglio della stampa rioplatense dell'epoca, tra cui *La Nación* e *Caras y caretas*. Risulta curioso che subito dopo il ritorno in Italia, sul finire dell'anno, Viviani accettasse di interpretare il personaggio di un Pulcinella-pagliaccio che s'innamora della proprietaria del circo in cui lavora ne *Il cerchio della morte*, pièce futurista e molto ambiziosa di Enrico Cavacchioli. Fu un fiasco completo al teatro Lirico di Milano (TITOMANLIO C. 2020).

clown e Pierrot¹⁰ fa capolino in due opere musicali russe entrambe scritte nel 1892: *Morceaux de Fantaisie* 1892 di Sergej Vasilyevich Rachmaninoff (il quarto brano, virtuosistico e “burattinesco”, è per l'appunto intitolato *Polichinelle*), e lo *Schiacchianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, da un perturbante racconto di E. T. A. Hoffmann reso più fiabesco e natalizio da Alexander Dumas padre¹¹. Su questa stessa linea prosegue di Igor Stravinsky, che dopo l'incantevole omaggio al teatro dei burattini rappresentato da *Petruska* (1910-1911)¹² scopre Pulcinella attraverso lo studio della grande tradizione napoletana settecentesca del dramma in musica. Compone così *Polichinelle*, balletto per voci e piccola orchestra su musiche di Pergolesi, avvalendosi della collaborazione di Pablo Picasso – reduce da un entusiasmante soggiorno partenopeo (BELLENGER S. - GALLO L. eds. 2017) – per le scene e i costumi, che va in scena a Parigi il 15 maggio del 1920 riscuotendo un successo strepitoso e contribuendo alla riconfigurazione del mito, soprattutto francese, della Napoli mediterranea, colorata, colta ed europea che si era affermato nella Belle Époque e fino alle Avanguardie e che la Grande Guerra rischiava di opacare. Picasso si ispira alle *guaches* della Scuola di Posillipo che ha raziato sulle bancarelle e nelle piccole botteghe della città, ed inventa una preziosa serie di bozzetti colorati a tempera, mentre i figurini per i costumi di Pulcinella ricordano gli Arlecchini della sua produzione pittorica.

A un clown circense sembrerebbe alludere, infine, il *Polichinella* di Ernesto Lecuona, composto probabilmente nei primi

10 Questa maschera di servo – nata in Italia come Pedrolino verso la fine del Cinquecento ad opera di Giovanni Pellesini, attore della Compagnia dei Gelosi – assunse il nome di Pierrot quando la troupe si trasferì in Francia. Dopo un periodo di declino il personaggio tornò in primo piano grazie all'interpretazione del mimo Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), che ne definì l'attuale costume e il carattere sentimentale e malinconico, che lo allontana definitivamente da Pulcinella.

11 Nel secondo atto, dall'enorme gonna di Madame Gigogne escono tanti piccoli pulcinella/pagliacci che ballano una breve tarantela rivisitata in chiave colta ma con le caratteristiche punteggiature ritmiche del tradizionale tamburello.

12 Si tratta di un balletto in quattro scene, una delle prime creazioni del coreografo Michel Fokine realizzata per la compagnia dei Ballets Russes di Sergej Djagilev. *Petruska* è un personaggio della tradizione russa, una marionetta dal corpo di segatura e la testa di legno che prende vita e riesce a provare sentimenti.

anni '50, privo di riferimenti napoletani ma semmai musicalmente affine al brano di Rachmaninof e in diretto rapporto con il *Vals de Pierrot* (per voce e piano) dello stesso autore, che allude all'amore platonico del triste Pierrot francese per Colombina.

PULCINELLA COME METAFORA

Nel corso del XX secolo la tendenza a prescindere dalle specificità culturali e linguistiche della maschera viva per attribuirle le caratteristiche e i comportamenti di una generica marionetta, o di una persona senza carattere e facilmente influenzabile, si fa molto evidente sia nel *couplé* spagnolo del primissimo Novecento, sia nella canzone d'autore successiva, anche in ambito europeo e latinoamericano¹³.

Il primo esempio è rappresentato da una maliziosa *polca-cuplé* interpretata per la prima volta da Consuelo Vello Cano, la "Fornarina" (SÁNCHEZ ALBARRACÍN P.F. 2021), all'Apollo-Théâtre di Parigi nel 1908 e poi resa internazionalmente famosa da Sara Montiel con il film *La violetera* (1958). In questo caso, una ragazza assai civettuola si riferisce ai molti pretendenti che tiene sulla corda facendoli ballare a suo piacimento come fa con il piccolo *títère* vestito da giullare medievale (di pulcinellesco in senso fisiognomico non ha proprio nulla) di cui tira distrattamente i fili:

Me salen a diario novios a millares
Como monigotes, vienen tras de mí
Y a todos los hago que bailen así
Cata-catapum, catapum pon candela
Alza pa'rriba, Polichinela
Cata-catapum, catapum, catapum
Como los muñecos en el pim, pam, pum

13 Non è questo il luogo per una ricerca approfondita del motivo del Pulcinella-marionetta nel cinema e nel *musical* statunitense. Un esempio di fatale allontanamento dal modello partenopeo è rappresentato da *Popo the puppet* interpretato da uno sfrenato Danny Kay all'interno di *On the River* (*Divertiamoci stanotte*), film comico diretto da Walter Lang (1953).

La medesima metafora del pupazzo innamorato in balia dell'amante si ripresenta nella *Polichinelle* scritta e interpretata da Edith Piaf nel 1962:

Tire les ficelles, tire les ficelles
Ton Polichinelle te tendra les bras
Tourne la baguette et ta marionette
Penchera la tête et te sourira
Tant que tes doigts lestes
Commandent mes gestes
Tu te fous du reste
Ça ne compte pas

Tuttavia nella Parigi esistenzialista e *gauchiste* dei primi anni Sessanta spiravano già le prime brezze emancipatorie e la Piaf lanciava un avvertimento di ispirazione femminista all'amante "marionettista"¹⁴:

[...] prends garde à toi
Car il est possible
Que je me délivre
Des fils invisible
Qui m'attachent à toi
En brisant le charme
Je retrouve une âme
Je redeviens femme
Je redeviens moi

Di tutt'altro tenore è il coevo e "americanofilo" *Pulecenella twist* di Gualtiero Malgoni e Nicola Salerno, presentato da Aurelio Fierro al X Festival della canzone napoletana e proposto un anno più tardi in Argentina da Ana María Adinolfi (1937-2018) in arte Violeta Rivas: il triste Pulcinella dalla faccia infarinata, che «como en aquel entonces ama y sueña» invischiato nelle sue antiquate melopee arabeggianti riprende vigore, si mette a ridere, a cantare e a ballare grazie a una iniezione di musica moderna proveniente dagli Stati Uniti. Il suo tra-

14 In fondo anche *La bambola*, canzone pop scritta nel 1968 da Ruggero Cini, Francesco Migliacci e Bruno Zambrini e grande successo internazionale di Patty Pravo (di cui esiste tra l'altro anche una versione in spagnolo) riprende la stessa metafora per concludere: «... da stasera la mia vita / nelle mani di un ragazzo, no, non la metterò più!».

dizionale mandolino viene così ingaggiato nella realizzazione di «música americana combinada con tarantela, saxofón y pandereta».

Sul finire del secolo (1992) è invece l'argentino Lito Nebbia¹⁵ a paragonarsi a un pulcinella, inteso come un uomo debole in balia del sentimento amoroso:

Ay pena
No me obligues a hacer
Lo que mi corazón no desea.
Ay pena no me arrastres
No me dejes ser como un polichinela

LA TRASFORMAZIONE EUROPEA IN BURATTINO

Uno studio esaustivo del marionettista catalano Toni Rumbau, sfociato in un volume del 2013 (*Rutas de Polichinela*) considera la straordinaria fortuna europea di Pulcinella come personaggio del teatro di figura, avvenuta in moltissimi paesi, dall'Inghilterra (Punch), alla Germania (Kasperl) e Francia (Polichinelle e Guignol), ai paesi dell'Est (Vitez Lazlo, Vasilache, Kaspavec) fino allo spagnolo Don Cristóbal e al portoghese Dom Roberto. L'autore stabilisce due fasi, una rinascimentale e barocca, l'altra illuminista e romantica, che perdura. Entrambe, secondo Rumbau, avrebbero la funzione principale di risvegliare lo spirito libertario e individualista associato alla Modernità.

Los primeros personajes del Renacimiento son todavía siervos que se burlan de sus señores, sean de la clase aristocrática o de la eclesiástica, pero sin llegar al extremo de diezmarlos a garrotazos. Los de la segunda oleada son más ácratas y radicales: se apropian del bastón como su arma y emblema característicos (por eso en España se les llama Títeres de Cachiporra), y atizan sin remisión a curas, banqueros, comerciantes,

15 A conclusione di questa brevissima incursione nella musica popolare latinoamericana, mentre confermo l'assenza di Pulcinella dal mondo del tango (cosa che meriterebbe una riflessione) segnalo la nascita recente di un gruppo punk colombiano, "Polichinela y los Olvidados". In quest'ultimo caso, Polichinela, *nickname* di Juan Carlos Rojas, il fondatore del trio, è definito «una especie de Arlequín de la sátira italiana» e il senso del suo accostamento a un film di Luis Buñuel dedicato ai bambini di strada – *Los Olvidados*, per l'appunto – potrebbe essere il suo carattere di personaggio libero che *castigat ridendo mores*.

jueces, demonios, serpientes, dragones [...] Al enfrentarse a la Muerte y vencerla, expresan por un lado la ideología individualista y libertaria de la Europa optimista y colonial, que se adueña paulatinamente del mundo; por el otro lado, expresan una rebeldía de tipo metafísico que conecta con las corrientes subterráneas y oscuras de movimientos de savia ácrata como el Romanticismo o como las vanguardias que más adelante abrirán espacios y romperán esquemas y diques de contención de lo viejo frente a lo desconocido (RUMBAU 2018: 134)

Fu grazie ai comici ambulanti (come ampiamente riferito da GRECO F. 1990 e McCORMICK J - CIPOLLA A. - NAPOLI A. 2010) che nel corso del XVII secolo il servo Pulcinella – da un lato perennemente affamato e dall’altro infelicemente innamorato della civettuola Colombina – emigrò a Roma e da lì in Emilia, a Venezia e all’estero, accomodandosi ai nuovi ambienti e alle lingue locali.

Per quanto riguarda la Spagna e l’America latina, il rapporto con i burattini e le marionette, in senso sia metaforico sia teatrale, è evidente in molte figure della Generazione del ’98 e del ’27. Basti pensare alle riflessioni di Miguel de Unamuno (1864-1936) espresse in *Maese Pedro. Notas sobre Carlyle* (1902), agli *esperpentos* di Ramón del Valle Inclán (1866-1936) e alle *piezas para títeres* di Federico García Lorca (1898-1936). Quest’ultimo, in particolare, in occasione del suo soggiorno argentino allestito a Buenos Aires, il 25 marzo 1934, uno spettacolo di *títeres de cabiporra* o *muñecos de guante* (Artiles 1998) con la partecipazione degli attori della compagnia di Lola Membrives, che includeva il *Retablo de Don Cristóbal y Doña Rosita*, atto unico che riprende il tema tradizionale del vecchio maritato tradito dalla giovane moglie. Il teatro dei burattini in stile lorquiano non era molto diffuso in Argentina e in America latina e il successo dello spettacolo portò il pittore Ernesto Arancibia a creare dopo la partenza del poeta una propria compagnia, “Los Fantoques de Maese Perico”, seguito da Javier Villafañe con *Maese Trotamundos* (MEDINA P. 2017).

Non sembrerebbe esserci una relazione diretta tra il napoletano Pulcinella e l’andaluso Don Cristóbal, che si esprime senza “pigolii” (cioè senza la pivetta), non veste di bianco, non porta la maschera e in Italia dice di esserci stato una volta sola al servizio di «un tal don Pantalón». Le sue relazioni parentali, del resto, vengono esplicitate dal Director, che chiude lo spettacolo affermando:

[...] saludemos hoy en «La Tarumba» a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérghamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro (GARCÍA LORCA F. 1931).

DALLE CARAVELLE AI PIROSCAFI

È certo che dal Vecchio Mondo il teatro di figura europeo arrivasse molto presto nei territori in fase di Conquista, già con Hernán Cortés: «Con el decurso de los años los titiriteros invaden otras comarcas del continente siguiendo la ruta norte-sur. [...] El mismo itinerario cardinal anda y reanda el arte teatral en sus diversas ramas» (BAGALIO A. 1975: 18), così come è comprovato che quello dei *títeres* – considerati inoffensivi dalle autorità e perciò non motivo di attenzione né da parte della Chiesa né da parte dei precettisti teatrali – fosse uno spettacolo molto popolare e diffuso in tutti i viceregni. Questa circostanza, se da un lato permise ai *titiriteros*, che spesso si accompagnavano ai *volatineros*, cioè ai saltimbanchi, di esprimersi con una certa libertà senza troppo timore di incorrere nei rigori dell’Inquisizione, dall’altro, come nota Rey Fernando Vera García, «contribuyó a propagar la sombra que los oscurece actualmente y casi los hace invisibles para los investigadores contemporáneos» (VERA GARCÍA R.F. 2017:136). E sempre lo stesso studioso opera una distinzione tra *títeres* e *muñecos*:

Mientras que un titiritero, en el sentido propio de una persona que jugaba títeres, podía hacerlo con una comitiva reducida y un a penas visible aparato escénico, los muñecos, la comedia de muñecos, requería de un boato particular. Quienes se dedicaban a este arte, generalmente eran compañías perfectamente bien constituidas con actores específicos para cada uno de los papeles. De este modo entre sus filas había damas, galanes, barbas y graciosos, además de tener músicos y cantantes y de ir acompañados por otros ejecutantes de destrezas, bailarines y escamoteadores (VERA GARCÍA R.F. 2017: 138).

A partire dall’Indipendenza si vanno configurando burattini e marionette nazionali, non più direttamente vincolati dalla tradizione europea, con caratteristiche proprie anche dal punto di vista linguistico,

ma che mantengono e a volte rafforzano lo spirito libero, dissacrante e a tratti ribelle dei modelli coloniali:

Asimismo durante la época colonial, el descontento hacia el régimen imperante, hizo que en países como México y Chile, predominara la sátira y la crítica utilizando los títeres para rechazar a los españoles. A lo largo del tiempo esta tradición rebelde se mantuvo. Siglos después, en 1940, Gilberto Ramírez Alvarado crea en México, por ejemplo, a don Ferruco como instrumento político para hacer propaganda antifascista. Los títeres también jugaron un lugar destacado en el siglo XX contra las dictaduras de los países del cono Sur de América Latina (ALLENDES A.M. 2013).

La presenza, in diversi paesi latinoamericani all'inizio del '900, delle marionette del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca - che offrivano messinscene di opere musicali in miniatura - stimolò molto la formazione di nuove compagnie di *títeres*, alcune delle quali abbandonarono il repertorio per adulti per lanciarsi nell'avventura della creazione di spettacoli per l'infanzia. Parallelamente in Argentina, con l'emigrazione italiana, si diffondeva l'arte raffinata dei pupi siciliani e a Buenos Aires veniva fondato un teatro *ad hoc*, il San Carlino, che a dispetto del nome non ospitò mai una pulcinellata (GIROTTI B. 2015).

Nel corso del XX secolo si fa dunque più netta la separazione, in Europa come in America, tra teatro di marionette – fondamentale, di tradizione colta e destinato a un pubblico adulto - e spettacolo di burattini – più popolare, comico e adatto ai bambini; e Pulcinella, com'era prevedibile, assurge al rango di *títtere de guante* per antonomasia oppure di simpatico pagliaccio dalle confuse origini italiane, spesso associato a un generico Arlecchino, in diversi contesti teatrali e circensi (si pensi al Teatro Polichinela di Medellín, in Colombia, che organizza annualmente un festival di arti circensi o al cubano Teatro Guiñol Polichinela di Ciego de Ávila, che offre spettacoli per bambini e adulti con attori e fantocci).

MA PULCINELLA ALL'AVANA CI È ARRIVATO PER DAVVERO

Nel nuovo millennio, è a Cuba, probabilmente, dove il teatro di figura gode di maggiore protezione statale ed è materia di studio in tutte le Escuelas de Instructores de Arte.

Il trionfo della Rivoluzione aveva portato alla costruzione di un movimento professionale di compagnie stabili in tutte le province, che con il tempo si erano abituate a realizzare le loro performance al chiuso, in teatri di prosa modernamente attrezzati.

Negli anni '90, invece, proprio a causa della crisi economica e dei frequenti black-out, i *retablos* di burattini tornarono a occupare le piazze con spettacoli all'aria aperta che non richiedevano l'impiego di energia elettrica. Nel contesto cubano, inoltre, la caduta del muro di Berlino non implicò soltanto la fine delle collaborazioni politiche e commerciali con i paesi dell'est europeo, ma anche uno sfaldamento delle relazioni culturali, comprese quelle con la grande tradizione russa delle marionette che tanto aveva influito nella formazione classica dei *titiriteros* della Mayor de las Antillas¹⁶.

È in questo preciso contesto, di difficoltà e disagio ma al contempo di apertura verso l'Europa, che si apre una strada di dialogo, soprattutto culturale, con l'Italia, confermato dalla celebrazione annuale, dal 1996, di un Settimana della Cultura Italiana a Cuba organizzata dall'Ambasciata d'Italia in collaborazione con il Ministero della Cultura e l'Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana diretta da Eusebio Leal.

Il Pulcinella burattino delle guarattelle, in tutta la sua napoletanità – pigiamone bianco, maschera nera e nasuta, voce stridente - arriva proprio in occasione di uno di questi incontri, per l'esattezza il diciassettesimo, nel 2014. A portarlo è il già citato maestro Bruno Leone, attraverso un laboratorio-spettacolo – “A la rueda rueda con Polichinela” – che vede la partecipazione dei bambini della compagnia “La Colmenita” insieme a due *titiriteros* adulti, Kenia Rodríguez e Víctor Ariosa. E proprio costoro, a distanza di pochi mesi, propongono una

16 Alcuni dei grandi *maestri titiriteros* cubani si formarono in Unione Sovietica e negli anni '80 a Cuba ci fu la visita del Teatro Centrale Accademico di Marionette di Mosca, che relizzò diversi spettacoli all'Avana. Il suo celebre direttore, Sergei Vladimirovich Obratzsov, impartì una conferenza magistrale e diverse furono le pubblicazioni di testi russi e cubani che scaturirono da quel felice incontro (MORÁN M. 2020: 6).

rivisitazione “transculturale” del burattino tradizionale con *Las descabelladas historias de Polichinela en la Habana*, spettacolo liberamente ispirato ai canovacci di Leone e al teatro di Roberto Espina¹⁷, successivamente adattato per la televisione nazionale¹⁸.

L'*indonapolitano* Polichinela ha lasciato l'Italia e la promessa sposa Teresita per sfuggire alla morte e al diavolo, ma arrivato all'Avana grazie all'invito di un marionettista di nome Don Broglionis perde la testa per una mulatta che gli fa dimenticare l'antico amore. Si esprime alternando la pivetta con frasi in *cocoliche*, del tipo: «Io me chiamo Pulcinella, vengo del vieco mundo»: «Por favore, ayudarme a llamar a mi novia Margarita, tutti cuanti». E nonostante la timidezza e l'apparente ingenuità, il burattino trionfa su tutto: si libera comicamente dalle fauci di un cane feroce, definisce un padrone prepotente come «inhumano, materialista, Donald Trump!» uccidendolo poi a legnate. Infine, quando la morte arriva per impiccarlo, è lui a stringerle il cappio al collo, dichiarando al suo pubblico di bambini e adulti in visibilio: «Yo soy Polichinela de la Habana y tengo dos amores, la vida y el teatro».

Nella versione televisiva il burattino prende il volo su una nuvoletta insieme al suo marionettista, stesso vestito e stessa maschera. E più che un commiato questo finale sembra ricordarci che è solo il teatro – nella sua misteriosa semplicità consistente in «una pasión y un par de tablas» come dicevano i nostri maestri del Siglo de Oro – a rendere possibile la fusione tra la maschera e l'uomo, a favorire l'intimità tra l'attore e il personaggio, a stimolare l'immedesimazione del pubblico con il popolo di legno, a produrre un abbraccio fraterno tra Napoli e L'Avana, ossia tra Europa, Africa e America.

17 Attore, burattinaio, drammaturgo argentino (1926-2017) molto vicino ai *titiriteros* cubani. Poco prima della sua morte vennero infatti pubblicate a Cuba per i tipi di Ediciones Arcos tutte le sue pièces in un volume intitolato *Teatro incompleto* (perché un'opera drammaturgica è completa solo quando viene messa in scena).

18 *Aventuras de Polichinela en La Habana*. Teatro del Caballero / Proyecto Polichinela de La Habana, Cuba. Dirección: Víctor Joel Ariosa, teleteatro Serie Retablo de sueños, 2021.

BIBLIOGRAFIA

- ALLENDES Ana María, *América Latina*, “World Encyclopedia of Puppetry Arts”, 2013 <https://wepa.unima.org/es/america-latina/> (17/06/2022).
- ARTILES Freddy, *Títeres: historia, teoría y tradición*, Plaza y Janés, Barcelona 1998.
- BAGALIO Alfredo, *Títeres y titiriteros en la Buenos Aires Colonial*, Ed. A.T.A., La Plata 1975.
- BELLENGER Sylvain, GALLO Luigi (a cura di), *Picasso parade*, Electa, Napoli 2017.
- CHECCHI Giovanna, *Fiorillo Silvio*, “Dizionario Biografico degli italiani”, vol. 48, Treccani, Roma. https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-fiorillo_%28Dizionario-Biografico%29/ (10/06/2022).
- CHECCHI Giovanna, *Silvio Fiorillo in arte Capitan Mattamoros*, “Quaderni di storia e arte campana”, n. 9, Capua 1986.
- DE SIMONE Roberto, *Le Guarattelle tra Pulcinella, Teresina e la Morte*, Franco Di Mauro, Napoli 2003.
- DE SIMONE Roberto, *Messaggio internazionale per la Giornata Mondiale della Marionetta*, Redazione dell'Associazione Critici di Teatro, 2 marzo 2013. <https://www.criticiditeatro.it/2013/03/02/roberto-de-simone-per-la-giornata-mondiale-della-marionetta/> (20/07/2022).
- FRASCANI Federico, *Le burle atroci di Antonio Petito; autobiografia del leggendario Pulcinella*, Arte tipografica, Napoli 1998.
- GARCÍA LORCA Federico, *Retablillo de don Cristóbal*, https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/retablillo_de_don_cristobal.htm (12/06/2022).
- GIROTTI Bettina, *El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros*, “Anagnórisis. Revista de investigación teatral”, n.º. 12, diciembre de 2015, pp. 174-193.
- GRECO Franco Carmelo (a cura di), *Pulcinella, maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Napoli, Electa 1990.
- MANGANARO Andrea, *I lazzari, Pulcinella e il «carattere del popolo meridionale» tra vecchia e nuova Italia*, in ALLASIA Clara, MASOERO Mariarosa, NAY Laura (a cura di), *La letteratura degli Italiani. 3. Gli Italiani della letteratura, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI)*, Torino, 14-17 settembre 2011, Edizione dell'Orso, Alessandria 2012.
- MASSARESE Ettore, *Tutto Petito*, Luca Torre Editore, Napoli 1978.
- MCCORMICK John, CIPOLLA Alfonso, NAPOLI Alessandro, *The Italian Puppet Theater – A History*, McFarland & Co., Jefferson (NC) 2010.

MEDINA Pablo, *Los títeres de Federico García Lorca en el teatro Avenida de Buenos Aires 25 de marzo de 1934*, “Titeresante”, May 1, 2017. <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1083273?mode=full> (25/06/2022).

MORÁN Manuel, *Cuba: retratos de una isla titiritera*, “La hoja del titiritero”, Boletín electrónico de la Comisión Unima 3 Américas, tercera época enero-abril, 2020, <https://www.unima.org/wp-content/uploads/2020/04/2019-la-hoja-del-titiritero-01-b.pdf> (05/07/2022).

PISCOPO Ugo, *Maschere per l'Europa: il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994.

PIZZO Antonio (a cura di), *Na gran cavalcata* di Antonio Petito, Guida editori, Napoli 2004.

RUCCELLO Annibale, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Gremese editore, Roma 2004.

RUMBAU Toni, *Polichinela, arquetipo y mito*, “Móin Móin”, “Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas”, 06/03/2018, pp. 130-152.

RUMBAU Toni, *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades de Europa*, Aro-la Editors, Tarragona 2013.

SABINO Domenico, *Pulcinella, antico demonio perduto nella storia*, “Il Manifesto”, 05.02.2022.

SANCHEZ ALBARRACÍN Pedro Francisco, *La actuación en Aguilas de la célebre cupletista Consuelo Vello Cano*, “La Fornarina”, “Entreletras”, enero 2021, <https://www.entreletras.eu/temas/la-actuacion-en-aguilas-de-la-celebre-cupletista-consuelo-vello-cano-la-fornarina/> (23/06/2022).

SCAFOGLIO Domenico, *Pulcinella*, Newton Compton Editori, Roma 1996.

SCHERILLO Michele, *Pulcinella prima del secolo XIX. Saggio storico*, Diogene edizione, Scisciano 2021 [1880].

TAVIANI Ferdinando, SCHINO Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982.

TITOMANLIO Carlo, *Enrico Cavacchioli e le didascalie acrobatiche nel Cerchio della morte*, Abstract, 2020. <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1083273> (26/06/2022).

Treccani, voce “Pulcinella”.

BRANI MUSICALI

Polichinela (Joaquín Valverde y José Juan Cadenas 1913?) - La Fornarina

https://www.youtube.com/watch?v=ID_apk9ucV0

Polichinela (Ernesto Lecuona 1953?) - Thomas Tirino
https://www.youtube.com/watch?v=ZfEa_PE47gw

Polichinela - Lito Nebbia (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=134vjr0RpMc>

Polichinelle Op. 3 No. 4 (Sergei Rachmaninoff 1892)
<https://www.youtube.com/watch?v=8Y-UJRSRDE>

Polichinelle (Igor Stravinsky 1910-1911) English Chamber Orchestra
<https://www.youtube.com/watch?v=ShIYpjSYoZI&t=337s>

Pulecenella twist (Malgoni/NISA 1963) - Violeta Rivas
<https://www.youtube.com/watch?v=4z5-GLykZ1Y>

Schiaccianoci (Tchaikovsky Il'ič Čajkovskij 1892) André Previn, London Symphony Orchestra
https://www.youtube.com/watch?v=Cbz_HSGFwOo

Vals de Pierrot (Ernesto Lecuona ?) Franco Rivero - Anisley Martínez
<https://www.youtube.com/watch?v=FDyOqpDxPg4>

VIDEO

Las descabelladas historias de Polichinela de la Habana (2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=4NsQGMSR29s>

Aventuras de Polichinela en La Habana (2021)
<https://www.youtube.com/watch?v=0JY1w2xsKGc>

Popo the puppet (1953)
<https://www.youtube.com/watch?v=hsfTonxILUw>

LE CASE DI BLOOMSBURY:
SPAZI PER UNA NUOVA DOMESTICITÀ

Flora de Giovanni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

Bloomsbury ha esercitato una grandissima influenza creativa e costruttiva sul gusto inglese tra le due guerre [...] e ha rappresentato il confluire di certe tendenze e l'adozione di certi atteggiamenti che sono diventati praticamente un culto.

(SPENDER S. 1991: 140)*

È oramai più di un secolo che il gruppo di Bloomsbury è al centro di un vivace dibattito. E non solo perché ha segnato il passaggio dal Vittoriano alla modernità, svecchiando la cultura inglese e sottraendola all'insularità grazie agli straordinari risultati conseguiti in campo artistico e letterario, in macroeconomia e in psicoanalisi. Lo è anche perché ha favorito un cambiamento di costumi e ha promosso un modello di domesticità nuovo e lontano dalle convenzioni. La chiave del suo duraturo successo, trasversale all'accademia e alla cultura di massa, sembra essere l'assenza di una divisione netta tra la dimensione pubblica e quella privata: «le innovazioni artistiche e

* Le traduzioni delle citazioni tratte dalle edizioni inglesi dei testi sono dell'autrice.

le opinioni del gruppo condizionano i loro amori e le loro decisioni domestiche, e viceversa» (MARLER R. 2014: 216).

Nato dalle «serate del giovedì», inaugurate nel 1905 dal fratello di Virginia Woolf, Thoby Stephen, per riunire gli amici di Cambridge una volta finita l'università, Bloomsbury nella fase iniziale comprende i fratelli Stephen (Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian), Clive Bell, Lytton Strachey e Saxon Sidney-Turner. Al nucleo originario si aggiungono tra il 1907 e il 1911 Desmond e Molly MacCarthy, Maynard Keynes, Duncan Grant, Roger Fry, E.M. Forster e Leonard Woolf. L'elenco è senza dubbio impreciso, ma non è facile stabilire chi appartenesse al gruppo, perché la sua storia più che quarantennale vede comprensibili abbandoni e nuove affiliazioni. Né è possibile identificare un credo comune, una specifica posizione ideologica, una disciplina o un'arte nella quale tutti si riconoscano: ne fanno parte scrittori e critici letterari (Virginia Woolf, E.M. Forster, Desmond MacCarthy), critici d'arte (Roger Fry e Clive Bell), pittori (Vanessa Bell e Duncan Grant), l'economista Keynes, il biografo Lytton Strachey, il politologo Leonard Woolf. Paradossalmente, la sua caratteristica fondamentale è quella di essere «un gruppo di individui», il cui eclettismo e la cui eterogeneità di pensiero non sono riconducibili a un sistema coerente (WILLIAMS R. 1980: 168). Da studenti, a Cambridge, molti di loro sono stati membri del circolo esclusivo degli Apostoli, in cui si discute del bello, del vero, dell'esistenza di Dio, e hanno accolto gli insegnamenti di G.E. Moore, uno dei padri fondatori della filosofia analitica, che predica una nuova forma di realismo pluralistico. Il suo *Principia Ethica* (1903) si rivela per i giovani intellettuali intensamente liberatorio ed è unanimemente ritenuto la bibbia di Bloomsbury, il collante nascosto che gli conferisce, al di là delle molte differenze, una identità comune, per remota ed evanescente che sia. I precetti di Moore, che pone l'accento su valori quali il piacere estetico e le relazioni interpersonali, la passione per la verità, la chiarezza e il senso comune, ispirano il gruppo e ne segnano l'approccio all'esistenza in modo duraturo e profondo.

DA KENSINGTON A BLOOMSBURY

La storia del gruppo di Bloomsbury comincia con una morte e un trasloco. La morte è quella, nel 1904, di Sir Leslie Stephen, saggio

vittoriano e figura di spicco della cultura ottocentesca, critico, storico, filosofo e curatore del *Dictionary of National Biography*. Il trasloco, il primo atto che i suoi figli Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian compiono da adulti indipendenti, è quello che li porta dalla casa di famiglia di Hyde Park Gate 22, Kensington, a Gordon Square 46, Bloomsbury. Un trasferimento, questo, accompagnato da un certo clamore, perché le vecchie zie e gli amici del padre, tra cui il romanziere Henry James, non mancano di disapprovare la scelta di una zona meno distinta, un po' fuori moda e tendenzialmente *bobémien*. In effetti, la prima impressione di Virginia stessa, in giro per il quartiere in cerca di un appartamento da prendere in affitto, è negativa: lontano dal centro, buio, malinconico (LEE H. 1997: 203). All'inizio del secolo Bloomsbury, pur non avendo perso del tutto l'antica rispettabilità, è in via di trasformazione: l'agiata borghesia delle professioni che lo abitava negli ultimi anni dell'Ottocento sta cedendo progressivamente il passo a chi si guadagna da vivere con la cultura. Il quartiere, che ospita il British Museum, l'università, varie organizzazioni femministe e sindacali, si qualifica come luogo di radicalismo politico e instabilità etnica – un'instabilità che la presenza dell'università, accessibile ai non-anglicani a differenza di Oxford e Cambridge, intensifica, attirando i cittadini dell'impero. «Luogo di polifonia urbana» (BLAIR S. 2004: 822), si presenta come una sorta di spazio liminale attraversato da contraddizioni sociali, razziali e culturali ben prima di diventare il quartiere iconico che oggi conosciamo, a riprova dell'influenza che esercita sull'identità del gruppo cui dà il nome.

Nei testi autobiografici che scrivono rispettivamente nel '22 e nel '51 rievocando gli inizi di Bloomsbury, le sorelle Stephen (da sposate Virginia Woolf e Vanessa Bell), si soffermano sul contrasto tra la vecchia abitazione vittoriana, cupa, triste, affollata di oggetti e persone, e il nuovo appartamento di Gordon Square ampio e luminoso, dove ognuno ha uno spazio in cui svolgere le proprie attività e perseguire i propri progetti. La casa di Kensington, tipicamente attrezzata per ospitare una famiglia numerosa più un cospicuo numero di domestici (Leslie e sua moglie Julia sono entrambi al secondo matrimonio e assommano in tutto otto figli), è angusta e si sviluppa in altezza. Secondo l'uso vittoriano, è stipata di cose, con mobili in ebano, tessuti rosso scuro, parati Arts and Crafts dai disegni intricati. L'appartamento di Gordon Square, invece, affaccia sul giardino che occupa il centro del-

la piazza. Arredato da Vanessa, pittrice, ha pareti intonacate di bianco e tappezzerie in chintz di colore chiaro, contro le quali anche i tetri oggetti della vecchia casa – i quadri di Watts, gli stipi fiamminghi, le porcellane blu – risaltano e brillano, acquistando un aspetto diverso. Come scrive Virginia, dopo Hyde Park Gate è una rivelazione, bellissimo, eccitante e romantico, pieno di aria e di luce – il luogo in cui ogni cosa sembra possibile: «Eravamo pieni di esperimenti e innovazioni [...] avremmo dipinto; avremmo scritto; e dopo pranzo, alle nove, avremmo bevuto caffè e non tè. Tutto sarebbe stato nuovo; tutto sarebbe stato diverso. Avremmo provato tutto» (WOOLF V. 1985: 234).

Come Virginia, anche la sorella Vanessa ricorda con esaltazione il senso di libertà, l'inebriante prospettiva delle infinite opportunità che la aspettano nella casa, emblema stesso del rinnovamento:

Sembrava che stessimo per affrontare un nuovo inizio in quelle stanze alte, pulite, piuttosto algide [...] Forse l'appartamento era un po' freddo, ma era elettrizzante avere lasciato la casa segnata dal lutto e dalla depressione ed essere venuti tra queste mura bianche, con le ampie finestre che si aprivano sugli alberi e i prati, ognuno con la propria stanza, ognuno padrone del suo tempo... (BELL V. 1997: 98-99).

Avere una «stanza tutta per sé», essere padrone del proprio tempo – due benefici sui cui le giovani donne dell'epoca non possono contare. Vanessa in particolare ha subito e sofferto l'obbligo della conduzione della casa che le è toccato in sorte come figlia maggiore dopo la scomparsa della sorellastra Stella, a sua volta subentrata nel ruolo alla madre Julia, morta nel 1895. Il tirannico padre Leslie, di cui non sente la mancanza a differenza di Virginia, l'ha tormentata con i conti che non tornano e le ha rimproverato la scarsa abilità domestica distogliendola dalla pittura. Il grande vantaggio della nuova vita le sembra l'assenza di figure genitoriali che abbiano l'autorità di impossessarsi del suo tempo e programmare le sue giornate. Quelle delle figlie nubili, dettagliatamente descritte da Virginia nel racconto giovanile *Phyllis e Rosamond* (1906), sono fitte d'impegni e non concedono un attimo di tregua alle giovani protagoniste, perennemente strette tra visite, pranzi, cene e piccole commissioni, agli ordini di una madre dispotica e inflessibile, tutta protesa a cercar loro marito. Il salotto, dunque, che

auspicabilmente permetterà la loro trasformazione da figlie in mogli, non è un luogo di svago, ma piuttosto un luogo di lavoro, entro il quale si muovono con la consumata perizia del «commerciante alla Borsa o [del]l'avvocato alla Corte di Giustizia», mettendosi in mostra sul mercato matrimoniale quasi fossero «venute al mondo in abito da sera di seta» (WOOLF V. 1989: 10).

Secondo Quentin Bell, la *short story* può essere interpretata come l'incontro tra le sorelle Stephen ante-Bloomsbury, Phyllis e Rosamond Hibbert, e le sorelle Stephen post-Bloomsbury, le signorine Tristram, nel corso di una serata che riproduce una tipica riunione del gruppo (BELL Q. 1979: 131). Il confronto tra gli stili di vita delle giovani donne rende evidente quanto quello di Vanessa e Virginia sia cambiato una volta abbandonati gli stucchi e i colonnati di Kensington, che, come Phyllis dice, sembrano schermare dalla realtà:

I frontoni di gesso, le irreprensibili fila di case di Belgravia e di South Kensington parevano a Phyllis l'emblema invece della propria sorte [...] Ma a vivere qui, a Bloomsbury, prese a generalizzare mentre la carrozza a nolo oltrepassava le grandi piazze rettangolari e silenziose, qui sotto il pallido verde di alberi ombrosi, uno poteva crescere come voleva. C'era spazio, e libertà, e nel rumore e nelle luci dello Strand Phyllis leggeva le realtà viventi del mondo dalle quali i suoi frontoni di gesso e le sue colonne la isolavano così completamente (WOOLF V. 1989: 17).

Phyllis attraversa dunque un confine che non è solo spaziale ma anche temporale trasmigrando dal Vittorianesimo al tempo presente: il salotto delle signorine Tristram, infatti, le appare come una terra straniera, che le impedisce di esercitare le competenze che ha sviluppato grazie all'educazione e alla pratica e la costringe a guardare ogni cosa, anche la più familiare, da un altro punto di vista. Di fatto la differenza non si misura solo sui grandi temi del matrimonio (a cui le signorine Hibbert saranno costrette), dell'istruzione (che non hanno), della possibilità di perseguire una carriera (che nel loro caso è sostituita dal "mestiere" di ordinare il pranzo e sistemare i fiori), ma anche sulla dimensione concreta e apparentemente minore di una quotidianità segnata da differenze di abbigliamento e norme di comportamento. Dismessi l'abito di seta bianca e il filo di perle, la divisa virginale con la quale sono accompagnate in società dal fratellastro George Duckworth,

Vanessa e Virginia non si cambiano più per la cena, optano per pasti frugali serviti senza formalità, sostituiscono il tè con il caffè, partecipano alle serate “maschili” degli amici di Thoby, in cui le buone maniere tradizionalmente intese sono del tutto ignorate. E, una volta separata da Vanessa, oramai sposata con Clive Bell, Virginia si dimostrerà una ancor più singolare padrona di casa, prima, nel 1907, a Fitzroy Square 29, dove stabilirà un *ménage* bizzarro e sommamente informale con Adrian; poi, nel 1911, a Brunswick Square 38, dove occuperà con il fratello una parte della casa subaffittandone il resto a Duncan Grant, Maynard Keynes e Leonard Woolf, unica donna in una comune di uomini – il suo esperimento più estremo, che, prevedibilmente, suscita le critiche del fratellastro George e dei vecchi amici di famiglia, preoccupati per la sua reputazione. “Il sistema Brunswick Square”, tuttavia, costituirà un modello per Bloomsbury negli anni a venire: destrutturando in particolare l’altrimenti centrale momento dei pasti, ora consumati in camera su un vassoio e regolati da un protocollo impersonale che stabilisce orari, menù ed eventuali modalità di reclamo, azzerando la routine domestica vittoriana con le sue convenzioni e la sua ritualità. Le nuove abitudini, quindi, liberano Virginia dalle mansioni di padrona di casa e dal ruolo simbolico di Angelo del Focolare che accoglie e accudisce, costantemente subordinando se stessa alle necessità altrui, e le permettono di recuperare tempo ed energia per le proprie attività letterarie, che acquistano dignità pari a quelle dei suoi coinquilini.

Ma queste licenze domestiche, queste pratiche dissonanti rispetto alle norme condivise della borghesia edoardiana sono comunque atti di resistenza, spie d’indipendenza dalle convenzioni in cui sono irreggimentate le relazioni sociali, piccoli gesti di ribellione significativi benché privati e poco visibili – tattiche, potremmo dire con De Certeau, che consentono di insinuarsi nel luogo dell’altro, di appropriarsene temporaneamente e in frammenti, per coltivarvi interessi e desideri che non sono riconosciuti dal sistema entro cui comunque si sviluppano. Attività quali abitare, circolare, parlare, leggere, cucinare, possono configurarsi come «colpi di mano del “debole” nell’ordine stabilito dal più forte» (DE CERTEAU M. 2010: 77), come altrettante proficue infrazioni, nel caso di specie, al pervasivo codice della classe media che gli Stephen inizialmente condividono sebbene vadano distanziandosene progressivamente. Tali trasgressioni a una domesticità

ideologicamente complice della rigida costruzione del femminile sono certamente indicative: non vestirsi di satin bianco, non cambiarsi d'abito per una serata tra amici significa, ad esempio, riconoscersi in un nuovo ruolo e un nuovo valore che non dipendono dalla bella presenza e dalla corretta incarnazione dell'ideale di donna dell'epoca ma piuttosto dal proprio contributo a una conversazione di alto livello intellettuale: «[I giovani] criticavano le nostre argomentazioni con la stessa severità delle loro. Non parevano fare caso a come eravamo vestite e se eravamo carine o no. Quell'immane ingombro di apparenze e di comportamenti di cui George aveva gravato i nostri primi anni svanì senza lasciare traccia» (WOOLF V. 1985: 240-241), scrive Virginia, registrando con sollievo che gli amici di Thoby non sembrano neanche notare che aspetto abbiano le sue sorelle. E questa è senza dubbio una piccola ma significativa vittoria sul sistema patriarcale rappresentato da George Duckworth, che all'epoca di Hyde Park Gate esercitava il suo potere sottoponendo a un esame minuzioso la loro condotta e il loro abbigliamento e manifestando la sua disapprovazione laddove ne intuiva l'insubordinazione o il tentativo di sfidare le convenzioni.

Apparentemente banale ma ugualmente significativa è la scelta di rinunciare al tè, il rituale che struttura e modella la domesticità tardo-ottocentesca: «Il tavolo del tè più che la tavola da pranzo era il centro della vita familiare vittoriana – nella nostra famiglia almeno. [...] Esso era il centro, il vero focolare della famiglia. Il centro al quale facevano ritorno la sera i figli dal lavoro; il focolare di cui la madre si faceva vestale servendo il tè» (WOOLF V. 1985: 149). Tradizionalmente associata alla donna e alla sua funzione civilizzatrice, questa cerimonia domestica, che ha contribuito alla costruzione dell'idea di femminilità sin dal XVIII secolo, è ancora un elemento importante nell'educazione delle ragazze, come afferma la stessa Virginia nel '40, perché si colloca al cuore delle buone maniere. Le *tea-table manners* sono parte dell'eredità materna – di quella madre, perfetta personificazione del femminile, che muore lasciando due figlie appena adolescenti – e sono quindi *forma mentis* alla quale è impossibile sottrarsi del tutto, matrice identitaria, con cui la Woolf continuerà a negoziare per tutta la vita la propria configurazione di scrittrice e di donna, riconoscendone da un lato la bellezza portatrice di civiltà, dall'altro la pericolosa insincerità:

Ma le buone maniere vittoriane sono forse – ma non ne sono sicura – uno svantaggio nello scrivere. Quando rileggo i miei vecchi articoli per il “Literary Supplement” do la colpa del loro bel garbo, della compitezza, del tergiversare, al tirocinio al tavolo da tè. Mi vedo non già recensire un libro, bensì porgere piatti di tartine a giovanotti timidi e chiedere loro se gradiscono un po’ di panna e quanto zucchero. D’altro canto, queste maniere di superficie consentono di far passare, ho constatato, cose che sarebbero inaccettabili da parte di chi volesse andar dritto al punto e parlar chiaro e forte (WOOLF V. 1985: 192).

Perché, sebbene in *Professioni per le donne* (1931) uccida simbolicamente l’Angelo del Focolare che le impedisce con i suoi consigli concilianti di esprimersi liberamente quando scrive, pure, come lascia intendere ne *Il signor Bennett e la signora Brown* (1925), Woolf colloca la differenza tra se stessa e i suoi contemporanei più inaccessibili e sperimentali, che pure ammira, proprio nella capacità di mediazione che tali maniere sembrano garantirle. Paragona quindi lo scrittore a una padrona di casa che, grazie a una serie di convenzioni condivise, accolga il lettore, lo metta a suo agio e lo faccia accomodare in poltrona, piuttosto che tenerlo sulla corda costringendolo a volteggiare pericolosamente a mezz’aria, come fanno Eliot e Joyce che lo forzano a seguirli su vie impervie e non ancora battute (DE GIOVANNI F. 2018).

Nei primi incontri di quello che diventerà poi il gruppo di Bloomsbury anche le leggi minuziose che regolano la conversazione mondana subiscono notevoli modifiche. Queste impongono, ad esempio, di scongiurare il silenzio, di sollecitare garbatamente l’ospite, di dispensare commenti leggeri senza affrontare argomenti impegnativi (come quando Virginia, a cena dalla contessa di Carnarvon, si ostina a parlare di Platone suscitando il biasimo di George). A casa Stephen, invece, ci si chiama per nome piuttosto che per cognome e ciò rende, dice Leonard Woolf, le relazioni meno formali e reticenti, si tollerano serenamente i silenzi, che si rivelano intelligentemente “problematici”, si approfondiscono con passione temi impegnativi. Sino alla progressiva apertura a ogni argomento, sancita, vuole la leggenda, dalla bizzarra quanto celeberrima reazione di Lytton Strachey a una macchia sull’abito di Vanessa – «sperma?» – questa sì un’incursione da pirata, un’astuzia, una trovata felice, che irrompe nello spazio idealmente ordinato del salotto, scompaginandolo irrimediabilmente; tattica, perché

s'insinua nel luogo dell'altro, il sacrario borghese per eccellenza, senza obbedire alle sue leggi né ritagliarsi alcuno spazio nettamente delimitato, ma piuttosto traendone temporaneamente vantaggio secondo regole proprie che eludono le costrizioni del luogo e della lingua (DE CERTEAU M. 2010: 15 e 64). «[Il vecchio Bloomsbury] aveva dato vita a un piccolo mondo concentrato all'interno del mondo più vasto e più informe dei balli e dei pranzi» (WOOLF V. 1985: 243), conclude Woolf, dimostrando di avere pienamente intuito la portata alternativa di uno stile di vita che, pur non invocando l'eclatante visibilità delle rotture nette ma qualificandosi invece come atto di resistenza più sommosso, è capace di identificare una piccola comunità da cui promanerà, negli anni successivi, un significativo cambiamento culturale.

UNA NUOVA DOMESTICITÀ

«L'influenza delle case sui loro abitanti potrebbe benissimo essere oggetto d'investigazione scientifica» (STRACHEY L.G. 1993: 344), scrive Lytton Strachey nel '22, azzardando una sovrapposizione tra la planimetria della casa e la biografia di chi la abita, che sembra in qualche modo originarsi dai luoghi che la contengono. Nel testo Strachey fa della vecchia dimora di Lancaster Gate, in cui è vissuto con i genitori e i nove fratelli, il supremo simbolo del sistema familiare vittoriano, come se la sua numerosa famiglia e la brutta casa ammalata di elefantiasi che la ospita scaturissero dallo stesso disordinato impulso vitale, dal medesimo incosciente ottimismo. E mette a fuoco l'approccio allo spazio domestico della sua generazione, che, diversamente da quella precedente, indifferente alla forma visibile delle cose, risponde invece con i sentimenti più vari e più vivi alle curve e ai colori, alle scale e alle porte, alle sedie e ai tappeti, esigendo la sua quota di bellezza. Nel '22, quando scrive *Lancaster Gate*, Lytton, dichiaratamente omosessuale, trascorre parte dell'anno in campagna a Tidmarsh, «l'ennesimo avamposto di Bloomsbury» (HOLROYD M. 2011: 76), con Dora Carrington, in un singolarissimo *ménage* che include altri amori, esclusivi e condizionali. Anche per lui, come per le sorelle Stephen, la dimora vittoriana emana un sentore di oppressione, di restrizione che sembra esserle connaturato e che si disperde con il trasloco: cambiare casa significa anche cambiare vita, come se esistesse un legame indissolubile e necessario tra l'ambiente domestico e l'esistenza che vi si conduce. Tan-

to che Strachey reputa il destino di Lancaster Gate segnato (e l'epoca vittoriana finita) quando, ancora prima che la famiglia si stabilisca altrove, la sorella Dorothy sposa un pittore francese povero in canna, venendo meno a tutte le regole matrimoniali. E non a caso, forse, il *memoir* si chiude con l'immagine dell'amato cugino Duncan Grant addormentato, ospite inatteso nella casa di Lancaster Gate:

Mentre stavo per coricarmi, vidi che Duncan si era inavvertitamente scoperto – che giaceva quasi nudo in una sorta di pigiama, il suo corpo – il corpo snello di un diciannovenne – esposto alla vista. Mi sentii molto felice e, sorridendo tra me e me, mi chiesi perché non volessi – non volessi minimamente – cogliere la perfetta opportunità che mi si offriva... (STRACHEY L.G. 1993: 354).

Tale immagine, pervasa dal desiderio omoerotico cui l'autore darà piena ed esplicita espressione nella vita adulta, annuncia una svolta esistenziale per la quale saranno necessari altri spazi: nuove planimetrie per una nuova biografia, appunto. Dunque, se lo stare al mondo, gravato dal peso sottile dell'atmosfera circostante, assume «forma spiacevole» nella cupa residenza di famiglia (STRACHEY L.G. 1993: 353), si alleggerisce e si affranca nelle dimore che i figli scelgono di allestire e abitare. Secondo Reed, «affermando di appartenere a una generazione che si rifiuta di vivere nelle case dei padri, Strachey esemplifica i valori che tengono unito il gruppo nel nome di Bloomsbury, il quartiere che rivendica come proprio» (REED C. 2004: 19). Il comune rifiuto della domesticità tradizionale, infatti, favorisce la coesione interna e rinsalda l'identità collettiva, che si caratterizza proprio per l'ostilità alle tradizioni consolidate e l'adozione di stili sessuali, politici ed estetici non sanciti dalla cultura dominante.

Ma per comprendere quanto Bloomsbury abbia rivoluzionato «l'aspetto – e quindi i valori – della casa inglese» (REED C. 2004: 110), dobbiamo ricordare il suo fondamentale contributo al rinnovamento del gusto del Regno Unito, sia attraverso la diffusione del Post-impressionismo, che il pubblico e la critica giudicano dapprima con grande severità e poi imparano ad apprezzare (un vero *succès de scandale* è la mostra del 1910 *Manet and the Postimpressionists*, organizzata da Fry); sia attraverso l'istituzione degli Omega Workshops, il laboratorio di arti applicate fondato da Fry nel '13 e situato a Fitzroy

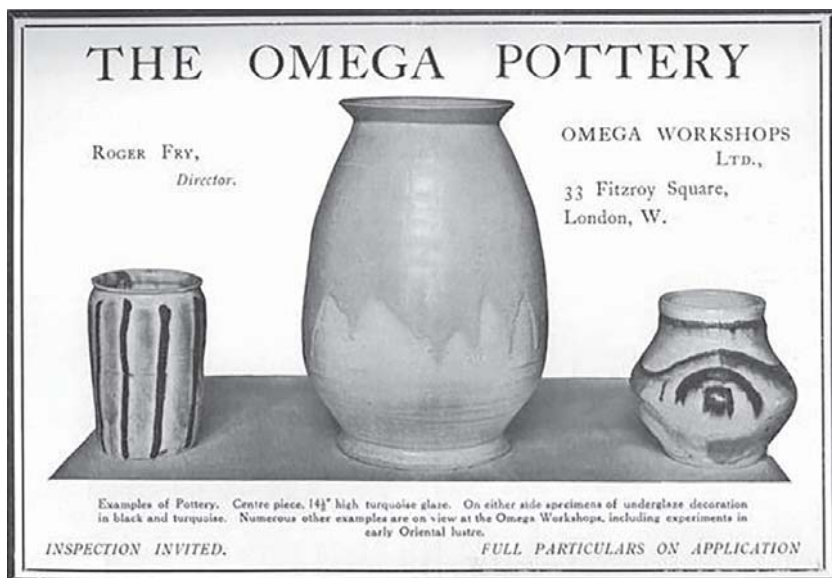


Figura 1.

Square 33, nel cuore di Bloomsbury, che produce oggetti domestici di uso comune ma di elevato livello estetico: tavoli e sedie, tessuti, tappeti, vassoi e paraventi, mosaici, vetri colorati e soprattutto ceramiche, il fiore all'occhiello dell'atelier (figure 1, 2, 3). Nel prospetto che fa circolare tra gli interessati all'atto dell'istituzione, Fry lamenta l'ambiente artificiale e privo di bellezza in cui l'uomo del XX secolo è costretto a vivere, denunciando quanto profondo sia oramai il solco tra arte e industria (FRY R. 1996: 198). Gli Omega vogliono invece portare luce e armonia nei tetri interni vittoriani, sostituendone lo stile eclettico, enfatico e sovraccarico con l'essenzialità formale e cromatica del Post-impressionismo. L'abitazione che propongono è equidistante dal modello tardo-ottocentesco e dal Funzionalismo emergente di Le Corbusier, che celebra la produzione di massa, la standardizzazione e l'uniformità. Per Fry l'ambiente domestico è invece un antidoto alla massificazione, la culla di quell'individualità che resta per Bloomsbury un valore cruciale. Grazie al laboratorio, dunque, l'abitazione borghese diventa arena primaria di rinnovamento artistico e la domesticità il *focus* di una riforma estetica e sociale che garantisca alla

quotidianità innovativa del gruppo spazi appositamente realizzati per accoglierla e rappresentarla.

Tale quotidianità prescinde a Bloomsbury dalla nozione convenzionale di famiglia, in parte per necessità, in parte per scelta: Roger Fry, ad esempio, convive *more uxorio* con Helen Anrep, perché è già sposato; Lytton Strachey e Duncan Grant vivono liberamente la loro omosessualità ma non rinunciano a istituire un atipico *ménage* con due donne, due pittrici, Dora Carrington e Vanessa Bell; questa è ben decisa a non subordinare le proprie aspirazioni lavorative e le proprie necessità erotico-affettive al ruolo di madre e di moglie, tanto più che il marito Clive è a sua volta noto per le molteplici amanti. Se dunque la casa è il luogo dove s'impone e si fa valere la tradizionale divisione tra maschile e femminile con la sessualità eteronormativa a essa associata, gli spazi messi a punto dagli Omega Workshops sono anche teatro e banco di prova della ribellione contro tali norme (REED C. 1996: 16). Duncan Grant, ad esempio, evoca una domesticità diversamente connotata sin dalla fondazione dell'atelier, sulla cui insegna dipinge non a caso una calla, il fiore dell'Estetismo *fin de siècle* e di Oscar Wilde, rendendo così esplicito il nesso tra arte moderna e vita sessualmente liberata (MARKS A.S. 2012: 26). Anzi, ancora prima che gli Omega siano istituiti, dà spazio al nudo maschile nelle pitture murali con cui decora l'appartamento del suo amante Maynard Keynes al King's College di Cambridge e la casa di Brunswick Square che questi divide con Virginia e Adrian Stephen.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.

L'impronta post-impressionista sugli interni che il laboratorio di Fry allestisce è così forte che inizialmente, «entrare in una camera arredata dagli Omega equivale a entrare in un quadro modernista» (REED C. 1996: 154), come dimostra l'*Omega Nursery* (1913-1914), dove Vanessa Bell, trasformando la stanza dei bambini in una giungla rigogliosa, dipinge gli animali sin sul soffitto e, tramite il motivo del giardino lussureggiante, evoca un ritorno alla spontaneità naturale e al piacere istintivo che asseconda l'ispirazione primitivista dell'atelier. Ma è con

l'avvento della guerra che la vita domestica di Bloomsbury svolta in maniera più vistosa, anche in conseguenza dell'obiezione di coscienza, che molti dei membri abbracciano con convinzione. Duncan Grant, ad esempio, ottiene dal padre militare il permesso di coltivare la terra nella piccola fattoria di famiglia a Wissett e si sottrae alla leva dimostrando di svolgere un lavoro d'importanza nazionale. L'esperienza del '15 a Wissett Farm, che condivide con Vanessa, funge da preludio a quella più duratura e complessa a Charleston, nel Sussex, dove i due si trasferiscono nel '16 accompagnati dai figli bambini di lei e da David Garnett, a sua volta obiettore e amante di Grant, istituendo così il singolare *ménage a trois* sempre citato a esempio dell'eccentricità domestica del gruppo e dei suoi anomali costumi sessuali. Qui, ottenuta l'esenzione dal servizio attivo, gli uomini fanno gli agricoltori, mentre Vanessa si occupa della casa, che decora estensivamente aiutata da Grant, realizzando la dimora che è l'espressione più concreta e articolata dell'estetica degli Omega Workshops, a tutt'oggi meta del fiorente turismo culturale sviluppatosi intorno a Bloomsbury e luogo



Figura 5.

iconico per la comunità LGBT+, come dimostrano i *queer tour* che vi si organizzano.

Se gli anni della guerra e del dopoguerra sono segnati dalla tendenza a riavvicinare l'arte e la letteratura alla rappresentazione realistica, anche Vanessa Bell e Duncan Grant rinunciano allo sperimentalismo più radicale, smorzando l'«entusiastico abbraccio modernista» con cui gli Omega intendevano originariamente cingere il focolare britannico (REED C. 2004: 163). Tuttavia, seppure attenuata, l'innovazione permane nella pratica artistica dei due pittori, che abbelliscono la casa di Charleston con furia quasi maniacale, indizio della necessità di preservare il Modernismo dalla guerra che ne minaccia l'estinzione (figure 4 e 5). Secondo Froula, la dimora di campagna – nella quale, sarà bene ricordarlo, Keynes si ritira nel '19 a scrivere *The Economic Consequences of the Peace* – diventa simbolicamente l'antitesi materiale del patriottismo e del militarismo che hanno travolto la nazione, una sorta di monumento a ciò che significa vivere e creare in un'epoca di tensioni nazionali e internazionali, collocandosi al di fuori della mentalità conflittuale e dei giochi di potere della classe dirigente che ha promosso la guerra (FROULA C. 2014: 96-97).

Charleston (dove dal legame tra Vanessa e Duncan nel '18 nasce Angelica, colei che suggellerà i costumi trasgressivi del gruppo sposando David Garnett, amante del padre all'epoca della sua nascita), prova con la massima evidenza che a Bloomsbury vita domestica e creatività procedono di pari passo. Mostra, infatti, come la sottocultura di cui il gruppo è espressione sappia reiventare gli oggetti della quotidianità tradizionale – e, per traslato, quella stessa quotidianità – riappropriandosene alle sue condizioni. Vanessa Bell e Duncan Grant lavorano su arredi di seconda mano: simbolicamente la mobilia convenzionale sotto la decorazione non convenzionale allude al contesto normativo su cui si esercita la sovversione di un'estetica che è anche una forma di obiezione di coscienza. Tanto più, quindi, possiamo convenire che tale riappropriazione dell'oggetto secondo modalità di trasformazione che lo rendono eccentrico rispetto al canone estetico dominante, lo alieni parzialmente al sistema che pure lo ha prodotto, facendone la spia di una ribellione che si attua anche attraverso forme surrettizie di creatività che sfuggono alle reti di sorveglianza (DE CERTEAU M. 2010: 9). Se i gruppi subordinati non possono ignorare i vincoli della cultura egemone, quella di Bloomsbury si configura come una negoziazione sottoculturale che esita nella creazione di uno spazio alternativo all'interno di quella cultura (REED C. 2004: 149).

Una volta tornata la pace, Vanessa Bell e Duncan Grant decorano diverse case di amici a Bloomsbury, dove il gruppo si ricostituisce riconfermando i legami che negli anni del conflitto si sono interrotti o indeboliti, non solo a causa della diaspora cui i membri sono andati soggetti ma anche per le nuove amicizie che li hanno attratti e distratti. Centro di questa seconda fase è ancora Gordon Square, una sorta di college, secondo Lytton Strachey, dove vivono tutti vicini sostenendosi a vicenda emotivamente e intellettualmente. A Gordon Square, i due artisti lavorano alla casa di Keynes, che nel dopoguerra è il personaggio più conosciuto del gruppo; a Tavistock Square invece si dedicano all'appartamento dei Woolf che, grazie ai romanzi di Virginia, al giornalismo di Leonard e alla Hogarth Press, la casa editrice fondata nel '17, godono a loro volta di una considerevole notorietà. Gli ambienti domestici che concepiscono diventano dunque il fondale della celebrità che alcuni di loro vanno acquistando anche grazie ai mezzi di comunicazione di massa ("Vogue", "Vanity Fair", la BBC), a cui contribuiscono come intellettuali, ma da cui vengono anche trasfor-

mati in “personaggi”, personalità eccentriche con uno stile di vita alla moda che si impone come modello alla gente comune (WHITEHEAD K. 1990: 121). I salotti di Keynes e dei Woolf rispecchiano il loro status – economista e patrono delle arti il primo, scrittori ed editori i secondi – e diventano uno spazio semi-pubblico d’incontri, ricevimenti e cene (nel caso di Virginia lo sfondo delle fotografie, veri e propri *celebrity portraits*, che le scatta Gisèle Freund del ‘39). Ridecorare secondo il gusto di Vanessa e Duncan e fotografate sulla stampa patinata, le case di amici e conoscenti diventano oggetto di articoli giornalistici (*A Bachelor Flat in Bloomsbury*, *A Small House in Bloomsbury*) e sono considerate paradigmatiche di un nuovo gusto e di un nuovo stile domestico cui il lettore borghese s’ispira per rimodellarsi e rimodernarsi, contribuendo alla consacrazione di Bloomsbury e alla diffusione del suo mito.

BIBLIOGRAFIA

BELL Quentin, *Virginia Woolf*, Garzanti, Milano 1979.

BELL Vanessa, *Notes on Bloomsbury*, in *Sketches in Pen and Ink*, The Hogarth Press, London 1997, pp. 95-114.

BLAIR Sarah, *Local Modernity, Global Modernism: Bloomsbury and the Places of the Literary*, “ELH”, n. 71, 2004, pp. 813-838.

DE CERTEAU Michel, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

DE GIOVANNI Flora, ‘*A common ground between us*’. *L’arte del romanzo e le buone maniere nei saggi di Virginia Woolf*, in Michele STANCO (a cura di), *La letteratura dal punto di vista degli scrittori*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 119-132.

FROULA Christine, *War, Peace, and Internationalism*, in Victoria ROSNER (ed.), *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*, Cambridge University Press, New York 2014, pp. 93-111.

FRY Roger, *Prospectus for the Omega Workshops*, in Christopher REED (ed.), *A Roger Fry Reader*, University of Chicago Press, Chicago/London 1996, pp. 198-200.

HOLROYD Michael, *Lytton Strachey. L’arte di vivere a Bloomsbury*, Il Saggiatore, Milano 2011.

- LEE Hermione, *Virginia Woolf*, Vintage, London 1997.
- MARKS Arthur S., *A Sign and a Shop Sign: the Ω and Roger Fry's Omega Workshops*, "The British Art Journal", n. 13, 1, 2012, pp. 18-36.
- MARLER Regina, *Bloomsbury's Afterlife*, in Victoria ROSNER (ed.), *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*, Cambridge University Press, New York 2014, pp. 215-230.
- REED Christopher, *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture, and Domesticity*, Yale University Press, New Haven/London 2004.
- REED Christopher (ed.), *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Thames and Hudson, London 1996.
- SPENDER Stephen, *World within World*, Faber and Faber, London/Boston 1991.
- STRACHEY Giles Lytton, *Lancaster Gate*, in S. P. ROSENBAUM (ed.), *A Bloomsbury Group Reader*, Blackwell, Oxford UK/Cambridge USA 1993, pp. 344-354.
- WHITEHEAD Kate, *Broadcasting Bloomsbury*, "The Yearbook of English Studies", n. 20, 1990, pp. 121-131.
- WILLIAMS Raymond, *The Bloomsbury Fraction*, in *Problems in Materialism and Culture*, Verso, London 1980, pp. 148-169.
- WOOLF Virginia, *Momenti di essere. Scritti autobiografici*, La Tartaruga, Milano 1985.
- WOOLF Virginia, *Phyllis e Rosamond*, in *Tutti i racconti di Virginia Woolf*, La Tartaruga, Milano 1989, pp. 9-23.

JORGE LUIS BORGES: LA LEGGE DI GRIMM, LO STUDIO
DELLE LINGUE GERMANICHE ANTICHE E LE *KENNINGAR*

Verio Santoro

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

L'interesse di Borges per il Medioevo germanico e la sua letteratura si manifesta già nel 1932 con un breve saggio, *Noticia de los Kenningar*, primo studio dello scrittore argentino sulla letteratura scandinava¹; studio ampliato e separatamente pubblicato nel 1933 – seguendo adesso il genere antico islandese femminile *kenning*, pl. *kennningar* – come opuscolo *Las Kenningar*, a sua volta successivamente inserito nella *Historia de la eternidad* (1936); a questo periodo risalgono anche una serie di rapide note sui miti germanici pubblicate tra il settembre e il novembre del 1933 sulla rivista *Crítica: revista multicolor de los sábados*². Nell'età più matura, l'attenzione di Borges nei confronti delle letterature germaniche medievali è proseguita con i libri *Antiguas literaturas germánicas* (1951), con la collaborazione di Delia Ingenieros, *Literaturas germánicas medievales*, scritto a due mani con María Esther Vázquez (1966) e *Breve antología anglosajona* in collaborazione con María Kodama (1978), di cui mi piace ricordare le suggestive parole contenute nel *Prólogo*: «Hará unos doscientos años se descu-

1 BORGES J. L. 1932.

2 *El Dragón (Antiguo mitos germánicos)*, *Las Brujas (antiguo mitos germanicos)*, *El mito de los Elfos*, oggi più facilmente accessibili in ZANGARA I. 1995: 39-44.

bió que esa literatura [la letteratura inglese] encerraba una suerte de cámara secreta, a manera del oro subterráneo que guarda la serpiente del mito. Ese oro antiguo es la poesía de los anglosajones»³. Inoltre, a completamento della passione dimostrata dallo scrittore argentino per la letteratura anglosassone, ricordo il *Curso de literatura inglesa* tenuto da Borges all'Università di Buenos Aires nel 1966⁴, in cui alla letteratura inglese medievale sono dedicate numerose lezioni: «más de una cuarta parte del curso [...] que es ya del todo inusual para cualquier curso de literatura inglesa»⁵.

Ma la passione di Jorge Luis Borges per la lingua e la letteratura, la storia e la mitologia dei Germani è largamente testimoniata – talvolta isolatamente, talvolta con maggiore densità – lungo tutto il corso della sua vita e della sua attività letteraria, a testimonianza del valore che l'universo germanico ha avuto nei destini dello scrittore argentino. La proliferazione di figure e di temi narrativi, storici, simbolici e mitologici, la varietà dei riferimenti, da rapide suggestioni a interi componimenti in poesia o in prosa, sono davvero imponenti. Dopo un primo periodo di scarsa attenzione, negli ultimi anni si assiste a un crescente interesse da parte degli studiosi verso questa particolare componente dell'opera narrativa di Borges⁶. Nelle pagine che seguono mi concentrerò sul giudizio di Borges sulle *kenningar*, corretto nel tempo anche in conseguenza di un continuo impegno con lo studio delle lingue e letterature germaniche medievali,

Si osserverà per cominciare che la “Germania” nella produzione letteraria di Borges è principalmente rappresentata dall'Inghilterra e dal Nord scandinavo (in particolare dall'Islanda): «La dura mano» del guerriero e poeta sassone colonizzatore della Britannia romana «que guerreaba pudo / Grabar con hierro una porfiada runa» e che «traía las palabras esenciales / De una lengua que el tiempo exaltaría

3 BORGES J. L. - KODAMA M. 1978: 1.

4 Il contenuto delle lezioni, registrato da alcuni allievi su un vecchio registratore, è stato edito nel 2002 da Emecé Editores (Argentina) a cura di Martín Arias e Martín Hadis con il titolo *Borges, profesor* (ARIAS M. - HADIS M. 2002).

5 ARIAS M. - HADIS M. 2002: 25.

6 Cfr. tra gli studi più recenti BRĹJAK V. 2021, GOMES GARGAMALA M. 2020, LAVENDER Ph. 2014 e il mio saggio dedicato alla ricezione della *Battaglia di Maldon* nell'opera dello scrittore argentino (SANTORO V. 2012).

/ A música de Shakespeare»⁷; il poeta sassone che cantò la vittoria di Brunanburh («Tú que cantaste la victoria de Brunanburh / Y no la atribuíste al Señor / Sino a la espada de tu rey») e l'apostrofe di un guerriero sassone, che a Brunanburh ha combattuto, alla donna sconosciuta di cui ha ucciso il marito⁹; Caedmon, di cui scrisse Beda¹⁰, e il trattato di mitologia sassone che Beda non scrisse («El tratado de mitología sajona que Beda no escribió»)»¹¹; le *Gesta Danorum* di Sassone Grammatico¹² e «un ejemplar de la primera edición de la *Edda Islandorum*»¹³; gli scaldi Ulf Sigurdarson e Bjarni Thorkelsson¹⁴; Sigurd e Brynhild, protagonisti del racconto *Ulrica*¹⁵; una giornata storica ricordata nella *Heimskringla* (X, 92) di Snorri Sturluson e riassunta nel racconto *El pudor de la historia*¹⁶; l'arciere Einarr Þambarskelfir della *Heimskringla* (I, 117)¹⁷; *Beowulf*, il poema, ma anche la spada di Beowulf¹⁸; re Hengist, conquistatore della Britannia, «Que fundó en estas islas el primer reino / De la estirpe de Odín / Y sació el hambre de las águilas»¹⁹, Hengist che «quiere hombres. / Los quiere para debelar una isla que todavía no se llama Inglaterra»²⁰, ma anche i suoi uomini «Los piratas de Hengist que atraviesan / A remo el temerario Mar del Norte / Y con las fuertes manos y el coraje / Fundan un reino que será el Imperio»²¹; l'Islanda «la más remota y la más íntima»²²,

7 *Un sajón* (449 A. D.), in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 262.

8 *A un poeta sajón*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 284.

9 *Brunanburh*, 937 A.D., in *La rosa profunda*, BORGES J. L. 1989: III, 101.

10 *El sueño de Coleridge*, in *Otras inquisiciones*, BORGES J. L. 1989: II, 21.

11 *Things that might have been*, in *Historia de la noche*, BORGES J. L. 1989: III, 189.

12 *El pudor de la Historia*, in *Otras inquisiciones*, BORGES J. L. 1989: II, 134.

13 *Talismanes*, in *La rosa profunda*, BORGES J. L. 1989: III, 111.

14 *Undr*, in *El libro de arena*, BORGES J. L. 1989: III, 48-51.

15 In *El libro de arena*, BORGES J. L. 1989: III, 17-19.

16 In *Otras inquisiciones*, BORGES J. L. 1989: II, 133.

17 *Einar Þambarskelver*, in *La moneda de hierro*, BORGES J. L. 1989: III, 146.

18 Rispettivamente *Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf e Fragmento*, entrambe in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 280 e 282.

19 *Hengist cuning*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 281.

20 *Hengist quiere hombres* (449 A.D.), in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 509.

21 *El pasado*, in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 464.

22 *A Islandia*, in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 511.

l'Islanda «Que fuiste la memoria de Germania / Y salvaste para nosotros / Su apagada, enterrada mitología [...] Islandia de la espada y de la runa, / Islandia de la gran memoria cóncava / Que no es una nostalgia»²³ e il serpe di Miðgarðr, che «soñado fue en Islandia»²⁴.

Se numerosi sono i richiami espliciti all'Inghilterra e al Nord scandinavo, altri meno evidenti ai non studiosi di antichità germaniche sono sparsi tra i versi di componimenti non immediatamente riconducibili all'universo germanico medievale: «No es un miércoles, / el día de aquel dios de los laberintos / que en el Norte fue Odín»²⁵ (ingl. *wednesday* da ags. *wodnesdæg* "Woden's day", "giorno di Odino", secondo l'"interpretatio germanica" dei nomi latini dei giorni della settimana), «Ya vio partir la nave que labrarán / Con uñas de los muertos»²⁶ (la nave Naglfar "nave di unghie", fatta con le unghie dei morti, motivo per il quale si prestava molta attenzione se un uomo moriva con le unghie non tagliate, perché costui aggiungeva molto materiale alla costruzione della nave), «El anillo que cada nueve noches / Engendra nueve anillos y éstos, nueve, / Y no hay un fin»²⁷ (l'anello d'oro Draupnir, appartenuto a Odino, poi a Baldr, da cui ogni nove notti scaturiscono otto anelli di ugual peso).

Esclusa dalla visione della Germania del poeta argentino la tradizione gotica, ricordata – e soltanto in quanto patrimonio comune, germanico, anche della tradizione anglosassone – in un rapido cenno nella poesia *Hengist quiere hombres* (449) dedicata al condottiero degli Juti Hengest: «Traéran [i compagni di Hengest] espadas y broqueles, yelmos con la forma del jabalí, conjuros para que se multipliquen las mieses, vagas cosmogonías, fábulas de los hunos y de los godos»²⁸. La tradizione gotica, così importante, per l'antichità delle sue attestazioni scritte, sia per gli studiosi di filologia germanica, sia per gli studiosi di lingue indoeuropee, non ha però lasciato testimonianze di rilievo del

23 *Islandia*, in *Historia de la noche*, BORGES J. L. 1989: III, 179.

24 *Midgarthormr*, in *Atlas*, BORGES J. L. 1989: III, 427.

25 *Cambridge*, in *Elogio de la sombra* BORGES J. L. 1989: II, 358.

26 *En Islandia el alba*, in *La moneda de hierro*, BORGES J. L. 1989: III, 147.

27 *El oro de los tigres*, in *El oro de los tigres* BORGES J. L.: 1989: II, 517.

28 *Hengist quiere hombres* (449 A.D.), in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 509.

suo pur vasto patrimonio tradizionale epico-eroico e dunque sfugge all'attenzione di Borges.

Per la stessa ragione anche le tradizioni tedesca e sassone continentale sono escluse dall'universo germanico di Borges. Non manca certo un grande omaggio alla lingua tedesca moderna («Pero a ti, dulce lengua de Alemania, / Te he elegido y buscado solitario»), che gli ha dischiuso – «la suerte de un amor tardío» – l'opera di Goethe²⁹; ma la letteratura tedesca medievale è praticamente assente; e se per una volta il *Canto dei Nibelunghi* viene citato è soltanto per ricordare nelle parole di Ulrica «La trágica historia que los alemanes echaron a perder con sus tardíos Nibelungos»³⁰. La rielaborazione tedesca, d'ambiente cortese, degli inizi del XIII secolo del mito nibelungico-volsungico è oramai distante dalla tradizione del mito conservata nel Nord, in Islanda «Que fuiste la memoria de Germania / Y rescataste su mitología»³¹: nel suo libro del 1951 Borges scriverà: «El ámbito de la Völsunga es mítico y bárbaro; el del *Nibelungenlied*, cortesano y romántico»³².

Com'è noto la letteratura tedesca pervenuta dell'Alto Medioevo, segnatamente del periodo carolingio, è prevalentemente d'argomento religioso cristiano e, ove si escludano il *Canto di Ildebrando* e gli *Incantesimi di Merseburg*, poco ha tramandato del proprio passato epico-eroico e mitologico precristiano; e così anche la tradizione sassone continentale, di esclusiva tradizione cristiana. E difatti poche sono le pagine dedicate a queste componenti delle letterature germaniche medievali nei libri ricordati del 1951 e del 1966. Per Borges, dunque, la Germania e il germanesimo sono sostanzialmente, con le sue stesse parole, «la germanística de Inglaterra y de Islandia»³³: il periodo delle grandi migrazioni verso la Britannia, i navigatori vichinghi e le loro imprese, il coraggio e l'eroismo in battaglia, le mitologie di fondazione, Woden e Thunor, la poesia del Nord, le rune incise sulla pietra col ferro.

29 *Al idioma alemán*, in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 494.

30 *Ulrica*, in *El libro de arena*, BORGES J. L. 1989: III, 19.

31 *A Islandia*, in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 511.

32 BORGES J. L. 1951: 155.

33 *La moneda de hierro (Prólogo)*, BORGES J. L. 1989: III, 121.

In questo più circoscritto perimetro dell'ambito germanico si inserisce anche l'impegno del poeta con le difficoltà dello studio delle lingue germaniche antiche, quella anglosassone («A veces me pregunto qué razones / Me mueven a estudiar sin esperanza / De precisión, mientras mi noche avanza, / La lengua de los ásperos sajones»)³⁴ e quella norrena («ese latín del Norte») per decifrare una versione della *Saga dei Volsunghi*, donatagli da suo padre quando era ancora bambino e «Que ahora está descifrando mi penumbra / Con la ayuda del lento diccionario»³⁵. E così lo scopriamo nella poesia *Un lector* anche impegnato con lo studio della “Legge di Grimm” – nei versi di Borges «il laborioso mutare delle lettere» – che l'illustre filologo di Hanau enunciò nel 1822 nella seconda edizione della sua *Deutsche Grammatik*; legge, confessa il poeta, mai pienamente appresa (e probabilmente neanche troppo amata), ma che ribadisce l'impegno del poeta e la sua passione per lo studio delle lingue («No habré sido un filólogo, / no habré inquirido las declinaciones, los modos, la laboriosa mutación de las letras, / la *de* que se endurece en *te* / la equivalencia de la *ge* y de la *ka*, / pero a lo largo de mis años he profesado / la pasión del lenguaje»), per il latino di Virgilio («Mis noches están llenas de Virgilio») e per il «lenguaje de hierro / que usaron mis mayores para cantar soledades y espadas»³⁶.

Iniziato intorno alla metà degli anni Cinquanta lo studio dell'anglosassone (e poi del norreno), accompagnerà gli ultimi anni del poeta argentino, come, con ironia, Borges ricorderà in un discorso tenuto alla Brigham Young University il 20 marzo 1976: «[...] y me ha gustado estudiar el inglés antiguo desde 1955. Ahora, con enorme atrevimiento, me he puesto a estudiar el escandinavo antiguo, y ambos son idiomas muy hermosos, y no son difíciles, especialmente si uno sabe que nunca los aprenderá»³⁷.

34 *Composición escrita en un ejemplar de la Gesta de Beowulf*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 280. In un'intervista concessa a Marco Cicala, María Kodama dichiara di aver studiato con Borges l'anglosassone, quando era sua allieva. A proposito della *Battaglia di Maldon* dice: «Fu uno dei primi testi che traducemmo insieme» (“Il Venerdì di Repubblica”, 24 giugno 2011, p. 126).

35 *A Islandia*, in *El oro de los tigres*, BORGES J. L. 1989: II, 511.

36 *Un lector*, in *Elogio de la sombra* BORGES 1989: II, 394.

37 *Apud* LYNN K. - SHUMWAY N. 1984: 124.

L'attenzione verso le lingue e più in generale verso il mondo anglosassone e nordico si intreccia, com'è noto, con gli elementi più personali e autobiografici (la memoria familiare, la devozione agli antenati) del poeta argentino, che nel 1966 aveva dichiarato: «¿Qué secretos caminos me llevaron al amor de todas las cosas de Escandinavia? Quizá los lazos de la sangre, puesto que mis antepasados por parte de padre vinieron de Nortumberland, que una vez fue tierra de vikingos»³⁸. Al linguaggio dei suoi *mayores* appartiene la *kenning* che, come si è già detto, attirò presto l'attenzione di Borges. La *kenning* – così chiamata già nei trattati di poesia del XIII sec. provenienti dall'area nordica, in particolare nell'*Edda* del poeta, storico e politico islandese Snorri Sturluson («Tú, que legaste una mitología / De hielo y fuego a la filial memoria»)³⁹ – è una costruzione metaforica formata da due elementi, una base (*stofnord*) e una determinazione (*kenniorð*), uniti in una relazione genitivale o anche semplicemente giustapposti, e costituisce uno dei mezzi stilistici più caratteristici e appariscenti della poesia scaldica («das auffälligste Stilmittel der Skaldendichtung» nelle parole di Klaus von See)⁴⁰, ma anche anglosassone, per cui, per esempio, norr. *hestr svanfjalla* i.e. “il cavallo dei monti del cigno” indicherà “la nave” (Snorri Sturluson, *Háttatal* 83) oppure ags. *bron-råde* i.e. “la via delle balene” indicherà “il mare” (*Beowulf*, v. 10). Si tratta, dunque, di costruzioni metaforiche che nel linguaggio poetico si sostituiscono a un termine della lingua comune o del mito. Ogni elemento di una *kenning* potrà a sua volta essere espresso da un'altra *kenning* dando luogo a *kenningar* – di tre, quattro, anche cinque elementi – di difficile interpretazione. *Kenningar* così ricercate potevano, infatti, essere pienamente comprese soltanto da un pubblico esercitato e sufficientemente colto da essere in grado di apprezzare l'abilità lessicale del poeta e tutta l'ampiezza delle sue conoscenze stilistiche e mitologiche.

Il giudizio di Borges nei confronti delle *kenningar* si dimostra sin dall'inizio impietoso: «Una de las más frías aberraciones que las historias literarias registran, son las menciones enigmáticas o *kenningar*

38 *Apud* LYNN K. - SHUMWAY N. 1984: 123.

39 Snorri Sturluson (1179-1241), in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 285.

40 VON SEE K. 1980: 32.

de la poesía de Islandia»⁴¹. Nel prosieguo del saggio le *kenningar* saranno definite «penosas ecuaciones sintácticas», «desfallecidas flores retóricas», «ejercicios embusteros y lánguidos», «laboriosas e inútiles». Giudizio appena attenuato dal «placer casi filatélico»⁴² confessato nel compilarne un elenco e dalla consapevolezza delle ragioni intrinsecamente germaniche della loro formazione linguistica e della conseguente loro impossibile riproducibilità nelle lingue romanze («antes de condenarlas, conviene recordar que su trasposición a un idioma que ignora las palabras compuestas tiene que agravar su inhabilidad»)⁴³.

Proprio questo primo breve saggio ha attirato in anni recenti l'attenzione della critica più esigente, che ne ha investigato con cura diversi aspetti: l'insufficiente conoscenza delle lingue germaniche antiche da parte dello scrittore argentino (che infatti per le sue riflessioni sulle *kenningar* aveva fatto ricorso a traduzioni in inglese moderno delle opere del Medioevo germanico) ridimensionando anche il suo ruolo nella storia degli studi e della divulgazione delle letterature germaniche medievali nei paesi ispanofoni; il legame con il movimento ultraista e la sua influenza sulla valutazione delle *kenningar*; le possibili ragioni dell'inclusione di questo saggio nell'edizione del 1936 della *Historia de la eternidad*; il radicale cambiamento intervenuto nel corso degli anni nel pensiero di Borges sulla funzione della metafora nella poesia⁴⁴.

Si osserverà come i progressi di Borges nella conoscenza delle lingue e letterature anglosassone e norrena gli abbiano consentito col tempo una migliore comprensione di questi traslati poetici: si osservi già la palese correzione apportata a riguardo nel libro *Antigua literaturas germánicas* del 1951: «aisladas del contexto y enumeradas, estas metáforas parecen muy frías»⁴⁵. E anche nelle lezioni di letteratura inglese tenute presso l'Università di Buenos Aires nel 1966, non vi sarà traccia di spregiati giudizi sulle *kenningar*, semmai «estas metáforas,

41 *Las Kenningar*, in *Historia de la eternidad*, BORGES J. L. 1989: I, 368.

42 *Las Kenningar*, in *Historia de la eternidad*, BORGES J. L. 1989: I, 371.

43 *Las Kenningar*, in *Historia de la eternidad*, BORGES J. L. 1989: I, 378.

44 PORTER E. 2021, FERNÁNDEZ MORENO S. 2016, PERASSI E. 2003, EIRÍKSDÓTTIR S. Á. 1996, LYNN K. - SHUMWAY N. 1984.

45 BORGES J. L. 1951: 17.

algunas de las cuales son hermosas, se utilizaron como lugares comunes. Todos las usaban y todos las entendían»⁴⁶. Ora, se le riflessioni sulle *kenningar* nei suoi primi scritti sono state, come si è detto, oggetto di ampio studio da parte degli studiosi di Borges, interessa qui evidenziare la presenza di *kenningar* all'interno dello stesso corpus poetico dello scrittore argentino, a cominciare dal riconoscimento diretto del loro valore nelle due poesie dedicate a un poeta sassone (*A un poeta sajón*), entrambe nella raccolta *El otro, el mismo* del 1964: «Tú que con júbilo feroz cantaste / La umillación del viking, / El festín del cuervo y del águila, / Tú que en la oda militar congregaste / Las rituales metáforas de la estirpe»⁴⁷ e «Lento en la lenta sombra labrarías / Metáforas de espadas en los mares»⁴⁸; e poi nel componimento dedicato a Herman Melville incluso nel libro *La moneda de hierro* del 1976: «Siempre lo cercó el mar de sus mayores, / Los sajones, que al mar dieron el nombre / *Ruta de la ballena*, en que sa aúnan / Las dos enormes cosas, la ballena / Y los mares que largamente surca»⁴⁹.

Ma non soltanto di un più favorevole giudizio sulle *kenningar* si tratta; il poeta argentino confessa di aver egli stesso incluso nella poesia *Fragmento* un «cierto número de *kenningar* escandinavas y sajonas»⁵⁰. In questa poesia dedicata alla spada di Beowulf – spada con incisi sull'elsa caratteri runici, lavoro di giganti (*Beowulf* v. 1558), che l'eroe geata trova nel fondo della laguna durante il suo combattimento con la madre di Grendel, «Una espada, / Una espada de hierro forjada en el frío del alba, / Una espada con runas / Que nadie podrá desoir ni descifrar del todo»⁵¹ – il poeta riesce in effetti a ricreare una diffusa “atmosfera da *kenning*”: se nel saggio del 1936 Borges aveva ricordato che nel *Beowulf* la spada è chiamata «la luz de la batalla» – ags. *hilde-lêoma* (*Beowulf* vv. 1143 e 2383) e *beadu-lêoma* (*Beowulf* v. 1523) – ora nella poesia leggeremo un verso che di fatto costituisce la spiegazione della *kenning*: «Una espada que iluminará la batalla».

46 ARIAS M. - HADIS M. 2002: 44.

47 *A un poeta sajón*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 284

48 *A un poeta sajón*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 323.

49 *Herman Melville*, in *La moneda de hierro*, BORGES J. L. 1989: III, 136.

50 *Apud* LYNN K. - SHUMWAY N. 1984: 125.

51 *Fragmento*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 282.

Altri richiami nel *Fragmento* all'elenco di *kenningar* compilato con «piacere quasi filatelico» nel suo vecchio saggio sono: «el tejido de hombres», «Una espada para la mano / Que enrojecerá los dientes del lobo / Y el despiadado pico del cuervo», «la selva de lanzas»⁵².

Autentiche *kenningar* per “battaglia” («el encuentro de los hombres», «el encuentro de las lanzas», «El festín del cuervo y del águila», «el hambre de las águilas») troviamo disseminate in altre sue poesie: «Para cantar memorias o alabanzas / Amonedaba laboriosos nombres; / La guerra era el encuentro de los hombres / Y también el encuentro de las lanzas»⁵³; «Tú que con júbilo feroz cantaste / La humillación del viking / El festín del cuervo y del águila»⁵⁴; Hengist che «sació el hambre de las águilas»⁵⁵. Ma l'interesse per le *kenningar* si rivela anche in alcuni racconti in prosa di Borges: in *El Zahir*, dove il protagonista narrante (lo stesso Borges) compone un racconto fantastico che «encierra dos o tres perífrasis enigmáticas – en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente*»⁵⁶ e nei due racconti, tra di loro per molteplici aspetti collegati⁵⁷, inclusi in *El libro de arena*, *El espejo y la máscara* («La guerra es el hermoso tejido de hombres y el agua de la espada es la sangre») ⁵⁸ e *Undr*, in cui lo scaldo Bjarni Thorkelsson riconosce in Ulf Sigurdarson uno scaldo come lui («Tú y yo somos poetas») dopo avergli sentito – durante la declamazione di una *drápa*, la principale forma della poesia encomiastica scaldica – «[apodar] agua de la espada a la sangre y tejido de hombres a la batalla», *kenningar* (*figuras*) che Thorkelsson ricorda «haber oído [...] al padre de mi padre»⁵⁹.

Se nel suo primo saggio il giudizio sulle *kenningar* – fondato comunque su una comprensione molto imperfetta della loro natura e

52 *Fragmento*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 282.

53 *Un sajón (449 A.D.)*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 261.

54 *A un poeta sajón*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 284.

55 *Hengist cyning*, in *El otro, el mismo*, BORGES J. L. 1989: II, 281.

56 *El Zahir*, in *El Aleph*, BORGES J. L. 1989: I, 592.

57 Lo stesso Borges scrive nell'*Epílogo al Libro de arena*: «La biblioteca de Babel (1941) imagina un número infinito de libros; *Undr* y *El espejo y la máscara*, literaturas seculares que constan de una sola palabra» (BORGES J. L. 1989: III, 72). Cfr. STEWART J. 1999 e CORIA NOGUEIRA N. 2019.

58 BORGES J. L. 1989: III, 46.

59 BORGES J. L. 1989: III, 50.

funzione nella letteratura anglosassone e norrena – era stato decisamente severo («el primer deliberado goce verbal de una literatura instintiva», piacere vuoto e di scarso merito letterario)⁶⁰, la sua opinione, con l'avanzare delle sue conoscenze delle lingue e delle letterature germaniche (in particolare anglosassone e norrena), doveva essere rivista e in parte corretta, sino al punto di farne egli stesso uso nelle sue composizioni in poesia e in prosa.

BIBLIOGRAFIA

ARIAS Martín, HADIS Martín, *Borges, profesor*, Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, Emecé Editores, Barcelona 2002.

BERNÁRDEZ Enrique, *Borges y el mundo escandinavo*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, nn. 505-507, 1992, pp. 361-370.

BORGES Jorge Luis, *Antiguas literaturas germánicas*, con la colaboración de Delia INGENIEROS, Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires 1951.

BORGES Jorge Luis, *Literaturas germánicas medievales*, con María Esther VÁZQUEZ, Alianza Editorial, Madrid 2005 [Buenos Aires: Falbo 1966].

BORGES Jorge Luis, *Noticia de los Kenningar*, “Sur”, n. 6, 1932, pp. 202-208.

BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, voll. I-III, Emecé Editores, Barcelona 1989.

BORGES Jorge Luis, KODAMA María, *Breve antología anglosajona*, Ediciones La Ciudad, Santiago de Chile 1978.

BRLJAK Vladimir, *Borges against the Vikings: Early Writings on Old Germanic Literature and History, 1932-46*, “Old English Newsletter”, n. 47.1, 2021.

BRLJAK Vladimir, *Borges and the North*, “Studies in Medievalism”, n. 20, 2011, pp. 99-128.

⁶⁰ *Las Kenningar*, in *Historia de la eternidad*, BORGES J. L. 1989: I, 368.

CORIA NOGUEIRA Nicolás, De Dios y no de los hombres: *Búsqueda de la perfección poética en “El espejo y la máscara” y “Undr”*, “Variaciones Borges”, n. 47, 2019, pp. 131-146.

EIRÍKSDÓTTIR Sigrún Á., “*El verso incorruptible*” Jorge Luis Borges and the Poetic Art of the Icelandic Skalds, “Variaciones Borges”, n. 2, 1996, pp. 37-53.

FERNÁNDEZ MORENO Sergio, “Las Kenningar” (1933) de Jorge Luis Borges: la poesía escáldica islandesa en la encrucijada del ultraísmo y la poesía barroca, “Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas”, n. 4, 2016, pp. 159-174.

FERNÁNDEZ Teodosio, *Borges y el mundo escandinavo*, in Branka KALENIĆ RAMŠAK, Jasmina MARKIČ (a cura di), *Jornadas Internacionales sobre Jorge Luis Borges*, Birografika Bori, Ljubljana 2000, pp. 39-46.

GAMERRO Carlos, *Borges y los anglosajones*, “Variaciones Borges”, n. 28, 2009, pp. 27-42.

GOMES GARGAMALA Miguel A., *Borges, Solomon and Saturn: “Un diálogo anglosajón del siglo XI” (1961)*, “SELIM. The Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature”, n. 25, 2020, pp. 37-60.

LAVENDER Philip, *The Snorra Edda of Jorge Luis Borges*, “Variaciones Borges”, n. 37, 2014, pp. 1-18.

LYNN Karen, SHUMWAY Nicolas, *Borges y las Kenningar*, “Texto crítico”, n. 10 28, 1984, pp. 122-130.

PERASSI Emilia, *Le saghe, i bardi, le spade. Con Borges nelle terre della grande memoria concava*, “Doctor virtualis”, n. 2, 2003, pp. 129-147.

PORTER Edel, “*Noticia de los Kenningar*”, *Borges, Kennings, and the Spanish Tradition*, “Old English Newsletter”, n. 47.1, 2021.

SANTORO Verio, *La ricezione moderna della Battaglia di Maldon. Tolkien, Borges e gli altri*, Aracne, Roma 2012.

STEWART Jon, *Idealism on two stories from The Book of Sand*, “Variaciones Borges”, n. 7, 1999, pp. 50-65.

VON SEE Klaus, *Skalden-Dichtung*, Artemis Verlag, München und Zürich 1980.

ZANGARA Irma (a cura di), *Borges en Revista Multicolor: Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*, Atlantide, Buenos Aires 1995.

ACERCA DE UNA PARTICULAR ELECCIÓN DE OBJETO
AMOROSO EN JORGE LUIS BORGES. DAMAS Y CAUTIVAS

Antonio Ramón Gutiérrez

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA, ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

No hay amor entre los sexos sin laberintos del significante y sin lógicas de la vida amorosa. Freud, en los escritos titulados *Sobre una particular elección de objeto en el hombre* (1910) y *Sobre una degradación general de la vida erótica* (1912), señala la disposición de algunos hombres a separar el amor del deseo sexual, es decir, a amar donde no gozan y a gozar donde no aman, diferenciando así a la mujer amada de la mujer deseada sexualmente. Si la aman no la desean y si la desean no la aman. De este modo en estos hombres, pertenecientes a una época y marcados en parte por las identificaciones patriarcales, aparecen claramente diferenciadas dos categorizaciones de mujeres: la mujer amada, idealizada, valorada, la esposa, la madre de los hijos, elegida en base a los ideales y valores sociales y familiares, y la mujer degradada, considerada de rango inferior, a la que le suponen una vida *non sancta* y que, por lo tanto, puede ser objeto de un mayor goce sexual.

Freud ofrece una explicación acerca de esta división y dice que estos hombres, generalmente de rasgos obsesivos, eligen a la mujer amada en base a la figura de la madre, la mujer virtuosa por excelencia, y que, por lo tanto, reprimen allí el goce sexual que luego van a buscar

afuera. Es que la posibilidad de un goce sexual en la amada idealizada evoca en estos sujetos el horror al incesto, la representación psíquica de la figura materna. Pero algunos de ellos, ante la imposibilidad de procurarse amantes, se las ingenian para hacer coincidir la corriente amorosa y la corriente sensual erótica en la misma mujer, accediendo sexualmente a ella sólo a condición de degradarla previamente, evitando así la representación incestuosa. Estos caminos intrincados de la vida erótica dan lugar a las distintas lógicas de la vida amorosa como lo son, por ejemplo, el “amor cortés”, el “amor pasión”, etc. Algo de todo esto se prosigue en nuestros días, pero a la vez mucho de ello ha cambiado. El inconsciente no es estático, sino que se inscribe en las condiciones de las épocas y en relación con el gran Otro de la cultura.

La escritura de Jorge Luis Borges no es ajena a esas lógicas amorosas descritas por Freud y en sus cuentos y poemas es posible encontrarlas ficcionalizadas, lo cual no deja de otorgarles una mayor credibilidad y a obrar al mismo tiempo como una demostración de la teorización freudiana, aun cuando al autor de *El Aleph* no le agradara la teoría psicoanalítica. En los textos borgeanos puede rastrearse esa disposición masculina respecto del erotismo y la sexualidad que Freud analiza en los escritos citados donde señala las razones por las cuales ciertos hombres se sienten atraídos por mujeres comprometidas y a menudo de dudosa moral, mientras que no experimentan la misma seducción ante mujeres demasiado virtuosas que, como ya dijimos, evocan la figura materna ya que reúnen las notas necesarias de buena madre y esposa. El erotismo poco se enciende ante esta última perspectiva o si así ocurre surge la censura culposa. En cambio, la mujer de conducta ligera enciende la pasión, precisamente por aquello de que “se ama donde no se desea y se desea donde no se ama”.

El amor, con su carga de ternura y dignificación, es contenedor de la pasión y evita que se sitúe al “otro” solamente como un objeto de placer. Los celos, la desconfianza, la degradación de la mujer son concomitantes a esa lógica amorosa donde el hombre necesita alejar la imagen materna que lo carga de culpa. La literatura borgeana ilustra acerca de estas disposiciones eróticas: mujeres idealizadas, amadas en el limbo de lo inalcanzable, provocan poesía y dolor en los sufrientes amantes.

DAMAS Y CAUTIVAS

En los textos borgeanos existe una galería de mujeres idealizadas y otra galería constituida por “las otras”, mujeres degradadas, objetos de placer, que repiten de algún modo las preferencias del Borges real. Damas de alta posición social y refinada cultura reciben el halago borgeano en dedicatorias y poemas como Victoria Ocampo, Silvina Ocampo, Silvina Bullrich, Estela Canto, Norah Lange, Haydée Lange, Susana Soca, Elvira de Alvear, Cecilia Ingenieros, María Esther Vázquez, Delia Ingenieros, Margarita Guerrero, Luisa Mercedes Levinson, Betina Edelberg, Ether Zemborain de Torres, Vlady Kociancich, Susana Bombal, Ema Risso Platero, Wally Zenner, Ulrike von Kuhlmann, la condesa Álvarez de Toledo, Beatriz Bibiloni, Marta Mosquera Eastman, Susana Diehl, la Rubia Daly Nelson, Mandy Molina Vedia, Gloria Alcorta y, en un lugar de privilegio, su madre Leonor Acevedo, su hermana Norah, su abuela Leonor Suárez y Fanny Haslam, Elsa Astete Millán, su primera esposa, a quien dedica el poema “Elsa” en *Elogio de la sombra* (1967) y María Kodama. Es importante señalar que la mayoría de las dedicatorias de Borges están dirigidas a mujeres, repitiendo de esta manera el gesto caballeresco de la reverencia a la dama. El poema “Sábados” (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) y el libro *El tamaño de mi esperanza* (1926), están dedicados a Concepción Guerrero, la joven de largas trenzas oscuras que fuera su primera novia, “Llaneza” en *Fervor de Buenos Aires* a Haydée Lange. Es notable la delicadeza de Borges al nombrar a su primera novia solamente a través de las iniciales: C.G., *Two English Poems* está dedicado a Beatriz Bibiloni, *La muerte y la brújula* a Mandie Molina Vedia, *Pierre Menard, autor del Quijote* a Silvina Ocampo, *El jardín de senderos que se bifurcan* a Victoria Ocampo, *El inmortal* a Cecilia Ingenieros, *La casa de Asterión* a Marta Mosquera Eastman, *Historia del guerrero y la cautiva* a Ulrike von Kuhlmann (Ulrica es la protagonista del cuento homónimo en *El libro de arena*, de 1975, donde aparece este prototipo de mujer nórdica, «muchacha de suave plata o de furioso oro», heroína de saga, ideal soñado por Borges, y que en su vida estuvo representado por las hermanas Norah y Haydée Lange, de quienes estuvo enamorado), *El Aleph* a Estela Canto, *El Zahir* a Wally Zenner, *El encuentro* a Susana Bombal, los poemas *La noche cíclica* a Silvina Bullrich, *Quince monedas* a Alicia Jurado, *The Unending Rose* y *Signos* a Susana Bombal, *Una llave en East Lassing* a Judith Machado. Una

prosa poética, “La luna”, dedicada a María Kodama, en *La moneda de hierro* (1976), marca lo que será una constante en los libros posteriores, dedicados totalmente a María, quien en lo sucesivo surgirá como la única depositaria de la ofrenda del poeta. Sin embargo, hay una excepción ilustrada por un pequeño cuento 1983 (*Atlas*, 1984) y el poema “Haydeé Lange” (*Los Conjurados*, 1975), que evocan la figura erguida y suave de Haydeé Lange, cuyo recuerdo, adelgazado por la muerte, se torna evanescente, casi un sueño. Por otra parte, María Kodama dijo repetidas veces que el cuento *Ulrica* (*El libro de arena*, 1975) está dedicado a ella; en realidad, puede pensarse que ella es el fantasma de Ulrica. Además, este cuento no posee dedicatoria, pero sí el epígrafe de una famosa saga de Islandia. El hecho de que no haya dedicatoria señala que hay otra dedicatoria, situada más allá de los homenajes socialmente formales, correctos y corteses de Borges a las señoras de la sociedad, hay una dedicatoria críptica y que solamente el ser a quien está destinada puede leerla. Esta falta de dedicatoria, esta omisión, la afirma y, como dice la propia María Kodama, en las líneas de este cuento puede leerse el mensaje secreto del enamorado, la dedicatoria, entonces, le corresponde.

Es evidente que las figuras femeninas configuran una constelación que tiene que ver con las reverenciadas madre y abuela paterna de Borges, que tanto influyeron en él. En la ficción y en la poesía estas mujeres virtuosas surgen detrás de la sonrisa de poemas como “Elvira de Alvear” o de cuentos como *La señora mayor* o *Historia del guerrero y la cautiva*.

El poema “Elvira de Alvear” en *El hacedor* (1960) ilustra sobre este modo de concebir a la mujer, siempre dotada del don de una generosa cortesía, inefable, que le otorga cierta identidad angélica:

Todas las cosas la dejaron. Menos
una. La generosa cortesía
la acompañó hasta el fin de su jornada,
más allá del delirio y del eclipse,
de un modo casi angélico. De Elvira
lo primero que vi, hace tantos años,
fue la sonrisa y es también lo último (BORGES 1998: 75).

Como en el canto dantesco, lo último que advierte Borges en los labios de ese ángel con forma de mujer, es la sonrisa, imagen de beatitud.

También en *El hacedor*, el poema “Susana Soca”, remite a una mujer modelada en la delicada existencia de los grises y los matices, suave y moderada por una educación refinada, la educación que había pensado la burguesía para las niñas.

Si en “Elvira de Alvear” recalca el “dolce stil nuovo”, en “Susana Soca” está presente el indefinido matiz del impresionismo surgido de la paleta burguesa finisecular que bosquejó el gusto de aquella Buenos Aires de palacios afrancesados, parques y moda europea que habitó la generación de Borges.

La mujer-ángel se acerca, aunque con variantes, a la Gran Dama de la poesía trovadoresca, donde el poeta desfallece de amor ante la imagen sublime de la mujer, una verdadera dama inalcanzable, por razones sociales o porque está casada. En “Elvira de Alvear” está presente este motivo: el joven poeta aparece arrobado por la mirada, la presencia y la sonrisa de esa gran señora. Elvira de Alvear, con su belleza, riqueza y prosapia, encarna un Ideal que el poeta canta y, en gran medida, esa mujer ennoblecida por los atributos mundanos (y también atributos espirituales) representa a la misma Leonor Acevedo de Borges, la madre venerada y admirada por el escritor.

Esta relación remite de un modo indudable a ese arquetipo de novelista que es Marcel Proust, cuya imagen materna (madre y abuela) sostiene la gran construcción de *À la recherche du temps perdu*, mujeres amadas y elevadas, imposibles, que marcan la vida amorosa del joven escritor y lo llevan a elegir entre las grandes damas idealizadas como la Duquesa de Guermantes, a quien ama en silencio y sin esperanzas y las pequeñas de dudosa moral como Albertina, a quien convierte en un enfermizo objeto del deseo.

La mujer idealizada en la literatura argentina también ha sido preocupación de dos escritores de la misma generación de Borges: un martinfierrista de las vanguardias de los años 20, que seguía los preceptos ultraístas: Leopoldo Marechal, quien en el *Cuaderno de tapas azules* de *Adán Buenosayres* (1948) describe la búsqueda de una mujer celeste, intermediaria con el mundo platónico y el novelista y ensayista Eduardo Mallea en su célebre novela *La babia de silencio* (1940), en la cual el narrador protagonista escribe, como Dante Alighieri en *La*

Vita Nuova, la crónica del amor imposible hacia una mujer inalcanzable que se llama, precisamente, Beatriz.

La mujer de vida más enigmática y por lo tanto profundamente atractiva aparece también como imposible: Beatriz Viterbo en *El Aleph* y Teodelina Villar en *El Zahir*, amadas evocadas luego de su muerte por el narrador-personaje Borges, de tal modo que la fantasía (o el fantasma) viene a subsanar aquello que la mortalidad le ha enseñado. En ese lugar de falta surge el relato, y surge la maravilla del Aleph y el Zahir.

La mujer idealizada y a la vez deseada parece encontrar una articulación en mujeres más liberadas, «discípulas de Ibsen», las califica Borges, como las nórdicas protagonistas de los cuentos *Ulrica* y *El congreso*, en *El libro de arena*.

Muchos textos de Borges fueron realizados en colaboración con mujeres escritoras e intelectuales: Silvina Ocampo, Silvina Bullrich, Delia Ingenieros, Margarita Guerrero, Luisa Mercedes Levinson, Betina Edelberg, María Esther Vázquez, Esther Zemborain de Torres, Vlady Kociancich, Alicia Jurado, María Kodama y la misma Leonor Acevedo quien, según el propio Borges, trabajó junto a él en la traducción de *Un cuarto propio* y *Orlando* de Virginia Wolf. También el final del cuento *La intrusa* le fue sugerido por su madre. El mismo Borges confiesa en el Epílogo de *El Aleph* (1949) que el argumento de *Emma Zunz* le fue dado por Cecilia Ingenieros en la nota final de *La biblioteca de Babel* (*Ficciones*, 1944); alude a una apreciación de Leticia Álvarez de Toledo acerca de un libro infinito que, de algún modo, prefigura lo que será el cuento *El libro de arena*; la poesía “La cierva blanca” en *La rosa profunda* (1975), según las notas finales, propone una corrección de Alicia Jurado.

Estos reconocimientos muestran el respeto hacia las observaciones de muchas intelectuales, escritoras o simplemente amigas de Borges, un reconocimiento explícito a la mirada femenina sobre el arte, la literatura y la vida misma.

Sin embargo, la contra-cara de las mujeres idealizadas y de las mujeres liberadas e intelectuales aparece en la escritura borgeana a través de unívocos y contundentes trazos en cuentos como *Hombre de la esquina rosada* (*Historia universal de la infamia*, 1935), *El muerto* (*El Aleph*, 1949), *La intrusa*, *Historia de Rosendo Juárez*, *El otro duelo*, *El evangelio según Marcos* (*El informe de Brodie*, 1970) y *La noche de los*

dones (*El libro de arena*, 1975), donde la mujer se convierte en botín de guerra, en mero objeto de placer, en instrumento de cambio. En *El muerto*, Otálora usurpa el lugar del otro, porque la mujer como el apero y el caballo son atributos y adjetivos del enemigo. Mujeres del arrabal, trofeos del coraje, como la Lujanera y la Casilda en *Hombre de la esquina rosada* e *Historia de Rosendo Juárez*, mujeres sometidas a la triste condición de esclavas del placer masculino como la infeliz Juliana Burgos de *La intrusa*, sacrificada en aras de la amistad y fraternidad viril o la cautiva de *La noche de los dones*, donde un jovencito encuentra las claves del amor y la violencia en un prostíbulo demasiado renombrado porque un cuchillero célebre lo hizo famoso. Estas mujeres se ubican en el lugar del inferior, del que no comprende, del que debe obediencia o servicio, lugar sin derechos y sin palabra, mujer-objeto de la rivalidad bárbara, del odio ciego de dos hombres, como la Serviliana en *El otro duelo*, relato que muestra la más cruda barbarie incrustada entre los gauchos y los jefes de los batallones de las guerras civiles, en este caso entre los blancos y colorados del Uruguay. En *El evangelio según Marcos*, la joven, hija y hermana de los taciturnos Gutres, gauchos troperos, descendientes de escoceses mezclados con indios y que habían perdido la lengua de sus antepasados y aun el castellano, pues casi no hablaban, le ofrece al forastero, al hombre culto de la ciudad, su virginidad, en una ceremonia de silencio y estupor. Degradadas y cosificadas, estas figuras femeninas representan la antítesis de las damas idealizadas, son pobres ignorantes, mestizas o indias, hundidas en la chatura y la crueldad de la llanura o del suburbio. Amar a una mujer no es de hombres: en *Historia de Rosendo Juárez* de *El informe de Brodie*, el personaje protagonista dice: «Un hombre que piensa más de cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica» (1998: 36). Sin embargo, solamente con una mujer degradada es posible el encuentro sexual, de lo contrario, ese acto se suspende en la retórica y el rito del amor cortés, atajo para retardar o evitar la cópula, como en *El Zahir* o en *El Aleph*, donde la muerte viene a cumplir su función de barrera, de impedimento total para la relación carnal, coartada de la doble elección de objeto en el hombre, tanto más notable, cuanto más notable era la neurosis que devenía, en la época de Borges, de una educación victoriana y totalmente represora.

En *El muerto (El Aleph)*, el lugar de “cosa” de la mujer es evidente, cuando el narrador plantea la situación del joven Benjamín Otálora que se siente atraído por “un colorado” (un caballo) y la mujer de su patrón, que posee también cabello colorado y siente que esos objetos son trofeos de poder:

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cobos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. Ése caballo liberal es símbolo de autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir (BORGES 2000: 23).

En el universo de la ficción borgeana, hay un personaje femenino especial, capaz de venganza y crimen, Emma Zunz, en el cuento homónimo. Emma es una joven cerebral y fría y que lleva adelante una trama que tiene que ver con el tabú de la virginidad; es hija de inmigrantes, es una obrera, es moderna, representa una clase nueva en la Argentina. Emma Zunz no encaja en los modelos tradicionales, es una verdadera protagonista de novela, conflictiva y compleja. ¿Cómo surge Emma Zunz, entonces, entre los previsibles y arquetípicos personajes borgeanos? Borges confiesa que el «argumento espléndido» de ese cuento y, por lo tanto, la profunda psicología de lo femenino le fue dado por una mujer, Cecilia Ingenieros, explicando de algún modo la excepcionalidad de Emma en el entramado de su escritura y sus fantasmas.

En síntesis, Leonor Acevedo y las amigas de Borges (también amigos como Hugo Rodríguez Moroni, cuyo sueño se trasuntará luego en el cuento *El evangelio según Marcos*, tal como confiesa el mismo Borges en el prólogo al *Informe de Brodie*) colaboraron en la sugerencia de motivos y en la composición de algunos de sus cuentos, aconsejando el final, pintando a los personajes o hilvanando las tramas, trabajo compartido que habla muy bien a favor del escritor que atendía y aceptaba los consejos literarios sugeridos especialmente por mujeres, tal vez, advirtiendo cierta sutileza, cierta delicada observación que enriquecía sus propias concepciones. Hay algo que Borges reconoce en la observación femenina que lo lleva a elegir, cuando traduce par-

cialmente el *Ulises* de Joyce, el monólogo de Molly Bloom, monólogo de mujer, enigmático y cierto, revelador y a la vez velado discurso de un ser evanescente e inseguro, lugar imposible para el ser único, sin ambigüedades y sin confusiones de la visión aristotélica y realista del mundo, el monólogo de Molly es el monólogo de lo dicho y lo no dicho, de lo difuso y lo complejo, del ser y el no ser al mismo tiempo, en suma, el discurso del inconsciente.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1968.
- BORGES Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires 1989.
- BORGES Jorge Luis, *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires 1972.
- BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1993.
- BORGES Jorge Luis, *El hacedor*, Alianza Editorial, Madrid 1998.
- BORGES Jorge Luis, *El informe de Brodie*, Alianza Editorial, Madrid 1998.
- BORGES Jorge Luis, *El Aleph*, Editorial Sol, Buenos Aires 2000.
- ALIFANO Roberto, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires 1994.
- BALDERSTON Daniel, *El método Borges*, Ampersand, Buenos Aires-Madrid 2021.
- BELLONE Liliana, GUTIÉRREZ Antonio Ramón, “Jorge Luis Borges, un guía en la travesía poética de Dante Alighieri”, en Nicola BOTTIGLIERI, Teresa COLQUE (al cuidado de), *Dante en América Latina*, Vol. I, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2007, pp. 563-582.
- BELLONE Liliana, GUTIÉRREZ Antonio Ramón, *Novela, mujeres y política en Jorge Luis Borges*, Verbum, Madrid 2021.
- BRACELI Rodolfo, *Borges-Bioy*, Sudamericana, Buenos Aires 1998.
- CANTO Estela, *Borges a contraluz*, Espasa-Calpe, Madrid 1989.
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona 1993.
- ECO Umberto, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Lumen, Barcelona 1984.
- FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto, *Calibán*, La Pléyade, Buenos Aires 1973.

FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto, *Fervor de la Argentina*, Editorial Colihue, Buenos Aires 1993.

FERRARI Osvaldo, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Sudamericana, Buenos Aires 1999.

FISHBURN Evelyn, HUGHES Psiche, *Un diccionario de Borges*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires 1990.

FREUD Sigmund, "Personajes psicopáticos en el teatro", "Sobre una particular elección de objeto en el hombre", "Sobre una degradación general de la vida erótica", "Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad", "El tabú de la virginidad", "La feminidad", "Sobre la sexualidad femenina", "El delirio y los sueños en La Gradiva de Jensen", "El poeta y los sueños diurnos", "La novela familiar del neurótico", "Los siniestro", "Dostoievski y el parricidio", "Más allá del principio del placer", "Lo perecedero", "Pulsiones y destinos de pulsión", en *Obras completas*, Vols. I-III, Biblioteca Nueva, Madrid 1973.

FRANCO Alberto, *Acerca de la lógica del fantasma en Lacan*, Letra viva, Buenos Aires 2004.

GUTIÉRREZ Antonio Ramón, *Acerca de una particular elección de objeto en Proust*, "Revista Diagonal", Año II, n. 5, febrero-marzo de 2005.

JITIK Noé (dir.), *Historia crítica de la Literatura Argentina*, 12 Tomos, Emecé, Buenos Aires 1999-2015.

JURADO Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Eudeba, Buenos Aires 1964.

LACAN Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires 1989.

LACAN Jacques, *Escritos 1 y 2, Siglo XX*, México 1984.

LACAN Jacques, "El amor al prójimo" en *La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires 1988.

LACAN Jacques, *Intervenciones y textos*, Manantial, Buenos Aires 1988.

LOUIS Annick, *Jorge Luis Borges. Obras y maniobras*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 2014.

MAESO Gerardo, *Lacan con Joyce*, Grama, Buenos Aires 2008.

MILLER Jacques Alain, *Dos dimensiones clínicas, síntoma y fantasma*, Manantial, Buenos Aires 1993.

MOTTA Carlos Gustavo, "...en el Cielo y en la Tierra...". *Estudio sobre Freud y el proceso creador*, Grama, Buenos Aires 2005.

PANESI Jorge, "Mujeres: la ficción de Borges", en *Narrativa argentina. Décimo Encuentro de Escritores*, Fundación Noble, Clarín, Buenos Aires 1997.

PAOLETTI Mario, *Las novias de Borges*, Emecé, Buenos Aires 2011.

PEZZONI Enrique, *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires 1986.

ROSA Nicolás, *Los fulgores del simulacro*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe 1986.

SÁBATO Ernesto, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo.- Robbe-Grillet-Borges-Sartre-*, Alfa Argentina, Buenos Aires 1974.

SÁBATO Ernesto, “El escritor y sus fantasmas”, en *Obras. Ensayos*, Losada, Buenos Aires 1979.

SARLO Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires 1995.

SORRENTINO Fernando, *Borges y Arlt, paralelas que se tocan*, “Revista Proa”, n. 25, septiembre-octubre de 1996, pp. 47-55.

VACCARO Alejandro, *El fin de un enigma*, “Revista Proa”, n. 28, marzo-abril de 1997, pp. 21-23.

VÁZQUEZ María Esther, *Borges: esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona 1996.

VV.AA, *El universo de Borges*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires 1999.

WILLIAMSON Edwin, *Borges, una vida* (traducción de Elvio Gandolfo), Seix Barral, Buenos Aires 2006.

PAULO LEMINSKI.
UNA BREVE ANTOLOGIA IN ITALIANO

Giorgio Sica
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

All'inizio degli anni '60, Paulo Leminski si impone giovanissimo come una delle voci più significative della nuova poesia brasiliana, con la benedizione di Haroldo de Campos, *maitre a penser* di quel movimento concretista che stava rivoluzionando la scena letteraria di San Paolo. Nel 1964, appena diciannovenne, vede una selezione di cinque sue liriche pubblicata sulla rivista simbolo della poesia concreta, "Invenção", diretta da Decio Pignatari, amico e sodale dei fratelli de Campos con i quali, nel 1952, aveva fondato il gruppo Noigandres. Leminski si fa subito notare per l'originalità della sua proposta poetica, in cerca di una sintesi tra le raffinate istanze dei concretisti e una cantabilità di matrice popolare che lo avvicinerà presto alla musica e al movimento tropicalista. Sarà proprio la sua attività di compositore, a metà degli anni '70, a renderlo uno dei protagonisti del connubio tra poesia e musica popolare brasiliana (MPB), come testimoniano le incisioni con Caetano Veloso, con il gruppo A Cor do Som e con la banda punk-rock Beijo AA Força. Negli anni '80 si dedica ad un intenso e articolato lavoro di traduzione, cimentandosi con autori quali Petronio, James Joyce, John Fante, Samuel Beckett, Alfred Jarry e Yukio Mishima; parallelamente la sua passione per la lingua e la cul-

tura giapponesi e per il buddismo zen lo porta a pubblicare, nel 1983, una biografia del sommo poeta giapponese Matsuo Bashô.

Raffinato poeta di avanguardia e, allo stesso tempo, tramite della diffusione della poesia in ambiti più vasti e popolari, Paulo Leminski è riuscito nella non facile missione di proseguire l'eredità dei fratelli de Campos, grazie alla propria capacità di spaziare tra generi diversi, dall'haiku giapponese alla canzone d'autore, dal sonetto alle parole in libertà, proseguendo nel processo di internazionalizzazione della tradizione poetica brasiliana, perseguito dal gruppo Noigandres. La morte prematura, dovuta a una cirrosi epatica causata dall'abuso di alcol, ha contribuito a rafforzarne l'immagine di genio maledetto, trasformandolo in una vera e propria icona della controcultura brasiliana, come testimonia anche lo straordinario successo di vendite della recente edizione della sua *Poesia completa*, pubblicata nel 2013 dalla Companhia das Letras di San Paolo, per settimane in vetta alla classifica dei libri più venduti in Brasile. Nel 1995, il suo saggio postumo, in prosa poetica, *Metamorfose, uma viagem pelo imaginário grego* aveva ottenuto il premio Jabuti di Poesia, considerato il più prestigioso riconoscimento per uno scrittore brasiliano. Le sue opere più note restano il romanzo sperimentale *Catatau*, pubblicato inizialmente in forma privata (Curitiba, 1975) e le raccolte di versi *Caprichos e relaxos* (São Paulo, Brasiliense, 1983) e *Distraídos Venceremos* (São Paulo, Brasiliense, 1987).

Tutte le poesie a seguire, da me tradotte per la prima volta in italiano, sono tratte da Paulo Leminski, *Toda Poesia*, Companhia das Letras, Sao Paulo, 2013.

FESTA FIERA

Che siano pulite
le bianche vesti del vespro
le bianche vesti della cesta

che il tuo giorno sia di festa
cesta piena

fatta una luna
tutta fatta di luna piena
nel bianco

puro

il tuo amore

il tuo odio

tremelucendo

si manifesta

la tua pompa
tanta festa
tante vesti
nella cesta

piena

del vespro

e che siano pulite
le bianche vesti del vespro
che sia il tuo giorno di festa

anche
nell'età
di diventare
me stesso

io che ancora
confondo
la felicità
con questo
nervosismo

CESTA FEIRA

oxalá estejam limpas
as roupas brancas de sexta
as roupas brancas da cesta

oxalá teu dia de festa
cesta cheia

feito uma lua
toda feita de lua cheia
no branco

lindo

teu amor

teu ódio

tremeluzindo

se manifesta

tua pompa
tanta festa
tanta roupa
na cesta

cheia

de sexta

oxalá estejam limpas
as roupas brancas de sexta
oxalá teu dia de festa

mesmo
na idade
de virar
eu mesmo

ainda
confundo
felicidade
com este
nervosismo

io
se la guardo negli occhi
so quando una persona
sta dentro
o sta fuori

chi sta fuori
rifiuta
uno sguardo che scruta.

da dentro del mio centro
questa poesia mi guarda.

eu
quando olho nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro
ou está por fora

quem está por fora
não segura
um olhar que demora

de dentro do meu centro
este poema me olha

VECCHI POETI

Buongiorno, vecchi poeti.
Lasciatemi in bocca
il gusto dei versi
più forti che non farò.

Verrà il giorno che li conoscerò
così bene da citarveli
come uno che ne abbia fatti
anche lui un poco,
credetemi.

DOLORE ELEGANTE

Un uomo con un dolore
È molto più elegante
Cammina così, di lato
Come se arrivando in ritardo
Arrivasse più lontano
Regge il peso del dolore
Come se portasse medaglie
Una corona, un milione di dollari
O qualcosa che li valga
Oppi, paradisi, analgesici
Non toccatemi questo dolore
È tutto quello che mi resta
Soffrire sarà la mia ultima opera.

POETAS VELHOS

Bom dia, poetas velhos.
Me deixem na boca
o gosto dos versos
mais fortes que não farei.

Dia vai vir que os saiba
tão bem que vos cite
como quem tê-los
um tanto feito também,
acredite.

DOR ELEGANTE

Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Com se chegando atrasado
Chegasse mais adiante
Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha
Ópios, édens, analgésicos
Não me toquem nesse dor
Ela é tudo o que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra.

INVERNACOLO

Questa lingua non è mia,
chiunque lo capisce.
Forse maledico bugie,
o magari è solo che mento verità.
Così mi dico, io, minima,
chissà, mi spiace, mal sa.
Questa non è la mia lingua.
La lingua che parlo io blocca
una canzone lontana,
e la voce, poi, non parola.
Il dialetto che si usa
al margine sinistro della frase,
ecco la lingua che mi lusa
io, mezzo, io dentro, io, quasi.

RAGION D'ESSERE

Scrivo. E punto.
Scrivo perché ho bisogno,
ho bisogno perché ho le vertigini.
Non c'entra nessuno.
Scrivo perché albeggia,
e le stelle là nel cielo
mi ricordano lettere sul foglio,
quando la poesia m'annotta.
Il ragno tesse tele.
Il pesce bacia e morde quel che vede.
Io scrivo e basta.
Dev'esserci un perché?

INVERNÁCULO

Esta língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quem sabe maldigo mentiras,
vai ver que só minto verdades.
Assim me falo, eu, mínima,
quem sabe, eu sinto, mal sabe.
Esta não é minha língua.
A língua que eu falo trava
uma canção longínqua,
a voz, além, nem palavra.
O dialeto que se usa
à margem esquerda da frase,
eis a fala que me lusa,
eu, meio, eu dentro, eu, quase.

RAZÃO DE SER

Escrevo. E pronto.
Escrevo porque preciso,
preciso porque estou tonto.
Ninguém tem nada com isso.
Escrevo porque amanhece,
E as estrelas lá no céu
Lembram letras no papel,
Quando o poema me anoitece.
A aranha tece teias.
O peixe beija e morde o que vê.
Eu escrevo apenas.
Tem que ter por quê?

AVVISO AI NAUFRAGI

Questa pagina, ad esempio,
non è nata per essere letta.
È nata per essere pallida,
un mero plagio dell'Iliade,
una cosa che silenzia,
foglia che torna al ramo,
molto dopo la caduta.
È nata per essere spiaggia,
chi sa se Andromeda, Antartide
Himalaya, sillaba sentita,
è nata per essere ultima
a quella che non è ancora nata.
Parole tratte da lontano
sulle acque del Nilo,
un giorno, questa pagina, papiro,
dovrà essere tradotta,
in simbolo, in sanscrito,
in tutti i dialetti dell'India,
dovrà dire buongiorno
a ciò che solo si sussurra all'orecchio,
dovrà essere la brusca pietra
dove qualcuno lasciò cadere il vetro.
Non è così che è la vita?

AVISO AOS NÁUFRAGOS

Esta página, por exemplo,
não nasceu para ser lida.
Nasceu para ser pálida,
um mero plágio da Ilíada,
alguma coisa que cala,
folha que volta pro galho,
muito depois de caída.
Nasceu para ser praia,
quem sabe Andrômeda, Antártida
Himalaia, sílaba sentida,
nasceu para ser última
a que não nasceu ainda.
Palavras trazidas de longe
pelas águas do Nilo,
um dia, esta página, papiro,
vai ter que ser traduzida,
para o símbolo, para o sânscrito, È
para todos os dialetos da Índia,
vai ter que dizer bom-dia
ao que só se diz ao pé do ouvido,
vai ter que ser a brusca pedra
onde alguém deixou cair o vidro.
Não e assim que é a vida?

AMARTI È COSA DI MINUTI...

Amarti è cosa di minuti
La morte è meno di un tuo bacio
È così bello essere tuo che sono
Io ai tuoi piedi liquefatto
Poco resta di quel che sono stato
Da te dipende essere buono o cattivo
Sarò quel che ritieni conveniente
Sarò per te più che un cane
Un'ombra che ti scalda
Un dio che non scorda
Un servo che non dice no
Morto tuo padre sarò tuo fratello
Dirò i versi che vorrai
Scorderò tutte le donne
Sarò tanto e tutto e tutti
Da farti schifo che lo sia
E starò al tuo servizio
Finché durerà il mio corpo
Finché mi correrà nelle vene
Il fiume rosso che s'infiamma
Vedendo il tuo viso fatto torcia
Sarò il tuo re il tuo pane la tua cosa la tua roccia
Sì, io sarò qui.

AMAR VOCÊ É COISA DE MINUTOS...

Amar você é coisa de minutos
A morte é menos que teu beijo
Tão bom ser teu que sou
Eu a teus pés derramado
Pouco resta do que fui
De ti depende ser bom ou ruim
Serei o que achares conveniente
Serei para ti mais que um cão
Uma sombra que te aquece
Um deus que não esquece
Um servo que não diz não
Morto teu pai serei teu irmão
Direi os versos que quiseres
Esquecerei todas as mulheres
Serei tanto e tudo e todos
Vais ter nojo de eu ser isso
E estarei a teu serviço
Enquanto durar meu corpo
Enquanto me correr nas veias
O rio vermelho que se inflama
Ao ver teu rosto feito tocha
Serei teu rei teu pão tua coisa tua rocha
Sim, eu estarei aqui

SINTONIA CON FRETTA E PRESAGIO

Scrivevo nello spazio.
Oggi, grafo nel tempo,
nella pelle, nel palmo, nel petalo,
luce del momento.
Suono nel dubbio che separa
il silenzio di chi grida
lo scandalo che ammutolisce,
nel tempo, distanza, piazza,
che la pausa, ala, guida
dal battito allo spasmo.
Ecco la voce, ecco il dio, ecco il discorso,
ecco che la luce si è accesa in casa
e trasborda da ogni stanza.

SENZA TITOLO

Io così isoscele
Tu angolo
Ipotesi
Sulla mia voglia
Tesi sintesi
Antitesi
Attenta a dove metti i piedi
Potrebbe essere il mio cuore.

SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.
Hoje, grafo no tempo,
na pele, na palma, na pétala,
luz do momento.
Soo na dúvida que separa
o silêncio de quem grita
do escândalo que cala,
no tempo, distância, praça,
que a pausa, asa, leva
para ir do percalço ao espasmo.
Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
eis que a luz se acendeu na casa
e não cabe mais na sala.

SEM TÍTULO

Eu tão isósceles
Você ângulo
Hipóteses
Sobre o meu tesão
Teses sínteses
Antíteses
Vê bem onde pises
Pode ser meu coração.

RENÉE FERRER: UNA RILETTURA AGGIORNATA

Maria Gabriella Dionisi

UNIVERSITÀ DELLA TUSCIA

PREMESSA

Tra i tanti titoli della bella collana *A sud del Río Grande*, diretta da Rosa Maria Grillo per i tipi della Oèdipus, figurano *I nodi del silenzio* e *Racconti dall'isola senza mare*, per mezzo dei quali il pubblico italiano ha avuto la possibilità di conoscere e apprezzare una delle intellettuali più attive del Paraguay, Renée Ferrer, a cui nel corso degli anni ho dedicato vari saggi che oggi, alla luce delle sue più recenti pubblicazioni, meriterebbero di essere aggiornati.

Pertanto, le pagine che seguono propongono una prima, rapida ricognizione del *corpus* ferreriano in vista di ulteriori approfondimenti, e allo stesso tempo sono l'occasione per ricordare come la sua voce sia giunta in Italia anche grazie al rapporto umano e professionale stabilitosi tra lei e la professoressa Grillo nel luglio del 2004 quando, insieme con chi scrive, si incontrarono ad Alicante, durante il IX Congresso Internazionale del CELCIRP (*Relaciones culturales y literarias entre los países del Río de la Plata*).

In quella circostanza, ebbero modo di verificare la piena sintonia esistente tra loro rispetto alla relazione dialettica tra Storia e letteratura, caratteristica peculiare della scrittura di Ferrer e tema di indagine di Grillo (2010b). Gli stessi contributi presentati (*La fundación del Río de la Plata entre historiografía y ficción* di Grillo; *El Paraguay del*

siglo XVIII desde la óptica de la historia y la narrativa di Ferrer) si rivelarono essere stati concepiti a partire da una prospettiva comune: le possibilità e i modi della narrativa di dare una nuova versione dei fatti, distinta da quella ufficiale. Nel ribadire la stretta relazione tra testo, contesto e pre-testo presente in molte narrazioni letterarie prodotte nell'area rioplatense, entrambe sottolinearono come «la literatura desentraña el devenir de la Historia, no como aconteció exactamente sino como pudo haber sucedido» (FERRER R. 2006a: 589) visto che, se «el historiador es un estudioso de los anales del pasado [...], el novelista [es] un buceador de la condición humana» (FERRER R. 2006a: 594).

Facendo leva su tale identità di vedute – ancor più evidente quando il discorso devia verso l'importanza della scrittura per denunciare ogni forma di autoritarismo, la violazione dei diritti umani e la condizione femminile –, in quegli stessi giorni fu valutata e approvata la mia proposta di tradurre in italiano *Los nudos del silencio*. Il progetto fu portato a termine l'anno seguente, dando inizio a un percorso che ci ha poi visto impegnate, ognuna per le sue rispettive competenze, nella promozione del volume e dell'autrice, concretizzatasi in presentazioni a Napoli, Roma, Viterbo, Genova, e in un interessante Convegno/omaggio tenuto a Salerno il 13 maggio 2005,

modellato intorno alla figura di Renée Ferrer e alla letteratura paraguayana, [perché mirava a] dar voce e visibilità a una intera generazione di scrittrici vissute all'ombra di una dittatura e di un ambiente culturale machista e autarchico (GRILLO R.M. 2007: 7).

L'attività di Grillo a sostegno della diffusione dell'opera di Ferrer in Italia è proseguita nel tempo, sotto forma di stimolo a partecipare al Premio Internazionale di narrativa Lo Stellato (Salerno 2006) con il racconto *Lo scrigno dei buoni ricordi*, che si classificò secondo; attraverso la richiesta di realizzare un testo «in cui vita, scrittura e contesto appaiono come un tutt'uno» (GRILLO R.M. 2011: 10) per il volume *Scrivere donna*, corredato dalle traduzioni di alcune sue poesie; e con l'accettazione nel 2014 dell'idea di pubblicare una selezione antologica¹ delle sue narrazioni brevi. A tutto ciò si è aggiunta un'attenta ana-

¹ *Racconti dall'isola senza mare* è formato da diciassette racconti tratti da tre diverse raccolte.

lisi delle caratteristiche formali e contenutistiche di alcuni suoi testi, riassunta nei saggi a cui faremo riferimento in questa disamina.

«VIDA Y LITERATURA SON PARA MÍ UN BINOMIO INDISOLUBLE»

Quando nel 1965 Renée Ferrer diede alle stampe *Hay surcos que no se llenan*, non sapeva che la sua vita sarebbe stata legata per sempre a un impegno assunto con sé stessa e con la società di cui era espressione: essere «testimone e banditore delle vicissitudini dell'umanità e delle proprie» (FERRER R. 2011: 92). E non immaginava che, col passare del tempo e col crescere delle sue proposte editoriali, sarebbe stata considerata dalla critica internazionale come una delle voci più interessanti della letteratura paraguayana, pluripremiata in patria² e all'estero e tradotta in varie lingue.

Quel primo tentativo di una ragazza poco più che ventenne, di fatto, fu l'inizio di un lavoro prolifico e costante – soprattutto dagli anni '80³ in poi – che l'ha trasformata in un'intellettuale a tutto tondo capace di cimentarsi alternativamente nella narrativa e nella poesia e di prendere parte attiva allo sviluppo di una società letteraria organizzata e riconosciuta al di fuori dei confini nazionali, ricoprendo cariche importanti all'interno della *Sociedad de Escritores del Paraguay*, della *Asociación de Literatura Infanto-Juvenil del Paraguay*, della EPA (*Escritoras Paraguayas Asociadas*) e della *Academia Paraguaya de la Lengua Española*, di cui è stata Presidente dal 2011 al 2018.

Nel corso della sua lunga carriera ha creato uno stile proprio, elegante ed evocativo, imperniato sull'estetica dell'esattezza e caratterizzato dall'uso della metafora e del simbolo. Il suo linguaggio ha spaziato dalla modulazione ritmica della frase alla enumerazione verbale e aggettivale, dalla ricerca di arditi giochi semantici alla ripetizione enfatica e speculare, facendo prevalere nei testi narrativi il monologo interiore, la pluralità di voci, il discorso frammentato, le invenzioni intertestuali e la frantumazione dell'ordine spazio-temporale.

2 Tra i tanti, ricordiamo il Premio Municipal del 2010 con *La Querida* e il Premio Nacional de Literatura del 2011 con *Las moradas del universo*.

3 Gli anni '80 e '90 hanno registrato una massiccia presenza delle donne nella letteratura paraguayana (DIONISI M.G. 2007a).

Oggi ha al suo attivo venti raccolte poetiche, sei volumi di racconti, quattro romanzi, alcune narrazioni per l'infanzia e una serie di adattamenti teatrali, in cui ha fatto rifluire «tanto le vicende personali quanto la risonanza dei fatti nazionali e universali» (FERRER R. 2011: 73) da cui ha tratto le principali tematiche della sua intera produzione: «l'amore, la fame, l'emarginazione, il pericolo degli armamenti e i nefasti avvenimenti contemporanei, il desiderio, la celebrazione del corpo come veicolo di vita [...], la dittatura che il Paraguay ha sofferto durante trentacinque anni» (FERRER R. 2011: 73).

«SOY POETA ANTES QUE NADA, Y SIEMPRE LO SERÉ»

El poeta escribe sobre aquello que sacude hasta la raíz sus fibras más recónditas [para] explora[r] su propia emoción o ingresa[r] al territorio de los grandes interrogantes; sin embargo, no es extraño que trascienda su interioridad para mirar a los otros, asumiendo como propia la desdicha o la dicha de los demás, actuando como caja de resonancia del drama humano, con sus atroces o sublimes consecuencias (FERRER R. 2001: 9).

L'esergo scelto per aprire questa sezione ben illustra la visione di Ferrer rispetto alla poesia, che nelle sue mani è divenuta alternativamente intimista e testimoniale per dar conto della personale e collettiva reazione ad eventi che hanno scosso il suo Paese o l'intera umanità. Per cercare attraverso la parola una possibile conciliazione, nei suoi versi si intrecciano e si confrontano la descrizione sublimata degli sprazzi di felicità e dell'amara tristezza che scandiscono la vita, l'orrore per un mondo minato dall'abuso e dalla perversione, la riconquista del proprio corpo e del diritto al piacere, il godimento davanti alla bellezza della natura, seducente e catalizzante.

Nei componimenti riuniti nei volumi⁴ *Hay surcos que no se llenan* (1965); *Voces sin réplica* (1967); *Peregrino de la eternidad* (1985); *De lugares, momentos e implicancias varias* (1990); *El acantilado y el mar*

4 Esistono varie edizioni delle raccolte poetiche di Ferrer. Inoltre, esse sono state riunite in antologie celebrative: *La voz que me fue dada* (1995); *Poesía completa hasta el año 2000* (2001); *Canto y palabra - 50 años de poesía* (2018). Quando non espressamente indicato, da quest'ultima sono tratti tutti i versi citati.

(1992); *Itinerario del deseo* (1994); *El resplandor y las sombras* (1996); *De la eternidad y otros delirios* (1997); *La celebración del cuerpo y otros cantos* (2007); *Las moradas del universo* (2011); *Tierra estoy de paso* (2015), prevale il tono intimo e appassionato di una donna alla ricerca del proprio posto nel mondo, del giusto equilibrio tra l'uomo e l'universo, consapevole di essere una dei tanti «peregrino[s] de la eternidad» mossi dalla «esperanza de ir hasta Tu encuentro» (FERRER R. 2018: 199), verso il grande mistero della morte oltre la vita. Rielaborando i ricordi del passato e il sogno in un futuro sempre ricco di sorprese, si lascia andare alla rappresentazione di un presente in continua evoluzione in cui è protagonista indiscussa di una esistenza terrena che, pur nella sua transitorietà, merita comunque di essere vissuta: «Amo la vida con su latido grave y sosegado/ o la respiración tumultuosa de las siestas,/ la vida que vive en mí,/ soberana de mi cuerpo» (FERRER R. 2018: 928).

Sapendo che il ruolo del poeta è anche quello di farsi portavoce delle istanze dell'intera collettività, in altre sillogi è dominante il dialogo partecipato con la Storia, presente saltuariamente nelle raccolte appena elencate. Con la pubblicazione di *Desde el cañadón de la memoria*, infatti, Ferrer si apre totalmente al mondo e, in un Paraguay immerso ancora nella nebbia della dittatura *stronista*, leva la sua voce di protesta contro ogni forma di prevaricazione dell'uomo sui suoi simili. È il 1982, cinquantenario dello scoppio della tragica Guerra del Chaco, che vide contrapposti paraguayani e boliviani per il possesso della regione, e la ricorrenza la induce a ricordare, come monito per le future generazioni, il non senso di quella come di tutte le guerre («No importa que las guerras tengan nombre/ siempre serán un llanto/ y un silencio,/ un trágico desvelo» FERRER R. 2018: 137) e la scia di morte lasciata dietro di sé («Solo duelen las almas asomadas/ al brocal insondable de la ausencia,/ la pérdida de aquellos/ para quienes la muerte/ ha sido el último recuerdo de infancia» FERRER R. 2018: 154). Il tema resta nelle sue corde anche quando, nei componimenti di *Sobreviviente*, dura «protesta ante el armamentismo [y] los grandes intereses que manejan el mundo» (FERRER R. 1988 [1985]: 10), mette in guardia l'immaginario interlocutore dalle drammatiche conseguenze, per l'intero genere umano, di una possibile catastrofe nucleare, in anni segnati dal disastro di Chernobyl. Ma sarà in *Viaje a destiempo* (1989), edito subito dopo la destituzione di Alfredo Stroessner, che

la sua poesia prende i toni della testimonianza diretta per intervenire nel processo sociale appena avviato, contrassegnato dallo svelamento della violenza perpetrata contro gli oppositori alla dittatura, dell'uso reiterato della tortura, della disumana condizione di vita nei centri di reclusione. Pubblicato mentre in tutto il Paese sembrava soffiare il vento di rinnovamento della cosiddetta "transizione democratica", la silloge è esplicitamente dedicata a «los torturados y desaparecidos», di cui rivendica l'esistenza dopo decenni di omertà collettiva. I versi delle diciotto liriche ci parlano, infatti, di un passato in cui «botas tabletea[ban] en las veredas» e «la incertidumbre silba[ba] perforando la noche» (FERRER R. 2018: 330), e di un presente in cui il buio aveva ancora difficoltà a lasciare il posto alla luce di un giorno nuovo, totalmente redento dalla paura e dalla violenza: «¡Oh, treintenaria noche,/ no acabas de amanecer!/ El duelo de tus estrellas/ imparte aún/ su maldición postrera» (FERRER R. 2018: 328).

La sua presa di posizione contro ogni nuovo attacco alla democrazia e alla libertà appare più decisa in *Las cruces del olvido* del 2001, scritto per ricordare gli studenti uccisi il 26 marzo del 1999 durante le manifestazioni a sostegno delle rivolte contadine per il condono dei debiti agrari. I versi sono la ricostruzione realistica di quei drammatici momenti in cui sembrarono essere svanite tutte le certezze di un vero cambiamento politico («La protesta se yergue/ como laurel sonoro/ frente a los violadores/ de la confianza» (FERRER R. 2018: 685), e «la madura marea adolescente/ sube y baja/ bajo la taciturna mirada de la luna» (FERRER R. 2018: 687), e creano un crescendo angosciante, preparatorio a quei «fogonazos/ que vomitan/ horizontes de muerte/ desde los edificios/ de la vergüenza» (FERRER R. 2018: 689). Davanti al dolore e allo sgomento per i corpi rimasti sul selciato, la parola del poeta, fino ad allora estetizzante e raffinata («No me digas Renée/ que volverás a hablarnos/ de las estrellas» (FERRER R. 2018: 697), trova la forza di esprimere «el dolor de la ausencia, extrayendo de las canteras del desconsuelo el verbo exacto» (FERRER R. 2001: 10).

Così, mentre la «conciencia solloza/como una flor altiva» (FERRER R. 2018: 722), Ferrer dà voce agli assenti, condanna senza appello i colpevoli e si oppone a ogni forma di protezione e occultamento dei responsabili di quegli spari sulla folla inerme, perché sa che è impossibile tacere «cuando desde lo más profundo del ser la repulsa nos conmina a decir lo que nos duele» (FERRER R. 2001: 10).

La stessa importanza del ricordo e della testimonianza è affidata alla silloge *Ignominia* del 2013, composta dopo una visita ai lager di Auschwitz e Birkenau. Anche in questo caso, a generare le liriche è la consapevolezza che «la palabra no reemplaza la vida, solamente la honra; no aminora la tristeza» (FERRER R. 2001: 10) ma almeno la condivide, per creare un'azione costante contro la violazione del diritto alla vita. Come ha sottolineato Ramiro Domínguez, Ferrer «se demora en pulsar los silencios ominosos y el sesgo personal del sufrimiento, en contrapunto con una así llamada teología de la muerte de Dios» (*apud* FERRER R. 2018: 961). Il risultato è una poesia della verità, in cui, afferma González Real, viene descritto «el terror desde una visión cristiana de caridad y compasión, que participa del sufrimiento ajeno y comparte la angustia de las víctimas como si fuera la suya» (*apud* FERRER R. 2013: 8).

Una menzione a parte merita la raccolta *Nocturnos* del 1987. I temi trattati sono indicati nei titoli dei quattro *Trípticos* che compongono l'opera: l'amore, la maternità, il tempo, gli enigmi della contemporaneità. La novità risiede nella fusione tra i suoi versi e le melodie di Fryderyk Chopin (DIONISI M.G. 2002). Infatti, tredici delle quattordici poesie sono declinate al ritmo dei *Notturmi* del compositore polacco, a cui il lettore viene rinvio dal corrispondente numero, posto in epigrafe. Come nei brani sonori, a volte l'armonia delle poesie è intensamente dolorosa, altre nostalgicamente soave, creando alternanze tra voluttosi abbandoni («Cálido manantial el que me habita/ en la horizontal selva de la entrega;/ delirio demencial de no ser mía,/ y esa pasión atroz de ser contigo» FERRER R. 2018: 285) e immagini di vite senza speranze («En las islas del tiempo llora el hombre/ cegado por fogatas innumbrables;/ bajo sus venas palpitantes brota/ el frío manantial de las congojas» FERRER R. 2018: 309), che trascinano il lettore in un vortice straniante di suoni e parole.

«IL RACCONTO È UN SEGMENTO DI VITA» (FERRER R. 2014: 104)

[Il racconto offre] la possibilità di vivere altre vite, di viaggiare nel tempo, attraversare la storia e il futuro. È [...] remare nel fiume dei sogni, nelle correnti dell'inconscio, nei sentieri di un impossibile che prima o poi si realizza (FERRER R. 2014: 104).

Il tempo dedicato da Ferrer alla narrativa ha prodotto molti frutti, felicemente accolti da pubblico e critica. Senza mai rinunciare alla sua cifra poetica, sintetizzabile nel reiterato uso della metafora, e ritenendo che «il racconto è più affine alla poesia che al romanzo [e che] per la sua intensità, brevità e forma chiusa [...] ha un maggiore impatto sul creatore e sul lettore» (FERRER R. 2014: 107), nei racconti ha utilizzato, con sottili giochi di recuperi e allusioni, l'intertestualità come metodo per creare continuità con il sostrato letterario nazionale e internazionale a cui si è sempre dichiarata debitrice.

La seca y otros cuentos, la prima raccolta data alle stampe nel 1986, fu salutata con cauto entusiasmo da Josefina Plá, anticipatrice e sostenitrice di una scrittura femminile militante e di denuncia. Nel prologo, infatti, pur riconoscendo le doti di «Ferrer [que] tan bien dotada para la poesía, aparece en esta vocación narradora no menos provista de los necesarios sutiles instrumentos» (*apud* FERRER R. 1986: 8), rileva che «no [...] todos los cuentos del volumen alcanzan el mismo nivel estremecedor: en algunos el logro es total; en otros, menos perfilado» (*apud* FERRER R. 1986: 8-9) e le suggerisce di approfondire lo studio del «personaje femenino local y sus problemas» (*apud* FERRER R. 1986: 9), per rappresentare al meglio la realtà del Paraguay, per portare alla luce storie, spesso crude, soffocate nei labirinti dell'anima dei suoi abitanti.

In effetti, nel volume sono ancora in embrione gli argomenti che Ferrer svilupperà con maggiore precisione nei lavori successivi, talvolta tanto importanti da aver bisogno di essere ripresi e approfonditi, come vedremo più avanti, nello spazio più ampio del romanzo: la devastante azione del potere dittatoriale e della guerra sul singolo (*La confesión, Crónica de una muerte, Santa*), la prevaricazione maschile e la sottomissione e arrendevolezza femminile (*La exposición, La colección de relojes*), l'influenza della natura, a volte profondamente maligna, sulla vita degli esseri umani (*La seca*).

Sarà in *Por el ojo de la cerradura* del 1993, che i toni si intensificano e danno prova della sua raggiunta maturità. Per la varietà tematica, le tecniche utilizzate e le differenze stilistiche dei trentaquattro racconti, a prima vista il libro sembra privo di unità interna. Ma, ad un'attenta lettura, si rileva un elemento che amalgama armonicamente i vari testi: «la soledad ante el fracaso de la civilización en la guerra contra la barbarie de la condición humana» (CUNHA-GIABBAI DA G. 1997: 109).

Rispetto alla precedente pubblicazione, dove l'argomento viene affrontato solo in *Y... anda por ahí nomás*, qui sono presenti scene di tortura che rinviano espressamente alla violazione dei diritti umani perpetrata per decenni in Paraguay, in ottemperanza agli ordini di Stroessner che aveva assegnato alle forze armate il compito di eliminare ogni traccia di "rivoluzionari comunisti". La riscrittura delle esperienze di uomini e donne aggrediti nel corpo e nello spirito, vittime di uno Stato assassino, viene proposta come l'estremo tentativo di riscattare, almeno moralmente, le tante vittime di un sistema costruito sulla violenza fisica e psicologica. Pur tralasciando di indicare i nomi degli attori reali di questo oscuro periodo, Ferrer recupera episodi cruenti più volte segnalati dalle organizzazioni per la difesa dei diritti umani e convalidati dal ritrovamento nel dicembre del 1992 dell'archivio completo della Polizia politica, prova inconfutabile della repressione esistente in Paraguay tra il 1954 e il 1989. Uno di questi è raccontato in *Le diré al Señor Juez*, in cui riporta alla ribalta il giro di prostituzione e la violazione reiterata di ragazze appena adolescenti da parte dell'intero *entourage* del Presidente. È questa, infatti, la causa scatenante della rivolta delle detenute di un penitenziario, decise a farsi giustizia da sole, ma destinate ad un inevitabile fallimento e a sopportare le conseguenze di tale gesto. La tortura entra così con tutta la sua forza nella narrazione e attraverso un lungo e doloroso monologo occupa totalmente la pagina.

Sull'incrollabile volontà della protagonista di testimoniare per affermare una verità troppo a lungo celata, si basa il racconto *Tina*. In questo caso, la voce narrante avverte quanti credono ancora di poter coprire fatti ignobili, del cambiamento ormai in atto che permetterà di far giungere sempre e comunque la voce di chi ha sopportato ogni genere di vessazioni.

Ma con violenza l'uomo agisce anche contro la natura, ricorda la scrittrice negli otto racconti di *Desde el escondido corazón del monte*,

pubblicati nel 1994, suo primo contributo alla causa ecologista. Ancora una volta partecipe del suo tempo, Ferrer aderisce al programma di informazione organizzato da *Axial Naturaleza y Cultura* sui temi della deforestazione, arrivata a livelli esponenziali nei primi anni '90, e dello sconvolgimento degli equilibri naturali avvenuto nell'area in seguito alla costruzione della diga di Itaipú, e presenta testi solo apparentemente destinati «a los niños de mi patria y del mundo». Infatti, se da una parte essi analizzano con uno stile semplice, utilizzando la struttura tipica della favola, il rapporto tra uomo e natura, dall'altra ampliano ed elevano il discorso, recuperando elementi di un mondo ancestrale che, vivificato dalle leggende e dai miti guaraní, è capace ancora di offrire risposte all'uomo del futuro desideroso di riscoprire la magia della vita.

Nella raccolta *Entre el ropero y el tren* del 2004, aggiunge altri temi a quelli divenuti nel tempo per lei prioritari, come il sequestro, la tortura, il clima di terrore incombente sull'intera società per decenni, ancora presente in *El despertador*; «me tomaron del brazo arrastrándome a un auto [...] me tiraron adentro de un empellón [...] nunca supe si aquel sobresalto marcó el término de una pesadilla o el comienzo de la tortura» (FERRER R. 2004: 57-59). Pertanto, con uno stile diretto e depurato di superflue digressioni, di precisi riferimenti territoriali, crea alcune narrazioni in cui le piccole cose assurgono a detonatori di ricordi e di azioni impensate (*El ropero*, *La rifa*, *Bombas de crema*). Poi, in un misto di ironico ammiccamento alla nostra modernità e di desiderio di fuga verso gli spazi ampi della fantasia si misura con l'insolito, come accade in *La carlanca*, in cui valuta la possibile applicazione nella realtà delle ricerche sulla clonazione; o in *El beso*, parodia tragicomica della favola *La bella addormentata*.

Espressamente destinate ai ragazzi sono, invece, le raccolte *La mariposa azul y otros cuentos* (1987); *Las andanzas de un anhelo* (2003); *Pupunca* (2012); *La aventura secreta* (2014); *Viaje al África en la capa azul* (2015); *El bada que perdió los poderes* (2015); *De la Antártida al Chaco* (2016); *Cuentos ecológicos* (2018), che avvalorano il suo mai sopito interesse per il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, dimostrato fin dall'inizio della sua carriera con le raccolte poetiche *Cascarita de nuez* (1978); *Galope* (1983); *Campo y cielo* (1985).

«IL ROMANZO È LA VITA INTERA»

Nel 1988, un anno prima del colpo di stato che mise fine alla dittatura *stronista*, la casa editrice Arandurã lanciò sul mercato *Los nudos del silencio* che, rileva Grillo (2015: 11-13),

rispetto alla produzione precedente [di Ferrer, e] a quella contemporanea di altre scrittrici [...], rappresenta[va] una svolta notevole [perché nel libro] la storia individuale assurge a dimensioni di “sistema”, in cui coincidono il privato con il pubblico e l’emotivo con il politico» al fine di includere «la ‘questione femminile’ in un discorso più ampio sui diritti umani, sulle differenze (di genere, di classe, di razza ecc.)».

Come abbiamo visto, non era la prima volta che la nostra autrice si pronunciava su questi temi, come ha dimostrato Grillo seguendo il filo rosso che collega questo romanzo con alcuni racconti de *La seca...*, e con *La Querida*. A dare continuità tra i vari testi è soprattutto la rappresentazione dell’incomunicabilità e l’uso del «silencio que de pasivo se vuelve activo, de “familiar” se vuelve “social”» (GRILLO R.M. 2010a: 277).

Il silenzio è senza dubbio centrale in *I nodi del silenzio*, vero dramma della negazione di sé (GONZÁLEZ DE GARAY M.T. 2007) e della dolorosa catarsi necessaria per arrivare alla rinascita della coscienza, al rifiuto netto di ogni forma di umiliazione e discriminazione. Per metterlo in scena, Ferrer ricorre al monologo interiore, ai *flashback* e come in un gioco di specchi (silenzio *vs* musica) struttura l’opera secondo la precisione matematica della “fuga” di Bach, di cui ripropone gli elementi fondamentali: la divisione in due momenti – esposizione e episodio – e la contrapposizione di tre voci diverse: soprano, contralto e basso. A questa, in un’ardita combinazione, aggiunge una delle caratteristiche del *jazz*, il *call and response*, ossia la continua “conversazione” tra lo strumento solista e il gruppo orchestrale.

Ridotto al minimo il dialogo diretto, ma al ritmo del suono di un sassofono che «è carne, singhiozzo e battito» (FERRER R. 2005 [1989]: 137), e che «penetra come un dito acuto negli interstizi reconditi dell’anima» (FERRER R. 2005 [1989]: 123), si muovono i personaggi: Manuel, che per elevarsi socialmente si è macchiato di crimini orrendi come la tortura, mettendosi al servizio del regime dittatoriale; sua

moglie Malena, una piccola borghese insoddisfatta e cieca a quanto accade intorno a lei; Mei Li, una ballerina vietnamita con un passato di abbandoni e sfruttamento, che si esibisce in uno squallido locale a luci rosse di Parigi. L'incontro tra i tre si consuma in questo spazio opprimente, troppo angusto per contenere i loro pensieri, i desideri repressi, le delusioni e le speranze frustrate. Tuttavia, è proprio lì che i confini spazio-temporali si allargano: Oriente e Occidente, passato e presente si palesano e li inducono ad agire, ad uscire dall'immobilismo, per sciogliere i nodi che, afferma Grillo, «come un *leit-motiv*, accompagnano il testo e ne scandiscono la storia» (*apud* FERRER R. 2005 [1989]: 15).

Nel romanzo successivo, *Vagos sin tierra* (1999), lasciando da parte lo studio quasi psico-analitico dei personaggi e il monologo interiore proprio dello scandaglio intimista, Ferrer sposta con decisione l'attenzione sulla dialettica tra storia e narrativa, e crea «una novela mágico-histórica donde lo más inverosímil parecen ser los trágicos acontecimientos que configuran una historia nacional caótica» (FERNANDES C. 2006: 234).

Se ne *I nodi*... era la dittatura del XX secolo a condizionare le azioni dei personaggi, in *Vagos*... è il governo coloniale spagnolo a imporre con forza le sue leggi. La trama si basa su documenti del XVII e XVIII secolo, ma nel corso della narrazione Ferrer preferisce alla fredda interpretazione storicistica una più partecipata, *intra-histórica*, puntando su quanti con sacrificio presero parte alla grande avventura di popolare e sviluppare i territori indigeni del nord del Paraguay. Interpretando gli eventi dal punto di vista degli attori più umili, degli anteroi, il testo dà contezza dei conflitti in atto in quel periodo per il possesso della terra, della lotta contro l'arbitrarietà della Chiesa e della Corona, decise a mantenere in vita un sistema arcaico e ingiusto, della perdita di ogni diritto di proprietà con la raggiunta Indipendenza e con il conseguente arrivo sullo scenario politico di Gaspar Rodríguez de Francia, il *Supremo Dictador*.

La vita di duro lavoro e la miseria di quanti, come Chopeo e la moglie Paulina, intrapresero il viaggio verso «esos parajes desalentados por el abandono» (FERRER R. 1999: 21), sono la prova evidente dell'assenza di giustizia in qualsiasi società basata sull'arricchimento dei pochi e l'asservimento dei più deboli. Gli anacronismi presenti nel testo sotto forma di inascoltati presagi che turbano i pensieri della piccola

Bernarda («¿Quién hubiera pensado entonces en Rincón de Luna que [...] estaba anticipando las treintena noche que envolvería el país mucho después que sus huesos fueran polvo?» FERRER R. 1999: 62) rivelano l'eternizzarsi del problema, perché: «Los ojos de los explotados miran a través de los siglos las vejaciones de la ignominia. Con otro rostro y otra voz vuelven siempre a la misma encrucijada» (FERRER R. 1999: 151). Le sue visioni servono a dilatare il tempo dell'azione, a denunciare il conflitto tra classi ancora persistente nel Paraguay contemporaneo, e a dimostrare come le radici dell'albero del potere, se non estirpate del tutto, producono sempre la linfa necessaria per il suo perpetuarsi.

La dittatura torna con tutto il suo strascico di sofferenza in *La Querida* del 2008, il più elaborato e ricercato dei romanzi di Ferrer, per la ricchezza di riferimenti intertestuali e per la composizione della struttura (FERRER R. 2017). Riferendosi direttamente a quello di Stroessner, tale sistema di governo è osservato a viso aperto ed è messo in assoluto primo piano, anche se viene interpretato da una prospettiva diversa. Infatti, l'attenzione non è focalizzata sul dittatore, che «siempre ejerció el monoteísmo del poder y el politeísmo de los placeres [y que] jamás desestimó el trípode en el cual éste se sustenta: la ambición, la fuerza y el dinero» (FERRER R. 2008: 41), ma sulla sua corte di adulatori, sulle più o meno saltuarie e compiacenti concubine.

L'idea di dare spazio e voce a chi per un poco (nella realtà come nella finzione narrativa) aveva condiviso le stanze del potere e del piacere, ma soprattutto aveva assimilato i perversi meccanismi della complice omertà, era nata in Ferrer qualche anno prima per scrivere il racconto *Lo scrigno dei dolci ricordi*. Questo testo, breve come un soffio ma pregnante come il tema che tratta – il senso e il valore della libertà che «non può essere oltraggiata impunemente» (FERRER R. 2006b: 62) –, mette in contrapposizione il passato carico di sogni della protagonista-bambina, con la sua vita da adulta, marchiata a fuoco dall'ambizione, da una funesta attrazione per l'apparire più che per l'essere.

Resasi conto delle possibilità di sviluppare ulteriormente il tema e di scavare meglio nelle pieghe della psicologia dei vari attori di una storia vissuta da vicino, Ferrer utilizza tali pagine (inserite quasi integralmente nel cap. 34) come canovaccio per scrivere quella che «podemos calificar de “novela del dictador” en femenino» (GRILLO R.M.

2010a: 287). Il risultato è la spietata analisi della condizione di vittima/artefice del proprio destino di una giovane donna, Dalila, sedotta dalle lusinghe del potere, che accetta di vivere per anni nella falsità e «se “acomoda” en el rol de *La Querida* soñando con llegar a ser la Clara Petacci o la Evita de la política paraguaya» (GRILLO R.M. 2010a: 282), salvo rimanere poi stritolata nelle spire del sistema, «encerrada, aislada, controlada, sin derechos algunos, ni el de la palabra» (GRILLO R.M. 2010a: 289). La sua decisione finale di fornire informazioni utili al complotto ordito per destituire il suo amante-padrone acquista un duplice valore liberatorio giacché, al moto di ribellione per le umiliazioni vissute in carne propria, si aggiunge il desiderio di portar sollievo, seppur *in extremis*, all'intera collettività, di assumere su di sé il peso della lotta contro il tiranno:

una nueva energía la impulsa a vivir la realidad de un pueblo tributario de las secuelas de aquel régimen [...]. Nada puede hacer ya para enmendar su consentimiento culpable, salvo dejar testimonio de la historia de su deshonra y del precio que se paga por traicionar la libertad (FERRER R. 2008: 474).

La necessità di testimoniare per dare esempi concreti dei pericoli insiti nei totalitarismi ritorna nell'ultimo romanzo di Ferrer, *Dos rostros un destino. Encuentro en Auschwitz-Birkenau* (2019), ambientato nel più noto campo di sterminio nazista. Già nel 1986, dopo aver visitato il *Yad Vashem*, il Museo dell'Olocausto di Israele, si era avvicinata all'argomento con una poesia, *El zapatito vacío*, dedicata ai bambini ebrei scomparsi nei forni crematori; poi, nel 1993 aveva scritto un racconto ambientato nel ghetto di Lotz, *El pedazo de pan*⁵; infine, aveva realizzato la silloge *Ignominia*. Sono proprio i versi di alcune di queste poesie, messi come epigrafe ai vari capitoli e a chiusura del libro, a guidare il lettore nei meandri più profondi dell'inferno del *Lager* simbolo della *Shoah*, per fargli conoscere il meno noto massacro di circa mezzo milione di Rom e Sinti, il *Porrajmos*. In una inedita rilettura degli eventi occorsi negli ultimi anni della deportazione, Ferrer affronta soprattutto questo aspetto, poco analizzato da storici e narratori, immaginando una storia di amicizia tra la zingara Gjulisca

⁵ Incluso in *Por el ojo de la cerradura*.

e l'ebrea Hannah. In quel microcosmo delirante, dove fu allestito nel febbraio del 1943 il campo per famiglie zingare, Ferrer fa muovere le due giovani protagoniste, vittime dello stesso programma di pulizia etnica intrapreso dal governo hitleriano. Attraverso un dialogo serrato che lascia spazio a continui *flashback*, nei momenti in cui riescono a comunicare e a raccontarsi le esperienze vissute prima e durante la reclusione, esse fanno i conti con una condizione concreta ed esistenziale inumata, a cui cercano strenuamente di opporsi rivendicando per sé e per i posteri i valori delle rispettive culture. Un patto sigla il loro ultimo incontro, allorché Gjulisca, l'analfabeta figlia del popolo del vento, si dichiara disposta a prendere il posto di Hannah nella camera a gas, di salvarla dalla morte, affinché possa essere lei, una volta libera, a scrivere e a far conoscere al mondo intero

la historia de la noche en que exterminaron a todos los gitanos⁶, en Auschwitz-Birkenau [convencida de que] nos borrarán de la historia [ya que] no se nos llamarán a declarar. Estaremos ausentes. Nuestro testimonio no será oído [para recordar] que las cenizas derramadas de Birkenau son también las nuestras (FERRER R. 2019: 231-233).

Inizialmente, l'uscita dal lager, l'essere sopravvissuta grazie al sacrificio di un suo simile, non significa per Hannah ritornare alla vita, ma affrontare un continuo stato di angoscia perché «recordar es morir mil veces» (FERRER R. 2019: 244). E ancor più difficile le risulta dar voce ai “sommersi”, sostituirsi nella denuncia a quelli che Levi considerava i testimoni veri, gli “scomparsi”, i tanti i cui corpi ridotti in fumo erano stati dispersi nel vento. Ma, quando comprende che «la única manera de superar aquella vida anclada en el terreno marcado por la corriente eléctrica [era] enfrentar[se] a su juramento» (FERRER R. 2019: 245), cerca la strada che la lega ancora al mondo e leva il suo grido di denuncia, trasformando il Libro nell'unica tomba in cui far riposare i resti di un popolo, quello gitano che, come il suo, era stato ingiustamente perseguitato.

6 Si riferisce a quella tra il 2 e 3 agosto 1944, quando 2.897 uomini, donne, vecchi e bambini furono uccisi nelle camere a gas.

UNO SGUARDO AL FUTURO

A dimostrare l'incessante lavoro di Ferrer, il 26 giugno del 2020 sulla rivista digitale *Salamanca rtv al día*, sono state pubblicate quattro poesie inedite, scritte in piena pandemia e foriere di una nuova sfida lanciata contro ogni ostacolo che possa fermare la sua creatività. Con i versi dell'ultimo componimento, *Las furtivas palabras*, chiudiamo questo viaggio a volo d'uccello nella narrativa e nella poetica di una scrittrice, assoluta interprete del suo tempo:

Indago en este encierro y no me encuentro,/ mas persisto
buscando en las tinieblas/ las furtivas palabras que se alejan/
del ansia de crear que me define./ Anhelos obstinados me
transportan/ hasta encontrar las huellas de mi verbo./ Mien-
tras tanto se extienden en el tiempo/ los días confinados al
encierro (apud PÉREZ ALENCART A. 2020).

BIBLIOGRAFIA

CUNHA-GIABBAI Gloria da, *La cuentística de Renée Ferrer: continuidad y cambio de nuestra expresión*, Arandurã, Asunción 1997.

DIONISI Maria Gabriella, *El elemento musical en la obra de Renée Ferrer*, "América sin nombre", n. 4, Dicembre 2002, pp. 12-17.

DIONISI Maria Gabriella, *Il boom della narrativa femminile in Paraguay*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Voci femminili dall'America Latina*, Oèdipus, Salerno 2007a, pp. 17-22.

DIONISI Maria Gabriella, *Renée Ferrer, "el gusto de estar a solas con las palabras"*, "Solera", n. 18, settembre 2007b, pp. 15-17.

DIONISI Maria Gabriella, *Dagli archivi del terrore al racconto del dolore*, in Emilia PERASSI e Laura SCARABELLI (a cura di), *Letteratura testimoniale in America Latina*, Mimesis, Milano 2017, pp. 183-206.

FERNANDES Carla, *Fronteras de la literatura paraguaya: la obra de Renée Ferrer*, Arandurã, Asunción 2006.

FERRER Renée, *La seca y otros cuentos*, El Lector, Asunción 1986.

FERRER Renée, *Vagos sin tierra*, Expolibro, Asunción 1999.

FERRER Renée, *Las cruces del olvido*, Intercontinental, Asunción 2001.

- FERRER Renée, *Entre el ropero y el tren*, Ediciones Alta Voz, Asunción 2004.
- FERRER Renée, *I nodi del silenzio*, Oèdipus, Salerno 2005.
- FERRER Renée, *El Paraguay del siglo XVIII desde la óptica de la historia y la narrativa*, "Río de la Plata", n. 29/30, 2006a, pp. 581-594.
- FERRER Renée, *Lo scrigno dei dolci ricordi*, in Luigi GIORDANO (a cura di), *Le parole dei luoghi*, Marlin, Cava dei Tirreni 2006b, pp. 61-65.
- FERRER Renée, *Entrevista*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Voci femminili dall'America Latina*, Oèdipus, Salerno 2007, pp. 45-54.
- FERRER Renée, *La Querida*, Fausto ediciones, Asunción 2008.
- FERRER Renée, *Voce di donna*, in Rosa Maria GRILLO e Brigidina GENTILE (a cura di), *Scrivere donna*, Aracne, Roma 2011, pp. 71-92.
- FERRER Renée, *Ignominia*, Ediciones Alta Voz, Asunción 2013.
- FERRER Renée, *Racconti dall'isola senza mare*, Oèdipus, Salerno 2014.
- FERRER Renée, "La Querida" *un fresco de la dictadura di Alfredo Strossner*, "Letterature d'America", n. 163, 2017, pp. 57-79.
- FERRER Renée, *Canto y palabra. 50 años de poesía*, Servilibro, Asunción 2018.
- FERRER Renée, *Dos rostros un destino. Encuentro en Auschwitz-Birkenau*, Servilibro, Asunción 2019.
- GONZÁLEZ DE GARAY María Teresa, *La mujer desnuda y el silencio en Renée Ferrer*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Voci femminili dall'America Latina*, Oèdipus, Salerno 2007, pp. 29-43.
- GRILLO Rosa Maria, *Introduzione*, in Renée FERRER, *I nodi del silenzio*, Oèdipus, Salerno 2005, pp. 7-17.
- GRILLO Rosa Maria, *Presentazione*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Voci femminili dall'America Latina*, Oèdipus, Salerno 2007, pp. 7-12.
- GRILLO Rosa Maria, *El imposible diálogo con el hombre de Renée Ferrer*, "Scriptura", n. 21/22, 2010a, pp. 275-290.
- GRILLO Rosa Maria, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Cuadernos de América sin nombre, Alicante 2010b.
- GRILLO Rosa Maria, *Scrivere donna*, in Rosa Maria GRILLO e Brigidina GENTILE (a cura di), *Scrivere donna*, Aracne, Roma 2011, pp. 9-12.
- PÉREZ ALENCART Alfredo, *Poemas de la desolación y la esperanza, de la paraguaya Renée Ferrer*, <https://salamancartvaldia.es/noticia/2020-06-26-poemas-de-la-desolacion-y-la-esperanza-de-la-paraguaya-renee-ferrer-51208> (30/01/2022).

UNA FUGACE ETERNITÀ:
I MICRORACCONTI DI MANUEL MOYANO

Carla Perugini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

A Rosa, compagna di viaggio per terre e letterature

Nel 2011 la giovane casa editrice Menoscuarto di Palencia, specializzata in narrativa, pubblicò un volume di cento *microrrelatos* dello scrittore andaluso Manuel Moyano. Il titolo, *Teatro de ceniza*, era tratto da un miniracconto, *Pórtico*, di uno scrittore leonese, ma vissuto a Valencia, César Gavela: «Las personas, las casas y el tiempo eran tan sólo un teatro de ceniza» (GAVELA C. 2005: 14), e racchiudeva in sé, come fa notare il suo traduttore italiano, un rimando al *memento mori* biblico e «all'arte in quanto "finzione" che mima (e imita) la realtà» (CANDELOORO A. 2021: 124).

Nel corso dell'analisi del libro potremo verificare quanto vi sia presente la morte, vuoi nel versante macabro vuoi in quello grottesco, e quanto la finzione sconfini dichiaratamente, apertamente, nella realtà rappresentata, fino a rivelare modi alternativi d'essere. Secondo l'acuta prospettiva ontologica delle finzioni che ha svolto la comparatista francese Françoise Lavocat, un mondo in cui la virtualità dei mezzi intermediali, l'informatica e le arti visive mettono in crisi le tradizionali concezioni sulla natura della realtà, induce a «rinegoziare i rapporti tra fattuale e finzionale, le loro differenze e gli sconfinamenti recipro-

ci», e a tentare di comprendere non solo i mondi possibili creati dalle costruzioni linguistiche, ma anche da «immagini fisse o animate, o ancora da interazioni ludiche» (LAVOCAT F. 2021 [2016]: 469 e 476).

Nei miniracconti di Moyano esiste una pluralità di mondi possibili, che trovano la loro giustificazione nell'essere, per adottare la terminologia di David K. Lewis, non reali, ma «attuali-per-noi» (*apud* LAVOCAT F. 2021 [2016]: 490). L'autore s'ingegna anche a costruire storie contraffattuali, in cui vicende effettivamente accadute prendono un'altra direzione, verso utopie o distopie, che contemplan, oltre che un passato altro, anche diversi possibili futuri¹. Così ne *El Club Berkeley* scopriamo che sono stati i suoi soci a orchestrare la morte di John Kennedy o quella di John Lennon; ne *El dilema de Dante* Dio offre al poeta la possibilità di scegliere tra la fama e l'amore di Beatrice; in *Presagios* l'acquisto di una matryoska nella Stalingrado del 1941 preannuncia l'arrivo dei nazisti; ne *La bala*, il proiettile che avrebbe dovuto uccidere Kennedy rifà tutto il suo percorso a ritroso, fino a ritrasformarsi in piombo liquido; in *Melomanía*, un futuro clone di Beethoven comporrà finalmente la decima sinfonia; in *Fan*, un fanatico di Elvis Presley lo riconosce, benché camuffato e invecchiato, in un supermercato americano e, pur di condividere una serata con il suo idolo, accetta di essere sacrificato da questi per salvaguardarne l'incognito; in *Progenie*, assistiamo all'inconsapevole riprodursi, da parte dei progenitori di Hitler, della catena di nascite che darà vita al mostro del Novecento.

In quest'ultimo, come in altri racconti, possiamo ritrovare quella «intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico)», ovvero quel fenomeno della metalessi narrativa di cui parlava Genette a proposito della «frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta» (GENETTE, G. 1986 [1972]: 282-283). Intrusioni che da Cervantes a Sterne, da Borges a Cortázar, aggiungono un surplus di fascinazione alla magia del narrare.

¹ Su questo tema ha scritto delle pagine illuminanti Antonio Candeloro in *I mondi distopici di Manuel Moyano: tra microracconto e romanzo*, intervento letto nel corso del congresso internazionale *Altri mondi possibili tra finzione e fantasia (teoria, narrazione, pensiero)*, 20-22 aprile 2022, Dipartimento Distu, Università della Tuscia, Viterbo (CANDELORO A. 2022).

Le distorsioni temporali che segnalano questi transiti tra finzione e metafinzione sono particolarmente amate da Manuel Moyano, che ne ha fatto largo uso nella sua produzione narrativa, sia di racconti (*El amigo de Kafka*, Premio Tigre Juan 2002, *El oro celeste*², 2003, *El experimento Wolberg*, 2008, Premio Libro del Año Región de Murcia, *Los reinos de Otrora*, 2019), sia di romanzi (*La coartada del diablo*, Premio Tristana de Novela Fantástica 2006, *El imperio de Yegorov*, Premio Celsius 2015 «a la mejor novela de ciencia ficción y fantasía en la Semana Negra de Gijón» e Finalista del Premio Herralde de Novela 2014, *La hipótesis Saint-Germain*, Premio Carolina Coronado 2017), usandole persino come contraltare “negro” alle sue cronache di viaggio (*Cuadernos de tierra*, 2020)³. E non ci si può che meravigliare scoprendo quanti drammatici avvenimenti storici degli ultimi anni siano stati anticipati dalle sue narrazioni, perché allo scrittore risulta ben chiaro come l’umanità stia conducendo alla rovina sé stessa e il proprio medio ambiente e come millenni di storia non abbiano eliminato il ricorso alla guerra come soluzione delle controversie economiche o politiche. Un microracconto di una sola riga intitolato *Accidente* sembra la trascrizione grafica di un fermo immagine di una vittima dei primi giorni del conflitto russo-ucraino, una donna di cui emergeva dal terreno bombardato solo una mano con le unghie dipinte di rosso: «La mano cercenada que descansa sobre el asfalto lleva puesta la pulsera de la fortuna» (MOYANO M. 2011: 43). Questa tonalità ironica, smorzata dalla compassione, riguarda un episodio che non ha certamente nulla di soprannaturale, ma che, isolato dal sottaciuto ma implicito contesto (un incidente di traffico, una strada frequentata), potrebbe essere l’incipit di una narrazione terrificante, in cui sì il soprannaturale si prenderebbe lo spazio che gli tocca, perché, «remoto o contiguo, lo spazio del soprannaturale resta maledetto e singolare» (ORLANDO F. 2017: 102).

Senza voler riprendere la tassonomia orlandiana, che enumera svariate tipologie di soprannaturale (ORLANDO F. 2017: 120), è possibile distinguere anche nella narrativa dello scrittore andaluso caratterizza-

2 In questa raccolta c’è un altro racconto, *Un pintor de Viena*, sui genitori di Adolf Hitler.

3 Con il libro *La frontera interior. Viaje por Sierra Morena*, Moyano ha ricevuto il XVI Premio Eurostars Hotels de Narrativa de Viajes 2021.

zioni differenti di questo motivo strettamente collegato al fantastico, che ha avuto un'infinità di applicazioni nelle letterature sia orientali che occidentali, ma che trova nel miniracconto un habitat ideale. Prima d'addentrarci, però, nelle sue variazioni su tema, è opportuno dare uno sguardo a questo genere narrativo, di cui finora abbiamo scansato una definizione. Mi accorgo di averne parlato come di *microrrelato*, di miniracconto e di microracconto, mantenendo in italiano la stessa vaghezza definitoria che conservano lo spagnolo e l'inglese. Per quanto mi riguarda, parteggio per una distinzione terminologica basata esclusivamente sulla brevità del testo: accentuata (nei micro) o meno accentuata (nei mini). L'italiano ha inoltre il privilegio di poter evitare la scelta fra *cuento* e *relato*, col che la lista delle definizioni si accorcia. Al contrario, le lingue più produttive non si sono ancora messe d'accordo sul battesimo dell'ultimo nato: in inglese «Microfiction, micro-story, flash fiction, short short story, pocket-size story, minute-long story, smoke-long story» (GIORDANO V. 2016) se ne contendono il titolo. In ambito spagnolo, uno degli studi pionieri del genere, quello di Dolores Koch (KOCH D. 1981), parlò di *microrrelato*, termine che riscuote ancora oggi molti consensi. La studiosa argentina Laura Pollastri, per esempio, spiega così la sua adesione alla definizione: «el microrrelato agota todas las posibilidades enunciativas del relatar. En la raíz latina del verbo relatar –*refero, referre, retuli, relatum*– se acuñan los diversos sentidos: llevar, citar, volver, retroceder, repetir, incluir» (POLLASTRI L. 2008: 178). Eppure, sembra incredibile, ma un prodotto letterario così piccolo ha creato il più grande caos onomastico, a cui molti critici hanno cercato di dare ordine, senza a quanto pare esserci ancora riusciti. Si veda quante definizioni ne raccoglieva Violeta Rojo:

arte conciso, brevicuento, caso (aplicado a la narrativa breve de Anderson Imbert), cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuento en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuentorápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, microrrelato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (para la de Juan José Arreola) y textículos, entre otros muchos nombres. En la taxonomía peyorativa tenemos: relato enano, embrión de texto, resumen de cuento, cagarruta narrativa o chistecitos (ROJO V. 2009: 26).

A causa delle sue proporzioni, il *minicuento* o *microrrelato* che sia, economizza al massimo il numero di parole utilizzate, tanto da non poter togliere alcun mattoncino senza far traballare il senso dell'intera costruzione: «La *elocuencia* del microcuento se mide por las palabras que no tiene» (EPHERRA E. A. 2017: 91). La scarsità del materiale, però, significa anche mettere a nudo il meccanismo che lo sostiene (BRASCA R. 2000: 4).

L'intensità del significato viene rafforzata dal titolo, che entra a far parte integrante del testo, grazie ai suggerimenti che se ne possono dedurre. Come afferma uno dei migliori critici del genere: «el título y el texto forman una unidad indisoluble. El primero cumple una indudable función de focalización y, al hacerlo, completa el significado –o, si así se prefiere, devela la intención autoral– a que aspira la composición en su totalidad» (LAGMANOVICH D. 2006: 38).

Sia pure in proporzioni minime, il miniracconto deve constare, alla pari del racconto tradizionale, di «una exposición o introducción, un nudo o situación conflictiva, y una acción o suceso concreto que constituye el desenlace» (KOCH D. 2000: 22). In nessun altro genere la sfida fra autore e lettore si fa più stuzzicante, sempre in bilico fra allusioni ed elusioni del primo e volontà interpretativa del secondo: da evitare però gli eccessi di sottrazione nella creazione del testo affinché non si generi confusione nella ricezione (PEZZINI I. 2013: 41-42). E in nessun altro genere la partecipazione del lettore, il suo potenziale ruolo di coautore, si fanno più evidenti e necessari, quasi che l'incompletezza del testo aspettasse il suo intervento per trovare la propria pacificazione. Non un lettore qualsiasi, però: la programmatica ambiguità di quanto è scritto richiede da parte di chi legge il possesso di una stessa "enciclopedia", per interpretare quanto si dà per noto o sapervi riconoscere l'uso dell'ironia e della parodia. Quindi ci si «apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura» (EPPLE J. A. 2000 s. p.). Nonostante si trovi ad affrontare degli «universos mínimos», gli verrà richiesto un «sobreesfuerzo hermenéutico» (ROAS D. 2012: 60).

Dopo più di un secolo di esistenza (i primi *microrrelatos* sono stati fatti risalire ad *Azul* di Rubén Darío, 1888, in America Latina e a Juan Ramón Jiménez e a Ramón Gómez de la Serna in Spagna intor-

no al 1917), fra molteplici metamorfosi ed emancipazioni, il «cuarto género narrativo» dopo il romanzo, il racconto e la novella (*copyright* di ANDRES-SUÁREZ 2012), si è conquistato prepotentemente un posto privilegiato nelle preferenze del pubblico, favorito anche dagli statuti estetici contemporanei, che contemplano brevità e velocità. Il nuovo canone, però, si presta, proprio per le sue caratteristiche di apparente facilità, alla banalizzazzione o, all'opposto, al gioco d'ingegno, all'*agudeza* verbale, ovvero all'eccessiva oscurità del significato. Come ha detto lo stesso Moyano, presentando, il 15 ottobre del 2021, la traduzione italiana dei suoi racconti al Salone Internazionale del Libro di Torino: «Al escribir microrrelatos se camina siempre sobre un hilo bastante delgado: no se puede ser demasiado críptico, pero tampoco demasiado explícito, lo que sería caer en la simpleza» (MOYANO M. 2022, cortesia dell'Autore). Effettivamente, a spiegare il senso del miniracconto si rischia, come con le barzellette, di perderne l'effetto sorpresa. Tuttavia, non essendoci più una maggioranza di lettori innocenti, bensì piuttosto resi smalizziati dalla diffusione del genere grazie agli innumerevoli blog dei singoli scrittori o di aspiranti tali, alle riviste specializzate *on line* e alle frequenti convocazioni di premi letterari, il pubblico è sufficientemente allenato a cogliere i nessi arbitrariamente posti in essere fra elementi del reale estranei fra di loro, all'irruzione del fantastico, del macabro o dell'inspiegabile, e soprattutto al finale inaspettato, che spesso capovolge completamente il senso dominante fino ad allora. In ogni caso, perché un miniracconto si possa definire tale, senza confondersi con l'aforisma, il *chascarillo*, il proverbio, la fiaba, il mito o un'altra delle tante forme brevi che teorizzò André Jolles (JOLLES A. 1971 [1958]), bisogna che la sua natura sia essenzialmente narrativa: «Se puede innovar, pero no a costa de la narratividad» (LAGMANOVICH D. 2006: 50). Brevità e narratività sono dunque fattori necessari ma non sufficienti per definire un *microrrelato*. Perché sia riconosciuto come tale è necessario un terzo elemento: lo statuto di finzionalità.

Si ostenta brevedad y narratividad, pero los hechos mostrados no son ficcionales, puede tratarse de un texto periodístico –más preocupado por lo que ocurrió que por lo que podría ocurrir–, de algún tipo de manual de instrucciones o de cualquier otra variedad de una escritura cuyo foco es lo fáctico, no lo ficcional (LAGMANOVICH D. 2009: 87).

Credo che questa formula sintetizzi in maniera ottimale i pilastri portanti del nuovo canone, al di là di una superflua contabilità di righe o pagine occupate dal miniracconto. Perché, se testi brevi o narrativi possono ritrovarsi sotto le etichette più diverse, solo un testo finzionale, intenzionalmente finzionale, può appartenere al genere racconto. Già Juan Armando Epple aveva affermato un identico concetto: «En todo caso, el criterio fundamental para reconocerlos como relatos no es su brevedad sino su estatuto ficticio» (EPPLÉ J. A. 1996: s. p.). A dimostrazione di ciò vorrei accostarne due curiosamente simili, anche se appartengono a epoche, autori, lingua e generi completamente diversi. Per mantenere il gioco, non anticiperò nessun riferimento che possa identificarli. Ecco il primo:

Testo A: Soy un hombre exacto, nunca llego tarde a una cita. Es mi hobby. Y tenía una cita. Tenía una cita y tenía hambre. La cita era muy importante. Pero aquel camarero tardó tanto, tanto en servirme, y yo tenía tanta, tanta prisa y me contestó de una manera tan lánguida, tan sin querer comprender la prisa que me reconcomía, que no tuve más remedio que darle en la cabeza.

Ustedes dirán que fue desproporcionado. Pero, hagan la prueba: entre plato y plato tardó exactamente diecisiete minutos. ¿Ustedes se dan cuenta lo que son, uno tras otro, diecisiete minutos de espera, viendo correr la aguja del reloj, viendo cómo el minuterio da vueltas y más vueltas? Y la cita, haciéndose imposible. Lo malo, desde luego, que no se defendió. No quiero recordarlo.

Testo B: Ho cercato di fare amicizia con loro, volevo solo parlare con qualcuno e loro mi hanno deriso. Questa non è una cosa bella quando le persone ridono di te e ti prendono in giro. Ecco perché poi il giorno dopo sono tornato anche a pranzo: se ci fossero stati di nuovo almeno potevo difendermi con la pistola. Avevo ancora fame e ho chiesto un altro piatto di arrosticini, ma il cameriere portava piatti a tutti i clienti del locale tranne che a me. Quando gli ho chiesto perché mi faceva aspettare tanto mi ha risposto male, cattivissimo, come se mi volesse anche lui prendere in giro. Allora mi sono alzato e l'ho seguito, sono entrato dentro e gli ho dato un pugno.

Dopo aver constatato le analogie fra i due testi, sia in quanto ad argomento (oltre al pugno l'aggressore ha sparato al cuoco indifeso) sia come tipo di narrazione (in prima persona, adducendo motivazioni risibili con una totale asimmetria di reazioni), possiamo svelarne l'identità: il primo è uno dei *Crímenes ejemplares* di Max Aub (1957), l'altro un articolo di Federica Angeli su *La Repubblica* del 13 aprile 2022, a proposito del grave ferimento di un cuoco dominicano all'interno di un ristorante di Pescara. A riprova dell'esattezza della tipologia enunciata da Lagmanovich risalta l'elemento – unico ma determinante – che ci fa assegnare il testo A alla letteratura e il testo B al giornalismo, ossia l'intenzionalità finzionale di chi l'ha scritto. Si noti anche la comune pretesa da parte dell'io narrante di trovare una sponda nel lettore, a cui si chiede di supplire con la propria connivenza ai vuoti della narrazione. Il coautorato è tipico del fantastico, dove, a differenza di altri testi manifestamente estranei al mondo che cade sotto i nostri sensi, p. es. quelli del surrealismo o del fiabesco, l'infrazione delle leggi naturali provoca «un agradable estremecimiento de terror sobrenatural» (SCOTT W. *apud* LLOPIS 1985: 93).

Il silenzio, le pause, i vuoti, in letteratura come in musica o nell'arte, funzionano come segni, non come negazione del linguaggio (NOGUEROL F. 2011: 3), attraverso una tecnica che si rivela vincente nel miniracconto. Ai cento *minirrelatos* scelti per *Teatro de ceniza* se ne aggiunge, nell'edizione italiana di dieci anni dopo, un centunesimo, *Legione*, in cui l'io narrante è niente meno che il virus del Covid. In piena pandemia, Moyano presta l'ambiguità e la densità della sua scrittura alla voce di un ente invisibile e onnipotente, che del dio ha solo la numinosità terrificata e la malvagità della legione demoniaca⁴.

Questo racconto è sintomatico della varietà d'indirizzo e della pluralità d'ispirazione della sua scrittura, che risponde, senza cadere in contraddizione, alla volontà sia di affascinare il lettore attraverso storie enigmatiche o macabre, sia di farlo riflettere sui gravi problemi della contemporaneità. Molti racconti sono dedicati all'alienazione di esistenze spese nel tran tran quotidiano, ripetitivo e frustrante, mentre

4 Nella nota al testo, il traduttore Antonio Candeloro ci informa che lo scrittore aveva chiesto a vari amici di tradurlo nelle loro lingue (inglese, francese, tedesco, arabo, basco, galiziano e catalano, oltre che in italiano), «come a voler sottolineare l'effetto globale del virus» (*Teatro di cenere*: 120).

il proprio tempo viene bruciato in ingorghi di traffico o in lavori demotivati (*Las puertas del cielo, Jubilación, Depresión, El punto de vista, El expediente*).

Oltre le geografie riconoscibili, trovano spazio paesi immaginari, costruiti con ciottoli o piccole pozze d'acqua, imperi e architetture destinati a scomparire per il passaggio del rastrello di un giardiniere, lo straccio di un secchio o l'intervento della domestica (*Ocaso de un imperio, Damero, Hui, Mundo efímero, El dragón*). Alcune storie sfidano gli statuti familiari, mitici o religiosi⁵, con il tipico rovesciamento semantico dei sorprendenti finali (*Origen del mito, Otelo, Dulce Amanda, Despertar, Carne de mi propia carne, Zombi, Theatrum mundi, Antropofagia, Vigilia, El espantapájaros*).

Il nostro pianeta, sconvolto da ferite ambientali e guerre, è il protagonista di molti racconti apocalittici, in cui l'umanità regredisce allo stato animalesco (*El centinela, Involución, Plenilunio, Melomanía, Hipótesis de Borel*), ovvero si proietta in un livido futuro, popolato di macchine intelligenti o di inutili immortali (*Perennidad, La policía del sueño, Turismo, Espías, El fin de los tiempos, Apocalipsis, Limbo, Asedio, Apostasía, Beatus ille*)⁶. Spesso, all'interno di una tecnica di montaggio quasi cinematografica, il tempo scorre all'incontrario o crea inquietanti corti circuiti fra principio e fine (*La bala, Círculo, Alfa y omega*).

L'intertestualità è uno degli strumenti più evidenti del miniracconto, non solo per il comune *data base* con il lettore a cui fa appello lo scrittore per economizzare riferimenti, ma anche perché l'ombra di certi numi tutelari è, in modo velato o manifesto, inevitabile. I debiti verso Borges, sia pure rielaborati secondo uno stile peculiare, sono stati riconosciuti dalla critica in molteplici motivi comuni:

el carácter ilusorio e inasible de la realidad; la concepción del mundo como un caos imposible de reducir a leyes humanas; la visión circular y cíclica del tiempo, la existencia percibi-

5 In quest'ultimo ambito irresistibili sono le demolizioni di tabù da parte di un altro eccellente autore di storie fantastiche, *Ajuar funerario*, il peruviano-sivigliano Fernando Iwasaki, da cui Moyano riconosce di essere stato iniziato al «cuarto género narrativo» (MOYANO M. 2021b).

6 Le bestie che, in questo racconto, un po' alla volta scacciano gli umani dagli spazi urbani, mentre i cinghiali si nutrono dei rifiuti nei cassonetti, sono un'amara anticipazione di quanto sta succedendo oggi nel nostro Paese.

da como un laberinto sin centro ni salida en el que el individuo se debate inútilmente y la supremacía de la ficción frente a lo real, y, aunque él somete estos motivos a una reinterpretación novedosa y les imprime un sello personal, el propósito que persigue coincide con el del argentino: cuestionar la unilateralidad de nuestra concepción de la realidad y del individuo (ANDRES-SUÁREZ I. 2012b: 114).

D'altronde l'influenza di Borges è talmente generalizzata nei microracconti dei due lati dell'Oceano (PELLICER R. 2019) che lo stesso Moyano l'ha riconosciuta più volte, insieme a quella di Cunqueiro, Auster, Lovecraft, Cioran, Bukowski, Bioy Casares, Dylan Thomas, Lorca, Kipling, Cortázar (p. es. in *Mamíferos que escriben*). Infine, l'ultimo pezzo di *Teatro de ceniza, Singladura*⁷, è un implicito omaggio alla biblioteca-universo borgesiana da parte di un viaggiatore che ha percorso in lungo e in largo tutto il giorno le rotte immaginarie offertegli dai libri.

L'intertestualità rimanda spesso ad altre opere di Moyano stesso: ad esempio, il tema della morte e dell'aspirazione all'immortalità, oltre che in *Perennidad*, è argomento fondamentale sia della *Hipótesis Saint-Germain* (a cui rinvia anche il pensiero della ineluttabilità della guerra in *Involución*), sia de *El imperio de Yegorov*. Le frequenti presenze di stirpi ibride e raccapriccianti rimbalzano dai testi brevi a quelli lunghi: nei racconti incontriamo gli uomini lupo di *Plenilunio*, gli *omoi* di *Consejos del embajador Robertson* o i *fruncos* del racconto omonimo; ne *La coartada del diablo* i miserabili *bubos*, ne *Los reinos de Otrora* gli *xaories*. Il maestro Harayama, che vive impassibile e silenzioso in una caverna (*Harayama*), è strettamente imparentato con quei santoni che parlavano solo mezz'ora al giorno de *Los reinos de Otrora*; così come i perseguitati dalle spie telepatiche di *Espías* rimandano ad alcuni personaggi elencati nell'indice onomastico de *El imperio de Yegorov*. L'incredibile incontro in autobus con una bellissima sconosciuta (*Autobús*) è una variante di "fantastico spiegato" sul tema del concedersi della donna desiderata, Nines, al protagonista di un racconto de *El experimento Wolberg*.

7 Il racconto è dedicato a Luis Alberto de Cuenca, che firma il prologo del libro.

È piuttosto agevole anche riconoscere l'intertestualità rispetto ad altre fonti, di cui darò qualche esempio. L'atroce delitto commesso in una stanza d'albergo che si ripete dopo vent'anni ad opera, forse, dello stesso assassino (*Círculo*) richiama *The private memoirs and confessions of a justified sinner* di James Hogg (1824), romanzo che Francesco Orlando, nella sua personale classifica del soprannaturale, fa rientrare nella tipologia del «soprannaturale d'ignoranza con incertezza sul "se"» (ORLANDO F. 2017: 137). Le generazioni di scimmie che si sono succedute rimpiazzando l'uomo in un futuro distopico (*Hipótesis de Borel*), di cui una finisce per scrivere per caso il *Re Lear*, avevano riscritto i sonetti di Shakespeare nel racconto di Augusto Monterroso *Dejar de ser mono* (*Movimiento perpetuo*, 1972). Il *Doppelgänger* di Moyano è debitore di una lunga progenie di sosia, i cui capostipiti sono in Poe, Wilde, Hoffmann, Mary Shelley, ma anche nel miniracconto *El vecino de adentro* del colombiano Luis Vidales (in *Suenan timbres* del 1927). Sempre Edgar Allan Poe, con *La maschera della morte rossa* è all'origine del *Ballo in maschera* (titolo verdiano), mentre *Chuang Tzu*, oltre che l'inevitabile Borges, ricorda molto da vicino un breve testo (1889) del diplomatico e sinologo britannico Herbert Allen Giles, dallo stesso titolo.

Il brevissimo *Laconismo* («Mi vida puede resumirse en dos frases. Ya he gastado ambas») omaggia nuovamente Monterroso col suo *Fecundidad*: «Hoy me siento bien, un Balzac: estoy terminando esta línea».

Questa scrittura aforistica, più che alla narrativa, fa pensare ai giochi d'ingegno, alle metafore concettose, alle *greguerías* di Gómez de la Serna o agli *esperpentos* in stile Ramón del Valle-Inclán, di cui mi sembra un'ottima imitazione *Casa mortuoria*: «Al fondo, en la trastienda, los ataúdes esperan con las fauces abiertas a que el empresario de pompas fúnebres les suministre su ración de carroña».

Con sorridente *understatement*, Manuel Moyano, nei suoi *minirrelatos* rivela e nasconde ascendenze e peculiarità, vaste e ospitali letture che traduce nella propria lingua, chiara e armonica anche nelle ambiguità, illuministica anche nell'irrazionalità. Rifuggendo la ridondanza e la ripetizione, ha saputo eliminare dalla sua raccolta di racconti tutto quanto non fosse all'altezza della fama ormai raggiunta. La sua modalità di scrittura, serbando il piacere del non detto, del suggerito, predilige l'ombra piuttosto che la luce intensa, illuminando il suo raccontare con una luce radente, che sembra filtrare da una porta socchiusa.

Dietro la quale potrebbe ricomparire quel “dinosaurio” di Augusto Monterroso, che, padre di una discendenza interminabile, continua ad aspettarci ad ogni risveglio da ciò che credevamo un sogno.

Ipnottizzato dallo sguardo straniante dell’autore, il lettore non può che accettare che quanto accade sulla pagina abbia la stessa fugace trascendenza, la stessa fugace eternità, delle cose che non succedono.

BIBLIOGRAFIA

ANDRES-SUÁREZ Irene, *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Cátedra, Madrid 2012a.

ANDRES-SUÁREZ Irene, “Influencia de Borges en la obra de Manuel Moyano: *Teatro de ceniza*”, in Ana CALVO REVILLA e Javier DE NAVASCUÉS (a cura di), *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main 2012b, pp. 111-126.

BRASCA Raúl, *Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento*, “El Cuento en Red”, n. 1, Primavera, 2000.

CANDELORO Antonio, Postfazione, in Manuel MOYANO, *Teatro di cenere*, Del Vecchio, Roma 2021, pp. 121-134.

CANDELORO Antonio, *I mondi distopici di Manuel Moyano: tra micro-racconto e romanzo*, 2022, in corso di stampa.

EPHERRA Edgardo Ariel, *Microficción: 20 certezas provisionarias*, in *La impura verdad*, Ediciones Macedonia, Buenos Aires 2017 (II ed. ampliada).

EPPLE Juan Armando, *Brevísima relación sobre el cuento brevísimo*, “Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)”, n. 1-4, 1996.

EPPLE Juan Armando, *Novela fragmentada y micro-relato*, “El Cuento en Red”, n. 1, 2000.

GAVELA César, *Cuentos de amor y del Norte*, NH Hoteles, Barcelona 2005.

GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986 [ed. or. *FIGURES III*, Seuil, Paris 1972].

GIORDANO Valeria, *Microracconti in lingua inglese Una definizione di genere*, https://www.academia.edu/21732149/Microracconti_in_lingua_inglese.

KOCH Dolores, *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*, “Hispanamérica”, n. 30, 1981, pp. 123-130.

KOCH Dolores, *Retorno al micro-relato: algunas consideraciones*, “El Cuento en red”, n. 1, Primavera, 2000.

JOLLES André, *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1971 [ed. or. *Einfache Formen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1958].

LAGMANOVICH David, *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas*, “Katatay” II, nn. 3-4, mayo 2006, pp. 38-51.

LAGMANOVICH David, *El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones*, “Iberoamericana”, n. IX, 36, 2009, pp. 85-96.

LAVOCAT Françoise, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Roma 2021 [ed. or. *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016].

LEWIS David K., *On the Plurality of Worlds*, Blackwell, Oxford 1986.

LLOPIS Rafael, *El cuento de terror y el instinto de la muerte*, in Jorge Luis BORGES, Italo CALVINO, Luis Alberto DE CUENCA et al., *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid 1985, pp. 91-103.

MOYANO Manuel, *Teatro de ceniza*, Menoscuarto, Palencia 2011.

MOYANO Manuel, *Mamíferos que escriben*, Micromegas (Newcastle Ediciones), Murcia 2018.

MOYANO Manuel, *Teatro di cenere*, Del Vecchio, Roma 2021a.

MOYANO Manuel, *Sobre el microrrelato*, inedito, 2021b.

NOGUEROL Francisca, *Espectrografías: Minificción y Silencio*, “Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve”, n. 3, 2011, pp. 1-16.

ORLANDO Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017.

PELLICER Rosa, *Borges en los microrrelatos hispánicos*, “Cuarenta Nais. Revista de Literatura y Cultura”, Año I, n° 1, 2019, pp. 206-221.

PEZZINI Isabella, *Stratégies de condensation dans les formes brèves. La forme brève comme genre médiatique, entre standardisation et créativité*, in Sylvie PÉRINEAU (a cura di), *Les formes brèves audiovisuelles. Des interludes aux productions web*, CNRS Éditions, Paris 2013, pp. 29-46.

POLLASTRI Laura, *La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano*, in Irene ANDRÉS-SUÁREZ e Antonio RIVAS (a cura di), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia 2008, pp. 159-182.

ROAS David, *Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad*, in Ana CALVO REVILLA e Javier DE NAVASCUÉS (a cura di), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main 2012, pp. 53-64.

ROJO Violeta, *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Editorial Equinoccio, Caracas 2009.

PERCORSI DISTOPICI NEL ROMANZO SPAGNOLO
CONTEMPORANEO: IL CASO DI
RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Augusto Guarino

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

L'utopia, nella visione originaria del *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, è l'esplorazione di un altrove insolito ma non impossibile. L'immaginaria isola di Tommaso Moro è posta nella contemporaneità del lettore ed appare priva di elementi fantastici – come quelli spesso presenti nei resoconti medievali di viaggio – contro i quali anzi l'umanista inglese polemizza esplicitamente. È solo nei secoli successivi che la scrittura utopica, oltre che proiettarsi sempre più spesso verso il futuro, si va via via arricchendo sia di elementi fantastico-allegorici che di componenti scientifico-tecnologiche. Non è difficile notare come proprio questa transizione verso scenari futuri, dominati dall'invasività delle soluzioni tecniche, accompagni generalmente il passaggio dall'orizzonte utopico a quello più pessimista della distopia.

In questa accezione originaria della scrittura utopistica, si può affermare che una buona parte della scrittura di Ricardo Menéndez Salmón sia *utopica*. Di carattere distopico, ad esempio, è certamente l'ambiente giovanile lacerato e distruttivo, quasi da *Clockwork Orange* burghesiano, rappresentato in *Derrumbe* (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2008), così l'*ucronia* di ispirazione evangelica compresa in *Niños en el tiempo* (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2014). Tuttavia, è soltanto negli ultimi

tre romanzi pubblicati dall'autore, *El Sistema* (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016), *Homo Lubitz* (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018) e il recente *Horda* (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2021) che nella sua produzione appaiono quelli che sono i due elementi che caratterizzano la narrativa utopica dall'inizio del Novecento fino ai nostri giorni, che sono appunto la proiezione in un futuro più o meno prossimo e l'azione decisiva della tecnologia nella vita pubblica come in quella privata.

El Sistema è ambientato in un'era futura denominata Historia nueva, che fa seguito alle fasi precedenti della Protohistoria, della Historia antigua e della Historia moderna. In realtà l'estesa narrazione si presenta come la versione soggettiva, incentrata sul protagonista, della transizione del mondo verso una quinta e ulteriore fase, che è quella della Poshistoria. Il successivo *Homo Lubitz*, apparso nel 2018, è ambientato nel futuro molto più prossimo del 2025, ed apparentemente assume i toni più di un thriller di ambientazione cosmopolita (si alternano come scenari Shanghai, New York, Venezia, il deserto di Israele) che di un vero e proprio romanzo distopico. Anche in questo caso, tuttavia, il sia pur leggero scarto temporale permette a Salmón di esplorare il lato oscuro della profonda trasformazione che alcune soluzioni tecnologiche possono arrecare alla contemporaneità. Il più recente *Horda*, più ridotto come estensione ma non per questo meno denso di suggestioni e di implicazioni teoriche, conduce il lettore in un tempo più lontano e in una società ancora più radicalmente trasformata, dominata da un brutale controllo sociale, i cui caratteri fondamentali sono l'autorità esercitata dagli adolescenti sugli adulti e la negazione dell'espressione verbale a favore della comunicazione visiva.

Ciascuno dei tre romanzi si caratterizza per una molteplicità e complessità, forse perfino eccessiva, di ambizioni narrative e di inserzioni teoriche, oltre che da un fitto dialogo intertestuale sia con la tradizione letteraria che con la cinematografia (Antonioni, Kubrick, Tarkovskij, tra gli altri), e ognuno di essi reggerebbe un'analisi estesa e approfondita, simmetrica peraltro alla lettura attenta e documentata che Salmón esige al proprio lettore. In questa sede ci limiteremo a fornire alcuni spunti di riflessione, nella prospettiva anche della considerazione complessiva del rapporto dell'autore con il genere distopico.

Nel mondo di *El Sistema*, quello della Historia Nueva, sono scomparse le vecchie nazioni, sostituite da isole, che hanno perso i nomi originari a favore di nuovi nomi più descrittivi.

El Sistema era antes distinto: continentes, federaciones, países. Hoy, como queda dicho, es un mosaico de islas. Las guerras ideológicas han favorecido dicha fragmentación; las contiendas económicas la han acentuado. Las islas poseen nombres muy diversos. Números o acrónimos; personalidades antaño importantes; sustantivos (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 13).

L'isola alla quale appartiene il protagonista si chiama Realidad, suddivisa in entità territoriali chiamate Sustancias (enumerate peraltro in successione; quella a cui appartiene il protagonista è la Sustancia 16). L'insieme delle isole che formano il Sistema è dominato da quella che il narratore denomina una «hipertrofia tecnológica» (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 22), da criteri di razionalità, benessere e soprattutto stabilità: «la naturaleza del sistema es la coerción; su objetivo, la seguridad» (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 14). In altri territori, esterni al Sistema, al contrario, vige il disordine, la precarietà, il caos¹. Il mondo è diviso tra chi appartiene al Sistema, los Propios, e chi ne è estraneo, los Ajenos. Questo ordine è retto da un centro di comando, il Dado, che tuttavia è occulto e misterioso, tanto da poter dubitare della sua effettiva esistenza. La stabilità del Sistema, tuttavia, è costantemente messa in pericolo dalla minaccia di invasione da parte degli *ajenos*. Per contrastare questo fenomeno le isole dell'arcipelago sono dotate, sulle loro coste, di postazioni di osservazione.

Il protagonista di *El Sistema* è, da cinque anni, il delegato alla sorveglianza di una di queste stazioni di avvistamento. In precedenza ha lavorato presso La Boca, una istituzione statale che ha il compito di controllare la correttezza del linguaggio. Nella solitudine della sua essenziale residenza, egli deve sorvegliare le coste e annotare scrupolosamente alla centrale di comando tutti gli eventi significativi. Nel testo, appunto, sarà identificato come El Narrador. La sua monotona ma rassicurante routine, fatta di asettiche annotazioni ma anche di

1 «En las partes tropicales del planeta, donde la temperatura y la humedad son altísimas, franjas abandonadas por el Sistema a sus luchas intestinas, espacios ocupados por los Ajenos y sus denominadas formas de autogobierno –anarquía, tiranía, fratría–, fragmentos del mundo en que la vida crece desordenada y brutal, sin atisbo de tolerancia, el Homo sapiens ha dado la espalda a la evolución para replegarse hacia su pasado de simio» (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 30).

letture di letteratura e di storia, di appassionate ricostruzioni di partite classiche dell'arte scacchistica, così come dalla partecipata contemplazione della bellezza della natura, viene progressivamente alterata da una serie di eventi che sembrano discretamente indicare degli elementi di crisi del Sistema. All'inizio si tratta di vaghe notizie di incidenti in altre isole dell'arcipelago. O anche della minaccia di arrivo di Ajenos sulle coste di Realidad.

In effetti il protagonista comincia a notare eventi strani, per poi giungere a veri e propri avvistamenti di presunti naufraghi o immigranti, che tuttavia non comunica alla propria centrale. Per il protagonista gli avvistamenti progressivamente si trasformano in *visioni*, che riguardano non tanto la scoperta di nuove realtà ma piuttosto la percezione di se stesso, in rapporto al mondo che lo circonda².

Nei pochi eventi che osserva, il protagonista coglie il segno di una trasformazione interiore, che lo porta al progressivo distacco dalla famiglia che ha lasciato a Sustancia (una moglie e due figlie) e all'abbandono del suo lavoro. La sua trasformazione, tuttavia, è in sintonia con il deterioramento che sta subendo lo stesso Sistema. E l'intero romanzo può essere interpretato come la visione soggettiva, centrata sull'esperienza del protagonista, della trasformazione di un intero sistema.

La seconda parte del libro è ambientata nella "Academia de los sueños", dove quelli che come il protagonista si sono ribellati all'ideologia *denotativa* del Sistema vengono trattati come «niños perdidos», indotti a "guarire" da quella sorta di possessione che li ha portati a smarrire la via:

Llegué aquí con una historia confusa y un cuaderno confiscado para su lectura. Mi peripecia resulta abrumadora. Responsable de una Estación Meteorológica, la 16, durante los últimos meses mi vida se ha visto sacudida por cambios inmensos. Imposible separar ya la alucinación de la realidad, el esbo-

2 «El Sistema admite ser contemplado como la expresión perfeccionada de un anhelo: la reducción de la existencia humana a técnica pavloviana, el desarrollo máximo del reflejo condicionado que vincula la obediencia a la recompensa y la desobediencia al castigo. El Narrador reflexiona sobre la estructura que le rodea, la jerarquía en que ha nacido, las formas de control que su empeño ejemplifica, y se admira a sí mismo como un esbirro fiel. Junto a esta evidencia advierte cómo en las últimas semanas su conciencia, eficaz y puntillosa hasta la fecha, irreprochable administrativa y pragmáticamente, se está convirtiendo en una conciencia *crítica*» (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 31).

zo del risultato, la scoria del oro puro. Apariciones, muertes, accidentes, fantasmas venidos del mar, mutaciones de los objetos, una familia en descomposición, con la catástrofe de Empiria como telón de fondo y mi propia biografía mordiéndome los talones y el corazón: un emboscado de la cordura. Juro que he perdido a mi esposa y a mis hijas, que abandoné mi puesto sobrecogido por la fatalidad, que una conspiración se abate sobre mí y cuanto me rodea (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 121).

Il metodo fondamentale è la somministrazione del T29, una sostanza che impedisce di sognare:

Así como en la masa del océano están contenidas todas las pinturas habidas, las pasadas y las futuras, así en la masa del cerebro están contenidas todas las representaciones del mundo, incluso las que no llegarán a forjarse. El esplendor de esa tierra inabarcable que es el cerebro asombra aún más en el sueño que en la vigilia. Por eso la T29 es la conquista más profunda, pues sin tener que negar el inconsciente, lo anula y preserva en una estancia vacía, como una entidad conservada en hielo pero incapacitada para las operaciones de la vida cotidiana o el menor de los esfuerzos (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 126).

In questo percorso di “normalizzazione” il protagonista si confronta con Klein, il responsabile della struttura, e con altri ospiti in trattamento, alcuni dei quali hanno ricoperto dei ruoli di primo piano nella società esterna. Questa sorta di terapia, condotta *a contrario* – rivolta come è a ricondurre alla mera superficie qualsiasi elemento profondo della psiche –, viene interrotta dall’irruzione degli *Ajenos*. Il sistema, come da tempo si veniva annunciando, è crollato. Il narratore e altri ospiti della *Academia de los sueños* divengono una sorta di prigionieri di un gruppo di laconici miliziani. Il protagonista viene trattato con una sorta di fredda deferenza, grazie al ruolo di Narratore che ha ricoperto nel sistema. Nella terza fase della narrazione il gruppo si imbarca in una nave che fa rotta verso i ghiacci dell’estremo Nord, alla ricerca di qualcosa che però non viene mai esplicitato. Il Sistema è crollato, ma evidentemente il nuovo ordine ha ancora bisogno di ricercare un criterio ordinatore, un centro decisionale, che ancora sfugge.

Il protagonista, nell’osservazione di una natura che si fa sempre più glaciale, riprende il ruolo e l’atteggiamento di osservatore al quale era abituato nella stazione, ma con un compito che non è più definito.

Dopo una lunga navigazione, che li porta nei paesaggi dominati dai ghiacciai eterni, l'equipaggio inverte la rotta. Evidentemente quello che stavano cercando non è nell'estremo Nord. Nella quarta e ultima sezione del libro, denominata *En la cosa*, il gruppo si arricchisce di personaggi dotati di poteri speciali – donne *medium* e un misterioso bambino privo di gambe – che dovrebbero consentire l'avvicinamento al mistero. Qui la narrazione si tinge di toni più tipici di una certa narrativa *fantasy*, rivolta magari in direzione simbolica, che a quelli della *science-fiction*. Questo lungo percorso, quasi un pellegrinaggio iniziatico, sembra concludersi con la rinuncia all'individuazione di un principio ordinatore definito e l'accettazione di una fatale entropia.

Con il romanzo successivo, *Homo Lubitz*, l'atmosfera è apparentemente più realistica, solo lievemente proiettata nel futuro del 2025. Il mondo, rispetto a quello di oggi e del 2015-17 della scrittura, non è sostanzialmente diverso, né nell'assetto sociale né negli sviluppi tecnologici. Il protagonista, Richard O' Hara, uno statunitense dalle non lontane origini irlandesi, lavora per una grande multinazionale, la Arconte Limited, i cui clienti sono sia imprese private che alcuni governi. La Arconte Limited, attraverso l'acquisizione delle più avanzate conoscenze tecnologiche, fornisce servizi e soluzioni innovative sia a privati che a Stati.

Arconte Limited auspiciaba así una élite capaz de redibujar desde la sombra las relaciones planetarias, una Internacional del Talento enfocada a conectar entre sí los elementos rectores de la realidad para propulsar reformas de diverso orden, un simulacro de lector universal del inagotable texto en que el mundo se había convertido (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018: 103).

Richard O' Hara, all'esordio del romanzo, è sul punto di riscuotere un'enorme somma di denaro grazie alla sua intuizione, poi realizzata dalla Arconte Limited, di utilizzare una proprietà farmacologica, quella di un enzima che permette di assimilare il lattosio alle persone che ne sono sprovviste, per un fine sociale: proporre alla Cina, la cui popolazione è prevalentemente sprovvista di questa sostanza, una campagna di somministrazione che permetta al popolo di arricchire la sua alimentazione introducendo derivati del latte. La realizzazione dell'affare conduce il pro-

tagonista nel cuore di un mondo, quello cinese contemporaneo, che ai suoi occhi appare avveniristico quanto imperscrutabile.

Si, como algún profeta había predicho, la utopía era la presbicia de los pueblos exhaustos, un sueño inútil que atesoraban los cansados, China desmentía el pronóstico. La utopía estaba encerrada en la cabeza de aquellos bebés que conquistarían el planeta con su frenética actividad y su desprecio por la piedad, la esperanza o la fe (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018: 36).

L'affare tra la Arconte e il governo cinese è concluso, O' Hara viene pagato per la sua intermediazione e tutto sembra indicare che si sta svolgendo felicemente «la más completa, rápida y radical operación colectiva de la historia humana» (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018: 63). Alcune notizie sembrano però indicare che qualcosa non sta andando per il verso giusto:

existían sospechas fundadas de que millares de chinos estaban falleciendo tras la resonante, triunfal campaña contra la intolerancia a la lactosa que el Gobierno del país, en connivencia con la industria farmacéutica occidental y algunos de sus más conspicuos avatares, había llevado a cabo, un suceso que, sin asomo de hipérbole, fuentes oficiales de la República Popular habían definido como «la mayor operación biopolítica de la Historia». Algo se había torcido al pasar del laboratorio a la carne, sugería el arúspice de la CNN. La guadaña estaba recorriendo campos y ciudades. Y mucha, tanta, demasiada gente estaba muriendo (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018: 166-167).

O' Hara vive ore di apprensione, pensando alle conseguenze del tragico incidente. Tuttavia, una riunione in China tra i vertici della Arconte e i rappresentanti del governo cinese chiarisce in modo imprevisto la questione. La mortalità di massa non è un effetto indesiderato della campagna di somministrazione, ma piuttosto un esito atteso e voluto, in una strategia di selezione degli individui più deboli.

Quello che emerge, progressivamente, è che al cuore stesso della Arconte Limited non c'è solo una razionale, anche se spregiudicata, volontà di arricchimento. Il suo motore è un'entità oscura e ancestrale, che ha come missione trascendere l'essenza stessa della dimensione umana. A questo punto il racconto, ancora una volta, assume una

dimensione da romanzo *fantasy*, tendendo non tanto a proiettarsi nel futuro ma a trascendere la temporalità, a privilegiare il meccanismo della *metamorfosi* dell'essere vivente piuttosto che quello della sua trasformazione tecnologica. Il soggetto ordinatore della corporation minaccia direttamente l'esistenza fisica dell'uomo; si tratta di un'entità che si nutre, *letteralmente*, di sangue umano.

O'Hara conocía verdades que los presentes, con alguna honrosa excepción, desconocían. Por ejemplo, que las estructuras que disponían el orden y el caos eran independientes de las vidas que las componían. Y que en el mundo real, ese que Arconte Limited ayudaba a construir cada día y que pagaba aquellas películas y aquellas fiestas, la sangre de las estructuras ya no era la gente, ni siquiera el dinero, sino la información. Los actores, por ejemplo, eran cáscaras vacías, estatuas sin pedestal. Lo que representaban era un desvío en el auténtico camino. Sólo las corporaciones eran formas de vida: los estudios de producción, las agencias aeroespaciales, los lobbies para la trata de blancas (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018: 230).

Se l'essenza stessa dell'uomo, a partire da quella biologica, è messa in questione, quale è dunque il senso dell'esistenza? Il protagonista, ossessionato dagli incidenti che producono la morte casuale degli individui, a cominciare dal disastro aereo causato dal pilota Andrea Lubitz che il 25 marzo del 2015 provocò la scomparsa di 150 persone, ha maturato la progressiva certezza che l'esistenza stessa non è che un *accidente*.

O'Hara saboreó el instante, asumiendo cómo toda su vida había sido, en cierto sentido, un viaje que conducía desde el primer escalón del cabello rojo de la hija de la señora McKinley flotando en el aire de Nueva York tras el impacto de un Camaro hasta el último peldaño con la desintegración de ciento cincuenta cuerpos en Tête de l'Estrop, en los Alpes de Alta Provenza, tras el choque de un Airbus A320-211, el vuelo 9525 de la compañía Germanwings que operaba entre las ciudades de Barcelona y Düsseldorf (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2018: 73).

Come in *El Sistema*, e come in altri romanzi di Menéndez Salmón, la vicenda si risolve nell'accettazione della dissoluzione del reale. In questo caso, tuttavia, il protagonista attraverso un atto di volontà de-

cide di scegliere in prima persona le coordinate di questa resa della realtà alle leggi dell'entropia. «-La vida. Qué es. O mejor dicho. Cómo se vive. En realidad, sabemos que vivir es imposible. Que la vida sólo resulta tolerable como relato» (Menéndez Salmón R. 2018: 138). Se l'esistenza risiede soprattutto, se non esclusivamente, nella sua rappresentazione, O' Hara decide di rivivere l'evento che lo ossessiona, sia come *narrazione* finzionale (in questo caso nella dimensione filmica) che come ripetizione nella realtà.

Nel testo più recente *Horda*, breve romanzo di appena 120 pagine (compresi i paratesti), siamo in un futuro ancora più lontano, rispetto anche a *El Sistema*, e analogamente posto sotto il ferreo controllo di un regime che domina tutti gli aspetti della vita. Se nel Sistema vi era ancora una parvenza di socialità libera, in cui l'arte, la letteratura, la storia erano controllate ma ancora tollerate, in questo mondo il linguaggio verbale è stato del tutto proibito.

Las palabras vivían entre nosotros y se las llevaron. Así lo decidieron. Enmudecerlas. Someterlas. Encarcelarlas. No sabemos cuándo sucedió. Solo sabemos que sucedió. Que el don se convirtió en condena. Y que llegó la época del silencio (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2021: 63).

L'unica comunicazione consentita, e controllata strettamente dal centro, è costituita da un flusso ininterrotto di immagini rassicuranti, il Magma, che invade le strade e entra nelle case delle persone.

Las calles estaban sumidas en una luz verdosa, procedentes de los dispositivos conectados a Magma, y un fulgor de acuario hacía que caminar resultara una experiencia cercana a la ensoñación. En realidad, ya nunca era de noche. Las ciudades irradiaban tanta luz que la experiencia del cielo estrellado había desaparecido» (Menéndez Salmón 2021: 15) [...] Magma desplegó su esplendor. Ojos de huracanes, decatletas en pleno esfuerzo, multitudes asombradas en delfinarios, mandalas en festivales de la cosecha, promociones de niños en la escala del

triunfo. Él admiró el carrusel desencadenado por su entrada en casa, una lluvia de estímulos (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2021: 19)³.

Ridere è proibito. I libri, ovviamente, sono strettamente proibiti. L'unico animale domestico consentito è la scimmia:

Los monos significaban para los adultos lo que los adultos significaban para los niños: el recordatorio de una sujeción, un eslabón en la cadena de la esclavitud [...] a cada hombre y a cada mujer que ingresaba en la desmemoria de la madurez se le adjudicaba un mono como prótesis y consorte. La presencia del mono refería así al adulto la singularidad de su destino, la prohibición de la palabra (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2021: 39).

Questo mondo è dominato da una casta di bambini e adolescenti; gli adulti sono esclusi da questa *leadership* e sottoposti a un rigido controllo. A mantenere la coesione sociale, oltre che l'onnipresente sistema di vigilanza e sanzioni, contribuiscono delle periodiche cerimonie collettive, nelle quali attraverso silenziose coreografie militaresche si celebra l'instaurazione di questo regime.

Attraverso una serie di incontri casuali, il protagonista, denominato semplicemente Él, apprende che esistono minuscoli e occulti gruppi di resistenza, che detengono ricordi delle epoche precedenti e addirittura delle piccole biblioteche clandestine. Il contatto con questi soggetti resistenti, con i quali intrattiene delle sporadiche conversazioni, induce nel protagonista un progressivo distacco dal suo ambiente:

Y aunque yo no puedo ayudarle, sí puedo decirle que somos muy pocos, poquísimos en realidad, pero que resistimos a este lado del discurso, a este lado de la alegría, y que confiamos

3 Si veda anche il brano seguente: «Reactivó el sistema. Al desvanecerse la visión del acantilado experimentó alivio. Asumió que la continuidad de imágenes era menos lesiva que la fijación de una imagen concreta. Pues la imagen sola demandaba el relato, cualquier tipo de relato, mientras que la continuidad se convertía en una pauta fisiológica, el pulso cotidiano de una especie incapaz ya de sustraerse a la cinética. Magma era un proveedor inagotable de estímulos. Nadie sabía cómo ni de qué manera renovaba su fondo, pero hasta donde la memoria colectiva se extendía jamás, en su devenir, había repetido una imagen. Solo la secuencia primordial, que ostentaba rango totémico, de modo parecido a como en las antiguas religiones y políticas se adoraba un símbolo (un pesebre en Palestina, el artículo de una Constitución), se reiteraba una vez cada día, durante el ciclo de veinticuatro horas en que Magma, nunca desfalleciente, glorificaba la visión para sosiego de los usuarios» (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2021: 20-21).

en sobrevivir de día en día, de año en año, pasando la palabra y la risa como lámparas que se entregan de viajero a viajero, una comunidad silenciosa solo en apariencia, guardiana de un mundo que existió y fue castigado (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2021: 70).

La puntual repressione che colpisce il gruppo con cui è entrato in contatto, trasforma il protagonista in un fuggiasco, che attraversa un territorio desolato, accompagnato solo da un bonobo. Questa peregrinazione, oltre che una fuga dalla brutale repressione che attende chi si oppone all'ordine costituito, è anche la ricerca di uno spazio di libertà. Come nei due romanzi precedenti, lo scioglimento della vicenda corrisponde alla constatazione di una fatale sconfitta.

Al termine di questa rapida rassegna dei tre romanzi possiamo tuttavia proporre qualche considerazione sul rapporto tra l'autore e il genere distopico. È evidente che, nonostante l'enunciazione di una onnipresenza della tecnologia nei mondi finzionali rappresentati, Menéndez Salmón non è particolarmente interessato alle conseguenze che lo sviluppo scientifico può determinare nell'interazione sociale e nella percezione dei singoli soggetti. La strumentazione messa in campo, in ciascuno dei romanzi, è tendenzialmente in linea con quella a noi contemporanea e anzi in alcuni casi appare quasi *old fashioned* (ad esempio il narratore guardiano di *El Sistema* scruta l'orizzonte con un "binocolo"). Il controllo sociale viene ottenuto con metodi tutto sommato già presenti nella nostra società. Il che se da una parte sottrae il testo al pericolo di una gratuita fascinazione per la fantasia tecnologica, dall'altra rischia di farlo scivolare in una sorta di *peroratio* contro il presente. Vale la pena di citare per esteso qualche brano che, per la sua astrattezza, sarebbe passibile di essere introdotto in un articolo giornalistico di commento sui pericoli attuali della tecnologia:

El control de la sociedad es piedra angular para el sostenimiento de toda forma de poder. Lo novedoso es su dimensión. La tecnología es la clave que articula dicha posibilidad. Desde que cada Propio vive conectado a una constelación comunicativa, se transforma en diana de los mecanismos de control del Sistema. Es el individuo quien, al integrarse en la red de las redes de información del cibercapitalismo, deviene objeto de escrutinio. Cada pensamiento que expresa, cada vínculo que favorece, cada deseo que manifiesta es absorbido, metabolizado y archivado por un inmenso tesoro policiaco. Ya no

su código genético, sino su mundo privado, el del deseo y sus fantasmas, se convierte en rastro, cifra y síntoma (MENÉNDEZ SALMÓN R. 2016: 68).

A dispetto di questo radicamento nel presente, che potrebbe rimandare a una non sopita pulsione realistica, in alcuni snodi fondamentali dei tre romanzi, tuttavia, appaiono dei meccanismi che sono propri della letteratura fantastica (poteri medianici, la metamorfosi, ecc.), con un potenziale simbolico-allegorico che in alcuni casi appare oscuro (ad esempio nella seconda parte di *El Sistema*) oppure di un significato fin troppo scontato (in *Homo Lubitz*, ad esempio, l'entità oscura della corporation che attraversa la Storia e si nutre di sangue umano).

In sostanziale continuità con l'intera traiettoria della sua produzione narrativa, l'ambientazione distopica, in definitiva, è per Menéndez Salmón l'occasione –se non il pretesto– per una interrogazione in profondità, a tratti magnificamente condotta, in pagine di grande forza poetica, sul rapporto dell'essere umano con alcune condizioni basilari dell'esistenza, oltre che sulle loro problematiche possibilità di rappresentazione.

BIBLIOGRAFIA

FIORDALISO Giovanna, *Arte, mito e historia en dos obras de Ricardo Menéndez Salmón*, "Lingue e Linguaggi", n. 13, 2015, pp. 185-197.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *Derrumbe*, Seix Barral, Barcelona 2008.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *La luz es más antigua que el amor*, Seix Barral, Barcelona 2010.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *Medusa*, Seix Barral, Barcelona 2012.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *Niños en el tiempo*, Seix Barral, Barcelona 2014.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *El Sistema*, Seix Barral, Barcelona 2016.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *Homo Lubitz*, Seix Barral, Barcelona 2018.

MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo, *Horda*, Seix Barral, Barcelona 2021.

MORE Thomas, *Utopia*, a cura di Ugo DOTTI, Feltrinelli, Milano 2016.

PALARDY Diana Q., *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*, Palgrave Macmillan, London 2018.

TOUTON Isabelle, *Terror y lenguajes en Derrumbe (2008) de Ricardo Menéndez Salmón*, in Mónica GÜELL, Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDIAN (a cura di), *À tout seigneur tout honneur. Mélanges offerts à Claude Chauchadis*, Méridiennes, Toulouse 2009, pp. 387-397.

OMAGGI, INCONTRI E MEMORIE
HOMENAJES, ENCUENTROS Y MEMORIAS

BÚHOS, LECHUZAS Y MÚCAROS PARA ROSA

POEMAS DE
LEÓN DE GREIFF, LEOPOLDO LUGONES,
JOSÉ MORENO VILLA, JOSÉ DE DIEGO

*

GUFI, CIVETTE E MUCARI PER ROSA

POESIE DI
LEÓN DE GREIFF, LEOPOLDO LUGONES,
JOSÉ MORENO VILLA, JOSÉ DE DIEGO

Antonella Cancellier
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

BALADA DE LOS BÚHOS ESTÁTICOS

León de Greiff

Medellín, Colombia, 1895 — Bogotá, Colombia, 1976

I

¡La luna estaba lela,
y los búhos decían la trova paralela!
La luna estaba lela,
lela,
en el lelo jardín del aquelarre.
Y los búhos decían su trova,
y arre, arre,
decían a su escoba
las brujas del aquelarre...
En el jardín los árboles eran rectos, retóricos,
las avenidas rectas, los estanques retóricos,
retóricos,
y en fila los búhos, rectos, retóricos, retóricos...
Y allí nada se veía irregular:
los bancales de forma regular
—cuadrados, cuadrados—
las regulares platabandas,
los árboles endomingados
geométricamente, conos, dados...
todo perfecto, exacto, regular.
Y eran las sombras semejantes
y los perfumes semejantes,
y los aromas semejantes,
y, en medio de todos, los búhos
decían idénticos dúos
semejantes,
¡los idénticos búhos!

BALLATA DEI GUFI IMMOBILI

León de Greiff

Medellín, Colombia, 1895 — Bogotá, Colombia, 1976

I

La luna era stranita,
e i gufi cantavano il canto parallelo!
La luna era stranita,
stranita,
nel giardino stranito della congrega.
E i gufi cantavano il loro canto,
e dai, dai,
dicevano alla loro scopa
le streghe della congrega...
Nel giardino gli alberi erano dritti, retorici,
i viali dritti, gli stagni retorici,
retorici,
e in fila i gufi, dritti, retorici, retorici...
E lì non c'era nulla di irregolare:
le aiuole a forma regolare
– quadrate, quadrate –
regolari i tetti,
gli alberi eleganti
geometricamente, conici, cubici...
tutto perfetto, esatto, regolare.
E simili erano le ombre
e simili i profumi,
e simili gli aromi,
e, in mezzo a tutti, i gufi
cantavano identici duetti
simili,
gli identici duetti!

¡Oh jardín de mis sueños neuróticos
donde ensueñan cerebros caóticos
ensoñares macabros, exóticos!
Y los búhos tejían la trova paralela,
y la luna estaba lela,
y en la avenida paralela
las brujas del aquelarre
torvas decían ¡arre! ¡arre!
¡escoba, escoba del aquelarre!

II

La luna estaba lela
y los búhos decían la trova paralela.
El padre de los búhos era un búho sofista
que interrogó a los otros al modo modernista:
los búhos contestaron la lista...
Y eran seis bellos búhos plantados en la rala
copa de un chopo calvo. Y el prior agita el ala
y al instante se inicia la trova paralela,
trova unánime y sorda, extraña cantinela
que coloquian los búhos ordenados en fila.
El búho más lejano su voz de flauta hila...
El que le sigue canta como un piano de cola,
uno es la trompeta, y entre la batahola
se acentúa el violín, y todo el coro ulla
la macabra canción que el conjunto regula.
La luna sigue lela,
lela,
y sigue la trova paralela...

III

Ya se ha ido la luna.
Ya los búhos cesaron la trova inoportuna:

Giardino dei miei sogni nevrotici
dove sognano cervelli caotici
sogni macabri, esotici!
E i gufi tessavano il canto parallelo,
e la luna era stranita,
e nel viale parallelo
le streghe della congrega
torve dicevano dai! dai!
scopa, scopa della congrega!

II

La luna era stranita
e i gufi cantavano il canto parallelo.
Il padre dei gufi era un gufo sofista
che interrogò gli altri alla maniera modernista:
i gufi risposero all'appello...
Ed erano sei bei gufi ben piantati nella rada
cima di un pioppo calvo. E il priore agita l'ala
e subito si inizia il canto parallelo,
canto unanime e sordo, strana cantilena
che intonano i gufi in fila.
Il gufo più lontano fila la sua voce di flauto...
Quello che lo segue canta come un piano a coda,
uno è la tromba, e tra la confusione
si accentua il violino, e tutto il coro urla
la macabra canzone che il gruppo accorda.
La luna perdura stranita,
stranita,
e perdura il canto parallelo...

III

Ormai è andata via la luna.
Ormai hanno smesso i gufi il canto inopportuno:

el jardín ha nacido con el alba radiosa;
el estanque palpita, nada, nada reposa.
Los niños triscan, triscan por el jardín florido,
y las aves ensayan su arrullo desde el nido.
Los estáticos búhos huyeron de la extraña
lumbre del sol que todo lo falsifica y daña.
Los estáticos búhos huyeron, y en su hueco,
—oculto entre las ramas del chopo calvo y seco—
aguardan el exilio del sol que adula y finge,
que ilusiona y que irisa, y aguardan que la esfinge
—la muda y desolada y la fría—, la luna,
se venga con la noche, se venga lela, lela,
para decir de nuevo la trova paralela.

A mis hermanos los búhos
como una santa palabra,
como un confuso diseño,
esta balada macabra.

il giardino è nato con l'alba radiosa;
lo stagno palpita, nulla, nulla riposa.
I bambini saltellano, saltellano per il giardino fiorito,
e gli uccelli provano il loro verso dal nido.
I gufi immobili sono fuggiti dalla strana
luce del sole che tutto danneggia e falsifica.
I gufi immobili sono fuggiti, e nel loro buco,
– nascosto tra i rami del pioppo calvo e secco –
attendono l'esilio del sole che adula e finge,
che illude e colora, e attendono che la sfinge
– quella muta e desolata e quella fredda –, la luna,
venga con la notte, venga stranita, stranita,
per cantare di nuovo il canto parallelo.

Ai miei fratelli gufi
come una parola santa,
come un disegno confuso,
questa ballata macabra.

LA LECHUZA

Leopoldo Lugones

Villa María de Río Seco - Córdoba, Argentina,
1874 — Tigre - Buenos Aires, Argentina, 1938

Evocando tristes cruces,
y cosas de sepultura,
prende ante la cueva oscura
su linterna de dos luces.

Cierra un claro anochecer
lentos ojos de amatista,
y ella al caminante chista
o habla con voz de mujer.

Y en aquel falaz remedo
de incomprensible palabra,
pone su burla macabra
la loca risa del miedo.

LA CIVETTA

Leopoldo Lugones

Villa María de Río Seco - Córdoba, Argentina,
1874 — Tigre - Buenos Aires, Argentina, 1938

Nell'evocare tristi croci,
e cose di sepoltura,
accende davanti alla grotta oscura
la sua lanterna a due luci.

Un chiaro crepuscolo chiude
lenti occhi d'ametista,
ed essa il viandante richiama
o parla con voce di donna.

E in quella fallace imitazione
d'incomprensibili parole,
pone la sua burla macabra
la folle risata della paura.

ASÍ SE COMPORTA LA LECHUZA

José Moreno Villa

Málaga, España, 1887 — Ciudad de Méjico, 1955

“Ahora está el viento sur entre los bárbaros
que se nutren de jazmines azules”.
Lo dice astutamente la lechuza
que veranea en negro junto al río.

Si tuvieras el lazo, aquel pampero,
cogerías al viento por las astas,
y, entonces, la lechuza te diría:
“El viento norte vive con los cafres
que se alimentan de amapolas y cenizas”.

COSÌ SI COMPORTA LA CIVETTA

José Moreno Villa

Malaga, Spagna, 1887 — Città del Messico, 1955

“Ora c’è il vento del sud tra i barbari
che si nutrono di gelsomini azzurri”.
Lo dice astutamente la civetta
che passa l’estate in nero accanto al fiume.

Se avessi il laccio, quel pampero
lo prenderesti per le corna,
e, allora, la civetta ti direbbe:
“Il vento del nord vive con i cafri
che si alimentano di papaveri e di ceneri”.

LA CANCIÓN DEL MÚCARO

José de Diego

Aguadilla, Puerto Rico, 1867 — Nueva York, 1918

Múcaro, múcaro, múcaro¹:
tu carcajada profunda
va resonando en la noche
como un rosario de angustia...
Órgano de los crepúsculos
que en el follaje te ocultas,
te estoy oyendo sin verte,
pero estás en la penumbra,
sobre un cafeto posado,
bajo la bóveda oscura
del retorcido ramaje,
donde tus ojos relumbran,
donde en la sombra retumba,
con su escala de amargura,
con su rumor de liturgia,
múcaro, múcaro, múcaro,
tu carcajada profunda.
Suspenso a veces te quedas,
suspenso a veces te inmutas,
y tus pupilas redondas,
cual dos topacios traslúcidos,
fíjanse como en un éxtasis
escudriñando la hondura
donde el *aguaje*² aparece,
donde al claror de la luna

1 Especie de búho endémica de Puerto Rico [nota A. C].

2 Fruto que se produce en racimos de la *palma moriche* (*Mauritia flexuosa*), planta que indica la presencia del agua [nota A. C.].

LA CANZONE DEL MUCARO

José de Diego

Aguadilla, Porto Rico, 1867 — New York, 1918

Mucaro, mucaro, mucaro¹:
la tua risata profonda
nella notte risuona
come un rosario di angustia...
Organo dei crepuscoli
che nel fogliame ti nascondi,
ti odo senza vederti
ma sei nella penombra,
posato su di un albero del caffè,
sotto la volta oscura
della chioma intricata,
dove i tuoi occhi brillano,
dove nell'ombra rimbomba,
con la sua scala di amarezze,
con il suo rumore di liturgia,
mucaro, mucaro, mucaro,
la tua risata profonda.
Sospeso talvolta rimani,
sospeso talvolta ti turbi,
e le tue pupille rotonde,
come due topazi traslucidi,
si fissano come in un'estasi
scrutando la profondità
dove compare *l'aguaje*²,
dove al chiarore della luna

1 Specie di gufo endemica di Porto Rico [nota A. C.].

2 Frutto che si produce in grappoli della *palma moriche* (*Mauritia flexuosa*), pianta che indica la presenza dell'acqua [nota A. C.].

pasa vestida de blanco
la *Ánima Sola*³ errabunda...
La densidad del silencio
ni un leve soplo perturba,
hasta que otra vez resuena
tu doliente cornamusa
y se hunde en las espesuras
con la desgarrada música
de su responso de tumba,
múcaro, múcaro, múcaro,
tu carcajada profunda.
Tú eres el búho de Palas;
tú eres el ave que estudia
la navidad de la aurora
bajo la noche fecunda,
el origen de la vida,
en remembranzas confusas
de tinieblas y misterios
y de tránsitos y luchas.
Tú eres del sagrado bosque
el ave cogitabunda
y tienes el rostro humano,
y en tus pupilas perduran
afinidades extrañas,
reminiscencias absurdas,
y tal vez, cuando tus ojos
pensativos nos escrutan,
tienen y evocan visiones
de pretéritas figuras,
y es quizá vago remedo
de una tragedia de gruta,
ese clamor de socorro,
ritmo de vientos y lluvias;
esa invocación de ayuda,

³ Imagen de culto que representa un alma que pena –inquieta– en el Purgatorio, muy popular en América Latina, España (Andalucía) e Italia (Nápoles y Palermo) [nota A. C.].

passa vestita di bianco
l'Anima Sola³ errabonda...
La densità del silenzio
neppure un lieve soffio scuote,
fino a che un'altra volta risuona
la tua dolente cornamusa
e si sprofonda nelle fronde
con la musica straziata
del suo responso di tomba,
mucaro, mucaro, mucaro,
la tua risata profonda.
Tu sei la civetta di Atena;
tu sei l'uccello che studia
la natività dell'aurora
sotto la notte feconda,
l'origine della vita,
in rimembranze confuse
di tenebre e di misteri
e di transiti e di lotte.
Tu sei del sacro bosco
l'uccello meditabondo
e hai il volto umano,
e nelle tue pupille permangono
strane affinità,
reminiscenze assurde,
e forse, quando i tuoi occhi
pensierosi ci scrutano
hanno ed evocano visioni
di antiche figure
ed è forse vaga imitazione
di una tragedia di grotta
quel grido di soccorso,
ritmo di venti e di piogge;
quell'invocazione di aiuto,

³ Immagine di culto che rappresenta un'anima in pena – inquieta – nel Purgatorio, molto popolare in America Latina, in Spagna (Andalusia) e in Italia (Napoli e Palermo) [nota A. C.].

ese treno de pavura
con que en las noches ulula,
múcaro, múcaro, múcaro,
tu carcajada profunda.
En la frondosa arboleda
que mis jardines circunda
tras el estrépito urbano,
cayendo en las noches mudas,
sorprendió tu canto el alba
de cincuenta plenilunas;
y hora aquí, en los cafetales,
que esconden la casa rústica,
vuelvo a oír en mis insomnios
tu cadencia gemebunda
desgranarse entre las sombras
como un rosario de angustia.
¿Qué me dices? ¿Qué me quieres?
¿Qué me avisas? ¿Qué me buscas?
Nueva, no puede advenirme
ya ninguna desventura,
y es vieja ya la esperanza,
en mi ocaso firme y última
de que un día mi bandera
florezca en mi sepultura.
Si de esa esperanza sabes
de esa esperanza me anuncias,
y alza el vuelo indicativo
del rumbo de la fortuna,
que así tus alas trazaron
a Julio César la ruta
de sus águilas triunfales
sobre la Ciudad Augusta.
Mas ¿qué triunfo asegurar puedes
si no hay victoria sin pugna
y en inercia y desaliento
dóblanse las almas mustias
al favor de la deshonra
y al poder que las subyuga?

quel lamento di paura
con cui nelle notti ulula,
mucaro, mucaro, mucaro,
la tua risata profonda.
Nel frondoso albereto
che i miei giardini circonda
dietro allo strepito urbano,
che scende nelle notti mute,
ha sorpreso il tuo canto l'alba
di cinquanta pleniluni;
e ora qui, nelle piantagioni di caffè,
che nascondono la casa rustica,
torno a udire nelle mie veglie
la tua cadenza gemente
sgranarsi tra le ombre
come un rosario di angustia.
Cosa mi dici? Cosa vuoi da me?
Di cosa mi avvisi? Per cosa mi cerchi?
Nuova, non può accadere
ormai nessuna sventura,
ed è vecchia ormai la speranza
nel mio tramonto fermo, e ultima,
che un giorno la mia bandiera
fiorisca sulla mia sepoltura.
Se di questa speranza sai
questa speranza mi annunci,
e spicca il volo indicatore
della rotta della fortuna,
che è così che le tue ali hanno tracciato
a Giulio Cesare la via
delle sue aquile trionfali
sulla Città Augustea.
Ma che trionfo puoi assicurare
se non c'è vittoria senza lotta
e nell'inerzia e nello sconforto
si piegano le anime misere
al favore del disonore
e al potere che le soggioga?

Canta, búho solitario,
que tu canción es la única
buena y amable a la noche
que nos envuelve en sus brumas
y hasta que el Señor encienda
las alboradas futuras
desgránese entre las sombras
como un rosario de angustia;
ruede por valles y alturas
y se prolongue y difunda
en la soledad nocturna,
múcaro, múcaro, múcaro,
tu carcajada profunda.

Canta, gufo solitario,
che la tua canzone è l'unica
buona e amabile per la notte
che ci avvolge nelle sue brume
e fino a quando il Signore accenderà
le albe future
si sgrani tra le ombre
come un rosario di angustia;
corra per valli e alture
e si prolunghi e diffonda
nella solitudine notturna,
mucaro, mucaro, mucaro,
la tua risata profonda.

UNA CENA IN TERRAZZA A PRIMAVERA INOLTRATA

Nicola Bottiglieri

UNIVERSITÀ DI CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

Il film *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti inizia, mentre scorrono i titoli di testa, con una inquadratura del cancello d'ingresso di una villa nobiliare ad un piano, poi la cinepresa percorre un viale alberato segnato da statue logorate dal tempo quindi fa un totale sulla villa stessa, dove grandi finestre si aprono sulla facciata. Approda quindi su una grande terrazza piena di una luce pomeridiana segnata da una lunga balaustra a colonnine ed un pavimento decorato con mattonelle bianche e nere a spina di pesce. La camera stringe poi sulla finestra-balcone, che permette l'ingresso alla parte interna della casa e di sfuggita lascia vedere tre poltrone di vimini ed un tavolino rotondo con delle tazzine abbandonate. Due poltrone sono molto vicine, l'altra invece è più lontana, come se la terza persona non avesse dovuto sentire le confidenze di quelli che hanno preso il caffè. Forse le poltrone sono state occupate da Burt Lancaster, Luchino Visconti, Giuseppe Tomasi di Lampedusa... il regista e l'attore stanno cambiando il finale della storia e non vogliono che l'autore lo sappia?

Da una finestra fuoriesce il mormorio della recita del rosario. Le voci oscillano come se la brezza del pomeriggio portasse ad ondate leggere le parole dell'Ave Maria all'orecchio dello spettatore del film. L'andirivieni delle voci è accompagnato dall'oscillazione di una tenda a merletti che divide la stanza interna dalla terrazza. Una lingua di

stoffa merlettata che segue l'ondeggiare delle parole. Ad un tratto la tenda, spinta da uno sbuffo di vento, entra a pieno titolo nella stanza, noi la seguiamo con gli occhi ed il cuore, noi che vogliamo conoscere i volti di quelle voci, vedere le labbra che mormorano le parole latine, noi che vogliamo unirci a quel coro guidato dal gesuita padre Pirrone, originario di san Cono, borgata vicino Palermo. La cinepresa svela l'interno della stanza, le pitture, l'altare, i domestici e le poltrone, ma noi non possiamo entrare, restiamo sulla terrazza ad ascoltare con il cuore e la mente... Poi all'improvviso, ad interrompere la corale preghiera, arrivano delle grida scomposte, cosa inconsueta in una casa di nobili durante la recita pomeridiana del rosario, perciò l'affievolirsi delle voci ci dice che qualche cosa sta succedendo. La preghiera si interrompe, le donne si agitano, i ragazzi si muovono senza costrutto, solo il Gattopardo resta immutabile a dominare l'improvviso disordine... La Storia, quella con la S maiuscola, è entrata prepotente nella casa, bisognerà a fare i conti con i tempi nuovi... ora il film può iniziare.

Queste riflessioni mi accompagnano mentre mi dirigo verso la casa di Rosa Grillo a Salerno. È appena finito il Congresso che organizza ogni anno nel Circolo Amerindiano, perciò la cena all'aperto sarà, come al solito, molto affollata. Nel pomeriggio ho rivisto per l'ennesima volta il film di Visconti e mi confermo nell'idea che ogni narrazione si consuma nelle prime battute, sia romanzo, racconto, film o articolo di giornale. L'incipit è sempre una promessa d'onore e di talento... se posso permettermi un esempio che mi viene dal film stesso, l'incipit è come l'anello di fidanzamento messo dallo scrittore al dito del lettore per il periodo di tempo nel quale durerà la lettura... L'aveva ben capito Italo Calvino quando scrisse *Se una notte d'inverno un viaggiatore*... Tanti incipit, tanti anelli, come un gioielliere che mette in vetrina i suoi tesori... Infatti il romanzo è una vetrina di possibili inizi di romanzi.

Nel film *Il Gattopardo* l'incipit è quindi dato dalla descrizione della villa, l'anima immutabile della casata dei Salina. Ed in questa villa, che altro non è se non la storia sotto forma di pietra, vi è una terrazza con le mattonelle bianche e nere disposte a spina di pesce le quali gridano ad ogni ora del giorno e della notte la ruvida bellezza della terracotta. Ebbene io credo che quella terrazza sia davvero lo spazio magico della

casa, l'incipit del racconto. La sua magia dipende dal fatto che questa grande stanza ha come tetto il cielo, la illuminano di giorno il sole e di notte la luna, le pareti sono fatte di vento ed i quadri sono gli alberi del giardino, le colline all'orizzonte.

La casa di mia sorella dove abito a Salerno non è lontana dalla casa di Rosa, ha i balconi pieni di gerani e piante rampicanti ed affaccia su Via Velia, di fronte alla scalinata illustrata con le poesie di Alfonso Gatto: ogni gradino un verso, ogni parete un graffito, ogni livello una strofa. La scalinata può essere aggirata prendendo l'ascensore comunale senza pagare il biglietto, ma se uno scansa la fatica dei gradini si perde i tre bellissimi versi dedicati a Salerno: «Salerno, rima d'inverno, / o dolcissimo inverno. / Salerno, rima d'eterno».

Una volta bastava un santo a proteggere la città, San Matteo, ora c'è bisogno anche di un poeta, Alfonso Gatto. I tempi cambiano e bisogna unire le forze. Comunque i due, il santo ed il poeta, vanno d'accordo, sia perché si conoscono da tempo, sia perché uno scrive in prosa, l'altro in poesia. Era stato Pasolini a farli conoscere nel film *l'Vangelo secondo Matteo*, dove il poeta fa la parte dell'apostolo Andrea, il quale compare proprio con chiari "occhi da gatto" alle spalle di Gesù quando egli scaccia i mercanti dal tempio. Pasolini era affezionato alla costiera amalfitana, tanto che ambienterà molte scene del suo *Decameron* in questi luoghi e farà parlare il dialetto napoletano ai suoi personaggi. Senza dimenticare che Sant'Andrea, fratello di Pietro, fondatore della città di Kiev in Ucraina, è patrono della repubblica marinara di Amalfi. Pasolini, Gatto, Matteo, Andrea tutte figure racchiuse in un piccolo tratto di mare conosciuto come la "divina costiera", alla quale il poeta dedicò questi versi:

La bianca colonnata che il maestrale / di rigoglio in rigoglio segue
al vivo / della costa marina, in quel novale / di frescura e di colto, con
l'abbrivo / d'un piacere insolente, è solo grazia / di lavoro, umiltà
d'assetto antico. / Per gradini di roccia, in ogni vico / di strettura fiorita
dove strazia / l'agave il ceppo e fila il lungo stelo / di meraviglia,
vide chini il cielo / l'asino e l'uomo a stendere il palmento / di terra
avara, a intepidire il vento. / Ora l'onesta e lucida struttura / della
fatica sembra la natura / stessa che ride e dà giardino al pianto.

Cammino veloce portando un grande vassoio di sfogliatelle ed un romanzo scritto da una donna. Due regali nati sulle sponde opposte del Mediterraneo. Il vassoio è pieno di sfogliatelle Santa Rosa, inventate dalle monache nel 600 nell'omonimo convento di Conca dei Marini, sulla costiera amalfitana; il libro è quello della scrittrice Fatema Mernissi, *La terrazza proibita. Vita nell'Harem* (Giunti) ambientato nella città di Fez, in Marocco. I due doni hanno molto in comune: sono il risultato di una rivolta delle donne contro le leggi degli uomini i quali vogliono la "metà del cielo" chiusa in casa. Ma esse si sono ribellate ed hanno fatto sapere al mondo che sono vive: le suore inventando una strepitosa ricetta per dolci, Fatema usando la scrittura per dare voce alle donne "dell'harem domestico" dove abita. Sfiando il sacrilegio: nella sfogliatella la crema pasticciera debordante fuori dalla conchiglia è insaporita con tre amarene che – dice l'antica ricetta – ricordano il mistero della Trinità divina, nel romanzo l'autrice si paragona a Sherazaide, la donna che ammansì il sultano per mille e una notte, usando l'unica arma in suo possesso, la parola.

È inutile che gli uomini cristiani chiudano le donne in convento o gli uomini musulmani le chiudano nell'harem (c'è differenza fra il convento e l'harem?), esse sono sempre capaci di scavalcare le mura. In questo caso hanno rotto l'assedio volando su una mongolfiera gonfiata con il fiato delle parole e con i sapori dolcissimi della cucina. «Infatti – dico accelerando il passo – i sapori e le parole nascono nella bocca e comunicano con il cervello. Le monache e la scrittrice si ritroveranno sulle nuvole a ridere degli uomini».

Mi chiedo perché la padrona di casa abbia pensato di fare la cena sul tetto del palazzo. Ha un salone di casa ampio ed accogliente, perché cenare all'aperto? Forse la risposta è data dal nome del mese nel quale ci troviamo: siamo a maggio, il mese della primavera inoltrata e la padrona usa condire i pranzi con le erbe che crescono sulla stessa terrazza di casa. Quindi mangiare i piatti conditi con le erbe della terrazza, significa entrare nello spirito del luogo, come il contadino che beve il suo vino sotto il pergolato dal quale ha vendemmiato l'uva che sta bevendo. E siccome il nome e cognome della padrona, Rosa Grillo, ricordano la primavera (infatti nella stagione fredda i grilli scompaiono e le rose non sono ancora fiorite) e quello della figlia Ersilia il

cui nome deriva dal greco *herse*, “rugiada”, ad essa si accompagna, ebbene le due donne e le tre cose insieme, le rose, i grilli e la rugiada giustificano la cena sul terrazzo durante una serata di primavera inoltrata.

Già, ma cosa è una terrazza, e soprattutto in che modo si differenzia da un balcone? Ecco, il balcone è una struttura che sporge sulla strada mentre la terrazza è uno spazio scoperto interno all’edificio. Una volta avevo letto una frase del giornalista Nino Lo Bello, il quale diceva che «la memoria è un balcone da cui osservi in maniera critica il mondo». La definizione del giornalista è molto originale ed io non ho definizioni così belle, al contrario mi viene in mente una idea strampalata: «La terrazza è una piscina che ha sostituito l’acqua con l’aria». In questo luogo fresco e trasparente si possono fare i bagni di sole, e, nuotando con la fantasia, vedere le alghe, i pesci e le barche dondolarsi nella luce. Ed essendo una “piscina piena d’aria” uno finisce per comportarsi come succede quando sei sulla spiaggia in costume da bagno ed il corpo non è prigioniero dei vestiti, ed allora se per caso ti passa davanti una bella ragazza tu lanci sguardi e parole senza pensare a quello che dici.

La padrona mi accoglie nel suo giardino pensile, dove una vegetazione festosa fa da cornice a due tavolate già occupate dagli invitati. Poi mi dice che sono tutti «lavoratori della parola sia scritta che orale». Rido alla battuta e chiedo se formino una confraternita, lei risponde che sono sempre insieme ad ogni cena e quando arrivano «fioriscono rigogliosi, come succede con i germogli delle piante a primavera». E come germogli appaiono gli scrittori di ogni ordine e grado qui presenti, freschi, teneri, affamati e sorridenti con la luce dell’allegria negli occhi e lo splendore dei denti, lustrati dalle frasi che pronunciano nell’arco della giornata. Poi la padrona mi dice il nome dei commensali: lo storico Carmine Pinto, l’esperto di cinema Carlo Mearilli, lo scrittore salernitano Mimmo Notari, il performer Michele Schiavino, il prof. emerito dell’Università di Salerno Sebastiano Martelli, la spagnola Consuelo Pascal Escagedo, l’attore Gerardo Trezza, il giornalista Andrea Manzi, l’attrice Patrizia Capacchione e poi Giulia Nuzzo, Enzo Salerno, Rosa Giulio, Alberto Granese, Valentina Ripa... tutta gente che dorme con il vocabolario per cuscino. Ci vorrebbe il pen-

nello di Otto Dix, nel dipingere questi volti devastati dalla «ricerca della verità» attraverso la storia, il cinema e la letteratura. Molti di essi non la hanno ancora trovata, la verità, ma nel frattempo si dilettono con i suoi surrogati.

C'è anche un clandestino fra tanti cesellatori delle parole, è Beppe Figliolia che si occupa di pittura, è un critico d'arte, ha fatto mostre ed esposizioni con Patrizia Fiorillo e benché pratici arti diverse, partecipa lo stesso della confraternita. Anche perché ora è divenuto liutaio e vuol parlare del violino che ha costruito.

Finite le presentazioni, Ersilia mi guida verso una sedia che trasforma il mio ruolo da osservatore in commensale. Un nome così particolare non può che suscitare curiosità, perciò apro i cassetti della memoria e mi ricordo che Ersilia fu l'unica donna sposata a venire rapita dai romani durante il ratto delle sabine, divenendo poi anche moglie di Romolo. Quando poi i sabini mossero guerra ai romani, Ersilia manifestò la sua natura pacificatrice, frapponendosi fra i guerrieri. Convinse i padri ed i fratelli a non combattere contro i nuovi mariti con i quali le donne rapite già avevano figli, buttando le basi della nuova società romana. E poiché la locuzione latina *nomina sunt omina*, “il nome è un presagio”, “un nome un destino” è sempre in vigore, Ersilia fa rivivere l'antica leggenda, ricucendo i rapporti fra gli ospiti della madre spesso invisibili tra loro.

Si è presa l'abitudine di servire all'inizio di un pranzo l'antipasto a base di prosciutto, salame, formaggio, olive ed acciughe in copiosi vassoi. Il ruolo dell'antipasto è quello di intrattenere i commensali, in attesa dell'arrivo degli ospiti in ritardo, ma qui non bisogna aspettare nessuno e quindi può iniziare il valzer delle forchette.

Io per principio sono contrario all'antipasto, soprattutto a quello freddo. Ed ho le mie ragioni. Infatti non c'è continuità fra gli aspri sapori delle olive in salamoia ed il pastoso omaggio che un qualsiasi ragù alle tagliatelle fa alle papille gustative. La logica che presiede ad un pranzo del meridione d'Italia è che i sapori debbano andare in crescendo, da quelli più delicati a quelli più forti, perciò non c'è “sentimento” nell'iniziare con l'afrore dell'acciuga e continuare con la dolce intensità della pasta, golosa al morso. I salumi sono estranei al primo piatto. A memoria d'uomo, dal formaggio non è mai nato un sugo di

carne né dalle olive è mai scaturita una pasta e fagioli, né dalle alici sott'aceto si può pervenire ad una lasagna al forno... Nella tradizione gastronomica del sud, i salumi, i formaggi, le olive, insomma tutte quelle minuzie che oggi serviamo come antipasto, nei giorni di festa riempivano l'intervallo fra il secondo e la frutta o fra il secondo ed il dolce, per questo venivano chiamati "il rinforzo", perché irrobustivano la seconda portata. Non capisco per quale misteriosa ragione "il rinforzo" da truppa di riserva sia diventato "corpo scelto" e mandato a combattere in prima linea. Il primo piatto è il re del pranzo ed ha l'onore dello scontro e non ha bisogno di essere introdotto da niente e da nessuno, semmai può essere seguito da un secondo altrettanto regale, come il re è scortato da duchi, baroni e conti, ma il re è il re e si fa vanto della propria regalità... E su questo punto concorda pure Tomasi di Lampedusa nel biasimare l'inizio del pranzo con un antipasto che nel romanzo è rappresentato da un *potage*, beverone che i cittadini di Donnafugata aborriscono...

Salto l'antipasto e chiedo ai magnati della letteratura e a qualche mangiatore di frodo il menù della cena: Fettuccine alle erbe con spinaci, salvia, timo, basilico, prezzemolo. Torta salata con spinaci e ricotta. Pollo con i funghi. Insalata con finocchio ed arance. Salame di cioccolata, biscotti e vin santo che la padrona ha trovato in una Chiesa.

Inutile dire che la ricetta delle "tagliatelle alle erbe" è una invenzione della padrona che, come abbiamo detto, coltiva un piccolo orto in grandi vasi sulla terrazza, dai quali ha tratto le erbe offerte in diverse sfumature di verde, merlettato da una grandinata di pinoli bianchissimi. Si tratta quindi di una ricetta "casalinga" in tutti i sensi, perché anche la pasta è fatta in casa da una vicina compiacente. L'insieme lega molto bene, perché, come dice la madre di Fatema nel libro: «La natura è la migliore amica della donna», soprattutto se con essa ha saputo organizzato una cena a primavera inoltrata sulla terrazza.

Mentre consumo le tagliatelle sento Michele Schiavino che parla del suo libro *Zeze, Chiacchiere e Campanelle*, un viaggio – lui spiega – nel carnevale magico di Montemarano dal quale ha tratto uno spettacolo che prima sarà rappresentato in forma teatrale all'Arena di Salerno e poi diventerà un film. Incuriosito da questa metamor-

fosi narrativa chiedo alla padrona chi sia Michele Schiavino e lei mi risponde che è un regista con alle spalle lunghi anni di ricerche sulle implicazioni tra cinema e tradizioni popolari ed ora in questo nuovo progetto vuole tirare le somme del lavoro fatto inventando nuove forme espressive... ma gli mancano i soldi e sta tentando una operazione di *crowdfunding*...

Il venticello della sera mi porta le parole dell'attore Gerardo Trezza che sta preparando uno spettacolo intitolato *La Tarantina* sull'ultimo femminiello dei quartieri spagnoli di Napoli al teatro Pasolini di Salerno, Sebastiano Martelli parla di un libro sulle sceneggiature di film non realizzati durante il ventennio fascista, Enzo Salerno del libro d'autore, Giulia Nuzzo del Convegno appena concluso, Valentina Ripa che, dopo aver letto *Il nome della rosa* di Umberto Eco, chiarisce i punti di un saggio che sta scrivendo su *L'importanza della risata nella letteratura ispano-americana*. Allungo le orecchie verso lo scrittore salernitano Mimmo Notari il quale ha scritto un giallo pubblicato dalla Newton Compton. Chiedo notizie alla padrona la quale mi spiega che lo scrittore «è stato scoperto da Goffredo Fofi» e che il suo romanzo giallo si intitola *La misteriosa morte dello scrittore Egidio Valdés*, il primo giallo ambientato nella Ippocratica Civitas di Salerno. Quando le chiedo cosa ne pensa di questo lavoro, mi mette sotto gli occhi il suo cellulare dove leggo una recensione fatta da una certa Consolata Lanza:

Ambientato a Salerno con notevole attenzione ai luoghi, introduce l'accattivante personaggio dell'ispettore Filippo Donnarumma, ironico e dissacrante ma pronto a diventare acuto e implacabile nel seguire le tracce di un intrigo davvero originale, dove si sta molto in libreria, si legge molto, tra le pagine dei libri si trovano macabre sorprese, si tirano in ballo scrittori famosi, si incontrano personaggi insoliti. Naturalmente il protagonista trova il tempo di rincorrere, oltre all'assassino, anche una sfuggente fanciulla dal bellissimo nome di Teresella, ma quello che più attrae in questo originalissimo giallo è il tono frizzante e spiritoso, veloce e molto gradevole.

Fra un rumore di forchette, un tintinnare di bicchieri, morsi di pane e molliche di provolone Auricchio mi giungono parole e risate. Rosa sta raccontando la storia di san Cono – non quella del padre

Pirrone –, ma di un giovane di nome Cono Indelli nato a Teggiano nell'XI secolo il quale per sfamare la famiglia cuoceva il pane senza bisogno di usare la pala perché entrava ed usciva dal forno senza scottarsi. Quando gli emigranti del paese arrivarono in Uruguay, portarono il santo dentro le valigie e per onorarlo giocavano al lotto i numeri relazionati con la sua persona: la festa era il 3 giugno, pertanto bisognava giocare 3.6 e l'età della morte, 18. Poiché il santo era un vero e proprio benefattore faceva vincere tutti quelli che ai primi di giugno giocavano la terna, rischiando di sbancare la lotteria nazionale. Ci volle un decreto del governo uruguayano a fermare l'emorragia di danaro. Emanò un decreto in data 12 maggio 1950 nel quale si dichiarava che a partire dal 15 dello stesso mese era proibito giocare il terno con i numeri del santo. «Il bello – continua la padrona di casa – è che quando io stessa al ritorno dall'Uruguay ho giocato nel mese di giugno del '95 gli stessi numeri sulla ruota di Napoli sono usciti tutti e tre, ed il terno mi ha fatto vincere una bella sommetta». «Dobbiamo andare tutti in pellegrinaggio a Teggiano», commento io.

Dopo le risate, la conversazione dei lavoratori della penna tocca le arti del trivio e del quadrivio, senza trascurare le nove muse alle quali da poco si è aggiunta Eupalla, la musa inventata da Gianni Brera, che presiede ai riti del pallone. Poi i invitati proseguono con più fervore verso i progetti per la bella stagione quando le vacanze permetteranno di dare sfogo alle fantasie. «Sempre che Putin lo permetta», aggiunge un menagramo.

Consumate le pietanze, i cuori diventano generosi e ci scambiamo riflessioni sulla guerra della Russia contro l'Ucraina. Olga non è presente per una sospetta infezione di Covid, ma suo figlio è nella città di Khmelnytskyi, vuole combattere ed ha rifiutato l'invito della madre a riparare a Salerno.

La tristezza invade la tavolata subito allontanata dai numerosi liquori che arrivano a tavola, anche essi casalinghi, ogni bottiglia porta una etichetta scritta a mano ed incollata sul vetro. Liquori a base di agrumi della costiera, di mandarini cinesi ed erbe della terrazza, di frutti silvestri cresciuti nelle terre del fratello. Tanti sapori che declinano in modi diversi le proprietà dei frutti macerati fra zucchero ed alcool: pompelmello, limoncello, aranceto, mandarinetto, mandarinel-

lo cinese, cedrello, bergamottino, agrumello, pompelmorosa, fragolino, allorcello, timello, basilichello, finochiello, mirtello, melogranello, fichello d'india, amareggino, menta, rosmarinello, saltello, carrello. A questi "canonici" digestivi da poco si è aggiunto il rosolio che si prepara con petali di rose raccolte a maggio al mattino presto quando sono ancora piene di rugiada e si immergono in acqua calda, zucchero e spirito per quaranta giorni al buio, ricetta anch'essa nata nei conventi delle suore del sud Italia.

Arrivano le sfogliatelle salutate da applausi. Dopo i primi assaggi i convenuti elogiano la "spiritualità carnosa" delle tre amarene, lo "sfrioglio fra i denti" della pasta sfoglia, la "densità setosa" dell'impasto ben fatto, l'armonia fra "la ricotta vaccina e la pasta arancio". Insieme al dolce viene anche fatto circolare di mano in mano il libro di Fatema Mernissi, *La terrazza proibita. Vita nell'Harem*. Qualcuno si sofferma a leggere una pagina mentre addenta la carne viva della dolce conchiglia. Parole e crema, amarene e harem, Salerno e Fez, terrazza e terrazza.

– Hai scelto questo libro perché la cena era sul terrazzo?

Richiamato dalla domanda, rispondo dopo un sorso di limoncello:

– La terrazza è la stanza più importante della casa, quella che, come dice una vecchia canzone, può anche avere «il cielo in una stanza».

– Come sarebbe? Insistono i letterati, ridendo... Io continuo con lo stesso tono:

– La terrazza dà respiro alla casa. Inoltre da qui si può vedere l'orizzonte, si sente l'odore del mare, e uno si sente più libero, questo vale sia a Conca dei Marini, nella città di Fez o al terzo piano di Via Oberdan, numero 4.

Le mie dichiarazioni fanno ridere, ma io rincarò la dose dopo un sorso di agrumello, fatto con gli agrumi avanzati:

– In alto vola meglio la fantasia, per questo sia le monache del convento che le donne dell'harem cercano di salire in terrazza, nonostante i divieti.

– Qui c'è scritto, dice uno aprendo il libro a pagina 19, che le opportunità di essere felice per una donna dipendono dal grado di abilità acquisita nell'uso delle parole.

– La parola deve essere sempre sorvegliata. Masticata a lungo prima di uscire dalle labbra, dice la madre di Fatema, perché quando è uscita indietro non ritorna. Le parole ed il sapore nascono nella bocca, ma è la lingua che li tiene insieme...

– Cioè?

– Le parole del sapore, il sapore delle parole...

Qualcuno ridendo accenna all'harem, chiedendo se ci sono scene da kamasutra nel libro, io rispondo piccato:

– L'harem di Fatema Mernissi non è quello dei sultani con schiavi ed eunuchi a sorvegliare le donne ed i loro figli (harem imperiali), ricordati nel quadro di Ingres *Bagno turco* (1862) o di Delacroix *Donne turche al bagno* (1854), ma è una grande casa dove convivono le famiglie di diversi fratelli (Harem domestico).

Dopo gli assaggi di liquori, la notte scioglie i cuori e la terrazza diventa balcone della memoria, perciò ognuno ritorna alla sua anima dimenticata durante il giorno, come fa la volpe quando ritorna alla tana dove ha lasciato i cuccioli. Siamo sotto il tetto del cielo, distaccati dal mondo, galleggiando sulle nostre fantasie come se fossimo sollevati da terra. Ed è questo il momento nel quale ognuno "si squaderna" proprio lì sul tavolo, davanti ai commensali, e diventa cibo per tutti e sostanza per se stesso. Gli argentini hanno dato un nome a questo momento di gloria, *sobremesa*, un momento che può durare delle ore e può lasciare segni indelebili nell'animo dei presenti.

Mentre la notte ci avvolge, diventiamo più autentici e sinceri ed allora mi accorgo che questi pranzi che si prolungano fino a tardissimo, non sono soltanto un modo per conoscere gli altri ma un modo per "aprirsi" agli altri senza pudori. E mentre la luna rimbalza nel cielo, in quel terrapieno dove l'aria si interra e la terra si riempie d'aria, ognuno rimpiange il paradiso che non ha mai posseduto.

Una volta ho vissuto davvero questo momento eccezionale, favorito dall'alcool, dai racconti, dal mistero del luogo. Fu nel Corno d'Africa, in Somalia, vicino al porto di Merca, all'equatore, in una casa in mezzo al deserto, dove arrivava aspro l'odore dell'oceano indiano,

il sibilo del monzone fra le acacie spinose, il bramito dei cammelli insonni e noi tutti eravamo preda di ricordi e nostalgie, abbracciandoci l'un l'altro senza sosta, abbracciati ma senza fare l'amore per non mischiare i piaceri.

Fra ricordi, abbandono e sbadigli, qualcuno si nasconde dietro lo scudo della tristezza, come ha fatto Nella, in modo silenzioso perché ora segue con la mente il cammino del suo compagno intento ad attraversare il ponte dell'arcobaleno diretto verso l'isola delle stelle. Franco Forte, l'editore lungimirante che sedeva come un faraone a capo tavola orientando con gli sguardi la discussione. Un faraone della IV dinastia, quella che costruì le piramidi.

È ora di andare, mi avvio verso casa di mia sorella. Ripenso ai mascalzatori della serata e tanta consociata attività mi fa venire in mente le tavolate che il re Borbone Ferdinando organizzava sul prato della Reggia di Caserta, quando invitava a pranzo i membri dell'Onorata Società della città di Napoli. Decine di quadri esposti nella reggia di Caserta ricordano i pranzi elargiti come segno di benevolenza verso il popolo, anzi egli stesso popolo. Non sono stato di fronte a tanta munifica regalità ma l'insieme dei commensali era degno di un quadro della reggia di Caserta.

Scendo per via Arce, abitata da negozi di ogni tipo: il negozio "Prodotti Orientali e Biologici Mabuhay Phil. Market", il bar, una rivendita di computer nuovi ed usati, un laboratorio di radiologia, con uno scheletro sul vetro della porta d'ingresso, la posta, la farmacia, un salone di bellezza per cani e uno per uomini, *barber shop*, dal quale esce anche di notte un profumo di lozione. La saracinesca non è stata abbassata, perciò si vedono gli oggetti esposti in vetrina presidio di una virilità *old time*: sigari, forbici, profumi, cuoio, rasoi, pennelli, pettini per barba e capelli.

Passo sotto "il ponte dei diavoli", l'acquedotto medioevale di Via Velia ora assediato da case private, giardini, parcheggi e bidoni della spazzatura del supermercato... Il silenzio mi dice di guardare in alto, agli archi tenaci nel loro elegante equilibrio. Così mi accorgo che nonostante il tempo ed il degrado è ancora forte quell'oscuro mistero

che tiene in piedi la volta delle antiche pietre. Mille anni fa l'acqua scorreva dalla sorgente alla città solo per forza d'inerzia, pertanto le arcate dovevano avere una leggerissima pendenza in modo da far camminare il liquido né troppo forte né troppo piano per decine e decine di chilometri... e mi chiedo in che modo abbiano potuto calcolare questo leggero disequilibrio avendo a disposizione una povera tecnologia! Solo con l'aiuto di qualche diavolo potevano riuscirci, il quale di sicuro si aggira ancora nei paraggi, offeso per l'oltraggio alla sua sapienza elargita senza chiedere nessuna anima in cambio, ma solo l'occhiata ammirata degli abitanti del luogo, i quali però non credono più a nulla, nemmeno all'inferno...

Cammino ancora verso il mare e mentre calpesto via Velia ricordo gli eventi che hanno segnato il mio rapporto con questo tratto di strada già da ragazzo: una volta c'era un laboratorio di pellami della famiglia Senatore, il cui proprietario, Zio Vincenzo, lavorava il cuoio come un artista e nella vetrina esponeva selle, cinte e frustini. Quando vi era la porta aperta usciva dal buio un odore che ricordava il sudore dei cavalli, mentre due teste equine sporgevano come insegne dall'alto del negozio. Ricordo anche la tragedia di un balcone caduto sulla testa di un mio amico, il quale morì una settimana dopo dicendo «Lillino mi sta chiamando»... Lillino era il fratello della moglie morto di tumore al polmone qualche settimana prima. Però il ricordo che più mi fa male è quello che provo quando passo davanti alla bacheca delle affissioni del Comune, all'angolo, di fronte al chiosco dei giornali. In quello spazio limitato da listelli zincati di colore verde un giorno del febbraio del 2018 comparve la notizia della morte di mia madre. Un manifesto comunicava ai passanti che la donna che mi aveva dato la vita non c'era più. Così ogni mattina fissavo con occhi dolenti quel manifesto listato a nero che scompariva ogni giorno di più sotto altri avvisi con morti ancor più recenti... Dopo qualche settimana fu ricoperto del tutto e mi resi conto che era morta davvero.

Continuo a scendere per Via Velia, siamo entrati nel sacro tunnel della notte, quando anche i passi diventano solenni e la strada acquista una dignità che nessun rumore riesce ad intaccare. Arrivo alla scalinata dove sono dipinte le poesie di Alfonso Gatto ma non leggo i

versi di questo saltellante libro di pietra, recito quelli incisi sulle pareti
del cuore:

Mia madre all'alba non ha colore
Ma il freddo celesti aurore
Le porta nel seno,
dolci paesi d'albicocca.
Alle sue mani la musica degli anni,
ascolta come l'oriente sereno
indora i mesti inganni
del suo sorriso,
e d'un palpito ha gli occhi
d'un soffio il suo viso.

FRA ANTROPOLOGIA E LETTERATURA:
APPUNTI E MEMORIE DI UNA FRUTTUOSA
COLLABORAZIONE E, SOPRATTUTTO,
DI UNA GRANDE AMICIZIA

Romolo Santoni

CENTRO STUDI AMERICANISTICI “CIRCOLO AMERINDIANO”

Quest’anno ricorrono 24 anni da che ho conosciuto Rosa Maria Grillo. Provenienti da due profili disciplinari indubbiamente differenti per approcci e per ambizioni, letteratura lei e antropologia io, che prima di allora erano rimasti ai margini delle nostre rispettive esperienze di studio, ci avvicinavano però passioni e interessi comuni per le Americhe, e sul linguaggio della americanistica i due cammini disciplinari hanno potuto incontrarsi. Così ci siamo capiti subito e subito abbiamo cominciato a lavorare insieme. Nella coincidenza di idee, di ideali e di fini, il dialogo è stato semplice e fluido. Ne è nata allora una forte sintonia ed anche – e non poteva essere diversamente – una grande amicizia, che ha fatto da sfondo e da collante a tante cose: scambi di idee, progetti, traguardi, successi e, come inevitabilmente accade, momenti tristi, difficili a volte dolorosi, vissuti in questi 5 lustri. Di questo incontro e questa presenza si è molto avvantaggiato il nostro “Circolo Amerindiano”, che nel giro di poco tempo ne è stato letteralmente trasformato.

La storia del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” in questi 45 anni dalla sua nascita è stata la paziente costruzione di centinaia di collaboratori e di decine di migliaia di amici che in qual-

che modo, anche solo per un momento, hanno sostenuto lo sforzo dei primi.

Emblematico ed esemplificativo è il caso del Convegno annuale di americanistica: senza l'organizzazione non ci sarebbe il contenitore della iniziativa, ma senza i suoi relatori e gli assistenti, non ci sarebbe stato il contenuto. Ma lo stesso dicasi per la biblioteca, cui danno forma, struttura e vitalità le bibliotecarie, alla quale però centinaia di persone hanno dato il contenuto di decine di migliaia di libri. Identica situazione per la Collezione Etnografica o il Centro Documentazione Audiovisuale. Discorso invece un po' diverso, ma sostanzialmente uguale per la rivista "Thule".

Tutto il resto, dalle ricerche, alle attività con scuole e università, ai corsi e via dicendo, non è altro che la necessaria premessa e allo stesso tempo, logica conclusione delle appena citate attività.

Insomma, una costruzione anonima, dove è difficile trovare qualche cosa che emerga al di sopra del flusso continuo di persone, attività e cose?

In qualche modo sì. Ma non soltanto.

Ci sono in questa storia ormai lunga – “molto lunga per una simile associazione”, come sottolineava qualche giorno fa una persona mentre visitava il nostro museo – di quello che tutti, ci piaccia o no, chiamano “Circolo Amerindiano”, fatti, personaggi, momenti che stabiliscono pietre miliari di questa “lunga e tortuosa strada”¹.

È questo il caso di Rosa Maria Grillo e dei fatti di cui è stata pienamente partecipe e spesso protagonista in questi suoi primi 24 anni nel “Circolo Amerindiano”: di questi fatti, che hanno inciso tanto nella vita di questa intelligente studiosa e brava ed appassionata insegnante di letteratura ispanoamericana. Ed ancor di più hanno inciso nella storia del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”.

Qualche settimana fa, all'atto della consegna del *Reconocimiento*² del “Circolo Amerindiano” lei stessa ha affermato: «Il “Circolo Amerindiano” mi ha insegnato tanto», e poi giù “pensieri e parole”³

1 Da *The long and winding road*, The Beatles, 1970.

2 11° in ordine di tempo dei *Reconocimientos* consegnati dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” e primo di quelli dati ad una donna.

3 Da *Pensieri e parole*, Lucio Battisti, 1971.

a ripercorrere eventi e persone, sogni e progetti di una umanità gettata sempre oltre le barricate, dove la sua vitalità fisica e intellettuale poteva cercare e sperimentare nuovi cammini di un gioco dove ogni mattina era già domani e domani ancora.

Allora, in quelle parole, in quei ricordi e nelle immagini rievocate, ho capito cosa avrei dovuto scrivere per omaggiare Rosa Maria Grillo, in questo momento di grande passaggio della sua vita. Non avrei dovuto parlare della dotta professoressa di ispanoamericano, l'intellettuale, la stimata insegnante, del suo importante lavoro: altri e sicuramente meglio di me, lo avrebbero fatto. Ma avrei dovuto scrivere della "mia" Rosa, la grande amica, la compagna e protagonista di tante avventure, sogni, progetti e i viaggi, tanti viaggi, che portavano tutti comunque e sempre verso la "nostra" America. Rosa: con quella sua umanità che sa tanto di spensierata follia fine anni Sessanta, dove allegria, voglia di giocare e scherzare si mescola indissolubilmente alla profonda serietà degli intenti e degli ideali. E tutto sullo sfondo di un velo di malinconia da barocchi scenari, come nel più puro stile di quegli "anni formidabili"⁴, che la videro affacciarsi alla maggiore età.

Un'aria di spensierata follia quella di Rosa, frutto di una potenza d'animo che ha saputo e sa nascondere anche gli scherzi atroci di un crudele destino, quelli che un giorno riuscirono perfino nell'impresa di lasciarmi senza parole e non seppi dirle nulla, proprio quando più avrei dovuto. Ma, ancora la sua forza, mi portò fuori dal guado dell'emozione.

Così scrivo di Rosa. Di quella Rosa che ho avuto modo di conoscere in questi quasi 5 lustri.

E scrivere di lei, significherà ripercorrere impressioni e ricordi raccolti lungo la strada della nostra amicizia e del nostro lavoro all'interno del "Circolo Amerindiano", in cui questa amicizia è nata e poi è cresciuta molto anche oltre di esso.

L'imbarazzo del primo incontro con la studiosa in quell'autunno del 1998, in cui ci conoscemmo a Lecce in un convegno di studi linguistici, fu presto superato e mi sentii immediatamente in sintonia con il suo stile, quando fui piacevolmente sorpreso nel vederla ugualmente seria, altamente professionale, capace di incutere rispetto in studen-

4 Da *Formidabili quegli anni*, Roberto Vecchioni, 2019.

ti e colleghi e altrettanto capace di far emergere d'improvviso il suo lato di scanzonata sessantottina nelle situazioni non ufficiali, dove la fantasia di quella mente intelligente poteva liberarsi dal convenzionale e riscoprire i giovanili modi e gli entusiasmi degli ideali: la folle utopia verso un "mondo nuovo".

Poi, negli anni che vennero, altrettanto sorpreso, mi sentii – io, antiaccademico un po' per scelta, un po' per forza – "scavalcato a sinistra": quando, per paura, prigioniero del convenzionale e dei "giusti" modi, rimanevo indietro a cercare di limare, di fronte al suo esplodere allegro di rottura degli schemi e restavo lì a guardare Rosa lanciare mente e cuore ancora oltre i confini e pensare e progettare nuove strade, territori da scoprire e vie da aprire.

Ma, quando io stesso liberato dai formalismi, finivo per sconfinare oltre il lecito convenzionalmente accettato, ecco che Rosa mi richiama all'ordine.

Fra noi sin dall'inizio si è innescato questo gioco, che è stato ed è ancora sempre questo, in uno scambio continuo di ruoli e il risultato è un equilibrato procedere del nostro cammino dentro il progetto associativo che sancisce anche la nostra amicizia.

Così è stato ed è nel personale e nel professionale e senza dubbio questo è stato ed è uno dei punti di forza del "Circolo Amerindiano" dal 1998 in avanti.

Personalità eclettica, di un sapere non superficialmente, ma profondamente interiorizzato, fino ad essere la linea guida di uno stile unico, originale, che non concede mai alla seriosità di maniera e nulla alla convenzione, Rosa è entrata in punta di piedi, eppure in maniera travolgente nella già allora ventennale storia del "Circolo Amerindiano".

Forse – chissà? – più ancora del suo passato uruguayano, era stata proprio, anni prima, la giovanile ricerca utopica del "mondo nuovo", che l'ha portata inevitabilmente sulle rotte delle "caravelle".

E su quella rotta, fra echi del "Sessantotto" e di una letteratura che giorno per giorno perdeva i "mondi possibili", oltre il "Grande Mare Oceano" trovava la tragedia delle testimonianze dei "mondi veri" dell'oggi, affogati nello scuro abisso di tanti Plan Condor.

Lì, sulle sponde che sapevano di sangue indigeno, grido di dolore dei deportati, voci perdute di *desaparecidos* e scienza che si faceva lotta, informazione che diventava denuncia, ancora e più alla ricer-

ca del “mondo nuovo” dove finalmente «el pueblo unido jamás será vencido»⁵, Rosa, inevitabilmente incrociò la storia del “Circolo Amerindiano”.

ROSA, TULLIO E IL “CIRCOLO AMERINDIANO”

La sua frequentazione del “Circolo Amerindiano” fu sicuramente in qualche modo fatale, ma non come un riversarsi unidirezionale di modi e pensieri da parte di quella realtà associativa verso di lei. È stato invece, un lento, a volte, e, più spesso, impetuoso, processo dialettico dove l’una e l’altra sono cresciuti, trasformandosi in quello che è stato e preparandosi a quello che verrà.

Effettivamente no. Dopo l’arrivo di Rosa Maria Grillo, il “Circolo Amerindiano” e la sua storia, il suo cammino lungo i tanti sentieri dell’America, non sono più stati gli stessi.

Ma neanche Rosa Maria è stata più la stessa.

Quelle atmosfere lasciate nei giorni giovanili, quando ogni cosa era politica, quando l’essere giovani significava essere protagonisti e ragione e fantasia azzannavano la scena sociale, le sue ingiustizie e le sue vuote convenzioni, con «le fedi fatte di abitudini e paura»⁶, riemergevano e prendevano nuova vita rimbalzando nelle riunioni dell’“Amerindiano”, dense di impegno e tensione scientifica, quanto scarse di vuota formalità e di “sterili intellettualismi”⁷.

Se ne era reso conto uno dei nostri primi amici, Pierleone Massajoli, studioso genovese di dialetti liguri e altrettanto buon americanista, che un giorno chiamò “americanistica militante” il nostro modo di farla. Anni dopo, Tullio Seppilli più volte avvicinò il “Circolo Amerindiano” alle organizzazioni politiche extraparlamentari degli anni Sessanta e una volta lo definì “l’ultima delle organizzazioni marxiste-leniniste”. Però senza mai dimenticare che il suo impegno primo era nella importanza del lavoro e della divulgazione scientifica, considerando la conoscenza come principale strumento politico per la cre-

5 Da *La canción de la unidad popular*, Inti Illimani, 1973.

6 Da *Dio è morto* di Francesco Guccini.

7 Nota espressione contenuta nel primo *Documento programmatico* del “Circolo Amerindiano”.

scita e l'avanzamento sociale. La scienza, punto di partenza e punto d'arrivo.

Come poteva l'animo di Rosa non rimanere affascinato da quelle prospettive?

Certo, c'era ancora molto da fare. Bisognava rendere solida la presenza del Centro Studi nel mondo degli studi americanistici.

Rosa si assunse questo compito come uno dei principali nel suo rapporto con questa associazione.

In quel 1998 in cui Rosa Maria conobbe e si avvicinò al "Circolo Amerindiano", già da 6 anni era in atto la mia collaborazione con l'Istituto di Tullio Seppilli. Il grande Tullio aveva aperto all'americanistica non solo i suoi corsi, con il seminario di americanistica che tenni dal 1991 al 2001. Ma, fortemente interessato alla rivista "Thule", le aveva letteralmente spalancato le porte del suo Istituto di Antropologia Culturale.

Con Tullio Seppilli nel Centro Studi era iniziato un processo di profonda revisione, non tanto dei contenuti e dei modi di fondo, quanto nell'attenzione ai parametri fondamentali del procedere scientifico, delle strategie politiche dell'associazione e del modo di presentarsi e di rapportarsi di essa nel contesto accademico.

Prima di quel 1991, il nostro Centro era ampiamente carente di credito da parte del mondo accademico italiano. Anche se diverse giovani, ma già importanti, figure dell'americanistica italiana (primi fra tutti Claudio Cavatrucci e Gerardo Bamonte) avevano cominciato ad appoggiare e a sostenere il nostro lavoro.

Certamente il credito che Tullio diede in forma chiara al nostro lavoro fu dirompente e rapidamente il nostro rapporto con quel mondo (giustamente geloso delle sue prerogative di entità preposta a garanzia del sapere) cambiò drasticamente.

L'ingresso di Rosa, ormai affermata esponente a livello nazionale della sua materia, poteva completare l'operazione. Così facilitai quanto prima un incontro fra i due e fu il nascere di una stima e una umana simpatia reciproca che avrebbe avuto molti frutti negli anni successivi.

Rosa ha spesso raccontato quell'incontro: «Quasi mi sentii come se venissi presentata a Tullio Seppilli per essere accettata». In qualche modo era così e lei sentì il peso del momento gravare sul già presente imbarazzo che sempre incuteva l'incontro con quell'uomo: l'intelligenza della mente, l'acutezza che debordava da uno sguardo pene-

trante, sentivi che ti lasciava quasi nudo, scoperto nelle insicurezze delle cose che sapevi di ignorare, ma che cercavi di nascondere davanti a lui, “che sapeva”.

Era un esame. E Tullio si calò immediatamente nella parte. Certo, per quasi tutto l’incontro, fu il solito Tullio: gentile, accogliente, scherzoso, come sempre. Ma ogni tanto vedevo il grande vecchio piegare di lato lo sguardo a guardarla con gli occhi semichiusi di un gatto e l’aria sorniona di chi ti scruta. La “candidata” se ne rendeva conto e il suo imbarazzo aumentava. Io, in fondo, ero l’unico che non si rendeva conto del gioco che si era messo in scena. Per molti anni non lo capii. Finché fu la stessa protagonista a raccontare quel giorno.

Di una cosa posso oggi comunque vantarmi: di aver intuito l’importanza di quell’incontro e di averlo per questo voluto.

L’“esame” finì in quel reciproco apprezzamento che inaugurò una ventennale amicizia.

Così Rosa entrò nel “Circolo Amerindiano”.

E il “Circolo Amerindiano” entrò in lei.

ROSA, IO E IL “CIRCOLO AMERINDIANO”

Incontrare Rosa per me fu iniziare una profonda revisione sul mio modo di avvicinarmi alla letteratura. Pur avendo letto i soliti grandi classici, come anche altre meno importanti opere, non avevo mai dato molta importanza alla letteratura. Non ero interessato alla costruzione dei suoi “mondi possibili”, troppo impegnato a cercare i “mondi veri” nelle righe della saggistica storica o socio-antropologica.

Già allora però mi ero reso conto di quanto il metodo scientifico, sia nelle scienze sociali, come in quelle naturali, se ti permette di trovare prima o poi l’errore, non ti dà mai la certezza di quello che hai raggiunto, lasciandoti l’amara constatazione che fra falsificazionismo e verificazionismo, solo era possibile e persino doveroso il primo.

La frequentazione con Rosa mi aiutò «a pensare un po’ diverso»⁸. Se la scienza sociale, come la stessa scienza naturale, non era in grado di darmi certezze, ma solo ipotesi da confutare, in fondo mi metteva solo di fronte a “mondi possibili” e il quadro si chiudeva nella certezza

⁸ Da *Darwin*, Banco del Mutuo soccorso, 1972.

dell'incertezza, come una heisenbergiana indeterminazione, la ricerca di certezza si schiantava nel muro di uno spazio e di un tempo non praticabili. E mi sorprendevo io stesso allora a percorrere sentieri di pensiero per me prima insoliti: nell'aprirsi delle infinite possibilità, nella impossibilità di conoscere il mondo com'è, sbucava inaspettata la meraviglia dei mondi possibili della letteratura.

Contemporaneamente però scorgevo anche in Rosa Maria emergere nuovi linguaggi e, se vogliamo, anche nuove competenze.

Lo spirito mai sazio della signora degli studi ispanoamericanisti in Italia stava entrando a fondo nelle prospettive delle scienze sociali, di cui quella prevalente nelle prospettive del "Circolo Amerindiano" era quella antropologica. Prospettive che ovviamente già ben conosceva, ma che ora sarebbero diventate pienamente e consapevolmente parte integrante della sua visione del Mondo.

ROSA NEL "CIRCOLO AMERINDIANO"

Due mostre aprono le attività del "Circolo Amerindiano" direttamente promosse e organizzate dalla nostra Rosa. Si tratta di due mostre sulla storia delle Americhe, quella di Palinuro di Centola, dal 17/7 al 16/8/1999 sulla Mesoamerica (*Uomini di Mais: storia e cultura delle genti della Mesoamerica*), e quella sulla religiosità nelle Americhe (*I nomi di Dio: la spiritualità amerindiana di fronte alla cristianizzazione* dal 07 al 27 aprile 2000) nella chiesa sconsecrata di Santa Apollonia a Salerno, nel 2000. Due eventi importanti, entrambi suggellati dalle pubblicazioni omonime.

In queste mostre si rivelò un'altra caratteristica di Rosa Maria Grillo: la sua piena disponibilità a mettersi in gioco, senza curarsi delle prerogative del titolo e del conseguente ruolo. Così la vedevo aggirarsi nei momenti dell'allestimento, strumenti, colla, foto e materiali etnografici in mano, a partecipare direttamente alla creazione dell'evento, senza risparmiarsi, accettando senza riserve di – letteralmente – sporcarsi le mani, regalando una immagine precisa della sua visione di sé e del suo rapporto con gli altri.

Contemporaneamente a queste mostre, con Rosa la letteratura, ovviamente nella sua specificità latinoamericana, entrava prepotentemente, ma con pieno diritto, negli spazi e nella attività del "Circolo Amerindiano".

Nel 2000 così, Rosa Maria Grillo inaugurava una sessione stabile dedicata alla letteratura nel Convegno Internazionale di Americanistica, nell'allora unica sede di Perugia. Sarà una sessione che poi coordinerà annualmente fino all'attuale data e diventerà uno degli appuntamenti tradizionali del Convegno.

La sessione otterrà un successo di proposte di intervento e di pubblico, per me inatteso, quanto pienamente meritato, in cui la intelligente regia tematica ed organizzativa di Rosa si aggiungeva e valorizzava uno dei campi più affascinanti della produzione letteraria mondiale contemporanea: quella, appunto, latinoamericana.

Unica nelle sessioni del Convegno, quella di letteratura presenterà ogni anno un tema nuovo.

Temi caldi che aprivano dibattiti intensi, senza fine, ma che, a dispetto del mio fremere organizzativo e la "prosaicità" della mia angoscia dei tempi stretti degli orari del convegno, punteggiavano invece un interesse fra relatori e pubblico particolarmente pressante, indice di una visione limpidamente azzeccata delle strategie del Centro Studi.

Il successo della sessione di letteratura fu talmente prorompente, che di lì a poco inizierà un altro appuntamento fisso annuale, che continuerà anche con maggior successo della sessione al Convegno perugino: le *Giornate di Letteratura ispanoamericana* a Salerno, che coinvolgerà da allora in prima persona l'Università di Salerno. Le *Giornate* saranno sempre collegate come parte integrante al Convegno Internazionale di Americanistica del Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", prima come attività seminariale e poi come vera parte speciale dedicata alla letteratura.

Scorrendo i temi sia della sessione del Convegno di Perugia e soprattutto delle *Giornate* oggi si percepisce uno dei processi fondamentali della visione del mondo di Rosa Maria, che dalla attenzione a quelli tipici del femminismo, non radicale, quanto comunque puntuale e fermo, perfino cercato nella tradizione classica mediterranea e nelle sue riletture latinoamericane, si sposterà verso i drammatici scenari delle lotte politiche dei popoli latinoamericani e delle dolorose memorie della letteratura testimoniale.

L'apertura delle *Giornate* salernitane anticipa di poco l'altra grande avventura "amerindiana" di Rosa: la fondazione nel 2005 del Cen-

tro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” di Salerno⁹. Giornate della letteratura, presentazione di libri, di film e via dicendo, definiscono in maniera netta la natura letteraria della sede.

Ma la partecipazione di Rosa Maria Grillo non poteva rimanere nei limiti per quanto ampi della riflessione a tavolino: lo spirito proteso all’azione la chiamava sul campo. Così l’indomita letterata nel 2000 partecipa ad uno dei viaggi di studio che il Centro Studi promuoveva nell’ambito della ricerca internazionale e interdisciplinare *Ruta de la Obsidiana*.

Questa ricerca, dopo alterne vicende era ufficialmente partita nel 1993 e dopo ulteriori vicissitudini, nel 2001 si decise che diventasse un punto di incontro di molteplici linee disciplinari: dalla etnografia alla antropologia culturale, dalla archeologia alla linguistica, dalla antropologia medica alla letteratura. La nuova strutturazione del progetto vide infatti anche la partecipazione di Rosa, che venne a far parte della ricerca elaborando uno dei 7 sotto-progetti in cui si divise quella che ancora rimane la ricerca più importante del “Circolo Amerindiano”.

Questo sotto-progetto fu diretto alle reminiscenze del passato precolombiano nella produzione orale e scritta dell’area veracruzana di Cerro de las Mesas.

Nel 2002, Rosa organizza insieme a me, in una collaborazione fra Università di Salerno e “Circolo Amerindiano”, nelle aule dell’università salernitana, un convegno dedicato proprio alla ricerca *Ruta de la Obsidiana*. Ne risultò una pubblicazione dedicata a tale ricerca (GRILLO R. - SANTONI R. 2002).

Nell’estate del 2002 il Convegno si trasferisce per una sua seconda sede all’Università di San Paolo del Brasile e Rosa porta anche lì la sua sessione.

È un momento tipico della avventurosa evoluzione del Centro Studi, per la prima volta con il suo Convegno organizzato fuori dall’Italia. Vi parteciperà Gerardo Bamonte, come vicepresidente, instaurando la figura del vice-presidente come la vera figura più importante del Convegno (mentre quella del presidente è solo carica politica). Ci

⁹ Autorizzazione ad essere sede del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” ai sensi della delibera del Consiglio Direttivo del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” numero 13 del 6 settembre 2005.

saranno anche altre figure importanti nella nostra storia come Daniele Fava e ci sarà anche Tullio Seppilli.

Nel Convegno Rosa sarà l'unica persona finora ad aver occupato per ben 2 volte l'incarico di vicepresidente, nel 2003 e nel 2016. Nel primo caso l'incarico fu particolarmente complicato dalla improvvisa impossibilità da parte mia di poter partire per motivi di salute, per Xalapa, Messico, dove si sarebbe tenuta la sede messicana di quel XXV Convegno. Rosa sopperì a quella mancanza in maniera magistrale, affiancando le ragazze del Consiglio Direttivo di allora, inserendosi in maniera perfetta in quel compatto nucleo.

Nel 2004 entra a far parte del Comitato scientifico del Convegno Internazionale.

Oltreché studiosa eccellente, Rosa è anche scrittrice particolarmente prolifica. E questa sua dote l'ha espressa abbondantemente anche nel "Circolo Amerindiano". In questi 24 anni infatti compare la parte fin qui più importante della sua produzione editoriale e anche quella del "Circolo Amerindiano".

Non è un caso che sin dal 2001 viene invitata a partecipare alla Segreteria di Redazione della rivista "Thule. Rivista italiana di studi americanistici", organo scientifico del "Circolo Amerindiano". Rivista cui darà un apporto semplicemente fondamentale. Non a caso, ben due volumi (le monografiche dei numeri 10/11 dell'annata 2001 e 32/35 delle annate 2012 e 2013) furono dedicati alle letterature native e alle letterature afroamericane, entrambe anticipate da un suo editoriale.

Sono per altro gli anni del fortunato sodalizio umano e professionale con la casa editrice Oèdipus e con il suo editore, il compianto Franco Forte, con cui nasce la collana "A sud de Rio Grande" che Rosa cura e dirige sin dall'inizio¹⁰. Fra le opere pubblicate in questa collana c'è anche lo struggente *Oblivion* di Edda Fabbri, edito anche con fondi del "Circolo Amerindiano" (FABBRI E. 2012).

Rosa in questi anni cura molte altre pubblicazioni come la collana degli atti delle *Giornate di Letteratura Latinoamericana* di Salerno¹¹

¹⁰ Alla data attuale sono stati pubblicati 27 volumi.

¹¹ Questi i titoli delle *Giornate* con accanto citato l'anno del Convegno: *Voci femminili dall'America Latina* (2005); *Viaggiatori latinoamericani in Campania* (2006); *Il Viaggio e il Mito* (2007); *Encuentros y desencuentros entre Europa y América* (2008); *Storia e storie migranti* (2008), Li-

e quelle delle cinque edizioni di *Encuentro Internacional e Interdisciplinario* di Puebla, editi dalla Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Nel 2006 è la volta della pubblicazione di *America Latina tra Civiltà e Barbarie* (2006), cui partecipano, María Teresa de Garay, Piero Gorza, Mario Humberto Ruz ed io, sotto l'attenta cura di Rosa Maria Grillo. È una pubblicazione dove l'antropologia e la storia hanno incontrato – e non poteva essere diversamente – la letteratura.

Per Rosa e per me è l'occasione di un confronto tanto accademico, quanto personale, che diventa esempio, non tanto di personalità ormai legate da forte amicizia, quanto di una sintonia trovata negli spazi della dialettica scientifica, così come era anche in quelli della convivialità e del “fuori scena”.

Un grande momento della nostra collaborazione che avrà modo di ripetersi nel 2021 nella pubblicazione *Cinquecento anni di civiltà e barbarie*.

Nel 2006 è la volta di un simposio tenuto all'Università di Salerno, in collaborazione fra questo ateneo e il Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”. Il titolo significativo e che non ha bisogno di spiegazioni, è *Io e l'altro*. Ponte, promotrice, *anfitriona*, coordinatrice, ovviamente, Rosa Maria Grillo. È un evento di grande emozione per tutti noi che avemmo l'opportunità di parteciparvi.

Sempre nel 2006 è di nuovo in Messico con il Convegno, che si tiene in seconda sede (dopo Perugia) a Mérida.

Coordinatrice della sede di Salerno, per molti anni non accede al Consiglio Direttivo. Poi nel 2009, gli eventi sono maturi o, forse, non possono più aspettare e viene eletta nel Consiglio, di cui è ancora prestigioso membro.

Nel 2016 è di nuovo nominata vicepresidente del Convegno, che si tiene in seconda sessione a Puebla.

teraturas americanas y otras artes (2009), *Mujeres en movimiento* (2010), *Penélope y las demás* (2011), *Lugares y tiempos de (de)formación* (2012), *El olvido está lleno de memoria* (2013), *Venimos de la noche y hacia la noche vamos* (2014), *Il Premio Nobel e la Letteratura latinoamericana* (2015), *Tradizioni classiche e letterature ispanoamericane* (2016), *Ariel y Calibán mirando al Sur* (2017), *Letteratura testimoniale e costruzione della Storia* (2018), *Eva e le Altre* (2019), *Sognavamo nelle notti feroci... Tornare, mangiare, raccontare* (2021). Tutti gli atti sono stati pubblicati dalla editrice Oèdipus.

Il Convegno a Puebla è l'occasione per stringere importanti accordi in nome della sua Università di Salerno con la locale Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. All'iniziativa partecipa ufficialmente "Circolo Amerindiano" di Salerno con il suo nuovo presidente Carlo Mearilli e l'anno successivo, 2017, inizia l'esperienza degli *Encuentros* di Puebla, intorno a cui si forma un affiatato nucleo di messicani e italiani, ben presto legati da una grande amicizia.

Oltre a questo, più volte Rosa Maria Grillo ha promosso coedizioni o finanziamento o parte del contributo a pubblicazioni di particolare importanza.

Uno dei grandi apporti al Centro Studi di Rosa Maria Grillo, che va sottolineato, è stato quello di costituire un ponte importante per il collegamento con figure e istituzioni significative del panorama americanistico, spendendo il prezioso credito da lei acquisito negli anni nel mondo accademico e limitrofo, per promuovere presso queste figure e queste entità l'attività del Centro Studi. Sono nati così alcuni accordi di grande importanza, uno degli ultimi quello con la facoltà di Letras de la Universidad de Puebla, da cui è nato il già citato *Encuentro Internacional e Interdisciplinario* che funziona da 5 anni con grande successo.

Questo ruolo di Rosa come collegamento con figure importanti del mondo ispanoamericanistico ha giovato moltissimo anche al Convegno, e infatti molte delle *lectiones magistrales* presentate là sono state suggerite e promosse da lei.

E non si può dimenticare la nostra pluridecennale presenza nella Università di Salerno con molte iniziative oltre le *Jornadas de Literatura Latinamericana*.

Il 5 maggio 2022 è stato consegnato alla professoressa Rosa Maria Grillo il *Reconocimiento* del Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano".

UNA GRANDE AMICIZIA

La generosità e apertura assolute, insieme ad una grande umiltà, espressioni di una personalità disponibile e democratica, volerle bene non è difficile. Anzi, è impossibile l'inverso. È così per tanti colleghi, per i suoi studenti e per moltissimi che l'hanno conosciuta.

Per questo ho voluto scrivere della mia visione di Rosa.

Quella fra Rosa e me è stata ed è una importante collaborazione, come detto: una collaborazione intensa e proficua. Ma, contemporaneamente, in un amalgama inestricabile con la collaborazione, è stata ed è una grande amicizia, nata, come detto, da una grande sintonia di intenti e di valori, scritta sulle pagine del “Circolo Amerindiano”.

Un’amicizia in fondo particolare, speciale, una familiarità intensa, quella che si ha solo con familiari molto stretti.

È un’amicizia di cui dobbiamo ancora scrivere molte pagine. E lei lo sa.

Ogni tanto mi dice che è stanca. E questo io lo so. La vita non è stata generosa con lei, dandole prove molto dure da affrontare, ma fortunatamente le ha dato una grande forza di carattere.

Generoso, lo è stato invece lo studio, con importanti riconoscimenti, ma questo se lo è meritato. Ampiamente.

Davanti c’è ancora molto da fare. E poi, come dice Vecchioni «noi non siamo della razza / di chi frigna e si dispera / come zombie di un passato / che sembrava primavera» (*Formidabili quegli anni*, 2019).

Grazie Rosa.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Uomini di mais: storia e cultura degli indiani della Mesoamerica*, Gramma, Perugia 1999.

AA. VV., *I nomi di Dio: la spiritualità amerindiana di fronte alla cristianizzazione*, Gramma, Perugia 2000.

FABBRI Edda, *Oblivion*, trad. di Stefania MUCCI, Oédipus, Salerno/Milano 2012.

GIANNELLI Luciano (a cura di), *Mesoamérica como área de intercambio lingüístico y cultural. Proyecto “Ruta de la Obsidiana”*. Atti del Convegno Internazionale, Siena, Collegio Dottorale Santa Chiara, 6 aprile 2006, in collaborazione con il Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” di Perugia, Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, “Quaderno del Centro Interdipartimentale di Studi sull’America Indigena”, Serie Atti/2, 2007.

GRILLO Rosa Maria, SANTONI Romolo (eds.), *La Ruta de la Obsidiana. Percorsi mesoamericani*, Atti del Convegno, Università di Salerno (Salerno, 12-13 dicembre 2002), Rubbettino, Catanzaro 2002.

GRILLO Rosa Maria, GONZÁLES DE GARAY María Teresa, GORZA Piero, SANTONI Romolo, *L'America latina tra civiltà e barbarie*, Oèdipus, Salerno/Milano 2006.

GRILLO Rosa Maria, *Cinquecento anni di civiltà e barbarie*, introduzione di Romolo SANTONI, Oèdipus, Salerno, 2021.

ROSA PRIMERO

Edda Fabbri

ESCRITORA

Conocí a Rosa primero por la voz, hace tiempo. Sonaba en el teléfono de mi casa. Tú no me conoces, dijo y se presentó. Hablaba en español, con acento extranjero. Que su apellido se escribe igual que la palabra “grillo”, me dijo entre otras cosas. Yo tomé nota. Me llamaba desde una de las tantas librerías de la calle Tristán Narvaja, en Montevideo. De todas ellas, había entrado a la adecuada: los dueños son mis amigos y ellos le dieron mi número. Estaba en el país por pocas horas más, no pudimos vernos.

Mucho tiempo después la conocí, en La Habana. El encuentro fue sorpresivo: ninguna de las dos sabía que la otra también estaba allí. Pero ella llegó un poco tarde a la cena italiana en casa de Irina, y traía un frasco de vidrio que viajó con ella desde Salerno y llegó intacto con no sé qué *sugo* muy importante para la pasta. Se sentó a mi lado, y yo quedé entre esas dos italianas que me hablaban en español, tan distintas, tan diferentes en su forma de sorprenderme. Éramos muchos en la mesa y parecíamos más. Rosa quería que yo fuera a Italia, eso recuerdo, y yo no me detenía siquiera a considerar esa idea descabellada. Aún no conocía a Rosa.

El tiempo pasó, y fui. Yo había soñado mucho tiempo con ese viaje. Digo soñar en el sentido de esas cosas que uno desea sabiéndolas imposibles. No es que quisiera ir al pueblo de mi abuelo Gino. No. Él nunca habló del *paese* con nosotros, sus nietos, que sólo lo escuchába-

mos pronunciando una lengua inentendible cuando lo acompañábamos a la feria y nos aburríamos esperando que terminara su chachara con aquellos verduleros a quienes él nombraba “paisanos”. No habló del *paese*, del que no trajo siquiera recuerdos que pudiera compartir. Muchos años de trabajo en Uruguay le permitieron al fin viajar a la península y con él vinieron las imágenes que invierno tras invierno nos mostraba en la tarde, por las que conocimos los pasillos del Pitti y la Piazza della Signoria, la gruta Azzurra y los golfos bellísimos, no aquella tierra de privaciones que no vimos y que él quiso olvidar.

Tal vez a partir de esas fotos, de aquellas tardes en que él partía nueces para nosotros, empezó a gestarse el sueño. A mí me gustaba el golfo visto desde una altura y el interior del Pitti, que por entretenernos mirábamos al revés. Esos corredores vacíos, en los que hileras de estacas crecían derechas como árboles de luces hacia arriba, daban miedo y por eso nos gustaban. Así fue el palacio hasta que pude ir, a devolver las lámparas a su lugar, a comprobar que no mintió demasiado el abuelo.

Fui también porque Rosa había hecho la edición italiana de mi libro *Oblivion*, y eso no era ningún sueño. Yo lo iba a presentar en varias ciudades, todas ellas desconocidas y llenas de italianos. Esto último no era para mí un problema. Tampoco lo pensé como un desafío. Me refiero a la lengua. Yo no sabía italiano. Al abuelo solo le oí decir *porca miseria* y *sta' fermo*, cuando se enojaba. El tiempo sumó lecturas, profesores exquisitos, endecasílabos perfectos, ese misterio. Pensar que iba a estar inmersa en una lengua a la que amaba sin comprender era pura promesa de placer. A eso fui también, a escuchar, a escucharlos.

La primera decepción vino por ese lado. Eran todos italianos pero, para mí desgracia, hablaban como yo. Me cuidaban, sin duda era un gesto de respeto y cariño. No pude decirles nada.

Tarde en la noche se olvidaban, o estaban cansados o habían tomado suficiente vino. Entonces yo disfrutaba. Los oía igual que los había escuchado en mis sueños, sin entender, feliz de estar ahí: había llegado. No importa qué decían, nunca les pregunté. Al rato, alguno se daba cuenta y decían mi nombre como solo mi abuelo lo había dicho, demorando un poco la *d*, que allí va doble, y así, sin darse cuenta ellos, me cambiaron el nombre, el que siempre oí y dije, y me cambia-

ron a mí. De noche decían mi nombre interrumpiendo su charla, y empezaban a traducir.

Importa lo anterior: me cambiaron a mí. Importa Rosa, en todo esto. No solo porque fue gracias a ella que llegué por vez primera a la península y pude arreglar o saldar viejas cuentas. No solo por eso, que ya es mucho.

Llegué a Italia de día. El indeciso sol de Milano y la conversación de Irina me guiaron y así nos perdimos, charlando, en la ciudad que es la suya y en la conversación de amigas. Fue la primera mujer que conocí de la galaxia Rosa, ese racimo heteróclito que me rodeó y la rodea, el que me aceptó sin preguntas –única forma de aceptar–, y al que me entregué sin dudas. Aprendí que uno no llega a la profesora Grillo, llega a su mundo. Tiempo después uno puede ir descubriendo ese universo. Con ellos conocí el *ragù*, preparado con la debida anticipación, pero eso fue mucho después, cuando ya estábamos en tierra firme, en el sur. Corresponde aclarar que probé *il vero ragù*, porque aprendí que muchas cosas –si no todas– tienen en esa tierra al menos dos versiones: la *vera* y la común, y hay que evitar confundirlas.

No crucé el ancho mar, sin embargo, para aprender solo eso; no llegué al mundo que otros arrancaron a mi abuelo para devolvérselo, gesto imposible. No a saldar una deuda, ya lo he dicho, o al menos eso descubrí: que no hay deuda a pagar, que es otro quien debe y muy otro el haber.

Una *professoressa* me invitó. Lo que no dijo nunca –ella, la profesora– es que me iba a cambiar, no me avisó.

Sabemos que es incansable, Rosa. El fin de sus jornadas no coincidía nunca con el mío, que había ocurrido siempre antes. Sé ahora que no importan los momentos que me perdí, si los comparo con lo que tuve que dar y hoy le agradezco. Ella me preguntaba si había leído esto y lo otro, buscaba mi opinión. Muchas veces no pude contestarle, incluso tratándose de autores y temas cercanos a los míos. Insistió una y otra vez hasta lograr moverme, no de una geografía, de otra quietud. Yo había escrito ese libro y con el punto final, ese alivio, lo había cerrado. No me dijo que lo leyera otra vez. De hecho me obligó –ahora lo veo así– no a releerlo sino a ponerlo a conversar con otros, es decir a pensarlo, a repensar sus temas.

Rosa movió mi mirada. Era necesario que yo levantara la vista de esas páginas –queridas para mí como todo lo que es muy íntimo–,

porque estaba obligada a responder. Ella me había llevado hasta allá, confió en mí, en que yo tendría algunas otras respuestas, al menos otras preguntas, esperó.

Mi respuesta fue tardía, como siempre, como si hubiera necesitado primero desperezarme. Hube de buscar, una vez más, en mi interior (en qué otro lugar, si no ahí) alguna verdad o convicción y explicarla. Sin duda, más una convicción que una verdad. Tuve que observarla, a esa idea, como a un objeto nuevo, descubrir sus perfiles y nombrar todo eso. Estoy hablando de escribir, tarea difícil. Eso me pidió Rosa, nada menos.

El camino al verdadero deseo de mi corazón –el camino a mi *vero* deseo– es el que tengo que transitar para escribir. No digo que esto lo haya aprendido allá. No sé dónde ni cuándo lo aprendí (aunque puedo intuirlo, apenas mire un poco para atrás). Lo que tuve que hacer allá –entre esos italianos empeñados para mi placer en hablar su lengua y gracias principalmente a la profesora Grillo– es indagar mi deseo, mis convicciones (me refiero a las que tienen que ver con la escritura, con el vínculo que ella tiene, siempre tenso, siempre ambiguo y fortísimo con la verdad, con los huidizos hechos), y poner todo eso por escrito.

No cambiaron mi nombre, pienso ahora. Solo me recordaron que él tiene o puede tener otras resonancias. Tampoco es exacto decir que Rosa me cambió. Ella exigió de mí –siempre lo hace– un gesto mejor.

“...abbiamo finito di raccontare”, leo en preciosos versos de Primo Levi que nos acercó hace poco la profesora. Una instantánea rebeldía, impensada, me hace decirle al poeta: no, amigo, no todavía. *Raccontare* es siempre lo que queda, es lo que a mí me queda. Mi gesto mejor, la escritura, es lo que Rosa Grillo esperó de mí y tuve que responderle. Eso, y nada menos, es lo que hoy procuro agradecerle.

Montevideo, mayo de 2022

MI ENCUENTRO CON ROSA MARIA GRILLO

Rafael Ángel Herra

ESCRITOR. ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA

Ese día no pudimos hablar mucho, como sucede durante los encuentros viajeros, cuando hay poco tiempo, y el tiempo está fracturado por los límites de otros. Nos conocimos en Roma, en La Sapienza, los pasillos de la Facultad, junto con su colega y amigo Carlo Mearilli. El encuentro llevó a la amistad. Durante los congresos, hay que decirlo, la fortuna se sale con la suya, y a veces hace un guiño y entonces se alimentan las mejores relaciones. Otro guiño fue el de la amiga Carla Sierra, quien nos acercó.

Al año siguiente, mis pasos me llevaron a 14 km del centro de Salerno, a la sede de Fisciano (Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Salerno). Como a veces se me da en una ciudad mal conocida, subí al autobús equivocado en el lugar equivocado hasta encontrar una parada en la cual pudiera transbordar a otro bus que, pasando por el punto de partida, me llevaría al lugar convenido, pero así fue solo a medias, y volví a errar el paso, pues, como en una comedia de equivocaciones, me apeé una estación antes y vagué muy feliz por entre las facultades y aceras de Fisciano, preguntando y mirando el reloj, hasta llegar al edificio, al piso, y a su oficina, no sin un suspiro de caminante frente a aquellos pasillos por donde iban jóvenes de un lado a otro. Confieso que fue una ruta agradable con el golfo de Salerno a mis espaldas, en cuyo fondo a la derecha, si uno se vuelve y otea

el mar, adivina el inicio de la abrupta costa amalfitana, y a la izquierda la línea costera hacia Paestum,

Ese día leí relatos míos recientes y platicué sobre algunos temas de la literatura costarricense con un grupo de estudiantes de filología hispanoamericana, acompañado por Rosa Maria y las colegas Giulia Nuzzo y Valentina Ripa, con cuya amistad me enriquezco desde entonces. Entre otros asuntos, intercambiamos puntos de vista sobre el realismo y la literatura alternativa al realismo, lo que vino a propósito de uno de mis cuentos de ficción política, «No hay tomate inocente», pues en la literatura hispanoamericana y peninsular cada día cobra más vigor el registro narrativo contrafactual, insólito, fantástico, inusual, o como se lo quiera llamar según los matices. En este registro se encuentra mi novela *El ingenio maligno*, cuya traducción al italiano a cargo de Saul M. Forte incluyó Rosa Maria en la colección que dirige y cura desde Salerno: *Al sur del Río Grande. Collana di scrittori latino-americani*, en la Editorial Oèdipus, y que lleva un admirable prólogo suyo. Lamentablemente, mientras escribía estos recuerdos, me llegó la noticia de la muerte del Sr. Franco Forte, amigo muy cercano de Rosa Maria, y director de Oèdipus, a quien tuve el gusto de conocer.

Durante mi segundo viaje a Salerno, meses después, volvieron los mágicos vagabundos por el centro histórico, las callejas medioevales, las iglesias, el malecón, las plazas donde vimos la iluminación navideña que alumbraba el inicio del invierno con figuras de colores, escenarios estrellados sobre las plazas. Conversamos mucho. Rosa Maria es cálida, accesible, comunicativa, sabia, sin ese dejo *hochnässig*, como dicen los alemanes, que se encuentra uno ocasionalmente en las estratosferas académicas.

Un giro fascinante durante esa visita fue caminar calle arriba hasta el barrio donde nació el poeta Alfonso Gatto. La encrucijada de calles, fachadas, escaleras, pequeñas plazas irregulares en el centro del casco antiguo, se abre a una exposición de arte a cielo abierto: grafitis y poemas de Gatto pintados en los muros, sobre dinteles, junto a ventanas con rejas de hierro forjado, en las contrahuellas de las escaleras. Casi haciéndole un guiño al viajero que disfruta el placer de encontrarse ahí, bajo la cavidad de una ventana aparece en letras cursivas azules el inicio del poema en prosa “Amici”:

Abitiamo in una sola piazza, tutti: la notte si parla a stanza aperta dai letti. E la città lavata dal cielo la riceviamo nel petto, tra le braccia, come una amante fresca.

(Habitamos en una sola plaza, todos: la noche nos habla de los lechos en la habitación abierta. Y recibimos en el pecho la ciudad lavada por el cielo, entre los brazos, como una amante fresca).

También se puede leer, entre otros textos, el primer párrafo del poema 'Luce', en rojo manuscrito:

Un giorno anche la morte
Ritornerà serena
e come un'aria in piena
la luce dalle porte.

(Un día también la muerte
regresará serena,
como un aria a plena
luz de las puertas).

Lengua de los espacios abiertos, incisiva, rica en variaciones visuales, y apta para hablarles a los ciudadanos, a los que viven ahí, en el barrio de la Fornelle, a los que pasan, a los que aman su poesía, los grafitis son la memoria de Gatto. Me imagino a Rosa Maria contribuyendo en esta conmemoración urbana, de la mano con la *Fondazione* Alfonso Gatto, que curó el proyecto. Bella sorpresa: en otra pared junto a un arco, con el esbozo neoclásico de una joven, está en letras azules un texto de Italo Calvino:

Il camminare presuppone che a ogni passo il mondo cambi in qualche suo aspetto e pure che qualcosa cambi in noi.

(Caminar supone que a cada paso el mundo cambia en algo, y que incluso algo cambie en nosotros).

Esta fiesta de grafiti no dejó pasar un homenaje a las vecinas del barrio, que se han visto perpetuadas entre los poemas y los dibujos. Rosa Maria me ha llamado la atención particularmente sobre este grupo pintado en una superficie muy visible para cobrar importancia. Así,

el barrio intervenido por la poesía, la poesía que cambia la atmósfera del barrio, y las vecinas incorporadas a esa atmósfera nueva crean un cuerpo de interés y afectos excepcional. Este sentido popular del arte impregna la poética de Gatto, que simbolizó la resistencia contra el fascismo.

Un año después, invitado por Rosa Maria a nuevas *flâneries* en el viejo Salerno, volvimos al Vicolo delle Galesse, a la casa natal del poeta, y admiré una vez más el arte abierto, descubrí nuevos detalles, releí textos que ya no se despegan de la piedra. Luego subimos y bajamos escalinatas, pasamos frente al Jardín de Minerva construido en terrazas que observan el mar y terminamos el atardecer recorriendo el Lungomare bañado por la brisa fresca.

Gracias a Rosa Maria me infiltré, por decirlo con pasión, en esa obra hermosa, tan singular por su hermetismo lírico, y me aclaré el sentido de los grafitis, y el efecto vecinal de un proyecto con sentido de vocación comunitaria que fusiona los grafismos, los textos y el entorno, convirtiendo los muros revestidos de palabras e imágenes en sustrato de las bellas letras sin interferir en el estilo nostálgico de la ciudad vieja y más bien reforzando identidades.

Detenerse a referir el lazo con personas arraigadas en los afectos y en la gratitud es una forma de remover la memoria tras los espacios geográficos, urbanos, gastronómicos, el simple vagabundeo por lugares maravillosos, los lazos personales y el lugar del trabajo: todo eso invita a barajar el entramado del que van surgiendo los detalles con su misterio y conexiones. Evoco a Rosa Maria Grillo ligada al poeta de la nación agredida, a Salerno, su ciudad, a Franco Forte, al traductor Saul Forte, a Giulia y a Valentina, que curaron una edición de poemas míos a nombre de la *Fondazione Gatto*. También tengo presente la mesa común y la buena cocina salernitana que compartimos y fue ocasión de conversaciones felices con otros amigos comunes como el escritor Nicola Bottiglieri y el profesor Giorgio Sica. Cuando la pienso, recuerdo la noticia del *Premio Internazionale di Poesia Alfonso Gatto*, del cual fue gestora, y que me honra por su apelación al escritor.

En verano del año 2019 hice mi último viaje a Salerno, es decir antes de la pandemia y sus fantasmas –que ahora sirve para fechar las mareas de estos tiempos nuestros tan extraños y que por poco dejan sin aliento a la literatura distópica–, pues bien, ese último encuentro en Salerno fue un abrazo más estrecho con la ciudad, con otras amis-

tades vinculadas a la *Fondazione*, y nuevos vagabundeos urbanos y gastronómicos para buen gozo del yantar, el ver y el hablar. Asocio a Salerno con Rosa Maria. No podía ser de otro modo. Los lugares tienen el sello de los encuentros.

Sus publicaciones, muy atractivas, recorren un abanico amplio y fértil, en que enfoca temas como los migrantes (en particular la narrativa sobre la migración femenina), literatura de españoles en el exilio, italianos en el Cono Sur, y asuntos relativos a la Conquista y Colonización en la narrativa de los siglos XIX y XX. Destaco su interés por las historias de mujeres (la Malinche, mujeres entre Italia y el Río de la Plata). También pasa revista a autores latinoamericanos en Campania. Su más reciente libro hace una relectura de la literatura hispanoamericana: *Cinquecento anni di Civiltà e Barbarie*, centrándose en géneros literarios, autores, textos, personajes.

Junto a su actividad académica en la Universidad, la animación del Circolo Amerindiano Di Salerno, sus congresos y publicaciones, la colaboración con la Editorial Oèdipus, da un marco amplio de su trabajo e intereses. Su estilo comunicativo, afable, abierto, hace de Rosa Maria Grillo un personaje al que siempre se quiere volver a ver.

EL RESTO ES MEMORIA

Sandra Lorenzano

ESCRITORA. UDIR, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Miramos el mundo una sola vez, en la infancia.

El resto es memoria.

LOUISE GLÜCK, "Nostos"¹

Rosa queridísima,

Porque aquel viejo arrullo que nos acunó en la infancia a uno y otro lado del océano nos hermanó para siempre, van estas líneas para celebrar tu vida y tu amistad.

Si cerraran los ojos intentando hacer memoria, ¿lograrían recordar el arrullo con que los acunaban de pequeños? Hagan la prueba. Estoy segura de que ese arrullo se nos ha quedado a todos grabado en el corazón y en la piel.

Arroró mi niña, arroró mi sol, arroró pedazo de mi corazón.

Éste fue el mío. Éste fue el que acompañó mis primeros meses de vida, a la orilla del Río de la Plata. Mi madre, con poco más de veinte

¹ Louise GLÜCK, en "Nostos", <http://blogdelamasijo.blogspot.com/2013/01/louise-elisabeth-gluck-miramos-el-mundo.html>

años, me acunaba con una voz suave y tibia. Quizás esa voz, ese arrullo, hayan sido mi único y verdadero hogar.

Arroró mi niña, arroró mi sol, arroró pedazo de mi corazón.

Éste fue también el arrullo con el que acuné a mi hija. Ojalá haya podido yo también darle a ella un hogar.

Suelo empezar recordando ese “Arroró” en muchas de las charlas que doy a maestros, a bibliotecarios, a estudiantes, a lectores. Y debo decir que, gracias a este ejercicio de memoria, tengo ya no sólo un hermoso grupo de amigas y amigos que va creciendo en cada nuevo encuentro, sino además una maravillosa colección de arrullos y nanas de diversas zonas de México y de distintas partes del mundo. Sé que quienes comparten conmigo esos primeros recuerdos, depositan en mis manos un tesoro, por eso me conmueve tanto.

En algunas zonas de España me contaron que cantan:

*Pajarito que cantas
en la laguna,
no despiertes al niño
que está en la cuna.*

En México, entre otras nanas, siempre aparece ésta:

*Duérmete niñoito
que tengo que hacer;
lavar tus pañales,
ponerme a coser
una camisita
que te has de poner
el día de su santo,
Señor San Gabriel.*

O nuestra tan latinoamericana:

*Duerme, duerme negrito
Que tu mama está en el campo
Negrito*

¿Cómo era la canción de cuna con que los arrullaban? Después de recordarla pareciera que tenemos otro ánimo, otro ritmo dentro del cuerpo. Ése es el verdadero sentido de los arrullos, transmitirle al

bebé que todo va a estar bien. Se acompañan los ritmos del corazón y llega la calma. Sístole, diástole.

Como para muchos, éste es uno de mis primeros recuerdos. Aunque en realidad no recuerdo ni la música ni la letra, sí tengo la sensación del abrazo tibio de mi mamá. Es increíble, pero cuando estoy en una situación que me hace sentir en riesgo –por ejemplo, el avión que se mueve o un temblor– y así como otros rezan, yo tarareo bajito, bajito, *Arrorró mi niña...* o simplemente mmmmmmm...

Y a lo mejor sólo leo y escribo para repetir esa sensación arcaica, primigenia. ¿Quién puede saberlo? A lo mejor para sentir cerca esa tibieza que me daba certeza y seguridad con respecto al mundo.

Recuerdo la historia de aquel general que decidió crear un ejército de hombres fuertes, sin ataduras afectivas de ningún tipo. Tomó a cientos de niños sanos, hijos de familias sanas, para educarlos en la disciplina, la rigidez y la obediencia. Cientos de bebés que murieron al poco tiempo por no haber recibido jamás contacto alguno con otro ser vivo. Sin tibieza, sin abrazos, sin arrullos, no sobreviviríamos.

La voz y la piel. De ahí venimos. Para mí, una de las cosas más dolorosas de la muerte de alguien querido es olvidar su voz. La voz es cueva protectora, refugio para la intemperie, ancla en medio de las tormentas. Como la palabra poética.

La voz de los arrullos, la de las canciones, la de los juegos que recibimos cuando aún estamos en la cuna. “Tengo manita, no tengo manita, porque la tengo desconchabadita”. O antes: desde el vientre materno.

Dice Estela Carlotto, presidenta de las Abuelas de Plaza de Mayo, y que encontrara a Guido, su nieto, más de cuarenta años después de la muerte de su hija Laura, asesinada por los mismos militares que le robaron al recién nacido.

“Nuestros nietos, que han estado en cautiverio junto a su mamá en la panza, han recibido cantos, cuentos, voces, nombres, todo hacia dentro, porque eran ellos dos solos, y mientras viviera el hijo, vivían ellas, eso es lo que llevan adentro los chicos sin darse cuenta.”

Eso es lo que todas y todos llevamos dentro. Por eso me sigo cantando inconscientemente el mismo arrullo desde hace más de sesenta años cuando siento que el mundo se derrumba.

Después para mí llegaron los poemas. En casa teníamos un libro que como tantas otras cosas se perdió con los años y el exilio, pero

recuerdo exactamente el rojo vino de la encuadernación, las letras plateadas, el olor de las páginas. Debía llamarse algo así como “Los mejores poemas para niños de la lengua castellana”. ¡Cómo me gustaría reencontrarlo!

Allí estaban Gabriela Mistral y Pablo Neruda, y el argentino Conrado Nalé Roxlo, y el favorito de mi madre: Federico García Lorca. Cada tanto se sentaba con el libro, abría una página casi al azar y nos leía. Era un momento mágico que se repetía sin regularidad ni orden preestablecido, un poco como si de pronto el volumen se le cruzara en el camino.

*El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.
El lagarto y la lagarta con delantalitos blancos.
Han perdido sin querer su anillo de desposados.
¡Ay! su anillito de plomo,
¡ay! su anillito plumado
Un cielo grande y sin gente
monta en su globo a los pájaros.
El sol, capitán redondo,
lleva un chaleco de raso.
¡Miradlos qué viejos son!
¡Qué viejos son los lagartos!
¡Ay, cómo lloran y lloran!
¡Ay, ay, cómo están llorando!*

De esa época, cuando aún no sabía leer, recuerdo también el poema favorito de mi padre que aprendimos a recitar con él:

*Con diez cañones por banda,
viento en popa a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín;
bajel pirata que llaman,
por su bravura, el Temido,
en todo mar conocido
del uno al otro confín.
(...)
Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.*

Trato de pensar qué significaban, qué significan esas palabras, esos ritmos, esos versos que son parte de mí. Sin duda eran un vínculo con mis padres, pero no sólo con su presente sino también o sobre todo con su infancia. Las canciones y los poemas (más tarde fueron los libros) me permitían conocer a los niños que ellos habían sido y hacerlos parte de mi vida. Y si lo pensamos desde nuestro presente quizás lo veamos más claramente: cuando les leemos o cantamos a nuestros pequeños hijos, sobrinos, amigos o alumnos, volvemos a tener dos y tres y cuatro años. O reencontramos esa parte de nosotros mismos. Volvemos a confiar y a celebrar la vida como si ese nido protector en el que estamos no se fuera a terminar jamás. Claro que no todas las niñas ni todos los niños viven dentro de un nido protector, pero los que hemos tenido la suerte de tenerlo quizás no nos reponemos nunca de su pérdida. O tal vez buscamos permanentemente reconstruir esas sensaciones. ¿No será también por eso que escribimos?

Pero como siempre cuando éstos son los temas, lo mejor es escuchar. Y agradecerle a la gente que venga a compartir conmigo sus historias: el muchacho que me cuenta que tuvo una relación muy distante con su mamá, pero que cuando yo empecé a hablar volvió a él la voz y los cuidados de la maravillosa abuela que lo crió; o la mujer joven que sólo me abrazó diciéndome “removiste muchos recuerdos míos” y se fue llorando sin agregar nada más; o el señor mayor que nació en un rancho y que tenía un abuelo que silbaba como si tocara la flauta. Todas y todos volvieron a sus propios arrullos, a su propia memoria, a sus propias infancias, a los versos, a las canciones, a los juegos. A ese abrazo originario que nos dio fortaleza para lanzarnos a la vida.

Escucharlos y aprender de todos ellos es mi privilegio.

Aprender de ti, querida Rosa. Compartir la pasión por esas infancias con ritmo rioplatense, las historias de mujeres de aquí, de allá y de acullá, los dolores de las migraciones y los exilios, y sobre todo el amor por esta lengua en la que nos arrullaron, es mi privilegio.

Estas líneas son un modo de celebrarlo y celebrarte.

PUBBLICAZIONI DI ROSA MARIA GRILLO
PUBLICACIONES DE ROSA MARIA GRILLO

MONOGRAFIE E ARTICOLI

- *Invito alla lettura di José Bergamín*, "La scuola di domani", nn. 9-10, 1977, pp. 19-21.
- *Uruguay, il paese con la coda di paglia*, "Carte Segrete", nn. 48-49, 1980, pp. 185-195.
- *Uno scrittore uruguayano/un uruguayano che scrive: Mario Benedetti*, in AA.VV., *Altre parole: dai margini dell'America Latina*, Cooperativa Sintesi editrice, Napoli 1980, pp. 71-107.
- *Racconto spagnolo. Appunti per una teoria del racconto e le sue forme*, Palladio, Salerno 1985.
- *Mario Benedetti, el exilio y los géneros narrativos*, "Palinure", n. 3, 1987, pp. 102-111.
- *Lorca e Bergamín: il «duende» analfabeta* [con G. Gentile], in Laura DOLFI (a cura di), *L'imposibile/posibile di Federico García Lorca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 201-217.
- *Voces y personajes en Primavera con una esquina rota de Mario Benedetti*, in Olver Gilberto de LEÓN (a cura di), *Novela y exilio*, Signos, Montevideo 1989, pp. 145-191.
- *De Hora de España a Romance: historia de un desengaño*, "América", nn. 4-5, 1990, pp. 185-193.
- *Rosa Chacel e Maria Zambrano in Hora de España*, in AA. VV., *Studi di Letteratura e di Linguistica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1990, pp. 123-139.
- *José Bergamín in Uruguay: una docenza eterodossa*, Edisud, Salerno 1990 [2^a ed. corretta e ampliata, Cal y Canto, Montevideo 1995 con

introduzione di Pablo Rocca; una 3^a edizione, ampliata e con inediti di Bergamín, con il titolo *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay (1947-1954)*, è sta pubblicata nella collana “Ensayos / Scriptura” dell’Università di Lleida, 1999].

- *La scrittura del ritorno: Los fuegos de San Telmo di José Pedro Díaz*, “Latinoamerica”, nn. 42-43, 1991, pp. 47-55.

- *Nota preliminare a José Bergamín*, *Moralidad y misterio de Don Juan*, in Laura DOLFI (a cura di), *Immagini riflesse*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991, pp. 253-255.

- *El yo múltiple en los cuentos de Mario Benedetti*, “Anthropos”, n. 132, 1992, pp. 52-56.

- *Bergamín en Marcha: una relación contrastada*, “América”, nn. 9-10, 1992, pp. 347-358.

- *Scrittura in esilio*, “Heteroglossia”, n. 4, 1992, pp. 193-216.

- *Bontempelli e Bergamín*, in Corrado DONATI (a cura di), *Massimo Bontempelli, scrittore e intellettuale*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 343-356.

- *Horacio Quiroga tra racconto e nouvelle: La meningitis y su sombra*, in Paola CABIBBO (a cura di), *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Il Calamo, Roma 1993, pp. 155-170.

- *Mario Puccini: Taccuino di viaggio tra la letteratura spagnola ed italiana*, in Gianna Carla MARRAS, Nicola BOTTIGLIERI (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Scheiwiller, Milano 1994, pp. 187-199.

- *Il portuñol da spazio fronterizo a spazio letterario*, “Letterature d’America”, n. 49, 1993, pp. 109-121 [una versione ampliata, in spagnolo, è stata pubblicata in “Fundación”, n. 2, 1994, pp. 20-29].

- *Las voces de las sirenas: modelos y prácticas de la escritura en Los fuegos de San Telmo de José Pedro Díaz*, in AA. VV., *Coloquio internacional «El texto latinoamericano»*, Fundamentos, Madrid 1994, II, pp. 107-117.

- *Rosa Montero tra autobiografia, narrativa e giornalismo*, in Susanna REGAZZONI, Leonardo BUONOMO (a cura di), *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 25-35.

- *La nouvelle o el cuento colmado de ripios*, “Studi di Letteratura e di Linguistica”, n. 6, 1994, pp. 203-222.

- *La poesía dramática de Melusina* [con G. Gentile], in Nigel DENNIS (a cura di), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Universitat de Lleida/Pagès Editor, Lleida 1995, pp. 153-176.

- *Il viaggio di ritorno: uruguayani in Italia*, “Il Veltro”, nn. 5-6, 1994, pp. 349-358.

- *In Memoriam: Juan Gil-Albert e Rosa Chacel*, “Spagna Contemporanea”, n. 6, 1994, pp. 119-125.

- *Presentazione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), Mario Benedetti, *Racconti*, Multimedia, Salerno 1995, pp. 5-11.
- *Falso e dintorni*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 13-32.
- *Immagini e parole di Spagna in L'Illustrazione Italiana (1936-1939)*, "Civiltà italiana", n. 1, 1995, pp. 59-76.
- *La guerra civile e l'esilio nella scrittura autobiografica femminile*, in AA.VV., *La guerra civile spagnola tra politica e letteratura*, Shakespeare & Company, Firenze 1995, pp. 251-262.
- *Hacia un descubrimiento de Europa*, "Río de la Plata", nn. 15-16, 1996, pp. 11-20.
- *La saggistica di Gonzalo Santonja*, "Spagna Contemporanea", n. 9, 1996, pp. 153-156.
- *Juan Gil-Albert: un dandy nella guerra civile spagnola*, in AA.VV., *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 141-156.
- *Escritura de una vida: biografía, autobiografía, novela*, in Cecilio ALONSO (a cura di), *Max Aub y el Laberinto Español*, Universidad de Valencia, Valencia 1996, pp. 161-171.
- Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Edición adaptación, notas y ejercicios por Rosa Maria Grillo y Ariel Laurencio Tacoronte, Italibri, Napoli 1996.
- *La Literatura*, in Luis de LLERA ESTEBAN (a cura di), *El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura*, Mapfre América, Madrid 1996, pp. 315-515.
- *La confusión reinante. Definiciones y estructuras de la prosa breve de Fernán Caballero*, "Siglo XIX", n. 2, 1996, pp. 201-212.
- *De unas cartas senequistas (1939-1949)*, "Anthropos", n. 172, 1997, pp. 84-90.
- *La prehistoria de un poeta: José Bergamín en Uruguay*, in Gonzalo PENALVA (a cura di), *Homenaje a José Bergamín*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid 1997, pp. 198-207.
- *Presentazione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), José Pedro Díaz, *I fuochi di Sant'Elmo*, Galzerano, Casalvelino (SA) 1997, pp. 5-10.
- *María Casares, residente privilegiada en París*, in Alicia ALTED VIGIL, Manuel AZNAR SOLER (a cura di), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, AEMIC-GEXEL, Barcelona 1998, pp. 119-128.
- *Los adioses de Mario Benedetti*, in Carmen ALEMANY, Remedios MATAIX, José Carlos ROVIRA (a cura di), *Mario Benedetti: Inventario cómplice*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante 1998, pp. 183-192.

- *El exilio español en Uruguay*, in Manuel Aznar SOLER (a cura di), *El exilio literario español de 1939*, GEXEL, Barcelona 1998, pp. 95-102.
- *Introduzione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Italia e Uruguay: culture in contatto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, pp. 7-10.
- *Saggio bibliografico: viaggiatori uruguayani in Italia*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Italia e Uruguay: culture in contatto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, pp. 341-361.
- *El Ulises memorioso: emigración y exilio en las autobiografías de italianos en Uruguay*, "Studi di Letteratura e di Linguistica", n. 8, 1999, pp. 319-343.
- Los hermanos Grimm, *Blancanieves y los siete enanitos*, Edición adaptación, notas y ejercicios por Rosa Maria Grillo y Ariel Laurencio Tacoronte, Italibri, Napoli 1999.
- *Viajeros rioplatenses en la Italia clásica*, in José Vicente BAÑULS OLLER, Juan P. SÁNCHEZ MÉNDEZ, Julia SANMARTÍN SÁEZ (a cura di), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Universidad Autónoma de Barcelona-Universidad de Valencia, Barcelona-Valencia 1999, pp. 215-228.
- *Di realismo magico ed altri demoni*, "Lo stato delle cose", nn. 10-11, 2000, pp. 37-60.
- *L'utopia religiosa nelle Americhe*, in *I nomi di Dio. La spiritualità amerindiana di fronte alla cristianizzazione*, Gramma, Perugia 2000, pp. 29-33.
- *El debate en torno al romance en las revistas españolas de la guerra civil*, in Maria Camilla BIANCHINI (a cura di), *I linguaggi della guerra. La guerra civile spagnola*, Unipress, Padova 2000, pp. 325-332.
- *Tipos y topoi de la inmigración italiana en la literatura uruguaya*, "Cultura Latinoamericana. Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani", nn. 1-2, 1999-2000, pp. 265-296.
- *Cibi e abitudini alimentari italiani nella letteratura del Rio de la Plata*, "Civiltà Italiana", n. 1, 2000, pp. 75-81.
- *Introduzione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), Ricardo Tremolada, *In pietra viva*, Oèdipus, Salerno 2000, pp. 7-12.
- *Introduzione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), Rafael Courtoisie, *Vite di cani*, Oèdipus, Salerno 2000, pp. 7-14.
- «Deslinda» y «Temas»: *Benito Milla, del exilio a la integración*, in Manuel AZNAR SOLER (a cura di), *Sesenta Años Después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, GEXEL, Barcelona 2000, I, pp. 219-230.
- *Dell'esilio ed altre esclusioni: il maschile e il femminile nella scrittura autobiografica del '900 spagnolo*, in Maria Teresa CHIALANT (a cura di), *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 119-140.

- *Juegos de parejas en un espejo. Masculino y femenino en la escritura autobiográfica del exilio*, in José María BALCELLS, José Antonio PÉREZ BOWIE (a cura di), *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, pp. 323-342.
- *El Mediterráneo y los escritores rioplatenses*, “Studi di Letteratura e di Linguistica”, n. 9, 2001, pp. 135-144.
- *Juan Gil-Albert, la guerra civil y Hora de España*, “Studi di Letteratura e di Linguistica”, n. 10, 2001, pp. 89-110.
- *Los diarios de Zenobia Camprubí y Rosa Chacel*, in Antonio RAMÍREZ ALMANZA, Mercedes ARRIAGA FLÓREZ, José Luis GOZÁLVEZ ESCOBAR, José Antonio GARCÍA BARRIGA (a cura di), *Representar-representarse. Firmado: mujer*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer 2001, pp. 69-81.
- *Postfazione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), José Enrique Rodó, *Sulla strada di Paros*, Oèdipus, Salerno 2001, pp. 113-124.
- *Straniere alla guerra di Spagna*, in Rosa Maria GRILLO, Francesco Saverio FESTA (a cura di), *La Spagna degli anni 30 di fronte all'Europa. Politica, storia, filosofia, letteratura, radio, cinema, teatro*, Antonio Pellicani, Roma 2001, pp. 341-358.
- *Introduzione*, in Fernando Loustaunau, 14, Oèdipus, Salerno 2002, pp. 7-10.
- *Sul filo del ricordo. La scrittura autobiografica di José Bergamín*, in Paola AMBROSI (a cura di), *José Bergamín tra avanguardia e barocco*, Edizioni ETS, Pisa 2002, pp. 183-196.
- *La visione dei vinti nel romanzo storico latinoamericano*, “Annali dell'I.S.L.A”, n. 4, 2002, pp. 73-94.
- *L'emigrazione italiana nella letteratura ispanoamericana*, in Sebastiano MARTELLI (a cura di), *Due patrie, due lingue. Emigrazione e cultura italoamericana*, Il Grappolo, Mercato San Severino 2002, pp. 59-95.
- *La otra historia: parodia y desacralización del descubrimiento en la narrativa hispanoamericana. Maluco de N. Baccino Ponce de León*, “Quaderni di Thule”, n. 1, 2002, pp. 81-86.
- 1492. *Gli italiani alla scoperta del mare ignotum*, in Bart VAN DEN BOSSCHE, Corinna SALVADORI LONERGAN, Michel BASTIAENSEN (a cura di), «...e c'è di mezzo il mare»: *lingua letteratura e civiltà marina*, Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 137-146.
- *El nuevo descubrimiento de los españoles en América*, “América sin nombre”, n. 3, 2002, pp. 35-47.
- *Feminismo y posmodernidad en Ella escribía poscrítica de Margarita Mateo*, in Domenico Antonio CUSATO, Antonio MELIS (a cura di), *...las páginas se unieron como plumas... Homenaje a Hernán Loyola*, Andrea Lippolis Editore, Messina 2002, pp. 159-178.

- *Napoli e Firenze in Rodó e Sarmiento*, in Gisella MAIELLO, Rita STAJANO (a cura di), *Collage. Studi in memoria di Franca Caldari Bevilacqua*, Oèdipus, Salerno 2003, pp. 455-471.
- *Emigrante / Inmigrado. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya*, Oèdipus, Salerno 2003.
- *Editoriale*, "Thule. Rivista italiana di studi americanistici", nn. 10-11, 2001 [2003], pp. 5-8.
- *Obiettivi soggettivi*, in Sergio DE BENEDITTIS, Claudia AVITABILE, Carlotta BAGAGLIA (a cura di), *Nello stato delle cose. La luce era buona. Antropologie*, Gramma, Perugia 2003, pp. 17-18.
- *Le protagoniste*, "Lèggere Leggèro", n. 11, 2002, p. 7; n. 12, 2003, p. 8; n. 13, 2003, p. 5.
- *La guerra civil y el exilio en la escritura autobiográfica de Federica Montseny y Teresa Pàmies*, in Francesc BONAMUSA, Josep PUY (a cura di), *L'exili republicà. Actes del V^e. Colloqui República, Guerre Civil i Franquisme*, Ayuntamiento de Barberà del Vallès, Barberà del Vallès 2002, pp. 31-50.
- *El viaje de Francisco del Puerto de las crónicas a las novelas*, "Quaderni di Thule", n. 2, 2003, pp. 215-227.
- *Premessa* [con M. Bottalico], in Rosa Maria GRILLO, Michele BOTTALICO (a cura di), *Culture a contatto nelle Americhe*, Oèdipus, Salerno 2003, pp. 5-7 e 11-15.
- *El inmigrado italiano en las áreas rurales: tipos, géneros, antagonistas*, in Graciela BARRIOS, Abelardo Manuel GARCÍA VIERA (a cura di), *Aspectos de la cultura italiana en el Uruguay*, República Oriental del Uruguay, Montevideo 2003, pp. 145-171.
- *Presentazione di Susana Soca*, "Teoria. Rivista di filosofia", n. 2, 2003, pp. 103-107.
- *Per un profilo italiano di Max Aub*, in Paolo ALBANI (a cura di), *Omaggio a Max Aub nel centenario della nascita*, <http://www.nuovatechne.it/AubMRGrillo.html> (ultima consultazione 23/02/2023)
- *Voci Literatura y guerra e Literatura y paz*, in Mario LÓPEZ MARTÍNEZ (a cura di), *Enciclopedia de Paz y Conflictos*, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía-Universidad de Granada, Granada 2004, II, pp. 641-645 e 645-648.
- *Tres novelas para la misma historia: el encuentro entre Cortés y Xicoténcatl*, "América sin nombre", nn. 5-6, 2004, pp. 104-114.
- *Entre la farsa y la tragedia, en compañía de un cuervo y un árbol*, in Silvia MONTI (a cura di), *Max Aub de la farsa a la tragedia*, Fiorini, Verona 2004, pp. 227-239.

- *Los pinares perdidos del Uruguay*, in Gonzalo SANTONJA (a cura di), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid 2004, I, pp. 413-429.
- *La veridica storia di Lope de Aguirre, dalla cronaca al cinema*, in Maria Teresa CHIALANT (a cura di), *Il personaggio nella letteratura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 69-86.
- *L'italiano contaminato nei testi d'emigrazione dell' "Archivio Diaristico Nazionale" di Pieve di Santo Stefano*, in Bart VAN DEN BOSSCHE, Corinna SALVADORI LONERGAN, Michel BASTIAENSEN (a cura di), *Lingue e Letterature in contatto: atti del XV Congresso dell'AIPI. Brunico, 24-27 agosto 2002*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, I, pp. 61-68.
- *Introduzione*, in Benito Pérez Galdós, *Nazarín*, Avagliano, Salerno 2004, pp. 7-15.
- *Revolución social y revolución de los géneros en La muerte y otras sorpresas (1968) de Mario Benedetti*, "Río de la Plata", nn. 26-27, 2004, pp. 227-236.
- *Introduzione*, in Luz Argentina Chiriboga, *Il venerdì sera*, Oèdipus, Salerno 2004, pp. 7-11.
- *Re-leyendo la historia del descubrimiento y la conquista*, "Quaderni di Thule", n. 3, 2005, pp. 167-180.
- *Il sentimento e le immagini del mare nel viaggio verso il Nuovo Mondo*, in Salvatore DI BARBA, Barbara MESSINA (a cura di), *Il disegno dei viaggiatori*, CUES, Salerno 2005, pp. 145-168.
- *La descripción extrañada de America en las crónicas y en las novelas históricas contemporáneas*, in Eva VALCÁRCEL (a cura di), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Universidade da Coruña, A Coruña 2005, pp. 329-337.
- *Introduzione*, Renée Ferrer, *I nodi del silenzio*, Oèdipus, Salerno 2005, pp. 7-17.
- *Frammenti di vita/ frammenti di memoria nella autobiografia femminile spagnola del secondo Novecento*, in Michele BOTTALICO, Maria Teresa CHIALANT (a cura di), *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Liguori, Napoli 2005, pp. 119-130.
- *La fundación del Río de la Plata entre historiografía y ficción*, "Río de la Plata", nn. 29-30, 2006, pp. 15-32.
- *Alla ricerca del luogo perduto: giochi di memoria tra Parigi e Montevideo*, "Quaderni di Thule", n. 4, 2006, pp. 381-390.
- *Viaggiatori latinoamericani in Campania: tipologie di viaggi e di scritture*, in Maria Teresa CHIALANT (a cura di), *Viaggio e letteratura*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 367-380.

- *La veridica storia di Lope de Aguirre da 'loco y traidor' a 'príncipe de la libertad'*, "Cultura Latinoamericana", n. 7, 2006, pp. 123-154.
- *Introduzione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *L'America Latina fra Civiltà a Barbarie*, Oèdipus, Salerno 2006, pp. 5-10.
- *Cinque secoli di Civiltà e Barbarie*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *L'America Latina fra Civiltà a Barbarie*, Oèdipus, Salerno 2006, pp. 155-318.
- *Introduzione*, in Víctor Alfonso Maldonado, *La notte di San Bernabé*, Oèdipus, Milano-Salerno 2006, pp. 7-10.
- *La memoria fragmentada*, in Manuel Aznar SOLER (a cura di), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla 2006, pp. 441-448.
- *Viaggiatori spagnoli nella Napoli borbonica*, in Bart VAN DEN BOSCHÉ, Corinna SALVADORI LONERGAN, Michel BASTIAENSEN (a cura di), *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2006, pp. 43-48.
- *Premessa* [con R. Santoni] e *Presentazione*, in Romolo SANTONI, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *La ruta de la Obsidiana. Percorsi mesoamericani*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 5-6 e 129-131.
- *La otra historia de la conquista de México: Xicoténcatl*, in Romolo SANTONI, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *La ruta de la Obsidiana. Percorsi mesoamericani*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 157-177.
- *Verso la letteratura indigena contemporanea*, in Piero GORZA e Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*, Oèdipus, Salerno 2007, pp. 12-27.
- *Francisco del Puerto, Aguilar y Guerrero, tres náufragos entre la palabra y el silencio*, "América sin nombre: En torno al personaje histórico", nn. 9-10, 2007, pp. 98-108.
- *Presentazione*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Voci femminili dall'America Latina*, Oèdipus, Salerno-Milano 2007, pp. 7-11.
- *La Malinche según Carlos Fuentes*, in Matías BARCHINO (a cura di), *Territorios de la Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 381-392.
- *Storie di donne tra Italia e Río de la Plata*, in "Oltreoceano. Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano", n. 2, 2008, pp. 95-106.
- *Presentazione*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Viaggiatori americani in Campania*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 9-13.

- *Intorno a Penelope*, in Brigidina GENTILE (a cura di), *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, Oèdipus, Salerno-Milano 2008, pp. 9-11.
- *Revolución social y revolución de los géneros en algunas obras de Mario Benedetti*, in Greg DAWES (a cura di), *Mario Benedetti, autor uruguayo contemporáneo: estudios sobre su compromiso literario y político*, The Edwin Mellen Press, New York 2008, pp. 163-183.
- *Presentazione*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Viaggio e Mito, Viage y Mito*, Oèdipus, Salerno-Milano 2009, pp. 7-9.
- *Un uomo chiamato Gardel*, "Cultura Latinoamericana", nn. 8-9, 2006-2007 [2009], pp. 557-569.
- *Oltre il confine. La vita e l'opera di Marosa di Giorgio*, in "Oltreoceano. Scrittura migrante. Dialogare con la poesia", n. 3, 2009, pp. 181-188.
- *La utopía de los jesuitas en la literatura paraguaya contemporánea*, in Hugo CERUTTI GULDBERG e Jussi PAKKASVIRTA (a cura di), *Utopía en Marcha*, Abya-Yala Editores, Quito 2009, pp. 143-157.
- *Presentazione*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America / Encuentros y Desencuentros entre Europa y América*, Oèdipus, Salerno-Milano 2009, pp. 7-12.
- *...e il dialogo continua*, in Mauricio Rosencof-Eleuterio Fernández Huidobro, *Memorie dal calabozo*, Iacobelli, Roma 2009, pp. 11-16.
- *La revolución de Penélope en las literaturas hispánicas*, in Estela GONZÁLEZ DE SANDE y Ángeles CRUZADO RODRÍGUEZ (a cura di), *Las revolucionarias, Literatura e insumisión femenina*, ArCiBel Editores, Sevilla 2009, pp. 311-332.
- *Presentazione*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Letterature americane e altre arti*, Oèdipus, Salerno 2010, pp. 7-14.
- *La Italia de Luce Fabbri*, in Silvana SERAFIN, Emilia PERASSI, Susanna REGAZZONI, Luisa CAMPUZANO (a cura di), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Renacimiento, Sevilla 2010, pp. 109-129.
- *Mangiare la foglia. Metafore del cibo nella letteratura d'emigrazione*, "Oltreoceano", n. 4, 2010, pp. 253-264.
- *Alejo Carpentier y el 1949: una nueva literatura para un nuevo mundo*, "Centroamericana", n. 18, 2010, pp. 51-63.
- *El imposible diálogo con el hombre de Renée Ferrer*, "Scriptura: Señas del Paraguay", nn. 21-22, 2010, pp. 275-290.
- *El acento de Fernando Ainsa, 25 años después*, in Cécile CHANTRAINE-BRAILLON, Norah GIRALDI DEI-CAS, Fatiha IDMHAND (a cura di), *El escritor y el intelectual entre dos mundos*, Iberoamericana, Madrid 2010, pp. 275-286.

- *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Universidad de Alicante, Alicante 2010.
- *Né Musa né Mecenate: Victoria Ocampo*, in Maria Rosa LOJO, *La Musa ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo*, Oèdipus, Salerno 2010, pp. 5-12.
- *Penélope sigue tejiendo... y viajando*, in Brigidina GENTILE (a cura di), *La otra Penélope*, ArCiBel, Sevilla 2011, pp. 229-232.
- *Novelas históricas: Artigas y el Paraguay*, in Juan Manuel CASAL, Thomas L. WHIGHAM (a cura di), *Paraguay en la historia, la literatura y la memoria: Actas de las II Jornadas Internacionales de Historia del Paraguay en la Universidad de Montevideo*, Tiempo de Historia-Universidad de Montevideo, Asunción 2011, pp. 343-359.
- *Eppur si muove*, in Eliana GUAGLIANO (a cura di), *Donne in movimento*, Oèdipus, Salerno 2011, pp. 9-12.
- *Penelope e le altre*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Penelope e le altre/Penélope y las demás*, Oèdipus, Salerno 2012, pp. 7-12.
- *La Spagna di Luce Fabbri, tra Storia e Utopia*, in María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, Jordi GRACIA (a cura di), *Italia/Spagna, cultura e ideologia dal 1939 alla transizione*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 307-326.
- *Le polene di Benito Quinquela Martín e il mare di María Hortensia Troanes*, in Silvana SERAFIN (a cura di), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Forum, Udine 2011, pp. 249-258.
- *Vecchi e nuovi eroi*, in Emilia PERASSI, Laura SCARABELLI (a cura di), *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, Utet, Torino 2011, pp. 141-160.
- *Scrivere donna*, in Brigidina GENTILE, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Scrivere donna. Letteratura al femminile in America Latina*, Aracne, Roma 2011, pp. 9-12.
- *Romanzo-inchiesta, tra giornalismo e letteratura*, in Elvira FALIVENE, Marta CARIELLO, Carmen SAGGIOMO, Paola VIVIANI, Sanad OBAD (a cura di), *Itinerari di culture*, Loffredo, Napoli 2011, pp. 109-122.
- *La Spagna nel cuore di Leonardo Sciascia*, in Michel BASTIAENSEN, Alberto BIANCHI, Pietro DE MARCHI, Franco MUSARRA, Leonarda TRAPASSI, Ineke VEDDER, Corinna SALVADORI LONERGAN, Bart VAN DEN BOSSCHE (a cura di), *La penisola iberica e l'Italia: rapporti storico-culturali, linguistici e letterari*, Franco Cesati, Firenze 2011, pp. 437-448.
- *El nuevo descubrimiento de América: la Argentina de María Rosa Lojo, una 'exiliada hija'*, in Manuel AZNAR SOLER y José Ramón LÓPEZ GARCÍA (a cura di), *El exilio republicano de 39 y la segunda generación*, Renacimiento, Sevilla 2011, pp. 572-577.

- *El mito de un nombre: Malinche, Malinalli, Malintzin*, “Mitologías hoy”, n. 4, 2011, pp. 15-26.
- Voci per il *Diccionario del exilio español*, in Manuel AZNAR SOLER (a cura di), *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores del exilio republicano de 1939*, Ministerio de Educación, Gobierno de España, Instituto de Tecnologías educativas, GEXEL, Madrid, <http://recursostic.educacion.es/lenguas/escritoresexilio39/index.php> (ultima consultazione 23/02/2023).
- *Mario Vargas Llosa e i demonios della Storia*, “Letterature d’America”, n. XXXII/138, 2012, pp. 5-33.
- *Pietro De Angelis tra Rivadavia e Rosas*, in Valerio GIANNATTASIO, Raffaele NOCERA (a cura di), *1810-1910-2010: l’America Latina tra indipendenza, emancipazione e rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012, pp. 245-258.
- *Lecturas y Re-lecturas del Garibaldi uruguayo*, in Camilla CATTARULLA, Iaria MAGNANI (a cura di), *Escrituras y reescrituras de la Historia*, Corregidor, Buenos Aires 2012, pp. 295-314.
- *Questioni di genere in Salgari e nella letteratura contemporanea per adolescenti*, in Paola Irene MASTRODONATO, Maria Gabriella DIONISI (a cura di), *Riletture salgariane*, Metauro, Pesaro 2012, pp. 265-284.
- *El regreso al mundo clásico: el viaje a Europa de Manuel Mújica Láinez bajo el signo de la dualidad*, in Sabrina COSTANZO, Domenico Antonio CUSATO (a cura di), *El ingenio es como el fuego... Studi di iberistica offerti a Cecilia Galzio*, Andrea Lippolis, Messina 2012, pp. 105-118.
- *San Cono gioca col fuoco... e con il lotto*, in Ornella DE ROSA, Donato VERRASTRO (a cura di), *Gioco e società*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 117-128.
- *A passo di tango*, in Beatriz Cristina SERNA (a cura di), *Eduardo Rovira, L’ultra avanguardia nel tango*, Oèdipus, Salerno 2012, pp. 7-10.
- *Il ricordo a fior di pelle*, in Edda Fabbri, *Oblivion*, Oèdipus, Salerno 2012, pp. 5-13.
- *La Malinche (1502-1529). La Signora della parola*, in Annamaria LASSERRA (a cura di), *Le signore dei signori della storia*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 143-158.
- *Emigración italiana a las Américas*, “Revista Hispanista Escandinava”, n. 2, 2013, pp. 66-87.
- “Nosotras” *contra el olvido o la última conquista*, in Irina BAJINI, Luisa CAMPUZANO, Emilia PERASSI (a cura di), *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*, Ledizioni, Di/Segni, Milano 2013, pp. 173-192.

- *Donne e violenza nella guerra civile spagnola*, in *V Congresso della Società Italiana delle Storiche. Nuove frontiere per la storia di genere* (Napoli, 28-30 gennaio 2010), http://www.cdlstoria.unina.it/storiche/Relazione_Grillo.pdf (ultima consultazione 23/02/2023).
- *La autoficción de Mauricio Rosencof*, "Letterature d'America", n. 143, 2013, pp. 5-36.
- *Funerali apocalittici da Evita a la Mamá Grande*, "Altre Modernità", Numero speciale *Apocalipsis* 2012, 2013, pp. 265-280.
- *Donne in armi per Garibaldi*, in Maria Alessandra GIOVANNINI, Germana VOLPE (a cura di), *Italia desde fuera. La percezione dell'Italia nella cultura ispanica*, Tullio Pironti, Napoli 2013, pp. 249-266.
- *Monologar para no morir*, in Elisa Constanza Zamora Pérez, *Voces desde el telar y un perchero*, Bubok, Madrid 2013, pp. 7-18.
- *Emilio Salgari: Italia-Ispanoamerica, andata e ritorno*, in Patrizia SPINATO BRUSCHI, Jaime José MARTÍNEZ, *Cuando quiero hallar las voces, encuentro con los afectos. Studi di Iberistica offerti a Giuseppe Bellini*, CNR, Roma 2013, pp. 363-382.
- *El nuevo descubrimiento de América en femenino: María Rosa Lojo y las mujeres argentinas*, in María Teresa GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, José DÍAZ-CUESTA GALIÁN (a cura di), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, Universidad de la Rioja, Logroño 2013, pp. 185-201.
- *Montezuma di Vivaldi tra storiografia, letteratura e rappresentazione*, in Sebastiano MARTELLI, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *La parola e la sua rappresentazione*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, pp. 21-31.
- *Viaje al fin de la errancia: regreso y autobiografía*, in Manuel AZNAR SOLER, José-Ramón LÓPEZ GARCÍA, Francisca MONTIEL RAYO, Juan RODRÍGUEZ (a cura di), *El exilio Republicano de 1939. Viajes y retornos*, Renacimiento, Sevilla 2014, pp. 277-285.
- *Pedro de Angelis desde Nápoles a Buenos Aires, las independencias frustradas*, in José Carlos ROVIRA, Víctor Manuel SANCHIS (a cura di), *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Alicante 2012, pp. 229-250.
- *La Parola, tra la memoria e l'oblio*, in Rosa Maria GRILLO, Carla PERUGINI (a cura di), *El olvido está lleno de memoria (Mario Benedetti)*, Oèdipus, Salerno-Milano 2014, pp. 9-19.
- *Margherita Sarfatti tra le due sponde del Plata*, in Emilia PERASSI, Susanna REGAZZONI, Margherita CANNAVACCIUOLO (a cura di), *Scritture migranti. Per Silvana Serafin*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 129-141.

- *Le stregonerie del caffè*, in Ramón Bermúdez Boullón, *La strega in amore beve caffè*, Oèdipus, Milano-Salerno 2014, pp. 5-8.
- *Eva Perón tra la favola, la tragedia, il mito*, in Liliana Bellone, *Eva Perón, allieva di Nervo*, Oèdipus, Milano-Salerno 2014, pp. 5-11.
- *Nuevos héroes de la Independencia uruguaya: los negros Ansina y Aguiar*, "Thule. Rivista italiana di studi americanistici", nn. 32-35, 2014, pp. 193-207.
- *Editoriale*, "Thule. Rivista italiana di studi americanistici", nn. 32-35, 2014, pp. 7-20.
- *El sistema binario en Dos mujeres de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, "Revolución y cultura", n. 4, 2014, pp.13-17.
- *Talleres de escritura y algo más*, in Luisa Campuzano (a cura di), *Asociacionismo y redes de mujeres latinoamericanas y caribeñas*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana 2014, pp. 231-244.
- *Violines contra la guerra*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Poemas para la paz*, El ciervo, Barcelona 2014, pp. 9-12.
- *L'arte del narrare secondo Horacio Quiroga*, in Horacio Quiroga, *La retorica del racconto e altri scritti*, Oèdipus, Milano-Salerno 2014, pp. 5-19.
- *Manuela Sáenz antes y después de Bolívar*, "Cultura latinoamericana. Revista de estudios interculturales", n. 1, 2015, pp. 65-90.
- *Per illuminare la notte*, in Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Venimos de la noche y hacia la noche vamos*, Oèdipus, Salerno-Milano 2015, pp. 7-9.
- *Maestras, caballos y gallinas en la infancia de Felisberto Hernández*, "Casa de las Américas", n. 281, 2015, pp. 40-49.
- *Las cosas que no pasan*, in Max HIDALGO NÁCHER, Iván LÓPEZ CABELLO, María Teresa SANTA MARÍA FERNÁNDEZ (a cura di), *José Bergamín entre literatura y política*, Presses Universitaire de Paris Ouest, Paris 2016, pp. 329-332.
- *Il ritorno di Nora*, in Camilla CATTARULLA (a cura di), *Argentina 1976-1983. Immaginari italiani*, Nova Delphi, Roma 2016, pp. 93-112.
- *Tres testimonios uruguayos para Casa de las Américas*, "Cultura y revolución", n. 1, 2016, pp. 9-14.
- *Lo Spazio-Tempo della letteratura, tra Buenos Aires e Parigi*, in Liliana Bellone, *Frammenti di un secolo*, Oèdipus, Salerno-Milano 2016, pp. 5-8.
- *Cuentos y relatos históricos en la narrativa hispanoamericana*, "Studi Ispanici", n. 41, 2016, pp. 211-228.
- *Una principessa azteca: Tecuichpotzin Ichcaxochitzin – Isabel de Moctezuma*, "Confluenze", n. 8/2, 2016, pp. 231-253.

- *Tra una canzone perduta e un albero di castagno: la saga familiare di María Rosa Lojo*, in María Rosa Lojo, *L'albero di famiglia*, Oèdipus, Salerno 2016, pp. 7-14.

- *Testimonianze al femminile a Casa de las Américas*, in Emilia PERASSI, Laura SCARABELLI (a cura di), *Letteratura di testimonianza in America Latina*, Mimesis, Milano 2017, pp. 49-72.

- *Cuento/Relato Histórico, Otro Desafío al Canon Narrativo*, in Marcela CRESPO (a cura di), *Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes Actuales de la Teoría y la Crítica Literarias*, Universidad del Salvador, Buenos Aires 2017, pp. 83-100.

- *De la oralidad a la escritura: la experiencia de los 'Talleres' para narrar lo inenarrable*, in María Inés PALLEIRO (a cura di), *Discursos de migración, desarraigo y exilio en el Cono Sur: entre la oralidad y la escritura*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2017, pp. 37-50.

- *El regreso de Nora*, in Camilla CATTARULLA (a cura di), *Argentina 1976-1983. Imaginarios italianos*, Eduvim, Villa María 2017, pp. 81-98.

- *Dos raros en París. Felisberto Hernandez y Susana Soca*, in Fabio RODRÍGUEZ AMAYA (a cura di), *La política de la mirada. Felisberto Hernández boy*, Ledizioni, Di/Segni, Milano 2017, pp. 97-106.

- *Desde el Nunca más al ¡Basta ya!: 30 años contra el olvido*, in Marzia ROSTI, Valentina PALEARI (a cura di), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio: perspectivas socio-jurídicas*, Ledizioni, Di/Segni, Milano, 2017, pp. 99-112.

- *Percorsi femminili tra Italia e Americhe*, in Michele BOTTALICO (a cura di), *Incontri italoamericani. Identità, letteratura, riflessi dell'emigrazione*, Edizioni dal Sud, Bari 2017, pp. 65-80.

- *Dal carcere al taller per una nuova identità femminile*, "Thule. Rivista italiana di studi americanistici", nn. 42-43, 2017, pp. 643-664.

- *Fragmentos. Poesía y prosa de la memoria*, in Margarita Drago, *Con la memoria al ras de la garganta*, cura e traduzione di Brigidina Gentile, Agape Editore, Salerno 2018, pp. 6-21.

- *Mi cuerpo y sus voces*, "Letterature d'America", n. 168, 2018, pp. 49-75.

- *La scrittura come conoscenza*, in Carlos Liscano, *Il convoglio dei pazzi*, Oèdipus, Salerno-Milano 2018, pp. 5-14.

- *Sguardi italiani sull'America Latina tra des-exilio e disemigrazione*, in Andrea PEZZÈ (a cura di), *Eredità/Itinerari. Studi iberoamericani in onore di Giuseppe Bellini*, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli 2018, pp. 139-158.

- *Elena Hosmann e Liliana Bellone, tra Capri e l'America profonda*, in Liliana Bellone, *Sulle tracce di Elena*, Oèdipus, Milano-Salerno 2018, pp. 5-11.

- *Formas de la memoria femenina desde la guerra civil española a las posdictaduras latinoamericanas*, in Rosa Maria GRILLO, Antonio SCOCOZZA, Erika GALICIA ISASMENDI, Edgar GÓMEZ BONILLA, Berenize GALICIA ISASMENDI (a cura di), *Diálogos e interdisciplinariedad. Educación, Historia, Literatura y Cultura Latinoamericana*, Oèdipus, Milano-Salerno 2018, pp. 93-135.

- *La storia e la letteratura. Lo scrivere come testimonianza*, "LEF – la rivista", n. 10, 2018, <http://www.lefrivista.it/lef/component/k2/itemlist/date/2018/10> (ultima consultazione 23/02/2023).

- *Nora Strejilevich tra testimonianza e autoficción*, in Nora STREJILEVICH, *Una sola morte numerosa*, Oèdipus, Salerno-Milano 2018, pp. 9-17.

- *La literatura testimonial para la construcción de la historia*, in Maria-rosaria COLUCCIELLO, Giuseppe D'ANGELO, Maria Rosaria MINERVINI (a cura di), *Ensayos americanos*, Penguin Random House, Bogotá, 2018, II, pp. 15-38.

- *Da scrittore a operatore culturale nel segno della transculturazione*, in Dagmar REICHARDT, Nora MOLL (a cura di), *Italia transculturale*, Franco Cesati editore, Firenze 2018, pp. 89-102.

- *La Ciudad Luz deslumbra y mortifica: el caso de Horacio Quiroga*, in Rocío OVIEDO PÉREZ DE TUDELA, Jesús CANO REYES (a cura di), *Un universo de universos*, Editorial Verbum, Madrid 2019, pp. 425-435.

- *Dejen hablar al testigo. El gallo de Rosencof, los perros de Quijada*, in Susanna REGAZZONI (a cura di), *America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019, pp. 361-373.

- *Náufragos cuentan... el género 'testimonio' en Hispanoamérica*, in Francesca DE CESARE, Maria Alessandra GIOVANNINI (a cura di), *Los lenguajes de la política. Más allá de las palabras*, Il Torcoliere, Università L'Orientale, Napoli 2019, pp. 207-224.

- *Descubriendo mujeres en la historia de América...*, in Rosa Maria GRILLO, Carmine PINTO, Antonio SCOCOZZA, Berenize GALICIA ISASMENDI, Erika GALICIA ISASMENDI, Edgar GÓMEZ BONILLA (a cura di), *Diálogos e Interculturalidad. Educación, Historia, Literatura y Arte*, Salerno-Milano 2019, pp. 157-175.

- *El verdugo en la memoria y en el imaginario rioplatense del 900*, in Camilla CATTARULLA (a cura di), *Imaginarios testimoniales latinoamericanos en contextos de violencia: sueños, lugares, actores*, Nova Delphi, Roma 2020, pp. 13-26.

- *La saggistica testimoniale tra punto di vista amico ed etico*, “Quaderni Iberoamericani”, n. 109, 2019, pp. 43-53.
- *In viaggio verso l'altrove: percorsi, luoghi, conquiste dall'America Latina all'Italia*, “Letterature d'America”, n. XL/178, 2020, pp. 5-24.
- *El encuentro con el Otro de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: ¿milagros o magias?*, in Berenize GALICIA ISASMENDI e Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Alteridad. El rostro del otro. Antropología, Historia, Educación, Filosofía, Arte y Literatura*, Oèdipus, Salerno-Milano 2020, pp. 229-252.
- *Gatto: intimidación, horror y compromiso*, in Rafael Ángel HERRA, *Alfonso Gatto, poeta de la nación ofendida*, Uruk Editores, San José de Costa Rica 2020, pp. 16-18.
- *Una primavera di lutto in America Latina*, “Thule. Rivista italiana di studi americanistici”, n. 46, 2019, pp. 421-427.
- *Desde el Holocausto al Proceso de Reorganización Nacional, la Historia trágica se repite*, “Thule. Rivista italiana di studi americanistici”, n. 46, 2019, pp. 245-268.
- *Sagarana in Italia, una rivista e un mondo*, in Simone FERRARI, Emanuele LEONARDI (a cura di), *Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa*, Milano University Press, Milano 2021, pp. 459-471.
- *El imposible diálogo detrás de las rejas*, in Erika GALICIA ISASMENDI, Rosa Maria GRILLO (a cura di), *Soledad, Aislamiento y Comunicación*, Oèdipus, Salerno-Milano 2021, pp. 168-183.
- *Entre el delirio y la locura: el verdugo de Mario Benedetti*, in José Carlos ROVIRA, Mónica RUIZ BAÑULS, Víctor Manuel SANCHIS AMAT (a cura di), *Cien años de Mario Benedetti*, Iberoamericana, Madrid 2021, pp. 221-240.
- *Cinquecento anni di civiltà e barbarie*, Oèdipus, Salerno-Milano 2021.
- *Presentazione e «Tornare. Mangiare. Raccontare». I bisogni primari nelle testimonianze dei sopravvissuti*, “Sinestesia”, XXII, 2021, pp. 9-14 e 29-44.
- *Desde una canción perdida a una Casandra del tercer milenio, o sea: María Rosa Lojo y la construcción de una identidad*, “Anales de Literatura Hispanoamericana”, n. 50, 2021, pp. 33-39.
- *Introducción [con Y. Yousfi López] e Deslinde (1956-1961) / Temas (1965-1968)*, in Olga GLONDYS, Yasmina YOUSFI LÓPEZ (a cura di), *La prensa cultural de los exiliados republicanos*, Renacimiento, Sevilla 2021, II, pp. 21-41 e 54-67.
- *Letteratura testimoniale e costruzione della memoria in America Latina*, in Valentina RIPA (a cura di), *I diritti umani tra aspetti giuridici e*

rappresentazioni: prospettive interdisciplinari, Ledizioni, Milano 2021, pp. 169-180.

- *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officinedizioni, Salerno 2022.

- *Fragmentos. Poesia y prosa de la memoria*, in Margarita Drago, *Con la memoria al ras de la garganta*, Officine, Salerno 2022, pp. 6-27.

- *Nora Strejilevich: un universo de palabras para decir el horror*, "Hispanic Issues On Line Debates", n. 10, 2022, pp. 7-22.

- *Racconti al femminile contro il silenzio*, "Rassegna iberistica", n. XLV/117, 2022, pp. 101-116.

CURATELE

- *Letteratura: sessione libera e La "scoperta" e la "conquista" nelle letterature americane*, in Atti del XXIII Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 4-6 maggio 2001), "Quaderni di Thule", n. 1, 2002, pp. 67-110.

- *Viaggi, esili, migrazioni: processi storici e temi letterari, II*, in Atti del XXIV Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 10-12 maggio 2002, São Paulo 6-8 agosto 2002), "Quaderni di Thule", n. 2, 2003, pp. 215-260.

- [con M. Bottalico], *Culture a contatto nelle Americhe*, Oèdipus, Salerno 2003.

- Luz Argentina Chiriboga, *Il venerdì sera*, Oèdipus, Salerno 2004.

- *Letterature di frontiera: arti, generi, luoghi, I*, in Atti del XXV Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 9-11 maggio 2003, Xalapa 21-24 ottobre 2003), "Quaderni di Thule", n. 3, 2004, pp. 145-235.

- *Memoria dei luoghi/Luoghi della memoria*, in Atti del XXVI Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 7-10 maggio 2004), "Quaderni di Thule", n. 4, 2005, pp. 329-390.

- [con L. Parente e F. Gentile], *Giovanni Preziosi e la questione della razza in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

- *Sessione non tematica e Letteratura e rivoluzione*, in Atti del XXVII Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 5-8 maggio 2005), "Quaderni di Thule", n. 5, 2006, pp. 485-536 e 537-584.

- *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, Oèdipus, Salerno 2006.

- [con R. Santoni], *La ruta de la Obsidiana. Percorsi mesoamericani*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

- [con P. Gorza], *Letteratura indigena del Chiapas. Tradurre le lingue, tradurre le culture*, Oèdipus, Salerno 2007.

- *Sessione non tematica e Nuestra América Mestiza*, in Atti del XXVIII Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 3-7 maggio 2006, Mérida 25-29 ottobre 2006), "Quaderni di Thule", n. 6, 2007, pp. 17-90 e 453-582.

- *Il maschio nella letteratura ispanoamericana e Sessione non tematica*, in Atti del XXIX Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 2-7 maggio 2007), "Quaderni di Thule", n. 7, 2008, pp. 503-562 e 563-590.

- *Miti preispanici nella letteratura ispanoamericana contemporanea e Sessione non tematica*, in Atti del XXX Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia 6-12 maggio 2008), "Quaderni di Thule", n. 8, 2009, pp. 913-974 e 975-996.

- *Viaggiatori americani in Campania*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

- *Penelope e le altre/Penélope y las demás*, Oèdipus, Salerno-Milano 2012.

- [con B. Gentile], *Scrivere donna, Letteratura al femminile in America Latina*, Aracne, Roma 2011.

- [con C. Perugini], *Tempi e luoghi di (de)formazione*, Oèdipus, Salerno-Milano 2013.

- [con C. Perugini], *El olvido está lleno de memoria*, Oèdipus, Salerno-Milano 2014.

- *Venimos de la noche y hacia la noche vamos*, Oèdipus, Salerno-Milano 2015.

- *La letteratura ispanoamericana e il Nobel*, Oèdipus, Salerno-Milano 2016.

ARTICOLI GIORNALISTICI E TRADUZIONI

- *Colloquio Francia-Uruguay*, "Latinoamerica", n. 29, 1988, pp. 99-102.

- *Intervista a Fernando Aínsa* [con A. Cancellier], "Latinoamerica", n. 29, 1988, pp. 102-104.

- Traduzione e cura di Alba Medina, *La vittoria della sinistra a Montevideo*, "Latinoamerica", n. 39, 1990, pp. 77-83.

- *San Cono, storia di una emigrazione*, "Campus", n. 5, 1990, pp. 6-7.

- *Chi parla quéchua cancella Colombo*, "Il manifesto", 2/11/1991.

- *L'opera postmoderna dello spagnolo Max Aub*, "Il Mezzogiorno", 15/3/1994.

- *Max Aub y el laberinto español*, "Spagna Contemporanea", n. 5, 1994, p. 227.

- *Rime di libertà. L'orgoglio della negritudine caratterizza la nuova poesia caraibica*, "Il Mezzogiorno", 27/5/1994.
- Traduzione di Félix Duque, *La residenza dell'uomo superficiale*, in Giuseppe Zarone (a cura di), *La città come destino dell'uomo. Esistenza spazio architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, pp. 45-54.
- *Desexilio*, intervista a Mario Benedetti, "Liberazione", 25/5/1995.
- *A colloquio con Mario Benedetti*, "Latinoamerica", n. 59, 1995, pp. 99-104.
- *A colloquio con Horacio Vázquez Rial*, "Latinoamerica", n. 60, 1996, pp. 103-109 (testo integrale in spagnolo in "Spagna Contemporanea", n. 9, 1996, pp. 131-139).
- *Su alcuni anniversari*, "Spagna Contemporanea", n. 9, 1996, pp. 220-222.
- *La Spagna eterna di Dario Puccini*, "Liberazione", 6/3/1997.
- *L'impegno civile e culturale di Dario Puccini*, "Latinoamerica", n. 64, 1997, pp. 83-85.
- *Mario Benedetti, dottore honoris causa*, "Latinoamerica", n. 67, 1998, pp. 111-116.
- *Notiziario*, "Spagna Contemporanea", n. 25, 2004, pp. 289-291.
- Traduzione di José Enrique Rodó, *Sulla strada di Paros*, Oèdipus Salerno 2001, pp. 113-124.
- *Mario Benedetti, una mirada desde Italia*, "Gazeta", 22/9/2020 <https://gazeta.gt/mario-benedetti-una-mirada-desde-italia/> (ultima consultazione 23/02/2023).

RECENSIONI

- a Mario Benedetti, *Todos los cuentos*, Casa de las Américas, La Habana 1980; in "Rassegna Iberistica", n. 11, 1981, pp. 65-67.
- a "L'Italiano", Stamperia del Nacional, Montevideo 1841-1842; in "Latinoamerica", nn. 15-16, 1984, pp. 154-156.
- a Mario Benedetti, *Geografías*, Madrid 1984; in "Latinoamerica", n. 17, 1985, pp. 124-125.
- a Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*, Nueva Imagen, México 1982; in "Río de la Plata", n. 1, 1985, pp. 196-198.
- a *Uruguay: seguridad nacional y cárceles políticas*, Iepala 1984; in "Latinoamerica", n. 20, 1985, pp. 117-118.
- a Mario Benedetti, *El desexilio y otras conjeturas*, El País, Madrid 1985; in "Latinoamerica", n. 21, 1986, pp. 127-128.
- a Juan Octavio Prenz, *Habladorías del Nuevo Mundo*, Rialp, Madrid 1986; in "Latinoamerica", n. 25, 1987, pp. 115-116.

- a Gabriel García Márquez, *Foglie morte. Nessuno scrive al colonnello. Cent'anni di solitudine*, Utet, Torino 1986; in "Latinoamerica", nn. 27-28, 1987, pp. 135-137.
- a Fernando Aínsa, *Con acento extranjero*, Nordan, Stoccolma 1987; in "Latinoamerica", n. 32, 1988, pp. 131-132.
- a Silvina Ocampo, *La penna magica*, Editori Riuniti, Roma 1989; in "Latinoamerica", n. 36, 1989, pp. 123-124.
- a Martin Adán (Felipe Benavides de la Fuente), *La casa di cartone*, Liviana, Padova 1987; in "Latinoamerica", nn. 37-38, 1990, pp. 131-132.
- a Antonio Callado, *Concerto Carioca*, Editori Riuniti, Roma 1990; in "Latinoamerica", n. 40, 1990, pp. 117-118.
- a Ada María Teja, *La poesia de José Martí entre naturaleza e historia*, Marra, Cosenza 1990; in "Latinoamerica", n. 41, 1991, pp. 110-111.
- a Mario Sechi (a cura di), *Fascismo ed esilio*, Giardini, Pisa 1988-1990; in "Latinoamerica", n. 41, 1991, pp. 111-112.
- a Mario Sechi (a cura di), *Fascismo ed esilio*, Giardini, Pisa 1988-1990; in "L'Indice", n. 10, 1991, p. III.
- a Manuel Cofiño, *L'ultima donna e la prossima battaglia*, Erre Emme, Roma 1990; in "Latinoamerica", n. 44, 1991, pp. 122-123.
- a Sergio Ramírez (a cura di), *Racconti nicaraguensi*, Mondo Nuovo, Milano 1991; in "Latinoamerica", n. 44, 1991, pp. 123-124.
- a Eduardo Galeano, *Memorie del fuoco III: Il secolo del vento*, Sansoni, Firenze 1991; in "Latinoamerica", n. 45, 1992, pp. 118-119.
- a Mirella Rimoldi, *Continuità*, Mongolfiera, Bologna 1990; in "Latinoamerica", nn. 46-47, 1992, pp. 132-133.
- a Eduardo Galeano, *Vagamundo*, Coletti, Roma 1992; in "Latinoamerica", n. 48, 1992, pp. 115-116.
- a Rosalba Campra, *Formas de la memoria*, Mundi, Buenos Aires 1989; in "Latinoamerica", n. 48, 1992, pp. 116-117.
- a Patrizia Picamus, Claudio Venza (a cura di), *La passione dell'ideologia. Cultura e società nella Spagna degli anni '30*, vol. II, Editre, Trieste 1991; in "Spagna Contemporanea", n. 2, 1992, pp. 182-183.
- a Patrizia Picamus, Claudio Venza (a cura di), *La passione dell'ideologia. Cultura e società nella Spagna degli anni '30*, 2 vols., Editre, Trieste 1989-1991; in "Rassegna Iberistica", n. 44, 1992, pp. 53-54.
- a José Ríos, *El genocidio en México durante la Conquista (1519-1521). Crónica*, Hoja Literaria "Mi Artículo", Montevideo 1992, e José Ríos, *La cronología infame. En el Quinto Centenario del Genocidio Americano*, El Sembrador, Andorra 1992; in "Latinoamerica", nn. 50-51, 1993, pp. 131-132.

- a Rosario Castellanos, *Balún Canán. Il paese dei nove guardiani*, Giunti, Firenze 1993; in "Latinoamerica", nn. 50-51, pp. 134-135.
- a Romano Costa, *L'isola dell'orgoglio*, Datanews, Roma 1992, e Rino Genovese, *Cuba, falso diario*, Bollati Boringhieri, Torino 1993; in "Latinoamerica", n. 52, 1993, pp. 115-116.
- a Silvia Monti, *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, Bulzoni, Roma 1992; in "Quaderni Iberoamericani", n. 75, 1994, pp. 115-116.
- a Ricardo Gullón (a cura di), *Diccionario de Literatura española e hispanoamericana*; in "Spagna Contemporanea", n. 5, 1994, pp. 188-190.
- a Antonietta Calderone (a cura di), *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Armando Siciliano, Messina 1993, e Nicola Bottiglieri, Gianna Carla Marras (a cura di), *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, Scheiwiller, Milano 1994; in "Spagna Contemporanea", n. 5, 1994, pp. 213-214.
- a Nigel Dennis (a cura di), *El epistolario José Bergamín-Miguel de Unamuno (1923-1935)*, Pre-Textos, Valencia 1993, e Andrés Soria Olmedo (a cura di), *Correspondencia Pedro Salinas/Jorge Guillén (1923-1951)*, Tusquets, Barcelona 1992; in "Spagna Contemporanea", n. 6, 1994, pp. 127-128.
- a Donatella Pini Moro, *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994; in "Spagna Contemporanea", n. 6, 1994, pp. 146-147.
- a Paul Laraque, *La sabbia dell'esilio*, Multimedia, Salerno 1994; in "Latinoamerica", n. 56, 1994, pp. 99-100.
- a Daniel Moyano, *Il trillo del diavolo*, Giunti, Firenze 1994; in "Latinoamerica", n. 57, 1995, pp. 134-135.
- a Juan Cano Ballesta, *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, Siglo Veintiuno, Madrid 1994; in "Spagna Contemporanea", n. 8, 1995, pp. 177-178.
- a Horacio Vázquez Rial, *Frontera Sur*, Alfaguara, Madrid 1994; in "Latinoamerica", n. 60, 1996, pp. 137-139.
- a Mario Benedetti, *Primavera con un angolo rotto*, Neopoiesis, Palermo 1996; in "Latinoamerica", n. 63, 1997, pp. 141-143.
- a Vicente Gerbasi, *Mi padre el inmigrante/Mio padre l'immigrante*, Armitano, Caracas 1994; in "Latinoamerica", n. 63, 1997, pp. 155-156.
- a Marcos Giralt Torrente, *Entiéndame*, Anagrama, Barcelona 1995; in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza", n. 2, 1997, pp. 568-570.
- a Judith Gil Clotet, Alessandra Riccio, *Lo spagnolo/L'America*, Istituto universitario Orientale, Napoli 1997; in "Latinoamerica", n. 67, 1998, pp. 134-135.

- a Dante Liano, *Il mistero di San Andrés*, Sperling & Kupfer, Milano 1998; in “Latinoamerica”, n. 68, 1998, pp. 135-137.
- a María Zambrano, *Filosofia e Poesia*, Pendragon, Bologna 1998; in “Spagna Contemporanea”, n. 18, 2000, pp. 291-293.
- a Domenico Notari, *L'isola di terracotta*, Marlin, Cava de' Tirreni 1999; in “Lo stato delle cose”, nn. 10-11, 2001.
- a Juan Vicéns, *España viva. El pueblo a la conquista de la cultura*, Asociación Educación y Bibliotecas, Madrid 2002; in “Spagna Contemporanea”, n. 23, 2003, pp. 269-270.
- a Anonimo, *La cuoca di Buenaventura Durruti. La cucina spagnola al tempo della «guerra civile». Ricette e ricordi*, DeriveApprodi, Roma 2002; in “Spagna Contemporanea”, n. 23, 2003, pp. 287-289.
- a Carlos Rojas, *Despiadada memoria. Memorias*, Flor del viento, Barcelona 2002; in “Spagna Contemporanea”, n. 23, 2003, pp. 304-306.
- a Gonzalo Santonja, *Los signos de la noche. De la guerra al exilio. Historia peregrina del libro republicano entre España y México*, Castalia, Madrid 2003; in “Spagna Contemporanea”, n. 25, 2004, pp. 219-220.
- a Silvana Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*, Studio LT2, Venezia 2011, in “Oltreoceano”, n. 6, 2012, pp. 235-238.
- a Piero Gorza, *Dipingere le parole: linguaggi poetici in terra maya*, Collana di Studi Americanistici, Perugia 2014; in “Thule. Rivista italiana di studi americanistici”, nn. 32-35, 2014, pp. 251-253.



«**E**l trabajo me engolosina. El trabajo me pone alas. A otros embriaga el vino; a mí el exceso de trabajo». Sono parole che José Martí, l'apostolo della patria cubana, il padre di *Nuestra América*, annotò nel suo quaderno di appunti nel 1881, espressione del suo umanitarismo sociale, di fervidi sentimenti socialisti, volto alle rivendicazioni e alle speranze del popolo dei lavoratori, del popolo numeroso e bisognoso della sua *América mestiza*. Ci sono parse tali parole un veicolo privilegiato per richiamare, sin dal titolo di questo volume, una delle cifre essenziali della disposizione umana, vitale, esistenziale, oltre che dell'impegno intellettuale, di Rosa Maria Grillo, esempio ammirevole di un'operosità, una laboriosa vitalità, esercitata, proprio come in Martí, come il veicolo di un vitale umanesimo. Questo volume, realizzato grazie all'affettuosa partecipazione di più di settanta studiosi, ha preso le mosse dal desiderio di offrire un omaggio all'infaticabile lavoratrice, stimata docente e studiosa, maestra, collega e amica, in occasione di una significativa ricorrenza, quella del suo pensionamento, importante traguardo simbolico – certo non meta conclusiva – di una carriera feconda realizzata nel campo dell'ispanismo contemporaneo.

ISBN 978-88-31216-47-0



9 788831 216470

