



UNIVERSITÀ' DEGLI STUDI DI TRIESTE
XXVI CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN
Scienze Umanistiche – Indirizzo Italianistico

RICEZIONI, TRADUZIONI E RISCRIITTURE.
IL CASO CUBANO

Settore scientifico-disciplinare: L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

DOTTORANDA
FRANCESCA VALENTINI

COORDINATORE
PROF. ANNA STORTI

SUPERVISORE DI TESI
PROF. SERGIA ADAMO

ANNO ACCADEMICO 2013 / 2014

Conocer diversas literaturas
es el medio mejor de
libertarse de la tiranía de
algunas de ellas.

La conoscenza di differenti
letterature è il modo
migliore per liberare se
stessi dalla tirannia di una di
quelle.

José Martí

Indice:

1- Ricezioni	
1.1- Premesse metodologiche	p. 1
1.1.2- La ricezione	p. 1
1.1.3- La letteratura sudamericana <i>descolonizada</i>	p. 8
1.1.4- Il quartetto del <i>boom</i>	p. 12
1.1.5- Prospettive europee e nordamericane	p. 19
1.2- Il 'caso' cubano	p. 27
1.2.1- La saggistica cubana	p. 28
1.2.2- Casa de las Américas	p. 41
1.2.3- Padilla: un 'caso' internazionale	p. 46
1.2.4- Mariel	p. 53
1.3. Mediazioni editoriali	p. 58
1.3.1- Giangiacomo Feltrinelli	p. 58
1.3.2- Alba de Céspedes	p. 64
1.3.3- Italo Calvino	p. 75
1.4. Dopo la selezione, il paratesto	p. 83
1.4.1- Gli elementi del paratesto	p. 84
1.4.2- Le immagini di copertina	p. 86
2- Traduzioni	p. 97
2.1-Traduzione come dialogo tra testo e extratesto	p. 101
2.2-Il <i>Caribe</i> e il multilinguismo	p. 110
2.3-La traduzione dal cubano	p. 117
2.3.1. La poesia	p. 117
2.3.2. La narrativa	p. 128
2.4. Due versioni di <i>Paradiso</i>	p. 146
3- Riscritture	p. 160
3.1-José Lezama Lima	p. 160
3.2-Il romanzo	p. 163
3.2.1- Influenze dantesche	p. 163
3.2.2- VIII Capitolo	p. 171
3.2.2.a.-Prima sezione: in collegio	p. 172
3.2.2.b.-Seconda sezione: <i>Godofredo El Diablo</i>	p. 174
3.3- Fallografie	p. 183

3.4.-La femminilità negata	p. 194
3.4.1- Il corpo femminile	p. 195
3.5.- I ragazzi di vita	p. 208
3.6.- Walter Siti: i nuovi ragazzi di vita	p. 210

Appendice:

Italo Calvino: <i>El hecho histórico y la imaginación en la novela</i>	p. 223
--	--------

Bibliografia	p. 236
--------------	--------

1- Ricezioni

1.1- Premesse metodologiche

Questo studio intende ripercorrere le tappe più significative della formazione di un canone letterario cubano, mostrare come questo giunga e venga accolto in Italia e il dialogo che alcune opere hanno saputo costruire con la tradizione letteraria italiana. Contestualizzando la problematica in un panorama di più ampio respiro come la ricezione della narrativa sudamericana negli anni del boom, l'attenzione si è concentrata sulla letteratura cubana poiché questa, rispetto a quella proveniente da altri contesti culturali, ha avuto un ruolo fondamentale per la formazione di un canone letterario sudamericano, soprattutto alla luce della rivoluzione che ha segnato la storia di Cuba, ma in generale dell'America Latina, e, inoltre, è emerso un rapporto privilegiato tra l'Italia e l'isola caraibica. L'analisi si dipana lungo tre direttive principali: il problema della ricezione, quello della traduzione e delle riscritture. Gli studi sulla ricezione mirano ad evidenziare quelle che sono le questioni che si articolano con l'apertura del mondo culturale e editoriale europeo nei confronti di letterature nate in un contesto ideologicamente e geograficamente distante. Vengono presi in esame scenari diversi nel tentativo di evidenziare quali siano state le linee guida nella formazione di un canone letterario capace di inglobare testi diversi e metterli nelle condizioni di dialogare con le letterature europee, mettendo in evidenza, anche in questo caso, come Cuba abbia un ruolo fondamentale soprattutto in Italia. Imprescindibile risulta uno studio sulle traduzioni, sia intese come tipologie di opere da tradurre, sia come modalità di traduzione: partendo dalla concezione cubana della lingua come strumento di appropriazione di un'identità nazionale svincolata dall'eurocentrismo, l'analisi mette in luce quali sono state le risposte dei traduttori al 'caso cubano'. Se nella prima sezione emergono i rapporti personali tra alcuni intellettuali italiani e l'universo cubano, la terza e ultima sezione prevede lo studio del dialogo tra le letterature, mettendo in luce come la letteratura cubana sia stata recepita, riscritta e contestualizzata all'interno del panorama letterario italiano.

1.1.2.- La ricezione

Negli anni in cui la letteratura cubana si affaccia sullo scenario europeo e italiano in particolare, la conoscenza dell'universo culturale d'oltreoceano è una somma di stereotipi e immagini forgiate sui

Ricezioni

racconti fantasticheggianti di conquistadores e avventurieri, testi con finalità lontane dalla rappresentazione realistica del Nuovo Mondo. Comprendere non solo quali siano state le componenti che hanno condizionato la maniera di rapportarsi alle opere cubane tradotte, ma, prima, a scegliere quali opere introdurre nel mercato italiano e, più in generale, europeo sta alla base di un'analisi che mira a evidenziare i nessi che si sono sviluppati tra realtà lontane. La distanza, intesa principalmente come distanza ideologica e culturale, tra la cultura che produce un testo e la cultura che lo riceve tradotto è un elemento di fondamentale importanza perché determina la comprensione e l'interpretazione dello stesso.

La teoria della ricezione, teorizzata dalla Scuola di Costanza, mette in luce come nel processo di ricezione ed interpretazione di un'opera abbia un peso rilevante il bagaglio storico-culturale del soggetto ricevente: le pregresse esperienze conoscitive determinano la risignificazione del testo nell'atto di lettura. Considerare il testo letterario come "un'opera aperta"¹ implica, in primo luogo, ridefinire la letteratura come atto sociale con la quale "l'interprete interagisce in base alle sue esigenze e alle sue competenze"², ripristinando il valore del momento della ricezione nella delineazione della valenza comunicativa del testo, definendo quindi un ruolo attivo del lettore, inteso non solo come soggetto singolo ma anche come comunità culturale, nel processo comunicativo. La questione si articola su due livelli: uno connesso, appunto, a problemi che riguardano l'orizzonte d'attesa e la possibilità di riprodurre un codice interpretativo di una cultura in un'altra, storicamente o geograficamente, differente, l'altro più strettamente legato agli studi di traduttologia e verrà trattato nel capitolo successivo. Il concetto di 'orizzonte d'attesa' elaborato da Jauss evidenzia come nessun'opera giunga sul mercato senza che, in qualche modo, crei delle aspettative nel lettore perché:

L'opera appena pubblicata non si presenta come un'assoluta novità in uno spazio vuoto, bensì predispone il suo pubblico ad una forma ben precisa di ricezione mediante annunci, segnali palesi e occulti, caratteristiche familiari o indicazioni implicite. Essa sveglia ricordi di cose già lette, già dall'inizio alimenta attese per ciò che segue e per la conclusione, suggerisce al lettore un preciso atteggiamento emozionale, ed in questo modo fornisce preliminarmente un orizzonte generale per la sua comprensione, il quale è l'unico punto di riferimento possibile per il problema del soggettivismo dell'interpretazione e del gusto di diversi lettori o classi di lettori.³

¹ Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2013.

² Alberto Cadioli, *La ricezione*, Roma-Bari, Ed. LaTerza, 1998.

³ Hans Robert Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1983, p. 37.

Ricezioni

Non è possibile quindi occuparsi della ricezione di un'opera senza analizzare l'orizzonte d'attesa dove, con questo, si indica l'insieme delle aspettative che si formano nel lettore prima dell'effettiva lettura. Le tappe propedeutiche alla formulazione del concetto di 'orizzonte d'attesa' vengono ripercorse da Alberto Cadioli nel suo saggio *La ricezione*. Gli studi che hanno riservato la loro attenzione all'universo del lettore e alla sua esperienza del testo hanno origini remote: già Tommaso d'Aquino, nel '200, afferma che *'quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur'*; tuttavia è nel '900 che, in concomitanza con la trasformazione socioculturale del pubblico delle lettere, che vengono condotti gli studi più brillanti e significativi e che porteranno alla formulazione delle teorie delle ricezioni e dell'orizzonte d'attesa. Da Erich Auerbach a Jean Paul Sartre, i maggiori critici europei si sono confrontati con il concetto di pubblico e con il ruolo di quest'ultimo. La prima distinzione fondamentale sembra essere quella tra il 'pubblico' e il 'lettore', indicando con la prima categoria il testo considerato nella sua dimensione sociale, mentre la seconda categoria prende in considerazione l'esperienza di lettura del singolo. L'attenzione rivolta al pubblico ricettore è il polo d'interesse della sociologia della letteratura mentre le ricerche fenomenologiche e quelle ermeneutiche hanno privilegiato la prospettiva d'analisi della reazione del singolo lettore. Le indagini condotte sul pubblico che legge scandagliano gli elementi extratestuali mentre il testo stesso è lo snodo centrale dello studio della ricezione del singolo lettore. Occorre tuttavia introdurre un'ulteriore distinzione all'interno della categoria del singolo lettore: questo, infatti, può essere il lettore reale o quello implicito. Nemmeno la categoria del pubblico può essere considerata come un gruppo unitario e omologato, anche se, sin dai primi studi si è cercato di considerare un ipotetico insieme di consumatori; va a Robert Escarpit il merito di aver cercato di classificare l'esperienza della lettura del pubblico in base alla composizione del campione preso in esame⁴. Il grande contributo di Escarpit è quello di aver dirottato gli studi della ricezione verso il mondo del mercato librario e delle scelte editoriali "in quanto manifestazione quantificabile della ricezione"⁵. Sembra evidente dall'indagine del critico che i primi studi della ricezione siano stati condizionati largamente e, di conseguenza, si siano concentrati sul rapporto tra mercato editoriale e politica. Saranno gli studi successivi, come quello di Vittorio Spinazzola⁶, a discutere la necessità di considerare, non tanto il dialogo tra testo e contesto politico, quanto

(...) l'importanza di esaminare il pubblico in rapporto al progetto dell'autore, poiché l'opera si costituisce in quanto tale nel suo socializzarsi e cioè nel passaggio da fatto privato a fenomeno pubblico e per conseguenza nell'incontro con un sistema di attese

⁴ Robert Escarpit, *Sociologia della letteratura*, Roma, Newton Compton, 1994.

⁵ Alberto Cadioli, *La ricezione*, cit., p. 14.

⁶ Vittorio Spinazzola, *Il pubblico nella letteratura*, in «Pubblico 77», Milano, Il Saggiatore, 1977.

Ricezioni

estetiche regolato dalle convenzioni di gusto d'una società culturalmente diversificata e socialmente stratificata.⁷

Ed è proprio il pubblico e le proprie aspettative a divenire il centro del dibattito critico. Come afferma Spinazzola:

(...) ogni definizione del nesso fra arte e società resta (...) astratta se non rimanda all'individuazione dei metodi specifici necessari per intrattenere un rapporto con i fruitori socialmente determinati.⁸

La convinzione di Spinazzola è che nessuno studio sulla ricezione possa esimersi dall'approfondire il rapporto tra l'autore reale e il suo lettore reale che si viene a creare davanti ad un testo letterario. La relazione individuata da Spinazzola non è univoca ma è volta ad evidenziare come il pubblico stesso abbia un ruolo della codificazione delle strutture stesse del testo e, più in generale, sul concetto stesso di opera letteraria e di genere. Lo studio, portato avanti anche da Petronio nei suoi saggi *L'autore e il pubblico*⁹ e *Appunti per uno studio su Dante e il pubblico*¹⁰, stabilisce come il ruolo del lettore divenga fondamentale in una realtà che ha reso il mondo editoriale un vero e proprio business. Tuttavia sarà Hans Robert Jauss a sviluppare il discorso critico attorno alla figura del lettore, codificando una nuova estetica, non più della produzione, ma della ricezione. A partire dal concetto gadameriano di "efficacia"¹¹, Jauss costruisce la sua tesi circa la necessità di fondare un'analisi storica del fenomeno letterario a partire dalle letture e dagli effetti che le opere hanno avuto sul pubblico, inteso nella sua dimensione diacronica ma anche in quella sincronica. Lo studio di Jauss prevede il superamento del soggettivismo dell'atto di lettura e l'inserimento di questo in una logica di meccanismi storicamente determinati. Jauss si prefigge di condurre due programmi diversi: il primo volto a tracciare una storia della ricezione, il secondo, rivolto alla ricezione concepita come comprensione dell'oggetto testo. Sarà fondamentale per questo secondo approccio, che è quello che riguarda più da vicino la nostra analisi, il contributo di Wolfgang Iser che enfatizza la netta distinzione tra pubblico storico e lettore implicito, basando il suo pensiero sul concetto ingardeniano di testo letterario come prodotto dell'integrazione tra "testo, concepito come una successione di elementi schematizzati da sviluppare, e il lettore"¹². Il problematico rapporto tra testo e lettore sarà il centro di tutto lo studio di Iser il quale afferma che "la realtà del testo letterario

⁷ Alberto Cadioli, *La ricezione*, cit., p. 20.

⁸ Vittorio Spinazzola, *Il ritorno ai lettori*, in *Pubblico* 78, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 41.

⁹ Giuseppe Petronio, *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.

¹⁰ Id, *Appunti per uno studio su Dante e il pubblico*, in *L'autore e il pubblico*, cit.

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.

¹² Alberto Cadioli, *La ricezione*, cit., p. 31.

Ricezioni

è prodotta dal completamento, da parte del lettore, delle indeterminatezze che il testo letterario porta con sé.¹³ È attraverso il concreto atto di lettura, secondo Iser, che il testo assume la sua forma definitiva di atto comunicativo. Il lettore implicito che prefigura tutte le modalità ricettive presupposte dal testo letterario è necessario ai fini di Iser per sottrarre l'analisi al necessario soggettivismo che deriva dalla nozione stessa di lettore-ricettore-interprete. Se l'attenzione di Jauss e Iser si concentra sulla dimensione storica della ricezione, sul tentativo di realizzare una storia letteraria che tenga in considerazione le ricezioni che le opere hanno avuto negli anni e nei secoli, il procedimento d'analisi può essere attualizzato anche per la ricezione di opere che appartengono a realtà geograficamente e non necessariamente storicamente distanti. Il punto focale del problema è tracciare un confine tra 'lettura' e 'ricezione', la quale definisce il lettore come attore interpretativo che non si limita a cogliere il significato di un testo ma è il soggetto stesso che lo forgia. Tuttavia non è possibile, in questa analisi, prendere in considerazione solo autore, testo e lettore: è necessario considerare quello che Genette chiama 'paratesto', ovvero il processo che porta un testo a diventare fisicamente un libro: scelta del formato, copertina, frontespizio, quarta di copertina, prefazioni, illustrazioni e gli altri elementi che contribuiscono a "renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua ricezione e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro."¹⁴ È la natura stessa del paratesto genettiano che fa sì che non sia trascurabile in un'analisi dell'orizzonte d'attesa e della ricezione di un testo perché:

È attraverso il paratesto(...) che il testo diventa libro e in quanto tale si propone ai suoi lettori e, in genere, al pubblico. Più che di un limite o di una frontiera assoluta, si tratta di una soglia, o- nelle parole di Borges a proposito di una prefazione- di un «vestibolo» che offre a tutti la possibilità di entrare o di tornare sui propri passi. «Zona incisiva» tra il dentro e il fuori, essa stessa senza limiti rigorosi, né verso l'interno (il testo) né verso l'esterno (il discorso delle persone sul testo), margine, o come diceva Philippe Lejeune, «frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura».¹⁵

Il paratesto, nella complessità degli elementi che comprende, nel delicato equilibrio tra scelte editoriali e scelte dell'autore, viene a delinarsi come primo vero approccio all'opera letteraria. È quella che Genette definisce una zona di 'transazione' più che di 'trasazione' essendo "luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Gérard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

¹⁵ *Ivi*, p. 4.

Ricezioni

pertinente(...)"¹⁶: è proprio questa 'lettura pertinente' che si intreccia indissolubilmente alle problematiche che riguardano la ricezione. Genette afferma:

Qualifico come *fattuale* un paratesto costituito, non da messaggio esplicito (verbale o altro), ma da un fatto la cui sola esistenza, se conosciuta dal pubblico, apporti qualche commento al testo e abbia un peso sulla sua ricezione.¹⁷

Ma la conoscenza del pubblico, a nostro parere, soprattutto per quanto concerne le letterature sudamericane è fortemente condizionato dagli stereotipi culturali eurocentrici. Le letterature del Sudamerica, infatti, possono essere ascritte tra quelle che comunemente vengono definite 'letterature post-coloniali', dicitura introdotta da Ashcroft, Griffiths e Tiffin, che la preferiscono alla nomenclatura iniziale di 'letteratura post-coloniale', poiché si rivela più appropriata per definire i contorni del campo d'indagine, mettendone in luce la natura composita e, contemporaneamente, la comune matrice coloniale.

What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristic is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial.¹⁸

Il comune passato coloniale non viene ridimensionato ma viene anzi arricchito dalle diversità tra le varie forme che questo ha assunto. Come testimonia Cristina Benicchi:

Parlare di letterature post- coloniali rende giustizia ai particolarismi regionali che una definizione singolare avrebbe offuscato, ignorando che la dominazione europea ha interessato ben tre-quarti della popolazione mondiale e, pertanto, suscitato reazioni letterarie, sociali, politiche ed economiche estremamente composite, seppur nate da un comune passato coloniale, dal quale paradossalmente non sono state rappresentate.¹⁹

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ivi*, p. 9.

¹⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, New York & London, Routledge, 1989, p. 2 "Ciò che accomuna queste letterature, al di là delle loro peculiari e distintive caratteristiche regionali, è che queste sono emerse, nella loro forma contemporanea, dall'esperienza della colonizzazione e che hanno affermato se stesse attraverso la tensione con il potere imperiale ed enfatizzando le loro differenze rispetto alle manifestazioni del centro imperiale. Questo è ciò che le rende distintamente coloniali", qui e ove non diversamente indicato le traduzioni sono dell'autrice.

¹⁹ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea, modelli, forme e autori*, Bologna, Bonomia University Press, 2010, p. 28.

Ricezioni

Le affermazioni di Benicchi, tuttavia, aprono un'ulteriore finestra problematica, ovvero quella della prospettiva d'analisi del fenomeno delle letterature post-coloniali. La produzione delle realtà che hanno vissuto il giogo coloniale può essere analizzata come concretizzazione dell'influenza culturale della madre patria ma anche come rielaborazione del modello imposto, inoltre, elemento fondamentale, può essere analizzata attraverso la prospettiva europea, con il suo bagaglio di conoscenze e di esperienze culturali, e attraverso la prospettiva autoctona e il suo sguardo storicamente meticcio. Tuttavia, l'arrivo delle letterature sudamericane in Europa travolge il lettore non specialista che si costruisce un orizzonte d'attesa su immagini estranianti ed estraniare dal fenomeno coloniale, immagine che, in parte vengono fornite dal bagaglio di nozioni e convinzioni pregresse sui paesi di provenienza delle opere letterarie e in parte dagli elementi del paratesto. Ricostruire quale sia stata la storia della ricezione dei testi sudamericani è un'operazione che non può prescindere dall'analisi di quello che è stato l'atteggiamento e l'ideologia con i quali gli scrittori sudamericani si sono accostati alla letteratura e, di conseguenza, quale sia la 'lettura pertinente' genettiana di questi testi. Le considerazioni da fare non sono distanti da quelle che Jaus fa per quanto riguarda la ricezione di opere di un'epoca storica passata: la difficoltà di maturare una lettura pertinente è esattamente la stessa. Sarà quindi necessario ricostruire il conteso nel quale queste opere vedono la luce e considerare successivamente come queste entrino in un universo culturale completamente diverso: la ricezione delle letterature coloniali, quindi, presenta numerose problematiche che si intrecciano tra loro e che non sempre è possibile trattare in maniera separata.

1.1.3.- La letteratura sudamericana *descolonizada*

Nel periodo coloniale la letteratura era stata anch'essa espressione dell'egemonia imperiale: i paesi colonizzatori hanno, infatti, imposto alle colonie il proprio canone, dapprima diffondendo i classici nelle istituzioni scolastiche, successivamente esercitando un controllo sulle letterature autoctone, le quali “dovevano rivelare un chiaro legame con il potere centrale”²⁰. Questa forma di asservimento avrà termine solo quando i letterati delle ex colonie si eleggeranno fondatori di una nuova identità culturale post- coloniale capace di sostenere le autonomie politiche. Se, come evidenzia Cristina Benicchi, inizialmente il termine post-coloniale era legato esclusivamente alla dimensione temporale e veniva impiegato per indicare le realtà che avevano ottenuto l'indipendenza dalle potenze imperiali, tuttavia, a partire dagli anni settanta, l'etichetta 'post-coloniale' venne impiegata per comprendere anche le conseguenze culturali della colonizzazione, ampliando la sua portata etimologica sino a comprendere “l'esperienza politica, linguistica e culturale delle società che erano ex colonie europee”²¹, mettendo in luce come, in molti casi, indipendenza politica e culturale non siano coincidenti in termini temporali. I limiti di questa dicitura sono insiti nella sua genericità: vengono meno le differenze geografiche, vengono azzerate le differenze tra le varie forme di colonialismo e tra le potenze coloniali. La stessa nomenclatura 'America Latina' designa il rapporto diretto con la conquista: l'espressione si affaccia per la prima volta nella seconda metà dell'800 quando, a seguito delle lotte per l'indipendenza, si avverte l'esigenza di distinguere l'America anglosassone dall'America non anglofona. Tuttavia, come sottolinea Rosalba Campra, “se è latina questa America fa parte di un mondo culturale che ha le sue radici, il suo centro irradiante in Europa; è remota periferia ma i suoi modelli sono- devono essere- quelli imposti dal nucleo generatore.”²². 'America Latina' è una definizione che rende unitario ciò che non è intrinsecamente unitario ma lo è agli occhi dell'europeo. Il primo passo verso la scoperta di un sé autonomo e autodeterminante deve necessariamente passare attraverso la demistificazione del concetto di 'madre patria'. In generale, le letterature post-coloniali sembrano essere accomunate da quella che Silvia Albertazzi delinea come una genesi comune: la copia, il rigetto e l'antropofagia culturale, durante la quale la cultura europea viene “divorata, assimilata, totalmente assorbita e rimodellata, resa irricognoscibile”²³. In una prima fase, infatti, gli scrittori coloniali hanno cercato di copiare le opere della madrepatria nella speranza di entrare a far parte del canone letterario europeo,

²⁰ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea, modelli, forme e autori*, cit., p. 29.

²¹ Ivi., p. 19.

²² Rosalba Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 15.

²³ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, cit., p. 50 con adattamento.

Ricezioni

rispondendo all'intima necessità intellettuale di far conoscere ed apprezzare la propria voce alla critica europea; successivamente il dogmatismo europeo viene accantonato a favore della creazione di un codice autoctono. È solo in una terza fase della "riscrittura del canone europeo dal punto di vista degli esclusi, dei subalterni"²⁴. Il processo di riscrittura non si compone per la Albertazzi semplicemente della fase decostruzionista ma comprende anche la modificazione radicale della prospettiva ideologica del testo di partenza, richiamando, pertanto, il concetto di ipertestualità genettiana secondo il quale il testo di partenza o ipotesto sarebbe matrice di una serie infinita di derivazioni, gli ipertesti.

Anche la nascita delle letterature sudamericane ha come radici la presa di coscienza della necessità di formulare un canone nazionale. All'interno della produzione latinoamericana sono individuabili delle tendenze dominanti come il desiderio generale degli scrittori di presentarsi come scrittori nuovi, rinnegando i debiti culturali con i paesi colonizzatori: una generazione di penne "priva di padri ed estranea ad una tradizione che poteva renderla schiava"²⁵, come sostiene José Donoso. Le origini di questa nuova letteratura si delineano quindi come una frattura netta, come discontinuità letteraria connotata da una rivendicazione non solo politico- sociologica ma anche linguistico-culturale. L'affermazione della propria identità storica degli scrittori dell'America Latina passa attraverso il disconoscimento della tradizione precedente: rottura che si esprime attraverso la necessità di rifondare una lingua e una letteratura capace di narrare un mondo percepito come 'diverso' rispetto a quello degli ex colonizzatori. La più evidente unificazione creata dalla conquista è certamente la lingua: come riporta Fernández Moreno²⁶, le lingue parlate in America prima dell'arrivo europeo superavano il migliaio ma, a causa della quasi assenza di scrittura, queste vennero presto sostituite dallo spagnolo. L'apice di questo processo di ispanizzazione può essere ricondotto al 1770 quando, con un decreto regio, Carlo III impose l'uso del castigliano a discapito di tutti gli idiomi autoctoni. Il processo di colonizzazione porta alla nascita di un'unica colonia con la stessa lingua, lo spagnolo, con una religione, un ordinamento giuridico e un'amministrazione accentrata. Tuttavia, l'800 sarà il secolo delle lotte per l'indipendenza: rivendicazione del pluralismo delle realtà latine relativizzato e represso dal conquistatore ma anche sogno di un'America senza frontiere, di una 'patria grande', come scrive Simón Bolívar. La mancanza di una forte unità economica e i problemi legati all'organizzazione di un territorio così vasto porteranno irrimediabilmente alla frammentazione del sogno dei liberatori: "la fine delle guerre d'indipendenza

²⁴ Ivi, p. 30.

²⁵ José Donoso, *The Boom in Spanish American Literature: a personal history*, New York, Columbia University Press, 1977, p. 12.

²⁶ Fernández Moreno, *La pluralidad lingüística*, in *América Latina en su literatura*, México- Paris, Siglo XXI- Unesco, 1972, p. 41.

Ricezioni

coincide con l'atomizzazione della patria latinoamericana"²⁷. La scena è dominata dal pluralismo delle realtà latine: la letteratura si fa voce di un'identità nazionale che è in via di costruzione. José Martí²⁸, sostenendo la funzione cardinale del romanzo nella costruzione della nazione, ricerca un genere nuovo, capace di scrivere la storia americana²⁹. Il XX secolo segna la svolta nello sviluppo storico della letteratura sudamericana: un numero crescente di intellettuali avverte la necessità di una letteratura capace di rappresentare le nuove identità culturali, senza dipendere dalle prospettive d'analisi dei paesi colonizzatori e di una lingua che non sia quella del conquistatore. Il problema linguistico sarà fortemente sentito dagli autori latinoamericani: se il primo passo verso la liberazione dalle costrizioni culturali europee è il recupero del proprio passato linguistico, tuttavia questo percorso si rivela quasi impossibile. Le lingue precolombiane sono praticamente estinte e quello che rimane sono singoli vocaboli. Esempio è l'esempio di Alejo Carpentier, scrittore, giornalista e critico letterario cubano. La produzione di Carpentier può essere letta come un percorso di ricerca di un linguaggio e di una forma letteraria capace di rappresentare la realtà cubana: "una mixtura étnica, culturales y sociales que han hecho brotar en América un conglomerado humano totalmente inédito, capacitado para generar los más insólitos procesos y actitudes"³⁰. *¡Écue-yamba-O!*³¹, prima novella di Carpentier, è il primo passo verso l'accettazione della natura variegata e multiculturale cubana: l'autore analizza la superficie della complessa realtà multietnica, privilegiandone i lati folklorici e i riti religiosi della santería. L'esplorazione del mondo afrocubano viene affidata ad un narratore onnisciente che prende le distanze dal mondo narrato, fornendo al lettore la sua lettura degli eventi. Tuttavia, come evidenzia Pandura Fuentes, *¡Écue-yamba-O!* è solo la prima tappa di un cammino verso "la comprensión carpenteriana de las verdades y típicas esencias existentes en la realidad y en el devenir americano"³². Nel 1928, Carpentier si trasferisce in Francia dove entra in contatto con le esperienze surrealiste francesi, le quali lo spingono a una riflessione sulla categoria "de lo maravilloso"³³. Successivamente lo scrittore

²⁷ Rosalba Campra, *América Latina: l'identità e la maschera*, cit., p. 17.

²⁸ José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975.

²⁹ *Martí a Gavan*, 19 settembre, in «Enriquillo», Mexico, 1976.

Interessante l'intervento di Martí sulla dipendenza della letteratura messicana: "Vi può essere una vita nazionale senza una letteratura nazionale? (...) Perché in questa nuova terra americana viviamo come si viveva nella vecchia Europa?", da *Obras Completas*, cit., vol. 6, p. 277.

³⁰ Leonardo Padura Fuentes, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, La Habana, Cuba, Editorial Letras cubanas, 1989, p. 12, "una commistione etnica, culturale e sociale che ha fatto germogliare in America un agglomerato umano totalmente inedito, predisposto a generare i più insoliti processi e caratteri".

³¹ Alejo Carpentier, *¡Écue-yamba-O!*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.

³² Leonardo Padura Fuentes, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, cit., p. 8, "la comprensione carpenteriana delle verità e delle tipiche essenze esistenti nella realtà e nel divenire americano".

³³ "¿Y donde buscar lo maravilloso, sino en nosotros mismos, en el fondo de la imaginación, capaz de crear en el mas completo sentido de la palabra?(...) El gran precursor del surrealismo fue Lautréamont, cuya imaginación hizo florecer las paginas prodigiosas de los Cantos de Maldoror", Alejo Carpentier, *En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo*, in *Cronicas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, p. 110, "E dove cercare lo maravilloso se non in noi stessi, nel profondo della nostra immaginazione, della capacità di creare nel più profondo

cubano si renderà conto dei limiti del surrealismo ortodosso, incapace di dar voce alla società sudamericana. Fondamentale nella poetica di Carpentier è la sua ‘teoría de los contextos’ la quale evidenzia “las relaciones existentes entre los hombres, los fenómenos, la producción material y espiritual, el modo de ver y de sentir la vida, determinados históricamente por la realidad misma y, en su generalidad, por condiciones que escapan a la voluntad individual”³⁴. Carpentier assorbe l’insegnamento del surrealismo francese per poi plasmarlo rendendolo capace di aderire alla realtà latina³⁵: Come sottolinea Müller-Bergh³⁶, il surrealismo illumina allo scrittore cubano un cammino verso nuovi mezzi espressivi che lo separeranno dalla cultura europea facendolo approdare alla teorizzazione de *lo real maravilloso*. La chiave di comprensione della concezione carpenteriana è la coscienza del distacco che lo scrittore pone tra la cultura europea e quella latina: il manifesto teorico de *lo real maravilloso*, prologo del romanzo *El reino de este mundo*³⁷, evidenzia la rottura tra la maniera di sentire europea e quella della nuova coscienza latinoamericana. Le riflessioni di Carpentier si articolano su più livelli; punto centrale della poetica dell’autore è la convinzione che *lo real maravilloso* sia un risultato storicamente determinato, sia, a tempo stesso, un fenomeno percettivo e una rivelazione insita nella stessa composita realtà sudamericana³⁸. La mancanza di omogeneità e la mescolanza di diverse etnie, “che genera un meticciato non esclusivamente razziale”³⁹, entrano a far parte della letteratura latinoamericana come caratteristiche peculiari, capaci di conferire autenticità all’esperienza culturale di una nuova coscienza identitaria. Lo scarto tra la percezione europea della realtà e quella di un cubano è punto focale prima dei cinque racconti che compongono la silloge, dimenticata per anni ma inserita recentemente in una raccolta edita da Baldini-Castoldi-Dalai⁴⁰, *La Habana vista por un turista cubano*⁴¹, del romanzo *Los pasos*

senso della parola?(...) Il grande precursore del surrealismo fu Lautréamont, la cui immaginazione fece sbocciare le pagine prodigiose dei Canti di Madoror.”

³⁴ Leonardo Padura Fuentes, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, cit., p. 52, “Le relazioni che esistono tra gli uomini, i fenomeni, la produzione materiale e quella spirituale, il modo di vedere e percepire la vita sono determinati storicamente dalla stessa realtà e, generalmente, da condizioni che sfuggono alla volontà individuale”.

³⁵ Ivi, p. 14, “(...) solo tomarà del surrealismo lo justamente trascendente y util dentro del contexto cultural latinoamericano.”, “(...) del surrealismo prenderà solamente ciò che è giustamente trascendente e utlie nel contesto culturale latinamericano(...)”.

³⁶ Klaus Müller-Bergh, *Corriente vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier*, en *Asedios a Carpentier. Once ensayos criticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

³⁷ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976.

³⁸ “(...) mi ritrovai ad avvicinare la meravigliosa realtà appena vissuta (l’esperienza haitiana di Carpentier) all’opprimente pretesa di suscitare il meraviglioso che ha caratterizzato certe letterature europee di questi ultimi trent’anni. (...) Il fatto è che molti dimenticano, travestendosi da maghi d’acatto, che il meraviglioso comincia ad esserlo in modo inequivocabile quando sorge da un’inattesa alterazione della realtà, da un ampliamento delle scale e delle categorie della realtà, percepite con particolare forza in virtù di un’esaltazione dello spirito che porta a una sorta di stato limite. (...) Pensavo che quella presenza e persistenza del reale-meraviglioso (...) fosse patrimonio dell’America intera, dove non si è ancora finito di fissare, per esempio, un inventario di cosmogonie. Il reale meraviglioso lo si trova di continuo nelle vite di uomini che hanno inscritto date nella storia del Continente e che hanno lasciato cognomi ancora portati (...) Ma cos’è la storia dell’America tutta se non una cronaca del reale- meraviglioso?”, da Alejo Carpentier, *Il regno di questo mondo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. V-XI.

³⁹ Fabio Rodriguez Amaya, *Letteratura caraibica*, Milano, Jaka Book, 1993.

⁴⁰ Alejo Carpentier, *L’Avana, amore mio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.

Ricezioni

*perdidos*⁴² e della sua continuazione *El siglo de las luces*⁴³ nei quali emerge come solo un occhio straniero possa percepire come insoliti gli elementi di una realtà come quella cubana: gli autoctoni vivono immersi nell'insolito che perciò, per loro, "es cotidiano"⁴⁴. Le teorizzazioni di Carpentier, considerato uno delle massime voci del sincretismo culturale caribeño, pongono interessanti questioni inerenti alle modalità di ricezione della letteratura cubana: le modalità espressive che danno voce alla percezione del mondo caraibico si basano sui presupposti di una cultura composita difficilmente penetrabile da un codice culturale ad essa estraneo.

1.1.4- Il quartetto del *boom*

Se il XX secolo è dominato dalla volontà degli intellettuali sudamericani di esplorare le particolarità del mondo latino *descolonizado*, l'eco non tarda a giungere in Europa: dal 1960 al 1967 furono pubblicate opere fondamentali che caratterizzano questa ricerca di costruzione di un canone autoctono. Il mercato europeo conosce, infatti, un periodo di straordinaria apertura nei confronti degli esiti di queste ricerche intellettuali sudamericane: il romanzo di Julio Cortázar, *Rayuela*⁴⁵, per esempio, dopo la sua edizione argentina, fu immediatamente pubblicato in Spagna e poi tradotto in inglese. Fra il 1966 e il 1968 Emir Rodríguez Monegal pubblica la rivista letteraria «Mundo Nuevo», un mensile che ebbe un ruolo chiave nel lanciare la narrativa di giovani scrittori come Guillermo Cabrera Infante o Severo Sarduy. *Cien años de soledad*⁴⁶, di Gabriel Garcia Marquez, viene pubblicato integralmente nel 1967 da «Mundo Nuevo», che ne aveva anticipato due capitoli; il successo del romanzo segna l'affermazione a livello mondiale dello scrittore colombiano, tradotto in italiano nel 1968. L'interesse europeo verso la letteratura latina di questi anni è comunemente denominato "il *Boom* delle letterature sudamericane", fenomeno che registra da una parte la fiorente attività culturale delle ex-colonie e dall'altra l'intensificarsi delle traduzioni delle loro opere da parte dei paesi europei. In particolare il termine 'boom' viene utilizzato dalla pubblicistica prima e dalla critica letteraria poi per definire l'interesse suscitato dal romanzo *Cien años de soledad*, di Marquez, indicando quindi più un successo commerciale che un'attenzione da parte della critica. L'apice del *boom* letterario, iniziato convenzionalmente con il romanzo di Márquez, in America Latina è di stato identificato col monumentale romanzo *Yo, el supremo*⁴⁷ di Augusto Roa Bastos. Riflessioni successive hanno messo in discussione l'effettiva consistenza del 'boom' ma, come

⁴¹ Id, *La Habana vista por un turista cubano*, en «Carteles», n. 41, 1939.

⁴² Id, *Los pasos perdidos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976.

⁴³ Id, *El siglo de las luces*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

⁴⁴ Id, *Lo barroco y lo real maravilloso*, en *Razon de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 60.

⁴⁵ Julio Cortazar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

⁴⁶ Gabriel Garcia Marquez, *Cien años de soledad*, cit.

⁴⁷ Augusto Roa Bastos, *Yo, el supremo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1975.

Ricezioni

sostiene José Donoso, la “discutibile esistenza unitaria chiamata *boom* è dovuta più che altro a coloro che si sono dedicati a negarlo”⁴⁸. Definire cosa sia stato il *boom* non è semplice: Donoso, il quale più volte è stato indicato come uno degli autori che appartiene a questo fenomeno, nel saggio che analizza dal punto di vista sudamericano il *boom*, scrive che:

Che cos'è il 'boom'? quanto c'è di vero e quanto di esagerato? È indubbiamente difficile definire, anche senza troppo rigore, questo fenomeno letterario concluso appena- se è vero che è concluso- la cui esistenza, come fatto unitario, è dovuta non all'arbitrio degli scrittori che ne farebbero parte, alla loro unità d'intenti estetici e politici, alla loro immutabile lealtà di tipo amichevole, ma piuttosto all'invenzione di coloro che la mettono in dubbio. Ad ogni modo, forse, è più opportuno cominciare con l'osservare che a livello più elementare si è verificata la circostanza fortuita, a parte eventuali e forse giuste spiegazioni storico-culturali, per cui in ventun repubbliche dello stesso continente, dove si scrive uno spagnolo dalle varianti a malapena riconoscibili, in pochissimi anni, apparvero tanto le brillanti opere prime di autori maturati molto o relativamente presto- Varga Llosa e Carlos Fuentes, per esempio- quanto, quasi contemporaneamente, le opere maggiori di prestigiosi autori più anziani- Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar- venendosi così a creare una spettacolosa congiunzione⁴⁹

La rivista «El Caimán Barbudo», rivista culturale della gioventù cubana fondata nel 1966, dedica l'intero numero dell'aprile del 1970 al tema *El boom de la novela*, interrogandosi sui motivi che hanno portato al fenomeno del *boom*; in particolare, va segnalato l'articolo di Leopoldo Villar Borda, *Triunfos y penurias*, il quale sottolinea il peso avuto dalle motivazioni commerciali e pubblicitarie:

Impulso pubblicitario: se han mencionado muchas razones para explicar este auge extraordinario de la literatura latinoamericana y muy particularmente de la novela, en el escenario internacional. Algunos criticos literarios sostienen que éste se ha debido, fundamentalmente, a que los autores recientes han interpretado como pocos de sus antecedentes el espíritu americano, y al conseguirlo se han hecho universales. Esto ha ocurrido a tiempo que, en opinión de los mismos criticos, la novela norteamericana y europea, dominante en otras epoca, se encuentra en una especie de sopor. No obstante, hay quienes atribuyen el auge de la novela latinamericana a motivos más pasajeros o

⁴⁸ José Donoso, *Storia personale del boom*, Milano, Bompiani, p.7.

⁴⁹ Ivi, pp.8-9.

Ricezioni

ajenos a los factores estrictamente literarios. El conocido critico Guillermo de Torre, por ejemplo, sostiene que el éxito de los autores latinoamericanos radica, en buena parte, en la aparición de la publicidad como un elemento decisivo en la promoción de la literatura⁵⁰

Anche Stefano Tedeschi nel secondo capitolo del suo saggio, *Il boom: fu vera gloria?*⁵¹, mette in discussione il *boom* come fenomeno letterario riconducendolo ad una dimensione prettamente commerciale. Attraverso un'analisi di dati statistici, Tedeschi evidenzia come il numero delle traduzioni in Italia sia esponenzialmente aumentato dal 1968 al 1975. Inoltre, se prima erano solo le case editrici Feltrinelli ed Einaudi a dedicarsi in maniera quasi sistematica alla traduzioni delle grandi opere d'oltreoceano, durante gli anni '60 si avvicinano alla letteratura sudamericana anche Bompiani, Mondadori, Garzanti, Il Saggiatore e La Nuova Italia.

La strategia degli editori italiani maggiormente coinvolti ricalcava quella delle case editrici argentine e messicane che avevano dato il via al fenomeno, poi sostenute da un editore spagnolo, quel Carlos Barral che aveva portato in Europa gli autori più importanti della nuova generazione. La preoccupazione di tutti era quella di creare un solido gruppo di narratori che potesse fornire il materiale necessario ad una operazione di catalogo: non si trattava di scoprire il singolo autore, o l'opera di genio, ma di fornire al pubblico europeo l'immagine di un intero continente che sembrava risvegliarsi alla creatività letteraria, e di costruire attorno ad essa una durevole proposta culturale.⁵²

Il mercato editoriale quindi cerca, secondo Tedeschi, di riproporre quell'immagine storicamente tipicizzata di un'America unitaria, di un paradiso da esplorare e da conquistare, se pur in maniera metaforica, imbrigliandone la creatività in una vincente etichetta di mercato. Che il *boom* sia stato un fenomeno commerciale è testimoniato anche dall'impossibilità di stabilire quali autori vi appartengano e quali no: "nessuno, peraltro, né critici, né pubblico, né editori, né scrittori, si è mai messo d'accordo su quali romanzieri appartenessero al '*boom*' (...) il '*boom*' sentenzia il nome di

⁵⁰ Leopoldo Villar Borda, *Triunfos y penurias*, in «El Caimán Barbudo», Abril 1970, p. 17, "Impulso pubblicitario: sono state menzionate molte ragioni per spiegare quest'auge straordinaria della letteratura latinoamericana e particolarmente del romanzo, nello scenario internazionale. Alcuni critici letterari sostengono che questo sia dovuto fondamentalmente al fatto che gli autori recenti hanno interpretato, come pochi dei loro predecessori, lo spirito americano, e che il conseguimento di questo li ha resi universali. Questo è accaduto nel momento in cui, secondo gli stessi critici, il romanzo nordamericano e quello europeo, dominanti in altre epoche, si trovano in una sorta di torpore. Tuttavia c'è chi attribuisce questa fortuna del romanzo latinoamericano a motivazioni più passeggere o aliene a fattori intrinsecamente letterari. Il noto critico Guillermo de Torre, per esempio, sostiene che l'esito degli autori latinoamericani risieda, in buona parte, nell'uso della pubblicità come elemento decisivo della promozione letteraria".

⁵¹ Stefani Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., pp. 157-190.

⁵² Ivi, p. 161.

Ricezioni

un gruppo che non esiste(...)"⁵³. Rama, come ricorda Tedeschi, "conclude che i responsabili editoriali consideravano come protagonisti del *boom* un numero molto limitato di autori"⁵⁴:

Teniendo en cuenta estos textos, puede hacerse comprensible que yo haya satirizado al boom definiéndolo como el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina, un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las academias, "en propiedad": los correspondientes a Julio Cortázar, Carlo Fuentes, Mario Varga Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimaraes Rosa.⁵⁵

Se non è mai stato univocamente stabilito chi occupi il 'quinto sillón', è stato universalmente appurato che Varga Llosa, García Márquez, Fuentes e Cortázar formano il 'quartetto del *boom*', andando a costituire un canone della letteratura ispanoamericana. Tuttavia i criteri editoriali di selezione delle opere da tradurre sono stati quanto mai dispersivi: alcuni editori predilessero la narrativa messicana, altri il realismo degli anni '30, altri ancora la letteratura cubana.

Volendo tracciare una linea generale che accomuni i romanzi del *boom* possono essere definiti narrativamente non-lineari: rigettano le regole convenzionali di scrittura, prediligono il monologo interiore per dar voce ai problemi politici, alle ingiustizie e ai disordini delle realtà latinoamericane. Vincenzo de Tomasso, nel suo saggio *Panorama della letteratura ispanoamericana*, segnala tre peculiarità, sia formali che contenutistiche, che possono essere rintracciabili in quasi tutte le opere che appartengono alla letteratura ispanoamericana ovvero

La crudezza dei particolari per insignificanti che essi siano; l'esagerazione caricaturale dei dettagli e dei lineamenti che distinguono la bruttezza e la miseria; l'uso del linguaggio dell'uomo della strada, con conseguente abuso di vocaboli osceni, la tendenza ad armonizzare l'ambientazione del romanzo nel mondo urbano e, meglio ancora, suburbano, la moda di creare personaggi che si atteggiavano non già a *poètes maudits*, come

⁵³ José Donoso, *Storia personale del boom*, cit., pp. 10-11 con adattamento.

⁵⁴ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 161.

⁵⁵ Angelo Rama, *El boom en perspectiva*, in *La critica de la cultura en América Latina*, Caracas, 1985, p. 288, "Tenendo in considerazione questi testi, può essere comprensibile il fatto che io abbia ironizzato sul boom definendolo come il club più esclusivo che la storia culturale dell'America Latina abbia conosciuto, un club che si appella al principio che debbano esistere solo cinque poltrone e non una di più, per salvaguardare la sua vocazione elitaria. Di questi quattro sono, come nelle accademie, poltrone di proprietà: corrispondono a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Varga Llosa e Gabriel García Márquez. La quinta rimane libera per sua stessa natura: l'hanno ricevuta da Carpentier a Donoso, da Lezama Lima a Guimaraes Rosa".

Ricezioni

si diceva alla fine del secolo scorso, ma a cittadini maledetti⁵⁶

Aspetti ai quali Mario Sartor aggiunge la ricerca quasi ossessiva della rappresentazione di una realtà completamente diversa da quella europea:

Se è vero che uno degli elementi comuni agli scrittori del boom è la creazione di una realtà inconcepibile per la mentalità occidentale, è altrettanto vero che ciascuno crea questa realtà a suo modo. Di qui il “realismo total” di Varga Llosa, il “realismo mágico” di García Marquez e il “neofantástico” di Borges.⁵⁷

Non è facile individuare i motivi che portano il mercato a tradurre un autore e non un altro. Come sottolinea Tedeschi, infatti, “l’operazione editoriale del *boom* latinoamericano in Italia rivela le sue fragili fondamenta”⁵⁸ oscillando tra la volontà di creare un fenomeno puramente editoriale sulla scia dell’interesse che il Nuovo Mondo suscitava a livello europeo e le motivazioni politiche che all’improvviso, dopo la rivoluzione cubana, fanno sì che “l’intera America Latina diventi contemporanea del resto del mondo”⁵⁹. In particolare, l’operazione editoriale della casa editrice Feltrinelli segue il pensiero politico di Giangiacomo Feltrinelli, dichiaratamente vicino alla rivoluzione cubana e al castrismo. Un altro polo d’interesse è la ricerca nel campo del fantastico portata avanti soprattutto da Italo Calvino per Einaudi e la linea filocubana di Alba De Cespedes per Mondadori.

Le scelte editoriali condannano in un certo modo, come sottolinea Italo Calvino, i romanzi ispanoamericani a divenire veri e propri oggetti sociali per un orizzonte d’attesa forgiato editorialmente. Gli scrittori sudamericani entrano dunque a far parte di sottogeneri editorialmente definiti: Varga Llosa, per esempio, sarà legato al filone politico divenendo l’emblema del letterato impegnato. José Donoso, invece, sarà legato all’immagine di una letteratura del degrado: come sottolinea Tedeschi, anche le immagini scelte da Bompiani per le copertine di *Il posto che non ha confini*⁶⁰ e *L’oscuro uccello della notte*⁶¹ vanno in questa direzione e le recensioni avvalorano la tesi che i testi di Donoso costituiscano un campionario di orrori, degrado e perversioni sessuali.

Tuttavia le letture che vengono date ai testi di Donoso sono riduttive e non tengono in considerazione il loro rapporto con la tradizione evidenziata da Doris Sommer del legame tra

⁵⁶ Vincenzo de Tomasso, *Panorama della letteratura ispanoamericana*, Roma, Bonacci Editore, 1985, p. 55.

⁵⁷ Mario Sartor, *Il realismo magico: fantastico e iperrealismo nell’arte e nella letterature latinoamericane*, Udine, Forum, 2005, p. 16.

⁵⁸ Stefano Tedeschi, *All’inseguimento dell’ultima utopia*, cit., p. 164.

⁵⁹ Espressione di Octavio Paz in Rosalba Campra, *America Latina: l’identità e la maschera*, cit., p. 23.

⁶⁰ José Donoso, *Il posto che non ha confini*, Milano, Bompiani, 1972.

⁶¹ Id, *L’oscuro uccello della notte*, Milano, Bompiani, 1973.

Ricezioni

erotismo e politica, nesso che soggiace alla maggior parte delle produzioni letterarie sudamericane. La critica, infatti, evidenzia come gli scrittori sudamericani si siano spesso confrontati con tematiche sessuali per cercare di trasmettere dei messaggi altamente politicizzati. In particolare la Sommer sottolinea come “in tutta l’America Latina la cittadinanza attiva stava giungendo a considerare il desiderio personale come motore sia dei progetti passionali sia di quelli patriottici”⁶². Il nesso tra questi due aspetti che permea il tessuto narrativo latinoamericano non viene assorbito dalla cultura europea ricevente che ridimensiona la portata del messaggio e ne privilegia la lettura deviata.

A testimonianza di questa scelta, si può notare che testi successivi di Donoso, meno legati al realismo crudo dei primi due, non saranno disponibili per i lettori italiani. Julio Cortázar non otterrà mai in Italia un successo pari al resto d’Europa anche se la pubblicazione della sua opera *Bestiario*⁶³ anche se, la prima edizione del romanzo, sarà accompagnata dalle parole di encomio da parte di Italo Calvino, suo grande estimatore. Nemmeno le recensioni favoriranno il successo del testo, relegandolo ad un consumo elitario. Le opere successivamente tradotte non ebbero fortuna migliore: *Rayuela*⁶⁴, *Storie di cronopios e di fama*⁶⁵, *Componibile 62*⁶⁶ e *Ottaedro*⁶⁷ scomparvero molto velocemente dal mercato editoriale italiano. L’insuccesso italiano ma anche francese, ricorda José Donoso, “rappresentò una grossa calamità per i suoi ammiratori di lingua spagnola”⁶⁸, fatto che ne portò il progressivo allontanamento. La stessa sorte caratterizza altri autori tradotti sull’onda del boom: Tedeschi ricorda Bioy Casares, Silvia Ocampo e José Lezama Lima. Quest’ultimo sarà penalizzato dalla crisi della casa editrice Il Saggiatore che non lo promuoverà come avrebbe meritato. In Francia, invece, Lezama Lima riscosse un inatteso successo. L’atteggiamento della Spagna suggerirà un continuo paragone tra Cortázar e Lezama Lima: la critica spagnola, infatti, ricorda Donoso, sembra dividersi tra “Cortázariani e lezamisti, nemici inconciliabili, a dispetto dell’ammirazione chiaramente manifestata dall’argentino per il cubano”⁶⁹. Anche Varanini, per quanto concerne il contesto italiano, divide in due gli estimatori della letteratura sudamericana:

Per gli entusiasti cultori della letteratura latinoamericana degli anni Sessanta Cortázar e Lezama Lima rappresentavano i poli estremi di due opposte concezioni. I Cortázariani ironizzavano sul provincialismo di Lezama (ostinatamente chiuso nella sua casa e nella

⁶² Doris Sommer, *Per amore e per la patria. Romanzo, lettori e cittadini in America Latina*, in *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2008, p. 255.

⁶³ Julio Cortázar, *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1964.

⁶⁴ Id, *Rayuela*, cit.

⁶⁵ Id, *Storie di cronopios e di fama*, Torino, Einaudi, 1971.

⁶⁶ Id, *Componibile 62*, Torino, Einaudi, 1974.

⁶⁷ Id, *Ottaedro*, Torino, Einaudi, 1979.

⁶⁸ José Donoso, *Storia personale del boom*, cit., p. 67.

⁶⁹ Ivi, p. 68.

Ricezioni

sua Avana); i lezamisti criticavano l'ostentato cosmopolitismo di Cortázar. A Cortázar veniva imputato di aver tradito la patria latinoamericana per Parigi; Lezama Lima indispettiva per le cadute di stile, per certe pagine raffazzonate e quasi incomprensibili, dove i materiali apparivano affastellati senza nessun ordine, e il senso si perdeva per strada(...) ⁷⁰

Cortázar, invece, ebbe grande successo negli Stati Uniti dove per il testo *Rayuela* venne scelta una copertina con donne vestite in maniera discinta e “in mezzo a tanto spiegamento di anatomia femminile, oltre al nome piuttosto in piccolo dell'autore, gli editori erano riusciti a infilare la seguente dicitura: *Love, Sex, Passion, Sin by the autor of Blow Up*”⁷¹, mentre per il cubano non ci sarà posto nel mercato statunitense maggiormente attratto dalle opere degli esuli della rivoluzione castrista. Varanini, cercando una risposta all'insuccesso in Italia di Cortázar, sostiene la sua non appartenenza a quell'immagine altamente stereotipata che l'operazione editoriale del *boom* ha prodotto: “l'immagine stereotipata della letteratura sudamericana rimanda al colorato mondo del *Caribe*, a intricate foreste amazzoniche, a lande sperdute e desolate(...) Cortázar, in questa accezione, non è latinoamericano.”⁷²

Il messicano Jorge Ibarguengoitia, vincitore del Premio Casa de las Américas nel 1962, anno in cui Italo Calvino era stato chiamato, per intercessione di Cortázar, a svolgere il compito di presidente della giuria, scomparirà, dopo la pubblicazione del suo romanzo⁷³, preceduto dall'introduzione encomiastica dello stesso Calvino, dal mercato per molto tempo subendo la crisi della casa editrice Vallecchi. L'analisi di Tedeschi, dopo aver individuato gli autori più rappresentativi di questa ondata di traduzioni, si chiede se possa essere considerato veramente un boom letterario o semplicemente un fenomeno commerciale. A suo parere

Il fenomeno del *boom* impone un continente letterario, apparentemente venuto dal nulla, nel suo insieme, senza tante sottigliezze, ed ognuno dei libri rimanda all'altro, in un sistema autoreferente che di certo è legato anche a fenomeni extra-letterari: ma una delle ragioni del successo è da ricercare proprio in quella capacità evocativa di un referente che porta con sé messaggi e progetti estremamente coinvolgenti per tutta una generazione⁷⁴

Dunque, il *boom* nascerebbe come fenomeno commerciale ma finirebbe poi per costituire un canone

⁷⁰ Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, Milano, IPOC, 2010, p. 209.

⁷¹ José Donoso, *Storia personale del boom*, cit, pp. 68-69.

⁷² Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, cit., p. 209.

⁷³ Jorge Ibarguengoitia, *Le folgori d'agosto*, Firenze, Vallecchi, 1973.

⁷⁴ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 181.

Ricezioni

ben preciso. Donoso, considerando quanto abbiano inciso le politiche editoriali sul *boom*, prende in considerazione il ruolo che ha avuto la pubblicità. Se non viene disconosciuto il merito dell'apparato pubblicitario messo in moto dalle case editrici, tuttavia questo viene subordinato al contributo dato dal numero di opere meritevoli tradotte: “la pubblicità più efficace (...) è stata senza dubbio l'apparizione, in un tempo assai breve, di una quantità di romanzi tali da conquistare l'immaginazione del pubblico”⁷⁵.

1.1.5- Prospettive europee e nordamericane

Negli anni che precedono quello che comunemente viene definito ‘il *boom* della letteratura sudamericana’, in Europa si era palesato un interesse nei confronti della realtà latina, favorito anche dai rapporti sempre più frequenti tra gli intellettuali europei e quelli del Nuovo Mondo. È la Francia la nazione che si dimostra maggiormente ricettiva: “*Paris* es la capital cultural de America Latina”⁷⁶. Sono numerosi, infatti, gli scrittori sudamericani che soggiornano a Parigi⁷⁷ e che subiscono il fascino della cultura francese. Nel 1992 Jacques Leenhardt e Pierre Kalfon riassumono la costante presenza dell'America Latina in Francia⁷⁸, mettendo in evidenza come il ponte tra le due realtà sia andato rafforzandosi negli anni anche grazie all'opera di un grande numero di mediatori e traduttori. Le prime riviste francesi dedicate alla realtà latinoamericana vengono pubblicate nei primi decenni del XX secolo⁷⁹ e la collaborazione tra intellettuali francesi e sudamericani non conosce crisi. Klengel cita nel suo articolo *Latinoamérica-Europa: ¿efectos de quiasma? Y problemas de perspectiva*, la lettera che l'ambasciatore messicano José de J. Núñez y Dominguez dedica alla nascita del «*Courrier des Lettles Latines*»:

Mi rallegro vivamente della nascita del *Courrier des Lettles Latines*, perché contribuirà certamente a provocare negli europei una migliore conoscenza della cultura internazionale. Fino ad oggi noi- i latinoamericani- siamo stati considerati un po' come “parenti poveri”, che tutto devono ricevere senza che gli sia permesso, per così dire, di donare qualsivoglia cosa, si ignora, o si conosce molto poco quello che noi produciamo

⁷⁵ José Donoso, *Storia personale del boom*, cit., p. 80.

⁷⁶ Susanne Klengel, *Contextos, historias y transferecias en los estudios latinoamericanistas europeos*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997, p.26.

⁷⁷ Tra questi: Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez, Jorge Amado, Severo Sarduy.

⁷⁸ Jacques Leenhardt, Pierre Kalfon, *Les Amériques latines en France*, Parigi, Gallimard, 1992.

⁷⁹ Ad esempio: «*Revue de l'Amérique Latine*»(1922-1934) diretta dal peruviano Ventura Garcia Calderon, dal 1931 la rivista «*Mercure de France*» pubblica regolarmente il contributo «*Les littératures latino-américaines*» grazie all'intervento di Pedro Emilio Coll(venezuelano) e di Eugenio Diaz Romero(argentino), inoltre la più famosa e longeva «*Annales*» dedica ampio spazio ad articoli sulle tematiche latinoamericane

Ricezioni

nel campo delle lettere o dell'arte in generale. Se non avessimo avuto il nobile sforzo di George Pillement (..) la nostra situazione nel mondo intellettuale sarebbe totalmente sconosciuta (...)⁸⁰

Già dagli anni '20 la rivista «Nouvelle Revue Française» aveva iniziato a dedicare alcune pagine all'America Latina che piano piano cessa di essere un continente ovattato e legato solo alla dimensione onirica. È proprio questo scambio ininterrotto che mette in crisi l'immagine tipizzata e stereotipata dell'America Latina come regno dell'esotico: “la comprensión de América Latina como tienda de exotismo desapareció rápidamente durante los años 30 y los intelectuales franceses reconocieron maravillados que el continente era dueño de una exuberante cultura propia”⁸¹. Per queste ragioni, “el cuarteto del boom- Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes”⁸² ha già, in Francia, un pubblico affezionato e fedele.

La situazione è molto diversa nei paesi germanofoni: in Germania, anche per problematiche d'ordine linguistico, la letteratura delle ex colonie dell'America Latina stenta ad affermarsi. Come afferma Michi Strausfeld “(En Alemania) la recepción de grandes obras latinoamericanas durante la década de los sesenta se puede resumir en una palabra: deprimente”⁸³. Fatta eccezione per il saggio di Stefan Zweig e per la monumentale analisi dell'antropologo Alexander Von Humboldt, la Germania non si rivela terreno fertile per la letteratura sudamericana; Frauke Gewecke, nella sua analisi, sostiene che “l'America Latina, la sua realtà e la sua letteratura sono state, per il pubblico germanofono, uno spazio vuoto o un riflesso di stereotipi e cliché di origine antica che denotano sia una profonda ignoranza sia un ostinato disinteresse per ciò che è ‘l'altro’ e di ciò che è straniero”⁸⁴. Nemmeno il successo internazionale di Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*⁸⁵, riesce ad aprire uno spiraglio nel mercato editoriale tedesco: il numero di copie vendute, a dispetto del cospicuo numero di recensioni positive, non supera, all'inizio degli anni '70, le 9000 copie. Miglior destino hanno le opere di Jorge Amado che, rispondendo ad un'immagine del Sudamerica come terra dell'esotico, continuano ad essere le più richieste fino alla soglia degli anni '80. L'evento che

⁸⁰ Susanne Klengel, *Latinoamérica- Europa: ¿ efectos de quiasma? Y problemas de perspectiva*, in «Nuevas perspectivas teóricas y metodológicas de la Historia intelectual de América Latina», Madrid- Frankfurt am Main, 1999, pp. 37-39

⁸¹ Id, *Contextos, historias y transferecias en los estudios latinoamericanistas europeos*, cit. “La comprensión dell'America latina come inventario di esotismo scomparve rapidamente durante gli anni '30 e gli intellettuali francesi riconobbero meravigliati che il continente era padrone di un'esuberante cultura propria”

⁸² Ivi, p.31 “il quartetto del boom Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa e Fuentes”.

⁸³ Michi Strausfeld, *Como viajan los libros: desde América Latina hacia París y Alemania; desde España hacia París y Alemania- semejanzas y diferencias*, in *Contextos, historias y transferecias en los estudios latinoamericanistas europeos*, cit., p. 32 “(In Germania) la ricezione delle grandi opere latinoamericane nella decade degli anni sessanta può essere riassunta con una parola: deprimente”.

⁸⁴ Frauke Gewecke, *Fremde und Verweigerung. Zur frühen Rezeption lateinamerikanischer Literatur im Deutschen Sprachraum*, in *Contextos, historias y transferecias en los estudios latinoamericanistas europeos*, cit, p. 34.

⁸⁵ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

Ricezioni

segna una svolta in suolo tedesco è la 'Fiera del Libro' organizzata a Francoforte nel 1976 e dedicata all'America Latina riesce a far presa su un pubblico sin allora recalcitrante. Al successo della fiera di Francoforte seguono numerose iniziative volte a promuovere e a divulgare la letteratura dell'America Latina. Nel 1982 a Berlino 140.000 persone assistono al 'Festival Horizonte' confermando un crescente interesse verso le letterature del Nuovo Mondo. Il Premio Nobel vinto da Garcia Marquez nel 1982 e il Premio della Pace vinto nel 1984 da Octavio Paz pongono definitivamente la letteratura sudamericana al centro dell'interesse degli studi e delle case editrici germanofoni.

Se, come sostiene Blaise Cendrars, "el siglo XX serà lo de la America Latina"⁸⁶ è vero per il mondo dell'editoria, nemmeno l'ambito accademico rimane immune: nascono, all'interno delle facoltà umanistiche, indirizzi specifici che si occupano della cultura sudamericana, conferendo a quest'ultima piena autonomia rispetto alla letteratura spagnola e portoghese.

L'Italia non fa eccezione nel panorama delle traduzioni europee delle opere sudamericane. Stabilire il momento in cui la critica e il mercato editoriale italiano si avvicinano alla tradizione letteraria del sud America non è un'operazione semplice. Stefano Tedeschi, analizzando la storia delle traduzioni, stabilisce il 1955 come punto di convergenza di questo interessamento: nel 1955, infatti, vengono tradotti sei opere tra le quali *La Biblioteca di Babele*⁸⁷ di Jorge Luis Borges e *La lampada sulla terra*⁸⁸, silloge di canti di Pablo Neruda. Tuttavia questi testi non conquistano il mercato editoriale, rimanendo fruiti da pochi addetti ai lavori. Nel quinquennio successivo il numero delle traduzioni aumenterà grazie al lavoro di studiosi e amanti della letteratura ispanoamericana che compiranno un percorso quasi pionieristico di scoperta delle produzioni del Nuovo Mondo inedite in Europa. I primi cenni di interesse da parte del panorama letterario italiano, come sottolinea Tedeschi⁸⁹ nella sua analisi, sono legati principalmente a Mario Puccini e a Attilio Dabini che attraverso le loro opere di traduzione, sia per l'Italia che dall'Italia per il Sud America, cercheranno di stabilire un dialogo tra culture. Successivamente saranno Madrid e Barcellona gli snodi fondamentali di queste relazioni culturali attraverso soprattutto case editrici come la Sex Barral. Il periodo compreso tra il 1955 e il 1967 verranno pubblicate in Italia numerose opere di autori latinoamericani e non tutte compiranno il passaggio quasi obbligato per la Francia grazie all'infittirsi dei rapporti personali degli scrittori sudamericani con l'Italia. Nel 1968 *Cien años de soledad* uscirà nel nostro paese, con il titolo *Cent'anni di solitudine*, come prima traduzione mondiale e l'Italia si affermerà come uno dei mercati più attenti e ricettivi.

⁸⁶ Michi Strausfeld, *Como viajan los libros: desde América Latina hacia Paris y Alemania; desde Espana hacia Paris y Alemania- semejanzas y diferencias*, in *Contextos, historias y transferecias en los estudios latinoamericanistas europeos*, cit., p. 327

⁸⁷ Jorge Amado, *La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1955.

⁸⁸ Pablo Neruda, *Cantogenerale; la lampada sulla terra*, Parma, Guanda, 1955.

⁸⁹ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, Roma, Nuova Cultura, 2005.

Ricezioni

Il *boom* tuttavia non può essere considerato un fenomeno esclusivamente europeo. Vedere il fermento letterario dei Paesi del Sudamerica nella sola relazione con il contesto del Vecchio Mondo può essere fuorviante per almeno due ragioni: la prima è che, come appare chiaro dalle parole di José Donoso, lo scrittore sudamericano non è immune dalle scelte editoriali europee e si fa influenzare da quello che è l'orizzonte d'attesa del pubblico al quale si rivolge, quindi non si può sottovalutare il mercato statunitense che, certamente, ha caratteristiche diverse rispetto a quello europeo, in secondo luogo non si può sottovalutare la portata del rapporto politico tra gli Stati Uniti e le ex colonie europee.

Come in Europa, anche negli Stati Uniti gli anni '60, a livello editoriale, sono caratterizzati da un nuovo pubblico: i lettori interessati al Terzo Mondo e alla rivoluzione cubana del 1959. Negli anni precedenti solo sporadicamente gli editori si erano occupati delle letterature sudamericane e José Antonio Cordido Freytes scrive: “la resistencia por parte de editores norteamericanos a publicar obras literarias de Hispanoamérica se debe principalmente al desprecio con que la gente del norte ve nuestros países en el sur, nuestras instituciones, historia y lenguaje”⁹⁰. Da parte del mercato editoriale statunitense, quindi, c'era una sorta di diffidenza nei confronti di ciò che veniva prodotto nei paesi latini. Negli anni '50 l'editore Alfred Knopf sceglie di investire per primo nella traduzione di un autore del Sudamerica: non opta per Jorge Luis Borges che era già sulla via del riconoscimento mondiale, ma preferisce Eduardo Mallea, romanziere conosciuto a Buenos Aires ma che non aveva avuto la stessa sorte in Europa. Irene Rostagno, riferendosi alla particolare scelta di Knopf, commenta:

En retrospectiva parece extraño que ella eligiera a Mallea como el autor representativo de Argentina en lugar de Borges. La reputación local y alta visibilidad de Mallea, y la personalidad más privada de Borges pueden justificar este descuido o preferencia. Quizás el hecho de que Borges no escribiera novelas(...) ⁹¹

La critica sottolinea come il mercato americano fosse più ricettivo nei confronti di romanzi più che nei confronti di raccolte di racconti. Tuttavia, l'aspetto più interessante sembra essere la diffidenza nei confronti di un autore cosmopolita che non costituiva quello che era lo stereotipo americano

⁹⁰ José Antonio Cordido- Freytes, *William FFaulkner's Ibero-American Novel Project: The Politics od Translation and the Cold War*, in *Rethinking the Américas*, Cathy L. Jrade, p.13 “La resistenza da parte degli editori nordamericani a pubblicare autori latinoamericani si deve principalmente al disprezzo con il quale la gente del nord vede i nostri paesi del sud, le nostre istituzioni, la nostra storia e il nostro linguaggio”.

⁹¹ Irene Rostagno, *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literatura in English*, Greenwood Press, Westport, 1997, p. 32, “Guardando indietro, sembra strano che abbia scelto Mallea come autore rappresentativo dell'Argentina al posto di Borges. La reputazione locale e l'alta visibilità di Mallea, e, a tempo stesso, la personalità più riservata di Borges, possono giustificare questo disguido o questa preferenza. Forse anche il fatto che Borges non scriveva romanzi”.

Ricezioni

dello scrittore latinoamericano: regionalista e tradizionalista. L'immagine tipicizzata dell'intellettuale sudamericano ha un forte peso su quella che è la politica editoriale del Nordamerica e Suzanne Jill Levine scrive: "este cliché, el escritor latinoamericano, parece haber sido más una necesidad de los libreros que una categoría académica"⁹². La svolta si ebbe con la rivoluzione cubana e i successivi rapporti tra l'isola e gli Stati Uniti: "la novela sudamericana adquirió importancia para los lectores norteamericanos porque en 1959, con la revolución cubana, América Latina asumió un papel importante en la política hemisférica y mundial"⁹³. A partire dalla rivoluzione, Cuba e gli altri Paesi dell'America Latina iniziano ad avere un volto agli occhi degli Stati Uniti, iniziano a divenire culture da scoprire e conoscere: gli intellettuali sentono l'esigenza di stabilire un contatto con le letterature ispanoamericane. Allo stesso tempo, la prospettiva politica non viene meno:

El contacto con la cultura y los valores estadounidenses, el cultivo del intercambio de ideas, y una recepción positiva en los Estados Unidos, fue visto por mucha gente como maneras de fomentar la comprensión mutua a través de los escritores latinoamericanos, quienes, por su papel intelectuales públicos, podrían influir en la opinión pública, y a la larga, idealmente, disminuir las hostilidades dirigidas hacia los Estados Unidos⁹⁴.

Se, come sottolinea Jorge Amado, "la idea de una literatura latinoamericana (era) un concepto falso y peligroso (porque) nos une lo que es negativo- la miseria, la opresión y la dictadura militar"⁹⁵, tuttavia le produzioni dei Paesi del Sudamerica vengono considerate come un *corpus* unico da far dialogare con il lettore statunitense e, viceversa, l'apertura intellettuale statunitense viene letta come strumento di contatto costruttivo con i Paesi del Sudamerica. La solitaria iniziativa di Knopf viene presa a modello da altri editori che iniziano un lavoro di ricerca e traduzione: Dutton, Harper&Row, che hanno tradotto e pubblicato le opere di García Márquez e di Cabrera Infante, Farrar Straus&Giroix che ha offerto al pubblico nordamericano gli scritti di Fuentes e di Vargas Llosa e molti altri editori, grandi e piccoli. La istituzione che però ebbe maggiore importanza nella

⁹² Suzanne Jill Levine, *El boom: una perspectiva norteamericana*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 651-652, sep.-oct, 2004, p. 11 "questo cliché, lo scrittore latinoamericano, sembra essere stato più una necessità degli editori che una categoria accademica".

⁹³ *Ibidem*, "la narrativa sudamericana acquisì importanza presso il pubblico nordamericano perché nel 1959, con la rivoluzione cubana, l'America Latina assunse un ruolo importante nella politica dell'emisfero e mondiale".

⁹⁴ Ivi, p. 12, "Il contatto con i valori e la cultura statunitensi, il continuo interscambio di idee e una ricezione positiva negli Stati Uniti furono elementi che molta gente vide come il modo per incoraggiare la reciproca comprensione attraverso gli scrittori latinoamericani, i quali, per il loro ruolo pubblico di intellettuali, avrebbero potuto influenzare l'opinione pubblica e, con il tempo, ideologicamente, diminuire le ostilità dirette verso gli Stati Uniti."

⁹⁵ Jorge Amado, *A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America*, Dutton, NY, 1991, p. XI "l'idea di una letteratura latinoamericana (era) un concetto falso e pericoloso(perché) quelli che ci uniscono sono aspetti negativi: la miseria, l'oppressione e la dittatura militare".

Ricezioni

divulgazione della letteratura sudamericana fu *The Center for Inter-American Relations* fondata da David Rockefeller. Irene Rostagno scrive:

Uno de los proyectos del centro que más éxito tuvo fue la creación del programa literario que sirvió como hilo conductor para la escritura latinoamericana de calidad en este país. Su director fue el antiguo representante de la Fundación Inter-Americana de las Artes, José Guillermo Castillo. El venezolano se desenvolvía cómodamente en el entorno editorial de Nueva York y entre los círculos literarios de América Latina. Viajó al sur frecuentemente para estudiar los ámbitos literarios locales, y al contrario que el matrimonio Knopf, más cauteloso, dio a los americanos la impresión de que la región tenía la riqueza abundante de una literatura fascinante que esperaba ser reconocida. A causa de las barreras idiomáticas y la carencia de una red estructurada de casas editoriales sudamericanas, la mayoría de los editores americanos resistieron explorar los mercados literarios latinos. El problema más urgente, sin embargo, fue la traducción. En 1968, Castillo montó un programa de traducción para simplificar la traducción de libros latinoamericanos al inglés.⁹⁶

Il progetto di Castillo di ottenere una sorta di breviario per la semplificazione della traduzione dallo spagnolo all'inglese è certamente un'operazione volta all'interesse commerciale, più che letterario, tuttavia sottolinea come ci fosse, da parte de *The Center for Inter-American Relations*, la volontà di avvicinare quanto più possibile due mondi lontani e diversissimi, se pur vicini geograficamente. Nacquero contemporaneamente alcune riviste specializzate come «Review» che a tutt'oggi è operativa nel campo della critica e dello studio delle culture latinoamericane.

Un'altra importante iniziativa volta a far conoscere l'universo letterario del Sudamerica fu *The Association of American University Presses* che, a differenza de *The Center for Inter-American Relations*, cercò di condurre un'operazione meno legata al marketing, infatti non pubblicò nessun romanzo legato agli autori del boom. Un ulteriore limite dell'associazione fu quello di non affidarsi, per la traduzione, a professionisti. Inoltre, non riuscì mai a crearsi una fitta rete di contatti con gli

⁹⁶ Irene Rostagno, *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literature in English*, cit., p. 107, "Uno dei progetti del centro che ha avuto l'esito migliore fu la creazione del programma letterario che servì da veicolo per la scrittura latinoamericana di qualità in questo paese. Il suo direttore era prima parte della Fondazione Inter Americana delle arti, José Guillermo Castillo. Il venezuelano si muoveva a proprio agio nell'Universo editoriale di New York e nei circoli letterari dell'America Latina. Viaggiò frequentemente verso Sud per studiare gli ambiti letterari locali e, al contrario dei coniugi Knopf, più cautamente, diede agli americani l'impressione che il Sudamerica avesse l'abbondante ricchezza di una letteratura affascinante in attesa di essere riconosciuta. A causa delle barriere linguistiche e della mancanza di un'organizzata rete editoriale, la maggior parte degli editori nordamericani rinunciò ad esplorare i mercati letterari latini. Il problema principale fu di certo la traduzione. Nel 1968 Castillo creò un programma di traduzione per semplificare la traduzione di libri latinoamericani in inglese".

El boom fue tanto un fenómeno de marketing como un movimiento literario y autores (...) dependieron cada vez más de las redes de contactos y de los agentes literarios en lugar de los académicos para promocionar sus obras (...) The Association of American University Presses perdió la oportunidad de publicar novelas del boom porque los agentes literarios empezaron a promocionarlas directamente a editores como Knopf y, a medida que pasaban los años sesenta y el fenómeno boom se hizo más conocido, a Herper&Row, Farrar&Straus, Pantheon and Grove⁹⁷

Come in Europa, anche in America le scelte circa le opere da tradurre non sono sempre state fatte seguendo dei criteri di valore letterario, tuttavia si possono individuare due filoni principali: il realismo magico e il documento storico-politico. Gli scrittori come Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa trovarono un ampio pubblico soprattutto per lo sperimentalismo intriso di un forte regionalismo. Il pubblico ricerca la rappresentazione della realtà sudamericana attraverso le forme del realismo magico che prende spunto da *lo real maravilloso* di Carpentier. La pubblicazione e lo straordinario successo del romanzo *Cien años de soledad* ebbero come conseguenza che “el realismo mágico llegó a identificarse con lo auténtico en y sobre la cultura latinoamericana”⁹⁸. Il realismo magico marqueziano diventa pertanto il termine di paragone con il quale tutte le opere successive si troveranno a fare i conti:

Este fue el género que presentó las realidades de la región en términos hiperbólicos y surrealistas, el género que pintó la imagen exótica de la América Latina que los lectores encontraron intrigante y entretenida, una vía de escape salvaje, regresiva y liberadora de la monótona vida ordinaria, progresiva e hipercivilizada. Los lectores no estaban buscando una escritura introspectiva, formalmente subversiva o crudamente realista.⁹⁹

Imbrigliare un'intera esperienza culturale nella ricerca del realismo magico che tanto affascina il

⁹⁷ Suzanne Jill Levine, *El boom: una perspectiva norteamericana*, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, cit., p. 17, “Il boom fu tanto un fenomeno di marketing quanto un movimento letterario e gli autori dipesero forse più dalla rete di contatti e dagli agenti letterari più che dagli accademici per la promozione delle loro opere. The Association of American University Presses perse l'opportunità di pubblicare i romanzi del boom perché gli agenti letterari iniziarono a proporli direttamente agli editori come Knopf e, una volta passati gli anni '60 e una volta che il fenomeno del boom si fece più conosciuto, a Herper&Row, Ferrar&Straus, Pantheon and Grove”.

⁹⁸ Ivi, p. 21, “il realismo magico finì con il rappresentare l'autentico nella e sulla letteratura latinoamericana”.

⁹⁹ *Ibidem*, “Questo fu il genere che presentò le realtà del Sudamerica in termini iperboliche e surrealisti, il genere che dipinse l'immagine esotica dell'America Latina che i lettori trovarono intrigante e coinvolgente, una viadi fuga selvaggia, regressiva e liberatrice dalla monotona vita ordinaria, progressiva e ipercivilizzata. I lettori non stavano cercando una scrittura introspectiva, formalmente sovversiva o crudamente realista”.

Ricezioni

pubblico annoiato della propria realtà condiziona, innegabilmente, gli autori soprattutto emergenti, ma non solo. Lo stesso Marquez, come riporta Oscar Collazos, rivolgendosi a Varga Llosa e a tutti gli scrittori latinoamericani, afferma:

Yo creo que particularmente en *Cien años de soledad* yo soy un escritor espantosamente realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real(...) creo que tenemos que trabajar en investigaciones del lenguaje y de formas técnicas del relato, a fin de que toda esta fantástica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros y que la literatura latinoamericana corresponda a la vida latinoamericana donde suceden las cosas más extraordinarias todos los días(...)¹⁰⁰

La posizione di Marquez, e il seguito che questa ha avuto, ha delle ripercussioni importanti sul lavoro di traduzione che cerca delle strategie per non togliere al testo la sua patina esotica: alcuni vocaboli non castigliani, quelli maggiormente connotati di regionalismo, vengono lasciati all'interno del tessuto tradotto e vengono spiegati in appositi glossari o nelle note. Tuttavia, rendendo questa scelta più difficile la lettura, si tende a scegliere di lasciare non tradotti termini che riguardano soprattutto la flora e la fauna, campi nei quali l'immaginazione ha sempre spaziato per dare un volto alle realtà del Sudamerica. Autori come Borges, invece, come già visto, furono penalizzati dalla nascita di questa sorta di stereotipo letterario in quanto la loro scrittura non era improntata sul modello marqueziano del realismo magico, della ricerca di un lessico evocativo e di immagini esotiche.

Se il filone del realismo magico catalizza l'attenzione del mondo editoriale, il filone socio-politico rappresenta uno dei principali poli d'interesse che dominano il mercato editoriale delle traduzioni europee e sudamericane. All'interno del corpus di testi che hanno come soggetto la questione politica è isolabile il ruolo determinante rivestito dalla rivoluzione cubana del 1959. La risonanza dell'impresa de *los barbudos* sarà tale da poter parlare di un vero e proprio 'caso cubano'.

¹⁰⁰ Oscar Collazos, *La encrucijada del lenguaje*, in «El Caimán Barbudo», Abril 1970, p. 5, “Io credo che particolarmente in *Cien años de soledad* sono stato uno scrittore spaventosamente realista, perché credo che in America Latina tutto sia possibile, tutto sia reale(...) credo che dobbiamo lavorare in ricerche del linguaggio e della forma tecnica della narrazione, perché tutta questa fantástica realtà latinoamericana formi parte dei nostri libri e che la letteratura latinoamericana corrisponda alla vita latinoamericana dove succedono le cose più straordinarie tutti i giorni(...)”.

1.2- Il 'caso' cubano

Molti critici hanno sottolineato come la traduzione di testi provenienti dal sud America abbia ricevuto una spinta fondamentale da un evento extraletterario: la rivoluzione cubana. La storia di una nazione che riesce a liberarsi dal giogo statunitense, la vittoria di Davide contro il gigante Golia, attira immediatamente l'attenzione del Vecchio Mondo. Il successo *de los barbudos* riaccende le speranze del socialismo europeo. Tuttavia, analizzando la cosa da un'altra prospettiva, la rivoluzione cubana gioca un ruolo fondamentale sulla presa di coscienza dell'America Latina. Come ricorda Tedeschi: "l'Avana è infatti diventata, dopo la rivoluzione del '59, uno dei centri culturali più vivaci di tutta l'America Latina: Fidel Castro aveva fin dal 1960 chiamato tutti gli intellettuali del continente a collaborare al successo dell'impresa rivoluzionaria e le adesioni entusiastiche non avevano tardato ad arrivare"¹⁰¹. Inoltre se nel passato letterario dell'America Latina c'erano stati esempi di produzioni autoctone come "le folgoranti costruzioni narrative di un Borges, di un Asturias, di un Carpentier negli anni quaranta(...) è intorno agli anni sessanta che, contemporaneamente al processo di autocoscienza politica, esplose una strabiliante fioritura letteraria: Sabato, Cortázar, Roa Bastos, Varga Llosa, García Márquez, Fuentes(...)."¹⁰² La letteratura diventa strumento dell'autodeterminazione politica e si fa carico del compito di definire un "essere" che fino agli anni '60 aveva solo accennato al volersi autodefinire. L'esperienza cubana incoraggia gli autori di tutta l'America Latina a cercare la liberazione dai vincoli secolarmente imposti. Come sottolinea Julio Cortázar nell'articolo *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, la rivoluzione cubana deve essere motore di rinnovamento politico ma deve essere anche monito per una vera e propria rivoluzione letteraria capace di dar voce alla vera realtà latinoamericana:

Una vez más, para terminar, pongo el acento en la responsabilidad, en la moral del escritor latinoamericano(...) no podemos declinar la misión de combatir para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos(...) estimo necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución.¹⁰³

¹⁰¹ Stefano Tedeschi, *All'inseguitamento dell'ultima utopia*, cit., p. 106.

¹⁰² Rosalba Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, cit., p. 23.

¹⁰³ Julio Cortázar, *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura*, in «El Caimán Barbudo», Abril 1970, p. 7, "Una volta in più, per concludere, pongo l'accento sulla responsabilità, sulla morale dello scrittore latinoamericano(...) non possiamo declinare la missione di combattere affinché i nostri popoli escano finalmente dal sottosviluppo che li

Ricezioni

La rivoluzione cubana può essere interpretata infatti come l'atto conclusivo di un percorso politico ma anche intellettuale di costruzione di un'identità autonoma e indipendente. Il legame tra vita politica e mondo intellettuale trova la sua massima espressione nella saggistica cubana che risulta essere espressione dell'esigenza di costruzione di un'identità nazionale svincolata dallo stereotipo eurocentrico e anche dell'asservimento culturale al modello americano.

1.2.1- La saggistica cubana

A partire dalla fine degli anni '50, a Cuba, proliferano testi teorici sulla realtà sociale e culturale dell'America latina e in particolare de *La Isla Grande*. La volontà di definire la propria autonomia, conquistata faticosamente dal dominio spagnolo, è il motore che spinge gli intellettuali a raccogliere le loro riflessioni in saggi che possano costituire le pietre miliari di una società nuova, libera da costrizioni politiche ma anche culturali. La costruzione di una letteratura nazionale passa attraverso le due fasi suggerite dagli studi coloniali: in primo luogo vengono fagocitati, riadattati e riplasmati stereotipi e prospettive d'analisi che hanno creato storicamente l'immaginario europeo del Nuovo Mondo e solo successivamente vengono individuati i caratteri peculiari delle espressioni artistiche nate da una culla completamente diversa da quella europea. È la presa di coscienza del valore di questa particolarità è una delle motivazioni principali di quello che verrà comunemente definito il *boom* degli anni '60. Il termine di confronto è, nel caso cubano, la bibliografia di José Martí, politico, rivoluzionario e intellettuale avenero. Martí, considerato padre della patria cubana, ha partecipato attivamente alla rivoluzione contro il dominio spagnolo e ha redatto innumerevoli opere sulla necessità di liberare la patria dalle ingerenze esterne, tra le quali *El presidio político en Cuba*¹⁰⁴ e *Nuestra América*¹⁰⁵. Fondatore del Partido Revolucionario Cubano, stenderà il suo programma di liberazione dalla potenza spagnola; il manifesto della sua battaglia è il saggio pubblicato nel 1895 *Manifiesto de Montecristi*¹⁰⁶. Come sottolinea Luis Rafael nell'introduzione alla silloge *Identidad y descolonización cultural*¹⁰⁷, il saggio letterario appare agli intellettuali del nuovo mondo “el género literario que más relaciones establece entre su autor y el contexto en que es producido, ya que es representación crítica de una sociedad y una cultura, con las cuales dialoga”¹⁰⁸ ed è per questo motivo che Rafael considera il saggio “indispensable para el análisis de

frustra e li avvilisce da tutti i punti di vista. (...) abbiamo bisogno più che mai di Che Guevara del linguaggio, i rivoluzionari della letteratura più che i letterati della rivoluzione”.

¹⁰⁴ José Martí, *El presidio político en Cuba*, in *Obras completas*, 1983.

¹⁰⁵ José Martí, *Nuestra América*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, Colección Dialogo, 2010.

¹⁰⁶ José Martí, *Manifiesto de Montecristi*, in *Obras completas*, cit.

¹⁰⁷ Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit.

¹⁰⁸ Ivi, p. 9, “il genere letterario che stabilisce più relazioni tra l'autore e il contesto in cui viene prodotto, poiché è la

Ricezioni

la identidad regional y nacional, para el estudio de las ideas en general, y un campo fecundo en teorizaciones o exposiciones de índole filosófica”¹⁰⁹. La saggistica, che esplora le fondamenta della cultura americana, attraversa, soprattutto alla fine del XIX secolo, una fase volta a sgretolare l'immagine europea di un'unica America Latina, restituendo quindi valore e dignità alle singole identità nazionali, combattendo “l’ansia di etichettare e definire i confini di una realtà culturale così complessa che ha provocato l’omologazione dell’esperienza stessa, le cui molteplici implicazioni sono spesso rimaste inesplicate”¹¹⁰. Accanto a questa tendenza “donde se rescatan autores y se revalorizan tendencias artísticas precedentes”¹¹¹, appaiono, come già sottolineato, intorno alla metà del XX secolo “numerosos ensayos sobre aquellos rasgos que distinguen la cultura autóctona y la relacionan con el resto de Hispanoamérica”¹¹². Come sostiene Rosalba Campra, “la saggistica ha sempre avuto una forte incidenza nella letteratura latinoamericana”¹¹³. Il saggio sudamericano non rimane legato entro confini di astratto intellettualismo ma si apre a disquisizioni romanzesche, poetiche e sociologiche divenendo terreno fertile per la ricerca di una forma per l’affermazione dell’identità. Le questioni trattate dai saggisti latinoamericani sono un ventaglio di complessità e di problematiche: la varietà linguistica, la caratterizzazione regionalistica che è sempre mancata nelle analisi europee, la creazione di una nuova metodologia e prospettiva d’analisi capaci di svincolarsi dall’eurocentrismo e dal colonialismo intellettuale.

La saggistica cubana propone una terminologia specifica per comprendere i fenomeni artistici e letterari dell’isola caribeña:

La tesis sobre lo cubano en la poesía, de Cintio Vitier; lo real-maravilloso americano, de Alejo Carpentier; la transculturación de Fernando Ortiz, son ejemplos de este afán por describir los elementos identitarios de la cultura en el contexto latinoamericano y como parte de la progresiva «descolonización» cultural de la literatura cubana. Puede que la más notable diferencia entre el ensayismo hispanoamericano y el ensayismo europeo (...) esté determinada por la urgencia de progreso y modernidad de las repúblicas americanas. Mientras los intelectuales y pensadores europeos construyen teorizaciones y filosofías en la continuidad de sus tradiciones, los intelectuales y pensadores hispanoamericanos, agentes activos en la vida cultural y política de

rappresentazione critica di una società e una cultura con le quali dialoga”.

¹⁰⁹ *Ibidem*, “indispensabile per l’analisi dell’identità regionale e nazionale, per lo studio del pensiero in generale e un campo fecondo di teorizzazioni o esposizioni di ordine filosofico”.

¹¹⁰ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea, modelli, forme e autori*, cit., p. 19.

¹¹¹ Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 12, “dove si riscattano autori e si rivalorizzano tendenze artistiche precedenti”.

¹¹² *Ibidem*, “numerosi saggi su quei tratti che contraddistinguono la cultura autoctona e la mettono in relazione con il resto dell’Ispanoamerica”.

¹¹³ Rosalba Campra, *America Latina: l’identità e la maschera*, cit., p. 25.

Ricezioni

Hipanoamérica, evaden las abstracciones, produciendo, de forma incidental, una literatura que pretende reflexionar sobre su contexto y dialogar con lo inmediato (...) para ver de otro modo lo que antes se vio únicamente bajo el prisma colonial.¹¹⁴

Rafael individua numerose opere che possono essere considerate le pietre miliari delle identità nazionali: gli scritti di Simón Bolívar, di Andrés Bello, di Eugenio María de Hostos e quelli del cubano José Martí. Fondamento di tutta la saggistica della prima metà del XX secolo è la convinzione, espressa efficacemente da José Martí, che “no habría literatura hispanoamericana hasta que no hubiera Hispanoamérica”¹¹⁵, questa consapevolezza ha come conseguenza la tendenza a intrecciare argomentazioni di tipo culturale a riflessioni che toccano sfere diverse come la politica, l'economia e gli aspetti sociali: “la letteratura si fa carico del pericoloso compito di definire l'essere”¹¹⁶. La saggistica letteraria, pertanto, appare come il contenitore preferenziale di scritti con un respiro più ampio rispetto alle riflessioni strettamente letterarie: la necessità di una completa autonomia è sempre al centro delle argomentazioni degli intellettuali ispanoamericani. La rivoluzione castrista può essere considerata un punto di svolta in questo processo: il suo eco non rimane arginato a Cuba ma si espande in tutto il Sudamerica. Alla liberazione dal dominio e dal controllo extranazionale, corrisponde, secondo Luis Rafael, la nascita di una nuova saggistica, maggiormente legata al contesto nazionale e alla realtà del Nuovo Mondo:

El rescate y la relectura de autores del periodo colonial, el análisis social y cultural, la interpretación (en perspectiva nacional) de nuestra historia, la descripción de tendencias culturales contemporáneas, la reflexión sobre fuentes de nuestra cultura, la definición de lo cubano, la teorización sobre los vínculos de nuestra cultura en relación con la cultura hispanoamericana, son algunos de los tópicos más recurrentes del ensayo moderno cubano, que suma, a su cualidad de diálogo con el contexto en que es generado, su eficacia literaria, estética, como obra de arte independiente. La formación de una identidad y la implementación de un discurso de descolonización cultural,

¹¹⁴ Luis Rafael, *El ensayo: entre la reflexión y la fabulación*, in *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 12, “Le tesi su lo cubano nella poesia, di Cintio Vitier, *lo real maravilloso* americano di Alejo Carpentier, la transculturazione di Fernando Ortiz sono esempi di questa ansia per descrivere gli elementi identitari della cultura nel contesto latinoamericano e parte della progressiva descolonizzazione culturale della letteratura cubana. È possibile che la differenza più evidente tra la saggistica ispanoamericana e quella europea(...) sia determinata dall'urgenza di progresso e modernità delle repubbliche americane. Mentre gli intellettuali e i pensatori europei costruiscono teorizzazioni e pensieri filosofici sulla linea della propria tradizione, gli intellettuali e pensatori ispanoamericani, agenti attivi nella vita culturale e politica dell'Isipanoamerica, evadono dalle astrazioni, producendo, in maniera accidentale, una letteratura che ha la pretesa di riflettere sul contesto e di dialogare con la contemporaneità, per poter vedere in un altro modo ciò che prima si era visto solo attraverso la prospettiva coloniale”.

¹¹⁵ Ivi, p. 20, “Non ci sarà una letteratura ispanoamericana fino a che non ci sarà l'Isipanoamerica”.

¹¹⁶ Rosalba Campra, *América Latina: l'identità e la maschera*, cit., p. 26.

sobresalen como propuestas trascendentes y vigentes.¹¹⁷

La saggistica post rivoluzionaria si concentra maggiormente su questioni legate all'identità culturale, alla tradizione letteraria e al pensiero critico, svincolandosi dalle argomentazioni strettamente legate a questioni politico economiche che hanno caratterizzato la prima produzione saggistica¹¹⁸. Gli intellettuali post rivoluzionari fanno loro il principio martiniano: “el mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico”¹¹⁹, superando la posizione eurocentrica, che più volte si è dimostrata incapace di penetrare la realtà dei popoli americani, e formulando il ritratto dell'ispanoamericano svincolato dall'orizzonte d'attesa europeo caratterizzato dal “desiderio di terre lontane(...) di un mondo libero da dominio”¹²⁰.

Fondamentale per comprendere il desiderio cubano e sudamericano in generale di svincolarsi dalla tradizione letteraria europea per creare una forma e una lingua capace di dar voce alla peculiarità del Nuovo Mondo è il saggio pubblicato nel 1971 da Roberto Fernandez Retamar, pensatore, poeta e intellettuale rivoluzionario, *Calibán*¹²¹. Il saggio di Retamar “se inserta en una tradición de estudios sobre la descolonización de Hispanoamérica, cuyo más notable antecedente ideológico puede ser advertido en la obra de José Martí.”¹²². Roberto Fernandez Retamar propone la metafora del *Calibán*, personaggio immaginario che nasce dalla fusione della lettura de *La Tempesta*¹²³ di Shakespeare, in particolare del “canibal” shakespeariano, e della realtà *caribeña*, dove ‘Caribe’ è il “nombre con que conocieron los colonizadores europeos a los más rebeldes habitantes de las Antillas”¹²⁴. *Calibán* è una risposta alla critica europea che attorno agli anni '60, periodo durante il

¹¹⁷ Luis Rafael, *El ensayo: entre la reflexión y la fabulación*, in *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 21, “Il riscatto e la rilettura degli autori del periodo coloniale, l'analisi sociale e culturale, l'interpretazione (in prospettiva nazionale) della nostra storia, la descrizione delle tendenze culturali contemporanee, la riflessione sulle fonti della nostra cultura, la definizione di ciò che è cubano, la teorizzazione sui vincoli della nostra cultura con la cultura ispanoamericana, sono alcuni dei topoi più ricorrenti nel saggio cubano moderno, che somma, alla sua qualità di dialogo con il contesto in cui è stato generato, la sua efficacia letteraria, estetica, come opera d'arte indipendente. La formazione di un'identità e l'implemento di un discorso di decolonizzazione culturale emergono come proposte trascendenti e vigenti”.

¹¹⁸ A supporto di questa convinzione citiamo un esiguo campione di titoli di opere saggistiche poiché, a nostro parere, è esemplificativo di questo cambiamento:

- José Martí: *Vindicación de Cuba* (1889), *La conferencia monetaria de las Repúblicas de América* (1891), *La verdad sobre Estados Unidos* (1894), *El tercer año del partido revolucionario cubano* (1894)
- Fernando Ortiz: *Una nueva forma de gobierno para Cuba. Manera de terminar con la serie de dictaduras* (1934), *Contraste económico del azúcar y el tabaco* (1936), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar; advertencia de sus contrastes agrarios económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturización* (1940).

¹¹⁹ José Martí, *Nuestra América*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 32 “Il meticcio autoctono ha vinto il creolo esotico”.

¹²⁰ Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, cit., p. 439.

¹²¹ Roberto Fernandez Retamar, *Calibán*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., pp. 543-623.

¹²² Ivi, p. 541 “Si inserisce in una tradizione di studi sulla decolonizzazione dell'Isipanoamerica il cui antecedente ideologico più pregnante può essere considerato l'opera di José Martí”.

¹²³ William Shakespeare, *La tempesta*, Roma, Lapis, 2006.

¹²⁴ Roberto Fernandez Retamar, *Calibán*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 541 “nome con cui i colonizzatori europei conobbero i più ribelli abitanti delle Antille”.

Ricezioni

quale la letteratura nel Nuovo Mondo si impone come fenomeno nel mercato editoriale europeo, si è chiesta “¿Existe una cultura latinoamericana?”¹²⁵: per Retamar “poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte.”¹²⁶. Il saggio del cubano si pone quindi al centro di quelle che sono le rivendicazioni di autonomia, non solo culturale ma identitaria, che caratterizzano le teorizzazioni degli intellettuali dell'America Latina in particolar modo negli anni successivi alla rivoluzione cubana. Se gli scritti di José Martí hanno aperto la strada alla presa di coscienza della peculiarità della cultura cubana, è proprio negli anni della rivoluzione castrista che proliferano gli scritti teorici volti a mettere in luce la profonda diversità tra l'orizzonte latinoamericano e quello europeo. José Martí introduce il concetto di “nuestra América mestiza”¹²⁷, Retamar, Lezama Lima, Guillen sviluppano le tematiche martiniane come fondamenta solide della cultura del Nuovo Mondo. Il meticcio non viene presentato con l'occhio europeo come un disvalore della realtà sudamericana ma come un valore imprescindibile: “este adjetivo preciso (es) como una señal distintiva de nuestra cultura, una cultura de descendientes de aborígenes, de europeos, de africanos”¹²⁸. Se l'idioma utilizzato è quello del colonizzatore, questo si piega per rappresentare un mondo diverso.

Mientras otros coloniales o excoloniales, en medio de metropolitanos, se ponen a hablar entre sí en sus idiomas, nosotros, los latinoamericanos y caribeños, seguimos con nuestros idiomas de colonizadores. Son las lenguas francas capaces de ir más allá de las fronteras que no logran atravesar las lenguas aborígenes ni los créoles. Ahora mismo, que estoy discutiendo con estos colonizadores, ¿de qué otra manera puedo hacerlo, sino en una de sus lenguas, que es ya también nuestra lengua, y con tantos de sus instrumentos conceptuales?¹²⁹

Come messo in luce dallo studio delle letterature coloniali, è proprio partendo dalla lingua e dalla

¹²⁵ Ivi, p. 543 “esiste una cultura latinoamericana?”.

¹²⁶ *Ibidem*, “mettere in dubbio la nostra cultura significa mettere in dubbio la nostra stessa esistenza, la nostra stessa realtà umana e quindi essere disposti a prendere posizione nei confronti della nostra irrimediabile condizione coloniale, visto che si sospetta che non esistiremmo se non come eco deformato di quello che succede da un'altra parte”.

¹²⁷ José Martí, *Nuestra América*, cit., p. 34.

¹²⁸ Ivi, p. 545 “proprio questo aggettivo (è) un segnale distintivo della nostra cultura, una cultura che deriva dagli aborigeni, dagli europei, dagli africani”.

¹²⁹ Roberto Fernandez Retamar, *Calibán*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 546 “Mentre altri colonizzati o ex colonizzati, in mezzo ai metropolitanos, si mettono a parlare tra loro nella loro lingua, noi, dell'America Latina e dei Caraibi, continuiamo con la nostra lingua dei colonizzatori. Sono lingue franche, capaci di andare oltre le frontiere che né le lingue aborigene, né quelle creole riescono ad attraversare. In questo stesso momento, parlando con questi colonizzatori, in quale modo posso farlo se non con una delle loro lingue, che ormai è anche una nostra lingua, e con tanti dei loro strumenti concettuali?”.

Ricezioni

prospettiva del colonizzatore che gli intellettuali del sud America teorizzano le loro posizioni. Come sottolinea Cristina Benicchi, “il nesso tra lingua e potere è uno dei tanti aspetti ambivalenti della realtà coloniale che, creati per sostenerla, finiscono col distruggerla.”¹³⁰ Il linguaggio con cui Venerdi e Calibán vengono istruiti e civilizzati sarà poi veicolo di affermazione della propria identità. L'immagine del *Calibán*, come già ricordato, nasce dalla sintesi di due posizioni che prendono vita dalla prospettiva europea: quella del cannibale e quella dello stesso *Caribe*. Le prime immagini dell'uomo del Nuovo Mondo vengono tratteggiate dal *Diario de navegación* di Cristoforo Colombo

Ellos andan todos desnudo como su madre los parió (...) muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de cavallos e cortos (...) son de la color de los canarios, ni negros ni blancos (...) Ellos no traen armas ni las conoce (...) No tienen algún fierro (...) me pareció que ninguna secta tenían¹³¹

Retamar, ripercorrendo la storia del termine ‘*Caribe*’, la fa risalire proprio dal diario di Cristoforo Colombo. Il diario di viaggio del navigatore genovese è una testimonianza di un atteggiamento comune dell'Europa nei confronti del nuovo mondo: all'immagine di “hombres de un ojo en la frente, (...) caníbales (...)”¹³², si affianca l'immagine del ‘*taíno*’, presentato come “pacífico, manso, incluso temeroso y cobarde”¹³³. Entrambe le visioni si diffondono rapidamente in Europa. Come analizza Retamar nel suo saggio:

El taíno se transformará en el habitante paradisíaco de un mundo utópico: ya en 1516, Tomás Moro publica su *Utopía*, cuyas impresionantes similitudes con la isla de Cuba ha destacado, casi hasta el delirio, Ezequiel Martínez Estrada. El caribe, por su parte, dará el cañal, el antropófago, el hombre bestial situado irremediabilmente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego.¹³⁴

¹³⁰ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea, modelli, forme e autori*, cit., p. 39.

¹³¹ Cristoforo Colombo, *Diario de navegación*, La Habana, Comisión nacional de la Unesco, 1961, 11 octubre 1492 “Loro vanno in giro nudi come la loro madre li ha partoriti (...) molto ben fatti, con corpi molto belli e volti piacevoli, con capelli grossi, quasi quanto i crini della coda dei cavalli, e corti(...) sono del colore delle Canarie, né neri, né bianchi(...) Non hanno armi e non le conosco(...) non hanno nessun oggetto di ferro(...) mi sembrò che non avessero nessuna religione.”

¹³² Roberto Fernandez Retamar, *Calibán*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 548, “uomini con un occhio in fronte (...) cannibali(...)”.

¹³³ *Ibidem*, “pacífico, mansueto, e anche timoroso e codardo”.

¹³⁴ Ivi, p. 549, “Il *taíno* si trasformerà nell'abitante paradisiaco di un mondo utopico: già nel 1516, Tommaso Moro pubblica il suo *Utopia*, del quale Ezequiel Martínez Estrada ha evidenziato, quasi fino al delirio, le impressionanti similitudini con l'isola di Cuba. Il *Caribe*, da parte sua, darà il cannibale, l'antropofago, l'uomo bestiale, situato irrimediabilmente ai margini della civilizzazione e che è necessario combattere a sangue e fuoco”.

Ricezioni

È su questo duplice immaginario che si sviluppano gli scritti europei inerenti ai popoli del Sud America: “se trata de la característica versión degradada que ofrece el colonizador del hombre al que coloniza”¹³⁵. Nel 1580 Michel de Montaigne aveva pubblicato, all'interno della raccolta *Saggi*¹³⁶, una riflessione sul Nuovo Mondo con il significativo titolo *De los caníbales*, testo tradotto in inglese da Giovanni Floro nel 1603. Il testo, particolarmente acuto, mira a rovesciare la comune tendenza a legittimare la conquista e lo sterminio dei popoli del nuovo mondo in nome di una supremazia europea che Montaigne interpreta semplicemente come incapacità di comprendere un modello diverso da quello del vecchio continente. Le riflessioni tradotte da Floro costituirono una fonte importante per l'opera shakespeariana del 1611 *La tempesta*¹³⁷. Tuttavia se nell'opera del filosofo francese la diversità non assume un valore necessariamente negativo, nell'opera di Ernest Renan *Calibán*¹³⁸ la figura del *Calibán* diviene incarnazione dell'intero popolo colonizzato, presentato sotto la peggiore luce, caratterizzato da un'aggettivazione altamente bieca e negativa. La rivalorizzazione dell'immagine del *Calibán* viene identificata da Retamar con la pubblicazione dell'opera dello scrittore barbadiense George Lamming *Los placeres del exilio*¹³⁹ e, successivamente, “Calibán será asumido con orgullo como (...) símbolo por tres escritores antillanos, cada uno de ellos de los cuales se expresa en una de las grandes lenguas coloniales del Caribe”¹⁴⁰. Attraverso la rivalutazione dell'immagine del *Calibán*, strumento di legittimazione della colonizzazione europea, si concretizza il cambiamento della prospettiva d'analisi sudamericana:

Asumir nuestra condición de Calibán implica repensar desde *otro* lado, desde el *otro* protagonista¹⁴¹

Se l'opera di Retamar può essere considerata un'analisi che ha come soggetto l'uomo del Nuovo Mondo, l'opera di Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesia*, mira, nello specifico, ad individuare le peculiarità della cultura cubana rispetto alle altre espressioni dell'America latina. Vitier esprime il suo proposito nelle prime righe del suo saggio:

¹³⁵ Ivi, p. 550, “si tratta della consueta versione degradata che il colonizzatore offre dell'uomo che colonizza”.

¹³⁶ Michel de Montaigne, *Saggi*, Milano, Adelphi, 2007.

¹³⁷ William Shakespeare, *La Tempesta*, cit.

¹³⁸ Ernest Renan, *Caliban*. Suite de «La tempête», Parigi, 1878.

¹³⁹ George Lamming, *Los Placeres del exilio*, La Habana, Casa de las Américas, 2010.

¹⁴⁰ Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 560 “Il Calibano sarà assunto con orgoglio(...) come simbolo da tre scrittori delle Antille, ognuno dei quali si esprime in una delle grandi lingue coloniali dei Caraibi”. Il riferimento è ad Aimé Césaire, *Una tempesta, adaptación de La tempesta de Shakespeare para un teatro negro*, opera in francese, Edward Kamau Brathwaite, *Islas*, opera in inglese, Roberto Fernandez Retamar, *Cuba hasta Fidel*, in spagnolo.

¹⁴¹ Ivi, p. 566, “Assumere la nostra condizione di Caliban implica riformulare un pensiero a partire da un altro lato, da un altro protagonista”.

Ricezioni

Lo que intentamos es, fijándonos únicamente en los momentos y figuras principales, o en aquellos que tengan especial interés para el asunto, indicar la presencia, la evolución y las vicisitudes de lo específicamente cubano en nuestra poesía¹⁴²

La ricerca di Vitier non è una ricerca teorica ma è un'analisi di ciò che ha caratterizzato la letteratura del *Caribe* per definire quali siano stati, concretamente, i tratti peculiari di questa. Lo studio di Vitier abbraccia l'intera produzione del passato poiché

No hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada lo cubano, que podamos definir con independencia de sus manifestaciones sucesivas y generalmente problemáticas, para después decir: aquí está, aquí no está. Nuestra aventura consiste en ir al descubrimiento de algo que sospechamos, pero cuya entidad desconocemos. Algo, además, que no tiene una entidad fija, sino que ha sufrido un desarrollo y que es inseparable de sus diversas manifestaciones históricas. Ese desarrollo y esa historia, sin embargo, van dejando una sedimentación apreciable que nos permite ir indicando algunos rasgos distintivos de nuestra peculiar sensibilidad y nuestra actitud ante la isla y el mundo. El método, por lo tanto, ha de ser necesariamente empírico.¹⁴³

Se Vitier mette in luce come alcuni principi che hanno animato la produzione letteraria cubana siano in realtà comuni a tutte le altre letterature post coloniali, come “la emoción patriótica”¹⁴⁴, tuttavia, a tempo stesso, evidenzia come siano presenti, in particolar modo nella poesia, elementi che possono essere considerati rappresentativi di “un modo de ser cubano”¹⁴⁵. Anche l'analisi di Vitier, come quella di Retamar, prende avvio dal *Diario de navegación* di Cristoforo Colombo, dove “Cuba se vuelve (...), por primera vez, geografía, naturaleza, futuro; entra en la mirada europea, en la esperanza occidental, en la catolicidad del mundo; suena en la

¹⁴² Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 453, “Quello che cerchiamo di fare è, concentrandoci unicamente sui momenti e le figure principali, o su quelli che hanno un particolare interesse per l'obiettivo, indicare la presenza, l'evoluzione e le vicissitudini di ciò che è specificamente cubano nella nostra poesia”.

¹⁴³ Ivi, p. 454, “Non esiste un'essenza immobile e prestabilita, chiamata lo cubano, che possiamo definire indipendentemente dalle sue manifestazioni successive e generalmente problematiche per poi dire: qui c'è, qui non c'è. La nostra avventura consiste nell'andare alla scoperta di qualcosa che immaginiamo, però la cui entità ci è sconosciuta. Qualcosa che, inoltre, non ha un'identità fissa ma che ha subito uno sviluppo e che non è separabile dalle sue diverse manifestazioni storiche. Questo sviluppo e questa storia, senza dubbio, lasciano una sedimentazione apprezzabile che ci permette di indicare alcuni tratti distintivi della nostra peculiare sensibilità e del nostro atteggiamento nei confronti dell'Isola e del mondo. Per cui, il metodo deve essere necessariamente empirico”.

¹⁴⁴ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 455, “L'emozione patriottica”.

¹⁴⁵ *Ibidem*, “Un modo di essere cubano”.

Ricezioni

lengua española”¹⁴⁶. Come Retamar, anche Vitier sottolinea come “Cuba aparece ante los ojos del Descubridor como paraíso natural; sus habitantes, como criaturas mansas, suaves, risueñas, sin ningún fanatismo religioso”¹⁴⁷. È dalle pagine del diario di Colombo che parte la riflessione di Vitier sulle caratteristiche e le peculiarità *de lo cubano*; in particolare, Vitier fissa i punti salienti: la visione paradisiaca e arcadica della naturalezza delle Antille che Colombo ha intravisto e che i poeti devono assumere come tematica fondamentale nelle loro opere, il carattere “suave, con tendencia a la burla, y la religiosidad vaga, dúctil, que no atribuye mayor importancia a los problemas dogmáticos”¹⁴⁸. La leggerezza e la mancanza assoluta di costrizioni religiose diventano, per Vitier, il simbolo dell'identità cubana: “los dos rasgos señalados (son) el poco fondo religioso, la mucha y suave risa”¹⁴⁹. Vitier passa in rassegna alla storia letteraria di Cuba, partendo da Silvestre de Balboa e la sua opera *Espejo de paciencia*, considerata la prima opera letteraria di Cuba, passando attraverso la produzione di Luisa Pérez de Zambrana, fino a giungere alla produzione di Martí mettendo in evidenza come lo sviluppo della letteratura cubana si sia articolato su due fronti: il ‘proceso de interiorización’ e ‘el proceso de desespañolización’. Tuttavia, dagli anni '50, periodo pre e post rivoluzionario, l'attenzione degli intellettuali si rivolge alla delineazione di una propria cultura nazionale come autogiustificazione politica, economica e sociologica che dia per superato il quesito circa l'esistenza o meno di una cultura *caribeña*. Emblema di questo slittamento dell'attenzione è, per Vitier, Lezama Lima: le opere saggistiche di Lezama, infatti, si concentrano sulle peculiarità della cultura americana e cubana¹⁵⁰.

L'opera più rappresentativa della nuova fase della saggistica cubana è, a nostro parere, *La expresión americana*¹⁵¹ nel quale Lezama

Enfrentado al dilema de ser cubano e hispanoamericano, (...) teoriza sobre el modo en que debía enriquecer la tradición cultural de que formaba parte. Al respecto, varias de sus claves pueden ser halladas en uno de sus más trascendentes ensayos, *La expresión americana*, publicado en 1957, donde ofrece una comprometida interpretación de las relaciones entre la cultura y la historia de Nuestra América. Al igual que Carpentier, a partir del análisis del decursar de nuestro continente, defiende la tendencia al Barroco

¹⁴⁶ Ivi., p. 457 “Cuba diventa, per la prima volta, geografia, naturalezza, futuro; entra nello sguardo europeo, nella speranza occidentale, nella cattolicità del mondo, suona in lingua spagnola”.

¹⁴⁷ *Ibidem*, “Cuba appare davanti agli occhi dello Scopritore come un paradiso naturale; i suoi abitanti, come creature manuate, soavi, cordiali, senza alcun fanatismo religioso”.

¹⁴⁸ *Ibidem*, “soave, con la predisposizione alla burla e la religiosità vaga, duttile, che non attribuisce grande importanza ai problemi dogmatici”.

¹⁴⁹ Ivi., p. 461, “i due emblemi segnalati sono la scarsa religiosità e le abbondanti e soavi risate”.

¹⁵⁰ Le opere più rappresentative di José Lezama Lima sono: *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *La cantidad hechizada* (1970).

¹⁵¹ José Lezama Lima, *La expresión americana*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., pp. 247-347.

Ricezioni

como genuina de una geografía donde los espacios y los imaginarios se bifurcan en miles de posibilidades, y explica sus puntos de vista acerca del Romanticismo, y el nacimiento de lo criollo, lo típicamente americano.¹⁵²

L'opera del poeta di *Calle Trocadero* si articola in capitoli che riprendono i tratti salienti della cultura europea e analizzano il riflesso che questi hanno avuto sulla produzione americana, ma anche rintracciando un percorso comune delle culture nascenti, un punto d'origine e uno sviluppo che sia riconducibile ad un'unica necessità: quella dell'autonomia e della legittimazione delle differenze peculiari. Lezama parte dall'analisi dei canoni del classicismo ma è sul barocco che l'autore focalizza la sua attenzione. Implicitamente lo studio di Lezama suggerisce una corrispondenza tra le sorti del barocco e la natura del popolo americano: la connotazione prettamente negativa che la cultura europea ha dato al barocco e alle sue espressioni ricorda il sospetto con il quale l'intellettuale europeo ha guardato la cultura dei popoli del Nuovo Mondo. L'americano si appropria di quel barocco che l'Europa ha sempre letto come “un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas”¹⁵³ e lo rende la voce attraverso la quale rappresentare la realtà americana. Il barocco, secondo Lezama Lima,

No es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias. (...) entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista. Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte.¹⁵⁴

¹⁵² Ivi, p. 245-246, “Affrontato il dilemma dell'essere cubano e ispanoamericano, teorizza il modo in cui si dovrebbe arricchire la tradizione culturale della quale faceva parte. Rispetto a questo, varie delle sue chiavi di lettura possono essere tratte in uno dei suoi saggi più trascendenti, *L'espressione americana*, pubblicato nel 1957, dove offre una chiara interpretazione delle relazioni tra la cultura e la storia nella Nostra America. Allo stesso modo di Carpentier, a partire dall'analisi del corso storico del nostro continente, difende la tendenza al Barocco come genuina in una zona geografica dove gli spazi e gli immaginari si biforcano in mille possibilità e illustra i suoi punti di vista circa il Romanticismo, la nascita del creolo, di ciò che è tipicamente americano”.

¹⁵³ Ivi, p. 267 “uno stile eccessivo, contorto, formalista, carente di un vera essenza profonda”.

¹⁵⁴ Ivi, p. 268, “Non è uno stile degenerato, ma plenario che in Spagna e nell'America spagnola rappresenta un'acquisizione del linguaggio, forse unica al mondo, mobili per la sala da pranzo, forme di vita e curiosità, misticismo che giunge a nuovi modelli di preghiera, modalità di degustazione e trattamento delle prelibatezze, che esalano un modo di vivere completo, raffinato e misterioso, teocratico e astratto, errante nella forma e radicatissimo nelle sue essenze.(...) per noi il barocco è stato un'arte della contro conquista. Rappresenta un trionfo della città e un americano lì collocato con il gusto e il normale atteggiamento nei confronti della vita e della morte”.

Ricezioni

Non è solo la lingua ad essere strumento di appropriazione culturale ma è l'assimilazione, l'uso e la riscrittura di uno stile europeo a diventare strumento attraverso il quale plasmare un modello autoctono. Se l'appropriazione della lingua del conquistatore è uno dei tratti salienti di numerose opere saggistiche, come quella già citata di Roberto Fernandez Retamar per esempio, la proposta di Lezama va oltre ed esplora le possibilità offerte da una corrente artistico e letteraria la cui culla è stata il Vecchio Mondo ma che può giungere ad una piena ed inattesa maturità nel Nuovo Mondo. Il barocco viene personificato nell'opera di Lezama, diviene “el señor barroco”¹⁵⁵, diventa l'uomo che ha iniziato a “disfrutar y saborear”¹⁵⁶ la dimensione americana. Per l'autore avenero il barocco è capace di raccogliere gli stimoli della realtà americana, il connubio di forme diverse, la sinfonia colori, profumi e suoni delle realtà liberate dal giogo coloniale. Per Lezama, il barocco americano si differenzia da quello europeo per la diversa presenza del paesaggio: quello caraibico, a differenza di quello europeo, è vivo. Per l'autore, nel Nuovo Mondo, “in ogni americano, anche nell'uomo della strada, c'è sempre un gongorino quieto, sempre pronto, con l'aiuto dell'alcol e della buona compagnia, a dare la stura a deliri verbali, a bizzarre digressioni”¹⁵⁷. Il barocco lezamiano è ovunque, per strada, nelle opere letterarie, nelle case. L'immagine del banchetto barocco riecheggia nel saggio lezamiano ma è un banchetto caratterizzato da pietanze caraibiche, dai colori della cucina criolla, “de fruta y mariscos”¹⁵⁸, banchetto che secondo Helio Orovio viene ripreso da Italo Calvino¹⁵⁹ e che Salvatore Nigro legge nelle pagine di Vincenzo Consolo e Giorgio Manganelli¹⁶⁰. Analizzando l'opera di sor Juana Inés de la Cruz, Lezama evidenzia la caratteristica fondamentale del barocco sudamericano: la capacità di dilatarsi fino a comprendere “un tema tan total como la vida y la muerte”¹⁶¹. L'analisi del barocco non è confinata alla sfera letteraria ma spazia nell'architettura, richiama la figura del Bernini e gli sviluppi della sua arte nell'America meridionale. L'apice della definizione del barocchismo americano è, per Lezama Lima, l'arte di Aleijadinho¹⁶², il quale “representa la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas”¹⁶³; è proprio questo il tratto saliente per il poeta cubano: il barocco americano riesce a racchiudere in sé l'esperienza europea, quella inca, quella nera, quella creola. L'arte di Aleijadinho combatte l'ispanità con la negritudine, il suo barocco si infittisce con le ramificazioni del bosco americano, fondando una corrente letteraria

¹⁵⁵ Ivi, p. 269 “Il Signor barocco”.

¹⁵⁶ *Ibidem*, “sfruttare e assaporare”.

¹⁵⁷ Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, cit., p. 383.

¹⁵⁸ Ivi, p. 275.

¹⁵⁹ Helio Orovio, *Las dos midades de Calvino*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, Unión, 2000, p. 41.

¹⁶⁰ Salvatore Silvano Nigro, *Il barocco italiano venuto da Cuba*, in «Il Sole 24 Ore», 20 novembre 2011, p. 31

¹⁶¹ José Lezama Lima, *La expression americana*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 280 “un tema tanto totalizzante come la vita e la morte”.

¹⁶² Antonio Francisco Lisboa, detto Aleijadinho, scultore e architetto brasiliano esponente del barocco *mineiro*.

¹⁶³ Ivi, p. 288 “rappresenta il culmine del barocco americano, l'unione in una forma grandiosa dell'ispanico con la cultura africana”.

Ricezioni

indigena che testimonia una vera e propria creolizzazione della storia, lontana dalla staticità e dal discorso gerarchico europeo. Nella sua analisi dettagliata e approfondita, Lezama traccia un'asse che mette in relazione gli intenti dei poeti cubani a Dante e Cecco Angiolieri per la rappresentazione della realtà a loro contemporanea, per la capacità di sintetizzare con un linguaggio nuovo e raffinato il sentimento di un'intera nazione. Ma non sono gli unici artisti italiani ad essere citati come esempi di padri fondatori di una cultura nazionalmente caratterizzata: Lezama richiama l'immagine di Leonardo Da Vinci, di Piero della Francesca e di Raffaello.

Accanto all'affermazione della dignità letteraria del *Calibán* di Retamar, alle tesi su *lo cubano* di Cintio Vitier e alle riflessioni sul barocco di Lezama, definito da Maravall "ultrabarocco"¹⁶⁴, si collocano anche le teorizzazioni di Alejo Carpentier circa *lo real maravilloso* come caratteristica peculiare della letteratura caraibica.

Al fine di creare un'espressione nuova e autentica, la letteratura caraibica inizia, infatti, a non cercare di offrire al lettore pagine patinate volte ad edulcorare la realtà, a depurarla delle sue complessità caratterizzanti ma mostra "le ferite della schiavitù, della povertà, dello sfruttamento, della corruzione e delle molte diaspore che hanno reso l'arcipelago caraibico un complesso crogiuolo razziale e culturale"¹⁶⁵. Le isole del *Caribe* rimangono paradisi terrestri solo nell'immaginario europeo, mentre in quello sudamericano si vestono di un recondito fascino che deriva dalla realtà stessa: tutto ciò si traduce in quello che Carpentier chiama *lo real-maravilloso* che viene spesso erroneamente confuso con *el realismo mágico*. Come sottolinea Leonardo Padura Fuentes in *Lo real maravilloso: creación y realidad*¹⁶⁶, dare una definizione univoca di cosa sia il *real maravilloso* non è un'impresa semplice: "se trata de un proceso y es impostergable asumirlo como tal"¹⁶⁷. La tesi sul *real maravilloso* compare per la prima volta, come già ricordato, come prologo del romanzo *El reino de este mundo*¹⁶⁸ nel 1949 e viene successivamente ripresa in vari saggi e nel testo *Tientos y diferencias*¹⁶⁹ nel 1964. Il punto di partenza, tuttavia, va ricercato nel viaggio che Carpentier compie in Europa e al termine del quale, una volta tornato all'Avana, scrive *La Habana vista por un turista cubano* dove egli stesso si meraviglia della realtà *habanera* che gli appariva distante e misteriosa dopo aver adottato la prospettiva europea.

(...) l'abitudine aveva coperto le cose dell'Avana con una patina così spessa che ogni scoperta, ogni rivelazione diventava impossibile. Ora, turista nella mia terra, imparo a considerare l'Avana con un rispetto estraneo a qualsiasi sentimento intimo e personale

¹⁶⁴ José Antonio Maravall, *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985.

¹⁶⁵ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea, modelli, forme e autori*, cit., p. 169.

¹⁶⁶ Leonardo Padura Fuentes, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1989.

¹⁶⁷ Ivi, p. XX, "si tratta di un processo ed è imprescindibile considerarlo come tale".

¹⁶⁸ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, cit.

¹⁶⁹ Id, *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto editorial, 1976.

Ricezioni

affetto. Mi meraviglio della sua molteplicità della gente che la popola, del suo genuino carattere pittoresco. E, per associazione di immagini, mi diverto a trovare analogie autentiche con angoli di Europa che avevano attirato la mia attenzione. Perché anche se L'Avana ha una fisionomia, un colore, un'atmosfera inconfondibili, ci offre a volte, quando svoltiamo l'angolo, quando ci affacciamo in un vicolo, sconcertanti evocazioni di città remote (...). Cerchiamo,(...) di fissare le nostre impressioni di turista nazionale in terra propria applicando all'Avana i metodi di indagine che ci eravamo imposti scoprendo (...) città come Madrid, Toledo, Anversa (...) questa volta L'Avana mi ha rivelato cose che undici anni fa non avevo visto o non avevo saputo vedere.¹⁷⁰

La percezione del *maravilloso* passa attraverso due tappe: la prima è insita nella stessa realtà e la seconda è parte dell'uomo che la osserva. Ma Carpentier si allontana dall'estetismo disincantato del *realismo mágico*, contrapponendo un'estetica più ideologizzata e materialistica che parte dall'osservazione di una realtà dove *el insólito es cotidiano* ma che si trasferisce su un piano logico e scientifico. *Lo real maravilloso* si configura come un *proceso de maduración*, come “la historia misma y no como lo insólito dentro de la historia”¹⁷¹. Carpentier paragona la realtà letteraria europea, dove gli autori si sforzano per ricreare *lo maravilloso*, agli autori caraibici che devono imparare a coglierlo

Cuando surge de una inesperada alteración de la realidad(el milagro), de una revelación privilegiada (...), de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad (...) percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite.¹⁷²

Questa realtà, tuttavia, per Carpentier, non può essere rinvenuta in Europa ma può scaturire solo dal contatto con la realtà sudamericana. *Lo real maravilloso* è dunque il culmine di un processo di scoperta di sé che porta l'America Latina “alla rivendicazione del caos come generatore di vita: il segno della barbarie diventa positivo, il termine è connotato come libertà, incontaminazione, paradiso primordiale.”¹⁷³ Il testo di Carpentier che meglio rappresenta questo difficile percorso di

¹⁷⁰ Id, *L'Avana vista da un turista cubano*, in *L'Avana, amore mio*, cit., 2004, p. 15.

¹⁷¹ Leonardo Padura Fuentes, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, cit., p.XX, “la storia stessa e non come l'insolito dentro la storia”.

¹⁷² *Ibidem*, “Quando sorge da un'inaspettata alterazione della realtà (il miracolo) da una rivelazione privilegiata (...) da un'illuminazione straordinaria o singolarmente propensa alle inavvertite ricchezze della realtà percepite con particolare intensità in forza di un'esaltazione dello spirito che porta l'esistenza all'estremo”.

¹⁷³ Rosalba Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, cit., p. 50.

Ricezioni

acquisizione di consapevolezza è probabilmente *Los pasos perdidos*¹⁷⁴ nel quale l'autore immagina il viaggio di un newyorkese alla ricerca di strumenti musicali primitivi nella selva dell'Orinoco. "Il viaggio verso una zona sempre più selvaggia diventa per l'uomo un viaggio attraverso il tempo, una ricerca del proprio essere nelle sue antiche radici."¹⁷⁵ Tuttavia, una volta ritrovate le origini, l'uomo torna alla civiltà e per lui non sarà più possibile accedere alla natura primordiale: la cultura allontana dal Paradiso. Il barbaro diventa paradisiaco, l'America Latina riesce a vedere le proprie origini come un vanto.

1.2.2- Casa de las Américas

La rivoluzione cubana è essa stessa espressione di questa necessità di ripensarsi, di costruire una cultura nuova e con dignità pari a quella del Vecchio Mondo. Gli intellettuali lavorano incessantemente per formare un proprio codice letterario, una propria storia letteraria e una propria prospettiva d'analisi. Emblematica è la nascita di *Casa de las Américas*, istituto culturale fondato il 28 aprile del 1959 con lo scopo di sviluppare e ampliare le relazioni tra gli scrittori dell'America Latina, di Cuba e dei Caraibi. Significativa è certamente, come ricorda Alessandra Riccio, la sede scelta per l'istituto: "quella costruzione ospitava, prima della rivoluzione, la Società colombista panamericana, un'associazione culturale creata per perpetrare i sentimenti collettivi di ammirazione e di riconoscenza che si devono agli Scopritori e ai primi colonizzatori de Nuovo Mondo e specialmente alla figura simbolica di Cristoforo Colombo."¹⁷⁶ L'istituto viene presieduto inizialmente da Haydée Santamaria, una delle protagoniste del movimento 26 luglio, eroina del Moncada e partecipe della guerriglia sulla Sierra, morta suicida nel 1980. La Santamaria si circonda di validi collaboratori e trasforma l'edificio, una volta simbolo dell'asservimento culturale, in una vera e propria fucina intellettuale che Lezama Lima, come riporta la Riccio, definisce 'una bottega rinascimentale'. Nel primo numero della rivista dell'istituto, Hayée Santamaria scrive:

Como haremos: esta revista cree, tal vez ingenuamente, en la existencia de una concepción de la vida hispanoamericana. Esta revista es una esperanza, incierta y riesgosa de la posibilidad de cambiar la realidad. Porque, si existe América no es la que encontramos cada día, deshecha y superficial, sino la que en política ha demostrado que la utópia puede hacerse real, y que por tanto la Revolución no es una falacia. Es una razón ante la cual podemos aceptar morir sin dramatismos pero conscientemente. Y la

¹⁷⁴ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, cit.

¹⁷⁵ Rosalba Campra, *América Latina: l'identità e la maschera*, cit., p. 51.

¹⁷⁶ Alessandra Riccio, *Racconti di Cuba*, Roma, Iacobelli, 2011, p. 23.

literatura es también esa aventura de transformar la realidad americana.¹⁷⁷

Dopo la morte della Santamaria, l'istituto venne affidato prima a Mariano Rodríguez fino al 1986 e successivamente da Roberto Fernández Retamar. Negli anni, dall'esperienza maturata in *Casa de las Américas* sono nate case editrici, festival, riviste e fiere: elementi che testimoniano come a tutt'oggi l'istituto sia uno dei più importanti centri propulsori della cultura sudamericana. L'annuale premio letterario *Casa de las Américas* viene organizzato dall'istituto sin dal 1959. Roberto Fernandez Retamar scrive:

Al convocarse el Premio Casa en 1959 no tenía (o casi no tenía) pariguales, y hoy esos pariguales han florecido en otros países como hongos tras la lluvia. Es algo de lo que nos regocijamos, y una de las consecuencias felices menos comentadas de nuestro Premio. Y es también un desafío para nosotros. Sobre todo, para los jóvenes que están entre nosotros. Hay que inventar cosas nuevas, por las cuales el implacable futuro espera. En 1959 (fui testigo de ello) no era previsible que la literatura de nuestra América iba a alcanzar el reconocimiento mundial de que pocos años después disfrutaría. Y claro que me refiero a algo mucho más dilatado que el ruidoso fenómeno con el controvertido nombre de "bum", como lo llama David Viñas, y que estuvo integrado por grandes, pero pocos escritores. Muchísimos más, anteriores, coetáneos y posteriores, se han beneficiado de aquel reconocimiento, y sin duda otros esperan su turno. Ningún comentarista de buena entraña podría negar que la Casa de las Américas (en particular su Premio Literario) ha desempeñado un importante papel en esto.¹⁷⁸

Originariamente chiamato *Concurso Literario Hispanoamericano* e successivamente *Concurso Literario Latinoamericano* comprendenti solo le categorie romanzo, poesia, novella, teatro e saggio,

¹⁷⁷ Haydée Santamaria, «Revista Casa de las Américas», n.1, junio-julio 1960, p. 1, “Come faremo: questa rivista crede, forse ingenuamente, nell’esistenza di una concezione di vita ispanoamericana. Questa rivista è una speranza, incerta e rischiosa, di una possibilità di cambiare la realtà. Perché, se esiste l’America non la incontriamo tutti i giorni, sprezzante e superficiale, ma quella che in politica ha dimostrato che l’utopia può farsi reale, e che per questo la Rivoluzione non è un errore. È una ragione davanti alla quale possiamo accettare di morire senza drammatismi ma coscientemente. La letteratura è anch’essa questa avventura volta a trasformare la realtà americana.”

¹⁷⁸ <http://www.casa.co.cu/premios/literario/liminar.php?pagina=liminar>, “Quando venne convocato il Premio Casa nel 1959 non aveva (o quasi) eguali e oggi sono fioriti in altri paesi come funghi dopo la pioggia. È qualcosa del quale ci ralleghiamo e una delle conseguenze positive meno commentate del nostro Premio. Ed è per noi anche una sfida, soprattutto per i giovani che sono tra noi. È necessario inventare cose nuove, nelle quali il futuro implacabile spera. Nel 1959 (ne fui testimone) non era prevedibile che la letteratura della nostra America avrebbe raccolto il riconoscimento mondiale che pochi anni dopo ha avuto. È chiaro che mi riferisco a qualcosa di più vasto del rumoroso fenomeno dal controverso nome di ‘boom’, come lo chiama David Viñas, e che è stato consacrato da grandi, ma pochi, scrittori. Moltissimi, coetanei, di generazioni precedenti e successive, hanno beneficiato di quel riconoscimento e, certamente, altri aspettano il loro turno. Nessun critico sottile potrebbe negare che la Casa de las Américas (in particolare il suo Premio Letterario) ha avuto un importante ruolo in questo”.

Ricezioni

negli anni ha saputo aprire le sue frontiere alle letterature dei paesi sudamericani non ispanofoni introducendo le sezioni: *'literatura caribeña de expresión inglesa'* nel 1975, *'literatura caribeña francófona'* nel 1979, *'literatura brasileña'* nel 1980 e *'literatura indígena'* nel 1994 occupandosi di opere letterarie scritte in quechua ma soprattutto in criollo. A tutt'oggi viene portata avanti l'idea che sia necessario, per l'America Latina, superare la rigidità gerarchica che soggiace alla convenzionale distinzione tra dialetto e lingua e che vadano preservate le letterature scritte in quechua e in criollo come espressioni autentiche. Questa metodologia di ricerca letteraria fa sì che l'istituto *Casa de las Américas* possa essere considerato una rappresentazione del processo di appropriazione della lingua del colonizzatore non come fattore vincolante ma come possibilità espressiva non esclusiva. Sono numerosi gli autori sudamericani che hanno preso parte al concorso letterario sia con le loro opere che come membri della giuria: Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias. Alessandra Riccio, però, sottolinea che:

Per gli scrittori del subcontinente, l'attribuzione di quel premio aveva numerosi significati poiché dava loro una risonanza continentale e al tempo stesso ne dichiarava l'orientamento ribelle, la qual cosa aveva vantaggi e svantaggi poiché poteva condurre a un ostracismo in quegli stati (assai numerosi) i cui governi avevano preso le distanze dalla Cuba rivoluzionaria arrivando perfino ad espellerla dall'Organizzazione degli Stati Americani.¹⁷⁹

Lo scrittore Mario Benedetti, come ricorda sempre Riccio, scrive:

La Casa de las Américas ha fatto tremendi e vincenti sforzi per vincere il blocco culturale e ha continuato a far venire latinoamericani a giudicare opere dell'America Latina (e adesso anche del Caribe), anche se per far questo li ha dovuti far venire attraverso complicatissimi itinerari che passavano per la Cecoslovacchia, l'Irlanda e il Canada.¹⁸⁰

Nonostante le difficoltà, però, *Casa de las Américas* ha costituito il nucleo propulsore di un nuovo studio degli effetti del colonialismo e della subalternità culturale, è riuscita, come già detto, a dar voce alle minoranze e a quei dialetti caratterizzanti che erano stati banditi dalla letteratura ufficiale. Nella storia del premio letterario ci sono stati numerosi giurati italiani: Valerio Riva, Gianni Toti, Francesca Gargallo, Antonio Melis, Alessandra Riccio e Carlo Frabetti. Inoltre, nel 1964, il presidente della commissione esaminatrice era Italo Calvino. Valerio Riva, giornalista milanese, nel

¹⁷⁹ Alessandra Riccio, *Racconti di Cuba*, cit., p.25.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

Ricezioni

1954 fonda assieme a Giangiacomo Feltrinelli l'omonima casa editrice e si adopera per la diffusione delle opere sudamericane in Italia; per due anni inoltre lavora alla raccolta delle memorie di Fidel Castro senza però riuscire a pubblicarne la biografia poiché il *líder maximo* evita accuratamente di approfondire tematiche relative alla politica attuale, cercando di portare sempre la conversazione su argomenti relativi al passato. Alessandra Riccio, esperta di storia e cultura cubana, è autrice di numerosi saggi su Cortázar, Carpentier, Lezama Lima e Maria Zambrano e traduttrice di scritti di Ernesto Che Guevara, Senel Paz e Lisandro Otero. Inoltre, dal 1989 al 1992 è stata corrispondente a Cuba per il quotidiano «L'Unità». Attualmente collabora con Gianni Minà nella direzione della rivista «Latinoamérica». Carlo Frabetti, bolognese di nascita ma residente da molti anni a Madrid, è un matematico autore di numerosi testi dedicati ai ragazzi. Lo scrittore che scrive le sue opere in castigliano è molto conosciuto in sud America e ha più volte preso posizione in merito alle vicende cubane.

Italo Calvino, nato a Santiago de las Vegas de La Habana, viene invitato a partecipare come presidente al premio letterario del 1964. Helio Orovio, nel suo saggio sulla cubanità di Italo Calvino, scrive:

Calvino llega a Cuba como miembro del jurado del V Concurso Literario de la Casa de las Américas, en el género novela. Su respuesta, afirmativa, a la invitación formulada por la directora Haydée Santamaría, llenó de alborozo a los gestores del evento, dado su creciente prestigio intelectual. La propuesta había partido del escritor argentino Julio Cortázar, compatriota de Esther y esposo de Aurora Bernárdez, traductora del novelista lígur. Cortázar, que resedía en París, hizo la recomendación en carta a Antón Arrufat, jefe de redacción de la revista Casa, quien de inmediato trasladó la idea al grupo organizador.¹⁸¹

Lo scrittore cubano Antón Arrufat ricorda:

Yo conocía, por supuesto, la obra de Italo. Cuando Julio Cortázar me escribió recomendándolo como jurado del Concurso Casa, realicé las gestiones enseguida. Hablé con la dirección y estuvo de acuerdo. Lo recibimos y tuve amplia relación con él. Durante

¹⁸¹ Helio Orovio, *Las dos mitades de Calvino*, cit., pp. 7-8, “Calvino giunge a Cuba come membro della giuria del V concorso letterario di Casa de las Américas, per il genere della novella. La sua risposta affermativa all’invito formulato dalla direttrice Haydée Santamaría, riempì di gioia gli organizzatori dell’evento, visto il suo crescente prestigio intellettuale. La proposta era partita dallo scrittore argentino Julio Cortázar, compatriota di Esther e marito di Aurora Bernárdez, traduttrice del romanziere ligure. Cortázar, che viveva a Parigi, formulò la raccomandazione tramite una lettera ad Antón Arrufat, caporedattore della rivista Casa, il quale, immediatamente, condivise la’idea con il gruppo organizzatore”.

Ricezioni

su tiempo de estancia en Cuba conversamos muchísimo. Era una persona muy agradable. Se sintió muy bien en nuestro país. Cuando los jurados fueron a Oriente , en la fase de lectura de los libros presentados, fui con ellos, atendiéndolos, y estuve con Calvino en Ciudadamar en Santiago de Cuba, donde nos bañamos en la playa- era un excelente nadador- luego visitamos Las Coloradas. Asistí a su conferencias y fuí a su boda efectuada en un bufete de la Habana Vieja.¹⁸²

Ma non è solo l'istituto *Casa de las Américas* a fare da polo delle attività culturali cubane. Il 22 agosto del 1961 Nicholas Guillén fonda l'UNEAC, *Unión Nacional Escritores y Artistas Cubanos*, “con el objetivo de preservar el proyecto de justicia social e independencia nacional, en el que han empeñado sus sueños y esfuerzos tantas generaciones de cubanos”¹⁸³. I più illustri intellettuali cubani entrano a far parte dell'UNEAC, la quale viene diretta negli anni da Alejo Carpentier, José Lezama Lima y René Portocarrero. La *home page* del sito dell'UNEAC si profila come un manifesto programmatico: vengono elencati obiettivi e funzioni dell'associazione culturale. Tra le responsabilità si trova quella di “propiciar el intercambio de nuestros creadores con los de otros países. Desarrollar la amistad, colaboración y vínculos estables con personalidades, instituciones culturales, universitarias, fundaciones y organizaciones de creadores de todo el mundo que permitan la realización de los proyectos culturales, especialmente con América latina y el Caribe”¹⁸⁴, punto che testimonia ancora una volta come Cuba si senta investita dell'incarico di creare una comunità letteraria sudamericana, capace di dar voce alle manifestazioni artistiche di tutti i Paesi dell'America Latina. Attorno al lavoro dell'UNEAC orbitano una serie di iniziative culturali, tra i quali il premio letterario *Concurso Nacional de Literatura José María Heredia*, e la casa editrice Unión che è specializzata nella pubblicazione delle opere letterarie dei membri dell'UNEAC ma anche di numerose riviste culturali come «La Gaceta», «Unión» e «Música Cubana».

Nel 1970, inoltre, da un'idea di Gabriel García Márquez, nasce la Scuola Internazionale di Cinema e Televisione dichiaratamente ispirata al cinema italiano del Neorealismo.

Parlare del *boom* degli anni '60 sembra impossibile senza prendere in considerazione il ruolo che

¹⁸² *Ibidem*, “Io conoscevo, ovviamente, l'opera di Italo. Quando Julio Cortázar mi scrisse raccomandandomelo come giurato del Concorso Casa, gestii la cosa così: parlai con la direzione che fu d'accordo. Lo ricevemmo e ebbi una profonda relazione con lui. Durante il tempo del suo soggiorno a Cuba conversammo tantissimo. Era una persona molto piacevole. Si sentì molto bene nel nostro paese. Quando i giurati si recarono ad Oriente, durante la fase della lettura dei libri presentati, andai con loro, seguendoli, e andai con Calvino a Ciudadamar, a Santiago de Cuba, dove facemmo il bagno in spiaggia- era un eccellente nuotatore- poi visitammo Las Coloradas. Assistetti alle sue conferenze e andai al suo matrimonio, fatto in un locale dell'Avana Vecchia”.

¹⁸³ http://www.uneac.org.cu/index.php?module=info_uneac, “con l'obiettivo di preservare il progetto sociale e l'indipendenza nazionale, nei quali hanno impegnato i loro sogni e i loro sforzi tante generazioni di cubani”.

¹⁸⁴ *Ibidem*, “favorire l'interscambio tra i nostri creatori e quelli degli altri paesi. Sviluppare l'amicizia, la collaborazione e i vincoli stabiliti con personalità, istituzioni culturali, universitarie, fondazioni e organizzatori di artisti di tutto il mondo che permettano la realizzazione di progetti culturali, specialmente in America latina e nei Caraibi”.

Ricezioni

hanno avuto Cuba e la rivoluzione *de los barbudos*. Una “infinita quantità di scrittori, appartenenti a tutti i paesi del continente, dichiararono unanimemente la propria adesione alla causa cubana”¹⁸⁵, tra questi anche Carlos Fuentes che intervenne al Congresso degli Intellettuali indetto dall’Università di Concepción nel 1962 tessendo le lodi di Fidel Castro e del suo progetto, Gabriel García Márquez che negli anni è diventato grande amico di Fidel, Julio Cortázar, ecc.

Tuttavia il grande entusiasmo, sia da parte dell’America Latina che da parte dell’Europa, vacilla nel 1971 con lo scoppio del caso Padilla:

Come al Congresso degli Intellettuali di Concepción ebbi a sperimentare per la prima volta l’improvvisa e potente ondata di simpatia verso una causa politica che unificava un continente e tutti i suoi scrittori, così il caso Padilla ne segnò la fine, sacrificando la sincerità e gli sforzi di tutto il decennio, e dissolvendo l’illusione di non essere relegati nelle nostre piccole contese nazionali, come prima del 1960. Ritengo che se in qualcosa il ‘boom’ raggiunse un’unità quasi completa- ammettendone la varietà di sfumature- fu la fede nella causa della rivoluzione cubana; ritengo altresì che la delusione provocata dall’affare Padilla sgominò questa fede e con essa l’unità del boom¹⁸⁶

Su quello che passa alla storia come ‘il caso Padilla’ sono state scritte innumerevoli pagine da intellettuali europei e sudamericani. Cercare di ricostruire quale sia stato l’effettivo svolgersi delle cose sembra essere un’impresa ardua a causa della tendenziosità di tutte le testimonianze ma vista la centralità del caso per individuare il momento di frattura nei confronti del ruolo unificatore e fondatore di un’identità culturale dei Paesi del Sudamerica, appare opportuno tracciare almeno i momenti salienti della vicenda.

1.2.3- Padilla: un ‘caso’ internazionale

Herberto Padilla nasce a Puerta del Golpe nella provincia di Pinar del Río nel 1932. Per frequentare l’università, Padilla si trasferisce nella capitale cubana. Dopo un periodo di studio e di lavoro all’estero, rientra a Cuba nel 1959 dove, favorevole all’impresa castrista, inizia a collaborare con la rivista «Revolución». Viene inviato come corrispondente in Unione Sovietica dal 1962 al 1964 da dove invia numerosi articoli pubblicati dal periodico «Unión». L’esperienza europea fa vacillare in Padilla la fede nella rivoluzione e in Fidel Castro. Padilla rientra in patria nel 1966 iniziando la sua

¹⁸⁵ José Donoso, *Storia personale del boom*, cit., p. 57.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 58-59.

Ricezioni

collaborazione con il quotidiano «Joventud Rebelde». Nel 1967, la rivista «El caimán barbudo» chiede a tre dei suoi redattori, Luis Rogelio Noguerras, Oscar Hurtado e appunto Herberto Padilla di commentare l'esito del Premio Biblioteca Breve del 1965 che aveva visto la vittoria del romanzo *Tres Tristes Tigres*¹⁸⁷, di Guillermo Cabrera Infante, esiliato dal regime castrista perché giudicato nemico della rivoluzione, a discapito dell'opera *Pasión de Urbino*¹⁸⁸, dello scrittore rivoluzionario Lisandro Otero. Cabrera Infante scrive:

Padilla mandò la sua: una violenta critica che demoliva il romanzo di Otero ed era un canto trionfale al mio che era stato appena pubblicato in Spagna, non senza qualche difficoltà con la censura di Franco. «Scandalo!», «Calunnia!», «Controrivoluzione!» gridarono da «El caimán barbudo». (...) Padilla aveva osato elogiare un libro cattivo fatto da un cubano ancora più cattivo: un controrivoluzionario esiliato a Londra, (...) Ma non aveva visto i meriti enormi dell'eccellente romanzo del compagno Otero, un rivoluzionario che viveva a Cuba.¹⁸⁹

La testimonianza di Alessandra Riccio, sostenitrice del governo castrista, va in un'altra direzione:

Nel 1967(lo stesso anno in cui sarebbe morto assassinato il Che), in pieno fervore rivoluzionario, uno dei più brillanti scrittori giovani; Lisandro Otero, pubblica un breve romanzo, *Pasión de Urbino*, che suscita perplessità nell'ambiente culturale, all'epoca estremamente vivace e combattivo, a volte addirittura spietato e violento. (...) Padilla spara a zero accusando il libro di essere banale e inutile mentre esalta un testo di Guillermo Cabrera Infante che però proprio in quell'anno se la svigna alla chetichella da una Cuba, a suo dire, involgarita e povera.¹⁹⁰

L'attenzione della Riccio va verso la mancata sensibilità di Padilla, precedentemente chiamato "l'insopportabile amico Herberto Padilla"¹⁹¹, nei confronti del poeta rivoluzionario che, a differenza di Cabrera Infante, è rimasto a Cuba per costruire una nuova realtà culturale. Cabrera Infante, invece, sottolinea come sia stato boicottato in tutti i modi e come gli sia stato impossibile tornare a Cuba per il fatto di aver messo in luce gli aspetti negativi del nuovo sistema politico.

Il testo pubblicato da Padilla riporta:

¹⁸⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcellona, Seix Barall, 1970.

¹⁸⁸ Lisandro Otero, *Pasión de Urbino*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.

¹⁸⁹ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Milano, Il Saggiatore, 2000, p. 86.

¹⁹⁰ Alessandra Riccio, *Racconti di Cuba*, cit., pp. 51-52.

¹⁹¹ Ivi, p. 48.

Ricezioni

Esta policía es el responsable indirecto de que el órgano cultural de los jóvenes comunista sabrá hoy esta encuesta crítica sobre *Pasión de Urbino*, pastiche de Carpentier y Durrell, escrito en una prosa cargada de andariveles, y no- como sería logico- sobre la novela de Guillermo Cabrera Infante, llena de verdadera fuerza juvenil, de imaginación, atrevimiento y genio. (...) No puedo, ni debo ocultarle a Lisandro Otero que, después de *La situación*, cuya importancia he destacado más de una vez públicamente, *Pasión de Urbino* es un salto a la banalidad, inadmisibile a los 35 años.¹⁹²

Tuttavia, nonostante il dibattito suscitato dall'articolo di Padilla, la situazione non degenera sino al 1968, anno in cui Herberto Padilla partecipa al premio indetto dall'Uneac con il romanzo *Fuera de juego*¹⁹³. Il testo venne premiato dalla giuria ma la direzione dell'Uneac precisò il desiderio di prendere le distanze dalla decisione presa a causa del contenuto polemico dell'opera. La polemica si infiammò e in un clima di grande tensione sociale “la Sicurezza di stato scelse come capro espiatorio Heberto Padilla”¹⁹⁴. Nel marzo del 1971 Padilla venne arrestato assieme alla moglie. La notizia giunse immediatamente in Europa poiché, scrive Alessandra Riccio,

C'è chi dice che il livido e invidioso scrittore integralista David Buzzi avesse denunciato alla polizia il discusso poeta perché aveva affidato un suo manoscritto allo scrittore e diplomatico cileno Jorge Edwards, incaricato dal presidente Allende di riaprire l'Ambasciata del Cile all'Avana. Quest'ultimo, rapidamente, era stato dichiarato persona non grata e pertanto stava preparando la sua valigia diplomatica. Saverio Tutino, che in quel momento era il corrispondente di «Le Monde» all'Avana, ne parlò sul suo giornale, lo scandalo scoppiò, il caso prese corpo.¹⁹⁵

La notizia rimbalza all'interno dei gruppi degli intellettuali che avevano visto nella rivoluzione cubana un'alternativa al sistema capitalista che aveva impoverito la cultura. Il 9 aprile dello stesso anno viene pubblicata, dal quotidiano francese «Le Monde», *An open letter to Fidel Castro*, una lettera nella quale viene richiesta a Fidel Castro l'immediata scarcerazione di Padilla:

¹⁹² Heberto Padilla, *Sobre Pasión de Urbino: tres generaciones opinan*, «El caimán barbudo», n.15, junio 1967, p. 12 “questa polizia è la responsabile indiretta di quello che l'organo culturale dei giovani comunisti saprà oggi di questa inchiesta critica sulla Passione di Urbino, pastiche di Carpentier e Durrell, scritto in una prosa carica di rimandi e non-come sarebbe logico- sul romanzo di Guillermo Cabrera Infante, piena di vera forza giovanile, di immaginazione, audacia e genio.(...) Non posso, né devo nascondere a Lisandro Otero che, dopo di *La situación*, della quale ho celebrato l'importanza pubblicamente più di una volta, *Passione di Urbino* è un salto verso la banalità, inammissibile a 35 anni”.

¹⁹³ Heberto Padilla, *Fuera del juego*, La Habana, Uneac, 1968.

¹⁹⁴ Reinaldo Arenas, *Prima che sia notte*, Parma, Guanda, 2004., p. 155.

¹⁹⁵ Alessandra Riccio, *Racconti di Cuba*, cit., p. 53.

Ricezioni

At this moment- when the installation of a socialist government in Chile and the new situation in Peru and Bolivia help make it possible to break the criminal blockade imposed on Cuba by North American imperialism- the use of repressive measures against intellectuals and writers who have exercised the right of criticism within the revolution can only have deeply negative repercussions among the anti-imperialist forces of the entire world, and most especially of Latin America, for which the Cuban Revolution is a symbol and a banner.¹⁹⁶

Il documento aveva le firme dei più illustri intellettuali dell'epoca tra i quali Italo Calvino, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Alberto Moravia, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Pier Paolo Pasolini, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. Questi ultimi, in particolare, dopo aver visitato l'isola l'indomani del trionfo della rivoluzione, avevano espresso tutta la loro ammirazione nei confronti di Fidel Castro, di Ernesto Che Guevara e degli altri guerriglieri della Sierra. Sartre descrive Cuba come la "trionfante alternativa al modello sovietico (...), una revolución donde, lejos de la burocracia y el dogmatismo, teoría y praxis se acoplan en perfecta relación dialectica"¹⁹⁷. Ma, dopo il 'caso Padilla' e l'entrata di Cuba nel CAME, Sartre e la de Beauvoir presero le distanze dal regime.

Padilla viene scarcerato qualche settimana dopo e viene immediatamente indetto un incontro presso la sede dell'Uneac. Padilla, ammette, davanti agli scrittori presenti:

Ustedes saben perfectamente que desde el pasado 20 de marzo yo estaba detenido por contrarrevolucionario. Por muy grave y por muy impresionante que pueda resultar esta acusación, esa acusación estaba fundamentada por una serie de actividades, por una serie de criticas(...) En el año 1966, cuando yo regresé de Europa a Cuba, yo puedo calificar ese regreso como la marca de mi resentimiento. Lo primero que yo hice al regresar a Cuba, meses después, fue aprovechar la coyuntura que me ofreció el suplemento literario *El Caimán Barbudo*, con motivo de la publicación de la novela de Lisandro Otero *Pasión de Urbino*, para arremeter allí despiadada e injustamente contre un amigo de años, contra un amigo verdadero como era Lisandro Otero (...). Le dije horrores a Lisandro Otero. ¿Y

¹⁹⁶ «Le Monde», 9 April 1971, "In questo momento- in concomitanza con l'insediamento di un governo socialista in Cile e con la nuova situazione in Perù e in Bolivia, che avrebbero potuto aiutare a rendere possibile l'abolizione del criminale embargo imposto a Cuba dall'imperialismo nordamericano- l'uso di misure repressive contro gli intellettuali e gli scrittori che hanno esercitato il diritto di critica nei confronti della rivoluzione può avere pesanti ripercussioni negative su forze anti-imperialiste dell'intero mondo, e in particolare dell'America Latina, per la quale la rivoluzione cubana è un simbolo da emulare".

¹⁹⁷ Duanel Díaz, *El fantasma de Sartre en Cuba*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 679, enero 2007, p. 94, "una trionfante alternativa al modello sovietico(...), una rivoluzione dove, lontano da burocrazia e dogmatismo, teoria e pratica si coniugano in una perfetta relazione dialettica".

a quién defendí yo? Yo le defendí a Guillermo Cabrera Infante. ¿Y quién era Guillermo Cabrera Infante, que todos nosotros conocemos? (...) Guillermo Cabrera Infante había sido siempre un resentido, no ya de la Revolución, un resentido social por excelencia, un hombre de extracción humildísima, un hombre pobre; (...) un hombre que fue desde el principio un enemigo irreconciliable de la Revolución. (...). Defenderlo ¿por qué? Defenderlo en nombre de valores artísticos. ¿Y qué valores artísticos excelentes y extraordinarios puede aportar la novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*?

198

Il discorso tenuto da Padilla davanti agli intellettuali convocati viene descritto da Arenas nella sua autobiografia:

La notte della confessione di Padilla fu una notte tristemente indimenticabile. L'uomo vitale, che aveva scritto poesie bellissime, rinnegava tutto quello che aveva fatto, rinnegava anche se stesso, dandosi del codardo, del miserabile e del traditore. Diceva che durante la detenzione aveva capito la bellezza della Rivoluzione e aveva scritto poesie alla primavera. Padilla non si limitò soltanto a rinnegare tutta la sua opera precedente, ma denunciò pubblicamente tutti i suoi amici, che secondo lui erano stati anche loro dei controrivoluzionari. Anche sua moglie. Padilla nominò le persone a una a una: José Yanes, Norberto Fuentes, Lezama Lima. Ma Lezama si rifiutò di assistere a quell'abiura.(...) Tutti quelli che Padilla aveva denunciato come controrivoluzionari dovevano prendere il microfono e, percuotendosi il petto e con le lacrime agli occhi, riconoscere le proprie colpe di miserabili traditori del sistema. Fu tutto filmato dalla Sicurezza di stato e il film raggiunse i centri culturali del mondo e fu mostrato soprattutto a quegli scrittori che avevano sottoscritto una lettera di protesta per l'ingiusto arresto di Padilla, tra i quali c'erano Mario Varga Llosa, Octavio Paz, Juan Rulfo e perfino Gabriel

¹⁹⁸ Heberto Padilla, *Suplemento: intervención en la Unión de escritores y artistas de Cuba, el martes 27 de Abril 1971*, in «Casa de las Américas», marzo-junio 1971, n.65-66, año XI, “voi sapete perfettamente che dallo scorso 20 marzo io fui incarcerato come controrivoluzionario. Per quanto questa accusa possa sembrare grave e impressionante, questa accusa è stata formulata per una serie di attività, per una serie di critiche (...). Nell'anno 1966 quando sono tornato dall'Europa a Cuba, io posso definire questo ritorno come antecedente del mio risentimento. La prima cosa che feci al mio ritorno a Cuba, mesi dopo, fu approfittare dell'opportunità che mi offrì il supplemento letterario *El Caimán barbudo*, in occasione della pubblicazione del romanzo di Lisandro Otero, *Passione di Urbino*, per gettarmi lì spietatamente e ingiustamente contro un amico di anni, contro un vero amico com'era Lisandro Otero(...) ho detto cose orribili a Lisandro Otero e chi ho difeso io? Io ho difeso Guillermo Cabrera Infante. E chi era Guillermo Cabrera Infante che tutti noi conosciamo? Cabrera Infante era sempre stato un risentito, non solo per la Rivoluzione, ma un risentito sociale per eccellenza, un uomo d'estrazione umilissima, un uomo povero(...) un uomo che era stato sin dal principio un nemico irriducibile della rivoluzione(...) Difenderlo, perché? Difenderlo in nome di valori artistici. E che valori artistici eccellenti e straordinari può avere il romanzo di Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres*?”.

García Márquez, diventato oggi una delle vedettes più importanti di Fidel Castro.¹⁹⁹

L'analisi di Alessandra Riccio riporta

Quando gli chiesi perché avesse pronunciato quell'orrenda autocritica, mi rispose, strizzando l'occhio, che l'aveva fatto affinché gli amici, all'estero, intendessero che si trattava di un atto suggerito o addirittura imposto dalla Seguridad del Estado e che proprio dalla sua esagerazione gli amici avrebbero dovuto capire che era falsa, che era una buffonesca imitazione delle purghe sovietiche.²⁰⁰

Il discorso di Padilla, pubblicato a Cuba come supplemento della rivista «Casa de las Américas» n. 65-66 del 1971, provoca un'ulteriore frattura nel mondo intellettuale che portò alla stesura di una seconda lettera diretta a Fidel nella quale molti dei firmatari della prima scelgono di prendere definitivamente le distanze dalla politica di repressione culturale del líder maximo. Lisandro Otero risponde alla polemica con l'opera *Assalto all'utopia*²⁰¹ nella quale condanna gli attacchi della sinistra intellettuale mondiale al regime di Fidel Castro. Padilla abbandona Cuba nel 1980, secondo l'articolo "Heberto Padilla, poetic symbol of intellectual repression in Castro's Cuba"²⁰², anche grazie all'intercessione di Edward Kennedy. Negli Stati Uniti Padilla pubblicò *En mi jardín pastan los heroes*²⁰³, titolo che allude "al culto degli eroi che si era sviluppato durante la Rivoluzione"²⁰⁴, l'opera incentrata sulla censura castrista e sui limiti imposti agli intellettuali dal regime, . Il romanzo, scritto a Cuba, era stato sottoposto a sequestro da parte della *Seguridad del Estado*. Il prologo riporta la testimonianza dello stesso autore circa quanto occorso:

(L'incarcerazione) in effetti, era la vendetta, due anni dopo, per non essere riusciti a impedire che mi fosse assegnato all'unanimità il premio nazionale di poesia da parte dell'Unione Nazionale degli Scrittori e degli Artisti di Cuba. La giuria composta di personalità cubane e internazionali aveva fatto prevalere il suo criterio di scelta al di là delle pressioni poliziesche in modo tale che il mio libro *Fuori del gioco* fu pubblicato dalla stessa istituzione, anche se contro la sua volontà. Del mio romanzo (Nel mio

¹⁹⁹ Reinaldo Arenas, *Prima che sia notte*, cit., pp.155-156.

²⁰⁰ Alessandra Riccio, *Racconti di Cuba*, cit., p. 53.

²⁰¹ Lisandro Otero, *Assalto all'utopia*, Roma, Tre Editori, 1998.

²⁰² Nick Caistor, «The Guardian», 14 October 2000, "Heberto Padilla, poetico simbolo della repressione intellettuale della Cuba di Castro".

²⁰³ Heberto Padilla, *En mi jardín pastan los heroes*, Barcellona, Argos Vergara, 1981.

²⁰⁴ Francesco Varanini, *Viaggio letterario in America Latina*, cit., p. 327.

Ricezioni

giardino pascolano gli eroi) si diceva che cercava un nuovo scandalo internazionale. Li indignava il titolo *Nel mio giardino pascolano gli eroi*, perché a pascolare sono solo le bestie come il cavallo, per esempio, che era il soprannome che allora la gente dava a Fidel Castro²⁰⁵

Padilla non fu l'unico intellettuale che subì la repressione intellettuale del regime ma probabilmente fu quello che suscitò l'eco più ampio dando vita ad un fenomeno, riscontrabile anche nel mercato letterario italiano, che lo stesso Padilla sottolinea sempre nel prologo del romanzo *Nel mio giardino pascolano gli eroi*:

(...) incompiuto e frammentario è tutto ciò che si scrive in un'atmosfera politica di asfissia, quando le pagine di un libro devono essere nascoste e il tempo assoluto della letteratura, di cui parlano i critici e da cui, a loro detta, appare la genuina qualità, diventa di secondaria importanza e quello che prevale è il peso, quasi eccessivo, del messaggio. I libri che si scrivono nel socialismo sono generalmente imperfetti, l'estetica in vigore o quella clandestina di questi paesi li fa sempre discernere disperazione o nevrosi. Non è raro che all'estero vengano accettati più per solidarietà che per il sincero riconoscimento letterario; sono libri adottati, per di più, per lo scandalo letterario.²⁰⁶

Accanto agli scritti politicamente impegnati, effettivamente, troviamo, dopo il 'caso Padilla' le opere di coloro che vengono emarginati dal sistema castrista, accanto all'attenzione della sinistra socialista europea troviamo anche l'attenzione di coloro i quali sono interessati a mostrare i limiti del socialismo.

La rivoluzione cubana prima, il 'caso Padilla' poi costituiscono quindi due nuclei fondamentali per comprendere quali siano stati gli elementi che hanno condizionato lo scoppio del *boom* della letteratura sudamericana; Padilla ricorda le frequenti conversazioni con Ernesto Che Guevara: "Tutto questo *boom* di scrittori latinoamericani è un prodotto della Rivoluzione Cubana. Senza la Rivoluzione tutti questi tipi non sarebbero che quattro coglioni che girano per Parigi"²⁰⁷, ma anche quali siamo stati i fattori che hanno condizionato le scelte editoriali sui testi da tradurre.

²⁰⁵ Heberto Padilla, *Nel mio giardino pascolano gli eroi*, Mondadori, Milano, 1982, p. 10.

²⁰⁶ Ivi, pp. 17-18.

²⁰⁷ *Ibidem*.

1.2.4- Mariel

L'episodio che però segnò la vera svolta per quanto riguarda il filone letterario d'interesse politico può essere collocato attorno agli anni '80. Come ricorda Reinaldo Arenas:

Nei primi giorni di aprile del 1980 un autista della linea 32 si era lanciato, con tutti i suoi passeggeri, contro il portone dell'ambasciata del Perù, chiedendo poi asilo politico. La cosa strana fu che anche tutti i passeggeri della corriera chiesero asilo; dall'ambasciata non volle uscire nessuno. Fidel reclamò tutta quella gente, ma l'ambasciatore gli rispose che si trovavano in territorio peruviano e che per le leggi internazionali avevano il diritto all'asilo politico. (...) quando si venne a sapere che l'ambasciata del perù era senza presidio, migliaia di persone entrarono a chiedere asilo politico. (...) Il governo tentava di minimizzare lo scandalo, ma ormai tutte le agenzie di stampa del mondo avevano diffuso la notizia. Julio Cortázar e Pablo Armando Fernández, rappresentanti di Castro che al momento si trovavano a New York, dichiararono che dentro l'ambasciata c'erano soltanto seicento o settecento persone. (...) I fatti dell'ambasciata del Perù furono il primo caso di ribellione di massa del popolo cubano alla dittatura castrista. (...) Per non rischiare una sommossa popolare, Fidel e l'Unione Sovietica decisero che era necessario aprire una breccia, lasciare uscire dal paese un gruppo di dissidenti (...) Con un discorso disperato e furente, Castro, con García Márquez e Juan Bosch che lo applaudivano, accusò tutti quei poveretti nell'ambasciata di essere antisociali e depravati sessuali. (...) Venne allora aperto il porto di Mariel, e Castro, dopo aver dichiarato che quelli erano tutti degli antisociali, aggiunse che voleva che la feccia se ne andasse da Cuba. (...) Dal porto di Mariel cominciarono a salpare migliaia di imbarcazioni piene di gente che partiva per gli Stati Uniti. Comunque, dal paese non uscirono tutti quelli che volevano, ma solo quelli che volle far uscire Fidel Castro. (...) Ironicamente il governo cubano, pur insultandoci e invitandoci ad andarcene (in quanto omosessuali), ci impediva di partire. (...) il suo piano era fare uscire soltanto coloro che non avrebbero compromesso l'immagine del suo governo: non fu mai permesso di andarsene ai professori universitari o agli scrittori che avessero pubblicato libri all'estero, come me, per esempio.²⁰⁸

A seguito del permesso straordinario di Castro, centinaia di navi salparono dal porto di Mariel,

²⁰⁸ Reinaldo Arenas, *Prima che sia notte*, cit., pp. 285-288.

Ricezioni

cariche di cubani che desideravano abbandonare il paese, tuttavia non a tutti venne concesso di lasciare l'isola: persone come Reinaldo Arenas che avevano già avuto contatti con le case editrici straniere, intellettuali antirivoluzionari o semplicemente non asserviti allo stato non ottennero il permesso di partire. Reinaldo Arenas riuscì ad evadere i controlli dichiarando la propria omosessualità, per la quale era stato arrestato qualche anno prima, e falsificando il proprio passaporto. Una volta giunto a Miami, Arenas riuscì a mettersi in contatto con i suoi amici, con gli altri intellettuali che erano riusciti a scappare e nel mese di giugno tenne una conferenza presso l'Università Internazionale della Florida.

La volontà di mostrare come a Cuba ci fosse una vera e propria dittatura, la negazione delle libertà personali e intellettuali portò alla stampa molte opere di cubani in esilio, come Reinaldo Arenas appunto, Guillermo Cabrera Infante e Heberto Padilla. In Florida, inoltre, si sviluppò un movimento culturale nel quale furono convogliate tutte le esperienze dei letterati cubani in esilio: *la generación de Mariel*. *La generación de Mariel* deve il suo nome ad un fatto extraletterario, “es la generación de exiliados cubanos que ha padecido veinte años de dictadura”²⁰⁹, è la generazione che ha vissuto in silenzio nella Cuba degli anni '60, dominata dalla repressione ideologica, estetica e sessuale.

El año del éxodo masivo del Mariel se tomaba como referencia temporal de carácter nítidamente histórico que permitía abarcar no sólo a los marielitos sino también a otros creadores que salieron al exilio de forma individual inmediatamente antes y después del Mariel, entre ellos están René Ariza, Antonio Benítez Rojo, Daniel Fernnández, Esteban Luis Cárdenas, Vicente Echerri, Manuel Ballagas, Guillermo Rosales, Armando Álvarez Bravo, César Leante, Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé y Rogelio Llopis, quienes también experimentaron en carne propia los veinte años de régimen castrista aunque en diferentes posiciones que iban desde pertenecer a la cultura oficial por un período mayor o menor (Padilla, Benítez Rojo, Leante) hasta padecer un total ostracismo (Ariza, Echerri, Cáredenas).²¹⁰

Il gruppo, fondato proprio da Reinaldo Arenas, riuniva scrittori e intellettuali profondamente diversi

²⁰⁹ Reinaldo Arenas, *La generación de Mariel*, in «Mariel», n. 2, “è la generazione degli esiliati cubani che ha sopportato venti anni di dittatura”.

²¹⁰ Roberto Valero, *La generación de Mariel*, Término 1983, p. 14, “L'anno dell'esodo di Mariel è stato preso come riferimento temporale di carattere nitidamente storico e permetteva di includere non solo gli esuli di Mariel ma anche gli altri artisti che avevano preso la via dell'esilio in maniera individuale subito prima o dopo l'episodio di Mariel; tra loro ci sono René Ariza, Antonio Benítez Rojo, Daniel Fernnández, Esteban Luis Cárdenas, Vicente Echerri, Manuel Ballagas, Guillermo Rosales, Armando Álvarez Bravo, César Leante, Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé y Rogelio Llopis, coloro che hanno sperimentato sulla loro pelle vent'anni di regime castrista, anche in modalità diverse, che andavano dall'occupare un posto nella cultura ufficiale per un periodo più o meno lungo (Padilla, Benítez Rojo, Leante) fino a quelli che subirono un totale ostracismo (Ariza, Echerri, Cáredenas)”.

Ricezioni

tra loro sia come età che come ideologia artistica, tuttavia si considerarono una generazione in nome del comune desiderio di uscire dal silenzio impostogli per anni dal regime: “se puede afirmar que el común denominador entre muchos marielitos y los desertores individuales es también el factor histórico de la larga experiencia personal del castrismo con el efecto consecuente de la búsqueda de la libertad en el exilio.”²¹¹ Al centro del programma ideologico del gruppo c'è il desiderio di rivendicare la libertà e di avere la possibilità di criticare la repressione.

(los autores) Éstos podían censurar únicamente los trazos del capitalismo dentro y fuera de Cuba; frente al régimen socialista de la Isla y de los países llamados «hermanos» (de la órbita soviética) los escritores cubanos debían mantener una actitud apologética. Al salir del país, sin embargo, muchos integrantes del Mariel sienten aún sobre sí esa responsabilidad social de denuncia y la ejercen de manera altisonante, en gran parte como reacción a los insultos y agravios lanzados por el propio gobierno cubano a través de sus publicaciones locales e internacionales y sus organismos afines en el extranjero.²¹²

Il distacco dalla realtà cubana e lo spirito critico con cui viene tratteggiato il regime castrista trovano un fertile terreno negli Stati Uniti. Gli scrittori che appartengono al gruppo di Mariel difendono la loro posizione anticastrista facendosi portavoce di una letteratura non asservita al regime ma, se raccolgono i favori della critica controrivoluzionaria, certamente indispettiscono il gruppo degli intellettuali dichiaratamente di sinistra:

Es este tono anticastrista militante del grupo Mariel, expreso más bien a través de editoriales, cartas, artículos y manifiestos que a través de sus propias obras literarias, lo que más molestó a cierta parte de la intelectualidad de izquierda, particularmente en los Estados Unidos y América Latina. (...) Los testimonios de la realidad socialista cubana que traían los marielitos incomodaban a aquella izquierda intelectual que, adscrita al proyecto socialista, «mostly denied the totalitarian aspects of the Cuban model»²¹³

²¹¹ Jesús J. Barquet, *La generación de Mariel*, en «Encuentro», p. 115 “si può affermare che il comune denominatore tra i numerosi esuli di Mariel e i disertori individuali è anch'esso il fattore storico della lunga esperienza personale del castrismo con il conseguente effetto della ricerca della libertà nell'esilio”.

²¹² Ivi, p. 116, “(gli autori) questi potevano censurare solo le tracce del capitalismo dentro e fuori da Cuba; davanti al regime socialista dell'Isola e dei paesi chiamati “fratelli” (di orbita sovietica) gli scrittori cubani dovrebbero mantenere un carattere apologetico. Una volta usciti dal paese, senza dubbio, molti dell'esodo di Mariel sentono su di loro la responsabilità sociale di denuncia e la esercitano in maniera antisonante, in larga parte come reazione agli insulti e alle offese lanciate dal loro governo attraverso le pubblicazioni locali e internazionali e gli organismi simili nei paesi stranieri”.

²¹³ Lilian D. Bertot, *The Literary Imagination of the Mariel Generation*, The Cuban American National Foundation, Miami, 1995, p. 18, “è questo tono anticastrista militante del gruppo Mariel, espresso meglio attraverso editoriali, documenti, articoli e manifesti che attraverso le loro opere letterarie, ciò che diede fastidio ad una certa parte degli

Ricezioni

La componente politica, quindi, ha un ruolo fondamentale sia per sostenere che per demistificare l'esperienza del gruppo dei marielisti. Se appare chiara la posizione anticastrista, che spesso viene generalizzata come antisocialista, sarebbe fuorviante pensare ad una politica intellettuale prostatunitense. Certamente la linea della rivista «Mariel» e i documenti pubblicati dai cubani in esilio sono stati facili strumenti di propaganda antisocialista, anche perché il primo numero della rivista, dedicato a José Lezama Lima, vedeva un'introduzione molto diretta:

Estamos contra el colonialismo y por la verdadera liberación de los pueblos, estamos por la libertad y el desarrollo de la humanidad, por eso estamos contra Fidel Castro y contra cualquier tipo de dictadura, venga de donde venga. No podemos admitir la ideología de muchos intelectuales que defienden «sus pobres» pero tienen sus esclavos. Desafiamos a los defensores y apañadores del castrismo a que nos rebatan un solo punto de los que aquí enumeramos. Los desafiamos a vivir en Cuba, pero con las mismas restricciones, leyes y humillaciones que padece allí nuestro pueblo. Basta ya de hipocresía bien remunerada. No se puede ser antifascista y amparar los campos de concentración, la represión y el crimen.²¹⁴

Quindi il gruppo di Mariel non prende le distanze dalle ideologie di sinistra per difendere un sistema di stampo capitalista ma prende le distanze unicamente dalla strumentalizzazione dell'ideologia per giustificare un regime tiranno e oppressivo. L'esigenza dei cubani in esilio era quella di formare, fuori dalla propria patria, un gruppo coeso di letterati cubani che avevano subito la stessa condanna al silenzio. Tuttavia in gruppo non si occupa solo di letteratura censurata ma studia e diffonde anche le opere di coloro che sono rimasti a Cuba, che continuano la loro vita letteraria a dispetto delle restrizioni del governo, come José Lezama Lima e Virgilio Piñera.

Va segnalato, inoltre, un numero della rivista «Mariel», il quinto, dedicato all'omosessualità a Cuba con varie testimonianze ed interviste: “los sucesos del Mariel revelaron ante le mundo, una vez más después de la instauración de las UMAP en los años 60, el carácter encarnazadamente homofóbico

intelletuali di sinistra, particolarmente negli Stati Uniti e in America Latina. (...) le testimonianze della realtà socialista cubana che riportavano i marielitos infastidivano quella sinistra intellettuale che, partecipe al progetto socialista, «per lo più negato dagli aspetti totalitari del modello cubano».

²¹⁴ «Mariel», 1.1:30 “Siamo contro il colonialismo e favorevoli alla vera liberazione dei popoli, siamo per la libertà e lo sviluppo dell'umanità, per questo siamo contro Fidel Castro e contro qualsiasi tipo di dittatura, venga da dove venga. Non possiamo ammettere l'ideologia di molti intellettuali che difendono “i loro poveri” ma che hanno però i loro schiavi. Sfidiamo i difensori e coloro che supportano il castrismo affinché ribattano anche un solo punto di quelli che abbiamo enumerato qui. Li sfidiamo a vivere a Cuba, però con le stesse restrizioni, leggi e umiliazioni che patisce lì il nostro popolo. Basta con l'ipocrisia ben remunerata. Non si può essere antifascista e progettare i campi di concentramento, la repressione e il crimine”.

Ricezioni

del gobierno castrista”²¹⁵. L’attacco all’omofobia di Fidel Castro è però il punto di partenza per una riflessione a più ampio respiro sulla tradizionale repressione che le comunità e le famiglie riservano all’omosessualità. Molti intellettuali che orbitano attorno alla rivista, infatti, come Reinaldo Arenas, sono riusciti ad lasciare Cuba perché giudicati ‘non desiderati’ proprio per la loro omosessualità; una volta giunti negli Stati Uniti, gli intellettuali che avevano dovuto reprimere, tacere, mascherare la propria identità sessuale, si sentono in dovere, nei confronti di coloro che hanno pagato con la vita la propria sessualità, di esprimersi e denunciare al mondo la brutalità del sistema castrista. Questa denuncia emerge in maniera lapalissiana dal documentario che gli esuli di Mariel, con la collaborazione di Néstor Almendros e Orlando Jiménez, hanno girato nel 1984.

Il film era il primo, fondamentale documento di denuncia della persecuzione che subivano a Cuba gli omosessuali e tutti quelli che non agissero in conformità con il regime di Castro. Vi comparivano perfino i campi delle UMAP, interviste con persone che erano state nei campi, testimonianze delle repressioni. (...) Il film ebbe grande eco internazionale, sollevò furiose polemiche e vinse il Premio dei diritti umani come migliore documentario apparso in Europa in quell’anno.²¹⁶

Il contributo dato dalla generazione di Mariel, quindi, va considerato da diversi punti di vista: se scatena l’interesse politico statunitense per la sua polemica contro Castro e il blocco sovietico, contemporaneamente attira l’attenzione della sinistra filocastrista ma comunque è un centro di divulgazione culturale che fa conoscere, traducendole, numerose opere cubane e sudamericane in generale. Spesso inoltre l’esperienza di Mariel fa da ponte tra gli esiliati che vivono negli Stati Uniti e quelli che invece risiedono in Europa, contribuendo alla diffusione delle opere in entrambe le direzioni. Tuttavia, dopo un primo grande interesse nei confronti della letteratura dell’esilio, gli scritti apertamente anticastroisti iniziarono a non essere più appoggiati né tollerati negli Stati Uniti, anche in questo caso la testimonianza di Arenas è preziosa:

Ricordo che quando arrivai negli Stati Uniti un cubano, a Washington, mi disse: «Non ti mettere contro la sinistra». Per loro, mettersi contro la sinistra significava attaccare il governo di Castro. (...) il mio atteggiamento mi è costato caro (...) quando scappai da Cuba i miei romanzi erano libri di testo alla New York University, ma come assunti una posizione di radicale condanna verso la dittatura di Castro, la professoressa Haydée

²¹⁵ Jesús J. Barquet, *La generación de Mariel*, en «Encuentro», p. 121 “i successi di Mariel rivelarono davanti al mondo, una volta di più, dopo l’instaurazione delle UMAP durante gli anni ’60, il carattere spiccatamente omofobo del governo castrista”.

²¹⁶ Reinaldo Arenas, *Prima che sia notte*, cit., p. 308.

Ricezioni

Vitale Rivera li tolse via via dal suo corso finché non ne rimase neanche uno(...) ironicamente, quando ero prigioniero e confinato a Cuba, avevo molte più opportunità editoriali, perché lì non mi lasciavano parlare e le case editrici straniere potevano considerarmi uno scrittore residente all'Avana.²¹⁷

La rivoluzione e gli esiti della rivoluzione sono quindi necessariamente elementi che permettono di isolare l'esperienza cubana da quelle degli altri stati del Sudamerica, tuttavia in Italia l'universo cubano ha avuto un peso diverso rispetto alle altre realtà sudamericane anche per un altro fattore: il ruolo che hanno assunto i mediatori culturali. Ci sono state tante esperienze dirette con Cuba, tra le quali Tedeschi ricorda quella della casa editrice Feltrinelli la quale promosse una "relazione diretta: non si passa più dalla mediazione francese, come per Borges, Neruda o Asturias, ma si va in prima persona a L'Avana(...)"²¹⁸, e alle quali non si può non aggiungere il lavoro di promozione culturale fatta da Italo Calvino presso Einaudi e quella di Alba de Cespedes per la casa editrice Mondadori.

1.3- Mediazioni editoriali

1.3.1- Giangiacomo Feltrinelli

Giangiacomo Feltrinelli viene da una tradizione familiare altoborghese. L'educazione che riceve è "spartana o addirittura repressiva"²¹⁹, gli vengono proibiti i contatti con le classi sociali inferiori rispetto alla sua e viene in tutti i modi ostacolato il suo desiderio di ribellione. L'eccessiva repressione è una delle motivazioni che lo porterà, come forma di libertà personale, ad avvicinarsi all'esperienza dei partigiani e al comunismo. "Si viene delineando una originale figura di imprenditore-militante"²²⁰, che si destreggia tra interessi politici e interessi culturali. Nel 1955 Giangiacomo Feltrinelli fonda, come già ricordato, assieme a Valerio Riva la casa editrice che porta a tutt'oggi il suo nome. In un'intervista televisiva del 1965, ricorda il figlio Carlo, Giangiacomo afferò che la casa editrice aveva tre motivi fondamentali che si proponeva attraverso le scelte editoriali:

Il primo, quello di un antifascismo conseguente e coerente; il secondo, quello della

²¹⁷ Ivi, pp. 309-310.

²¹⁸ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 320.

²¹⁹ Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi Editore, 2004, p. 202.

²²⁰ Ivi, p. 203.

Ricezioni

ricerca di una forma di coesistenza tra Paesi di diverse strutture economiche e politiche che- e questo era il terzo filone- non accettasse la cristallizzazione dell'allora esistente geografia economico-politica, ma presupponesse la possibilità per le forze nuove del Terzo Mondo, dei paesi che uscivano da una dominazione coloniale, di trovare un proprio assetto e di inserirsi con forza nel sistema politico mondiale.²²¹

Un manifesto programmatico che avvicinava la nuova casa editrice alla tradizione italiana del secondo '800 rivolta all'impegno educativo-umanistico del primo socialismo, coerentemente all'ideologia dello stesso Feltrinelli. L'esperienza ottocentesca aveva portato alla nascita di un filone editoriale popolare che si occupava di divulgare a prezzi accessibili, in tutto il mondo, le grandi opere della letteratura. Feltrinelli e Riva si ripropongono di riprendere questo filone motivazionale. Nella scelta del corpus dei testi da tradurre hanno un peso rilevante, come già evidenziato, "il ruolo carismatico e cosmopolita del fondatore, con i suoi numerosi contatti all'estero e le relazioni personali costruite con molti personaggi chiave della cultura mondiale dell'epoca: per l'America Latina si guarda soprattutto a Cuba"²²². Feltrinelli, che aveva lasciato il partito comunista nel 1958, vede in Cuba un'oasi ancora lontana dall'influenza russa. Nei primi anni '60 la parola Cuba e il nome di Fidel rimbalzano da un paese all'altro. Eric J. Hobsbawm, scrive:

(...) nessun capo nel Secolo breve ebbe ascoltatori più entusiasti e appassionati di questo uomo barbuto, con la mimetica sgualcita, che si presentava sempre in ritardo ai comizi e poi parlava per ore, ininterrottamente, comunicando i suoi pensieri piuttosto confusi alle moltitudini attente e consenzienti (...)²²³

Giangiaco Feltrinelli partì per l'isola nel 1963. A La Habana Feltrinelli incontra tutti i più importanti personaggi politici dell'isola e inizia a cullare il sogno di scrivere l'autobiografia di Fidel Castro. Nel 1964, compie il suo secondo viaggio a Cuba, negli stessi giorni in cui Italo Calvino è chiamato a far parte della giuria del premio *Casa de las Américas*. "Il 10 sera è prevista una sua lettura pubblica della Strada di San Giovanni. Feltrinelli, divertito per qualche ragione dalla presenza dei Calvino (Italo e la moglie Conchita), non potrà assistere alla serata perché alle nove e trenta Fidel entra alla Casa del protocollo"²²⁴. L'incontro tra Fidel e Feltrinelli è dettagliatamente

²²¹ Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 79-80.

²²² Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 106.

²²³ Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1998.

²²⁴ Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, cit., p. 289.

Ricezioni

descritto dalla biografia redatta dal figlio. Carlos Franqui testimonia la relazione che si viene ad instaurare tra l'editore italiano e e Castro:

All'inizio di quell'anno arrivarono all'Avana Giangiacomo Feltrinelli e Valerio Riva, direttore editoriale della sua casa editrice e tenemmo la prima riunione sul libro con Fidel in un edificio per gli ospiti dove furono alloggiati.(...) In quei giorni erano stati rinchiusi nei campi di Camagüey- le tristemente celebri UMAP- e imprigionati nelle loro baracche decine di migliaia di cubani accusati di omosessualità, di ascoltare i Beatles o i Rolling Stones, il jazz, la musica nera, di essere «imperialisti» o di appartenere a una qualsiasi religione, compresa quella cattolica. Nelle retate finirono insieme oppositori politici, delinquenti, hippies, giovani capelloni, ecc. Cominciava a circolare una lettera di protesta, firmata perfino da alcuni intellettuali che appoggiavano il regime, come Alejo Carpentier, e da altri che lo criticavano, come Miriam Acevedo, i quali avvicinarono Feltrinelli e Riva per informarli delle atrocità che venivano commesse nelle UMAP.²²⁵

Nonostante i problemi dell'isola siano palesi e i limiti della rivoluzione echeggino ad ogni angolo di strada, Feltrinelli si impegna a raccogliere le memorie di Castro e dei suoi *barbudos*. Sempre secondo Franqui, Fidel cerca di sfruttare la passione politica di Feltrinelli intravedendo un possibile guadagno per l'isola chiedendo all'editore italiano di fungere da mediatore con l'Europa per il commercio di prodotti cubani come lo zucchero, il tabacco e il rum. Feltrinelli, tuttavia, non cerca di sfruttare le risorse dell'isola ma insegue il suo sogno rivoluzionario; Franqui riporta:

Rimasto affascinato da Castro, Feltrinelli credette di poter divenire il astro italiano. Ebbe contatti con Piñero, fece un viaggio in Bolivia e cominciò a organizzare un focolaio di guerriglia in Sardegna insieme a dei delinquenti comuni.²²⁶

Ma l'interesse politico di Feltrinelli si accompagna ad una profonda volontà di estradare la cultura e la letteratura della *Isla Grande*. Infatti, dopo una serie di incontri con Fidel, ne affida la biografia a Valerio Riva che si ferma a Cuba mentre Feltrinelli torna in Italia. Riva entra in contatto con Franqui il quale cerca di inserirlo nel panorama culturale cubano, come testimonia nel suo ampio saggio:

Feci amicizia con Valerio. Progettammo di pubblicare in Italia i capolavori della

²²⁵ Carlos Franqui, *Cuba, la rivoluzione: mito o realtà?*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007, p. 388.

²²⁶ Ivi, p. 389.

Ricezioni

letteratura cubana. Lo misi in contatto con José Lezama Lima, che stava scrivendo *Paradiso*(in seguito sarebbe stato tradotto), con Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante e altri scrittori.²²⁷

Tuttavia, il progetto però si arena quasi subito: Riva accusa il tachigrafo, e lo stesso Carlos Franqui scrivendo a Feltrinelli:

Franqui amerebbe cavare da questo libro, per squallide ragionuzze personali, le prove di una liberalità culturale di Fidel e scambia per liberalità culturale una superficiale informazione scolastica(...) Fidel non ha idee originali: nessuno glielo chiede, né lui pretende di ammannirle. Lo ha detto lui stesso molto bene: la sua dote è la furbizia politica, o, per dirla con frase più gentile, una sagacia rivoluzionaria. Cioè, ancora, un insieme di fatti pratici che la memoria può riprodurre in tutte le loro sfumature. Il nostro è, diciamo così, un intellettuale dell'azione- non un filosofo o un pensatore.²²⁸

Riva si riempie di materiale, di documenti e di testimonianze e lamenta che “l’ampollosità (male caratteristico dello scrittore sudamericano) e la frondosità (Caratteristica, ahimé, ricorrente dello spirito cubano)”²²⁹, non consentono la conclusione del testo. Feltrinelli aveva già preso contatti con gli editori Atheneum di New York, con Heinemann di Londra e con il parigino Hachette ma sarà costretto a comunicare che la stesura dell’opera avrebbe richiesto tempi molto più lunghi rispetto a quelli concordati. Riva rientra in Italia e collabora alla traduzione e all’edizione dei testi, alcuni dei quali proposti dallo stesso Riva, *Aura*²³⁰, *La morte di Artemio Cruz*²³¹ e *Cambio di pelle* di Carlos Fuentes, *La bomba dell’Avana*²³² del cubano Severo Sarduy e *Sopra eroi e tombe*²³³ di Ernesto Sabato. L’idea è quella di proporre dei testi capaci di soddisfare il pubblico per il loro valore ideologico e non solo commerciale. Inoltre, nel 1965, Feltrinelli, che non smette di inseguire il desiderio di pubblicare l’autobiografia di Fidel, fa stampare in Spagna una decina di copie delle bozze delle memorie di Castro come anteprima di un’opera che non riuscirà a vedere la luce e raggiunge Riva a L’Avana. Feltrinelli avrà una serie di incontri con il *líder máximo* durante i quali parlerà dell’opera e di quanto scritto sino a quel momento. Il testo non soddisfa né Feltrinelli, né Fidel il quale si dichiara convinto di voler realizzare un’opera importante. Gli incontri tra i due si

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ Ivi, pp. 294-295

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ Carlos Fuentes, *Aura*, Milano, Milano, Feltrinelli, 1964.

²³¹ Id., *La morte di Artemio Cruz*, Milano, Feltrinelli, 1966.

²³² Severo Sarduy, *La bomba dell’Avana*, Milano, Feltrinelli, 1964.

²³³ Ernesto Sabato, *Sopra eroi e tombe*, Milano, Feltrinelli, 1965.

Ricezioni

svolgono attorno a problematiche politiche europee e cubane, prendono in considerazione il sistema imperialista statunitense, la situazione politica degli altri paesi del Sudamerica. Tra gli appunti del 21 maggio 1965 si incontra, tra le domande che Feltrinelli vorrebbe fare a Fidel, il quesito “perché se la prende tanto con gli intellettuali omosessuali?”²³⁴, omofobia che porterà numerose conseguenze anche dal punto di vista letterario. La risposta di Fidel viene annotata dallo stesso Feltrinelli la sera:

Argomento della discussione: il problema degli omosessuali. Scatenato con sconcertante ma preoccupante naturalezza e violenza dice: dobbiamo esaltare in questo periodo le qualità migliori del nostro popolo. Non c'è posto per i parassiti (come se non ce ne fossero che non sono pederasti) che si concentrano in certe posizioni e che influenzano la gioventù. Patetici casi individuali. Prevedibile che le sue ire si scagolino dai pederasti agli intellettuali: architetti, scrittori (es. Del Puente) sul teatro, ecc., che si estenda cioè una concezione eroica- già enunciata a proposito della lotta, della discriminazione contro la pederastia- contro gli intellettuali (tradizionali) cubani. Ahi! Ahi! Vedo pericolose nubi di intolleranza!!²³⁵

La previsione di Feltrinelli era effettivamente esatta e negli anni seguenti occorsero numerosi episodi che testimoniarono l'intolleranza castrista. Anche Carlos Franqui, nella sua memoria, riporta l'episodio:

(...) Feltrinelli e Riva domandarono a Castro perché la Rivoluzione perseguitasse gli omosessuali e i dissidenti mandandoli nei campi di lavoro forzato delle UMAP, a Camagüey. Fidel fece gli occhi a spillo, segnale di pericolo, mi guardò fisso e allora capii che credeva che fossi stato io a tendergli quella trappola, e seppi che avevamo firmato la condanna a morte del libro. In realtà non avevo avuto il tempo di parlare agli italiani delle UMAP. Cominciò un'aspra discussione sull'omosessualità, e per motivi di ordine etico non potei far altro che intervenire per criticare la persecuzione.(...) Castro, con la sua abituale freddezza, promise agli italiani che avrebbe ordinato un'indagine sugli abusi commessi nelle UMAP., insistendo sull'importanza della morale rivoluzionaria e sulla necessità di formare un popolo forte e virile; di fronte a un nemico pericoloso come gli Stati Uniti, non si potevano tollerare le mollezze, la prostituzione, il vagabondaggio, gli hippies e tutte quelle tare sociali fonte di controrivoluzione: bisognava assolutamente

²³⁴ Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, cit., p. 303.

²³⁵ Ivi, p. 304.

estirparle. Il libro non andò al di là di qualche registrazione che feci a Fidel(...) ²³⁶

Nel gennaio del 1968, Feltrinelli è nuovamente a Cuba per tre settimane assieme ad Enrico Filippini che pubblicherà sul quotidiano «La Repubblica» un articolo dove ricorda:

Andai con lui all'Avana per il Congresso Culturale, che fu l'ultimo episodio dei rapporti tra il regime castrista e l'intelligenza europea. In aereo lui non fece che scrivere. "Cosa scrivi" gli chiesi. "Pezzi per La sinistra". "La sinistra" era il mensile fondato da Lucio Colletti, acquistato e poi affossato da Feltrinelli. All'Avana ci diedero una camera attigua. Lui mi chiese di non chiudere mai la porta, come avrebbe fatto lui: così potevamo entrare quando ci piaceva. Una volta entrai. Dormiva sul pavimento, su un giaciglio di giornali accanto al letto. Ero entrato per proporgli di fare alcuni contratti editoriali: uno con un vecchissimo antropologo di nome Ortiz che aveva scritto un libro bellissimo che s'intitolava *Africanía de la musica cubana*, altri due con certi giovani sociologi dell'Istituto cubano del libro. "Firmali tu" mi disse. "Ma la mia firma non ha valore legale" dissi io. "Non importa". Lo osservai in giro per i corridoi dell'Habana Libre. Lo sentii pronunciare un discorso in uno spagnolo comprensibile solo a un italiano. Raccolsi qualche commento. Avevo capito: voleva segnalare ai cubani che la sua funzione di editore europeo era finita, che si considerava solo "un combattente anti-imperialista" ²³⁷

Durante la primavera del '68 Feltrinelli risponde ad un invito che gli viene fatto da L'Avana e si reca nella capitale cubana senza sapere i motivi della richiesta. Non appena giunge a Cuba, Feltrinelli incontra Fidel Castro il quale desidera consegnargli una copia del diario di Ernesto Che Guevara. "Chiuso in una piccola villetta del Vedado, Giangiacomo traduce il testo in un paio di notti" ²³⁸. Il libro uscirà in Italia nel mese di luglio e "i diritti vengono ceduti gratuitamente agli editori di mezzo mondo" mentre sulla copertina dell'edizione italiana si può leggere: "Gli utili di questa pubblicazione saranno devoluti interamente ai movimenti rivoluzionari dell'America Latina" ²³⁹. Le memorie di Che Guevara, accendono immediatamente l'interesse di coloro che vorrebbero una direzione politica se non rivoluzionaria, se non altro antimperialista diventando in breve tempo "un'icona insostituibile per tutta una generazione" ²⁴⁰, coadiuvata anche dall'iniziativa di Feltrinelli che nel 1968 stampa migliaia di manifesti con la famosa foto di Korda e lo slogan 'Il Che vive'.

²³⁶ Ivi, pp. 389-391.

²³⁷ Enrico Filippini, «La Repubblica», gennaio 1968.

²³⁸ Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, cit., p. 315.

²³⁹ Ivi, p. 316.

²⁴⁰ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 224.

Ricezioni

L'impegno di Feltrinelli nei confronti della letteratura cubana è quindi un'espressione di attivismo politico e di interesse letterario. L'entusiasmo per le vicende politiche di Cuba porta anche ad uno sguardo più attento e interessato nei confronti della realtà sudamericana in senso più generale. Il canone delle letterature sudamericane in traduzione sente quindi il peso di un'interesse che va al di là degli aspetti più strettamente letterari: la politica agisce come filtro. A riprova di ciò, si ricorda il caso di Carlos Fuentes: il suo legame personale con Riva fa sì che in poco tempo arrivino nelle librerie italiane i già citati *Aura*, *La morte di Artemio Cruz* e *Cambio di pelle*, ma con l'allontanamento di Riva dalla Feltrinelli anche i rapporti tra Fuentes e la casa editrice iniziano a deteriorarsi. L'episodio che però segna la rottura definitiva è la presa di posizione di Carlos Fuentes nel 'caso Padilla': la scelta del messicano di firmare la *Open letter to Fidel Castro* e il progressivo distanziamento dalla rivoluzione fanno sì che anche l'attenzione della casa editrice Feltrinelli nei confronti di Fuentes inizi a scemare e *Cambio di pelle* del 1967 sarà l'ultima opera del messicano pubblicata dalla casa editrice milanese. Nel 1968, sempre con la traduzione di Valerio Riva, viene pubblicata l'opera *Righe per Adami*²⁴¹ dalla tipografia Alfieri & Lacroix. La casa editrice Feltrinelli, quindi, opera come mediatore culturale tra Cuba e Italia ma, attraverso le scelte editoriali fatte, si può affermare il peso fondamentale che le convinzioni politiche del suo fondatore hanno avuto sulla delimitazione del *corpus* delle opere tradotte.

1.3.2- Alba de Céspedes

Alba Carla Lauritai de Céspedes y Bertini nasce a Roma nel 1911. La scrittrice è figlia di Carlos Manuel de Céspedes y Quesada, che, nel 1911, si trovava in Italia in qualità di ambasciatore di Cuba e che nel 1933 diventerà presidente dell'isola caraibica. Il nonno paterno della de Céspedes è Carlos Manuel de Céspedes del Castillo, che, nel 1868, era stato eletto il "primo presidente in armi" di Cuba, morto poi per mano dei militari colonialisti spagnoli nel 1874. De Céspedes è stato l'autore della musica de *La Bayamesa*, canzone romantica che diventerà l'inno nazionale di Cuba; il titolo nell'inno è un riferimento alla città di Bayamo dove, il 20 ottobre 1868, le forze cubane ottennero la capitolazione delle autorità spagnole. *La Bayamesa* divenne celebre in tutta l'isola come richiamo alla lotta del popolo cubano per la libertà della patria e nel 1899, alla fine della guerra anticolonialista, fu adottato come inno nazionale anche se, negli anni immediatamente successivi, il testo venne privato delle strofe più dure contro il popolo spagnolo per non ferirne la sensibilità e per cercare di instaurare un rapporto di tipo collaborativo. De Céspedes è considerato a Cuba 'padre della patria' per il suo impegno per l'indipendenza del popolo cubano e per la sua lotta

²⁴¹ Carlos Fuentes, *Righe per Adami*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1968.

Ricezioni

nei confronti della schiavitù coloniale.

Alba de Céspedes cresce in una famiglia politicamente schierata, antifascista e progressista. Trascorre la sua adolescenza in Europa e “Cuba si dispone, nei racconti del padre, sullo sfondo del suo immaginario”²⁴², infatti, nel suo ultimo romanzo, *Con grande amore*, scrive:

Quando ero bambina, Cuba era una canzone di gesta che mio padre mi raccontava, un paese di leggende e, innanzi tutto, un segreto tra lui e me.(...) Quando mio padre partiva, Cuba s’allontanava con lui, spariva nella vastità dell’Oceano Atlantico, era soltanto un indirizzo in città sconosciute. Come se il mappamondo girasse lentamente, il verde Caimáno s’allontanava, spariva nell’immensità dell’oceano. Non v’erano più attorno a me le altere palme, dal tronco candido, le baie frondose, le grotte degli indios, degli schiavi e dei patrioti: si taceva il suono della meravigliosa lingua che, con mia madre, non ho mai studiato e che entrambe- sebbene in modi diversi- abbiamo appreso dall’amore²⁴³

Soggetta a grandi stimoli culturali, Alba de Céspedes compone i suoi primi versi già nel 1918 e a partire dalla fine degli anni ’30 la scrittura diviene per lei un mestire. Pubblica diversi articoli e diversi racconti sui quotidiani, in particolare su «Il Messaggero», «Il Piccolo» e «Il Mattino». La pubblicazione della raccolta di racconti *Concerto*²⁴⁴ la fa conoscere all’editore Arnoldo Mondadori, con il quale inizierà una stretta collaborazione. Nel 1938 esce il romanzo *Nessuno torna indietro*²⁴⁵, destinato a raccogliere grande favore da parte del pubblico. Negli stessi mesi, l’autrice decide di partire per Cuba anche a causa della malattia dell’amato padre e “inizia la stesura del Romanzo cubano, parte della materia cubana attinente alla genesi di *Con grande amore*”²⁴⁶. Farà ritorno a La Habana solo nel 1948. La Zancan riporta:

Sul piano dell’immaginario poetico prendono corpo, nelle esperienze di questo viaggio, la materia narrativa relativa a Cuba e alla madre (*Dialoghi attraverso la porta chiusa*) e quella imperniata sul fenomeno del ciclone (*Diario del ciclone*) entrambe parte, come già il *Romanzo cubano*, della prima elaborazione di un’opera dedicata a Cuba e alla propria famiglia parzialmente poi rifluita in *Con grande amore*²⁴⁷

²⁴² Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes* Milano, Mondadori, 2011, p. LXVI.

²⁴³ Alba de Céspedes, *Con grande amore*, in *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. 1477.

²⁴⁴ Alba de Céspedes, *Concerto*, Lanciano, G. Carabba, 1937.

²⁴⁵ Id, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.

²⁴⁶ Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. LXXV.

²⁴⁷ Ivi, p. XCV.

Ricezioni

Negli anni la de Céspedes soggiorerà più volte a Cuba per occuparsi di questioni familiari legate principalmente alla malattia mentale e poi alla morte della madre. Nel 1968,

Dal 2 all'8 gennaio è a Cuba, delegata italiana (con Giovanni Berlinguer, Rossana Rossanda, Giulio Einaudi, Francesco Rosi, Luigi Nono, Giangiacomo Feltrinelli e altri) al Congresso Culturale di L'Avana, parte della commissione "Problemi della creazione artistica e del lavoro scientifico e tecnico", dove conosce, tra gli intellettuali cubani, Lezama Lima e Fernando Retamar. È il primo incontro con la realtà cubana del "dopo" la rivoluzione castrista che, da subito, la colpisce e la affascina²⁴⁸

Tornerà a Cuba nello stesso anno, nel mese di settembre, perché invitata dal governo cubana in occasione del Centenario dell'insurrezione contro il dominio spagnolo. In quell'occasione la de Céspedes conoscerà Fidel e Raúl Castro. Partecipa inoltre ai lavori della giuria del concorso letterario indetto dall'Uneac assieme ad Antonio Melis, Saverio Tutino e Paola Masino. Durante il premio incontrerà José Lezama Lima, Virgilio Piñera, César Calvo e altri intellettuali aveneri. Il concorso sarà dominato dalle tensioni a causa dei testi di Heberto Padilla e di Antón Arrufat, "animatamente discussi per i loro contenuti considerati controrivoluzionari in quanto disfattisti, primo segnale di quello che, due anni dopo, con l'arresto del poeta, sarà il caso Padilla"²⁴⁹. Nel 1970, su invito di Fidel Castro, Alba de Céspedes si reca nuovamente a Cuba per la celebrazione del 26 luglio, festa della Repubblica.

Presente alle ricorrenze della rivoluzione castrista, partecipe delle sue difficoltà e attenta ai suoi esiti, de Céspedes stringe rapporti con il ceto intellettuale (incontra in questa occasione Rolando Rodriguez, direttore dell'Istituto del Libro) e si fa tramite per la diffusione in Europa della cultura cubana. In questa prospettiva suo referente in Italia è Alberto Mondadori, per il Saggiatore.²⁵⁰

Alba de Céspedes diventa quindi un importante tramite tra la cultura cubana e il mercato editoriale italiano anche se, come scrive nelle prime battute di *Con grande amore*:

Di Cuba, allora (inizio '900), gli europei sapevano ben poco: molti ne ignoravano persino l'esistenza. Adesso se ne parla sovente sui giornali, alla radio, e l'attualità cubana

²⁴⁸ Ivi, p. CXXVIII.

²⁴⁹ Ivi, p. CXXXI.

²⁵⁰ Ivi, p. CXXXIII.

Ricezioni

compare spesso sugli schermi della televisione; ma al tempo della mia infanzia, su Cuba si scriveva soltanto qualche cronaca di viaggio intitolata *La Perla dei Caraibi* oppure *La Regina delle Antille*, titoli che somigliavano a quelli dei libri di Emilio Salgari.²⁵¹

Il 7 settembre del 1970, la de Céspedes invia ad Alberto Mondadori un lettera in cui scrive:

Ti mando: *La cantidad hechizada* di Lezama Lima, *Canción de Rachel* di Miguel Barnet, e le poesie di Heberto Padilla, *El justo tiempo humano* (il titolo è la traduzione di un verso di Quasimodo). Di Lezama Lima sai già tutto e quando pubblicherai il romanzo posso scriverne sull'Unità: è un personaggio veramente singolare. Miguel Barnet è il più noto, per la sua *Biografía del cimarrón*, tradotto dappretutto e recentemente, a Venezia mi pare, è andata in scena un'opera Henze, con lo stesso titolo, tratta dal romanzo. Mi ha detto che Feltrinelli non lo ha richiesto? (o e Einaudi? temo di confondermi). E anzi ha fatto sapere che non lo pubblica, pare però che non lo abbia letto. Padilla, dopo *El justo tiempo humano* (che è il suo migliore), ha scritto *Fuera del juego*, che è stato al centro di una polemica per il Premio dell'Unione Scrittori di Cuba. È molto conosciuto all'estero, anche perché traduce dall'inglese e dal francese. È considerato il miglior poeta della sua generazione.²⁵²

Sempre per l'intercessione della de Céspedes, nel 1971 uscirà, edito da Il Saggiatore, il romanzo di José Lezama Lima, *Paradiso*²⁵³, mentre nel 1978 verrà pubblicato *Le ere immaginarie*²⁵⁴, dalla casa editrice Pratiche. Di Padilla verrà tradotto il romanzo *Nel mio giardino pascolano gli eroi*²⁵⁵, da Mondadori nel 1982, mentre la raccolta *Fuera del juego*²⁵⁶, verrà tradotta e pubblicata solo nel 2013 da Gordiano Lupi per le edizioni Il Foglio. Il testo *El justo tiempo humano*²⁵⁷, non è mai stato tradotto e stampato in Italia. L'opera *Autobiografía di uno schiavo*²⁵⁸, (*Biografía de un cimarrón*²⁵⁹) di Miguel Barnet, invece, era stata tradotta da Marina Piazza e Gabriella Lapasini per la casa editrice Einaudi nel 1968 (una seconda edizione verrà fatta nel 1998) grazie all'intercessione di Italo Calvino: i due scrittori si erano conosciuti a L'Avana nel 1964 durante il *Premio Literario*

²⁵¹ Alba de Céspedes, *Con grande amore*, in *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. 1477.

²⁵² Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., pp. CXXXIII-CXXXIV.

²⁵³ José Lezama Lima, *Paradiso*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

²⁵⁴ Id, *Le ere immaginarie*, Parma-Lucca, Le Pratiche, 1978.

²⁵⁵ Heberto Padilla, *Nel mio giardino pascolano gli eroi*, cit.

²⁵⁶ Id, *Fuera del juego*, La Habana, Uneac, 1968, traduzione italiana di Gordiano Lupi, *Fuori dal gioco*, Piombino, Il Foglio, 2013.

²⁵⁷ Id, *El justo tiempo humano*, in «Paperback», January 1, 1972.

²⁵⁸ Miguel Barnet, *Autobiografía di uno schiavo*, Torino, Einaudi, 1968.

²⁵⁹ Id, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, 1966.

Ricezioni

Casa de las Américas. Sempre Einaudi pubblicherà nel 1972 l'opera *Canzone di Rachel*²⁶⁰, con la traduzione di Laura Gonzalez.

Nel 1976 la de Céspedes è nuovamente a Cuba per il XXIII anniversario dell'assalto alla caserma di Moncada. L'autrice sigla inoltre un contratto con la casa editrice Seuil per un'opera che dovrebbe raccogliere le sue conversazioni di Fidel Castro. L'anno successivo sarà a Cuba per l'ultima volta, sarà delegata al Congresso Culturale dell'Uneac. In quell'occasione avrà la possibilità di incontrare numerosi personaggi di spicco della realtà politica e culturale dell'isola:

(...) Alfredo Guevara, cui consegna un promemoria per due film, su Cuba e sulle donne cubane: lo frequenterà a Parigi negli anni Ottanta, quando Guevara rappresentò Cuba all'Unesco, Pablo Pacheco, direttore di Letras Cubanas, la casa editrice che nel 1991 pubblicherà *Quaderno proibito*, Eusebio Leal Spengler, professore e saggista, storico della città de L'Avana, conosciuto nel 1968: lo rivedrà in Italia e a Parigi, mentre questi attende alla pubblicazione del volume *El diario perdido* di Carlos Manuel de Céspedes, nel 1992; Alejo Carpentier, di cui curerà l'adattamento da *Le Siècle des Lumières*.²⁶¹

Durante il soggiorno, inoltre, la de Céspedes continua ad accumulare materiale per il proprio romanzo su Cuba, recandosi spesso alla *Biblioteca Nacional* de La Habana.

Durante il biennio successivo la scrittrice lavorerà faticosamente alla stesura del suo romanzo cubano. In una lettera a Paola Masino, scrive:

(...) devo lavorare a testa bassa poiché Fidel mi ha fatto esprimere da un ragazzo dell'ambasciata il suo desiderio di vedere il libro uscire per il XX anniversario della Rivoluzione, che sarebbe il 2 gennaio prossimo. Farò di tutto per riuscire, ma non so come.²⁶²

Nel 1983 la scrittrice sarà impegnata nell'adattamento televisivo dell'opera di Carpentier *El siglo de la luz*²⁶³, mentre durante l'anno successivo farà parte del Comitato d'onore della *Association pour la Fondation France- Amérique latine- Maison de l'Amérique latine* come rappresentante di Cuba. Nonostante si trovi in Europa la de Céspedes "segue le vicende politiche e culturali dell'isola attraverso la stampa cubana, la corrispondenza e gli incontri personali con gli amici cubani nella sua

²⁶⁰ Id, *Canzone di Rachele*, Torino, Einaudi, 1972.

²⁶¹ Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. CXXXIX.

²⁶² Ivi, p. CXL.

²⁶³ Alejo Carpentier, *El siglo de la luz*, traduzione italiana *Il secolo dei lumi*, Milano, Longaresi & C., 1964.

Ricezioni

casa, all'ambasciata, alla Casa dell'America latina"²⁶⁴. Mentre prosegue il lavoro di scrittura del romanzo su Cuba, nel 1989 "il Consiglio di Stato della repubblica di Cuba attribuisce ad Alba de Céspedes(...) l'ordine Felix Varela che il 3 luglio le viene consegnato a Parigi(...)"²⁶⁵. L'ordine, maggiore onoreficenza del Paese, le viene conferito per il suo impegno nei confronti della Rivoluzione e per il contributo dato alla diffusione della letteratura e della cultura cubana.

Alba de Céspedes muore a Parigi nel 1997 senza aver concluso il suo progetto sull'autobiografia cubana.

Il contributo dato dalla de Céspedes, formalmente riconosciuto anche dallo stesso governo castrista, alla diffusione della letteratura cubana è indubbio ed è stato reso possibile anche grazie alla collaborazione dell'autrice con la casa editrice Mondadori. La conoscenza della realtà culturale cubana, che passa attraverso i vari soggiorni a La Habana e all'incontro con i più grandi letterati dell'isola, porta la de Céspedes, come visto, a suggerire all'editore milanese alcuni autori giudicati straordinari ma che tuttavia non hanno avuto in Italia la fortuna che avrebbero meritato.

Una prima analisi delle indicazioni fornite ad Alberto Mondadori dalla de Céspedes porta a notare che, mentre le scelte editoriali di Feltrinelli erano altamente politicizzare, quelle della scrittrice, anche se dichiaratamente schierata con la sinistra italiana e grande ammiratrice di Fidel Castro, vanno in direzione del puro riconoscimento del merito letterario. Già durante l'assegnazione del Premio Letterario dell'UNEAC a Padilla e Arrufát, la de Céspedes aveva preso posizione in difesa del valore letterario dell'opera letteraria a scapito del suo contenuto politicamente problematico. Come già ricordato, il Premio conferito a Padilla e ad Arrufát suscitò un'aspra polemica circa il valore che andava riconosciuto per i meriti letterari e non per la coerenza delle opere all'ideologia del castrismo. Due dei tre autori suggeriti dalla de Céspedes a Mondadori presentano problemi di allineamento con la politica cubana. Padilla accusato di essere un controrivoluzionario, incarcerato e costretto ad ammettere le proprie colpe davanti ai membri dell'UNEAC, durante il suo discorso chiama in causa anche José Lezama Lima:

Lo puedo mencionar (a Lezama) por una simple razon: la Revolución Cubana ha sido justa con Lezama, la Revolución Cubana le ha editado a Lezama este año dos libros hermosísimamente impresos. Pero los juicios de Lezama nohan sido siempre justos con la Revolución Cubana. (...) Yo no estoy dando noticias aquí a nadie, y mucho menos a Seguridad del Estado; esas actitudes las conoce la Seguridad del Estado, esas opiniones dichas entre cubanos y extranjeros, opiniones que van más allá de la opinión en si,

²⁶⁴ Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. CXLII.

²⁶⁵ *Ibidem*.

Ricezioni

opiniones que constituyen todo uno punto de vista que instrumenta análisis de libros que después difaman a la Revolución sobre la base de apoyarse en juicios de escritores conotados. Y yo me decía: “Lezama no es justo y no ha sido justo en mis conversaciones con él, en conversaciones que ha tenido delante de mí con otros escritores extranjeros, no ha sido justo con la Revolución.”²⁶⁶

Lezama Lima era già stato soggetto all’attenzione della censura castrista per “i capitoli francamente omosessuali di *Paradiso*, romanzo (...) pubblicato nel pieno della persecuzione di massa contro pederasti passivi e attivi”²⁶⁷. Se la fama dell’opera lezamiana è certamente conosciuta, solo chi ha avuto contatti diretti con Cuba, come la de Céspedes, che conosceva personalmente il poeta di *Calle Trocadero*, era a conoscenza di

(...) come stesse quasi per non essere pubblicato, di come dopo pubblicato e in presenza dei commenti contro la sua omosessualità, fosse sul punto di essere sequestrato e di come l’intervento di Fidel Castro (*Big Brother is reading you*) decise di consentire quella edizione ma proibì qualunque ristampa del libro. (...) Nel 1971, all’epoca della confessione spontanea di Padilla (...) che coinvolgeva Lezama insieme ad altri scrittori (...) ci fu un’assenza rimarchevole nel salone dell’Union de Escritores. Con il suo strano coraggio testardo, Lezama non partecipò a quella messinscena(...). La fama internazionale di *Paradiso* fece in modo che infine Lezama venisse usato dalla macchina propagandistica della fede fidelista (...) Ma a partire dal 1971 e dopo la delazione di Padilla, sul poeta e su *Paradiso* si abbattè una spessa coltre di silenzio e quando vinse un premio in Italia e fu inviato a Roma gli fu negato il visto d’uscita.²⁶⁸

L’ostinata omofobia del castrismo degli anni ’60, riconosciuta, come già citato, anche da Feltrinelli, non viene condivisa dalla de Céspedes, la quale, proponendo l’opera a Mondadori non fa nemmeno cenno alla polemica suscitata dalle tematiche del testo.

²⁶⁶ Heberto Padilla, *Intervención en la Unión de escritores y artistas de Cuba*, el martes 27 de Abril 1971, in «Casa de las Américas», cit., p. 66, “Lo posso menzionare (Lezama) per una semplice ragione: la rivoluzione cubana è stata corretta nei confronti di Lezama, quest’anno la rivoluzione cubana ha pubblicato a Lezama due libri meravigliosamente stampati. Tuttavia i giudizi di Lezama non sono stati sempre giusti con la rivoluzione cubana (...) Io non riportando qui la notizia a nessuno, e tantomeno alla Sicurezza di Stato: questi comportamenti sono noti alla Sicurezza di Stato, queste opinioni dette tra cubani e stranieri, opinioni che vanno al di là dell’opinione in sé, opinioni che costituiscono un punto di vista totalizzante che condiziona l’analisi delle opere che successivamente diffamano la rivoluzione con la scusa di appoggiarsi al giudizio di scrittori riconosciuti. E io mi dicevo: Lezama non è corretto e non è stato corretto durante le mie conversazioni con lui, durante le conversazioni che ha tenuto davanti a me con altri scrittori stranieri, non è stato giusto con la rivoluzione”.

²⁶⁷ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, cit., p. 319.

²⁶⁸ Ivi, pp. 319-320.

Ricezioni

Ma l'apporto dato dalla de Céspedes non riguarda solo quello che è stato il suo ruolo di mediatrice letteraria: il suo ultimo romanzo, rimasto incompiuto e pubblicato solo nel 2011 con la cura di Marina Zancan, presenta, oltre alla volontà della scrittrice di realizzare un grande romanzo storico, un'analisi delle problematiche inerenti alla ricezione. Il titolo *Con grande amore* è un omaggio a Fidel Castro:

(...) Cuba è una tale meraviglia! Hanno fatto tante di quelle cose! Non riconoscevo più il Paese, tanto è cambiato, in pochi anni. Ho domandato a Fidel come avevano potuto operare tanti miracoli e lui, semplicemente, mi ha risposto: *Con un gran amor*. Perciò ho deciso di chiamare il mio libro *Un grande amore*.²⁶⁹

Il 26 novembre 1976 Alba de Céspedes firma un contratto con Mondadori per la pubblicazione dell'opera in Italia e a Cuba. L'intenzione dell'autrice è quella di ricostruire la storia di Cuba a partire dall'indipendenza dalla Spagna sino al governo castrista, alternando dati storici, vicende autobiografiche della famiglia de Céspedes e il "suo personale rapporto con l'isola e con le radici della propria identità"²⁷⁰. L'autrice, che pur non aveva ancora deciso l'assetto definitivo dell'opera, attribuisce grande importanza al romanzo del quale parla più volte nella sua corrispondenza e nelle sue interviste: "de Céspedes è consapevole del valore che ha per lei la necessità di narrare il proprio legame con l'isola di Cuba, bisogno che affiora nella sua scrittura, pubblica e privata, con un ritmo crescente quasi ossessivo, strettamente connesso con la biografia della sua famiglia- in particolare di suo padre e di suo nonno, entrambi presidenti della repubblica cubana- e con la sua personale."²⁷¹. Durante i suoi soggiorni a Cuba, l'autrice raccoglie materiali, documenti, testimonianze, scritti inerenti alla sua famiglia e alla storia del Paese. Il progetto viene concepito dalla de Céspedes nel 1967 ma verrà lasciato incompiuto anche perché, come afferma nel 1987:

(*Con grande amore*) sarà molto differente da come lo pensavo all'inizio, perché mi sono accorta che qui nessuno sa nulla di Cuba, se non che si tratta di un paese comunista. Il passato (...) Batista, Machado, l'inizio della Rivoluzione, Moncada, Sierra, etc. tutto qui è storia sconosciuta per il grande pubblico. Cosicché sto scrivendo la mia vita a Cuba, prima e dopo la Rivoluzione"²⁷²

La scrittrice avverte quindi il problema di quella che sarebbe stata la ricezione del testo in un Paese

²⁶⁹ Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. CXXXVIII.

²⁷⁰ Monica Cristina Storini, in *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. 1689.

²⁷¹ Ivi, p. 1690.

²⁷² Marina Zancan, introduzione a *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., p. CXLIII.

Ricezioni

che è conosciuto solo attraverso cartoline di viaggio e poche e frammentarie notizie divulgate dai mezzi di comunicazione. La complessità dell'isola sfugge al lettore italiano che è ancorato ad una visione stereotipata delle realtà caraibiche. La de Céspedes, attraverso il ricordo delle parole del padre, ripercorre le tappe fondamentali della storia di Cuba:

Dunque, prima v'erano gli indios- uno- poi, con lo sbarco di Cristoforo Colombo, vennero gli Spagnoli- due- che, sterminati gli indios, trassero i negri dall'Africa per tagliare la canna da zucchero- tre- poi cominciarono le scorribande dei pirati francesi- quattro- finché rrrivarono gli Inglesi- cinque- ma dopo un anno tornarono gli spagnoli- sei- che erano sempre più incattiviti e che, oltre gli indios e gli schiavi africani, cominciarono a perseguitare, a torturare, a uccidere i mambises, cioè i patrioti cubani che non volevano più saperne di loro- sette- finché, nel 1902, Cuba è una repubblica e non più una colonia²⁷³

La rapida carrellata, approfondita nelle pagine successive, riassume i punti cardinali della storia cubana che, a parere della scrittrice, sono del tutto sconosciuti al lettore italiano. La penna della de Céspedes si muove lungo le vie della capitale cubana, ne registra le strade, i modi di dire, i modi di vivere, le narrazioni popolari, i colori, i profumi cercando però di non confezionare un'altra cartolina commerciale ma tentando di restituire a Cuba la sua complessità, la sua vita culturale e i suoi problemi sociopolitici. I comportamenti umani vengono spiegati attraverso la loro contestualizzazione nella storia cubana, le descrizioni sono dettagliate e sempre accompagnate da riferimenti storici nel tentativo di inserire l'isola nella storia conosciuta dagli europei. Ad esemplificazione di questa volontà quasi didattica dello scritto della de Céspedes, si può leggere:

Le case, secondo la tradizione creola, avevano inferriate finemente lavorate alle finestre e nell'interno le *mamparas*, cioè le porte battenti di legno intagliato con le *vitrales* dalla decorazione romantica a *médios puntos*, le mezze lune ribaltabili dai colori violenti- rosso, giallo, blu- che permettono all'aria di circolare tra il salotto e il *portal*, tra una camera e l'altra, a che il sole attraversa, facendo rifrangere i colori sulle bianche cortine dei letti. E mobili Regina Anna di mogano splendidamente scannellato- il mogano di Cuba è il più pregiato del mondo, per la durezza e il colore- mobili pesantissimi, seggiole dalle spalliere scavate direttamente nel tronco, che testimoniavano della pazienza e dell'abilità dell'ebanista cubano. Molti artigiani spagnoli erano venuti al seguito dei primi

²⁷³ Alba de Céspedes, *Con grande amore*, in *Romanzi di Alba de Céspedes*, cit., pp. 1481-1482.

Ricezioni

governatori dell'isola e i figli hanno continuato il mestiere paterno, dandogli però un carattere locale, per esempio nelle *mecedoras*, nei *balances*, cioè i seggiolini a dondolo, immancabili tutt'ora in ogni casa cubana, poiché nell'aria ferma dell'estate il movimento sostituisce quello del ventaglio. *Mecedoras* di mogano e canné, dai braccioli ampi per deporvi il portacenere (giacché tutti fumano a Cuba, e i vecchi più degli altri) oppure il bicchiere per i succhi di frutta vivacemente colorati, da quello giallo oro del *mamey* a quello violaceo della *guayaba*, che si sorbivano senza fretta per meglio gustarne il sapore: un sapore tipicamente tropicale come quello di liquori che oggi ancora si servono, e si riservano, agli amici: crema di banana, di ananas, di cacao, forti e profumatissimi.²⁷⁴

La de Céspedes insiste sugli aspetti peculiari dell'universo cubano; riconosce il debito storico e culturale che Cuba ha nei confronti dell'Europa ma sottolinea anche come sia stato attuato un processo di cubanizzazione del lascito europeo, di come l'arte del Vecchio Mondo sia stata rimodellata per dar forma ad un universo diverso e caratterizzato da tinte differenti. Il seggiolone a dondolo sostituisce il ventaglio delle donne europee per combattere l'afa estiva.

La dicotomia qua/là viene azzerata dalla scrittrice che pone se stessa e il suo lettore nel ventre dell'universo cubano: “molti artigiani spagnoli erano venuti al seguito dei primi governatori dell'isola”²⁷⁵. La prospettiva attraverso la quale si dipana la narrazione è interna all'isola, è impregnata di cubanità. La de Céspedes si allontana dall'immagine del colonizzatore spagnolo e si identifica nel colonizzato cubano che si appropria e rimodella la cultura di colui che lo ha secolarmente sottomesso. Il testo è fitto di riferimenti alla quotidianità avana, sono frequenti i termini lasciati volutamente in spagnolo ma vengono immediatamente spiegati quasi a rifuggire quella patina di esotismo che ha sempre governato l'immagine che il pubblico europeo ha avuto dell'America Latina.

Anche gli argomenti politici trovano spazio nel testo della de Céspedes che narra le vicende della Rivoluzione, parlando delle testimonianze dirette di Fidel e Raúl Castro, di cubani che non hanno preso attivamente parte alla guerriglia ma che ne hanno avuto esperienza indiretta. Quello che emerge dalle parole della scrittrice è un universo sentimentale, non solo strettamente politico e militare. La parola si fa portavoce dei sentimenti che hanno animato la rivoluzione, di quello che era Cuba prima dell'arrivo de los barbudos e di quella che era la necessità di cambiare un sistema creato dagli Stati Uniti.

Quando tornai a Cuba dopo la Seconda guerra mondiale l'Avana era molto cambiata: gli

²⁷⁴ Ivi, pp. 1504-1505.

²⁷⁵ Ivi, p. 1504.

Ricezioni

Stati Uniti vi avevano imposto il loro modo di vita- così come in passato aveva fatto la Spagna- e ad ogni mio viaggio trovai più diffuse queste nuove abitudini. In molte case, ormai, le mamparas, i bei lampadari di cristallo a canelones, i seggioloni a dondolo, i mobili scolpiti nel prezioso ebano mogano locale, erano scomparsi e i nuovi ricchi esibivano con fierezza l'arredamento modernista (dicevano) comprato a Miami.²⁷⁶

L'intervento statunitense viene letto come una negazione del percorso di appropriazione di un'identità autonoma: le conquiste fatte dalla realtà cubana vengono azzerate dall'invasione americana. La de Céspedes si sente coinvolta nella Rivoluzione cubana che ha come fine principale quello di rimpossessarsi della propria terra ma questo sentimento patriottico non viene compreso dalla pigra Europa:

«Ma scrivi d'amore piuttosto!» in Italia mi consigliano con un sorrisetto, quando dico che sto scrivendo di Cuba. «Appunto scrivo proprio d'amore, anzi di un grande amore» rispondo. Ma loro non capiscono, o fingono di non capire.²⁷⁷

La scrittrice lamenta la scarsa conoscenza del mondo cubano e la superficialità con cui gli europei si accostano alle notizie che trapelano sull'isola dei Caraibi:

Sull'aereo diretto all'Avana, v'è sempre allegria a bordo: quando i cubani rientrano in patria- cioè là dove, secondo i giornali europei, sono disperati di tornare perché non v'è libertà e non vi sono vetrine piene di merci- sembra che siano sfuggiti al pericolo di non tornarvi più. E quando dall'alto si vedono le coste dell'isola «Cuba!» esclamano, come i primi navigatori gridarono: «Terra!». Non è tanto per la famiglia, per gli amici, quanto per il Paese, per l'aria, come se soltanto lì respirassero agevolmente.²⁷⁸

In Europa giungono poche e tendenziose notizie di Cuba secondo la de Céspedes ed è per questo che si sente in dovere di organizzare il suo romanzo in un modo diverso rispetto al disegno iniziale. Il lettore italiano non è completamente digiuno dell'universo cubano perché, dopo la Rivoluzione, le principali testate giornalistiche ne hanno parlato, hanno presentato la storia del gruppo dei guerriglieri di Fidel Castro, hanno fatto conoscere Che Guevara, ma è una visione parziale, politicizzata e tendenziosa che non riesce a riassumere la vera essenza di Cuba e dei cubani.

²⁷⁶ Ivi, p. 1562.

²⁷⁷ Ivi, p. 1566.

²⁷⁸ Ivi, pp. 1566-1567.

Ricezioni

La de Céspedes, nel tentativo di colmare questo gap tra ciò che è Cuba e l'immagine che si ha di Cuba, si rivolge al lettore italiano cercando di rappresentare la realtà cubana attraverso immagini familiari al pubblico:

Le comunidades in Italia si chiamano condomini. (La parola condominio rassicura). Sono villaggi sorti in zone verdi e ridenti. Ai Naranjos- gli Aranci- così come alla Yaya nella valle di Picadura, le case sorgono su una collina che guarda il mare. Casette singole e appartamenti provvisti di cucina a gas, bagno, scaldabagno, frigorifero, televisore, e persino di un frullatore elettrico, poiché ai cubani piacciono i succhi di frutta.²⁷⁹

Il richiamo ad immagini con cui il pubblico ha familiarità è uno strumento attraverso il quale avvicinare una realtà avvertita come distante e remota. La de Céspedes si appropria della terra del proprio padre e del proprio nonno e cerca di trovare una lingua con cui comunicare, con cui costruire un dialogo ora che Cuba appartiene ai cubani.

Il romanzo si arresta con una riflessione sulla vita degli scrittori e sui limiti della critica letteraria. Dovranno trascorrere molti anni prima che il romanzo *Con grande amore* venga rivisto e pubblicato da Marina Zancan. Contemporaneamente all'edizione italiana del romanzo, viene redatta la versione spagnola *Con gran amor*, edita dalla casa editrice cubana Unión con la collaborazione dell'Arci Nazionale di Roma e presentata al Pabellón de Cuba durante la *Feria Literaria* sabato 11 febbraio 2012. Il testo viene introdotto da un contributo di Eusebio Leal Spengler sulla storia dell'isola e sul contributo dato da Carlos Manuel de Céspedes all'indipendenza di Cuba e da un'analisi della stessa Marina Zancan che afferma come l'obiettivo della scrittrice fosse quello di far comprendere agli europei la rivoluzione cubana.

1.3.3- Italo Calvino

Italo Calvino nasce a Cuba, figlio di Mario Calvino e Eva Mameli, che nel 1925 ritornano in Italia:

En reciente decreto del presidente del Consejo de Gobierno de Italia ha sido llamado a formar parte de la Comisión Nacional para el Mejoramiento de la Agricultura, nuestro director, doctor Mario Calvino, quien saldrá para Italia, junto a la doctora Eva Mameli de Calvino y su hijo (Italo), en el próximo mes de junio.²⁸⁰

²⁷⁹ Ivi, p. 1552.

²⁸⁰ «Chaparra Agrícola», n. 12, abril 1925, p. 3 “In un recente decreto del Presidente del Consiglio del governo italiano è stato chiamato a far parte della Commissione Nazionale per il miglioramento dell'agricoltura il nostro direttore, il

Italo Calvino cresce in Italia, a San Remo:

San Remo, ciudad que data del medioevo, se ubica en la región de Liguria (...). Su clima suave, su flora, su vegetación, su luz y color (...) mucho les debe haber recordado la Cuba tropical²⁸¹

Italo Calvino farà ritorno a Cuba in occasione del Premio Letterario Casa de las Américas del 1964 e rilascerà a Raúl Palazuelos un'intervista nella quale affronterà, oltre a tematiche strettamente letterarie, anche delle riflessioni sulla terra che gli ha dato i natali:

La invitación de la Casa de las Américas me ha permitido volver a Cuba, volver al lugar donde nací, que es como volver al nido.

R.P.- Son las primeras palabras de Italo Calvino, el renombrado escritor italiano, cuando damos comienzo a nuestra entrevista. Calvino, que se encuentra en Cuba invitado por la Casa de las Américas en calidad de jurado de novela, en el V Concurso Literario Latinoamericano, descorre a continuación el velo de un pequeño misterio, conocido por unos pocos: él es cubano.

I.C.- Ciertamente, soy cubano nativo, pues nací en Santiago de las Vegas en 1923, de padres italianos. Mi padre dirigió varios años la Estación Experimental Agronómica de ese pueblo, y mi madre también trabajaba allí como botánica. Para mí, Santiago de las Vegas era un dato en el registro civil y algunas fotografías, y muchos recuerdos familiares llenos de nostalgia.

R.P.- Visitó usted en estos días el lugar de su nacimiento?

I.C.- Sí, y verdaderamente fue conmovedora la manera en que me recibieron en Santiago de las Vegas el doctor Juan Tomás Roig, sucesor de mi padre, y varias personas que habían trabajado con mis padres hace cuarenta años, y que me conocieron cuando todavía no sabía caminar.

(...)

R.P.- ¿Qué es lo que más le ha impresionado de Cuba?

I.C.- Sabiendo que existe el bloqueo y que la economía cubana está realizando un gran

dottor Mario Calvino, il quale partirà per l'Italia assieme alla dottoressa Eva Mameli in Calvino e suo figlio(Italo) nel prossimo mese di giugno".

²⁸¹ Helio Orovio, *La dos miradas de Calvino*, cit., pp.23-24, "Sanremo, città d'epoca medievale, è situata nella regione Liguria(...) Il suo clima mite, la sua flora, la sua vegetazione, la sua luminosità e i suoi colori (...) devono avergli ricordato molto la Cuba tropicale(...)".

Ricezioni

esfuerzo, esperaba encontrar una atmósfera de mayor tensión. En cambio, mi primera impresión ha sido que los cubanos no han perdido su tradicional alegría; lo importante es que un país se desarrolle conservando sus características mejores y más profundas. Creo que Cuba se encuentra en esta situación. El entusiasmo por el desarrollo educativo y cultural causa profunda impresión en el exterior y dará sin duda alguna sus frutos. A pesar de que actualmente el despertar cultural cubano se produzca en una situación de aislamiento forzoso, los intelectuales en su esfuerzo por tener contactos con la cultura de todo el mundo y mantener vivo el intercambio necesario con los demás países, hechos sin los cuales no hay vida cultural posible.

R.P.- ¿Qué contactos ha tenido con nuestro pueblo?

I.C.- En estos días he paseado por las calles de la Habana Vieja y los barrios populares, tan animados y semejantes a algunos barrios de Italia. Una de las primeras y más reales imágenes que tuve de La Habana fue una noche en el Parque Central: el lugar estaba lleno de gentes que escuchaban un conjunto musical; era una imagen que me recordó mucho la atmósfera italiana de los primeros meses que siguieron a la liberación, cuando el pueblo volvía a conocer la alegría de vivir.²⁸²

Durante il soggiorno cubano, Calvino visita i luoghi della sua infanzia, le strutture agronomiche

²⁸² Raúl Palazuelos, *Un cubano llamado Calvino*, en «Revolución», 2 de Febrero de 1964 “L’invito di Casa de las Américas mi ha permesso di tornare a Cuba, di tornare nel luogo in cui sono nato, che è come tornare al nido.

R.P.- Sono le prime parole di Italo Calvino, l’illustre scrittore italiano, quando diamo inizio alla nostra intervista. Calvino, che si trova a Cuba invitato da Casa de las Américas in qualità di giurato per il genere del romanzo in occasione del V Concorso Letterario Latinoamericano, parla protraendo il velo di un piccolo mistero, conosciuto da pochi: lui è cubano.

I.C.- Certo, sono cubano per nascita, poiché sono nacquì a Santiago de las Vegas nel 1923, da genitori italiani. Mio padre diresse per vari anni la Stazione Agronomica Sperimentale di questo paese, e anche mia madre lavorava lì come botanica. Per me, Santiago de las Vegas era un dato nel registro civile e alcune vecchie fotografie, molti ricordi di famiglia pieni di nostalgia.

R.P.- Lei visitò uno di questi giorni il Suo luogo di nascita?

I.C.- Sì e fu veramente commovente il modo in cui mi ricevettero a Santiago de las Vegas il dottor Juan Tomas Roig, successore di mio padre, e varie persone che avevano lavorato con i miei genitori quarant’anni prima e che mi avevano conosciuto quando ancora non sapevo camminare.

(...)

R.P. Che cosa La impressionò maggiormente di Cuba?

I.C.- Sapendo che esiste l’embargo e che l’economia cubana sta facendo un grande sacrificio, mi aspettavo di incontrare un’atmosfera di maggior tensione. Al contrario, la mia prima impressione è stata che i cubani non hanno perso la loro tradizionale allegria; la cosa importante è che un paese si sviluppi conservando le sue caratteristiche migliori e più profonde. Credo che Cuba si trovi in questa situazione. L’entusiasmo per lo sviluppo educativo e culturale è impressionante visto da fuori e sicuramente darà i suoi frutti. A prescindere dal fatto che il risveglio culturale cubano stia avvenendo in una situazione di isolamento forzato, gli intellettuali cubani non smettono di sforzarsi per mantenere i contatti con la cultura di tutto il mondo e per mantenere vivo l’interscambio necessario con la maggior parte dei paesi, fatto imprescindibile per avere una vita culturale.

R.P.- Che contatti ha avuto con il nostro popolo?

I.C.- In questi giorni ho passeggiato lungo le strade de L’Avana Vecchia e nei quartieri popolari, particolarmente animati e simili ad alcuni quartieri dell’Italia. Una delle prime e più pregranti immagini che ebbi de La Avana fu una notte al Parco Centrale: questo era pieno di gente che ascoltava un gruppo musicale; era un’immagine che mi ricordò molto l’atmosfera italiana dei primi mesi che seguirono la liberazione, quando il popolo tornava a conoscere l’allegria vitale.”

Ricezioni

create dai suoi genitori, passeggia lungo le vie della capitale e viene accolto ovunque con grande entusiasmo. Entra a contatto con i letterati dell'Avana: “tuvo, en su periplo insular, cercano con diversos escritores y artistas.”²⁸³. In particolare, Miguel Barnet ricorda:

Conocí a Italo en 1964, en su viaje a La Habana. Me lo presentó Olga Andreu, que era amiga suya. Fue entonces que conoció a Calvert Casey, a quien lo unió una entrañable amistad. Ibamos juntos Italo, Chichita Calvino, Olga y yo a la casa de Calvert a tomar café y conversar. Luego paseábamos por la Habana Vieja. En esos días fuimos Chichita, Pablo Armando Fernández, Italo y yo a Santiago de las Vegas, al Centro Agronómico donde él nació. Años después nos vimos varias veces en Italia. En diversas ocasiones lo encontraba en la Librería Einaudi, y luego nos sentábamos en un cafetín llamado curiosamente L'isola (La isla), o visitábamos a Calvert. En Venecia paseamos y charlamos durante horas. Allí me hizo gustar el vermut italiano Campari, que era su favorito. Fue él quien recomendó a la editorial Einaudi mi libro *Canción de Rachel*, para el que escribió un texto de presentación bellissimo²⁸⁴

Calvino, quindi, appoggia Barnet e fa sì che la sua opera venga tradotta e pubblicata dalla casa editrice torinese. Nella quarta di copertina, appare il contributo di Calvino il quale scrive:

Il lettore (...) troverà in questo nuovo libro di Miguel Barnet l'altra faccia della Cuba di ieri: quella dell'Avana notturna, della capitale della dolce vita tropicale.(...) Miguel Barnet, che è un poeta, è insuperabile nell'arte di restituire la vivacità del racconto orale d'un personaggio che porta con sé tutto un mondo perduto di esperienze; questo libro è costruito con una tecnica di montaggio più elaborata che in quella dello schiavo ma non meno diretta e avvicente: ai brani registrati dalla voce della vecchia vamp s'alternano le testimonianze d'altri superstiti di quel mondo che spesso fanno sentire, su un episodio o un ambiente, opinioni diverse o antitetiche; e ritagli di giornali dell'epoca, brani di

²⁸³ Helio Orovio, *La dos midades de Calvino*, cit., p. 37, “ebbe, durante il suo periplo nell'isola, stretti contatti con diversi scrittori e artisti”

²⁸⁴ *Ibidem*, “Conobbi Italo nel 1964, durante il suo viaggio a La Avana. Me lo presentò Olga Andreu, che era sua amica. Nella stessa occasione conobbe Calvert Casey al quale lo legò un'invidiabile amicizia. Andammo assieme Italo, Chichita Calvino, Olga e io a casa di Calvert a bere il caffè e a chiacchierare. Poi passeggiammo per La Avana Vecchia. In quei giorni fummo Chichita, Pablo Armando Fernandez, Italo ed io a Santiago de las Vegas, al Centro Agronomico dove nacque. Anni dopo ci siamo visti varie volte in Italia. Spesso lo incontravo presso la libreria Einaudi, e poi ci andavamo a sederci in un piccolo caffè che si chiamava curiosamente L'isola, oppure andavamo a trovare Calvert. A Venezia passeggiammo e chiacchierammo per ore. Lì mi fece provare il vermut italiano Campari, che era il suo preferito. Fu proprio lui quello che raccomandò all'editore Einaudi il mio libro *Canzone di Rachele*, per il quale egli stesso scrisse una presentazione bellissima”.

Ricezioni

canzoni o di copioni completano il collage.²⁸⁵

Calvino aveva introdotto anche il romanzo *Autobiografia di uno schiavo*²⁸⁶ tradotto da Einaudi, inoltre intercede anche per Calvert Casey e il suo romanzo *Il ritorno*²⁸⁷, pubblicato da Einaudi nel 1966. La fascetta, scritta da Calvino, riporta:

È dall'Avana che ci viene uno dei più significativi nuovi scrittori ispano-americani, facendo spicco in mezzo alla folta produzione libraria che la neonata editoria cubana ha sfornato in questi anni di rivoluzione e forzato isolamento,- volumetti dalle copertine di raffinato avanguardismo grafico, in cui i giovani narratori o poeti paiono esprimere l'ansia di fondare una letteratura autoctona e insieme quella di non essere tagliati fuori dal discorso letterario d'un Occidente divenuto improvvisamente lontanissimo. La contemporaneità di queste due spinte non potrebb'essere rappresentata meglio che in Calvert Casey, nutrito com'è d'esperienza letteraria internazionale e nello stesso tempo ostinatamente, quasi ossessivamente, «locale».²⁸⁸

L'attenzione si concentra sul progetto cubano postrivoluzionario di fondare una letteratura autenticamente autoctona, progetto del quale Calvino ha potuto avere prova tangibile durante il suo soggiorno a La Havana. Calvino ha potuto respirare a Cuba quella voglia di rinascita culturale che caratterizza i primi anni della Cuba castrista, ha potuto percepire come il processo di allontanamento dalla letteratura di matrice europea stesse dando frutti importanti.

Cuba comincia a diventare per Calvino un orizzonte culturale con il quale dialogare e non solo un dato sul suo passaporto, per quanto, attraverso i racconti del padre e della madre, Cuba non fosse una terra lontana:

Siempre estuvo la Perla de las Antillas en sú ambito de interés. Así como Latinoamérica. Escribió sobre Cuba, y sobre México, y sobre Argentina. El parentesco de su línea expresiva con la de Borges, Fuentes, García Márquez y Carpentier es notable. La contradicción entre naturaleza y civilización, entre selva y ciudad, evidente en su mensaje literario, tiene mucho que ver con el mundo americano. En uno de sus textos memoriales, sitúa la luna tan cerca de la tierra que puede ser ordeñada "desde una canoa taína". En

²⁸⁵ Italo Calvino, quarta di copertina di Miguel Barnet, *Canzone di Rachel*, Torino, Einaudi, 1972.

²⁸⁶ Miguel Barnet, *Autobiografia di uno schiavo*, cit.

²⁸⁷ Calvert Casey, *Il ritorno*, Torino, Einaudi, 1966.

²⁸⁸ Ivi, fascetta, Italo Calvino

Ricezioni

altro, sus personaggi se regodean en el gusto por comidas criollas: frijoles, tamales, tortillas, aguacates. En el cuento *La sangre misma*, el protagonista se sienta en los pretiles a hablar de las cosas que se pierden en el mundo, entre ellas “el azúcar que se arroja al mar en Cuba”. El medio antillano le motivó su relato *La gran bonanza de las Antillas*, donde recuerda que “allí en el mar de las Antillas, un cielo pesado, bajo, parecía que iba a estrellar en un huracán”. Y señala, en una de sus páginas, cómo- en mapa antiguo- la costa este de Norteamérica, incluyendo La Florida, se nombra, curiosamente, tierra de Cuba”²⁸⁹ (Orovio, pp. 41-42)

Inoltre:

“En *La nube de smog*(1958) Calvino describe un baile de carnaval que tiene toda la atmósfera del fiestón caribeño. La presencia de lo cubano se hace evidente en la proyección del protagonista principal- sin dudas el propio Italo- que canta y baila uno de los ritmos más universales que ha producido la Isla, y que estaba en su apogeo en ese momento en Europa.”²⁹⁰

Il riferimento di Orovio è a

(...) *Cha-cha-cha...*- canterellavo facendo finta di ballare(...) Era il carnevale; perché non avrei dovuto divertirmi? Le trombette ululavano scompigliando le loro frange spioventi, manciate di coriandoli picchiavano come uno sbriciolo di calcinacci le spalle delle marsine e quelle nude delle donne, s’infilavano nell’orlo dei décolletés e dei colletti, e dai lampadari al pavimento dove s’ammucchiavano in molli grovigli spinti dallo scalpiccio dei ballerini si tendevano le stelle filanti come fasci di fibre ormai spoglie

²⁸⁹ Helio Orovio, *Las dos miedos de Calvino*, cit., pp. 41-42, “La Perla delle Antille è sempre stata nel suo ambito d’interesse. Così come l’America Latina. Ha scritto su Cuba e sul Messico, e anche sull’Argentina. La vicinanza della sua linea espressiva con quella di Borges, Fuentes, Garcia Marquez e Carpentier è notevole. La contraddizione tra natura e civiltà, tra la selva e la città, evidenti nel suo messaggio letterario, ha molto a che vedere con il mondo americano. In uno dei suoi testi memorabili, posiziona la luna così vicino alla terra che è quasi possibile pulirla “da una canoa taina”. In un altro, i suoi personaggi si crogiolano gustando i piatti tipici della cucina creola: fagioli, tamales, tortillas, avogado. Nel racconto “Lo stesso sangue”, il protagonista si siede sui parapetti a parlare di cose che si perdono nel modo, tra queste “lo zucchero che si butta nel mare di Cuba”. L’universo antillano gli ispirò lo scritto “la gran bellezza delle Antille”, dove ricorda che “lì, nel mare delle Antille, un cielo pesante, basso, sembrava che andasse a scagliarsi come un uragano. E racconta- in una delle sue pagine- come- nelle antiche mappe- la costa orientale del Nordamerica, inclusa la Florida, si chiamasse, curiosamente, terra di Cuba”.

²⁹⁰ *Ibidem*, “In *La nube di smog* (1958) Calvino descrive un ballo di carnevale che ha tutta l’atmosfera delle grandi feste dei Caraibi. La presenza dell’elemento cubano si fa evidente nella proiezione del protagonista principale- senza dubbio lo stesso Italo- che canta e balla uno dei ritmi più universali che ha prodotto l’Isola e che era al suo apogeo in quel momento in Europa”.

Ricezioni

di materia o come fili rimasti penzolanti tra i muri crollati d'una distruzione generale.²⁹¹

Ricostruendo la storia cubana di Italo Calvino, Orovio ricorda:

Cuba, sus amigos cubanos, los intelectuales cubanos, fueron motivo de atención para el alter ego de Cosimo di Rondó. Y escribió sobre personas y cosas de la Isla. Aparte referencias generales, dedicó textos a Calvert Casey (de cuyos funerales se ocupó en Roma), Ernesto Guevara, Miguel Barnet. Aún, en 1971, expresaba su inquietud por la inexplicable detención del poeta Heberto Padilla, quien había sido su compañero en el jurado del concurso Casa de las Américas. Por cierto, este fue el último premio literario en que actuó como jurado. Reacio a los certámenes, evidentemente aceptó participar por tratarse de Cuba²⁹²

Calvino quindi è doppiamente legato alla cultura cubana: da una parte diventa mediatore per le opere di Calvert Casey e Miguel Barnet presso la casa editrice Einaudi e dall'altra attinge, per le proprie opere, all'immaginario caraibico.

Restio nell'accettare incarichi nei concorsi letterari, Calvino accetta l'invito di *Casa de las Américas* per il suo legame con l'isola e probabilmente viene attratto anche dalla situazione politica che si era creata dopo la Rivoluzione. Durante il soggiorno a Cuba, si dedica ad una lettura pubblica de *Il cammino di San Giovanni*, come ricordato anche da Feltrinelli, e nella giornata di apertura del concorso pronuncia un discorso pubblico sulla relazione tra storia e letteratura: *El hecho histórico y la imaginación en la novela*²⁹³ che viene pubblicato nel numero 26 della rivista «Casa de las Américas»²⁹⁴.

Il lungo discorso di Calvino, riportato interamente in Appendice, è ricco di tematiche che l'autore affronta anche in altri interventi ma quello che invece compare solo in questo contributo è la relazione tra la cultura italiana del secondo dopoguerra e la Cuba post rivoluzionaria. Il parallelo si articola su più livelli: il contesto sociale, la politica e le sue ripercussioni sulle manifestazioni artistiche, gli obiettivi e le forme della letteratura, il problema linguistico, la dicotomia tra fantasia e realismo.

²⁹¹ Italo Calvino, *La nuvola di smog*, in *Raccolti e romanzi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 942.

²⁹² Helio Orovio, *Las dos miradas de Calvino*, cit., pp. 42-43, "Cuba, i suoi amici cubani, gli intellettuali cubani, furono motivo d'attenzione per l'alter ego di Cosimo di Rondó. E scrisse di persone e cose dell'Isola. A parte i riferimenti generali, dedicò testi a Calvert Casey (si occupò del suo funerale a Roma), Ernesto Guevara, Miguel Barnet. Inoltre, nel 1971, esprimeva la sua inquietudine per l'inspiegabile detenzione del poeta Heberto Padilla, il quale era stato suo collega di giuria per il concorso Casa de las Américas. Sicuramente questo fu l'ultimo premio letterario che fece come giurato. Restio ai concorsi, evidentemente accettò di partecipare a questo perché si trattava di Cuba".

²⁹³ Ivi, pp. 57-75.

²⁹⁴ «Casa de las Américas», octubre- noviembre 1964, n.26 año IV, pp. 154-158.

Ricezioni

Il contributo di Calvino cerca di avvicinare due realtà apparentemente distanti e diverse. L'autore scandaglia la realtà cubana e la rende specchio di quella italiana. Il discorso di Calvino, rivolto ai cubani, offre dei modelli di risposta ad una medesima situazione storica e sociale. Non può essere paragonata ad una lezione imposta dai colonizzatori ma è una panoramica della contesto letterario italiano nel quale convivono impulsi diversi e forze centrifughe sulle quali l'autore esprime la propria opinione senza porsi come voce autoritaria. L'analisi di Calvino è strettamente ancorata alla dimensione storica del romanzo, alla sua possibilità di rappresentare la realtà o almeno una sua parte. In più passaggi Calvino sottolinea come i periodi storici di grandi cambiamenti, politici, economici ma anche sociologici, siano artefici di una letteratura peculiare che a volte scandaglia, a volte ironizza, a volte si dichiara impotente. È un'analisi di chi, con le giuste proporzioni, Calvino attualizza alla realtà storica di Cuba. L'autore crea, con la sua panoramica, un ponte dialettico tra due momenti storici: quello della Liberazione e quello post rivoluzionario. Alla base dello studio c'è una visione ampia e onnicomprensiva delle manifestazioni culturali italiane ma anche una conoscenza non superficiale dell'universo culturale di Cuba. La duplice tendenza, fantastica e realistica, è il punto di convergenza dell'analisi di Calvino. Ad un paese che sta cercando la sua linea interpretativa, l'autore non fornisce modelli ma, al contrario, amplia enormemente il ventaglio delle possibilità espressive. Il pensiero di Calvino è molto vicino a quello di Carpentier, il quale, come già detto, rifiuta un filone di fantastico fine a se stesso ma lo piega alla volontà di descrivere le tinte della realtà quotidiana. Calvino immagina una letteratura capace, con gli strumenti più confacenti ad ogni singolo autore, di dar voce a quella porzione di reale che l'occhio del lettore discerne solo attraverso la lettura; Carpentier, a sua volta, propone una letteratura capace di far parlare lo meraviglioso insito nella realtà.

1.4- Dopo la selezione, il paratesto

La selezione delle opere da pubblicare in Italia viene influenzata quindi, molto spesso, dal lavoro dei mediatori culturali i quali, come Feltrinelli, la de Céspedes e Calvino, propongono alle case editrici dei materiali tradurre. Le conoscenze personali, le convinzioni politiche, i legami sentimentali, come visto, hanno un peso rilevante nella scelta dei testi da offrire al pubblico italiano, assieme, ovviamente alle ricerche di mercato e allo studio dell'orizzonte d'attesa del pubblico italiano. Definire l'orizzonte d'attesa come l'aspettativa che ha il pubblico davanti ad un testo porta alla necessità di evidenziare quali siano i fattori che concorrono maggiormente nella formazione di questo e, nel caso specifico, quali siano gli elementi che condizionano il lettore italiano che si avvicina alla letteratura cubana.

In questo tessuto fitto e variegato di traduzioni giocano un ruolo fondamentale le immagini: quelle letterarie, quelle metaforiche e quelle delle copertine dei libri tradotti. Tedeschi sottolinea come

La funzione dell'immagine deve essere quella di mettere in moto il pubblico, di farlo reagire positivamente, di permettergli un'identificazione altrimenti difficile, data la distanza spaziale, la sostanziale ignoranza geografica e storica e la diversità della situazione sociale del lettore medio italiano. Quelle immagini che si vengono a sovrapporre fino a costruire un paesaggio spaziale, storico e sociale verosimile emergono però essenzialmente da testi di finzione²⁹⁵

Come nel caso di José Donoso, sono immagini che però non consentono la reale conoscenza dell'altro ma lo rendono ancor più uno stereotipo tipicizzato per renderlo accettabile e avvicinabile dal lettore italiano. L'analisi del fenomeno del *boom*, come sottolinea anche Tedeschi, non può non prendere in considerazione il ruolo che il paratesto ha avuto nella diffusione delle opere degli autori sudamericani.

²⁹⁵ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., pp. 165-166.

1.4.1- Gli elementi del paratesto

La nozione di ‘paratesto’, introdotta da Gérard Genette, come già citato, indica tutti quegli elementi extratestuali, autografi o allografi, che però sono portatori di significato quanto il testo stesso, fornendogli una sorta di cornice. Nel paratesto il critico vede “uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell’opera, vale a dire della sua azione sul lettore”²⁹⁶. Genette parla di peritesto ed epitesto come le due costituenti del paratesto: se il peritesto è l’insieme delle informazioni e dei messaggi relativi al testo che si trovano fisicamente nelle sue immediate vicinanze, l’epitesto è costituito dai discorsi che riguardano il testo ma che non ne fanno materialmente parte. Il paratesto va dunque considerato un insieme di funzionale di elementi che si pongono a servizio del testo stesso con lo scopo di guidare la lettura ma la natura variabile del significato del testo, la sua sottomissione ai canoni del periodo storico di ricezione si ripercuotono sulla situazione temporale del paratesto. La forza illocutoria degli elementi extratestuali è strettamente connessa all’aspetto funzionale del paratesto, ovvero quello di essere un elemento eteronomo, “al servizio di qualcos’altro che costituisce la sua ragion d’essere, a che è il testo”²⁹⁷. Dunque un’analisi della storia della ricezione di un testo letterario sarà anche uno studio diacronico del suo apparato paratestuale. Prendendo in esame in primo luogo il peritesto e rispettando le categorie genettiane di *Soglie*, è possibile focalizzare l’attenzione su quegli elementi che sono maggiormente significativi per rappresentare quello che è stato il divenire storico dell’apertura italiana verso la letteratura e la cultura cubana. Considerando, invece, gli elementi dell’epitesto si può affermare che l’aspetto più interessante è forse quello riservato agli interventi diretti degli scrittori cubani: interviste e conversazioni, infatti, a causa dei limiti imposti dal regime, non sono sempre possibili o immuni da ‘purificazioni’ condizionate dalla censura. Uno degli elementi del peritesto editoriale, ovvero “tutta quella zona(...) che dipende dalla responsabilità diretta e principale dell’editore”²⁹⁸, che condiziona in maniera determinante l’approccio alla lettura di un testo è, oggi giorno, l’immagine della prima di copertina. Come sostengono Fedriga e Demaria “la copertina rappresenta in effetti il primo impatto del testo sul potenziale lettore” e “il suo scopo primario(...) è quello di attirare l’attenzione”²⁹⁹. La copertina, nel mercato editoriale odierno, è certamente uno dei punti sui quali si concentra maggiormente il lavoro di marketing sul peritesto. L’impatto che il lettore ha osservando la copertina del libro può essere determinante per la scelta d’acquisto. Tuttavia, la funzione della copertina e, più in particolare, dell’immagine scelta per la copertina di un libro è altamente condizionante: l’illustrazione, al pari di un commento o di una

²⁹⁶ Gérard Genette, *Palinsesti, la letteratura al secondo grado*, cit., p. 5.

²⁹⁷ Id., *Soglie*, cit., p. 13.

²⁹⁸ Ivi, p. 17.

²⁹⁹ Riccardo Fedriga e Cristina Demaria, *Il paratesto*, Milano, Sylvetre Bonnard, 2001, p. 70.

Ricezioni

recensione, che solitamente occupano la quarta di copertina, suggerisce una chiave di lettura. Il lettore, in una società dominata dal mondo delle immagini, si lascia sedurre ma, aspetto molto più interessante, si lascia guidare dalla raffigurazione che occupa la copertina.

Le scelte grafiche che caratterizzano la prima pagina della copertina sono naturalmente legate al tipo di libro in questione; nel caso di testi di narrativa leggera, di genere, o di varia a larga diffusione, la rilevanza di un progetto grafico particolarmente efficace o addirittura aggressivo, capace di far presa sul pubblico, sarà senza dubbio rilevante.³⁰⁰

Altra componente del peritesto particolarmente significativa nei testi che costituiscono il corpus della nostra ricerca è la quarta di copertina che, spesso, riporta dei dati anagrafici sull'autore, una breve sintesi dell'opera ma anche frammenti di recensioni e commenti autoriali.

(...) la quarta è uno spazio ampiamente sfruttato per la presentazione del libro, e contiene in molti casi una grande quantità di informazioni, sia tecniche che promozionali. Oltre a riprodurre il nome dell'autore, infatti, essa può comprendere una sua breve biografia e bibliografia, una citazione dal testo o una sintesi, la descrizione del progetto editoriale della collana in cui è contenuto, (...) Le informazioni che riguardano il testo e l'autore, elaborate generalmente a partire da una breve nota realizzata dall'autore stesso, dal curatore o dal traduttore, hanno lo scopo di caratterizzare brevemente ma efficacemente l'opera, promuovendola agli occhi del pubblico, magari con l'ausilio di citazioni da articoli e recensioni molto positive secondo il modello anglosassone.³⁰¹

Un altro aspetto importante è costituito dalle prefazioni che spesso sono delle sintesi stringate degli aspetti salienti della cultura e della concezione del mondo cubana. La prefazione, secondo il saggio di Fedriga e Demaria, è il luogo privilegiato delle indicazioni che riguardano l'atto della lettura, in particolare questa può dare dei precetti su come accostarsi al testo, può evidenziare i contenuti salienti dell'opera e le relazioni che questi hanno con altre opere dello stesso autore. Per quanto concerne le opere degli scrittori cubani, spesso si trovano delle informazioni circa il contesto storico in cui l'opera vede la luce, circa le relazioni che esistono con opere europee che si presumono note al lettore. Spesso queste considerazioni vengono raccolte nella postfazione, l'analisi che segue la conclusione del testo. La postfazione "ha il compito di commentare il pensiero dell'autore, fermando l'attenzione del lettore su alcune considerazioni particolarmente significative emerse

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ Ivi, pp. 71-72.

Ricezioni

nello sviluppo dello scritto”³⁰². Genette, superando la distinzione di Derrida tra la nozione di prefazione e di introduzione, definisce sia la prefazione che la postfazione “istanze prefative”³⁰³, includendo nel termine “prefazione” tutte le varianti terminologiche che indicano ciò che anticipa il testo stesso.

Strettamente collegati alle problematiche della traduzione sono l’apparato di note e il glossario che, come già menzionato, spesso occupano le ultime pagine dei volumi. Come si vedrà nel capitolo successivo del nostro studio, in particolare per le opere tradotte è di fondamentale importanza. Per quanto concerne, invece, l’epitesto, ovvero “qualsiasi elemento paratestuale che non si trovi annesso al testo nello stesso volume, ma che circoli in qualche modo in libertà, in uno spazio fisico e sociale virtualmente illimitato”³⁰⁴, riteniamo che siano interessanti gli interventi e le interviste fatte agli autori: in particolar modo è interessante l’esame della frattura netta tra le dichiarazioni di scrittori di regime e quelli che, per ideologie e comportamenti non conformi al pensiero politico dominante, sono stati costretti a lasciare l’isola. Inoltre ritengo che, ampliando la nozione di epitesto, considerando gli elementi che stanno sì al di fuori di una specifica opera ma esterni anche all’intero corpus di testi cubani, che però, tuttavia, ne condizionano comunque la lettura e l’interpretazione, ritengo sia importante considerare anche i contributi che guidano alla comprensione dell’universo culturale di Cuba. Gli interventi di scrittori e critici volti a indagare e a condividere con il lettore italiano le dinamiche sociali, le tendenze religiose e i risvolti politici de *la Isla Grande* sono, a nostro parere, una tappa costitutiva della formazione di un orizzonte d’attesa.

1.4.2- Le immagini di copertina

Le immagini sono, da sempre, il modo più sicuro di trasmettere un’idea: e subito dopo, nell’ordine, le parole che richiamano alla nostra memoria delle immagini. (...) il pubblico dev’essere messo in moto dall’immagine. Ora vi sono due forme di moto che superano di gran lunga tutte le altre (...) esse sono la passione sessuale e il conflitto, e hanno coì tanti rapporti tra di loro, si mescolano tra di loro così intimamente, che un conflitto basato sul sesso surclassa qualsiasi altro tema quanto a forza di richiamo. Non c’è nessun altro tema che superi così facilmente le differenze di cultura e frontiera.³⁰⁵

Il fatto che l’apparato paratestuale condizioni pesantemente la formazione dell’orizzonte d’attesa è chiaro ed evidente. Nel caso della letteratura cubana, facendo una rapida carrellata delle opere stampate in Italia, anche negli ultimi anni, si possono rintracciare delle immagini ricorrenti che

³⁰² Ivi, p. 170.

³⁰³ Gérard Genette, *Soglie*, cit., p. 158.

³⁰⁴ Ivi, p. 337.

³⁰⁵ Walter Lippmann, *L’opinione pubblica*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 178-179.

Ricezioni

costruiscono uno specifico orizzonte d'attesa. Generalizzando il fenomeno si possono evidenziare due principali linee: quella politica e quella dell'esotico/erotico, filoni individuati da Lippmann come quelli che sono maggiormente in grado di "mettere in moto" il pubblico. I testi più dichiaratamente politici riportano spesso come immagine di copertina la bandiera cubana, l'immagine di Che Guevara sia nella famosa fotografia di Korda che nella versione di *Plaza de la Revolución* de La Habana, riferimenti al verde oliva colore tipico dei guerriglieri della rivoluzione e il volto di Fidel Castro. In particolare i testi politicamente schierati tratteggiano l'immagine di una Cuba vittoriosa contro il Golia statunitense, rappresentato frequentemente come un mostro, una mano incombente sull'isola caraibica.

Le scelte editoriali, che mirano a portare il lettore italiano in un universo paradisiaco, dal gusto esotico e naturalmente attraente, intriso di quel piacere dionisiaco che naturalmente è connaturato nello stereotipo dell'isola *caribeña*, riportano principalmente tipologie di immagini che richiamano il sogno dell'isola baciata dal sole, dove l'allegria e la gioia di vivere sostituiscono il grigiore metropolitano. Uno dei campi semantici più comune è quello che riguarda il mondo della musica. La musica è effettivamente uno degli elementi vitali dell'isola di Cuba: non è un'immagine confezionata solo dalle agenzie di viaggio. A livello letterario si incontrano saggi di grande valore circa il legame stretto che intercorre tra cultura e musica a Cuba: si ricordano gli scritti di Fernando Ortiz, Nicolás Guillén e Alejo Carpentier. L'etnomusicologo Fernando Ortiz, ricordato per i suoi studi antropologici e per la sua lotta contro la discriminazione verso gli afroamericani, conia il concetto di "transculturación"³⁰⁶ per indicare la convergenza e la fusione di culture differenti a Cuba. Due dei suoi scritti più celebri sono *La Africana de la Musica Folklorica de Cuba*³⁰⁷ (1950), e *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana*³⁰⁸ (1952-1955), pietre miliari dello studio della musica cubana. Nicolás Guillén, perseguitato durante gli anni del regime di Batista, con il trionfo della rivoluzione viene eletto presidente dell'Uneac. Il peculiare ritmo dei suoi scritti ha fatto sì che molti di essi siano poi stati messi in musica da Paco Ibáñez, in particolare *Soldadito boliviano* dedicata alla morte di Che Guevara. Viene ricordata inoltre la versione degli Inti Illimani della poesia *La Muralla*. Gli studi musicali vengono struttati in maniera ancora diverso da Alejo Carpentier: se nella prima produzione letteraria la musica fa da sfondo alle sue ricerche etnografiche, successivamente diviene oggetto di studio. Nel 1946 Carpentier pubblica il testo *La musica en Cuba*³⁰⁹, saggio enciclopedico frutto di dettagliate ricerche d'archivio, mentre, nel 1974,

³⁰⁶ Il concetto di *transculturación* è fondamento del saggio Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940, in traduzione italiana *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, trad. di Alessandra Olivieri, Troina, Città aperta, 2007.

³⁰⁷ Id, *La Africana de la Musica Folklorica de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

³⁰⁸ Id, *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1955.

³⁰⁹ Alejo Carpentier, *La musica en Cuba*, México, Fondo de cultura economica, 1946.

Ricezioni

dà alle stampe il romanzo *Concierto barroco*³¹⁰, ambientato nella Venezia del XVIII secolo, durante uno dei famosi carnevali. La narrazione è organizzata intorno alla prima rappresentazione di un'opera dimenticata di Vivaldi, il *Monctezuma*. Un vero e proprio concerto barocco in cui le musiche di Vivaldi, Hendel e Scarlatti si mescolano alla tromba di Louis Armstrong. Lo scrittore cubano, quindi, non studia la musica solo come forma d'arte nazionale ma la fa dialogare con la letteratura, la rende parte del processo di appropriazione identitaria, veicolo di conoscenza della storia dell'isola.

La musica, pertanto, appartiene all'universo cubano; il popolo cubano è legato al mondo musicale, la storia dell'isola passa attraverso le musiche degli schiavi africani, attraverso le canzoni popolari delle società precolombiane. La musica cubana ha avuto una visibilità mondiale, partendo da Celia Cruz, passando per Willy Chirino, fino al documentario realizzato da Wim Wendres nel 1999, il quale ha voluto raccogliere l'esperienza di Ibrahim Ferrer nella pellicola "*Buena Vista Social Club*"³¹¹. Willy Chirino, ancora molto amato a Cuba, "sarebbe un autore proibito perché da Miami parla spesso contro il regime di Fidel"³¹². Celia Cruz ha fatto conoscere agli Stati Uniti d'America prima e poi a tutto il mondo la musica cubana ma ha portato alla luce anche la problematica dell'impossibile ritorno in patria per gli oppositori al governo di Castro: l'artista *habanera* ha lasciato l'isola nel 1960 e non è più potuta tornare, se non per un concerto nella base americana di Guantanamo. Definita 'La Reina cubana'³¹³ ha incantato il mondo al grido di '¡Azúcar!', simbolo indiscusso del suo contagioso ottimismo e emblema del suo legame indissolubile con la madre patria. "Come tutti i miti intorno a lei c'è un alone di mistero"³¹⁴, nella prima edizione del *Diccionario de la música cubana*³¹⁵, il musicologo Helio Orovio non inserisce il nome di Celia Cruz tra quello degli artisti cubani a causa della censura imposta dal regime. In Italia Celia Cruz è conosciuta principalmente per la canzone "*La vida es un carnaval*", che richiama inequivocabilmente l'ottimismo *caribeño* e la visione della vita come qualcosa che si deve godere e apprezzare³¹⁶.

³¹⁰ Id, *Concierto barroco*, La Habana, Letras Cubanas, 1974.

³¹¹ Buena Vista Social Club era il nome di un club di L'Avana attivo negli anni '30 e riservato agli afrocubani. Durante i primi anni del governo rivoluzionario il club fu chiuso perché considerato un pericoloso retaggio del passato. Quarant'anni dopo un gruppo di musicisti cubani si riuniscono per continuare la tradizione musicale del club e, grazie al chitarrista californiano Ry Cooder, pubblicano nel 1996 il loro primo disco, Buena Vista Social Club, che riscuote da subito un enorme successo.

³¹² Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, Milano, MeD, 2008, p. 42.

³¹³ Besito de Coco, *Corazón, il cuore della musica cubana*, Roma, Minimum fax, 2000, p. 157.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

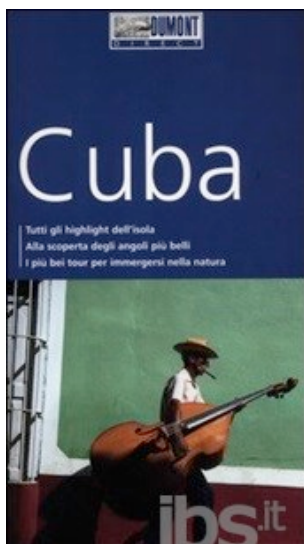
³¹⁶ "Ay no hay que llorar/ que la vida es un carnaval y es más bello vivir cantando/ oh oh oh no hay que llorar/ que la vida es un carnaval y las penas se van cantando" "Non bisogna piangere/ che la vita è un carnevale e è più bello vivere cantando/ oh oh oh non bisogna piangere/ che la vita è un carnevale e le sofferenze se ne vanno cantando".

Ricezioni

Le case editrici hanno saputo sfruttare questa immagine dell'isola per avvalorare l'idea di un paradisiaco dove si vive spensieratamente di musica.

La musica cubana rappresenta l'elaborazione spirituale di un popolo. Secondo Gordiano Lupi, la musica "ha saputo sintetizzare le più disparate influenze africane, spagnole ed europee in qualcosa di nuovo in continua evoluzione."³¹⁷ Ridurre la musica cubana ad un emblema della leggerezza dell'animo cubano significa mettere in discussione l'essenza stessa dei cubani, significa non comprendere il sistema di riferimento del mondo cubano. Come testimonia Lupi:

La musica realizza l'unità nazionale, quasi come la lingua. Cuba è una terra dove meticciato e mescolanza di razze sono regola di vita, però tutti parlano spagnolo, uno spagnolo caraibico strascicato e rapido che si mangia le parole e che all'Avana arriva a sostituire la erre con la elle.(...) A Cuba la creazione di un popolo-nazione ha dato vita a una musica nazionalpopolare, mentre ai tempi delle piantagioni e dello schivismo nero non esisteva un popolo unito, quindi non c'era una musica che fosse sfruttata da tutti e che rappresentasse il cubano. (...) A Cuba oggi tutti ballano il son(...)³¹⁸



Un'altra immagine che viene frequentemente utilizzata per le copertine cubane è quella di vecchie e coloratissime Chevrolet. I colori accesi delle vetture e il sole che si riflette sull'asfalto che sembra fatto di specchio è una delle caratteristiche più comuni delle copertine

soprattutto delle guide turistiche, ma non solo. L'immagine, sfruttata abilmente dalle case editrici, ha l'evidente funzione di evocare al lettore il pensiero di un paese colorato e allegro, lontano dal grigiore delle *routine* cittadine.



Tuttavia nemmeno l'immagine della Chevrolet riesce a riprodurre fedelmente l'universo cubano. Se il lettore italiano può essere attratto dai colori di queste autovetture, dal fascino malinconicamente retrò dei vecchi macchinoni sconquassati che percorrono le polverose strade cubane, il cubano ha una prospettiva completamente diversa. Come riporta Gulisano, infatti,

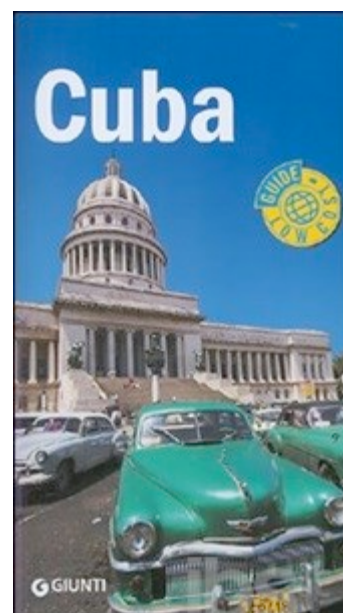
³¹⁷ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, cit, p. 45.

³¹⁸ Ivi, pp. 46-47.

Ricezioni

Cuba è un museo dell'auto a cielo aperto: esistono sull'isola parecchie decine di migliaia di auto prodotte prima del 1959 che circolano regolarmente dando l'impressione di muoversi all'interno di un vecchio film americano(...) Naturalmente ad un esame ravvicinato queste auto mostrano il segno degli anni, alcune sono tenute insieme dalla ruggine, (...). Questo fenomeno, unico al mondo, non è certo dovuto alla sfrenata passione dei cubani per l'auto d'epoca, bensì al blackout quasi totale delle importazioni di auto dal 1959 alla seconda metà degli anni Novanta.³¹⁹

Le vetture d'epoca appartenevano per lo più alla classe agiata dei tempi di Batista che abbandonò Cuba nel 1959 lasciando tutto quello che possedevano. Le vetture vennero sequestrate e poi riassegnate ai cubani rimasti sull'isola. Per legge, "il cittadino cubano può avere proprietà solo delle auto d'epoca, cioè ante rivoluzione(...), queste vengono intestate al proprietario e sono commerciabili, cioè è possibile vendere ad un altro cubano, chiedendo un prezzo di mercato."³²⁰ Tuttavia pochissime di queste automobili hanno ancora il motore, interni e vernice esterna originali. Le verniciature esterne vengono rifatte a spruzzo e in maniera molto accurata mentre gli interni sono spesso spartani a causa della mancanza dei materiali necessari. Per quanto concerne le vetture importate dal governo castrista, queste rimangono di proprietà del governo che le concede al privato dietro pagamento. Le auto private, comunque, a Cuba, sono poche e, nella maggior parte dei casi, sono vecchie e risalgono alle ultime importazioni dall'Unione Sovietica, in particolare si incontrano le Lada, assieme, ovviamente alle macchine importate negli anni '50, ai tempi di Batista, sia le Chevrolet che le De Soto. I



cubani che possiedono un'auto la tengono con grande cura, riparandola con mezzi di fortuna e cercando di sostituirla le parti usurate: i pezzi di ricambio nuovi sono praticamente impossibili da reperire. "A Cuba non si butta via niente e quando un'auto non è più in condizione di circolare, viene smontata a pezzi e tutto ciò che è riutilizzabile viene immesso sul mercato(...)"³²¹. L'attenzione ossessiva per l'auto deriva anche dal fatto che

³¹⁹ Alberto Gulisano, *Cuba, l'isola che non c'è, appunti di viaggio*, Roma, Albatros, 2010, p. 53.

³²⁰ Ivi, p.54.

³²¹ *Ibidem*.



molto spesso, i fortunati che possiedono un veicolo, lo trasformano in una vera e propria fonte di guadagno e sostentamento. A Cuba, infatti, chiunque abbia una macchina, si considera taxista. Ci sono tre tipologie di taxi: quelli della linea turistica, i *turitaxi*, riservati agli stranieri, di colore giallo e di marca sovietica, poi ci sono i taxi per i cubani che hanno prezzi ridotti e, infine, ci sono i taxi *particulares*, quasi tutti illegali, che lavorano principalmente con i turisti pur senza la licenza governativa. Il lavoro con il turista è, per il cubano, l'unico veramente remunerativo, pertanto anche la macchina diventa uno strumento attraverso il quale offrire qualcosa al turista in cambio di un guadagno immediato.

L'auto quindi, per il cubano, ha un significato che va oltre l'allegria trasmessa dai colori accesi che invitano l'europeo a pensare ad un "mito dell'isola che non c'è di Peter Pan, dove il tempo si è fermato"³²².

L'immagine del paradiso esotico, allegro e sensuale emerge dalle molte copertine che riproducono donne sorridenti, spesso di colore, vestite in maniera discinta. Lo stereotipo dell'isola felice viene deliberatamente rafforzato da figure che suggeriscono un'allegria sessuale congenita, disinibita e priva di pudore morale.

La femminilità esaltata, esposta, inneggiata fa parte della cultura cubana. La donna cubana è fiera della propria femminilità e fa di tutto per metterla in mostra. Tuttavia l'immagine di Cuba come meta del turismo sessuale, dell'isola popolata da donne bellissime e senza tabù sessuali, ha due motivazioni storiche che vengono efficacemente sintetizzate da Alejandro Torreguitart Ruiz: "ai tempi di Batista, Cuba era il bordello degli Stati Uniti. Adesso è il bordello del mondo"³²³. Le concessioni di Batista alle attività clandestine e moralmente sconvenienti degli Stati Uniti vengono duramente azzerate dai primi anni della Rivoluzione. Le prostitute vengono perseguitate, come testimonia la protagonista del racconto *Vita da jinetera* di Torreguitart Ruiz:

Sapevo bene quanto fosse pericoloso in quel periodo farsi prendere a girovagare per il Malecón. Fidel aveva promulgato



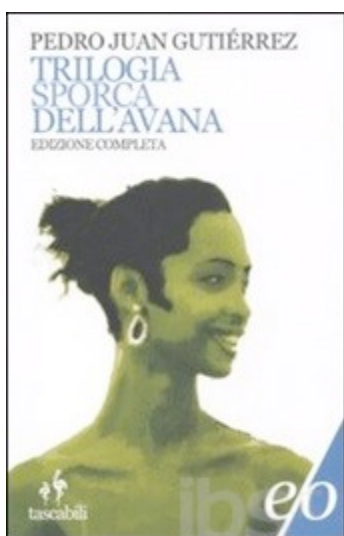
³²² *Ibidem*.

³²³ Alejandro Torreguitart Ruiz, *Cuba particular, sesso all'Avana*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2007.

Ricezioni

una serie di *leggi moralizzatrici, volte a debellare la piaga della prostituzione, la vera vergogna di Cuba*. Parole sue. Che oratore, Fidel! Aveva parlato sei ore di fila convincendo tutti che i problemi di Cuba dipendevano soltanto da noi. (...) «Che cosa state facendo?». Sono due poliziotti. Quello che ha parlato è un nero e accanto a lui c'è un creolo che pare sorridere sempre.(...) «Niente di male, compañero. Stavamo solo parlando»(...)«A me pare che stavate importunando dei turisti» «è proibito anche parlare adesso?» replico. «Conoscete la legge. Venite con noi che dobbiamo fare un controllo»³²⁴ ()

La protagonista, attraverso la sua narrazione, racconta la prospettiva di chi offre quel turismo sessuale che viene suggerito dalle copertine dei libri. I toni del testo alternano leggerezza e rassegnazione. Il testo diventa una sorta di campionario delle perversioni dell'europeo in vacanza e delle sofferte umiliazioni che spesso le ragazze cubane sono costrette a sopportare. Con il crollo del muro di Berlino e la fine degli aiuti russi, Cuba, infatti, sprofonda e rivela tutti i limiti di un paese “senza soldi, senza materie prime, senza industrie”³²⁵. Inoltre, “i pochi turisti che frequentavano l'isola erano sicuramente sensibili al fascino esotico delle donne cubane, le donne cubane erano sicuramente sensibili all'opportunità di consumare dei pasti decenti(...)”³²⁶ e ciò ebbe la naturale conseguenza di trasformare l'isola in una meta privilegiata del turismo sessuale. Il governo che inizialmente “era sicuramente sensibile alla possibilità di incrementare velocemente le presenze di turisti sull'isola”³²⁷ e tollera l'esistenza di contatti tra i cubani, e le cubane in particolare, e i turisti. Tuttavia,



(...) il *Lider Maximo* non poteva accettare supinamente che dopo quarant'anni di rivoluzione si potesse tornare ai livelli del 1958 e così un giorno di gennaio del 1999 fece un discorso, trasmesso a reti unificate dalla televisione cubana, con il quale mise al bando le *jineteras* e le prostitute proibendo alle donne addirittura qualsiasi tipo di contatto, anche solo verbale, con gli stranieri. Già dal giorno successivo l'isola fu presidiata da tutti i poliziotti disponibili che instaurarono un vero e proprio stato di terrore, fermando, interrogando e spesso arrestando tutte le ragazze che venivano sorprese anche solo a

³²⁴ Alejandro Torreguitart Ruiz, *Vita da jinetera*, Piombino, Il Foglio, 2011, pp. 103-105.

³²⁵ Alberto Gulisano, *Cuba, l'isola che non c'è, appunti di viaggio*, cit., p. 27.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

Ricezioni

parlare con i turisti.³²⁸

Per le cubane i rapporti con i turisti diventano quindi una pericolosa fonte di sostentamento che, come la protagonista del racconto, si trovano a ricercare per assicurare i beni di prima necessità alla famiglia. L'occhio europeo si rivela disposto solo a vedere l'allegra spregiudicatezza delle ragazze, la diversa moralità, assolutamente



svincolata dalla dalla religione che a Cuba, nel 1959, è stata messa a tacere. “Nei primi anni Novanta si era già alla seconda generazione cresciuta senza inibizioni e pertanto l'atto sessuale era considerato né più né meno alla stregua di un bacio”³²⁹, il turista europeo rimane affascinato dal paradiso caraibico ma gli occhi delle donne cubane denigrano ferocemente gli uomini europei. Se Cuba è vista come la patria del sesso senza tabù, i toni con cui è dipinto l'europeo non sono per nulla lusinghieri:



Come facciano questi stranieri a essere così stupidi da non capire è proprio un mistero. (...) Una ragazzina di vent'anni o poco più si avvicina, fa gli occhi dolci, qualche moina e loro cosa fanno? Ci cascano subito. Abboccano all'amo come pesci di scoglio. Pensano di essere dei conquistatori. Si credono attraenti. Non sanno che l'unica cosa che ci attrae è il verde dei loro *fulas*... La maggior parte dei turisti a caccia di ragazze sono italiani. (...) gli italiani ci aiutano a campare e noi vendiamo illusioni. (...) Vendiamo notti d'amore e di conquiste fasulle. (...) All'Avana chi ha qualcosa da vendere agli stranieri possiede un capitale.³³⁰

Le immagini di copertina, quindi, edulcorano una realtà che è molto più complessa e complicata. Il messaggio che Cuba sia un'isola paradisiaca fatta di una vita senza complicazioni, viene rafforzata dalle immagini di spaigge bianche e acque cristalline che richiamano il pensiero della vacanza e del relax. Le case editrici italiane hanno largamente sfruttato queste immagini per dare l'illusione di una lettura attraverso la quale evadere dal mondo reale e immergersi nella leggerezza caraibica, tuttavia il nucleo tematico maggiormente sfruttato è quello politico. Dopo la rivoluzione cubana, anche grazie, come visto, all'impegno personale di Feltrinelli, vengono editi in Italia

³²⁸ Ivi, p. 28.

³²⁹ Ivi, p. 27.

³³⁰ Ivi, pp. 38-43.

Ricezioni

numerose opere sulla rivoluzione cubana, sia in traduzione che scritti da autori italiani. All'interno di questo campo semantico si possono collocare sia le immagini di coloro che hanno compiuto la rivoluzione, in particolare, ovviamente, Fidel Castro Ruiz e Ernesto Guevara, che i simboli *verde olivo*, colore delle vesti dei guerrilleros de la Sierra Maestra, e le rappresentazioni della bandiera cubana. L'immagine di Davide contro Golia, il richiamo alla memoria di coloro che, con l'amore per la loro patria, sono riusciti a sconfiggere il gigante statunitense continua ad esercitare il suo fascino.

Sia che la rivoluzione sia soggetto positivo o negativo, il suo fascino rimane inalterato nel tempo. Tuttavia, se le prime opere pubblicate, soprattutto da Feltrinelli, sono a sostegno dell'impresa di Fidel e *de los barbudos*, attualmente si trovano in commercio numerose riflessioni che mettono in luce i limiti del castrismo e che evidenziano gli aspetti negativi del regime. Come mette in luce Tedeschi, la politica e le vicissitudini politiche soprattutto di Cuba e del Cile hanno un ruolo fondamentale nel mondo delle traduzioni dei testi sudamericani da parte delle case editrici italiane:

Il colpo forse mortale per quell'incipiente mercato librario non viene però dalle situazioni editoriali, peraltro importanti, ma dal mondo della politica, come era d'altronde accaduto anche nel sessantotto. A partire dai primi anni settanta infatti in tutta l'America Latina la prospettiva rivoluzionaria viene rapidamente travolta dall'instaurazione di durissime dittature militari, tra le quali quella cilena è la più conosciuta in Italia, anche per la mitizzazione della figura di Salvador Allende ed il coinvolgimento delle forze politiche italiane di sinistra nell'accoglienza degli esuli.³³¹

Se l'entusiasmo per le vicende politiche avevano animato le speranze e gli interessi del '68 europeo, di colpo, con l'avvicinarsi delle dittature personali, il sogno di un paradiso egualitario, svincolato dalle leggi economiche capitaliste, dove i sogni del popolo riescono ancora ad essere il motore delle rivoluzioni, viene meno.

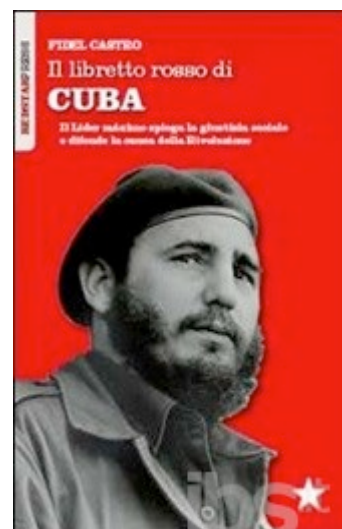
Quella violenta rottura del quadro di riferimento avrà delle conseguenze profonde anche sul piano dell'immaginario, giacché viene ad essere cancellata quella visione del continente latinoamericano come spazio della rivoluzione possibile, dell'utopia finalmente realizzata. I racconti delle torture, delle scomparse di massa di un'intera generazione, degli esili e della impossibilità di modificare la situazione rivelano un aspetto dell'America Latina che per molti significò un tragico risveglio da un suadente

³³¹ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 275.



sogno tropicale.³³²

Sarà quindi una delusione storica nei confronti dell'America Latina la causa del progressivo distacco dalla letteratura sudamericana. Le librerie cominciano a non dimostrare più grande interesse per gli scrittori latini, salvo per alcuni di questi che sono “miracolati da eventi extra-letterari”³³³, in particolare, Tedeschi nomina Guillermo Cabrera Infante che, dopo un esordio pallido negli anni '70, si riaffaccia nelle nostre librerie negli anni '90. Il ritorno di interesse negli anni '90 è ricondotto da Tedeschi principalmente a due fattori: il primo è la celebrazione dei 500 anni della scoperta dell'America e la seconda è proprio l'interesse per il fallimento dei principi rivoluzionari cubani. Alla fine degli anni '70 vengono pubblicati in Italia pochissimi saggi che provengono dall'America Latina, tra i quali compare *Le ere immaginarie*³³⁴ di José Lezama Lima. La raccolta di Lezama Lima, edita da Einaudi e curata da Dario Puccini, “rappresenta un tentativo di fornire al pubblico italiano un esempio dei risultati raggiunti nel campo della riflessione filosofica in America Latina”³³⁵, scelta legata al tentativo di svincolarsi dalla visione politica di Cuba; vengono tradotti inoltre *Terzo mondo e mito borghese*³³⁶ di Juan José Sebrelli e *Il mito del buon rivoluzionario*³³⁷ di Carlos Rangel. I due saggi, profondamente diversi come ideologia, giungono però allo stesso esito che Tedeschi definisce “la presa di distanza ormai senza ritorno”³³⁸ dall'esperienza cubana. Rangel, in particolare, esprime un tono decisamente disilluso nei confronti della rivoluzione cubana e specialmente di Fidel Castro. Tedeschi sottolinea come la traduzione di questi saggi sia l'espressione di una frattura che, dopo il “caso Padilla” e “la stretta del governo castrista nei confronti degli intellettuali agli inizi degli anni settanta”³³⁹, si era creata tra il mondo cubano e quello dell'editoria e soprattutto dei lettori italiani. L'autore scrive:



³³² Ivi, p. 276.

³³³ Ivi, p. 282.

³³⁴ José Lezama Lima, *Le ere immaginarie*, cit.

³³⁵ Ivi, p. 285.

³³⁶ Juan José Sebrelli, *Terzo mondo e mito borghese*, Firenze, Vallecchi, 1977.

³³⁷ Carlos Rangel, *Il mito del buon rivoluzionario*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.

³³⁸ Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, cit., p. 285.

³³⁹ Ivi, p. 285.

Ricezioni

L'offuscamento del mito cubano rappresenta probabilmente un'altra delle cause del declino della presenza dell'Ispanoamerica in Italia, non sarà casuale che negli anni novanta un nuovo boom si colleghi di nuovo a Cuba, al Che Guevara, ai libri di Galeano, in un contesto che è però nel frattempo totalmente diverso.³⁴⁰

Dagli anni ottanta, infatti, i testi tradotti perdono il loro potere di riflessione critica della realtà e il loro valore viene fortemente condizionato dall'effettivo valore commerciale che questi assumono. Le opere perdono la loro capacità di influenzare il pubblico ma si limitano a rappresentare la condizione del Sud America, probabilmente in risposta a quella che è l'esigenza del lettore europeo che ormai è disilluso e che non legge più le pagine latinoamericane come la sintesi di un mondo dove la rivoluzione è qualcosa di più di un'utopia. Non è un caso che gli anni ottanta e novanta ruotino attorno alla creatività magica di Gabriel Garcia Marquez: il romanzo diviene pura evasione, meccanismo volto a rafforzare lo stereotipo ideologico eurocentrico, dove tutto ciò che è 'altro' è irrimediabilmente arretrato, non civilizzato e, a tratti, non civilizzabile. Il romanzo si propone solo di essere "una storia sui temi universali dell'amore, della fedeltà, delle relazioni con le persone"³⁴¹

³⁴⁰ Ivi, p. 286.

³⁴¹ Ivi, p. 314

1. Traduzioni

Lo studio delle teorie della ricezione mette in luce il ruolo fondamentale della traduttologia nel processo di conoscenza dell'alterità culturale. Tuttavia è necessario ricostruire come le traduzioni abbiano contribuito alla diffusione dei testi sudamericani e, in particolare, cubani, rispondendo ad esigenze diverse rispetto alla fase storico culturale considerata. Se si può parlare di una storia della ricezione delle letterature latinoamericane, si può parlare anche di una storia della traduzione, che ha trovato di volta in volta soluzioni diverse per colmare la distanza linguistica tra il Paese d'origine e il Paese di destinazione dell'opera. Il capitolo ricostruirà le problematiche principali della teoria della traduzione e illustrerà le questioni legate alla traduzione in italiano delle opere cubane.

Italo Calvino interviene sulla diatriba che anima i dibattiti del secondo dopoguerra sul problema della traduzione con queste parole,

Tradurre è il vero modo di leggere un testo. Tra i romanzi come tra i vini, ci sono quelli che viaggiano bene e quelli che viaggiano male. Una cosa è bere un vino nella località della sua produzione e altra cosa è berlo a migliaia di chilometri di distanza. Il viaggiare bene o male per i romanzi può dipendere da questioni di contenuto o da qualsiasi forma, cioè di linguaggio(...) Insomma, per il traduttore i problemi da risolvere non vengono mai meno.¹

Il contributo di Calvino citato segue di un ventennio la lettera inviata al direttore della casa editrice Einaudi nella quale l'autore anticipa posizioni che, negli anni Ottanta saranno unanimemente riconosciute. Calvino ebbe per molto tempo uno stretto rapporto con il mondo della traduzione. L'autore conosceva perfettamente la lingua francese e il suo lavoro presso la casa editrice Einaudi lo portò a leggere, commentare e valutare parecchie versioni italiane di testi stranieri. "Il suo spirito attento e riflessivo fu più volte indotto a meditare sull'operazione del tradurre, operazione in cui egli credeva profondamente, al punto da ritenere che il traduttore fosse degno di apporre anche la sua firma sulla copertina della nuova versione"². La posizione calviniana, negli anni Sessanta, è quanto mai all'avanguardia per un periodo in cui la critica alla traduzione focalizza ancora la sua attenzione sugli aspetti strettamente linguistici e si interroga sulla fedeltà all'opera originale e sull'effettivo valore letterario di una traduzione. Solo il superamento delle prime posizioni critiche permetterà

¹ Italo Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1825-1826.

² <http://cultureeuropee.irrepiemonte.it/tradurre/tradurre.htm>.

2. Traduzioni

che la nascita di una teoria della traduzione di carattere descrittivo e non ancorata a posizioni crociane che sostengono l'intraducibilità delle opere d'arte³.

Le traduzioni hanno svolto un ruolo fondamentale nello sviluppo e nell'evoluzione delle letterature nazionali, creando nuove forme e modelli, introducendo tematiche diverse e prospettive con angolature impreviste. Sin dall'antichità la pratica della traduzione ha impegnato lunghe e controverse disquisizioni metodologiche che spesso confluivano in "veri e propri saggi che venivano premessi dagli stessi traduttori alle opere tradotte."⁴Fino alla metà del '900 lo studio delle traduzioni era una branca della scienza linguistica, in quanto la traduzione era considerata la semplice e meccanica trasposizione di un'opera da una lingua all'altra. L'allargamento della prospettiva dalla dimensione prettamente linguistica a una semiotica si ha con il saggio *On Linguistic Aspects of Translation*⁵ di Roman Jakobson. Sulla convinzione che tradurre non sia un'operazione meramente linguistica, Jakobson distingue tre tipologie di traduzione che ancor oggi costituiscono le modalità fondamentali della traduzione: la traduzione intralinguistica, la traduzione interlinguistica e la traduzione intersemiotica. La traduzione intralinguistica o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici attraverso altri segni che appartengono allo stesso contesto linguistico. La traduzione interlinguistica interpreta i segni linguistici attraverso un'altra lingua e costituisce la traduzione propriamente detta. L'ultima tipologia, la traduzione intersemiotica o trasmutazione, prevede la riformulazione dei segni linguistici attraverso sistemi non linguistici. Ciò che è evidente nello studio di Jakobson è che l'elemento costante delle tre tipologie è l'impossibilità della perfetta corrispondenza tra testo di partenza e prodotto d'arrivo. A partire dalle considerazioni del formalista russo, infatti, la traduzione cessa di essere letta semplicemente come trasposizione linguistica ma diviene una trasposizione di significati, aumentando, pertanto, la problematicità dell'atto e includendo questioni non strettamente ancorate ai rapporti linguistici. Un'altra conseguenza diretta dell'impostazione jakobsiana, oltre l'allargamento dell'oggetto di studio, è il definitivo tramonto dell'impostazione di tradizionale superiorità dell'originale rispetto all'opera tradotta. Dopo Jakobson, gli studi traduttologici degli ultimi decenni del '900 hanno infatti ampliato enormemente il campo d'indagine, facendo diventare la traduttologia una disciplina autonoma con alle spalle una prospettiva d'analisi necessariamente multidisciplinare. Con questa definizione della traduzione, necessariamente:

³ Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, Milano, Adelphi, 2005.

⁴ Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2011, p. 7.

⁵ Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 51-62.

2. Traduzioni

La traduzione diventa un soggetto attivo, parte di un contesto non solo linguistico e letterario, ma anche culturale, politico ed economico, con cui interagisce. Ciò significa che, nell'elaborare la propria strategia, il traduttore deve tener conto sia delle peculiarità del testo da tradurre, sia del lettore tipo ipotizzato, sia del sistema d'arrivo: il suo compito è quello di un mediatore di cultura in una società sempre più globalizzata e multiculturale.⁶

La traduttologia pertanto è strettamente legata alle teorie della ricezione esaminate nel capitolo precedente, tuttavia si cercherà di mettere in evidenza le problematiche maggiormente legate alle traduzioni. Analizzando la storia della traduzione, la sovrapposizione delle due discipline è chiara se si considera che per quanto concerne la traduzione orale, sin dall'antichità, vengono coinvolti concetti legati al campo semantico dell'interpretariato; sembra scontato evidenziare come l'interpretazione sia, per prima cosa, necessariamente ricezione. Cicerone, nell'opera *De optimo genere oratorum*⁷ mette in evidenza la distinzione fondamentale tra *interpretes*, ovvero colui che traduce letteralmente, e *orator*, ossia chi traduce come oratore o autore, introducendo quindi una componente creativa sia per quanto concerne l'*elocutio*, la scelta delle parole, che la *dispositio*, l'ordine che si sceglie di dare ai termini. Sin da Cicerone, dunque, si affaccia la problematica che sarà il fulcro delle discussioni sulla traduttologia: “la differenza tra lettera e spirito del testo”⁸. Cicerone sottolinea come la traduzione non debba avvenire ‘*verbum pro verbo*’ ma piuttosto come tentativo di riproduzione semantica. La teoria ciceroniana viene portata avanti da Orazio nella sua *Ars poetica*⁹ che riconosce un valore letterario autonomo alle traduzioni capaci di carpire il significato di un testo per poi riplasmarlo con un linguaggio comprensibile dal contesto culturale cui la traduzione è destinata. Tuttavia, nei secoli medievali, questa letterarietà della traduzione viene meno a favore della letteralità che deriva principalmente da un'attenzione quasi esclusiva nei confronti del contenuto. Sarà solo con l'Umanesimo che si riscoprirà il valore artistico della traduzione e si diffonderà il lemma ‘*traducere*’ poiché, come sottolinea Folena, il termine contiene “oltre al tratto semantico dell’‘attraversamento’ e del ‘movimento’, anche il tratto della “individualità” o della causatività soggettiva (si pensi al *duco/dux*), sottolineando insieme l'originalità, l'impegno personale e la “proprietà letteraria” di questa operazione sempre meno anonima.”¹⁰ È a questo concetto di ‘attraversamento’ che fa riferimento anche la definizione di ‘traduzione’ formulata dalla *European Translation Platform*: “la trasposizione di un messaggio

⁶ Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, cit., p. 8.

⁷ Marco Tullio Cicerone, *De optimo genere oratorum*, Palermo, L'epos, 1998.

⁸ Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, cit., p.10.

⁹ Quinto Orazio Flacco, *Ars poetica*, in *Epistole e Ars poetica*, Milano, Feltrinelli, 2008.

¹⁰ Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, p. 72.

2. Traduzioni

scritto in una lingua di partenza in un messaggio scritto nella lingua d'arrivo"¹¹. Tuttavia, la definizione si rivela eccessivamente prescrittiva e incapace di racchiudere in sé le varie complessità dell'operazione di traduzione, in particolare si dimostra inefficace davanti al quesito maggiormente problematico ovvero quello che riguarda la modalità della traduzione, il "come si traduce?". Una risposta a questa domanda prevede che vengano presi in considerazione molteplici fattori che appartengono a discipline diverse. Il punto di partenza per lo studio di questi fenomeni può essere identificato nella teoria di Edward Sapir¹², secondo la quale la lingua è lo specchio della realtà sociale e che non esistano lingue sufficientemente simili da poter rappresentare la medesima realtà sociale. La traduzione, quindi, è il passaggio necessario per ogni attività di comprensione, ma il suo ruolo di arricchimento della cultura e della lingua d'arrivo non va ridimensionato. Come sottolinea anche Peter Torop¹³, ogni testo è una traduzione della cultura in cui nasce, pertanto la traduzione di questo in un'altra lingua è traduzione stessa di cultura, andando a costituire un elemento di rinnovamento e interazione tra letteratura nazionale e letterature mondiali. Inoltre, Torop evidenzia come alle categorie introdotte da Jakobson vadano aggiunte la traduzione metatestuale e quella intertestuale, che riguardano, rispettivamente, le parti che accompagnano l'edizione del testo tradotto, come le note, le recensioni e l'apparato critico, e la memoria testuale di autore, traduttore e lettore. Le analisi compiute sulla traduzione hanno portato alla luce complessità che sfatano la concezione del testo tradotto come copia sterile dell'originale, come prodotto secondario. Un'impostazione metodologica così totalizzante rende il testo tradotto indipendente dall'originale proprio nel suo diventare un modello letterario per la cultura d'arrivo. Inoltre, la meccanicità implicita nella definizione della traduzione della *European Translation Platform*, viene meno se si considera la traduzione come processo che varia a seconda dello scopo comunicativo che si vuole raggiungere: "le moderne teorie considerano la traduzione come fatto complesso e non come una semplice trasposizione di un significato contenuto in un gruppo di segni linguistici a un altro, cioè come un fatto esclusivamente linguistico."¹⁴

Il percorso per giungere alla fase di quelli che comunemente vengono definiti *translation studies* è complesso e articolato. Tuttavia la moderna traduttologia pone come base della propria analisi il superamento dell'equivalenza tra traduzione e operazione meramente linguistica. La denominazione '*translation studies*' la dobbiamo a Lefevere, il quale la considera la più inclusiva tra quelle utilizzate; come ricorda Nergaard:

¹¹ Lorenza Rega, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, p. 24.

¹² Edward Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt Brace and Co., 1972.

¹³ Peter Torop, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000.

¹⁴ Raffaella Bertazzoni, *La traduzione: teorie e metodi*, cit., p. 19.

2. Traduzioni

La disciplina che si voleva così fondare è stata successivamente chiamata con nomi diversissimi, ognuno dei quali rifletteva una diversa impostazione teorica. È sufficiente infatti percorrere la teoria di questi nomi- scienza della traduzione, teoria della traduzione, traduttologia e infine translation studies- per conoscere i vari punti di vista con cui si è studiato il tradurre.¹⁵

La problematica che riguarda la nomenclatura degli studi sulle traduzioni è in realtà una questione che include questioni legate alla metodologia e all'impostazione degli studi stessi. Holmes nel saggio *The Name and Nature of Translation Studies*¹⁶ avanza l'idea di una disciplina che sia contemporaneamente descrittiva, '*descriptive translation studies*', e analitica, '*theoretical translation studies*', senza mirare ad essere normativa. Lo studio della traduzione, vista come comunicazione interculturale, parte dall'analisi del sistema ricevente, dalle sue peculiarità e dalle sue possibilità inclusive, proponendo, pertanto, l'analisi di un prodotto separato dall'originale ma dotato della medesima potenzialità dialettica. La meccanicità dell'atto traduttivo viene azzerata a vantaggio della creatività e del dialogo che il traduttore riesce a stabilire tra opera prima e opera tradotta. L'oggetto dei *translation studies* non è tanto il prodotto che nasce dalla traduzione quanto piuttosto "sul processo stesso, nel tentativo di chiarire da che cosa sono state determinate le scelte del traduttore"¹⁷. Il traduttore, in questa prospettiva d'analisi, cessa di essere 'invisibile' ma assume un ruolo determinante nel "progetto di diffusione e globalizzazione dei saperi, e quindi delle diverse loro forme espressive, in un mondo in cui la dimensione interculturale e quella transculturale sono diventate la griglia esistenziale, nella quale ogni riflessione(...) si deve collocare."¹⁸

2.1- Traduzione come dialogo tra testo ed extratesto

Superate le diatribe sulla sudditanza dell'opera tradotta nei confronti dell'originale e prediligendo un'analisi di tipo descrittivo e non normativo, la traduttologia ha rivolto la sua attenzione anche su elementi *extratestuali* che condizionano il lavoro del traduttore. Una prospettiva descrittiva, infatti, porta alla luce una serie di fattori sociali, culturali e storici che interagiscono nel processo traduttivo: i criteri appartenenti alla cultura ricevente assumono un ruolo determinante poiché sono questi che ne vincolano l'accoglienza. Il nuovo atteggiamento della traduttologia non pretende di stabilire dei parametri universali e invariabili ai quali le traduzioni dovrebbero tendere, bensì si

¹⁵ Siri Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1995, p. 3.

¹⁶ James S. Holmes, *The Name and the Nature of Translation Studies*, Amsterdam, Translation Studies Section, 1972.

¹⁷ Gabriella Veschi, *Tra arte e scienza. Il fascino della traduzione*, <http://circe.lett.unitn.it>, pp. 2-25.

¹⁸ Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando Editore, 1999, p. 10.

2. Traduzioni

limita ad un'analisi empirica delle scelte del traduttore. Il passaggio di un'opera letteraria da un contesto ad un altro, da una lingua ad un'altra è un processo di "riscrittura"¹⁹ che non è mai un'operazione acritica: la manipolazione testuale subisce l'influenza del sistema ideologico e del potere politico della letteratura d'arrivo. "Nel processo di riscrittura, l'immagine globale di un'opera letteraria viene riplasmata e manipolata in funzione del pubblico che si vuole raggiungere e del complesso di valori che domina la società dei fruitori"²⁰: lo studio delle traduzioni, pertanto, non sarà mai un'operazione svincolata dallo studio dell'orizzonte d'attesa e dall'analisi delle condizioni storico- politiche del Paese eccipiente. Le problematiche della traduttologia non sono, quindi, di natura strettamente linguistica: usando la terminologia introdotta da Ladmiral²¹, non si tratta più solo di una contrapposizione tra 'sourciers' e 'ciblistes', ma di un rapporto tra effetti. La traduzione sarà una riproduzione di 'effetti di senso' più che un'equivalenza linguistica: non ci sarà una corrispondenza a livello di 'langue' ma di 'parole'. Lo slittamento da una questione meramente linguistica ad una di significato moltiplica la natura stessa della traduzione: non sarà possibile tracciare una sintesi della traduzione perfetta ma sarà opportuno valutare empiricamente tutte le traduzioni possibili in base alla loro capacità di produrre sui lettori lo stesso effetto letterario dell'opera originale²². Seguendo il monito di Louis Truffaut, linguistica e traduzione saranno indagini diverse, che si intersecano ma che non si equivalgono: l'aspetto linguistico perde il suo ruolo di nucleo centrale della traduttologia. L'atto di traduzione, nella sua accezione di riscrittura letteraria, si compone di due momenti fondamentali che ne determinano lo sviluppo: è in primo luogo un atto di lettura, in secondo luogo un'operazione interpretativo-critica. Sarà il traduttore stesso a scegliere di privilegiare la funzione del linguaggio oppure la funzione referenziale: decisione che non è mai 'innocente' e determina il rapporto dialettico tra originale e testo tradotto. Come afferma Venuti, "la traduzione detiene un potere enorme nella costruzione di identità nazionali per le culture straniere e quindi compare potenzialmente nella discriminazione etnica, nei confronti geopolitici, nel colonialismo, nel terrorismo, nelle guerre"²³. Nel caso della traduzione delle letterature sudamericane, la rappresentabilità della lingua del testo originale assume un valore più profondo rispetto alla semplice funzione comunicativa: la lingua, come ampiamente discusso, per i paesi colonizzati, diviene veicolo d'appropriazione di un'identità culturale. Come evidenzia Naipaul, l'ordine delle ex colonie e la formazione di un'identità nazionale autonoma e scissa dai legami con la madre patria dipende strettamente dal rapporto che i colonizzati hanno con la lingua

¹⁹ André Lefevere, *Traduzione e riscrittura, la manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998, p. IX.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Jean-René Ladmiral, *Della traduzione, dall'estetica all'epistemologia*, a cura di Antonio Lavieri, Mucchi Editore, 2009.

²² Problematica ampiamente discussa da Jauss in relazione alla possibilità di attualizzare le opere del passato.

²³ Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, cit., p. 11.

2. Traduzioni

dei colonizzatori. Lo scrittore post-coloniale si appropria della lingua del colonizzato senza subirne la struttura ma arricchendola di elementi capaci di rispecchiare la natura eterogenea della sua società. Come sintetizza lo studio di Ashcroft, Griffiths e Tiffin, “lo scrittore sembra affermare: “Sto usando la tua lingua così capirai il mio mondo, ma in base alle differenze nel mio modo di usarla saprai anche che non potrai condividere la mia esperienza”²⁴, come evidenziato anche da Roberto Fernandez Retamar nel saggio *Cáliban*²⁵. La realtà caraibica, nello specifico, è una società poliglossica, in cui convive una grande varietà di lingue le quali sono soggette ad intersecarsi e a modificarsi vicendevolmente fino a formare un nuovo linguaggio, comunemente definito *creole continuum*, nel quale le carenze espressive vengono colmate dall’introduzione di termini autoctoni. Questa specificità dell’idioma caraibico si riscontra facilmente nelle opere letterarie e crea un ulteriore problema al traduttore: non si tratta di una questione strettamente linguistica, ma di un fondamento ideologico che condiziona la ricezione del testo. La scelta di inserire termini connotati dal punto di vista geografico va letta come una vera e propria rivendicazione del diritto d’espressione di un mondo di pari dignità rispetto a quello europeo e che inizia a vedere nella sua molteplicità un pregio e non un limite nei confronti di una pretesa di uniformità al modello del Vecchio Continente, è la realizzazione letteraria di quella che fieramente José Martí chiama “nuestra America mestiza”²⁶. Queste considerazioni portano ad un piano esterno al testo, lo slittamento da una ricerca di corrispondenza tra ‘*langues*’ desausuriane e ‘*parole*’ non è più sufficiente: il passaggio obbligato è quello che si muove dal testo verso un’intera cultura; come sostiene Yves Bonnefoy: “il traduttore deve liberarsi delle vane speranze di rifare identicamente l’originale e, spezzando le reti concettuali, manifestare nella propria lingua la sua esperienza più intima”²⁷ ma non solo: la traduzione, secondo la Bonnefoy, si configura come un vero e proprio dialogo con l’alterità. La traduzione, pertanto, diviene un fenomeno che coinvolge non solo le lingue e i testi, bensì le culture. Secondo Ladmiral, il tradurre diviene un modo di “confrontarsi all’irriducibile alterità dell’altro”²⁸: “le differenze qualitative ed individuali relative all’interpretazione e alla sensibilità letteraria dipendono dalle diverse modalità con cui ci appropriamo dello stesso «vissuto linguistico», modalità che, a loro volta, dipendono dalla psicologia e dalla cultura, e non da diverse «interpretazioni semantiche» della lingua”²⁹. Il buon traduttore sarà, dunque, un conoscitore della lingua e della cultura di destinazione ma sarà anche un esperto della cultura dalla quale proviene l’opera letteraria originale. Come afferma Venuti, una

²⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, cit., p. 137.

²⁵ Roberto Fernandez Retamar, *Cáliban*, cit., vedi citazione di pagina 14.

²⁶ José Martí, *Nuestra America*, cit., p. 34.

²⁷ Yves Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio editore, 2005, p. 17.

²⁸ Jean- René Ladmiral, *Della traduzione, dall’estetica all’epistemologia*, cit., p. 12.

²⁹ Ivi, p. 34.

2. Traduzioni

buona traduzione deve saper conservare e valorizzare “l’alterità del testo straniero”³⁰, sulla lezione di Schleiermacher che teorizza “la traduzione come luogo delle differenze culturale, e non di quella omogeneità che la sua conformazione ideologica avrebbe potuto implicare e che, in forme diverse e storicamente determinate, ha prevalso a lungo nella traduzione(...)”³¹. In particolare, secondo Schleiermacher:

Il traduttore deve proporsi di offrire al proprio lettore un’idea e un godimento come quelli offerti dalla lettura dell’opera nella lingua originale alla persona che, per la sua formazione culturale, usiamo chiamare, nel senso migliore del termine, «amante e intenditore», a una persona cioè che non è costretta, come gli scolari, a pensare ogni particolare della propria lingua materna prima di cogliere il tutto, ma che, anche là dove più serenamente gode delle bellezze di un’opera, rimane sempre cosciente della diversità esistente tra la lingua di questa e la propria lingua materna.³²

La riproduzione dell’orizzonte d’attesa e della ricezione del testo di partenza da parte del traduttore è possibile, ovviamente, solo attraverso la conoscenza e la comprensione della realtà in cui il testo viene prodotto. Per quanto riguarda le prime traduzioni dei testi sudamericani, infatti, vengono prediletti i traduttori che hanno un legame profondo con l’America Latina. Si ricordano, ad esempio, il contributo di Enrico Cicogna, primo traduttore di Gabriel García Marquez, Maria Vasta Dazzi, traduttrice di Carpentier e di Borges, e Angelo Riva, per Feltrinelli. Maria Vasta Dazzi, prima traduttrice in Italia de *El acoso*³³ del cubano Alejo Carpentier per la casa editrice Longaresi, nella sua presentazione focalizza l’attenzione sulla concezione della storia di Carpentier e sulla sua rielaborazione di essa. Il concetto di storia, come sottolinea George Lamming³⁴, è uno dei punti fondamentali su cui si costruisce il discorso coloniale e non è un caso che la Dazzi ne sottolinei l’importanza, ma, anzi può essere letto come realizzazione di ciò che è per la Dazzi l’essenza stessa della traduzione:

Tradurre un’opera d’arte, secondo me, significa serbarla per aderenza e unità di forma-sostanza alla medesima statura e misura di valore che ha nell’originale, conservarne tutte le ragioni per cui è opera d’arte. Il che non si può fare senza due particolari qualità da aggiungere a un sicuro possesso di mezzi linguistici e lessicali, una profonda umiltà da

³⁰ Lawrence Venuti, *L’invisibilità del traduttore*, cit., p. 141.

³¹ *Ibidem*.

³² Friedrich Schleiermacher, *Sui diversi modi del tradurre*, in *Etica ed ermeneutica*, Napoli, Bibliopolis, 1985, p. 157.

³³ Alejo Carpentier, *El acoso*, Madrid, Alianza, 2012.

³⁴ George Lamming, *The Pleasures of Exile*, London, Michael Joseph, 1960.

2. Traduzioni

cui nasce il rispetto alla cosa bella non nostra che si ha tra le mani, e un calore appassionato che ci permette di sentirla nella sua genesi e nel suo sviluppo al punto di rigenerarla intatta in noi.³⁵

Se la Dazzi si rivela “traduttrice sensibile e intelligente(...) padrona a tal punto della lingua da riuscire a rendere, senza ombre e senza limiti, tutta l’efficacia del romanzo”³⁶, ciò è dovuto anche alla sua conoscenza e al suo rispetto per la cultura che soggiace ad ogni testo straniero; la traduttrice non tenta di appropriarsi del testo ma si mette a servizio dell’autore tradotto cercando di cogliere gli aspetti più peculiari della sua poetica e del suo linguaggio, senza creare un’opera ‘altra’. Angelo Morino, anch’egli traduttore di opere latinoamericane come *Il bacio della donna ragno*³⁷ di Puig, alla domanda circa quali possano essere i requisiti indispensabili per essere un buon traduttore letterario, risponde:

Credo sia indispensabile una grossa dose di curiosità nei confronti del linguaggio, oltre a un bagaglio di letture appassionate quanto varie e numerose. Perché un traduttore è tenuto a essere un esperto di letteratura, se non addirittura un innamorato della letteratura.(...) un buon traduttore deve stare sempre almeno un passo alle spalle dell’autore, dentro la sua ombra. Voglio dire che, se uno ha voglia di scrivere romanzi, li scriva e non si metta a tradurre quelli altrui, perché finisce per prevaricare, per imporre malamente il suo gusto.³⁸

Se Morino sottolinea le criticità di traduzioni eccessivamente libere, Ives Bonnefoy focalizza l’attenzione sui limiti della traduzione letterale. La studiosa immagina una traduzione capace di creare più significati dell’interpretazione stessa che, per definizione, è ricchezza soggettiva e infinita di significazioni:

(...)Traduzione e interpretazione sono due atti profondamente differenti. L’interpretazione è aperta, perché può e deve concentrarsi su piani il cui numero è indefinito, la natura diversa se non anche contraddittoria; deve anche ascoltare le obiezioni, riflettere sulla pluralità dei metodi; e la traduzione è chiusa, dal momento che elabora senso solo facendone quella frase scritta, definitiva, dove i significati si

³⁵ Maria Vasta Dazzi, «La Fiera Letteraria», 06 gennaio 1961.

³⁶ Recensione apparsa su «Letture», settembre 1962.

³⁷ Manuel Puig, *Il bacio della donna ragno*, Torino, Einaudi, 2005.

³⁸ Da *Intervista ad Angelo Morino* a cura di Ilide Carmignani, http://www.biblit.it/intervista_morino.pdf.

2. Traduzioni

moltiplicheranno unicamente se ripiegati dalla forma sotto la superficie di qualche parola. E ciò può dar da pensare che sarà l'interpretazione che dirà di più su un testo, ma attenzione: l'assunzione da parte del traduttore di una formulazione definita non è solo una perdita, evidentemente spiacevole, né l'intrusione forse inutile o fastidiosa di una personalità nuova, è la ripetizione di quell'atto che dà forma, che crea, che è stata causa dell'opera, che fa parte del meglio, del lato più misterioso del suo senso, e che nessuna interpretazione può restituire né forse neppure comprendere. Tradurre allora aggiunge, da questo punto di vista a ogni interpretazione possibile.³⁹

Quello che è traducibile, secondo la Bonnefoy, non è tanto il singolo vocabolo, quanto il concetto espresso dalle singole frasi:

Le parole sono intraducibili, malgrado quel che i concetti hanno d'universale.(...) Ma le frasi, esse sono traducibili, poiché qui siamo al livello di esperienze già globali che trascendono un poco ciò che ha di particolare, di locale, l'area specifica di una parola della loro lingua stessa. E occorrerà quindi che il traduttore, discostandosi quanto più possibile dalle miopie del parola per parola, come anche, del resto, del frase per frase, cerchi di rivivere quanto più possibile quel dato aspetto, universalizzabile, del lavoro dello scrittore, che sperimenta ma anche ben riflette, da ciò un pensiero per fare la sua opera. Dopodiché il traduttore chiederà alle sue parole, tutte sfalsate rispetto a quelle del testo originale, di parlargli all'incirca della stessa cosa.⁴⁰

La traduzione, pertanto, si svincola dell'aspetto meramente tecnico di ricerca dell'equivalenza lessicale e si veste di un compito più complesso e, in un certo senso, onnicomprensivo. Il superamento della concezione secondo la quale la traduzione è un tradimento è possibile proprio andando oltre la ricerca della corrispondenza lessicale. La posizione, condivisa anche da Lawrence Venuti, permette al traduttore di compiere un'operazione molto più radicale:

Yet an ethics that counters the domesticating effects of the inscription can only be formulated and practiced primarily in *domestic* terms, in domestic dialects, registers, discourses, and styles. And this means that the linguistic and cultural differences of the foreign text can only be signalled indirectly, by their displacement in the translation,

³⁹ Yves Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, cit., p. 47.

⁴⁰ Ivi, pp. 47-48.

2. Traduzioni

through a domestic difference introduced into values and institutions at home. This ethical attitude is therefore simultaneous with a political agenda: the domestic terms of the inscription become the focus of rewriting in the translation, discursive strategies where the hierarchies that rank the values in the domestic culture are disarranged to set going processes of defamiliarization, canon reformation, ideological critique, and institutional change. A translator may find that the very concept of the domestic merits interrogation for its concealment of heterogeneity and hybridity which can complicate existing stereotypes, canons, and standards applied in translation.⁴¹

È proprio Venuti che introduce il concetto della duplice possibilità di traduzione: quella addomesticante e quella estraniante. La traduzione addomesticante prevede che il testo straniero venga fuso e, in un certo senso, confuso con la cultura della lingua in cui si traduce. È una tecnica giudicata di appropriazione violenta, basata su concetti etnocentrici e nazionalisti, che annullano storie e tradizioni culturali che non rientrano nei rigidi schemi della trasposizione automatica.

La traduzione è la sostituzione violenta della differenza culturale e linguistica di un testo straniero con un altro testo intelligibile per il lettore della lingua d'arrivo. La differenza non può mai essere completamente rimossa, naturalmente, ma subisce necessariamente una riduzione e un'esclusione di possibilità(...) qualunque differenza la traduzione convogli, su di essa si imprime la cultura della lingua d'arrivo, assimilata alle sue posizioni di intelligibilità, ai suoi canoni e alle sue interdizioni, ai suoi codici e alle sue ideologie. Il fine della traduzione è quello di ricondurre un'alterità culturale a ciò che è omologo, riconoscibile, addirittura familiare; e tale fine rischia sempre un addomesticamento del testo straniero di vaste proporzioni, spesso all'interno di progetti altamente consapevoli, in cui la traduzione viene asservita all'appropriazione di culture straniere per progetti nazionali di carattere culturale, politico ed economico.⁴²

⁴¹ Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, London&New York, Routledge, p. 469, "Eppure un'etica che contrasta gli effetti addomesticanti dell'iscrizione può essere formulata e praticata soprattutto in termini nazionali, in dialetti nazionali, registri, discorsi e stili. E questo significa che le differenze linguistiche e culturali del testo straniero possono essere registrati solo indirettamente, per il loro spostamento nella traduzione, attraverso una differenza interna introducendo i valori e le istituzioni di casa. Questo atteggiamento etico coesiste quindi contemporaneamente con un programma politico: i termini nazionali dell'iscrizione diventano il fulcro della riscrittura nella traduzione, strategie discorsive dove le gerarchie che si allineano ai valori della cultura nazionale vengono scomposti per impostare processi di straniamento, di defamilizzazione, di riforma del canone, di critica ideologica e di cambiamento istituzionale. Un traduttore può scoprire che il concetto stesso di meriti una riflessione in termini nazionali per il suo occultamento di eterogeneità e di ibridazione che possono complicare gli stereotipi esistenti, canoni e norme applicate in traduzione".

⁴² Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, cit., pp. 42-43.

2. Traduzioni

La traduzione estraniante, al contrario, mira a creare una sorta di dialogo culturale: il testo tradotto viene incluso nella letteratura d'arrivo e viene messo in relazione ai generi dominanti dando vita ad un confronto. Il termine 'estraniante' traduce il lemma '*foreignizing*' introdotto da Schleiermacher per indicare una traduzione in cui si manifesta l'alterità culturale. Venuti, sostenitore di questa ideologia della scienza della traduzione, afferma che:

La traduzione estraniante indica la differenza del testo straniero, ma può farlo solo infrangendo i codici culturali prevalenti nella lingua d'arrivo. Nel suo sforzo di essere corretto rispetto al testo straniero, questo metodo di traduzione deve apparire scorretto alla cultura d'arrivo, familiare, deviando in maniera tale dalle norme originali da poter mettere in scena un'esperienza di lettura alienata (scegliendo per esempio di tradurre un testo straniero escluso dal canone letterario nazionale oppure impiegando un discorso marginale per tradurlo)⁴³

Le due tipologie non si sono semplicemente avvicinate nella storia della traduzione: sono anche risposte diverse che possono essere ritrovate in un'analisi di tipo sincronico; la natura diversa delle due, infatti, è tale da non consentire un'esclusione aprioristica di una delle due: dipenderà dal contesto culturale e dalle diversità ideologiche tra il paese che produce e quello che accoglie. Ovviamente più aumenta la distanza culturale, geografica e ideologica tra i due paesi, più si complicherà la scelta della tipologia di traduzione più adatta. Le due tipologie si sono alternate nella storia della traduzione a seconda delle vedute ideologiche, dei diversi obiettivi e dalle diverse finalità artistiche.

La traduzione addomesticante, anche nel caso di testi appartenenti a tradizioni letterarie diverse, tende ad assumere una forma scorrevole proponendo un'equivalenza semantica che però ridimensiona, deforma, esclude le peculiarità della lingua e della cultura di partenza. La comunicazione si semplifica a favore della corrispondenza e della pretesa di sovrapposizione di realtà socio-culturali diverse. Constance West, sostenitore di questa forma di traduzione, afferma che:

La traduzione dev'essere quanto più possibile vicina all'originale, ma può essere ben diversa nei dettagli. Essa non può prescindere da un certo livello di interpretazione:

⁴³ Ivi, p. 45.

2. Traduzioni

chiunque traduce contrae un debito e, per ripagarlo, egli non deve utilizzare la stessa moneta, ma pagare la stessa somma.⁴⁴

La traduzione addomesticante, quindi, rifiuta di cercare una sterile corrispondenza tra le lingue, concentrando piuttosto l'attenzione sulle problematiche legate al mondo della ricezione e dell'interpretazione, facendo venir meno la concezione di singola corrispondenza lemmatica. Più che una corrispondenza sul piano della lingua, quindi, si cerca una corrispondenza tra le risposte dei lettori: come sostiene Nida:

I riceventi di una traduzione dovrebbero comprendere il testo tradotto fino al punto di poter capire il modo in cui i riceventi originali devono aver compreso il testo originale.⁴⁵

Ma il panorama ricettivo che il traduttore prende in considerazione è, secondo Venuti, sempre “un gruppo limitato di lettori, l'*élite* colta”⁴⁶, tornando quindi alla concezione di traduzione etnocentrica: “anche quando il testo tradotto contiene peculiarità discorsive atte ad imitare il testo straniero(...) non sfugge mai alla gerarchia dei valori culturali inseriti nella lingua d'arrivo.”⁴⁷ L'operazione di ‘addomesticamento’ del contenuto e del linguaggio di un'opera consiste in quella che Nida teorizza come ‘equivalenza dinamica’ della traduzione, concetto che attribuisce al traduttore il compito fondamentale di garantire una naturalezza d'espressione e di impegnarsi per ricercare una relazione “tra il ricevente e modalità prevalenti di comportamento nel contesto della sua stessa cultura”⁴⁸. L'adeguamento della traduzione al messaggio e al contesto nel quale si desidera far giungere il messaggio si attua necessariamente a scapito della corrispondenza lessicale che viene definita ‘equivalenza formale’; secondo Nida, quest'ultima, prevede una diretta trasposizione della forma, sia dal punto di vista sintattico che dal punto di vista lessicale, e dei contenuti, sia dal punto di vista tematico che dal punto di vista concettuale. Nida prevedeva inoltre che questa tipologia di traduzione rendesse necessari, spesso, un vero e proprio glossario e ampie note di traduzione per far fronte alle problematiche di decodificazione di una realtà diversa da quella che compone il *background* culturale del ricevente/lettore. La traduzione estraniante, quindi, trasporta il lettore nell'universo in cui l'opera è sorta e non viceversa e “il lettore della traduzione

⁴⁴ Constance West, in Eugene Albert Nida, *Toward a Science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, 1964, p. 156.

⁴⁵ Ivi, p. 89.

⁴⁶ Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, cit., p. 144.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Eugene Albert Nida, *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, cit., p. 159.

diverrà uguale al migliore lettore dell'opera in lingua originale solo quando, oltre allo spirito della lingua, sarà in grado di intuire e, un po' alla volta, comprendere chiaramente lo spirito particolare dell'autore dell'opera."⁴⁹ Addomesticando la traduzione è possibile appropriarsi e inglobare il testo tradotto mentre lasciando sostanzialmente invariati strutture sintattiche, scelte lessicali e sviluppi tematici il testo non viene tradotto come un'opera 'altra'. La scelta tra un principio e l'altro deriva necessariamente dalla funzione che ha la traduzione. Non spetta a noi l'arduo compito di stabilire quale sia la tecnica più appropriata, tuttavia si evidenzieranno alcuni limiti che hanno le traduzioni addomesticanti di opere cubane.

2.2- Il *Caribe* e il multilinguismo

La letteratura caraibica rappresenta una sintesi di multiculturalismi e plurilinguismi. Il *Caribe* costituisce ancor oggi il segno tangibile del meticciato provocato dall'età coloniale, ma, a tempo stesso, rappresenta un'eccezione nel panorama delle colonie occidentali; la particolarità è dovuta principalmente alla "frammentata storia degli insediamenti umani, che nella regione avrebbe portato ad una peculiare mescolanza razziale con la conseguente e progressiva perdita dell'identità"⁵⁰. Se la lingua del colonizzatore veniva utilizzata dagli schiavi come lingua veicolare per comunicare tra loro viste le diverse etnie, tuttavia i retaggi della loro identità culturale contribuirono a dar vita ad una nuova realtà, unica al mondo. la complessità culturale, linguistica e sociale del *Caribe* "ha spinto numerosi critici a confrontarsi con la difficoltà di attribuire definizioni univoche e definitive alla letteratura di questa regione(...)"⁵¹. Si può affermare con certezza che non è possibile analizzare la realtà culturale caraibica senza prendere in esame le influenze esercitate dalla tradizione orale africana ma la frammentazione storica e geografica dei Caraibi ostacola la creazione di un'identità unitaria ma le culture delle singole regioni si sviluppano all'insegna della separazione e dell'isolamento. Come sottolinea Glissant:

Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci: une rencontre d'éléments culturaels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner

⁴⁹ Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione nella storia*, cit., p. 80.

⁵⁰ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea*, cit., p. 94.

⁵¹ Ivi, p. 95.

2. Traduzioni

quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau t qui est la réalité créole.⁵²

La complessità si rivela tanto dal punto di vista tematico, tanto, ovviamente, dal punto di vista linguistico. Se dal punto di vista tematico si può affermare che c'è il costante riferimento al *Bildungsroman*, come metafora della formazione, non tanto individuale ma collettiva, di un'identità nazionale, dal punto di vista formale sono state perseguite più strade con la finalità di costruire un modello di letteratura e di cultura nazionali.

La consapevolezza del valore della lingua precolombiana e degli influssi dei molteplici substrati linguistici appare chiaro da quello che abbiamo visto essere il percorso dell'attività culturale dell'istituto cubano *Casa de las Americas* e in particolare del *Premio Casa de las Americas*: da concorso letterario in lingua spagnola, dal 1994 accoglie la produzione in *quechua* e in *criollo*, conferendo a queste due lingue dignità letteraria pari a quella dello spagnolo. È proprio attraverso la lingua che si realizza ciò che Fernando Ortiz definisce 'transculturación':

Después de los negros fueron llegando judíos, franceses, anglosajones, chinos y gentes de todos los rumbos; todas ellas a nuevo mundo, y todas de paso, a un proceso de transplatación y reforma más o menos hirviente. Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.⁵³

⁵² Edouard Glissant, *Intruduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15, trad. italiano Edouard Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 13, "Ciò che è avvenuto in tre secoli nei Caraibi è letteralmente un incontro di elementi culturali provenienti da orizzonti assolutamente diversi e che realmente di creolizzano, che realmente si stratificano e si confondono l'uno nell'altro per dar vita a qualcosa di assolutamente impreveduto e di assolutamente nuovo, la realtà creola".

⁵³ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, in *Identidad y descolonización cultural*, cit., p. 189, "Dopo dei neri iniziarono ad arrivare i giudei, i francesi, gli anglosassoni, i cinesi e gente da tutte le direzioni; tutti loro nel nuovo mondo, e tutti di passaggio, verso un processo di "transpaltación" e riforma più o meno bollente. Intendiamo che il vocabolo transculturazione esprime meglio le differenti fasi del processo transitivo da una cultura all'altra, perché questo non consiste solamente nell'acquisizione di una diversa cultura, che è quello che rigorosamente indica la voce

2. Traduzioni

La riflessione che Ortiz fa sul concetto di transculturazione non può prescindere dall'aspetto linguistico, il quale, come già sottolineato, è uno dei perni sui quali si costruisce l'intero universo culturale. La creazione della lingua nazionale come sintesi di influenze diverse non nega nessuna di esse ma le fa confluire in un'unica espressione che prescinde dalle singole peculiarità e che si impone come onnicomprensiva. Ortiz non è l'unico saggista che prende in considerazione l'aspetto linguistico: anche gli autori già trattati nel primo capitolo, Retamar, Vitier, Lezama Lima e Carpentier dedicano la loro attenzione alla questione linguistica e a quanto questa sia di fondamentale importanza nel processo di affermazione di un'identità letteraria nazionale. Se Carpentier focalizza l'attenzione dei suoi scritti teorici sul concetto di *'real maravilloso'* e Lezama Lima su quello che definisce il *'barroco americano'*, entrambi gli autori si trovano dinnanzi il problema linguistico. Tuttavia, è nel saggio di Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*⁵⁴, che emerge con la più estrema chiarezza la problematica linguistica e la risposta che gli autori cubani trovano e devono trovare:

Vimos también, junto al proceso de interiorización, el proceso de desespañolización de nuestra poesía, hasta llegar silenciosamente, con Luisa Pérez, a una especie de elixir de lo criollo-cubano. Frente a ese doble proceso Martí significa, de una parte, según acabamos de observar, la superación de la inmanencia del alma por la trascendencia del espíritu; de la otra, un replanteamiento radical del problema, es decir: una nueva toma de contacto con las fuerzas originales de lo hispánico.⁵⁵

Il processo di separazione della cultura e della letteratura cubana da quella spagnola è un processo che non può essere disancorato dalla questione linguistica. La relazione più evidente tra Cuba e la Spagna è infatti, dopo l'indipendenza dell'isola caraibica, costituita dalla lingua. Se possono cambiare le tematiche letterarie, i generi possono essere transcodificati come fa Lezama Lima con il barocco, se può essere messa in discussione la prospettiva d'analisi come fa Carpentier nel suo el

anglo-americana acculturazione, ma che il processo implica anche necessariamente la perdita o lo sradicamento di una cultura precedente, ciò che potrebbe essere definito come una parziale deculturizzazione, e, inoltre, significa la conseguente creazione di nuovi fenomeni culturali che potrebbero essere chiamati neoculturizzazione. Alla fine, come sostiene correttamente la scuola di Malinowski, in tutti gli abbracci culturali succede quello che accade nell'accoppiamento degli individui: la creatura ha sempre qualcosa di ambedue i genitori, ma, a tempo stesso, è sempre diversa da entrambi. Nel complesso, il processo è una transculturazione e questo vocabolo comprende tutte le fasi della sua parabola”.

⁵⁴ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., pp. 453-538.

⁵⁵ Ivi, p. 464, “Vediamo anche, unito al processo di interiorizzazione, il processo di despagnolizzazione della nostra poesia, fino a giungere, silenziosamente, con Luisa Pérez, ad una sorta di elisir di ciò che è il criollo-cubano. Davanti a questo doppio processo Martí interpreta che, da una parte, dopo che finiamo di osservare, si ha il superamento dell'immanenza dell'anima attraverso la trascendenza dello spirito, dall'altra, un ritorno radicale del problema, come dire: una nuova presa di coscienza della forza originale di ciò che è ispanico”.

2. Traduzioni

insólito es cotidiano, la lingua d'espressione rimane quella imposta dal colonizzatore, quindi è necessario per percorso di liberazione da questo rapporto avvertito ormai come soffocante e limitante:

Antes de Martí, nuestra poesía, con respecto a lo español, se mueve entre el mimetismo y la diferenciación (consciente o inconsciente). Ciertamente alcanza esencias preciosas de nuestro ser o de nuestro anhelo de ser, pero no la vemos afrontar el problema ineludible de su destino: el de sus relaciones sustanciales, no meramente políticas o afectivas, con España. Desde luego que ese no afrontar, no mirar de frente, no encararse directamente con lo que pertenece al destino y la sustancia, responde a un modo muy criollo-cubano de resolver la cuestión.⁵⁶

La Spagna non può essere rimossa dalla storia cubana e quindi viene inglobata, plasmata. Martí, cubano figlio di spagnoli, porta avanti il concetto di ispanità ma prendendo il distacco che Vitier definisce:

Hispanidad que ya no es solo españolidad (pues en cuanto España *se especifica*, se envenena), sino también americanidad (porque América es el deseo de España), y, en definitiva, espíritu ecuménico, humanidad universal⁵⁷

Vitier evidenzia come il progetto martiano avesse come fine “no separar, independizar, sino unir, incorporar, en un plano más entrañable”⁵⁸, dove si innestano “lo español, lo americano y lo cubano en su donominador común, con tal profundidad, que resulta difícil discernir esos elementos.”⁵⁹, in particolare, se il discorso tematico occupa larga parte del discorso di Martí, non può essere taciuto l'aspetto linguistico che mira a fondare una cultura nuova, inclusiva e totalizzante. All'iperbole contenutistica corrisponde un'iperbolica ricerca lessicale basata su un sincretismo simile a quello religioso: la lingua del conquistatore viene rimodellata e arricchita di nuovi significati provenienti

⁵⁶ *Ibidem*, “Prima di Martí, la nostra poesia, rispetto a ciò che è spagnolo, si muove tra il mimetismo e la differenziazione (cosciente o non cosciente). Certo, raggiunge l'essenza preziosa del nostro essere o del nostro desiderio d'essere, però non la vediamo affrontare il problema ineludibile del suo destino: ovvero quello delle sue relazioni sostanziali, non meramente politiche o affettive, con la Spagna. Poiché quel non affrontare, non guardare in faccia, non assumersi direttamente il peso di ciò che riguarda il destino e la sostanza risponde ad una maniera tipicamente criollo-cubana di risolvere la questione”.

⁵⁷ Ivi, p. 465, corsivo nel testo, “Ispanità, che non è più solo spagnolità (poiché quando la Spagna *si especifica*, si avvelena), ma anche americanità (perché l'America è il desiderio della Spagna), e, in definitiva, spirito ecumenico, umanità universale”.

⁵⁸ *Ibidem*, “Non separare, rendere indipendenti, ma unire, incorporare, in un piano più radicato”.

⁵⁹ “Quello che è spagnolo, ciò che è americano e quello che è cubano, nel loro denominatore comune, con tanta profondità che risulta difficile discernere i singoli elementi”.

2. Traduzioni

dalla *coíné* etnica e dalla ricchezza che deriva dal percorso di costruzione dell'identità nazionale. La sintesi martiana viene presa a modello dagli intellettuali del '900 i quali assumono come punto di partenza proprio la questione linguistica. Il '*lo cubano*' di Vitier non è solo un soggetto strettamente legato a Cuba e non si delinea solo come elemento di personalizzazione tematica dalla matrice europea ma è anche un fattore linguistico. La definizione di quello che è '*lo cubano*' passa, nel saggio di Vitier, ricostruito in parte attraverso ciò che non è, facendo un percorso esplorativo attraverso i Paesi di quella che viene comunemente chiamata America Latina. Emerge con chiarezza dalle parole di Vitier come '*lo cubano*' sia l'unica voce capace di far parlare "una naturaleza que no es nunca desmesurada, que tiene siempre la medida manual del hombre"⁶⁰, quella voce che racchiude "el modo mismo de querer, de ser cariñoso (...) del cubano que es más tierno que el español, pero no tiene apego último"⁶¹. La varietà del mondo *criollo* può essere espressa solo attraverso la lingua creola, la vita cubana può essere semplicemente raccolta dalle voci naturalmente cubane. Tuttavia l'opera più rappresentativa degli studi del mondo intellettuale cubano sulla lingua capace di rappresentare le sfumature e le variegature de *La Isla grande* è probabilmente Roberto Fernandez Retamar, che, all'interno del suo saggio *Calibán*⁶², passa in rassegna alle principali preoccupazioni di affermazione identitaria. Secondo Retamar l'ostacolo più grande per la '*transculturación*' ortiziana è rappresentata dal passivo attaccamento alla lingua del colonizzatore:

(...)es que en la raíz misma está la confusión, porque descendientes de numerosas comunidades indígenas, europeas, africanas, asiáticas, tenemos, para entendernos, unas pocas lenguas: las de los colonizadores. Mientras otros coloniales o excoloniales, en medio de metropolitanos, se ponen a hablar entre sí en sus lenguas, nosotros, los latinoamericanos y caribeños, seguimos con nuestros idiomas de colonizadores.⁶³

La lingua del colonizzatore, vista come ostacolo ma anche come unico veicolo per la comunicazione, deve, secondo Retamar, affrontare lo stesso percorso messo in luce nel primo capitolo per quanto concerne le immagini imposte dal colonizzatore le quali devono vivere una despagnolizzazione al fine di essere inglobate come elementi positivi all'interno della cultura

⁶⁰ Ivi, p. 503, "una naturaleza che non è mai fuori misura, che ha sempre una dimensione a misura d'uomo".

⁶¹ *Ibidem*, "il modo stesso di amare, di dimostrare affetto (...) del cubano che è più tenero dello spagnolo, che però alla fine non ha alcun attaccamento sentimentale".

⁶² Roberto Fernandez Retamar, *Calibán*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., pp. 543-623.

⁶³ Ivi, p. 546, "(...) è che nella stessa origine c'è la confusione, perché discendiamo da numerose comunità indigene, europee, africane, asiatiche, africane, abbiamo per intenderci poche lingue: quelle dei colonizzatori. Mentre gli altri colonizzati o ex coloni, in mezzo alle metropoli, si mettono a parlare tra loro nei loro idiomi, noi, i latinoamericani e i caraibici, continuiamo con le nostre lingue dei colonizzatori".

2. Traduzioni

cubana. Così come il Calibano subisce un processo di risignificazione, passando dall'essere elemento d'esclusione ad essere elemento inclusivo, così i lemmi discriminatori imposti dalla politica e dall'ideologia coloniale divengono vessillo della formazione di un'identità culturale autoctona:

Al proponer a Calibán como nuestro símbolo, me doy cuenta de que tampoco es enteramente nuestro, también es una elaboración extraña, aunque esta vez lo sea a partir de nuestras concretas realidades. Pero ¿cómo eludir enteramente esta extrañeza? La palabra más venerada en Cuba- *mambí*- nos fue impuesta peyorativamente por nuestros enemigos, cuando la guerra de independencia, y todavía no hemos descifrado del todo su sentido. Parece que tiene una evidente raíz africana, e implicaba, en boca de los colonialistas españoles, la idea de que todos los independentistas equivalían a los negros esclavos- emancipados por la propia guerra de independencia-, quienes, por supuesto, constituían el grueso del Ejército Libertador.⁶⁴

I lemmi coniatati con i fine ultimo di creare una frattura razziale, culturale e ideologica da parte del conquistatore, riabilitati all'occorrenza, come durante la guerra delle colonie, vengono riplasmati e inglobati nella lingua del colonizzato, divengono addirittura *palabras veneradas*, come *mambí*⁶⁵. *Mambí* era il nome di battaglia dei rivoluzionari che alla fine del XIX secolo combatterono la guerra di indipendenza cubana contro la colonizzazione spagnola dell'isola. La traduzione letterale di questi termini non riesce a racchiuderne la storia perché il loro significato reale travalica i confini della mera translitterazione. Esattamente come messo in evidenza per quanto riguarda la prospettiva d'analisi che lentamente subisce un processo di slittamento dall'europeismo iniziale fino al riconoscimento e all'esaltazione dell'occhio del colonizzato, così il linguaggio:

Los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. Es la dialéctica de Caliban. Nos llaman *mambí*, nos llaman

⁶⁴ Ivi, p. 565, corsivo nel testo, "Proponendo il calibano come nostro simbolo mi rendo conto che nemmeno questo è interamente nostro, è anch'esso una strana elaborazione, anche questa volta lo è a partire dalle nostre concrete realtà. Però, come eludere interamente questa stranezza? La parola più venerata a Cuba- *mambí*- ci fu imposta in maniera dispregiativa dai nostri nemici, durante la guerra di indipendenza, e tuttavia non abbiamo ancora compreso del tutto il suo significato. È evidente che sembra avere una radice africana, e implicava, in bocca ai colonizzatori spagnoli, l'idea che tutti gli independentisti erano equivalenti a schiavi neri- emancipati per la loro guerra di indipendenza- i quali, ovviamente, costituivano il grosso dell'esercito liberatore".

⁶⁵ Etimologicamente la voce, di origini africane, in particolare derivante dal dialetto *bantù*, *mambí* viene associata a Juan Ethnnius Mamby, "Eutimio Mambí", soldato spagnolo di colore che si è rifiutato di combattere contro i dominicani durante la guerra d'indipendenza di Santo Domingo del 1846. Utilizzata successivamente per indicare i ribelli alla Madre Patria, viene assunta dai cubani come motivo di orgoglio e fierezza nazionale, come lo è anche il termine *cimarrón*.

2. Traduzioni

negro para ofendernos, pero nosotros reclamamos como un timbre de gloria el honor de considerarnos descendientes de mambí, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista; y nunca descendientes de esclavista. Sin embargo, Próspero, como bien sabemos, le enseñó el idioma a Caliban, y, consecuentemente, le dio nombre. ¿Pero es ése su verdadero nombre?⁶⁶

La problematica linguistica, agli occhi di Retamar, non può essere slegata da quella identitaria. Il principio stesso della lingua spregiativa viene ridiscusso creando nuove unità di significazione che divengono le basi della nuova dialettica capace di dar voce alla cubanità attraverso la prospettiva cubana, attraverso “el otro lado”⁶⁷. Razza, lingua, cultura e dignità diventano inscindibilmente legate, come sottolinea anche Fidel Castro:

Todavía, con toda precisión, no tenemos siquiera un nombre, estimo prácticamente sin bautizar: que si latinoamericanos, que si iberoamericanos, que si indoamericanos. Para los imperialistas no somos más que pueblos despreciados y despreciables. Al menos lo éramos. Desde Girón empezaron a pensar un poco diferente. Desprecio racial. Ser criollo, ser mestizo, ser negro, ser, sencillamente, latinoamericano, es para ellos desprecio.⁶⁸

Razza e lingua sono due elementi fondamentali del discorso cubano e non possono essere trattati come elementi separati a partire dal pensiero martiano de ‘*nuestra América mestiza*’, fino ad arrivare alle riflessioni contemporanee di Retamar. In particolare, da Ortiz in poi, ci sarà una costante attenzione per la matrice africana che la storia eurocentrica ha utilizzato come elemento di discriminazione ma che, invece, viene riabilitata dai diversi intellettuali attraverso le riflessioni e le esaltazioni della ricchezza che deriva proprio da questa società composita. Esempio di questo

⁶⁶ Ivi, pp. 565-566, “Gli independentisti, bianchi e neri, fecero loro con onore ciò che il colonialismo avrebbe voluto che fosse un’ingiuria. È la dialettica del Calibano. Ci chiamano *mambí*, ci chiamano negri per offenderci, però noi rispondiamo considerando segno di gloria l’onore di considerarci discendenti di *mambí*, discendenti del negro ribelle, *cimarrón*, independentisti; e mai discendenti degli schiavisti. Senza dubbio, Prospero, come sappiamo bene, ha insegnato la lingua al Calibano, e, di conseguenza, gli ha dato un nome. Però è questo il suo vero nome?”.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Fidel Castro Ruíz, *Discurso del 19 de abril 1971*, in Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., p. 566, “Tuttavia, per essere precisi, non abbiamo propriamente un nome, siamo praticamente senza battesimo: che sia latinoamericani, che sia iberoamericani, che sia indoamericani. Per gli imperialisti non siamo niente più di popoli disprezzati e disprezzabili. Perlomeno lo eravamo. Dopo Girón iniziarono a pensarla un po’ diversamente. Disprezzo razziale. Essere creolo, essere meticcio, essere nero, essere, semplicemente, latinoamericano, è, per loro, disprezzo.”, il riferimento a Girón è un richiamo al tentativo compiuto nel 1961 da parte di un gruppo di esuli cubani e di mercenari finanziati dalla CIA di conquistare la regione sud occidentale dell’isola, per invadere Cuba e rovesciare il governo di Fidel Castro. Le forze cubane, equipaggiate e addestrate da contingenti filo-sovietici, riuscirono a sconfiggere gli invasori dopo tre giorni di combattimento. L’episodio sarà strumentalizzato da Castro per screditare gli esuli cubani e per celebrare il suo governo. (http://it.wikipedia.org/wiki/Invasione_della_baia_dei_Porci).

2. Traduzioni

recupero dell'africanità è il numero 36-37 della rivista mensile «Casa de las Americas» del 1966, dedicato interamente alla presenza africana in America, con una particolare attenzione per il Sud America⁶⁹. Questa ricerca ideologica si riflette nelle scelte linguistiche che fanno gli scrittori cubani, i quali, all'interno delle loro opere, inseriscono spesso termini che rimandano alla tradizione africana o che etimologicamente avrebbero una connotazione negativa ma che vengono assunti come simboli della capacità del popolo cubano di rielaborare la prospettiva del colonizzatore per fondare una nuova cultura 'latinoamericanocentrica'. Le traduzioni che mirano a portare in Italia la voce cubana non possono esimersi dal considerare queste riflessioni, pena quella di fornire un testo svuotato del suo reale significato in chiave, ancora una volta, ciecamente eurocentrica.

2.3. La traduzione dal cubano

2.3.1.- La poesia

La prima considerazione che è utile fare per quanto riguarda la traduzione è la profonda diversità dell'impostazione della traduzione poetica e di quella delle opere in prosa. Se per quanto concerne la narrativa, il problema linguistico è spesso postposto a problematiche inerenti agli effetti prodotti dal testo a livello di ricezione, per quanto riguarda la traduzione di opere in versi le questioni linguistiche hanno un peso diverso. Come evidenzia Emilio Mattioli, la componente metrica della poesia e il ritmo, inteso nell'accezione di Meschonnic, come organizzazione del soggetto come discorso e, attraverso quest'ultimo, il passaggio dalla dimensione della parola a quella del linguaggio, hanno, nelle traduzioni poetiche, un ruolo fondamentale. Secondo Meschonnic la traduzione di una poesia è la traduzione di un ritmo e da qui deriva la sua complessità.

Queste considerazioni portano a riflettere sulla traducibilità delle poesie cubane, le quali sono caratterizzate, come sottolinea anche Fabio Rodriguez Amaya, da una ricerca di suoni e ritmi della tradizione orale africana e della musica, considerata primo fattore aggregante delle composite realtà caraibiche. Come sottolinea Alejo Carpentier, la musica popolare cubana è "l'unica forza musicale che possa paragonarsi al jazz nel secolo ventesimo"⁷⁰: La Habana, per secoli crocevia di etnie diverse, è un ambiente "dove bolliva il sangue della gente più calda del pianeta ed esplodeva, come in bolle, nei ritmi musicali più frenetici e di più crepitante percussione."⁷¹ e dove nascono le "claves", due bastonicini di legno duro che sono la chiave della musica afrocubana:

⁶⁹ «Casa de las Americas», mayo-agosto de 1966, n. 36-37, Habana, Cuba

⁷⁰ Besito de Coco, *Corazón, il cuore della musica cubana*, cit., p. 22.

⁷¹ Fernando Ortiz, *Etnia y Sociedad*, La Habana, Ediciones de Ciencias Sociales, 1993, p. 35.

2. Traduzioni

La *clave* della musica cuana è nata all'Avana, dal matrimonio meticcio dei paletti che battevano tra di loro gli schiavi negri dell'Africa con le nacchere dei galeotti bianchi dell'Andalusia. Parto mulatto, incarnato senza dubbio nelle claves dell'arsenale, dove negri e bianchi univano i loro affanni, il loro lavoro, il loro dolore per la carenza, che lì in prigione si soffriva, degli usuli strumenti per la musica.⁷²

La *clave* diventa pertanto, da strumento dell'assemblaggio delle navi, uno strumento musicale simbolo ritmico della musica cubana. La sinfonia *criolla* si arricchisce da subito delle influenze provenienti da Europa, Africa e Caribe. Gli africani continuarono a giungere a Cuba come schiavi sino al 1880: "i congo venivano dall'area etnolinguistica bantu, i lucumí dall'area culturale *yoruba*, dal Dahomey gli ararà e dal Calabar i carabali"⁷³. Ma questo flusso costante come conseguenza non ha solo il meticcio etnico ma anche quello linguistico, culturale e religioso. Piano piano l'eco dei ritmi africani si libera dalle restrizioni imposte dagli europei: il sincretismo musicale racchiude in sé voci spagnole, africane e cubane. La ricchezza del meticcio cubano deriva dalla mescolanza delle provenienze africane degli schiavi che portano con loro culture, anche linguisticamente, diversissime. La ricchezza linguistica si fonde sin dai primi bilongos, delle motivi suonati in tutta l'area caraibica, come *Guantanamera*, alla varietà dei suoni degli strumenti africani; uno degli esempi più noti è il bilongo de *La negra Tomasa*:

Estoy tan enamorado
De la negra Tomasa
Que cuando sale de casa
Que triste me pongo(...)
Kikiribú Mandinga
Kikiribú Mandinga
Ay... Ay...Ay...⁷⁴

Tuttavia, questo sincretismo, espressione di una cultura popolare forte, sarà al centro di una particolare ricerca poetica; è proprio nella composizione poetica, infatti, che confluisce maggiormente la ricerca, precedentemente evidenziata, di far parlare la voce di coloro che, la lettura eurocentrica, ha messo ai margini della storia: gli africani e gli afroamericani. La tradizione poetica

⁷² Ivi, p. 39.

⁷³ Besito de Coco, *Corazón, il cuore della musica cubana*, cit., p. 24.

⁷⁴ Ivi, p. 26, "Sono così innamorato/ della negra Tomasa/ che quando esce di casa/ mi intristisco/ (...)/ Kikiribú Mandinga/ Kikiribú Mandinga/ Ay... Ay... Ay...".

2. Traduzioni

cubana è ricca di opere che si riferiscono alla musicalità delle lingue africane: a titolo esemplificativo è possibile citare il caso emblematico delle opere di Nicolas Guillén, *Motivo de Son*⁷⁵, *Songoro cosongo*⁷⁶ e *West Indies LTD*⁷⁷, le quali sono una vera e propria finestra letteraria sull'intreccio tra vita e musica a Cuba.

Motivos de son provocaron una verdadera conmoción literaria no sólo en Cuba, sino, posteriormente en todo el mundo. La adecuación poética de un ritmo folklórico cubano que, a más de ser acabada expresión de la doble raíz étnica y cultural de la isla del Caribe, era una de las formas de música popular más antigua y difundida en el país (...)⁷⁸

Le tematiche fondamentali della poetica di Guillén, ovvero la discriminazione razziale, il degrado, la precaria situazione economica dell'isola, escono dalla pagina scritta sulle note del *son*⁷⁹, ritmo mulatto per eccellenza⁸⁰, “meticcio come la sua gente”⁸¹. Lo stesso Guillén afferma in un'intervista rilasciata nel 1930:

He tratado de incorporar a la literatura cubana- no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo que pudiera llamarse poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. Los sones míos pueden ser musicalizados, pero ello no quiere decir que estén escritos precisamente con ese fin, sino con el de presentar, en la forma que acaso les sea más conveniente, cuadros de costumbres hechos de dos pincheladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado. Tal como hablan. Tal como piensan... Mis *poemas-sones* me sirven además

⁷⁵ Nicolas Guillén, *Motivo de son*, La Habana, Bouza y Cía, 1930.

⁷⁶ Id, *Songoro cosongo*. Poemas mulatos, La Habana, Ucar, García y Cía, 1934.

⁷⁷ Id, *West-Indies LTD*, Buenos Aires, Losada, 1975.

⁷⁸ Luis Iñigo Madrigal, *Introducción a Nicolás Guillén*, *Summa poética*, Madrid, Catedra, 1986, pp. 17-18, “*Motivos de son* provocaron una vera commozione letteraria non solo a Cuba, ma, successivamente, anche in tutto il mondo. L'adeguamento poetico di un ritmo folklorico cubano che, oltre che essere completa espressione della duplice radice etnica e culturale dell'isola dei Caraibi, era una delle forme di musica popolare più antica e diffusa nel paese(...)”.

⁷⁹ Ivi, pp. 61-62, “Los ocho poemas (...) constituyen, en efecto, recreaciones literarias de un antiguo ritmo cubano: el son. Esta palabra, que en la literatura teatral española del Siglo de Oro, designaba a toda composiciónailable, siendo, por tanto, sinónimo de baile, nombra actualmente a una danza cubana cuya forma consiste en un estribillo de no más de cuatro compases que se canta a coro, y una frase musical de ocho compases que abitualmente canta un solista.”, “Gli otto poemi costituiscono, in effetti, ricreazioni letterarie di un antico ritmo cubano, il son. Questa parola, che nella letteratura teatrale spagnola del Siglo de Oro, indicava tutte le composizioni ballabili, divenendo per questo sinonimo di ballo, indica attualmente una danza cubana la cui forma consiste in un ritornello di non più di quattro versi cantati in coro e in una frase musicale di otto versi che abitualmente canta un solista”.

⁸⁰ Il ritmo viene incluso nella descrizione che Alejo Carpentier compie delle musiche cubane (Alejo Carpentier, *La música de Cuba*, cit.) che lo definisce: “melodía(que) parece calcada de la de algún romance extremeño, pero el rasgido que acompaña al estribillo intercalado entre verso y verso tiene un ritmo indiscutiblemente negroide.”, “melodía che sembra calcata su quella di qualche romanzo di Estremadura (comunità spagnola), tuttavia il graffio che accompagna il ritornello intercalato tra verso e verso ha un ritmo indiscutibilmente negroide”.

⁸¹ Gordiano Lupi, *Musica e cultura a Cuba*, in *Mi Cuba*, Mediane, Milano, 2008, p. 41.

2. Traduzioni

para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza.⁸²

Figlio di uno schiavo, Guillén nella sua opera crea numerose parole onomatopeiche con il fine di riprodurre proprio il suono dei tamburi e il ritmo dei canti delle Antille, utilizzando quindi la lingua come strumento di avanguardia stilistica e letteraria:

De modo que los *Motivos de son* no sólo realizaron una conquista formal, la introducción del son como ritmo poético, a la poesía culta, escrita, sino que en ellos están presentes temas que abrieron las puertas del rescate cultural, de la descolonización, porque denunciaron la injusticia social y la discriminación. Para Guillén, *Motivos de son* es la primera interrogación de la realidad. Partiendo de una unidad temática y estilística, estos poemas son una revisión de las vivencias y experiencias raciales de Guillén a su llegada a La Habana, en cuyos barrios más pobres se aglutinaron los descendientes de cautivos africanos para organizarse y constituir diversos focos de resistencia cultural. A través de esas experiencias, Guillén asume directamente su condición de hombre negro. El poeta, en su afán de búsqueda, en su inconformidad, inaugura un proceso de conocimiento de su condición humana. Porque más que asustar al burgués, Guillén lo emplaza, al traer a la poesía personajes y ambientes de las capas más populares y expoliadas.⁸³

La rivendicazione razziale passa attraverso gli ambienti e le immagini più legati al mondo dei neri della capitale cubana, spazia attraverso i sobborghi più degradati della città, luoghi in cui, tuttavia, i discendenti africani si sono stanziati cercando di dar vita ad una realtà culturale differente, che

⁸² Nicolás Guillén, *Summa poética*, cit., p. 62, “Ho cercato di incorporare alla letteratura cubana- non come semplice motivo musicale, ma come elemento di vera poesia- quello che avrebbe potuto chiamarsi poema-son, basato sulla tecnica di questa tipologia di ballo tanto popolare nel nostro paese. I miei *son* possono essere musicalizzati, però ciò non significa che siano scritti precisamente con questa finalità, piuttosto con quella di presentare, nella forma che probabilmente è loro più conveniente, quadri di costumi fatti di due rammendi e tipologie di persone del popolo alla maniera che questi si agitano a nostro lato. Nel loro modo di parlare... nel loro modo di pensare. I miei poemi-*son* mi servono anche per rivendicare l'unica cosa che ci rimarrà che sia autenticamente nostra, portandola alla luce, e utilizzandola come un elemento poetico forte”.

⁸³ Nicolas Guillén, *Obras poéticas*, introducción de Nancy Morejón, Miguel Cervantes, p. 6, “In maniera tale che *Motivo de son* non realizzarono semplicemente una conquista formale, l'introduzione del son come ritmo poetico, all'interno della produzione poetica colta, scritta, ma anche presentarono tematiche che aprirono le porte al riscatto culturale, alla decolonizzazione, perché denunciarono l'ingiustizia sociale e la discriminazione. Per Guillén *Motivo de son* è la prima indagine sulla realtà. Partendo da un'unità tematica e stilistica, questi poemi sono una revisione del vissuto e delle esperienze razziali di Guillén al suo arrivo a La Habana, nei cui quartieri più poveri si concentrarono i discendenti degli schiavi africani per organizzarsi e costituire diversi focolai di resistenza culturale. Attraverso questa esperienza, Guillén assume direttamente la sua condizione di uomo nero. Il poeta, nella sua ricerca affannosa, nella sua inconformità, inaugura un processo di conoscenza della sua condizione umana. Perché più che spaventare il borghese, Guillén lo rimpiazza rendendo soggetto della poesia personaggi e ambienti degli strati più popolari e poveri”.

2. Traduzioni

lasciasse spazio alle loro manifestazioni, che sapesse accettare la loro prospettiva e la loro storia. I personaggi che ispirano le poesie di Guillén sono personaggi che tradizionalmente vivono ai margini della pagina letteraria ma che nella poesia del poeta non solo sovvertono l'ordine imposto dalla gerarchia sociale ma impongono il loro linguaggio:

Habría que observar que tras la exploración verbal que se plantea el poeta, esos tipos frescos, populares, cuestionan la vida, condicionada la suya por los prejuicios más monstruosos y las circunstancias a que estuvieron sometidos. Se tratará más bien de personajes del pueblo y sus respectivos arquetipos: Bito Manué, la Mulata, el Negro bembón. Pero Guillén no deja que la expresión poética hallada desborde la realidad que ha asumido, sino que encuentra un equilibrio que luego suscitará las peores interpretaciones de la crítica burguesa. Por ejemplo, está claro que en los *Motivos...* hay un tratamiento de la raza como concepto cultural y como valor ético. Esto incluso continúa en *Sóngoro cosongo* (1931) y hasta en *West Indies, Ltd.* (1954). No pocos críticos han querido encasillar la obra de Guillén (teniendo en cuenta exclusiva su primer libro) en los límites de la denominación de poesía negra. Ha sido una manía -un vicio-, acatada y difundida. No entendieron jamás que se trataba de la aparición de una poesía que hablaba al negro y del negro para hallar su justo papel en la cultura nacional y para definir su aporte a ella. No es el negro como elemento aislante sino como elemento integrante. La raza va a estar ligada más tarde a la idea del ancestro, ya abordado en otra complejidad ideológica y temática. En esta primera tentativa, el poeta deja entrever que al tratar esos temas reclama un control para sus conflictos internos, y que los conjuga, trascendiéndolos, con los de su colectividad racial inmediata. Un dilema de carácter individual se extiende a todo un núcleo de la humanidad.⁸⁴

⁸⁴ *Ibidem.*, “Si dovrebbe osservare che dietro l'esplorazione verbale si manifesta il poeta, questi tipi freschi, popolari, discutono sulla vita condizionata a causa di mostruosi pregiudizi e a causa delle circostanze alle quali furono sottoposti. Si tratterà, per meglio dire, di personaggi del popolo e dei loro rispettivi archetipi: *Bito Manué, la Mulata, el Negro bembón*. Tuttavia Guillén non permette che l'espressione poetica trovata strabordi dalla realtà che ha assunto, ma che trovi un equilibrio che poi susciterà le peggiori interpretazioni della critica borghese. Per esempio, è chiaro che in *Motivos de son* c'è una considerazione della razza come concetto culturale e come un valore etico. Questo atteggiamento continua anche in *Sóngoro Cosongo* (1931) e anche in *West Indies, Ltd* (1954). Non pochi critici hanno voluto incasellare l'opera di Guillén (tenendo in considerazione solo la sua prima opera) entro i limiti della poesia nera. È stata una mania- un vizio- accettata e diffusa. Non compresero mai che si trattava della comparsa di una poesia che parlava al nero e del nero per trovare la sua giusta espressione nella cultura nazionale e per definire il suo contributo a questa. Non è il nero come elemento isolante ma come elemento integrante. La razza sarà legata più tardi al pensiero ancestrale, già ormeggiato in un'altra complessità ideologica e tematica. In questo primo tentativo il poeta lascia intravedere che nella trattazione di questi temi è richiesto un grande controllo a causa delle loro problematiche interne e che egli li coniuga, trascendendoli, con quelli della collettività razziale immediata. Un dilemma di carattere individuale si estende a tutto il nucleo dell'umanità”.

2. Traduzioni

Il problema della razza diviene centrale nell'opera di Guillén, ma, oltre ad essere una questione tematica, non può non essere analizzata come un fattore strettamente ancorato all'aspetto linguistico. Il nero parla, nell'opera di Guillén, con la propria lingua, geograficamente e storicamente connotata. L'emblema di questa ricerca di una posizione identitaria è il motivo d'apertura della prima raccolta di Guillén:

Negro bembón

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
Tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina
negro bembón...,
majagua de dri blanco,

negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón;

Bembón así como ere,
tiene de to;
¡Caridá te mantiene,
te lo da to!⁸⁵

⁸⁵ Nicolás Guillén: *Antología mayor* 2ª ed., La Habana, Huracán, 1969, p. 27, "Perché ti arrabbi così tanto/ quando ti dicono negro bembón/ se hai una bocca santa/ negro bembón?/ Bembón così come sei/ ne hai due;/ Carità ti mantiene/ ti dà tutto/ Tuttavia ti lamenti,/ negro bembón/ senza lavoro e con denaro/ negro bembón/ vestito di denim bianco/ negro bembón;/ scarpe di due colori,/ negro bembón;/ Bembón così come sei/ hai tutto/ Carità ti mantiene/ ti dà tutto".

2. Traduzioni

La poesia presenta un linguaggio lontanissimo dal castigliano accademico: ‘*po qué*’ sta per ‘*por qué*’, ‘*brabo*’ sostituisce ‘*bravo*’ inserendo un errore tipico della popolazione meno colta ovvero quello di invertire le lettere ‘b’ e ‘v’ che vengono pronunciate in modo molto simile se si trovano all’interno e non all’inizio di parola, altro sbaglio evidente che può essere sempre ricondotto alla volontà di Guillén di ricalcare quello che il suo personaggio avrebbe potuto scrivere è costituito dal termine ‘*disen*’ al posto del graficamente corretto ‘*dicen*’. L’aggettivo ‘*bembón*’ che è traducibile in italiano solo con una perifrasi ovvero “persona con labbra molto pronunciate”, è ricorrente nei testi che hanno come soggetto personaggi di colore poiché l’aggettivo era uno dei più utilizzati con una connotazione spregiativa⁸⁶, tuttavia non tutti i dizionari riportano questo lemma, mentre, a riprova della cubanità del termine, compare nel vocabolario Cubano-Italiano⁸⁷ precedentemente già citato. Inoltre va segnalato che ‘*boca santa*’ non è un riferimento alla purezza o al candore del personaggio ma, al contrario, va letta come un “atractivo sexual”⁸⁸. Il verbo ‘*ere*’ sta per ‘*eres*’, seconda persona singolare del verbo ‘*ser*’, e riproduce l’abitudine caribeña di far cadere l’ultima sillaba o l’ultima lettera delle parole. ‘*Sin pega*’ equivale a ‘*sin trabajo*’ ed è un modo di dire cubano, mentre ‘*harina*’, letteralmente ‘farina’, equivale a ‘*dinero*’: ‘*sin pega y con harina*’ è una frase idiomatica che indica la mancanza di lavoro e, tuttavia, il possesso di denaro, mentre la ‘*majagua*’ è una pianta dalla quale, secondo Fernández de Oviedo, “los nativos hacían cuerdas, sogas y amaca”⁸⁹; da questo significato, per estensione, il termine ‘*majagua*’ indica “cualquier tejido y, después, en Cuba, traje”⁹⁰. I vestiti bianchi, a Cuba, sono facilmente associati alla santería: i santeros, infatti, si vestono esclusivamente di bianco. L’interpretazione è confermata dal richiamo alla ‘*Caridá*’, ovvero Nostra Signora della Carità del Cobre, patrona di Cuba, che nella religione santera è *Ochún* e “simboleggia le acque del fiume, oltre ad essere riconosciuta come dea dell’amore, della fertilità e del matrimonio.”⁹¹.

Sembra evidente che la traduzione della breve poesia di Guillén, inserita nelle note, non è in grado di rendere le scelte operate dall’autore le quali vanno nella direzione dell’aderenza verbale al linguaggio dei neri cubani e a quella che potrebbe essere la loro forma scritta.

Anche la terza poesia che compone la silloge è emblematica:

⁸⁶ Da segnalare anche la canzone tradizionale cubana interpretata da Celia Cruz, “*El negro bembón*”.

⁸⁷ Mogno e Romero, *Dizionario Cubano-Italiano, Italiano-Cubano*, cit.

⁸⁸ Nicolás Guillén, *Summa Poética*, cit., nota 5 p. 65.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, cit., p. 57.

Sóngoro cosongo

¡Ay, negra,
si tú supiera!
Anoche te bi pasá,
y no quise que me biera.
Á é tú le hará como a mí,
que cuando no tube plata
te corrite de bachata,
sin acoddate de mí.

Sóngoro, cosongo,
songo be;
sóngoro, cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno,
sóngoro de tré.

Aé,
bengan a be,
aé, vamo bamo pa bé,
¡Bengan, sóngoro, cosongo,
sóngoro cosongo
de mamey⁹²

Inclusa nella versione del 1930, con il titolo *Si tu supiera*, cambiò il titolo già nella versione del 1931 in *Sóngoro, cosongo* per richiamare il ritornello, nome che poi si estese all'intera raccolta che segue *Motivos de son*. Per definire la peculiare scelta di Guillén è necessario introdurre la definizione di 'jitanjáfora'; il termine 'jitanjafora' viene inserito per la prima volta nel *Diccionario de la*

⁹² Nicolás Guillén: *Antología mayor* 2ª ed., cit., pp. 67-68, "Ahi, nera,/ se tu sapessi./ Stanotte ti vidi passare,/ e non volli che tu mi vedessi./ A lui farai come hai fatto a me,/ che quando non ebbi più denaro/ sei andata a far festa,/ senza ricordarti di me./ *Sóngoro, cosongo,/ songo be;/ sóngoro, cosongo/ di mulatti/ sóngoro, la nera/ balla bene/ sóngoro di uno,/ sóngoro di tre./Aé,/ che vengano a vedere,/ aé, andiamo a vedere;/ che vengano, sóngoro cosongo,/ sóngoro cosongo/ di mulatti!*".

2. Traduzioni

lengua española della Real Accademia Española nel 1929 da Alfonso Reyes, il quale la utilizza per l'analisi delle poesie del poeta cubano Mariano Brull⁹³, il quale utilizza termini inventati che gli consentono di giocare con i suoni più che con i significati. Il lemma '*jitanjafora*' significa pertanto: "Enunciado carente de sentido que pretende conseguir resultados eufóricos"⁹⁴ "L'immagine retorica de '*la jitanjáfora*' sarà una delle costanti della poesia di Guillén. Inoltre va sottolineato come nel titolo *Sóngoro, cosongo* sia inclusa due volte la sillaba 'son', "de tanta importancia para la poética del cubano desde múltiples puntos de vista."⁹⁵ In questa poesia, oltre a registrare, come per *Negro Bembón*, l'uso della grafico della bilabiale 'b' in sostituzione della labiodentale 'v', per enfatizzare la pronuncia de *los bembones*, si ha la semplificazione di '*corrite*' per '*corriste*', tipica del parlato, e di '*acoddate*' per '*acordarte*'. L'espressione '*correrse de bachada*' è una frase idiomatica che significa 'andare a festeggiare', il che sottolinea ancora una volta l'importanza del ballo come elemento fondamentale della vita cubana: non c'è festa senza ballo. Vi è poi la contrapposizione tra '*mamey*' e '*negra*' che evidenzia il valore che viene dato alle sfumature della pelle. La ricchezza musicale di questi versi si perde con qualsiasi tipologia di traduzione, che, per di più, risulta impossibile proprio a causa della peculiarità di Guillén: la '*jitanjafora*'.

Nella seconda raccolta di Guillén, *Sóngoro cosongo*, le caratteristiche già caratterizzanti di *Motivos de son*, risultano assimilate e estremizzate nella creazione di '*versos mulatos*': nel prologo dell'opera leggiamo:

Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba... Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: "color cubano". Estos poemas quieren adelantar ese día.⁹⁶

⁹³ Mariano Brull, poeta cubano della prima metà del XX secolo. Spesso avvicinato ai simbolisti francesi, grande amico del poeta spagnolo esiliato Juan Ramón Jiménez, pone al centro della sua opera poetica le questioni sociali e, in particolare, la realtà afrocubana. La sua attenzione per il suono a scapito del significato lo porta ad inserire nei suoi versi scioglilingue, termini senza senso, neologismi, con la finalità di conseguire una musicalità particolare e non tanto un significato concreto. La sua raccolta più nota è *Solo de rosa*, dove la rosa viene presa come emblematico simbolo della perfezione estetica legata alla caducità.

⁹⁴ <http://lema.rae.es/drae/?val=>, "Enunciado privo di significato finalizzato a conseguire risultati euforici".

⁹⁵ Nicolás Guillén, *Summa poética*, cit., p. 67, "di grande importanza per la poetica del cubano da molteplici punti di vista".

⁹⁶ Nicolás Guillén: *Antología mayor* 2ª ed., cit., p. 75, "Alla fine, direi che questi versi sono dei versi mulatti. Probabilmente si ritrovano gli stessi elementi che costituiscono la composizione etnica di Cuba... e le due razze che nell'isola appaiono a filo dell'acqua, diversamente da quanto si vede, hanno un uncino sottomarino, come questi ponti profondi che uniscono segretamente due continenti. Semplicemente, lo spirito cubano è meticcio. E dallo spirito alla pelle si vedrà il colore definitivo. Un giorno si dirà: colore cubano. Questi poemi vogliono avvicinare questo giorno".

Il ‘*color cubano*’ si costruisce nell’opera di Guillén sia a livello tematico, con il frequente richiamo di immagini legate alla multietnica società cubana, ma soprattutto a livello linguistico, con il rincorrersi nei versi di sintassi tipicamente quotidiane, con termini che appartengono all’universo caraibico e che si distanziano notevolmente dallo spagnolo accademico. La poesia di Guillén si delinea pertanto come meticcio linguistico per antonomasia: la traducibilità dei suoi versi rasenta quindi l’impossibilità.

Come sottolinea Nancy Morejón:

En el lenguaje de los *Motivos*, al reproducir el habla de los negros habaneros, está implícito el deseo del poeta de recuperar la «lengua perdida»; como bien nombrara Martínez Estrada: la «lengua de los vencidos». El «Canto negro», de *Sóngoro cosongo*, es una verdadera incógnita literaria. ¿Encantamiento del poeta por la palabra? ¿Vestigios lingüísticos yorubas? ¿Deseo imperioso de refundar el mundo perdido, de restaurar la lengua ancestral aniquilada ante la imposición de otra, de donde se esfumara? Los *Motivos*, estilísticamente, no tienen antecedentes en la historia de la poesía escrita (culto) de la nación, aunque sí en la oral de antigua procedencia mestiza. Es evidentemente palpable la presencia de letras de guarachas, pregones callejeros, comparsas y rumbas, descontando la de los sones, por obvia. Algunos han sustentado la teoría de una influencia en los *Motivos* del teatro y las letrillas de Lope y Góngora. No creo que Guillén tuviera que recurrir a lo libresco, lo meramente literario, cuando nos consta que esta poesía era su propia experiencia personal. Simplemente, se conjugaron la tradición oral y escrita de nuestro pueblo; una se integró a la otra. La reproducción de la lengua hablada de los barrios pobres habaneros (versiones cubanas del *ghetto* negro norteamericano) -que descende de la lengua bozal de los cautivos africanos aglutinados en ellos-, es ya uno de los elementos constitutivos de la expresión lingüística, agresiva e insurrecta, que diera a los *Motivos* su justo calibre.⁹⁷

⁹⁷ *Ibidem*, “Nel linguaggio de *Motivos de son*, con la riproduzione del parlato dei neri avaneri, è implicito il desiderio del poeta di recuperare la lingua perduta, come ben definisce Martínez Estrada: la lingua dei vinti. Il «Canto negro», di *Sóngoro Cosongo*, è una vera incognita letteraria. Incantamento del poeta davanti alla parola? Retaggi linguistici yoruba? Desiderio imperioso di rifondare il mondo perduto, di restaurare la lingua ancestrale annichilita davanti all’imposizione di un’altra, per la quale sfuma? I *Motivos de son*, stilisticamente, non hanno antecedenti nella tradizione della poesia scritta (colta) della nazione, invece sì nella precedente tradizione orale meticcio. È evidentemente palpabile la presenza dei testi delle *guarachas*, pregones callejeros, comparsas e rumbas, scontate quelle del *son*, ovviamente. Alcuni hanno sostenuto la teoria di un’influenza nei *Motivos* del teatro e delle composizioni di Lope e Góngora. Non credo che Guillén dovesse ricorrere all’elemento prosaico, al meramente letterario, quando ci tramanda che questa poesia è la sua personale esperienza. Semplicemente si coniugarono la tradizione orale e scritta del nostro popolo, una si inserì nell’altra. La riproduzione della lingua parlata dei quartieri poveri de La Habana (versione cubana del ghetto nero nordamericano) - che deriva dalla lingua *bozal* dei prigionieri africani stipati lì - è già uno degli elementi costitutivi dell’espressione linguistica, aggressiva e ribelle, che offre a *Motivos* il giusto spessore”.

2. Traduzioni

Il commento della Morejón riassume la finestra delle problematiche linguistiche che rendono la traduzione dal cubano estremamente complessa, quasi impossibile. Il primo aspetto da considerare è il riferimento alle guarachas, ovvero a un genere musicale tipico cubano. Il termine ‘*guaracha*’ sembra comparire per la prima volta alla fine del ‘700⁹⁸ per indicare appunto un genere musicale. Successivamente il lemma viene incluso nel *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*⁹⁹ del 1836, sempre con il significato di danza e musica tipica di Cuba, e ristampato nel 1985. Nel saggio di Rine Leal del 1982 sul teatro e l’arte cubana¹⁰⁰, la ‘*guaracha*’ viene definita un ‘*baile de gentualla*’: i ‘*bailes de la gentualla*’ sono noti anche l’espressione ‘*bailes de cuna*’ dove le persone di razze differenti ballano insieme. La ‘*guaracha*’ “impiega la struttura solista-coro, cioè i versi e i passaggi variano tra il solista e il coro, è comune l’improvvisazione, e i temi trattati nei testi riguardano i problemi quotidiani, impepati con artigianale arguzia.”¹⁰¹. Le ‘*guarachas*’ erano rappresentate e suonate nei teatri musicali e nei saloon frequentati dai ceti bassi della società cubana. Divenne una parte integrante del teatro comico Bufo nella metà del XIX secolo, fondamentale per la storia dell’emancipazione degli schiavi neri e per l’indipendenza dell’isola, andando ad impiegare principalmente un linguaggio vicino al gergo e alle espressioni più colloquiali. Il richiamo al linguaggio colorito delle strade cubane spiega anche cosa siano i ‘*pregones callejeros*’, ovvero i discorsi pubblici ma che nel loro riferimento alla strada, indicano un idioma particolarmente colorito e destinato ad un pubblico di cultura medio bassa. Il terzo elemento citato dalla Morejón sono le ‘*comparsas*’, ovvero i gruppi di percussionisti tipici dei festeggiamenti del carnevale a Santiago de Cuba e oggi giorno anche de La Habana. Il sostantivo ‘*comparsas*’ fa riferimento alla teatralità dei loro costumi. L’insieme di musicalità e tradizione richiamato dalla saggista mette in evidenza la complessità del linguaggio di Guillén il quale cerca di riprodurre nei suoi versi la lingua ‘*bozal*’; il lemma ‘*bozal*’ si traduce letteralmente con ‘museruola’, ma anche come ‘tonto’, tuttavia a Cuba, secondo la *Real Academia Española*, indica una “persona que pronuncia mal la lengua española, a semejanza del antiguo negro bozal”¹⁰². In particolare, sembra interessante sottolineare come la lingua *bozal* sia spesso indicata come “la versión del español que fue hablada por los esclavos Africanos nacidos en África. Este se diferencia del español criollo que es la versión hablada por los esclavos de descendencia Africana que nacieron en América”¹⁰³. Se

⁹⁸ Mangado y Artigas, Josep María, *La guitarra en Cataluña, 1769–1939*, Londra, Tecla, 1998, p. 560.

⁹⁹ Esteban Pichardo, *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, La Habana., 1936.

¹⁰⁰ Rine Leal, *La selva oscura, de los Bufos a la neo colonia: historia del teatro cubano de 1868 a 1902*, La Habana, 1982.

¹⁰¹ Ivi, p. 19.

¹⁰² <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=cw2yVK1BoDXX2pWshr77>.

¹⁰³ Humberto Lopéz Morales, *La aventura del español en América*, capítulo 5. “África en América”, 79-103, Madrid, Espasa, 1998, p. 84, “la versione dello spagnolo che venne parlata dagli schiavi africani nati in Africa. Questa si differenzia dallo spagnolo creolo che è la versione parlata dagli schiavi di discendenza africana che nacquero in America”.

2. Traduzioni

Morales sostiene la presenza nel cubano di lemmi di origine tipicamente africana, sottolinea anche come questi si riferiscano principalmente alla religione, al ballo e alla musica. Guillén attinge da questo vocabolario fortemente tipicizzato per comporre i suoi versi, la cui traduzione risulta quasi impossibile poiché si andrebbe a perdere proprio questa caratteristica peculiare di copresenza di linguaggi diversi, con particolare riferimento alla lingua *bozal* che secondo Clancy Clements¹⁰⁴ e John Lipski¹⁰⁵ si è estinta nel XIX secolo. È proprio questa ricerca di sovrapposizioni che guida la mano di Guillén nella risoluzione di una “dicotomía: una lengua ideal y otra factual. El léxico y la fonética de los hispanoparlantes en América es la segunda; la de los peninsulares, la primera”¹⁰⁶. Non sembra possibile, parafrasando Calvino, la traduzione di queste sfumature con la lingua italiana la quale si rivela incapace di utilizzare i registri gergali senza sforare nei dialettismi o nei regionalismi. Inoltre, come già sottolineato, l’operazione di Guillén è ancora più complessa perché articolata su due livelli differenti: il primo strettamente legato al linguaggio che attinge a tradizioni linguistiche diverse ma il secondo è identificabile con la volontà di riprodurre i suoni stessi delle musiche tipiche afroamericane e, di conseguenza, cubane. Sembra evidente che nessuna traduzione possa farsi portavoce di entrambi gli obiettivi della poesia di Guillén, ma, generalizzando, di tutta quella, cosiddetta, poesia nera che rappresenta una sezione fondamentale della cultura cubana. Il sincretismo razziale di Cuba è spesso al centro delle opere letterarie e viene reso frequentemente proprio da un sincretismo linguistico che risulta intraducibile.

2.3.2.- La narrativa

I problemi posti dalla traduzione delle opere narrative si intrecciano maggiormente alle problematiche della teoria della ricezione rispetto alle questioni legate alla traducibilità del ritmo poetico, coinvolte inderogabilmente ad interrogativi di natura linguistica. Se tradurre “manejar el carro”¹⁰⁷ con ‘guidare la macchina’ fa sì che si perda la forte connotazione latinoamericana sia del verbo che del sostantivo, le componenti che portano le maggiori riflessioni sulla traduzione sono i vocaboli intraducibili in italiano nemmeno con perifrasi più o meno lunghe. Dal 1998 è in commercio un *Dizionario Cubano-Italiano*, testimonianza del fatto che l’idioma di Cuba non può essere chiamato semplicemente spagnolo: sono troppi i vocaboli che differiscono dal *castellano*

¹⁰⁴ J. Clancy Clements, *Bozal Spanish of Cuba*, in *The Linguistic legacy of Spanish and Portuguese*, Cambridge, University Press, 2009.

¹⁰⁵ John Lipski, *Where and how does bozal Spanish survive?*, in *Spanish in Contact: Policy, Social and Linguistic Inquiries*, John Benjamins Publishing Co., 2007.

¹⁰⁶ Nancy Morejón, introduzione a Nicolás Guillén, *Obras poéticas*, cit., “dicotomia: una lingua ideale e un’altra fattuale. Il lessico e la fonetica degli ispano parlanti in America è la seconda, quella dei peninsulari la prima”.

¹⁰⁷ Anziché “*conducir el coche*”.

2. Traduzioni

accademico, sono molteplici i termini che si richiamano agli antichi idiomi delle differenti etnie che compongono la società cubana. Sono numerose le edizioni di testi cubani tradotti che si chiudono con un glossario che riporta lemmi tipicamente cubani: emblematico è il caso dell'edizione del 2001 del capolavoro di Lezama Lima, *Paradiso*¹⁰⁸, che contiene sei pagine di espressioni cubane che ricorrono nel testo. Ma anche le opere di scrittori meno criptici e meno enciclopedici rispetto a Lezama Lima hanno un apparato esplicativo: *Perversioni all'Avana*¹⁰⁹ di Mejides, per esempio, si chiude con un glossario che, oltre a fornire indicazioni sui personaggi storici nominati all'interno del romanzo, riporta delle parole cubane caratterizzanti come “*el congrí*”¹¹⁰, “*el garañon*”¹¹¹ o “*la guayabera*”¹¹², il già citato *L'Avana, amore mio*¹¹³, silloge di alcuni contributi di Carpentier sul capoluogo cubano, arrega un sintetico elenco di termini non tradotti nel testo, come “*moros y cristianos*”¹¹⁴, che, a dispetto di una traduzione letterale, indicano riso e fagioli neri, “*tamal en cazuela*”¹¹⁵, “*guardavecinos*”¹¹⁶, “*ingordaflaco*”¹¹⁷, espressione tipicamente cubana la cui traduzione letterale sarebbe “ingrassa-magro”, e “*fruta bomba*”¹¹⁸. Se sono frequenti le non-traduzioni di termini tipici della cucina caribeña, l'aspetto più interessante è la non traducibilità di vocaboli che racchiudono in sé una storia non condivisa con il lettore italiano, destinatario delle traduzioni. Sono termini come ‘*compañero*’, “*piropo*”¹¹⁹, “*guagua*”¹²⁰, ‘*periodo especial*’,

¹⁰⁸ José Lezama Lima, *Paradiso*, Einaudi, Torino, 2001.

¹⁰⁹ Miguel Mejides, *Perversioni all'Avana*, Edizioni Estemporanee, Roma, 2009.

¹¹⁰ Ivi, p. 164, “*Congrí*: piatto tipico cubano di origine africana, a base di riso e fagioli scuri cucinati insieme, a cui si aggiungono i *chicharrones*(ciccioli) di maiale. Il *congrí* viene servito come contorno alla carne di maiale”.

¹¹¹ *Ibidem*, “*Garañón*: il *garañón* a Cuba è una pianta selvatica che dicono serva per curare l'impotenza sessuale. In spagnolo indica anche un asino o una cavalla morta”.

¹¹² Ivi, p. 165, “*Guayabera*: camicia tipica dell'America latina, generalmente di lino, bianca o di colore chiaro”.

¹¹³ Alejo Carpentier, *L'Avana, amore mio*, cit.

¹¹⁴ Ivi, p. 116, “*Moros y cristianos*: riso e fagioli neri”.

¹¹⁵ *Ibidem*, “*Tamal en cazuela*: pasticcio di farina di mais con ripieno di varie cose”.

¹¹⁶ *Ibidem*, “*Guardavecinos*: inferriata che separa due case adiacenti”.

¹¹⁷ Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., p. 36: “Uno dei piatti tipici della cucina povera è l'*ingordaflaco*. Si tratta di un minestrone denso che si cuoce in grandi quantità dentro un profondo pentolone e ha la caratteristica di riempire la pancia e non far sentire i morsi della fame. È composto da un po' di *chicharo*(un legume che assomiglia molto ai nostri ceci), del riso, *yucca*(un tubero simile alla patata ma dalla forma più allungata e irregolare) e patate”.

¹¹⁸ “*Papaya*”. Il termine “*papaya*” in cubano è considerato volgare perché usato per rappresentare l'organo sessuale femminile. N.d.A.

¹¹⁹ “Il *piropo* è un apprezzamento ironico e divertente che a volte rasenta la volgarità, ma di solito è solo una colorita considerazione sulla bellezza della donna che sta passando. *Si cocinas como caminas me como hasta la raspita*- se cucini come cammini mi mangio anche gli avanzi- *Madre vayas con Dios que me voy con tu hija*- rivolto alla madre della ragazza che cammina accanto, Mamma vai con Dio che io me ne vado con tu figlia.(...) Gli esempi rendono l'idea di questa usanza che le donne sono abituate ad accettare con un sorriso.”, Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., p. 60.

¹²⁰ *Guagua*: “(...) mezzo pubblico con itinerari prestabiliti, fermate programmate e biglietto: “il cammello”, automezzo che prende il nome dall'animale per le due protuberanze del tetto che ricordano le gobbe del cammello. Si tratta di quello che in italiano viene definito un bilico, cioè una cabina motrice alla quale è attaccato un rimorchio di 12 metri che da noi generalmente trasporta merce e a Cuba trasporta cristiani. Questo rimorchio, che ha per l'appunto la forma di un lungo container, è dotato di due aperture per l'accesso e di alcuni finestrini. All'interno esistono alcune panche, ma la maggior parte della superficie, è libera, in modo da accogliere un maggior numero di persone. Questi mezzi non sono molto frequenti e pertanto sono sempre affollatissimi. A detta dei cubani, e soprattutto delle cubane, un viaggio con il

2. Traduzioni

“*jinetera*”¹²¹, lemmi che racchiudono in essi l’intero modo di vivere a Cuba, la quotidianità che si respira solo lungo le vie cubane. Emblematica dell’inefficacia di alcune traduzioni di vocaboli semanticamente complessi, è l’italianizzazione del titolo dell’opera di Barnet *Biografía de un cimarrón* che è edito come *Autobiografia di uno schiavo*¹²². In realtà il termine ‘*cimarrón*’ ha una valenza storica precisa e il titolo *Autobiografia di uno schiavo* non si rivela corretta o, se non altro, riduttiva: il *cimarrón* non è un semplice schiavo. Il termine ‘*cimarrón*’ veniva utilizzato nelle colonie spagnole per indicare gli schiavi africani fuggiaschi. L’etimologia del vocabolo ‘*cimarrón*’ richiama, nella variante americana dello spagnolo, l’immagine di un qualsiasi animale importato dai colonizzatori in America dandosi alla macchia (*cimarra* era appunto la boscaglia). Il termine passa poi, verso la metà del XVI secolo, ad indicare la ‘carne umana’ di proprietà dei *conquistadores* fuggita nell’entroterra per riscattare la propria libertà. I *cimarrónes* divennero un fenomeno sociale nelle colonie intorno al 1540. Un ventennio dopo, le comunità di schiavi fuggiaschi dovevano essere ormai divenute un problema, quanto meno a Cuba, se gli spagnoli iniziarono a selezionarvi una razza canina *ad hoc* con il compito di stanare i cimarroni: il dogo cubano. L’effettiva pericolosità dei *marrónes*, termine che spesso sostituiva *cimarrones*, nella gestione delle Antille divenne evidente nel 1571 quando, durante la sua celebre spedizione contro *Nombre de Dios*, il corsaro Francis Drake venne appunto supportato dagli schiavi africani fuggiaschi, decisi a vendicarsi degli odiati padroni spagnoli, durante l’attraversamento delle foreste delle Antille. Nel 1963 un quotidiano dell’Avana pubblica un servizio circa gli abitanti più longevi dell’isola e tra questi compare il nome di un *cimarrón*: Esteban Montejo. Barnet decide di intervistarlo e di registrarne l’autobiografia. «Nasceva un documento unico, uno di quei rari casi in cui il «materiale»

cammello è un’esperienza assai sgradevole perché parte che, con la complicità dell’affollamento e della ressa, siano sempre in agguato decine di mani morte e di mani vive che palpeggiano in continuazione.”, Alberto Guilisano, *Cuba l’isola che non c’è. Appunti di viaggio*, Roma, Albatros, 2010, p. 50.

¹²¹ *Jinetera*: “A Cuba per legge la prostituzione sarebbe un reato, ma in questo paese sono molte le cose che non si potrebbero fare e che invece si fanno. Purtroppo in questi ultimi anni c’è stato un aumento esponenziale della prostituzione. (...) Le prostitute classiche, cioè quelle che si vendono a una tariffa certa, a Cuba si chiamano *putas* e l’appellativo volgare non differisce molto dal nostro. (...) Accanto a questo tipo di prostituzione però ce n’è un altro più raffinato, dove può essere difficile capire con chi si ha davvero a che fare. Stiamo parlando delle *jineteras* e dei *jineteros*, due vocaboli che si traducono letteralmente in cavallerizza e cavallerizzo e che rendono l’idea perché si tratta di persone che vivono la vita a cavallo di ogni avventura. Sono ragazze e ragazzi per lo più molto giovani che frequentano gli ambienti turistici e cercano di procurarsi incontri con stranieri. Scelgono la persona adatta, per l’aspetto fisico ma soprattutto per quello economico, e passano con lui alcuni giorni. Non chiedono una tariffa precisa e lo straniero ha l’impressione di non avere a che fare con prostitute, però fanno in modo da spingerlo a fare regali costosi e chiedono alla fine dell’ “avventura” un po’ di dollari per la famiglia. Hanno sempre un parente ammalato o una storia tragica da raccontare, e sanno piangere a comando in modo molto realistico.”, Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., pp. 68-70.

Esistono numerose opere letterarie che hanno come soggetto la vita delle *jineteras*, ma probabilmente la rappresentazione più efficace è quella che offre la canzone “*Jinetera*” di Willy Chirino.

¹²² Miguel Barnet, *Autobiografia di uno schiavo*, cit.

2. Traduzioni

etnografico e sociologico assume spontaneamente, per la sua forza interna, un valore poetico e letterario”¹²³

Usato inizialmente dai colonizzatori spagnoli, nella *Real Cédula* dell’11 marzo 1531, per definire gli schiavi *indios* ribelli in fuga dalle piantagioni delle colonie, con il termine ‘*cimarrónes*’ furono chiamati gli schiavi ribelli della rivoluzione haitiana del 1804: nell’immaginario sudamericano il ‘*cimarrón*’ è colui che simbolicamente torna in alto, riemerge a respirare, si eleva dalla sua infima condizione di schiavo. Questa connotazione si perde nella traduzione italiana ‘schiavo’.

Non meno importanti sono i termini politicamente connotati o comunque legati alla rivoluzione castrista come ‘*libreta*’, ‘*apagón*’¹²⁴, ‘*camaján*’¹²⁵, ‘*bloqueo*’, ‘*balseiros*’ e ‘*marielitos*’.

Non si legge testo cubano ambientato dopo la rivoluzione che non parli della ‘*libreta*’:

Il cubano che mangia con la *libreta* (tessera di razionamento) ha diritto ogni mese a quattro uova, del pane, un po’ di sale, tre libbre di riso, una manciata di fagioli neri, un po’ di zucchero (quasi sempre nero perché bianco non si trova) e due litri di kerosene per la cucina. Il pollo (in modeste quantità) è per vecchi e bambini, (...) La *libreta* darebbe diritto anche a piccole quantità di sapone e olio, ma, come accade per la carne, non arrivano mai nei negozi del razionamento.¹²⁶

Il ‘*bloqueo*’ o embargo è “il divieto per le aziende americane di esportare a Cuba e di importare da Cuba”¹²⁷; le principali ripercussioni di questa posizione del castrismo sono la difficoltà nel reperire generi alimentari e l’approvvigionamento di fonti energetiche.

¹²³ Ivi, risvolto di copertina.

¹²⁴ Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., p. 23, “L’embargo statunitense diventava ancora più insopportabile(...) il periodo speciale segnava l’inizio di un’economia di guerra, con razionamento di combustibili, generi alimentari ed elettricità. Le città diventavano semibuie e l’*apagón* (il *black.out* energetico) era ogni giorno compagno non gradito delle famiglie.”, letteralmente il termine “*apagón*” significa interruzione temporanea della somministrazione dell’energia elettrica, etimologicamente è formato dal verbo “*apagar*”, “spegnere” e dal suffisso accrescitivo *-ón*.

¹²⁵ Ivi, p. 88: “Un’altra tipologia di straniero che la fantasia popolare ha creato dal niente è quella del *camaján*, una parola inventata all’Avana che non vuol dire niente perché non si tratta di spagnolo corretto. L’espressione riassume in un solo termine tutte le qualità positive e negative di uno straniero che conosce troppo bene Cuba e non è più possibile fregarlo. (...) In pratica il *camaján* è un cubano d’adozione(...) E la stessa parola *camaján* se pronunciata con astio e con livore può essere l’equivalente dell’italico figlio di puttana, così come da noi la stessa espressione può avere un significato positivo e negativo a seconda del contesto in cui viene inserita.” Segnaliamo inoltre che la voce *camaján* compare nel *Dizionario Cubano-Italiano*: “*Camaján*: sostantivo popolare spregiativo, vitaiolo, perdigiorno”.

¹²⁶ Gordiano Lupi, *Almeno il pane Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., p. 35. I dati riportati da Gordiano Lupi, tuttavia, non trovano ulteriore conferma. Nonostante venga citata più volte l’assoluta insufficienza delle quantità alimentari forniti dalla “*libreta*”, si sostiene anche che “con la *libreta* nadie puede vivir, pero sin la *libreta* hay mucha gente que no puede vivir” (<http://www.infobae.com/2013/07/10/1074501-la-libreta-razionamento-cumple-medio-siglo-cuba>), “nessuno può vivere con la *libreta* però senza la *libreta* c’è tanta gente che non può vivere”.

¹²⁷ Alberto Gulisano, *Cuba l’isola che non c’è. Appunti di viaggio*, cit., p. 15.

2. Traduzioni

Due voci che sono incomprensibili senza conoscere la storia dell'isola sono *'balseros'* e *'marielitos'*:

Balsero deriva da *balsa*, che vuol dire zattera, ed è il termine usato a Cuba per definire tutti coloro che decidono di fuggire dall'isola a bordo di zattere improvvisate, costruite con assi di legno affrancate a camere d'aria di camion. Con questi mezzi di fortuna pericolosissimi, molti cubani quotidianamente cercano di abbandonare l'isola, dirigendosi verso la Florida che dista 145 chilometri.¹²⁸

Strettamente legata al dramma dei *'balseros'* che partono di notte¹²⁹, sfidando il mare e gli squali che popolano le acque, c'è l'episodio di Mariel, già citato nel primo capitolo: in comune hanno la volontà di abbandonare l'isola, il desiderio di cercare fortuna altrove. I termini *'balseros'* e *'marielitos'* echeggiano a Cuba poiché

Quasi tutte le famiglie cubane hanno almeno un componente che vive all'estero. La maggior parte però è scappata tra il 1959 e il 1960 o è "emigrata" con la benedizione di Castro nel 1980, quando fu concessa ai cubani la possibilità di lasciare liberamente l'isola, e ben 120.000 persone, i così detti *marielitos* (dal luogo di partenza Mariel) tra cui tutti i detenuti comuni e non solo quelli politici, abbandonarono Cuba alla volta degli Stati Uniti. Per i famigliari di questi espatriati non esistono problemi particolari. I problemi esistono invece per i familiari dei *balseros* perché vengono considerati "sospetti" in quanto parenti di "criminali politici"(...) ¹³⁰

Se un universo di intraducibilità è costituito dalla terminologia storicamente e politicamente connotata, un altro antro di difficile resa è quello del vocabolario religioso. Anche in questo caso la difficoltà per il traduttore è di due nature diverse: la prima di natura, ovviamente, linguistica ma la seconda, più complessa e al contempo più interessante, riguarda il passaggio di un immaginario da una cultura ad un'altra. Se non esiste una traduzione letterale di *'santero'*, quello che è più rilevante è, comunque, che il lettore italiano, con qualsiasi termine questo venga tradotto, non riuscirà a cogliere nella sua complessità ciò che la figura del *'santero'* rappresenta nella cultura cubana. Spesso anche la semantica religiosa trova spazio nelle note esplicative delle opere tradotte, tuttavia

¹²⁸ Ivi, p. 68.

¹²⁹ Anche Reinaldo Arenas, nella sua autobiografia, *"Prima che sia notte"*, riporta la testimonianza di questi viaggi della speranza: "Grazie a Rubén conoscemmo un uomo affascinante che inventava ogni volta un modo più insolito per scappare dall'isola. Secondo lui si poteva fuggire a bordo di una zattera di plastica(...)" p. 260.

¹³⁰ Alberto Gulisano, *Cuba l'isola che non c'è. Appunti di viaggio*, cit., p. 69.

2. Traduzioni

la spiegazione di chi siano gli ‘*Orisha*’ non giustifica al lettore italiano la presenza massiccia di questi nelle opere cubane. Le opere cubane, infatti, sono spesso piene di riferimenti al mondo della santería. Se la religione è indiscutibilmente un elemento centrale in tutte le culture, la santería non ha una valenza solo religiosa ma anche razziale. Il termine ‘*santería*’ è stato coniato dagli spagnoli per denigrare quella che a loro pareva un'eccessiva devozione ai santi da parte dei loro schiavi, che andavano in questo modo a non comprendere il ruolo principale di Dio nella religione cattolica. Questo atteggiamento nacque da una costrizione imposta loro dagli schiavisti: la proibizione tassativa, pena la morte, di praticare le proprie religioni animiste, portate con loro dall'Africa occidentale, li costrinse a trovare una soluzione per aggirare questo divieto e cioè di celare, nel vero senso della parola, dietro l'iconografia cattolica i loro dei, così da essere liberi di adorarli senza incorrere nella crudeltà dell'oppressore¹³¹. In tal modo i dominatori spagnoli pensarono che gli schiavi, da buoni cristiani, stessero pregando i santi, quando in realtà stavano di fatto conservando le loro fedi tradizionali. Il vocabolo santería incarna il processo di demistificazione operata dal colonizzatore nei confronti delle culture schiavizzate, i santeros utilizzano preferibilmente il termine *Regla de Ocha*.

Gli *Orishas* africani, che la variante linguistica adottata, trasforma in *Orichas*, una volta raggiunto il doppio continente, e nel caso specifico Cuba, si adattarono alle realtà indigene superstiti nell'isola e all'iconografia cattolica che venerava i santi dei padroni spagnoli, e continuarono ad essere venerati all'interno di un complesso sincretismo religioso che prese il nome di *Santería* o *Regla de Ocha*. (...)La commistione tra le credenze riconducibili al retaggio africano e quelle nelle virtù dei santi della Chiesa cattolica, costituisce uno degli aspetti più originali della *Santería* cubana.¹³²

L'appropriazione dell'iconografia cristiano cattolica è stata un processo lento e graduale ma si possono individuare due momenti fondamentali nella storia della santería cubana: il primo, nel corso dell'800, con il ritorno in Africa di gruppi di schiavi liberati, il secondo, più interessante ai fini della nostra ricerca, coincide con la rivoluzione castrista. Il '900 vede una grande ondata repressiva del culto della *Regla de Ocha*, tuttavia la lotta cessa con l'ascesa al potere di Fulgencio Batista. “Nel 1959 inizia una lunga notte per i culti religiosi e la santería non fa eccezione¹³³. La

¹³¹ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, cit., p. 57, “Changó è Santa Barbara, governa il fuoco, il tuono e il fulmine, oltre a essere il simbolo del potere bruto, della passione e della virilità.(...) Elegguá viene raffigurato come Sant'Antonio da Padova, ma per la tradizione stantéa è il bambino degli dei, imprevedibile e sconcertante”.

¹³² Laura Monferdini, *La santeria cubana*, Milano, Xenia editore, 2001, pp. 44-45.

¹³³ Reinaldo Arenas riferisce come venissero fatti lavorare nelle UMAP molti testimoni di Geova unicamente per la loro religione.

2. Traduzioni

rivoluzione cubana si avvicina al comunismo sovietico e si irrigidisce su posizioni di ateismo(...)"¹³⁴. Tuttavia, nel 1985 viene pubblicato *Fidel y la religión* nel quale Castro legittima i culti ma regime castrista tollera la sola religione santera nell'isola per motivi ideologici anti cattolici. *La Regla de Ocha* viene letta, infatti, dal regime come una manifestazione della tradizione culturale autoctona e valorizzata in quanto tale, non tanto come una pratica religiosa.

(...) le manifestazioni religiose sono sempre state messe al bando dal regime, in quanto ritenute inopportune a livello sociale e dannose ai fini della corretta interpretazione dei principi ideologici propagandati dal governo dell'Avana.(...) l'inizio del cosiddetto *periodo especial* (1990) ha favorito una distensione nei rapporti tra i cittadini e il governo ufficiale in merito alla dimensione religiosa dei cubani (...) esprimersi in percentuali risulta piuttosto difficile anche se appare certo, secondo stime recenti, che i cattolici rappresentino a Cuba la maggioranza religiosa in assoluto, sia in rapporto ai protestanti che ai praticanti dei sincretismi di origine afroamericana.¹³⁵

Uno dei primi obiettivi della macchina culturale castrista, come già evidenziato per quanto concerne la fondazione de *Casa de las Americas*, è quello di recuperare le peculiarità della cultura popolare in tutte le sue espressioni e manifestazioni; anche il recupero della tradizionale religione della *Regla de Ocha* può essere facilmente iscritta in questo progetto. La *santería* diviene un elemento centrale di questo recupero anche grazie alle influenze che esercita nell'ambito della danza ma anche della musica, universo che, come già sottolineato, è di fondamentale importanza per il mondo cubano. I generi musicali cubani, in particolare la Rumba, risentono fortemente del ritmo sincopato delle musiche utilizzate nei raduni rituali ad esempio a base di tamburi in onore del dio, o santo, *Changó*. La tradizione della *santería* permea quindi, non solo la vita religiosa, ma anche altre manifestazioni culturali e, più in generale, la vita degli stessi cubani, soprattutto di origine africana ma non solo.

La *santería* non è solo una religione, ma uno stile di vita, un modo per conoscere il mondo circostante. È una religione fatta di elementi naturali, di mare, fuoco, vento, sole e fulmine. Il *santero* è un personaggio al quale si ricorre per dare una soluzione ai problemi del quotidiano. (...) La *santería* ben si attaglia alla mentalità locale, perché è una religione composta da riti che mettono in primo piano tabacco e rum. Talvolta anche una sbronza memorabile e una frenetica danza in compagnia di una bella ragazza può entrare

¹³⁴ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, cit., p. 55.

¹³⁵ Laura Monferdini, *La santería cubana*, cit., p. 42.

2. Traduzioni

nel rituale evocativo.(...) La *santería* è parte integrante della cultura cubana, così come lo sono il ballo e la musica.¹³⁶

La massiccia presenza della ritualità santera e della sua simbologia emerge naturalmente anche dalle opere letterarie ambientate a Cuba. Non è possibile comprendere determinati riferimenti senza conoscere il mondo che soggiace alle singole immagini, anche per il carattere totalizzante della *Regla de Ocha*:

Secondo i principi cardine della *Santería*, ciascun essere umano è sotto l'influenza, fin dalla nascita, di un *Oricha* personale, una sorta di tutore che risponde alle caratteristiche di una guida destinata a prendersi cura e a difendere il proprio eletto, al quale assomiglia visibilmente, nel carattere e nei comportamenti.¹³⁷

L'*Oricha* personale, quindi, accompagna ogni momento della vita di un individuo e si palesa nei suoi comportamenti, nel suo carattere e nelle sue scelte di vita. Nel brano di Mejides *Il futuro del sottosuolo*, tradotto da Danilo Manera, la stessa città de La Habana viene descritta richiamando l'immagine di *Changó*:

La Habana è un travestito. È la città *Changó*, uomo e donna, utero della ribellione e fallo del malcontento che accelera il cambiamento, in bene o in male che sia...¹³⁸

Come afferma Gordiano Lupi, “per capire a fondo la cultura cubana non si può prescindere dalla *santería* e dai suoi rituali”¹³⁹, legati a perché “cose del mondo: mare, fuoco, vento, sole e fulmine”¹⁴⁰.

Ècue- Yamba- O, primo romanzo di Alejo Carpentier, mai tradotto in italiano, avrebbe presentato enormi problemi legati alla traduzione proprio per il suo continuo riferimento all'universo della cultura afroamericana oltre ai problemi legati al *mestizaje lingüístico* che caratterizza l'opera, questioni paragonabili a quelli affrontati nell'analisi della poesia di Guillén. Il programma ideologico di Carpentier è infatti quello di una “reivindicación nazionalista mediante la exaltación

¹³⁶ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, cit., pp. 63-64.

¹³⁷ Laura Monferdini, *La santería cubana*, cit., p. 47.

¹³⁸ Miguel Mejides, *Il futuro del sottosuolo*, in *Vedi Cuba e poi muori*, a cura di Danilo Manera, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 27.

¹³⁹ Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel, Cuba quotidiana nel periodo speciale*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006, p. 27.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 31-32.

2. Traduzioni

de los valores culturales afroantillanos”¹⁴¹, che passa attraverso “procesos estilísticos ya bien conocidos (...) de reproducción mimética del habla afrocubana en los pasajes en estilo directo y en los diálogos”¹⁴². Il mimetismo linguistico è registrabile nei dialoghi:

- ¡Demonio! ¡Lo que es laval guayaberas embarrás de tierra colorá!(...)
- ¡Barbarita, sin belgüenza; suet'ta a tu em'manito!(...)
- ¡Barbarita, corre a buscal a Luisa y dile que venga ensegúa, que voy a dal a lú...!¹⁴³

Tuttavia, anche a livello contenutistico, sorgono numerose problematiche legate alla traducibilità del contesto culturale nel quale sorge il testo. Ad esemplificazione di ciò, riportiamo due passi con una nostra traduzione contenente una sorta di glossario senza il quale il contenuto non sarebbe comprensibile:

Al cumplir tres años, Menegildo fue mordido por un cangrejo ciguato que arrastraba sus patas de palo en la cocina. El viejo Beruá, médico de la familia desde hacía cuatro generaciones, acudió al bohío para echar los caracoles y ampliar con sus manos callosas tres onzas de manteca de majá sobre el vientre del enfermo. Después, sentado en la cabecera del niño, recitó por él la oración (...)¹⁴⁴

“Quando compì tre anni, Menegildo fu morso da un granchio infetto che trascinava le sue zampe da *palo* (letteralmente significa “ramo” o “bastone” ma diventa sinonimo di stregoneria dell’immaginario santero. Le credenze de la Regla de Palo sono antichissime e sono strettamente legate alla tradizione del Congo e vengono considerate a tutti gli effetti un potente veicolo di forze negative) in cucina. Il vecchio Beruá, medico di famiglia da quattro generazioni, accorse al *bohío* (tipica casa contadina cubana fatta di corteccia e foglie di palma) per lanciare le conchiglie (è uno dei riti divinatori della Regla de Ocha: la pratica, chiamata diloggún o caracoles, è esercitata gettando solitamente sedici conchiglie di Cyprea) e spalmare con le sue mani callose tre once di burro di *majá* (boa cubano) sul ventre del malato. Poi, seduto al capezzale del bambino, recitò per lui l’orazione”

¹⁴¹ http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_067.pdf, “rivendicazione nazionalista mediante l’esaltazione dei valori culturali afroantillani”.

¹⁴² *Ibidem*, “processi stilistici già ben conosciuti (...) di riproduzione mimetica della parlata afrocubana nelle sequenze dirette e nei dialoghi”.

¹⁴³ Alejo Carpentier, *Écue- Yamba- O*, cit., pp. 23-24.

¹⁴⁴ Ivi, p. 27.

2. Traduzioni

E ancora:

Por herencia de raza conocía el yambú, los sones largos y montunos, y adivinaba la ciencia que hacía bajar el santo¹⁴⁵

Per eredità della razza conosceva il *yambú* (tipologia di *son* afrocubano), i *son* (letteralmente “suoni”, indica la tipica musica popolare ballabile originaria delle province orientali) lunghi e contadini e indovinava la scienza che faceva scendere il santo (anche in questo caso la traduzione letterale non significa nulla: musica e danza rivestono importanza fondamentale in tutte le cerimonie della *Regla de Ocha*. L'apparato musicale legato al sincretismo risulta caratterizzato da basi ritmiche, melodie vocali e percussioni che accompagnano i rituali. Ogni ritmo ha un significato specifico ed è conosciuto soltanto dai percussionisti stessi e dai fedeli.)

Il testo può essere considerato un emblema delle questioni traduttologiche per quanto concerne la tematica religiosa, indissolubile dalla trama stessa, come afferma lo stesso Carpentier, presentando il suo protagonista:

(...) un campesino analfabeto, arrancado de un un ambiente muy alejado de donde ya podían escucharse palabras orientadoras, para caer, tras de una absurda aventura carcelaria, en un mundo pintoresco y saintero, (...) entre oraciones, sortilegios, charadas, oficios imprevistos, artimañas ingeniosas(...) ¹⁴⁶

In uno dei testi cubani più conosciuti, anche grazie alla sua versione cinematografica¹⁴⁷, *Fresa y chocolate*¹⁴⁸, intitolato inizialmente *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, di Senel Paz emerge la chiara contrapposizione tra universo cattolico e santería. Il testo ricostruisce attraverso il rapporto dei due protagonisti David, giovane tesserato del Partido Revolucionario Cubano, e Diego, artista omosessuale, i limiti del castrismo. Come afferma lo stesso Senel Paz:

¹⁴⁵ Ivi, p. 34.

¹⁴⁶ Ivi, p. 13, “un contadino analfabeta, squattrinato di un ambiente molto lontano da dove si potevano ascoltare parole tendenziose, attraverso un’assurda avventura carceraria, in un mondo pittoresco e santero (...) tra orazioni, sortilegi, sciarade, mestieri imprevisti, tranelli ingannevoli(...)”.

¹⁴⁷ *Fresa y Chocolate*, diretto da Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, Cuba, 1994.

¹⁴⁸ Senel Paz, *Fresa y Chocolate*, Tafalla, Txalaparta, 2013.

2. Traduzioni

(...) *Fragola* è un libro in cui si parla di cose di cui non si poteva parlare e si dicono cose che non si potevano dire, ovviamente a proposito della omosessualità, ma soprattutto è un libro contro l'intolleranza, l'intolleranza verso qualsiasi forma di diversità e in particolare verso i più deboli. Il tema dell'omosessualità è un tema tipico della letteratura cubana se si pensa al capitolo di *Paradiso* di Lezama che è stato uno degli obiettivi di una certa cultura retrograda e officialista.¹⁴⁹

Le problematiche che emergono dal testo sono molteplici ma vengono riassunte dalle parole con cui Diego si presenta a David, affermazioni che compaiono sia nel racconto di Paz e sia nella sua sceneggiatura:

Antes voy a precisarte algunas cuestiones porque no quiero que luego vayas a decir que no fui claro. Eres de esas personas cuya ingenuidad resulta peligrosa. Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy, antes que todo, patriota y lezamiano, y de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo. Cuatro: estuve preso cuando lo de la UMAP. Y cinco: los vecinos me vigilan, se fijan en todo el que me visita¹⁵⁰

Se il tema centrale dell'opera è certamente l'impostazione omofobica del governo di Fidel Castro, non manca anche il riferimento all'universo religioso. Questa seconda tematica può essere colta solo da un lettore o da uno spettatore, per quanto riguarda la trasposizione cinematografica, non digiuno della storia della Cuba post rivoluzionaria. Diego, scultore dichiaratamente omosessuale, è impegnato nell'allestimento di una mostra di statue religiose: mentre mostra a David le opere di Germán, parla apertamente della religione cristiano cattolica. Il giovane comunista manifesta tutta la sua perplessità circa la tematica della mostra e afferma come siano poche le probabilità che il governo autorizzi l'esposizione. Le opere di Germán sono conservate a casa di Diego, coperte da lenzuola per proteggerle dalla guardiana di quartiere che sarebbe obbligata a riferire la cosa come

¹⁴⁹ Marco Nifantani, *Un atto di libertà. Conversazione con Senel Paz*, in Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, Firenze, Giunti, 1994, p. 54.

¹⁵⁰ Senel Paz, *Fresa y chocolate*, cit., p. 17, «Prima voglio mettere in chiaro alcune questioni perché non voglio che poi tu mi venga a dire che non sono stato chiaro. Sei di quelle persone la cui ingenuità può essere pericolosa. Uno: io sono un frocio. Due: sono religioso. Tre: ho avuto problemi con il regime; loro pensano che non ci sia posto per me in questo paese, ma qui si sbagliano; io sono nato qui; sono, prima di tutto, un patriota e un lezamiano, e da qui non me ne vado nemmeno se mi mettono una torcia in culo. Quattro: sono stato messo in un campo dell'UMAP. E cinque: i vicini di casa mi sorvegliano, annotano tutti quelli che mi vengono a trovare», qui e nelle note successive verrà utilizzata la traduzione di Marco Nifantani, Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, cit., pp. 20-21.

2. Traduzioni

possibile manifestazione controrivoluzionaria. A tempo stesso, un personaggio secondario, Nancy, vicina di casa e amica di Diego, pratica la *santería*, senza dover nascondere le sue statue. La donna parla con Santa Barbara, che per i credenti si è Changó, la dea dell'amore e del sesso, si preoccupa di lasciare davanti a questa del cibo che, secondo la tradizione *santera*, deve essere offerto in dono per ottenere i favori dei santi¹⁵¹.

Appartamento di Nancy: Balcone, Sala (esterno-interno giorno)

Nancy sta servendo una CLIENTE. Sul tavolo, merci eterogenee, in generale prodotti femminili di marche famose. Si nota anche un vaso con fiori più rossi del normale. In un angolo, un piccolo altare dedicato a una santa Barbara-Changó di grandezza regolare.(...)

CLIENTE: va bene. La tintura e questa crema. *(Paga ed esce)*

(...) Nancy rimette in ordine la merce. Guarda santa Barbara come se questa la stesse rimproverando. L'affronta.

NANCY: è tutto di ottima qualità, guarda. *(Le mostra i prodotti)* E poi sono io a correre il rischio. A te bastano le candele, a me no. Se vogliono prodotti buoni, che sgancino il denaro.¹⁵²

E ancora:

NANCY:*(a santa Barbara)* Hai visto che mani ha quel ragazzo? *(David, n.d.a.)* Sono tutta un brivido¹⁵³

Appartamento di Nancy (interno giorno)

Nancy entra furiosa. Cerca una corda e comincia a prepararla per impiccarsi.

NANCY: E dice di essere mio amico.¹⁵⁴ Spero che lo acchiappino e lo mettano in galera.*(A santa Barbara)*. Ma io non ci sarò per vederlo(...) Chissà che avrà detto di me a quel ragazzo. *(Si mette la corda al collo, ma poi cambia idea. Guarda con aria di sfida*

¹⁵¹ Gordiano Lupi, *Mi Cuba*, cit., p. 59, "(...) non c'è cubano che non abbia il suo altarino(*boveda*) con la casseruola(*prenda*) dove fare sacrifici. Completano l'apparato rituale due bambole nere simbolo *yoruba*, un tavolino con alcuni bicchieri pieni d'acqua, oggetti rituali come rum e tabacco per fare offerte ai morti".

¹⁵² Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, cit., p. 101, citazione tratta dalla sceneggiatura.

¹⁵³ Ivi, p. 103.

¹⁵⁴ Nancy fa riferimento a Diego e alla sua precedente richiesta di occuparsi dell'iniziazione sessuale del giovane David

2. Traduzioni

verso santa Barbara) e no, cara mia! Non ti viene in mente altro? Mi piace quel ragazzo, è vero.¹⁵⁵

La donna dialoga con la santa come se questa potesse effettivamente risponderle, ma anche la maniera di rivolgersi a lei lascia intravedere l'essenza della religione santera che si delinea come una religione della carnalità e del quotidiano.

Il romanzo, ambientato negli anni '70, tuttavia, porta ancora traccia del primo ateismo del castrismo:

L'ateismo dello Stato portava come conseguenza la discriminazione dei credenti(...) che non potevano entrare nelle file del Partito Comunista di Cuba e che anche nelle carriere civili incontravano ostacoli non sanciti da nessuna legge ma frutto di pregiudizi e di eccesso di zelo di funzionari e burocrati. Attualmente una riforma della costituzione ha sanato questa discriminazione.¹⁵⁶

Ateismo che, fino agli anni '70 è quasi equiparabile ad una vera e propria persecuzione nei confronti dei credenti che vengono guardati con sospetto, ma che viene ufficializzato come laicismo nel 1976: "ufficialmente la Costituzione in vigore dal 1976, approvata con un referendum popolare, stabilisce che la Isla è un paese laico, nel quale è consentita la massima libertà di culto"¹⁵⁷. Tuttavia durante gli anni in cui viene ambientata la vicenda di Diego e David, l'ostilità nei confronti delle manifestazioni religiose, e in particolare contro il cristianesimo, è ancora presente.

Cuba emerge, nel testo di Paz, come una *mezcla* di tradizioni religiose: si assiste alla sovrapposizione dell'immagine del Cristo dell'Avana¹⁵⁸ e del quartiere di Regla, una delle culle della *santería*, essendo un *barrio* con un'alta percentuale di afrocubani, come Guanabacoa. Inoltre, la contrapposizione tra l'atteggiamento riservato a Diego che, sia a causa della sua omosessualità che a causa dell'ardito progetto di organizzare una mostra di statue cristiane cattoliche, dovrà lasciare il paese e quello invece con cui viene presentata la religiosità di Nancy è emblematica.

¹⁵⁵ Ivi, p. 120.

¹⁵⁶ Alessandra Riccio, *Gli anni Settanta: miti e leggende*, introduzione di Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, cit., p. 8.

¹⁵⁷ Laura Monferdini, *La santería cubana*, cit., p. 42.

¹⁵⁸ "Una panoramica permette di vedere il paesino di Casablanca all'altro lato della baia, con la grande Statua del Cristo di alto"(Senel Paz, *Fragola e Cioccolato*, cit., p. 123). La statua di marmo è stata costruita tra il 1953 e il 1958 sulla collina *La Cabaña de La Habana*. La statua, realizzata da Jilma Madera, viene scolpita in Italia e benedetta da Pio XII. Venne portata a Cuba e inaugurata il 24 dicembre 1958 ma il cardinale Arteaga accusa Fulgencio Batista di voler strumentalizzare l'immagine di Cristo per raccogliere il consenso popolare. Con la cacciata di Batista e l'ascesa di Fidel Castro, la statua venne abbandonata e, rientrando in una zona militare, non era visitabile dal pubblico. Dagli anni '90 l'opera è di nuovo accessibile.

2. Traduzioni

DIEGO: David (*Stravolto*) Cazzo! Me ne vado! Vado via da questo paese!

David si ferma. Lo guarda.

DIEGO: sono degli amici che mi stanno aiutando. (*Prende una borsa e tira fuori il passaporto e i documenti*) Guarda il passaporto, guarda le carte per l'emigrazione. Guardali, leggili. Me ne vado, mi cacciano dal mio paese.

(...) DAVID: chi ti caccia? Che hai fatto?

DIEGO:Io non ho fatto niente. Essere omosessuale! Mi hanno licenziato dal lavoro.(...) La mostra di Germán, le lettere che ho mandato. Non sai che casino è successo. Dicono che io volevo fare propaganda, mi accusano di operare per mio conto.¹⁵⁹

Tuttavia la complessità legata alla religione non è l'unica tematica 'nascosta' nell'opera. L'incontro tra Diego e David, infatti, presenta un altro elemento che può essere decodificato solo alla luce della conoscenza della storia cubana: Diego si siede allo stesso tavolo di David da Coppelia, gelateria della frequentatissima *Calle 23* o *Rambla*¹⁶⁰, luogo di ritrovo degli omosessuali avaneri¹⁶¹, e cerca di instaurare un dialogo con il giovane. David¹⁶², consapevole dell'omosessualità di Diego, tenta di mantenere il distacco. Diego, dunque, cerca di far leva sulla curiosità di David, mostrandogli di possedere le opere di Varga Llosa. Come tutti i lettori, anche David brama di poter leggere i romanzi di Varga Llosa che però a Cuba sono proibiti dopo la presa di posizione del peruviano nel 'caso Padilla'. Varga Llosa, infatti, come già ricordato, è stato uno degli intellettuali firmatari del documento in cui viene richiesta la scarcerazione di Heberto Padilla. Varga Llosa a seguito dell'episodio di Padilla prende le distanze dagli ideali rivoluzionari e le sue opere vengono messe al bando dalla censura di regime.

Solo miré de reajo y vi que eran libros, ediciones extranjeras, y el de arriba-arriba, por eso mismo, por sere l de arriba, quedó al alcance de mi vista: Seix Barral, Biblioteca Breve, Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*¹⁶³. ¡Madre mía, ese libro, nada menos! Vargas Llosa era un reaccionario, hablando mierda de Cuba y el socialismo dondequiera que se paraba, pero yo estaba loco por leer su última novela y mirarla allí:

¹⁵⁹ Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, cit., p. 139.

¹⁶⁰ Si segnala che nella traduzione di Alessandra Riccio la '*Rambla*' viene tradotta erroneamente con il vocabolo '*Rampa*', Ivi., p. 14.

¹⁶¹ Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., p. 67.

¹⁶² L'episodio rientra in quella che è la normale tecnica adottata dagli omosessuali de La Habana: "L'omosessuale preferisce tattiche d'incontro più tranquille, come sedersi al Coppelia a consumare il gelato allo stesso tavolo e provando a invitare i ragazzi più giovani e carini(...)" *Ibidem*.

¹⁶³ Nella versione cinematografica il testo mostrato da Diego sarà, secondo la sceneggiatura dello stesso Paz, "*Conversazione nella cattedrale*", Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, cit., p. 72.

2. Traduzioni

los maricones todo lo consiguen primero.(...) «Es un material demasiado explosivo para exhibirlo en público. Nuestros policías son cultos. Pero si te interesan, te los muestro... en otro lugar». Me cambié el carnet rojo de militante de la Unión de Jóvenes Comunistas de un bolsillo a otro: que comprendi era que mis intereses de lector no creaban ninguna intimididad entre nosotros, ¿o prefería que llamara a uno de sus cultos policías? ¹⁶⁴¹⁶⁵

DIEGO: è stata un'imprudenza imperdonabile. Sai qual è il fatto? I nostri poliziotti sono colti. Se ne passa uno e ci trova con questo materiale, ci manda dritti dritti a tagliare la canna¹⁶⁶.

David lo fulmina con lo sguardo

DIEGO: Veramente. Con quello che Vargas Llosa dice del comunismo... Se vuoi te lo presto... a casa ho anche tutto Severo Sarduy e Goytisolo.¹⁶⁷

La prospettiva di David è una prospettiva intrisa di ideologia filo-castrista ma che lascia intravedere uno spiraglio motivato dai suoi interessi culturali. Non sarà Vargas Llosa l'unico autore 'proibito' ad essere nominato dall'eccentrico Diego: dai suoi discorsi emergono i nomi di Virgilio Piñera¹⁶⁸, Severo Sarduy¹⁶⁹, e Guillermo Cabrera Infante¹⁷⁰:

¹⁶⁴ Senel Paz, *Fresa y chocolate*, cit., pp. 10-11, "Ho gettato un'occhiata di traverso e ho visto che erano dei libri, edizioni straniere, e che quello che stava in cima, proprio per questo, perché stava in cima, era alla portata del mio sguardo: Seix Barral, Biblioteca Breve, Mario Vargas Llosa, *La guerra della fine del mondo*. Mamma mia! Proprio quel libro! Vargas Llosa era un reazionario, diceva cose terribili contro Cuba e contro il socialismo dovunque gli capitasse di parlare, ma io avevo un voglia tremenda di leggere il suo ultimo romanzo ed eccolo lì: le checche riescono ad avere sempre tutto per prime. (...) «è roba troppo esplosiva per esporla in pubblico. I nostri poliziotti sono colti. Ma se ti interessano, te li faccio vedere... in un altro posto.» Ho passato la mia tessera rossa di militante dell'Unione dei Giovani Comunisti da una tasca all'altra per fargli capire che i miei interessi di lettore non potevano creare nessuna intimità fra di noi, o preferiva che chiamassi uno di quei suoi colti poliziotti", pp. 15-16.

¹⁶⁵ Si è scelto di introdurre la citazione tratta dal racconto e non dalla sceneggiatura poiché viene presentata in modo emblematica la prospettiva di David, il quale si fa portavoce dell'ideologia castrista ma, tuttavia, senza poter silenziare le sue passioni culturali.

¹⁶⁶ Il riferimento è alle UMAP, nelle quali omosessuali e dissidenti venivano costretti ai lavori forzati nei campi di canna da zucchero. Il riferimento verrà ripreso poco dopo quando la passeggera del taxi collettivo preso dai due, ipotizzando una relazione tra loro, commenterà: "Fosse per me, li manderei tutti e due a tagliare la canna", Senel Paz, *Fragola e cioccolata*, cit., p. 74.

¹⁶⁷ Ivi, p. 72.

¹⁶⁸ Virgilio Piñera, prigioniero per pederastia passiva, liberato, secondo Guillermo Cabrera Infante, per motivazioni politiche legate alla sua internazionale fama di poeta (Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, cit., p. 83), muore, sempre secondo la testimonianza di Cabrera Infante, a 68 anni per un arresto cardiaco. Il funerale del poeta viene descritto come una "nuova *piece* dell'assurdo, interpretata da lui stesso in quella luttuosa occasione", durante il quale manca il corpo di Piñera, prelevato la mattina presto per evitare, secondo Cabrera Infante, una "camera ardente zeppa di gente(...) e una processione funebre fitta di incidenti e accidenti, tutti politici.", Ivi., p. 95.

¹⁶⁹ Severo Sarduy, poeta e scrittore cubano, ostile al regime, ottenne la naturalizzazione francese dopo essersi trasferito nel 1961 a Parigi in esilio.

¹⁷⁰ Guillermo Cabrera Infante è costretto a lasciare l'isola nel 1965 per volere del regime. La sua testimonianza è affidata alle graffianti pagine del testo "*Mea Cuba*", pubblicato nel 1992, nelle quali ripercorre le tappe fondamentali del regime di Castro attraverso la prospettiva dell'intellettuale bandito.

2. Traduzioni

«(...) Les importa bien poco lo que demás pensemos. Vuelve. Dejaré a un lado el tema de la mariconería, te lo juro. Toma, llévate La guerra del fin del mundo, y mira, también Tres tristes tigres, eso tampoco vas a conseguirlo en la calle»¹⁷¹

È chiaro che il lettore che non conosce la storia di Cuba non sia in grado di comprendere fino in fondo la curiosità suscitata dalle opere di Varga Llosa ma, soprattutto, non può capire quali siano le ragioni che rendono i testi dell'autore peruviano introvabili a Cuba. Probabilmente l'unica risposta che il lettore comune riesce a darsi è legata alla mancanza di mezzi dell'isola che, magari, rende di secondaria importanza la cultura e la lettura.

È proprio l'universo culturale di riferimento che impedisce che qualsiasi traduzione sia pienamente efficace: la necessità di avere un apparato critico che accompagna e guida il lettore nella comprensione del peso che ogni singola tematica ha all'interno della tradizione culturale cubana è assolutamente necessaria.

La problematica che concerne termini densi di cultura cubana, contenuti storicamente determinati e significati politici è pertanto una questione che travalica i confini della traduttologia, collocandosi a metà tra una riflessione di carattere traduttivo e una di carattere ricettivo. Se si considera il tradurre come un'operazione mentale sostanzialmente binaria che comprende due fasi, la prima di lettura e d'interpretazione, e la seconda di riscrittura¹⁷¹, risulta che la traducibilità di linguaggi così culturalmente connotati abbracci nella loro interezza entrambe le fasi in maniera molto più complessa rispetto a termini traducibili letteralmente. In questo caso, il passaggio non è tra un testo e una sua riscrittura, bensì è un movimento da una cultura ad un'altra dotata di strumenti di comprensione e interpretazione molto diversi. La traduzione risulta quindi un'operazione che, per quanto addomesticante, non risulta possibile se non coadiuvata da un apparato denso di note che consentano un processo di "cubanizzazione" che sta alla base del processo di ricezione.

Esaminando le edizioni italiane delle opere cubane, è tracciabile una generale storia delle tendenze della traduzione. Se in prima istanza il tentativo era quello di tradurre i testi nella loro interezza,

¹⁷¹ Senel Paz, *Fresa y chocolate*, cit., p. 27, "«(...)Voi parlate soltanto fra di voi. Non ve ne importa niente di quello che pensiamo noi altri. Ritorna. Non tratterò più il tema dell'omosessualità, te lo giuro. Prendi, ti presto *La guerra della fine dei mondi*, anzi, ti do anche *Tre tristi tigri*, questo davvero non lo potresti trovare mai", pp. 26-27. Si legge nell'introduzione di Alessandra Riccio: "Mario Varga Llosa, il grande scrittore peruviano, dopo uno straordinario idillio con la rivoluzione cubana, è diventato uno dei più convinti detrattori; lo spagnolo Juan Goytisolo ha anch'egli preso le distanze dall'esperienza rivoluzionaria pur senza assumere l'atteggiamento belligerante del peruviano. Entrambi firmarono, insieme a molti altri prestigiosi intellettuali, un documento per l'immediata libertà dello scrittore Heberto Padilla il cui caso, nel 1970, segnò la fine dell'idillio fra la rivoluzione e la cultura internazionale. Guillermo Cabrera Infante, l'autore di *Tre tristi tigri*, e Severo Sarduy, recentemente scomparso e autore di *Cobra*, entrambi cubani, hanno scelto di vivere all'estero già negli anni Sessanta. La storia di Diego e di David va letta e compresa alla luce di questo contesto." Sottolineiamo, come già fatto nel primo capitolo, che prendiamo le distanze dall'opinione della critica che attribuisce a Cabrera Infante e a Sarduy la libera scelta di vivere in Europa.

2. Traduzioni

negli ultimi anni si registra un'inversione di tendenza: vengono lasciate nei testi, infatti, numerose parole non tradotte. La linea della non traduzione può rispondere a due esigenze diverse: la prima quella di conservare una patina d'esotico capace di conferire al testo tradotto il fascino del lontano, della diversità e la seconda al tentativo di non azzerare la componente autoctona di vocaboli cubani e non castigliani. Soprattutto in un paese come il nostro che ha una lingua romanza molto vicina allo spagnolo, la scelta del traduttore di lasciare immutati alcuni lemmi non va a compromettere la comprensione del testo e, a tempo stesso, offre la possibilità al lettore di avvicinarsi all'universo narrato anche attraverso la forza della lingua stessa. Tuttavia, inteso in tal modo, il mantenimento della lingua originaria si fa espressione del processo di consacrazione dello stereotipo culturale come elemento attrattivo: Cuba è un'isola paradisiaca, la lingua suona come musica, la lontananza è libertà espressiva. Il testo *Cuba particular, sesso all'Avana*¹⁷² di Alejandro Torreguitart Ruiz, uno degli autori cubani più tradotti negli ultimi dieci anni, rappresenta già a livello di titolo la prima problematica che sembra rispondere più alla seconda esigenza che alla prima. Il termine '*particular*', che tradotto letteralmente significa 'particolare', non può, infatti, essere considerato semplicemente un lemma vuoto di altri significati se non quello letterale. Ciò che è '*particular*' a Cuba, infatti, è destinato al turista e non al cubano: le '*casas particulares*' sono quelle che possono essere affittate dai turisti, i '*taxi particulares*' sono quelli destinati ai turisti e che accettano solo il pagamento in *Ceuze*, o *Pesos convertibles*¹⁷³, che è la moneta riservata agli stranieri. Il titolo *Cuba particular* è quindi molto più di "Cuba particolare": è la Cuba fatta per i turisti, l'isola che accetta la moneta convertibile, che si vende allo straniero. Tuttavia, all'interno del romanzo, troviamo molti esempi di non traduzione con mero fine esotico: '*calle veintitrés*'¹⁷⁴, '*tornados*'¹⁷⁵, '*cerveza*'¹⁷⁶, '*calle*'¹⁷⁷. Paradossalmente viene poi italianizzato il '*periodo especial*' in 'periodo speciale'¹⁷⁸. Il *periodo especial* viene così chiamato a seguito del famoso discorso durante il quale Fidel Castro invitava il popolo cubano a fare dei sacrifici per uscire da quello che sicuramente si prospettava come il periodo più duro della Cuba post rivoluzionaria. La crisi e poi il crollo dei regimi socialisti europei hanno messo in ginocchio l'isola caraibica:

¹⁷² Alejandro Torreguitart Ruiz, *Cuba particular, sesso all'Avana*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006.

¹⁷³ "A Cuba esistono due monete a corso legale: il peso e il peso convertibile. Il peso convertibile (...) è una moneta convertibile in altre valute, a differenza del peso che non può essere cambiato, ed è la moneta che dovrebbe essere usata prevalentemente dai turisti (...) Un peso convertibile vale 23 pesos e al cambio con il dollaro è quotato alla pari (almeno a Cuba, perché nel resto del mondo non è negoziabile)" Alberto Gulisano, *Cuba l'isola che non c'è. Appunti di viaggio*, cit., nota p. 10.

¹⁷⁴ Alejandro Torreguitart Ruiz, *Cuba particular, sesso all'Avana*, cit., p. 5.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 30.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 79.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 6.

2. Traduzioni

Il crollo del muro di Berlino e la fine dei regimi comunisti, che acquistavano canna da zucchero e inviavano in cambio petrolio a prezzi politici, ha prodotto la crisi economica. Il *periodo especial* ha avuto momenti durissimi nei primi anni della proclamazione. Gli avaneri sono anche scesi in piazza per manifestare contro Fidel e il Comandante ha dovuto sedare le proteste facendo ricorso a tutto il suo carisma.¹⁷⁹

Più complessa ma forse più efficace è la seconda esigenza a cui risponde il mantenimento di termini nella lingua di partenza: la volontà di non banalizzare, di non semplificare l'opera stessa. La traduzione, in questo caso, non va verso la semplificazione, non facilita la lettura a discapito del significato profondo dell'opera. La complessità storico culturale viene mantenuta, rispettata e legittimata dalla non traduzione dei suoi termini maggiormente connotati. Inoltre vengono lasciati inalterati i vocaboli che appartengono all'idioma cubano e non a quello castellano come simbolo dell'appropriazione linguistica dell'ex colonia spagnola. Se, come teorizza Naipaul, l'appropriazione della lingua è il primo passo verso una descolonnizzazione culturale, il deliberato inserimento nel tessuto narrativo in castellano di termini strettamente cubani non può non essere considerato emblema di questo processo.

Si possono quindi individuare, nelle traduzioni più recenti, due tipologie di termini che rimangono inalterati nei testi: quelli legati alla tradizione autoctona e quelli che manifestano una rottura con il castellano ufficiale.

¹⁷⁹ Gordiano Lupi, *Almeno il pane, Fidel. Cuba quotidiana nel periodo speciale*, cit., pp. 22-23.

2.4- Due versioni di *Paradiso*

Si procederà ora alla comparazione tra le due versioni in italiano dell'VIII capitolo dell'opera *Paradiso* di José Lezama Lima, testo che sarà largamente analizzato nel terzo capitolo del nostro studio. L'analisi delle due traduzioni ha la funzione di mettere in luce quello che è stato il cambiamento fondamentale d'approccio dei traduttori nei confronti della produzione cubana. Si è scelto l'VIII capitolo del romanzo lezamiano in quanto opera di fondamentale importanza per la nostra ricerca ma anche per la distanza tra le due versioni. La prima traduzione di Valerio Riva del discusso capitolo di *Paradiso*, infatti, risale al 1970, la seconda presa in esame è del 1995, versione di Glauco Felici, mentre non viene considerata la terza e ultima versione del 2001 in quanto non presenta significative differenze con quella del 1990. Come sottolineato nel capitolo *Ricezioni*, la rivista «Nuovi Argomenti»¹⁸⁰, traduce e pubblica l'VIII capitolo nel romanzo solo un anno dopo la sua pubblicazione a Cuba mentre la traduzione integrale del romanzo, ad opera di Valerio Riva e Arrigo Storchi, avverrà solo nel 1971. La nota alla prima traduzione è finalizzata essenzialmente a tracciare una descrizione della panoramica letteraria dell'America latina e della personalità dell'autore.

La lettura latino-americana, che negli ultimi cinque anni ha causato tante sorprese e con generosa cornucopia di opere ha tanto vivificato la tradizione moderna del romanzo, è ben lungi dall'averci dato tutto quello che teneva in serbo. Ma questo «Paradiso» del cubano José Lezama Lima non è soltanto il frutto più straordinario di quella letteratura: è una di quelle rare opere universali che hanno segnato il destino del romanzo, oggi.(...) Poeta di una «oscurità illuminante», come egli stesso si è definito parafrasando Edipo; saggista geniale e funambolico, José Lezama Lima, vissuto sempre all'Avana, cattolico, figlio di un colonello d'artiglieria, profondamente legato per tutta la sua vita alla madre, compie nel dicembre 1970 i sessant'anni. Il suo nome è legato alla più prestigiosa rivista letteraria dell'America latina: «Orígenes» (1944-1957), veicolo delle avanguardie europee.¹⁸¹

¹⁸⁰ «Nuovi Argomenti», cit., pp. 23-58, in nota al titolo *In collegio*: «si tratta dell'VIII capitolo del romanzo *Paradiso* di J. Lezama Lima che il Saggiatore editore pubblicherà prossimamente».

¹⁸¹ Ivi, pp. 56-57, nota di Valerio Riva.

2. Traduzioni

Valerio Riva inoltre cerca di ricostruire brevemente il *background* culturale di Lezama Lima e di creare una rete di riferimenti utili al lettore italiano per interpretare la complessità lezamiana:

José Lezama Lima compirà sessant'anni il 19 dicembre 1970. È un uomo obeso, con un'epa enorme: ma i gioventù era bellissimo.(...) Poeta cittadino se mai ce ne fu, scrittore calato in un labirinto di architetture e di fughe prospettiche, Orfeo di un mondo di pietre, mogani, vetrate, marmi, onici, piante in vaso, mosaici e ombre grigliate di persiane: un Valéry tropicale, di silenziosi interni ombrosi, dove la frescura salmastra lotta con l'involucro cotonoso del torrido(...) panico mondo della «*brujera*».¹⁸²

Il riferimento a Paul Valéry, anticipato da un paragone con l'opera di Proust, è evidentemente funzionale a richiamare al lettore delle immagini di riferimento più vicine a quello che era il contesto europeo degli anni '60. A tempo stesso Riva non rinuncia a fare un accenno che suggerisca lo stereotipo del mondo esotico e avvolto da una fascino misterioso: parla infatti di '*brujera*'. Il riferimento alla stregoneria è un chiaro richiamo allo stereotipo dei Caraibi come terra paradisiaca e a tempo stesso culla di rituali magici. Inoltre è significativo che nella traduzione del capitolo non compaia nessun termine in spagnolo, mentre venga usato nella nota.

La seconda versione presa in esame risale al 1990 con la traduzione di Glauco Felici per la casa editrice Einaudi, la quale proporrà una nuova edizione del romanzo nel 2001, sulla scia di una riscoperta del mondo cubano a seguito della realizzazione, già citato, film *Fresa y Chocolate*:

Quando nel film (e libro) *Fragole e cioccolato* ci si imbatte nella scena del pranzo sontuoso, remake di analoga scena del Paradiso di Lezama Lima, «il più glorioso romanzo che sia mai stato scritto in quest'isola», a qualcuno è venuta voglia di reperire quel romanzo del 1966 così celebrato, ormai introvabile (in una vecchia e molto approssimativa) versione italiana.¹⁸³

La vicinanza tra la versione di Felici e quella più recente ci permette di considerare solo quella del 1990 in quanto la traduzione del 2001 non presenta particolari novità interessanti per la nostra analisi, rispettando le scelte di traduzione già operate da Felici.

¹⁸² Ivi, pp. 57-58.

¹⁸³ Filippo La Porta, *Un labirinto che porta al Paradiso. Esce da Einaudi una nuova traduzione del fantastico affresco cubano di Lezama Lima*, in «L'Unità», sezione 'Cultura', 23 novembre 2001, p. 28.

2. Traduzioni

Dalla comparazione tra le due traduzioni si è evidenziata una minor aderenza alla versione originale da parte della prima edizione del testo. Attraverso l'esame delle varianti si può registrare un tentativo marcato di italianizzazione del testo¹⁸⁴:

La parte comprendida entre el balano y el glande era en extremo *dimenticable*, diríamos cometiendo un disculpable italianismo¹⁸⁵

La parte compresa tra il balano e il glande era del tutto *trascurabile*, diremmo, commettendo uno scusabile italianismo.¹⁸⁶

La parte compresa tra il balano e il glande era del tutto *dimenticabile*, potremmo dire commettendo un perdonabile italianismo.¹⁸⁷

È abbastanza evidente che la traduzione di Riva che rende '*dimenticabile*' con il termine 'trascurabile' azzerava completamente il senso del commento successivo. Lezama Lima utilizza il lemma improprio '*dimenticabile*', e non '*olvidable*', che richiama l'italiano 'dimenticabile' e ne sottolinea il riferimento. La traduzione di Riva rende incomprensibile la frase 'cometiendo un disculpable italianismo' poiché, nemmeno sotto forma di nota, segnala la stranezza del termine lezamiano. La traduzione del 1990, non solo lascia inalterato il vocabolo ma riprende nell'apparato critico il passaggio, specificando come Lezama Lima abbia usato un termine non spagnolo ma di chiaro riferimento italiano. Successivamente Lezama inserisce nel testo un ulteriore vocabolo italiano ma, nemmeno in questo caso, Riva pone in risalto la scelta dell'autore cubano:

El tono apoplético de este tan poderoso incorporador del mundo exterior, fue en *crecendo* hasta adquirir verdaderos rugidos oraculares.¹⁸⁸

Il tono apoplettico di quel così poderoso incorporatore del mondo esterno andò *crecendo* fino a assumere veri e propri ruggiti oracolari.¹⁸⁹

¹⁸⁴ In questa sezione per l'edizione in spagnolo si fa sempre riferimento al testo edito da Alianza Literaria, 2011, il secondo esempio fa riferimento alla traduzione di Valerio Riva pubblicata dalla rivista «Nuovi Argomenti» e la terza citazione alla traduzione di Glauco Felici del 1990. Per semplificare, verranno indicati a fine citazione solo anno e numero di pagina.

¹⁸⁵ 2011, p. 264.

¹⁸⁶ 1970, p. 24.

¹⁸⁷ 1990, pp. 220-221.

¹⁸⁸ 2001, p. 277.

¹⁸⁹ 1970, p.38.

2. Traduzioni

In tono apoplettico di questo così possente incorporatore del mondo esterno, andò in *crescendo* fino ad assumere veri ruggiti oracolari.¹⁹⁰

La versione di Felici, a differenza di quella di Riva, presenta il vocabolo ‘crescendo’ in corsivo nel testo e il riferimento nelle note a piè di pagina: “In italiano nel testo”

Un altro esempio della tendenza di Riva di azzerare le scelte linguistiche dell’autore cubano è:

En las clases de bachillerato, la potencia fálica del *guajiro* Leregas, reinaba como la vara de Aarón.¹⁹¹

Ma sulle lezioni del liceo, regnava come la verga di Aronne la potenza fallica del *contadino* Leregas.¹⁹²

Nelle aule del liceo, la potenza fallica del *guajiro* Leregas, regnava come il bastone di Aronne.

Anche in questo caso, Riva sceglie di tradurre il termine ‘*guajiro*’ con ‘contadino’, trascurando l’elemento caratterizzante che utilizza Lezama Lima. L’autore, infatti, utilizza un termine volutamente cubano in sostituzione del *castillano* ‘*campesino*’. La parola ‘*guajiro*’ è tipicamente cubana; la sua etimologia, secondo la ricostruzione più recente, ovvero quella di José Juan Arrom¹⁹³, deriva della lingua del gruppo etnico arahuaco, al quale appartenevano *los tainos*, popolazione indigena precolombiana che occupava le Grandi Antille. Il significato di ‘*guajiro*’ è ‘signore’, ‘uomo facoltoso’ ma attualmente a Cuba viene utilizzato per indicare i contadini. La storia di questo termine è lunga¹⁹⁴ ma controversa: una parte della tradizione cubana associa il sostantivo ai contadini “qua luchaban contra el ejército español” i quali “los llamaban war heroes y de ahí se sacó guajiro”¹⁹⁵, tuttavia ci sono testimonianze che anticipano l’entrata in uso di questo

¹⁹⁰ 1990, p. 232.

¹⁹¹ 2011, p. 264.

¹⁹² 1970, p. 221.

¹⁹³ <http://etimologias.dechile.net/?guajiro>.

¹⁹⁴ *Ibidem*, “Según Bartolomé de las Casas(1484-1566) guaxeri: término utilizado por la población aborígen cubana a la llegada de los europeos”, “Secondo Bartolomeo de las Casas (1484-1566) guaxeri: termine utilizzato dalla popolazione aborigena cubana all’arrivo degli europei”.

“Según Antonio Bachiller y Morales (1812-1899): *gua* ‘artículo’+*jiro* ‘jibaro’= *lo silvestre*”, “Secondo Antonio Bachiller y Morales (1812-1899): *gua* ‘artículo’+ *jiro* ‘selvático’= *ciò che è silvestre*”.

¹⁹⁵ “che lottavano contro l’esercito spagnolo(i quali) venivano chiamati *war heroes* e da lì derivò *guajiro*”.

2. Traduzioni

vocabolo almeno agli anni '50 dell'800¹⁹⁶. Ciò che, indipendentemente da quale delle sue ricostruzioni etimologiche sia quella corretta, appare comunque chiaro è la forte caratterizzazione nazionale di questo termine¹⁹⁷. La traduzione di un termine così nazionalmente connotato ne azzera il significato e non tiene in considerazione la volontà dell'autore di usare nel contesto narrativo un cubanismo al posto dell'accademico castigliano.

Valerio Riva si comporta diversamente con il termine '*mamey*':

(...) mestiza *mamey* de unos diecinueve años henchidos(...) ¹⁹⁸

(...) una meticcica *mamey* sui diciannove anni pieni(...) ¹⁹⁹

(...) meticcica *mamey* di circa diciannove anni tumidi(...) ²⁰⁰

Il vocabolo viene lasciato nel testo, accompagnato da una nota esplicativa: “frutto tropicale di colore arancione scuro [N.d.T.]”²⁰¹, anche se nella cultura popolare cubana indica anche in maniera metaforica tutto ciò che è squisito²⁰². In questo caso è il termine '*mestiza*' ad avere alle spalle una storia complessa²⁰³ che non fa parte del nostro sistema di riferimento ma che ha un peso rilevante per la cultura cubana.

Un'altra testimonianza del maggior intervento di Riva rispetto alla traduzione posteriore è la modificazione della citazione in latino di Lezama:

¹⁹⁶ Sembra avvalorare questa ricostruzione etimologica la poesia campesina di Juan Cristobal Napoles Fajardo: “Cucalambre”, 1852: “Por la orilla floreciente/ que baña el río de Yara Donde/ limpia, fresca y clara/ se desliza la corriente, donde brilla/ el sol ardiente/ de nuestra abrasada zona y un/ cielo hermoso corona/ la selva, el monte y el prado iba un/ guajiro montado/ sobre una yegua trotona”.

¹⁹⁷ La figura de “el guajiro”, come personaggio tipicamente cubano, compare anche il una delle canzoni più famose di Cuba inclusa nel repertorio dei Buena Vista Social Club e nella canzone di “*Soy guajiro*” di Willy Chirino.

¹⁹⁸ 2011, p. 269.

¹⁹⁹ 1970, p. 29.

²⁰⁰ 1990, p. 225.

²⁰¹ «Nuovi Argomenti», cit., p. 29.

²⁰² Definizione da *Dizionario, Cubano-Italiano/Italiano-Cubano*, cit.

²⁰³ Alberto Gulisano, cit., pp. 39-40: “Quando nel 1492 Cristoforo Colombo sbarcò a Cuba fu accolto dal pacifico popolo Taino (...) Nel corso dei secoli sono avvenuti incroci di razze in tutte le combinazioni possibili e il risultato finale è quello che vediamo oggi. Fondamentalmente esistono tre razze che convivono a Cuba: i bianchi, i neri e i mulatti. Ma per ciascuna di queste tre categorie esistono ulteriori classificazioni perché l'unica cosa certa è che non esistono razze pure. I creoli (bianchi nati sull'isola) e i *trigueños* (bianchi o mulatti dai capelli biondi) sono molto pochi e concentrati soprattutto nelle province del nord. (...) Dire mulatto però è un po' limitativo. Da noi intendiamo per mulatto l'incrocio tra un soggetto nero e uno bianco, caratterizzato da capelli crespi, carnagione scura ma non scurissima, lineamenti vagamente negroidi. Il mulatto cubano, che spesso ha anche sangue cinese e indio, può essere molto diverso dal soggetto descritto. La carnagione può essere molto chiara e vellutata, con una leggera colorazione che sembra una abbronzatura sapientemente distribuita su tutto il corpo.(...) Secoli di convivenza tra gente così diversa hanno portato sicuramente ad una assuefazione e ad una tolleranza difficilmente riscontrabile in altri luoghi. (...) A Cuba il razzismo esiste, anche se viene dissimulato abbastanza bene. Esiste una gerarchia ben precisa che va dal bianco al mulatto al nero e, vivendo con i cubani, se ne ha netta percezione”.

2. Traduzioni

Las fáciles afluencias de sangre en la adolescencia, hicieron posible el prodigio de que una vez terminada una conjugación normal, pudiera comenzar otra *per angostam viam*.²⁰⁴

I facili afflussi di sangue dell'adolescenza resero possibile il prodigio per cui, una volta conclusa una prima coniugazione normale, Farraluque poté cominciare una seconda *per angustam viam*.²⁰⁵

I facili afflussi del sangue nell'adolescenza, resero possibile il prodigio per cui conclusa una coniugazione normale, potesse cominciare un'altra *per angostam viam*.²⁰⁶

Lezama, come Felici sottolinea in una nota alla traduzione, compie un errore scrivendo '*angostam*' e non '*angustam*', probabilmente per ipercorrettismo, tuttavia la traduzione di Riva corregge questa imprecisione. La tendenza alla correzione non include il seguente passo:

La viviente intuición de la mujer deseosa, le llevó a mostrar una impresionable especialidad en dos de las ocho partes de que consta un *opoparika* o unión bucal, según los textos sagrados de la India.²⁰⁷

La vivida intuizione della donna vogliosa la indusse a dimostrare una impressionabile specializzazione in due delle otto parti di cui, *d'après* i sacri testi indiani, consta un'*opoparika* o unione buccale.²⁰⁸

La vivida intuizione della donna vogliosa, la portò a mostrare un'improvvisata specializzazione in due delle otto parti in cui consiste un'*opoparika* o unione orale, secondo i testi scritti dell'India.²⁰⁹

La pratica descritta fa riferimento al *Kâma Sûtra* ma, anche in questo caso, occorre un'imprecisione: la tecnica non si chiama *opoparika* ma *auparishtaka*, come, tra l'altro, lo stesso Lezama riporterà nel capitolo successivo²¹⁰. Riva, non solo non corregge il termine usato erroneamente da Lezama Lima, ma introduce nel testo un francesismo, '*d'après*', che nel romanzo

²⁰⁴ 2011, p. 270.

²⁰⁵ 1970, p. 31.

²⁰⁶ 1990, p. 226.

²⁰⁷ 2011, p. 273.

²⁰⁸ 1970, p. 34.

²⁰⁹ 1990, p. 229.

²¹⁰ Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 282.

2. Traduzioni

cubano non compare. In un altro passo, si assiste all'ulteriore introduzione di un termine francese che non appare nel testo originario, oltre che alla già citata traduzione del sostantivo 'guajiro':

El *golpe de dados* en aquella mañana, lanzado por el hastío de los dioses, iba a serle totalmente adverso a la arrogancia vital del poderoso *guajiro*.²¹¹

Ma il *coup de dés* della mattina, lanciato dal tedio degli dei, doveva rivelarsi totalmente avverso alla vitalistica arroganza del possente *villereccio*.²¹²

Il *tratto di dadi* in quella mattina, lanciato dal fastidio degli dei, sarebbe stato del tutto avverso all'arroganza vitale del possente *guajiro*.²¹³

All'uso di un francesismo non previsto nel testo del cubano, corrisponde la sostituzione del termine 'hangar' con l'italiano 'rimessa'²¹⁴, ulteriore testimonianza della libertà che Riva si concede nella sua opera.

Un'altra italianizzazione che ha come conseguenza un ridimensionamento del significato di un termine connotato dal punto di vista nazionale è la seguente:

El Tres suertes era un *cachimbo* de mediados del siglo XIX, estirado a ingenio al principio de la República, muy alejado del gran central de la plenitud de la zafra en las cuotas asignadas.²¹⁵

Il Tres Suertes era una *fattoria* della metà dell'Ottocento, *adattata a zuccherificio* all'inizio della Repubblica, assai distante per quote assegnate, dal grande Central che lavorava la quasi totalità del raccolto.²¹⁶

Il Tres Suertes era un *cachimbo* della metà del secolo XIX, ingrandito a ingegno all'inizio della Repubblica, molto distante dal grande *central* per quanto riguardava l'ammontare del raccolto nelle quote assegnate.²¹⁷

²¹¹ 2011, p. 266.

²¹² 1970, p. 26.

²¹³ 1990, p. 222.

²¹⁴ 'hangar' sia nella versione in spagnolo (2011, p. 266), sia nella traduzione italiana di Felici (1990, p. 223), ma "rimessa" nella versione di Riva (1970, p. 27).

²¹⁵ 2011, p. 285.

²¹⁶ 1970, p. 47.

²¹⁷ 1990, p. 239.

2. Traduzioni

Per ricostruire la storia del termine ‘cachimbo’ e il suo significato per i cubani, è necessario fare riferimento all’opera di Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*²¹⁸, nella quale Ortiz “señala la consolidación de las ideas (...) en relación con la evolución histórica de (...) la identidad nacional” e “ofrece un análisis de la realidad social y económica de Cuba, que describe la importancia económica, social, política y cultural de los cultivos de la caña de azúcar y del tabaco; la industria azucarera, paradójamente monopolizada por capitales extranjeros desde la Colonia; y del tabaco, cuyo cultivo, selección de la semilla y los mejores terrenos para su producción han determinado su fama mundial.”²¹⁹ Per Ortiz lo studio della storia del tabacco e dello zucchero è contemporaneamente studio economico e sociale della società cubana, dove il tabacco rappresenta la città e lo zucchero la vita delle campagne. L’analisi delle due produzioni che si dipana storicamente è volta a definire il carattere altamente identitario del tabacco e dello zucchero e dedica il tredicesimo capitolo ai ‘cachimbos’:

La voz *cachimbo* la encontramos en Cuba y en otras regiones latinoamericanas de nuestra economía agraria, en el tabaco y en el azúcar. En el lenguaje del tabaco la voz *cachimba* significa *pipa*; en el del azúcar, la misma voz con desinencia masculina, *cachimbo*, quiere decir un pequeño ingenio de moler cañas. Se dice despectivamente, comparando la humilde maquinaria y su prominente chimenea humeante con un pipa o cachimba. (...) *Cachimba/o*, según la Academia Española es “voz africana”, pero no es negra. (...) El titulado Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana, de la Sociedad de Literatos, añadió las otras dos acepciones cubanas que siguen: *Cachimbo*: “Especie de cubo”. Suponemos que se refiere a la acepción que trae Pichardo: “Pieza de metal que servía igualmente en los ingenios en lugar de bombón”. (...) Y *Cachimbo*: “Apodo que se da a los negros arrogantes”. Será la acepción que trae Pichardo: “Tratamiento o vocativo de desprecio”, algo así como “perro” o “cachorro”.²²⁰

²¹⁸ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.

²¹⁹ Luis Rafael, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, cit., 79, “segnala il consolidamento delle idee (...) in relazione con l’evoluzione storica dell’identità nazionale” e “offre un’analisi della realtà sociale e economica di Cuba, che descrive l’importanza economica, sociale, politica e culturale delle coltivazioni della canna da zucchero e del tabacco; l’industria zuccheriera, paradossalmente monopolizzata dai capitali stranieri dal tempo coloniale; e del tabacco, la cui modalità di coltivazione, selezione dei semi e i migliori terreni per la sua produzione hanno determinato la sua fama mondiale”.

²²⁰ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, cit., pp. 299-300, “La voce *cachimbo* la incontriamo a Cuba e nelle altre regioni latinoamericane della nostra economia agraria, del tabacco e dello zucchero. Nel linguaggio legato all’universo del tabacco, il lemma *cachimba* significa pipa, in quello dello zucchero, la medesima voce con desinenza maschile, *cachimbo*, vuol dire piccolo ingegno di macinazione della canna. Si dice con disprezzo, paragonando la modestia delle macchine e il suo prominente camino fumante con una pipa o *cachimba*. (...) *Cachimba/o* secondo l’Accademia Spagnola è una “voce africana”, però non è nera. (...) Il titolo Nuovo Dizionario della lingua castigliana,

2. Traduzioni

La produzione dello zucchero e del tabacco è espressione emblematica dell'economia cubana, la quale ruota attorno a questi due prodotti e cadenza la vita sui loro tempi di lavorazione. Inoltre, come già sottolineato, a livello di stereotipo locale lo zucchero è legato al mondo della campagna, de *'los guajiros'*, in contrapposizione al mondo raffinato della città. La differenza tra centro e provincia a Cuba è un abisso: "In provincia il tempo non si è fermato al 1959 ma addirittura agli anni Trenta(...) spesso non esistono acqua corrente ed energia elettrica(...) le case, quando sono in muratura, cadono letteralmente a pezzi per effetto del clima, degli uragani e della mancanza del materiale necessario per le manutenzioni"²²¹. Il disprezzo di cui, comunemente, si veste il termine *'cachimbo'* nasce anche da questo disprezzo per le condizioni di vita dei campi. Inoltre, come sottolinea Ortiz, il termine *'cachimbo'* è comunemente ritenuto lemma tipicamente latinoamericano ma Riva sceglie, anche in questo caso, di italianizzarlo.

Nella seconda sezione che compone l'VIII capitolo di *Paradiso*, si riscontrano altri due esempi della differenza tra l'opera di Riva e quella di Felici. Il primo si riferisce ad un termine che ha una valenza simbolica che va oltre al significato meramente letterale:

Pablo se escondió detrás de un *jagüey*, y Godofredo en el lateral de la casa más cercana a la puerta, para rematar en la luz escasa del comprobante de la entrada de los amantes.²²²

Pablo si nascose dietro un *fico d'India*, e Godofredo sul lato della casa più vicino alla porta, per suggellare nella scarsa luce la prova dell'entrata degli amanti.²²³

Pablo si nascose dietro un *jagüey*, e Godofredo dietro la casa più vicina alla porta, per ribadire nella luce calante la prova dell'ingresso degli amanti.²²⁴

Con il termine *'jagüey'* i cubani chiamano tutte le specie del genere del fico, originario delle Antille, particolarmente diffuso nella zona di Matanzas, tanto da dare il nome ad una città, Jagüey Grande. Tuttavia, la cosa più significativa è che:

En Cuba al *jagüey* se le toma como símbolo de ingratitud y traición, debido a que busca apoyo en otras plantas, a las que poco a poco va abrazando hasta que las ahoga.²²⁵

della Società dei Letterati, aggiunte ulteriori accezioni cubane che seguono: *Cachimbo*: "tipologia di cubo/secchio" Supponiamo che si riferisca all'accezione di Pichado: "Trattamento o appellativo di disprezzo" qualcosa come "cane" o "catorcio".

²²¹ Alberto Gulisano, *Cuba, l'isola che non c'è. Appunti di viaggio*, cit., p. 63.

²²² 2011, p. 291.

²²³ 1970, p. 53.

²²⁴ 1990, p. 244.

2. Traduzioni

Il '*jagüey*' ha quindi la valenza simbolica del tradimento e non può essere considerata un caso la scelta di Lezama di richiamare proprio questa pianta in questo contesto narrativo. Godofredo, infatti, in questa sequenza, respinto dalla moglie di Pablo e avendo scoperto che quest'ultima ha una relazione con padre Eufrazio, decide di rivelare, per vendetta, il tradimento della donna al marito Pablo. L'ipocrisia e la cattiveria che guidano il proposito di Godofredo e l'infedeltà di Fileba vengono enfatizzate dalla scelta della pianta dietro la quale si nasconde Pablo, il tradito. La forza dell'immagine non viene resa dalle due traduzioni italiane, anche se quella di Felici mantiene il vocabolo in spagnolo, proprio a causa della differenza tra il sistema di riferimento cubano e quello italiano. In generale, il complesso intreccio di richiami che occupa la pagina lezamiana è di difficile decodificazione per il lettore, ovviamente in proporzioni maggiori se esiste, tra opera e fruitore, una distanza geografica e culturale significativa.

Un altro termine che Felici lascia inalterato nella sua versione è '*guámpara*':

La *guámpara*, al lado del cuello degollado, comenzaba a oxidarse con los coágulos de la sangre.²²⁶

Il *coltellaccio*, vicino al collo scannato, cominciava a arrugginirsi per coaguli di sangue.²²⁷

La *guámpara*, accanto al collo sgozzato, cominciava a ossidarsi con i grumi di sangue.²²⁸

La *guámpara* è una tipologia di machete utilizzata spesso per il taglio della canna da zucchero, pertanto è uno strumento tipico dell'universo cubano. L'arma viene utilizzata da Godofredo El Diablo, il quale "llevaba colgada del cinto la guámpara de su trabajo de cortador"²²⁹, per sgozzare Pablo, reo di non aver vendicato il suo onore davanti al tradimento della moglie.

Esaminando il capitolo e le scelte dei due traduttori, appare chiaro come Glauco Felici "si impegna a rispettare il testo lezamiano fino ad autocancellarsi, documentando neologismi e cubanismi con

²²⁵ [http://www.ecured.cu/index.php/Jagüey_\(Planta\)](http://www.ecured.cu/index.php/Jagüey_(Planta)), "A Cuba al *jagüey* si dà la valenza del simbolo dell'ingratitude e del tradimento, dovuto al fatto che questo cerca appoggio sulle altre piante che a poco a poco abbraccia sino a soffocarle".

²²⁶ 2011, p. 293.

²²⁷ 1970, p. 55.

²²⁸ 1990, p. 245.

²²⁹ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., 2011, p. 293, "portava appesa alla cintura la *guámpara* del suo lavoro di tagliatore di canna".

2. Traduzioni

apposito glossario.”²³⁰. Attraverso le pagine di Felici è lo stesso Lezama Lima a parlare con la sua lingua fatta di metafore, immagini evocative, neologismi e cubanismi.

Dalla nostra analisi è emerso inoltre che sia Riva che Felici commettono un errore di traduzione che compromette la piena interpretazione di una sequenza dell’VIII capitolo:

La clase no parpadeaba, profundizaba su silencio, creyendo el *dómine* que los alumnos seguían morosamente el hilo de su expresión discursiva. Era un corajudo ejercicio que la clase entera se imantase por el seco resplandor fálico del osezno *guajiro*.²³¹

L’aula non batteva ciglio, faceva più fondo il silenzio, e l’*aio* poteva anche credere che gli alunni seguissero assorti il filo della sua espressione discorsiva. Era un grande esercizio di coraggio quel calamitare un’aula intera col secco splendore fallico del *rusticoorsacchiotto*.²³²

La classe non muoveva ciglio, approfondiva il proprio silenzio, mentre credeva il *magister* che gli alunni seguissero con lentezza il filo della sua espressione discorsiva. Era un rabbioso esercizio quello in cui la classe intera veniva attratta dal secco splendore fallico dell’orsetto *guajiro*.²³³

E ancora:

El profesor con serena dignidad fue a llevar sus quejas a la dirección, los alumnos al pasar podían descifrar el embarazo del *dómine* para explicar el inaudito sucedido.²³⁴

Il professore, con serena dignità, andò a sporgere le sue lagnanze in direzione e agli alunni, passando, era possibile decifrare l’imbarazzo dell’*aio* nello spiegare l’inaudito avvenimento.²³⁵

²³⁰ Filippo La Porta, *Un labirinto che porta al Paradiso. Esce da Einaudi una nuova traduzione del fantastico affresco cubano di Lezama Lima*, cit., p. 28.

²³¹ 2011, p. 265.

²³² 1970, p. 25.

²³³ 1990, p. 222.

²³⁴ 2011, p. 266.

²³⁵ 1970, p. 27.

2. Traduzioni

Il professore con serena dignità andò a portare le proprie rimostranze in direzione, gli alunni passando potevano decifrare l'imbarazzo del *magister* nello spiegare l'inaudito accadimento.²³⁶

Oltre alla libertà nella traduzione che Riva si prende facendo corrispondere '*guajiro*' addirittura all'aggettivo 'rustico', in entrambe le versioni italiane viene reso in maniera errata il sostantivo '*dómine*', il quale non significa banalmente 'insegnante' ma 'parroco'. La funzione svolta è la medesima, tuttavia è necessario sottolineare come anche questa figura faccia parte dell'intento lezamiano di contaminare sacro e profano. Nel primo episodio in cui compare il '*dómine*', si assiste alla masturbazione pubblica del *guajiro* Leregas e perciò non può essere ridimensionata la valenza simbolica di colui che si contende l'attenzione della classe con il *guajiro*. Il *dómine* dalla sua *tarima*, che in italiano può valere sia 'pedana' che 'palcoscenico', si trova inconsapevolmente a rivaleggiare con Leregas che trasforma la lezione di geografia nel suo "gladio dimostrativo"²³⁷: si assiste pertanto ad un scontro tra esibizioni. L'intera sezione narrativa adotta una prospettiva volta ad enfatizzare la teatralità della scena; la descrizione particolareggiata dell'aula attinge dal lessico artistico ed è finalizzata a dipingere la classe come fosse un teatro ma, a tempo stesso, evoca l'immagine della chiesa dove i fedeli si siedono davanti all'altare. La ridondanza degli aggettivi e degli avverbi che richiamano la monotonia dei sermoni religiosi, il paragone che accosta gli studenti a "pellegrini immobili"²³⁸, il riferimento al mito dell'origine del mondo accostato a quello del "sacerdote druidico"²³⁹, trovano spazio in uno scenario teatrale dove 'gli spettatori della classe' assistono alla "rappresentazione" del "tenace cero"²⁴⁰. La metafora del *cero*, inoltre, per la descrizione del pene di Leregas è l'emblema di questo dialogo continuo tra la dimensione religiosa e quella profano-sessuale. L'episodio, quindi, è una continua oscillazione ma la traduzione compromette questa interpretazione. Lezama alterna la voce '*dómine*' e quella '*profesor*', alternanza che viene mantenuta sia nella traduzione di Riva, 'professore' e 'aio', sia in quella di Felici, 'professore' e 'magister', tuttavia si perde completamente l'*allure* sacrale. Esaminando le scelte lezamiane si può inoltre sottolineare che, se in altre sedi del racconto Lezama utilizza il sostantivo '*profesor*' che viene tradotto sia da Riva che da Felici come 'professore', il termine '*dómine*' viene utilizzato in due periodi della sequenza: la prima lo vede impegnato a parlare dalla cattedra/*tarima* davanti agli alunni che sembrava "seguissero con lentezza il filo della sua

²³⁶ 1990, p. 223.

²³⁷ "arena esibitiva".

²³⁸ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., 1990, p. 222.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

2. Traduzioni

espressione discorsiva²⁴¹, la seconda, invece, lo vede in direzione mentre riporta l'accaduto. Non sembra una forzatura evidenziare come nel primo caso venga fedelmente riprodotto lo scenario del cerimoniale domenicale della Messa e che probabilmente la scelta di utilizzare il termine '*dómine*' sia funzionale alla resa di questo parallelismo, mentre nel secondo episodio il medesimo sostantivo viene utilizzato poche battute prima della presentazione del valore che Leregas attribuisce all'accadimento: "l'eccezionale importanza dell'atto (...) per lui esente da ogni giudizio di valore; il suo atto non era stato di sfida, ma non faceva il minimo sforzo della volontà per evitarlo"²⁴². La mancanza di consapevolezza di Leregas può essere ricondotta alla mancanza di precettistica moraleggiante, che invece accompagna la solennità del *dómine*: il *guajiro* Leregas vive i suoi istinti sessuali senza porsi domande circa la loro valenza simbolica, senza alcuna censura. Si ha ancora una volta la coppia oppositiva istintualità/dogmatismo, dicotomia che però non ha la stessa potenza espressiva nelle versioni in italiano del romanzo.

Un altro passo in cui un termine viene tradotto in un modo che non rispetta appieno la volontà dell'autore cubano è il seguente:

Farraluque, que después de haber sido condenado a perder tres salidas dominicales volvió a provocar una prolongada *cadena* sexual, que tocaba en los prodigios.²⁴³

Farraluque, il quale, pur condannato alla perdita di tre libere uscite domenicali, non aveva smesso di provocare una lunga *catena* di exploits sessuali, raggiungendo punte di veri prodigi.²⁴⁴

Farraluque, che dopo essere stato condannato alla perdita di tre uscite libere domenicali, tornò a provocare una prolungata *catena* sessuale, che aveva del prodigioso.²⁴⁵

In questo periodo, oltre a dover segnalare che Riva introduce il termine '*exploits*' senza che questo sia presente nel testo, va sottolineato il gioco lessicale costruito da Lezama Lima che però non viene mantenuto a livello di traduzioni. Il cubano utilizza, infatti, la voce '*cadena*' che in cubano indica sia genericamente una 'catenella' che la 'catenella' dell'acqua dei bagni, chiaro riferimento all'attività di Farraluque che fa il guardiano dei servizi del collegio in cui è ambientato la prima

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ivi*, p. 223.

²⁴³ 2011, p. 268.

²⁴⁴ 1970, p. 28.

²⁴⁵ 1990, p. 224.

2. Traduzioni

sezione dell'VIII capitolo di *Paradiso*. Tuttavia, le traduzioni di Riva e di Felici non riproducono questo sottile richiamo lezamiano.

Se la lingua italiana, come sostiene Italo Calvino, “ci permette di tradurre dalle altre lingue un pochino meglio di quanto non sia possibile in nessun'altra lingua” è anche una lingua che difetta poiché “più si va nel parlato, nel popolare, specie per le lingue che hanno una dimensione gergale, più l'italiano fa cilecca, perché al livello popolare sconfinava subito nel localismo e nel dialetto.”²⁴⁶ Nel caso delle traduzioni esaminate più che di linguaggio popolare si può parlare di linguaggio ‘nazionale’, includendo in questa etichetta ogni aspetto della cultura e delle tradizioni locali, anche se, ovviamente è doveroso sottolineare che l'intraducibilità di alcuni termini permane a prescindere dalla lingua in cui vengono tradotti. Parafrasando le riflessioni di Calvino sull'intraducibilità dell'italiano, si possono riscontrare le medesime ragioni anche per la lingua cubana:

(Gli italiani) accumulano termini e termini dalle più diverse provenienze; molti di questi termini mettono radici, sviluppano una loro storia italiana; e chi li impiega si riferisce a questa loro storia interna, allude, gioca di finezza e insieme di ambiguità. (...) E quando siamo tradotti cosa ne può venir fuori? Niente. (...) se uno va più forte nell'usare termini provenienti da «codici» diversi (come Pasolini che ne fa un minuzioso «collage» nazionale e internazionale) per farsi tradurre avrebbe bisogno d'una nota a ogni parola.²⁴⁷

Anche nel testo di Lezama, ma più in generale, nelle opere degli scrittori cubani si registra una *coincé* linguistica che non è facilmente traducibile e che meriterebbe un apparato di note critiche. La scrittura si fa volutamente portatrice delle peculiarità dell'universo cubano e non è immediata la riproduzione di questa volontà nell'opera di traduzione.

²⁴⁶ Italo Calvino, *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 147-148.

²⁴⁷ Ivi, p. 149.

3. Riscritture

3.1- José Lezama Lima

Nel 1966, nella Cuba fresca di rivoluzione, esce, edito dalla casa editrice *Unión* il primo romanzo di José Lezama Lima. Nato nel 1910 nell'accampamento militare di Columbia a La Habana, dove il padre era colonnello di artiglieria, Lezama trascorse l'infanzia in un "mondo castrense fatto di uniformi"¹. Rimasto orfano all'età di nove anni, Lezama soffrì di forti attacchi d'asma che lo costrinsero a letto per lunghi periodi durante i quali "prese a leggere voracemente"²:

Como muchas veces tenía que meterme en la cama para pasar mis crisis asmáticas, y la monotonía de aquellas horas era desesperante, empecé a leer a Salgari. Después leí a Dumas, que es como afirmó, uno de los grandes historiadores de Francia. (...) A los ocho años mi madre me regaló el Quijote.(...) Después, usted lo imaginará, vinieron Proust, Valéry, Ortega, Unamuno, Antonio Machado, en fin, como usted sabe, como creo habérselo demostrado, he sido un lector voraz y simpatizo mucho con la afirmación de los estructuralistas(...)³

Cresciuto con la madre e due sorelle, Lezama Lima studiò giurisprudenza e nel 1930 "ebbe luogo il suo unico gesto di militanza politica contro la dittatura di Machado"⁴. L'autore si dedicò tenacemente all'esercizio della poesia e l'arrivo di Juan Ramón Jiménez⁵ a Cuba costituì un grande stimolo per gli intellettuali avanzi e in particolare per Lezama il quale ne assorbì il discorso estetizzante e la poetica elitaria e raffinata⁶. Nel 1937 Lezama Lima pubblicò il suo primo libro

¹ Mario Vargas Llosa, *Paradiso* di José Lezama Lima, in «Amaru», n. 1, gennaio 1967

² *Ibidem*.

³ Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Americas, 2010, p.19 "Poiché molto spesso ero costretto a rimanere a letto per far passare le mie crisi asmatiche e la monotonia di quelle ore mi faceva disperare, iniziai a leggere Salgari. Successivamente lessi Duma, che è, come affermò qualcuno, uno dei grandi storici della Francia.(...) Verso gli otto anni mia madre mi regalò il Quijote.(...) Poi, lei lo immaginerà, vennero Proust, Valéry, Ortega, Unamuno, Antonio Machado, poi, come lei sa, come credo di averlo dimostrato, sono stato un lettore vorace e simpatizzante con le affermazioni degli strutturalisti(...)"

⁴ Mario Vargas Llosa, *Paradiso* di José Lezama Lima, cit.

⁵ Juan Ramón Jiménez, premio Nobel per la letteratura nel 1956, si stabilisce a Cuba con la moglie poco tempo dopo la guerra civile spagnola.

⁶ "Por el año 1936 conocimos a Juan Ramón Jiménez. A él le debo las cordiales frases que me dedica al final de mi Coloquio. (se refiere al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, 1938). Se lo entregué para que lo leyera y cuando me lo devolvió vi que le había añadido un párrafo final, aquel que dice: «Con Usted, amigo Lezama, tan

3. Riscritture

*Muerte de Narciso*⁷, successivamente, prima del romanzo *Paradiso*, diede alle stampe *Enemigo rumor*⁸(1941), *Aventuras sigilosas*⁹(1945), *La fijeza*¹⁰(1949), *Aristides Fernández*¹¹(1950), *Analecta del reloj*¹²(1953), *La expresión americana*¹³(1957), *Tratados en La Habana*¹⁴(1958), *Dador*¹⁵(1960) e *Antología de la poesía cubana*¹⁶(1965). Lezama Lima si dedicò principalmente all'attività poetica; pubblicò, inoltre, tre numeri di una rivista «Verbum» nel 1937, dal 1939 al 1941 sei di «Espuela de Plata», tra il 1942 e il 1944 dieci di «Nadie parecía» e dal 1944 al 1957 “quaranta numeri di una delle più suggestive, ricche e coerenti pubblicazioni letterarie del continente: «Orígenes»”¹⁷. Negli anni successivi alla Rivoluzione, Lezama Lima fu direttore del *Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura*, fu nominato da Fidel Castro vicepresidente dell'UNEAC, *Union nacional escritores y artistas cubanos*, e consigliere del *Centro Cubano de Investigaciones Literarias*. Il 1966 segnò una tappa fondamentale nella produzione letteraria del poeta di *Calle Trocadero*: la pubblicazione del romanzo *Paradiso*. Il romanzo, come Lezama testimonia a Margarita García Flores, “tuvo un largo período de incubación porque sus primeros capítulos surgieron en la revista Orígenes hace ya quince o dieciséis años y después de la Revolución fue terminada su concepción general y su sentido cósmico.”¹⁸ Prima di *Paradiso*, Lezama si era dedicato alla poesia e alla saggistica, tuttavia “al llegar a mi primera madurez(...) me encontré con que la poesía bullía, hervía, como afanosa de quererse convertir en otro mundo; cada metáfora se iba convirtiendo en un personaje, cada imagen en una situación en la novela en sí y entonces me fui transportado, un poco

despierto, tan ávido, tan lleno, se puede seguir hablando de poesía siempre, sin agotamiento ni cansancio, aunque no entendamos a veces su abundante noción ni su expresión borbotante(...)». Colaboró Juan Ramón Jiménez en todas las revistas que hicimos y hasta el final nos acompañó con sus consejos, con su ejemplo, con su poesía.” in Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., 2010, p. 21, “Nell'anno 1936 abbiamo conosciuto Juan Ramón Jiménez. A lui devo le cordiali frasi che mi ha dedicato nella sezione finale del mio Colloquio. (Si riferisce a *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, La Habana, 1938). Glielo diedi perché lo leggesse e quando me lo restituì vidi che aveva aggiunto un paragrafo finale, quello che dice: «Con Lei, amico Lezama, così attivo, così avido, così ricco, si può continuare a parlare di poesia sempre, senza annoiarsi né stancarsi, anche se a volte non comprendiamo le sue abbondanti nozioni né la sua espressione borbotante». Juan Ramón Jiménez collaborò con tutte le riviste che abbiamo redatto e fino alla fine ci accompagnò con i suoi consigli, con il suo esempio, con la sua poesia”.

⁷ José Lezama Lima, *Muerte de Narciso*, La Habana, 1937.

⁸ Id, *Enemigo rumor*, La Habana, 1941.

⁹ Id, *Aventuras sigilosas*, La Habana, 1945.

¹⁰ Id, *La fijeza*, La Habana, 1949.

¹¹ Id, *Aristides Fernández*, La Habana, 1950.

¹² Id, *Analecta del reloj*, La Habana, 1953.

¹³ Id, *La expresión americana*, La Habana, 1957.

¹⁴ Id, *Tratados en La Habana*, La Habana, 1958.

¹⁵ Id, *Dador*, La Habana, 1960.

¹⁶ Id, *Antología de la poesía cubana*, La Habana, 1965.

¹⁷ Mario Vargas Llosa, *Paradiso* di José Lezama Lima, cit.

¹⁸ Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p.26, “Ebbe un lungo periodo di incubazione perché i primi capitoli nacquero nella rivista Orígenes già quindici o sedici anni prima e dopo la Rivoluzione fu terminata la sua concezione generale e il suo significato cosmico”.

3. Riscritture

mágicamente,(...) de la poesía a la novela.”¹⁹.

Nella lettera di Alba de Cespedes, già citata in precedenza, all'editore Mondadori, José Lezama Lima viene presentato come “un personaggio veramente singolare”²⁰ e il romanzo *Paradiso* verrà tradotto e pubblicato da Il Saggiatore nell'aprile del 1971. Tuttavia l'edizione integrale pubblicata da Alberto Mondadori è stata anticipata dalla rivista «Carte Segrete» e dalla rivista «Nuovi Argomenti». Il trimestrale letterario «Carte Segrete», il cui numero iniziale è stato pubblicato da Serafini nel gennaio del 1967, include nel numero di luglio dello stesso anno la traduzione di alcuni frammenti dell'opera lezamiana, fatto che testimonia il grande interesse internazionale per l'autore cubano. Nel 1969, la rivista letteraria «Nuovi Argomenti» diretta da Carocci, Moravia e Pasolini traduce e pubblica l'VIII capitolo di *Paradiso* con il titolo “In collegio”.

¹⁹ Ivi, p. 27, “quando giunse la mia prima maturità incontrai il momento in cui la poesia bolle, ribolle, come ansiosa di farsi trasformare in un altro modo; ogni metafora si convertiva in un personaggio, ogni immagine in una situazione nel romanzo in sé e quindi venni trasportato, un po' magicamente,(...) dalla poesia alla prosa”.

²⁰ Marina Zancan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., p. CXXXIV.

3.2 Il romanzo

3.2.1- Influenze dantesche

Il titolo dell'opera, in italiano anche nella versione in lingua originale, è un omaggio all'opera di Dante Alighieri²¹, rinnovando l'ammirazione che Lezama aveva già celebrato all'interno del progetto della rivista «Orígenes». La rivista «Orígenes» nacque dal progetto di un gruppo di pittori, musicisti e scrittori che condividevano l'intento di ricercare “la universalidad de la cultura”²². La generazione degli intellettuali origenisti “surge alrededor de 1940 y fue en realidad la que impuso la expresión nueva y el espíritu de modernidad (...)”²³.

Gli intellettuali che orbitavano attorno a «Orígenes» erano tutti grandi studiosi dell'opera dantesca: Fina Garcia Marruz, Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Gastón Baquero e lo stesso Lezama Lima. Come sottolinea Mayerín Bello Valdez²⁴, era tangibile la “presencia dantesca en la obra del grupo Orígenes”²⁵, in effetti:

Homenajes en versos, epígrafes, isotopías de sello dantesco, apelaciones diversas al autor de la Comedia hecen que el juicio que Fina García Marruz expresara en la familia de Orígenes, esto es, la influencia de Dante en nuestro modernismo, y, por extensión, en el origenismo, no resultara, después de todo, demasiado enfático, como podría parecer en primer momento²⁶.

Fina García Marruz infatti scrive:

²¹ Gustavo Pérez Firmat, *Descent into “Paradiso”: a study of Heaven and Homosexuality*, Hispania 59.2, May, 1976, p. 247.

Tuttavia quest'interpretazione viene confutata da Guillermo Cabrera Infante che in *Mea Cuba* scrive: “è evidente che Paradiso non rimanda a Dante come si crede ma a Milton e al paradiso perduto.”, Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba, con amore e con rabbia*, cit., p. 321.

Il riferimento a Milton, però, a mio parere, non spiegherebbe la scelta di Lezama di dare un titolo in italiano alla sua opera, inoltre le analogie tematiche e strutturali tra il romanzo del poeta cubano e la Commedia dantesca sono numerose e riconosciute dalla critica che negli anni si è occupata di *Paradiso*.

²² Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p. 22, “l'universalità della cultura”.

²³ Ivi, p. 24, “sorge verso il 1940 e fu quella che realmente impose la nuova espressione e lo spirito della modernità”.

²⁴ Mayerín Bello Valdés, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p.7.

²⁵ *Ibidem*, “la presenza dantesca nel gruppo Orígenes”.

²⁶ Ivi, p. 90 “Omaggi in versi, epigrafi, isotopie di stampo dantesco, richiami diversi all'autore de La Commedia fanno sì che il giudizio che Fina García Marruz esprimeva nel gruppo di Orígenes, sia questo, l'influenza di Dante sul nostro modernismo, e per estensione a tutto l'origenismo, non risulterà, dopo tutto, troppo enfatico come poteva sembrare all'inizio”.

3. Riscritture

Dante es un nombre más esencial a nuestro modernismo que Verlaine. Martí hablaría del “Dante americano” que habría de sobrevivir cuando tuviéramos Hispanoamérica. El poeta de la Vida Nueva, el desterrado Orestes florentino, tenía que atraerlo, no como un influjo literario más, sino como esperanza de un espacio nuevo.²⁷

E ancora, per Eliseo Diego, “escritor católico, las referencias a Dante y a su obra están asociadas al difícil camino de la creación literaria, tan lleno de tentaciones y de posibles extravíos”²⁸ e nel poema *El sitio en que tan bien se está*, parte dell’opera *En la Calzada de Jesús del Monte*²⁹, Diego “llama a Dante su “seudónimo” y a la propia obra de creación “su” Comedia”³⁰.

Anche la concezione della poesia di Cintio Vitier è molto vicina a quella di Dante che per Vitier è il “mayor poeta”³¹ del cattolicesimo. Il poeta cubano scrive:

Si vemos a Dante usar la comparación de los movimientos de las sombras o de su propia alma con los movimientos familiares de las palomas, grullas, conejas, rebaños y hormigas, nos sentimos tan alimentados de poesía como cuando explica una verdad teológica previamente elaborada y que sin embargo en él adquiere una impulsión, una calidad de anhelo que nos abre al frescor de las vísperas. La encarnación en poesía es el descendimiento de lo inefable, de lo absoluto y desconocido sobre la arcilla de lo inmediato, de lo que es o puede ser sitio de encuentro para todos, de lo aparentemente

²⁷ Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*, La Habana, Unión, 1997, p. 14, “Per il nostro modernismo Dante è un nome più importante di Verlaine. Martí parlerebbe del “Dante americano” che dovrebbe sopravvivere quando avremo l’America Ispanica. Il poeta de *La Vita Nuova*, l’esiliato Oreste fiorentino, doveva attrarlo, non tanto come influsso letterario, quanto come esperienza di uno spazio nuovo”.

²⁸ Mayerin Bello Valdés, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, cit., p. 101, “scrittore cattolico, i riferimenti a Dante e alla sua opera sono legati alla difficoltà del cammino della creazione letteraria, così pieno di tentazioni e di possibili smarrimenti”.

²⁹ Eliseo Diego, *En la Calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Orígenes, 1949.

³⁰ Mayerin Bello Valdés, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, cit., p. 102, “chiama Dante il suo “pseudonimo” e il risultato della propria creazione la “sua” Commedia”, “Y hablando del pasado y la penuria,/ de lo que cuesta hoy una esperanza,/ del interior y la penumbra,/ de la Divina Comedia, Dante: mi seudónimo,/ que fatigosamente compongo cuando llueve,/ verso con verso y sombra y sombra(...) trabajoso levanto a través de la lluvia,/ con el terror y mi pobreza,/ giro por giro hasta ganar la pompa,/ la Divina Comedia, mi Comedia”, in Eliseo Diego, *En la Calzada de Jesús del Monte*, cit., pp. 97-98.

“E parlando del passato e della povertà,/ di quanto costa oggi una speranza,/ dell’interiorità e della penombra,/ della Divina Commedia, Dante: il mio pseudonimo,/ che faticosamente compongo quando piove,/ verso con verso e ombra e ombra(...) lavorante avanti attraverso la pioggia,/ con il terrore e la mia povertà/ passo dopo passo fino a guadagnare la fama/ la Divina Commedia, la mia Commedia”.

³¹ Cintio Vitier, *Respuestas y silencios. Dialogo con Rolando Sanchez Mejias*, in *Poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, p.250.

3. Riscritture

conocido³²

Il filo conduttore che lega gli origenisti e Dante è basato sul presupposto sottolineato da Mayerín Bello della poesia come strumento attraverso il quale esplorare la realtà e i suoi antri oscuri. La missione del poeta è quella di illuminare i misteri che soggiacciono alla quotidianità tangibile.

Lezama Lima dedica all'autore italiano il suo personale cammino verso il 'paradiso': il protagonista, José Cemi, percorre la via che lo conduce alla poesia, esplorando, durante le tappe della sua formazione, gli antri dell'intera cultura e della realtà cubana. In realtà l'intera produzione in prosa di Lezama può essere letta come un dialogo con l'opera dantesca: sia *Paradiso* che *Oppiano Licario*³³, inizialmente intitolato *Inferno*³⁴, riecheggiano l'ammirazione del poeta cubano per Dante Alighieri. Tuttavia, come osserva Mayerín Bello Valdés, sarebbe sterile ricercare “una sistemática correspondencia entre los supuestos modelo y texto tributario”³⁵. Se è innegabile l'influenza che Dante ha sugli origenisti e su Lezama Lima in particolare,

La Comedia viene a ser más bien un eco que difunde su vibración mediante imágenes, presupuestos de orden poético, periplos vitales y cognoscitivos, ajenos a cualquier previsible servidumbre o causalismo. Infierno y Paraíso son, sin duda, protagonistas del imaginario de Lezama, y funcionales referencias en su imprescindible unidad, pues, como diría Fina García Marruz «donde hallamos un poeta con ojo para lo paradisiaco hallaremos también un poeta de descenso a los infiernos»³⁶.

Una delle corrispondenze tematiche più evidenti tra l'opera di Dante e quella di Lezama Lima è la

³² Cintio Vitier, *La palabra poética*, in *Poética*, cit., p.88-89, “Se vediamo Dante usare la similitudine dei movimenti delle ombre o della propria anima con i movimenti familiari delle colombe, degli uccelli, dei conigli, greggi e delle formiche, ci sentiamo tanto nutriti di poesia come quando illustra la verità teologica precedentemente elaborata e che senza dubbio in lui acquista una pulsione, una qualità di ispirazione che ci apre al clima della vigilia. La personificazione nella poesia è discesa dell'ineffabile, dell'assoluto e dello sconosciuto sopra le forme dell'immediato, di quello che è o può essere il luogo d'incontro per tutti, di quello che è apparentemente noto”.

³³ José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

³⁴ Julio Ortega, *De Paradiso a Oppiano Licario*, in Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Ed. Critica, Colección Archivos, 1988, p. 684.

³⁵ Mayerin Bello Valdés, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, cit., p. 93, “una sistemática correspondencia tra il supposto modello e il testo tributario”.

³⁶ *Ibidem*, “La commedia diviene più precisamente un eco che diffonde la sua vibrazione attraverso immagini, presupposti poetici, peripli vitali e conoscitivi, alieni a qualsiasi prevedibile asservimento o causalismo. Inferno e Paradiso sono, senza dubbio, protagonisti dell'immaginario di Lezama, e riferimenti funzionali nella sua imprescindibile unità, inoltre, come direbbe Fina García Marruz «dove ci sarà un poeta con l'occhio per il paradisiaco ci sarà anche un poeta della discesa all'inferno»”.

3. Riscritture

centralità del viaggio come ascesa. Attraverso le tre tappe, tante quante le cantiche dantesche, che lo stesso Lezama individua, José Cemí compie il suo personale viaggio verso la poesia:

En la novela José Cemí tiene tres momentos. Uno, el primero, es el que pudiéramos llamar placentario, del sumergimiento en la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar. Luego, la salida, su apertura al mundo exterior, en el momento de la amistad, en el momento en que se encuentra Cemí con Fronesis y con Foción y luego ya la participación de Cemí en la imagen, en la poesía y e el reino de los arquetipos que es lo que significa su encuentro con Oppiano Licario- una figura arquetípica que representa la destrucción del tiempo, de la realidad y de la irrealidad. Vemos, en cada uno de los capítulos del libro cómo se va desarrollando Cemí, cómo se va a veces marginando cuando surge Oppiano Licario, que es el conocimiento infinito.³⁷

Come sottolinea Salvatore Nigro, quella di Cemí è “(...) una discesa rituale nella morte e di una resurrezione nella poesia”³⁸. È nel nome stesso del personaggio che Nigro legge il destino del viaggiatore metaforico: “Il nome stesso del viatore del romanzo è un ingorgo meticcio e sincretico. Cemí è l'immagine delle divinità indigene. Quando il personaggio si presenta con le sole iniziali, J.C., è Jesus Christus: il figlio del Padre; l'uomo della passione, della morte e della resurrezione.”³⁹. La medesima impostazione accompagna l'analisi di Mayerín Bello Valdés: partendo dall'analisi di Fina García Marruz, Mayerín Bello individua le tappe che il protagonista compie all'interno dello sviluppo narrativo:

La proyección ascensional del recorrido de José Cemí en *Paradiso* para por diferentes etapas formativas de su vocación, de su conocimiento de los humanos vicios y del valor... para alcanzar la virtud y el conocimiento- como diría el Ulises dantesco-, en pos de su plena realización. Cada capítulo marca un hito, una prueba superada- por experiencia propia o por la que le aportan ajenos itinerarios-, en el arduo camino

³⁷ Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p. 29, “Nel romanzo José Cemí vive tre momenti. Uno, il primo, è quello che potremmo chiamare embrionale, della comparsa nella famiglia, dello sviluppo nella placenta familiare. Successivamente, l'uscita, l'apertura al mondo esterno, nel momento dell'amicizia, nel momento in cui Cemí si trova con Fronesis e Foción, e poi la partecipazione di Cemí con l'immagine, la poesia e il regno degli archetipi che è ciò che rappresenta il suo incontro con Oppiano Licario- una figura archetipica che rappresenta la distruzione del tempo, della realtà e dell'irrealtà. Vediamo, in ognuno dei capitoli del libro come si evolve Cemí, come a volte si emargina quando appare Oppiano Licario, colui che è la conoscenza infinita”.

³⁸ Salvatore Nigro, *Paradiso, José Lezama Lima*, in *Il romanzo*, Le forme, II, Torino, Einaudi, 2002, p. 690.

³⁹ Ivi, p. 692.

3. Riscritture

hacia la meta suprema(...) ⁴⁰

Il viaggio di Dante e quello di José Cemi seguono uno sviluppo comune, si articolano sullo stesso piano metaforico:

Como le sucede al viajero Dante, Cemí-Lezama, a través de iluminaciones, ensoñaciones, encuentros trascendentales, penetra ciertos arcanos que le aguzan la visión y le acrecientan un saber que se revertirá en el ejercicio de la creación, de la poesía. Como Dante, todo parte de la propia experiencia, de la autobiografía; el cotidiano bregar, los seres y las cosas de este mundo, se vuelven, en un súbito-escorzo que descubre una visión íntima e iluminada-, correspondientes: un orden oculto, indescifrable para la razón pero penetrable por el visionario, se hace patente. ⁴¹

Questa vicinanza alla cultura medievale di Lezama Lima, da una parte accomuna *Paradiso* e il capolavoro dantesco per l'uso della metafora, la ricchezza delle immagini, l'andamento allegorico della narrazione, ma tempo stesso è una delle cause principali della difficoltà ⁴² di lettura che si incontra ad un primo approccio all'opera lezamiana:

Paradiso is so complex because Lezama loved enigmas and sought to hide his dilemmas(homosexuality, his Catholic religion) behind literary and cultural references and poetic language. Writing about Lezama can only seek to connect and decipher his references and language in relation to the problems that he hides behind the screen of his prose. ⁴³

⁴⁰ Mayerín Bello Valdés, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, cit., p. 95, “La proiezione verso l’alto del cammino di José Cemi in *Paradiso* attraversa diverse tappe formative della sua vocazione, della sua conoscenza dei vizi umani e del valore... per raggiungere la virtù e la conoscenza- come direbbe l’Ulisse dantesco- dopo la sua piena realizzazione. Ogni capitolo è una pietra miliare, è una prova superata- per esperienza propria o per quella portata da itinerari alieni- nell’arduo cammino fino alla meta suprema(...)”.

⁴¹ Ivi, p. 96, “Come succeed al viaggiatore Dante, Cemí-Lezama, attraverso illuminazioni, sogni ad occhi aperti, incontri trascendentali, penetra certi misteri che gli affinano la vista e amplificano un sapere che si invertirà nell’esercizio della creazione, della poesia. Come dante, tutto parte dall’esperienza personale, dall’autobiografia; il lottare quotidiano, gli esseri e le cose di questo mondo, si trasformano, in un attimo- uno scorcio che porta alla luce una visione intima e illuminata- corrispondenze: un ordine occulto, indecifrabile per la ragione ma peretrabile dal dal visionario, si fa evidente”.

⁴² Julio Cortázar scrive: “(...) reading Lezama is one of the most arduous and at times frustrating tasks one can undertake.”, “(...) leggere Lezama è stata una delle più difficili e allo stesso tempo frustranti sfide che una persona possa affrontare”, Julio Cortázar, *To Reach Lezama Lima*, in http://www.academia.edu/8632074/Paradiso_Two_Essays_on_a_Novel_Mario_Vargas_Llosa_and_Julio_Cort%C3%A1zar_on_Jos%C3%A9_Lezama_Lima_s_novel_.

⁴³ Mary E. Beaton, *The difficulty of the text: the poetics of the homosexuality in José Lezama Lima's Paradiso*, The Ohio State University, 2007, p. 6, “Paradiso è così complesso perché Lezama ama gli enigmi e cerca di nascondere i

3. Riscritture

Paradiso può essere letto come un enciclopedico romanzo di formazione⁴⁴ anche se qualsiasi etichetta risulta inefficace per definire la complessità dell'opera. José Ramón Alcántara analizza l'opera come un'esplorazione del rito d'iniziazione: “narración ritual, es decir, novela que se construye literalmente con un lenguaje de iniciación, de descubrimiento”⁴⁵. Emir Rodríguez Monegal lo mette in relazione alle opere della grande tradizione del “romanzo dialogico”⁴⁶ come il *Satyricon* di Petronio e il *Don Quijote* di Cervantes. A Margarita García Flores che definisce *Paradiso* ‘una novela-poema’, Lezama Lima risponde:

Indudablemente que es una novela-poema en el sentido en que se aparta del concepto habitual de lo que es una novela. *Paradiso* está basado en la metáfora, en la imagen; está basado en la negación del tiempo, negación de los accidentes y en ese sentido sus recursos de expresión son casi esencialmente poéticos.⁴⁷

Riferendosi alla ricchezza tematica del romanzo, Raquel Carrió Mendía scrive:

Paradiso integra la crónica de costumbres, la novela de formación o aprendizaje, e incluso- por qué no- se comporta a veces como un delicioso relato de aventuras, sin descartar también el valor autobiográfico y el concepto de libro-memoria con su carga necesariamente testimonial.⁴⁸

suoi dilemma (l'omosessualità, la religione cattolica) dietro riferimenti letterari e culturali e il linguaggio poetico. Scrivere di Lezama può solo significare cercare di connettersi e decifrare i suoi riferimenti e i suoi linguaggi in relazione con i problemi che egli stesso ha celato dietro lo schermo della sua prosa”.

⁴⁴ “(...) *Paradiso* is ultimately concerned with evolution(...) This is necessarily the case because of its structure as a *Bildungsroman*.”, “(...) *Paradiso* è infine legato all’evoluzione(...) Questo è l’aspetto per il quale la sua struttura è quella di un romanzo di formazione”, Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's joyful vision*, University of Texas press, 1989, p. 7.

⁴⁵ José Ramón Alcántara, *Transmutación textual: la lectura de *Paradiso* de José Lezama Lima como rito de iniciación*, in «AlterTexto», n. 1, vol. 1, 2003, pp. 43-55, “narrazione rituale, per così dire, il romanzo si costruisce letteralmente con un linguaggio di iniziazione, di scoperta”.

⁴⁶ Emir Rodríguez Monegal, “*Paradiso: una silogística del sobresalto*”, in «Revista Iberoamericana», n. 92-93, 1975, p. 527.

⁴⁷ Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p.32, “è innegabile che sia un romanzo poema nel senso che si discosta da ciò che comunemente si definisce romanzo. *Paradiso* si basa sulla metafora, sull’immagine, si basa sulla negazione del tempo, la negazione degli eventi e da questo punto di vista le sue risorse espressive sono essenzialmente quelle poetiche”.

⁴⁸ Raquel Carrió Mendía, *La imagen histórica en *Paradiso**, in José Lezama Lima, *Paradiso*, edición crítica, Cintio Vitier, 2da ed., Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX, 1996, p. 540 “*Paradiso* integra la cronaca di costume, il romanzo di formazione o di apprendimento e inoltre- perché no- si comporta a volte come un delicioso racconto d'avventura, senza tralasciare neppure il valore autobiografico e il significato di libro di memorie con la sua valenza fondamentalmente testimoniale”.

3. Riscritture

Il protagonista, José Cemí, è l'*alter ego* dell'autore: come sottolinea Mary E. Beatons⁴⁹ le analogie tra il personaggio e l'autore sono numerose. Entrambi sofferenti per un'asma cronica, entrambi avaneri, entrambi dediti all'esercizio poetico, entrambi cresciuti in una famiglia dove le figure femminili hanno un ruolo fondamentale⁵⁰. L'autore, interrogato spesso sulla componente autobiografica nel suo capolavoro, risponde:

Yo no soy un novelista profesional, pero creo que es totalmente imposible dejar fuera de una novela la vida vivida, seres conocidos, recuerdos, odios, rencores, pesadillas.⁵¹

Yo creo que *Paradiso* parte de su circunstancia, de su realidad inmediata. Ofrece las dos cosas: lo muy inmediato, lo más cercano- la familia- y lo que se encuentra en la lejanía, lo arquetípico- el mito. Toda novela es siempre algo autobiográfica; todo novelista emplea recursos idiomáticos, factores idiomáticos, recuados de infancia, entrevisiones, momentáneas fulguraciones, una visión, una totalidad. Para ello, he partido, como algunos teólogos medievales, de una *summa*. He procurado, sí, ir de una *summa* a una totalidad. En ese sentido, hay en *Paradiso* personajes autobiográficos;(...)⁵²

Tuttavia è riduttivo leggere *Paradiso* come un riflesso dell'autobiografismo lezamiano: secondo l'intento dell'autore, infatti, '*Paradiso* es una totalidad'. L'autore, seguendo la formazione del suo protagonista, introduce nel tessuto narrativo molteplici tematiche e molteplici aspetti della vita cubana, spaziando dalla politica, all'educazione, dalla teologia al sesso. Tuttavia, nonostante l'immediato riconoscimento del valore letterario del romanzo da parte degli intellettuali di tutto il

⁴⁹ Mary E. Beatons, *The Difficulty of the Text: The Poetics of Homosexuality in José Lezama Lima's Paradiso*, cit. p.7.

⁵⁰ José Lezama Lima è orfano di padre da quando aveva 9 anni. Rispondendo alla domanda di Eugenia Neves su quali fossero stati i momenti più importanti della sua vita, Lezama dice: "La muerte de mi padre me alucinó desde niño, esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de la imagen", "La morte di mio padre mi fece avere allucinazioni fin da quando ero bambino, quell'assenza mi rese ipersensibile alla presenza dell'immagine".

Salvatore Nigro, riferendosi alla condizione di orfano di Cemí, definisce il padre "Il centro vuoto della narrazione", Salvatore Nigro, *Paradiso, José Lezama Lima*, in *Il romanzo*, Le forme, II, cit., p. 691.

⁵¹ Ciro Bianchi Ross, *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 2009, p. 19, "Io non sono un narratore di professione però credo che sia assolutamente impossibile lasciare fuori da un romanzo la vita vissuta, gli esseri conosciuti, i ricordi, gli odi, i rancori, gli incubi".

⁵² Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p. 28, "Io credo che *Paradiso* parta dalla sua circostanza, dalla sua realtà immediata. Offre entrambe le cose: l'aspetto più immediato, più vicino- la famiglia- e quello che si incontra nella lontananza, l'archetipico- il mito. Tutti i romanzi sono sempre qualcosa di autobiografico; tutti i romanzieri impiegano risorse idiomatiche, fattori idiomati, ricordi di infanzia, colloqui, momentanee folgorazioni, una visione, una totalità. Per questo sono partito, come alcuni teologi medievali, dalla *summa*. Ho tentato, così, di andare da una *summa* ad una totalità. In questo senso, ci sono in *Paradiso* personaggi autobiografici;(...)"

3. Riscritture

mondo, “sul poeta e su Paradiso si abbatté una spessa coltre di silenzio”⁵³ che solo i recenti “cambios sustanciales en la política cultural permiten hacer justicia al escritor, apartado por razones arbitrarias del panorama literario en él último lustro de su existencia(...)”⁵⁴. Il romanzo, prima di essere pubblicato, attirò l'attenzione della censura del regime castrista. Come sottolinea Reinaldo Arenas nella sua autobiografia:

La publicación en 1966 de Paradiso fue, sencillamente, un acontecimiento heroico desde el punto de vista literario. Creo que nunca se llegó a publicar en Cuba una novela que fuera tan avasalladoramente homosexual(...)⁵⁵

La fama internazionale dell'autore lo preservò da un attacco diretto del regime, tuttavia fu autorizzata un'unica edizione del romanzo⁵⁶ anche se, come testimonia Guillermo Cabrera Infante, Lezama fu “usato dalla macchina propagandistica della fede fidelista(...) e fu intervistato dalle principali pubblicazioni cubane(...)”⁵⁷. Inoltre, dopo il ‘caso Padilla’, già ricordato, Lezama Lima verrà escluso dalla vita culturale pubblica a causa della pubblica accusa mossagli da Heberto Padilla durante il discorso all'UNEAC⁵⁸. Tuttavia poiché al discorso di Padilla seguì il *Primer Congreso de Educación y Cultura*⁵⁹ che si accanì soprattutto contro gli omosessuali e che decretò che tutti gli omosessuali impegnati in attività culturali istituzionali fossero rimossi dal loro incarico dando vita al provvedimento del ‘parametraje’⁶⁰, sembra lecito pensare che il ruolo di

⁵³ Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba, con amore e con rabbia*, cit., p.320.

⁵⁴ Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p. 11, “cambi sostanziali nella politica culturale permettono di fare giustizia allo scrittore, isolato dal panorama letterario per ragioni arbitrarie durante gli ultimi dieci anni della sua esistenza”.

⁵⁵ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets Editores, 2011, p.110 “La pubblicazione nel 1966 di Paradiso fu, semplicemente, un avvenimento eroico dal punto di vista letterario. Credo che mai si arrivò a Cuba a pubblicare un romanzo tanto dichiaratamente omosessuale”.

⁵⁶ “(...) cuando Lezama publicó *Paradiso*(...) le valió la impugnación oficial del régimen y la censura de toda su obra posterior incluía la propia novela Paradiso, que circuló en Cuba casi clandestinamente y que nunca más se volvió a publicar(...)” “(...) quando Lezama pubblicò *Paradiso*(...) gli valse l'opposizione ufficiale del regime e la censura di tutte le sue opere posteriori compreso anche il romanzo Paradiso che circolò a Cuba quasi clandestinamente e che non si è mai più pubblicata(...)”, Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p.111.

“Tutti quelli che sanno leggere(...) sanno che di *Paradiso*, il capolavoro di Lezama, non è stata fatta altro che una sola edizione di cinquemila(5000) copie nel 1966, che andò subito esaurita e non fu mai più ristampato.”, Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba, con amore e con rabbia*, cit., p.452.

⁵⁷ Ivi, p.320.

⁵⁸ Ivi, p. 452, “Dal 1971, quando Lezama fu tirato in ballo dalla Seguridad del Estado(...) nel Caso Padilla non si è pubblicato nemmeno un suo saggio, come rivela Lezama nelle lettere alla sorella”.

⁵⁹ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, cit., p. 163.

⁶⁰ Ivi., p. 64 “Comenzó el parametraje, es decir cada escritor, cada artista, cada dramaturgo homosexual, recibía un telegrama en el que se le decía que no reunía los parámetros políticos y morales para desempeñar el cargo que ocupaba y, por tanto, era dejado sin empleo o se le ofertaba otro en un campo de trabajos forzados”, “Iniziò il parametraje, ovvero ogni scrittore, ogni artista, ogni drammaturgo omosessuale riceveva un telegramma nel quale veniva detto che non rientrava nei parametri politici e morali per ricoprire l'incarico che occupava e che, per questo,

3. Riscritture

Lezama Lima nella vita culturale cubana sia stata ridimensionata anche, se non solo, a causa del contenuto ‘avasalladoramente homosexual’⁶¹ soprattutto dell’XIII e del XI capitolo di *Paradiso*. Furono numerosi gli intellettuali colpiti dal provvedimento del *parametraje*: Roberto Blanco, uno dei registi teatrali più conosciuti a Cuba, René Ariza⁶², Félix Luis Viera⁶³, José Lorenzo Fuentes⁶⁴, Esteban Luis Cárdenas⁶⁵, lo stesso Reinaldo Arenas⁶⁶ e molti altri.

3.2.2.- VIII Capitolo

L’ottavo capitolo di *Paradiso*, che attirò le critiche della censura di regime, può essere diviso in due sezioni distinte: la prima parte, ambientata in un collegio, vede come protagonisti il semititanico Farraluque e il guajiro Leregas, la seconda invece ha come attante principale Godofredo El Diablo. José Cemí nello sviluppo narrativo di questo capitolo riveste un ruolo marginale, come sottolinea l’analisi di Mary E. Beatons, “è presente solo come voyeur”⁶⁷. Quella che Lezama definisce una tappa del “desarrollo de José Cemí”, la scoperta della sessualità, non viene vissuta in prima persona dal protagonista del romanzo, il quale è presente come semplice spettatore a tre delle nove esperienze sessuali del capitolo, tuttavia la voce narrante non ne presenta le impressioni o le reazioni. La costruzione dell’esperienza sessuale rasenta la pornografia, secondo la definizione di Slavoj Žižek, il quale traccia una linea netta di demarcazione tra ciò che può essere considerato pornografico e ciò che può essere definito erotico sulla base della visibilità e della rappresentazione esplicita degli organi sessuali, dell’effettiva

veniva lasciato senza impiego o gliene veniva offerto un altro nei campi di lavoro forzato.”.

⁶¹ Ivi, p. 110.

⁶² René Ariza(1940-1994) è stato un drammaturgo e poeta cubano. Ostile alla Rivoluzione Cubana, ha subito la repressione del regime ed è stato fatto prigioniero politico. Accusato di non essere in linea con l’ideologia della Rivoluzione, fu perseguitato e la sua produzione fu sequestrata e distrutta. Riuscì ad abbandonare Cuba durante l’esodo di Mariel, giungendo a Miami dove poté continuare la sua carriera professionale.

⁶³ Félix Luis Viera(1945) è un narratore e poeta di origine cubana naturalizzato messicano. È stato prigioniero e costretto ai lavori forzati in un campo delle UMAP(*Unidades Militares de Ayuda*) per il suo comportamento ostile al regime castrista.

Attualmente in Italia sono stati tradotti e pubblicati i testi:

- *Il lavoro vi farà uomini*, Napoli, Cargo, 2005.

- *La patria è un’arancia: poesia*, Piombino, Il Foglio, 2011.

⁶⁴ José Lorenzo Fuentes è un prolifico narratore, studioso di scienze orientali. Nonostante le persecuzioni sceglie di non lasciare *La Isla Grande*.

⁶⁵ Esteban Luis Cárdenas fu espulso dall’Università dell’Avana nel 1966 per ‘diversionismo ideológico’, nel 1978 viene condannato a 15 anni di reclusione per aver chiesto asilo politico all’Ambasciata argentina della capitale cubana. Lasciò Cuba nel 1980 stabilendosi a Miami.

⁶⁶ Reinaldo Arenas, costretto a lasciare il suo lavoro presso la Biblioteca Nacional José Martí dell’Avana, viene incarcerato nel 1973 per la sua dichiarata omosessualità. Detenuto al Morro, fu largamente torturato. Nel 1980 riesce a lasciare Cuba falsificando il suo passaporto.

⁶⁷ Mary E. Beaton, *The Difficulty of the Text: The Poetics of Homosexuality in José Lezama Lima’s Paradiso*, cit., p. 11.

3. Riscritture

penetrazione. La componente affettiva del rapporto sessuale è inesistente all'interno dell'VIII capitolo, non vi è alcuna partecipazione emotiva in nessuna delle esperienze sessuali dei protagonisti del capitolo.

3.2.2.a- Prima sezione: in collegio

La prima parte del capitolo si sviluppa all'interno di un collegio e vede due protagonisti: il semititano Farraluque, “cruzado de vasco semititánico y de habanera lánguida”⁶⁸ e il “guajiro”⁶⁹ Leregas. Farraluque, sorvegliante dei bagni del collegio, durante l'attività di guardiano esibisce la sua “enorme verga”⁷⁰. Quello di Farraluque è un vero e proprio spettacolo sessuale:

(...)mientras duraba tal cerimonia desfilante, bailaba, alzaba los brazos como para pulsar aéreas castañuelas, manteniendo siempre toda la verga fuera de la bragueta. Se la enroscaba por los dedos, por el antebrazo, hacía como si le pegase, la regañaba, o la mimaba como a un niño tragón.⁷¹

Il cortile dal quale osserva l'andirivieni degli studenti diventa per Farraluque un palcoscenico pornografico sul quale calcare i passi del suo ballo sessuale. Per Farraluque la masturbazione è una sorta di esibizione pubblica solitaria: è il monologo del pene. La “falaroscopia o cerimonia fálica”⁷² si articola davanti ad un pubblico taciturno ma non viene sollecitata da nessun desiderio sessuale ‘esterno’. Farraluque si masturba senza che il suo appetito sessuale venga stimolato da un soggetto/oggetto sessuale: è un impulso interiore, scisso da qualsiasi rapporto con l'esterno. José Cemí assiste al “ritual fálico”⁷³ ma la voce narrante non assume la sua prospettiva e ne tace qualsiasi impressione. Il lettore viene a conoscenza della presenza di Cemí quando la narrazione di sposta dal cortile all'interno della scuola:

Después que Farraluque fue confinado a un destierro momentáneo de su burlesco

⁶⁸ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 263, “incrocio di un basco semititanico e di un'avanera languida”.

⁶⁹ Ivi, p. 264, per la traduzione del termine “guajiro” si veda p. 149

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 220 “(...) mentre durava quella cerimonia sfilante, ballava, alzava le braccia come per scuotere in aria delle nacchere, tenendo sempre tutta la verga fuori dai pantaloncini. Se l'attorcigliava alle dita, all'avambraccio, agiva come se la picchiasse, la sgridava o la coccolava come fosse un bambino ingordo”.

⁷² *Ibidem*, “falaroscopia o cerimonia fallica”.

⁷³ *Ibidem*, “rituale fallico”.

3. Riscritture

poderío, José Cemí tuvo la oportunidad de contemplar otro ritual fálico.⁷⁴

A seguito della sospensione dal servizio di Farraluque, scoperto nell'atto masturbatorio, la voce narrante entra all'interno dell'aula del liceo dove “la potencia fálica del guajiro Leregas, reinaba como la vara de Aarón”⁷⁵. Se la masturbazione di Farraluque ha come palcoscenico il cortile della scuola, la platea di Leregas è la classe di geografia. Anche nel caso di Leregas, Cemí e il lettore assistono a un atto rituale masturbatorio: il *guajiro* estrae il suo pene alla sinistra del professore e inizia il suo spettacolo. Gli attoniti compagni di classe accompagnano con lo sguardo il ritmo dei movimenti della mano di Leregas, mentre il professore/*dómine*⁷⁶ continua lentamente la sua lezione. Scoperto durante la sua esibizione, Leregas viene espulso dalla scuola. Il narratore riprende il racconto della “prolongada cadeneta sexual”⁷⁷ del “priápico”⁷⁸ Farraluque: costretto a rimanere in collegio per tre domeniche consecutive come punizione per l'episodio occorso nel cortile, Farraluque inizia un vero e proprio percorso verso la conoscenza della sessualità. Durante la prima delle tre giornate di castigo, il priapico viene invitato a svolgere un lavoro nella casa del direttore della scuola, tuttavia questa sarà l'occasione per il primo rapporto sessuale dell'VIII capitolo. Entrato in casa, Farraluque dapprima ha un rapporto sessuale vaginale con la “mestiza mamey”⁷⁹, cuoca del direttore dell'istituto, successivamente ha un rapporto anale con la “españolita”⁸⁰, serva del direttore. Durante la seconda domenica di punizione Farraluque avrà altre due esperienze sessuali: una fellatio eterosessuale e una masturbazione omosessuale. La sua iniziazione sessuale si concluderà durante la terza domenica di punizione con un rapporto sessuale omosessuale sadomasochista, esperienza che chiuderà anche la prima sezione del capitolo.

⁷⁴ Ivi, p. 264, “Dopo che Farraluque fu confinato ad un esilio temporaneo dalla sua burlesca autorità, José Cemí ebbe la possibilità di contemplare un altro rituale fallico”.

⁷⁵ *Ibidem*, “la potenza fallica del guajiro Leregas regnava come il bastone di Aronne”.

⁷⁶ Per le problematiche inerenti alla traduzione del termine ‘dómine’ si veda p. 157

⁷⁷ Ivi, p. 268, “prolungata catena sessuale”, *cadena* indica, in senso letterale, una catenella. Il termine viene impiegato per indicare la catena dello sciacquone, richiamando quindi il lavoro di guardiano dei bagni di Farraluque.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Ivi, p. 269, “meticcina dorata”.

⁸⁰ Ivi, p. 279, “spagnolina”.

3.2.2.b- Seconda sezione: Godofredo *El Diablo*

La seconda sezione del capitolo si apre con la pausa natalizia delle lezioni del collegio e con il viaggio a Santa Clara del giovane José Cemí. Durante il viaggio in treno, Cemí conosce Ricardo Fronesis, il quale diventerà uno dei suoi migliori amici. Sono le parole di Fronesis ad inoltrare Cemí e lo stesso lettore nell'ultimo racconto sessuale del capitolo: la storia di *Godofredo El Diablo*. Innamoratosi di Fileba, moglie di un capo macchinista ubriacone e poco dedito alla vita coniugale, Godofredo iniziò a corteggiare la donna credendola infelice a causa delle scarse attenzioni del marito. Tuttavia l'arrivo di un parroco⁸¹ mal disposto a rinunciare ai piaceri carnali, susciterà la gelosia del giovane Godofredo, il quale, una notte, rivela al macchinista Pablo il tradimento della moglie, mostrandogli come i due amanti raggiungano assieme la casa del parroco. Pablo si toglie la vita mentre Godofredo spia padre Eufrazio e Fileba. Tuttavia, il giovane non assiste ad un vero e proprio rapporto sessuale ma ad una pratica sessuale masochista di “estragulación”⁸² testicolare mediante una funicella legata ad una delle estremità del letto sul quale giace, piangendo, Fileba completamente nuda.

Il capitolo, spesso al centro dell'attenzione della critica, come sottolineato in precedenza, può essere considerato un capitolo in cui la pornografia ha uno spazio importante, in quanto gli atti sessuali e gli organi sessuali non vengono semplicemente accennati e rappresentati attraverso metafore e simboli ma ampiamente descritti e analizzati. Tuttavia, Mayerín Bello confuta la lettura del capitolo come una sezione in cui la pornografia ha un ruolo preponderante. La critica, infatti, evidenzia come l'ironia e le vena carnevalesca⁸³ costituiscano il vero perno della narrazione, ridimensionando il valore delle sezioni apertamente pornografiche. La Bello richiama l'immagine del farsesco bachtiniano: l'VIII capitolo risulta un “intermedio grottesco”⁸⁴ dove l'acme del processo di degradazione sono gli appellativi con cui la voce narrante chiama il fallo. La rappresentazione grottesca ha il suo effetto principale sulla riproduzione de “lo bajo

⁸¹ In questo caso, Lezama non utilizza il sostantivo ‘dómine’ ma ‘padre’.

⁸² Ivi, p. 292, “strangolamento”.

⁸³ Mayerín Bello Valdés, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, cit., p.10, “Lo más probable, no obstante, es que el «insolente» lector de antaño quedase francamente desilusionado, o, quizás, hasta atrapado por la deliciosa socarronería del narrador de la novela, cuyos registro humorístico y vena carnevalesca terminan por prevalecer sobre supuestas incitaciones concupiscentes.”, “la cosa più probabile è tuttavia che il lettore insolente di una volta rimanga decisamente disilluso, o forse, addirittura scioccato per la deliziosa ironia del narratore del romanzo, il cui registro umoristico e la vena carnevalesca finiscono per prevalere sulla supposta intenzione l'eccitazione carnale”.

⁸⁴ *Ibidem*, “intramezzo grottesco”.

3. Riscritture

corporal”⁸⁵. Gli organi sessuali sono descritti minuziosamente senza che le metafore ne coprano la fisicità, la materialità; come sottolinea anche José Ramón Alcántara: “el erotismo no está en la imagen a la que alude la métafora, es decir, el miembro viril o la sexualidad, sino en el lenguaje mismo, el lenguaje es erótico”⁸⁶. Il narratore di Lezama Lima si sofferma su ogni dettaglio anatomico, spaziando da un lessico scientifico e uno metaforico ma sempre senza velare la materialità dell'organo sessuale maschile che viene denominato: ‘verga’, ‘órgano sexual’, ‘falo’, ‘coloso fálico’, ‘tenaz cirio’, ‘atributo germinativo’, ‘dolmen fálico’, ‘desmesura priápica’, ‘faro alejandrino’, ‘aguijón’, ‘cilindro carnal’, ‘serpiente marina’, ‘lanza’, ‘lombriz sonrosada’, ‘Niké fálica’, ‘instrumento penetrante’, ‘instrumento operante’, ‘longura carnosa’⁸⁷.

Una costante delle descrizioni degli organi sessuali maschili di Lezama Lima è l'uso dell'iperbole, la celebrazione delle dimensioni mitiche, la straordinarietà della potenza sessuale dei peni di Farraluque e di Leregas. L'immagine del dio Priapo riecheggia nelle pagine lezamiane, la fama di Farraluque, dovuta alle sue prestazioni sessuali, si diffonde rapidamente⁸⁸, l'esibizione di Leregas distoglie l'attenzione dei compagni dalle parole del ‘*dómine*’. Gli organi sessuali occupano, con la loro ipertrofia, lo spazio narrativo, la descrizione ossessiva delle loro parti enfatizza ulteriormente la loro dimensione, conferendo loro una valenza quasi mitica. L'assoluta devozione narrativa all'organo sessuale maschile risalta maggiormente se si considerano le descrizioni degli organi sessuali femminili che trovano spazio all'interno dell'VIII capitolo di *Paradiso*. Sono tre le donne che hanno un incontro con Farraluque durante le domeniche di punizione del giovane: *la cocinera mamey*, *la españolita* e *la madura madona*. Tre donne: le prime tre tappe della ‘prolongada cadeneta sexual’ del semititano. Gli organi sessuali delle tre donne non penetrano il tessuto narrativo con la loro reale fisicità ma rimangono impigliati nella fitta rete di immagini che il narratore lezamiano costruisce attorno a questi.

⁸⁵ Ivi, p. 11.

⁸⁶ José Ramón Alcántara, *Transmutación textual: la lectura de Paradiso de José Lezama Lima como rito de iniciación*, cit., p. 46, “L'erotismo non risiede nell'immagine a cui allude la metafora, il membro virile o la sessualità ma nello stesso linguaggio, il linguaggio è erotico”.

⁸⁷ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., pp. 264-277, nell'ordine: ‘verga’, ‘organo sessuale’, ‘fallo’ ‘colosso fallico’, ‘tenace cero’, ‘atributo germinativo’, ‘dolmen fallico’, ‘dismisura priapica’, ‘faro alessandrino’, ‘spuntone’, ‘cilindro di carne’, ‘serpente marino’, ‘lancia’, ‘lombrico roseo’, ‘Nike fallica’, ‘strumento penetrante’, ‘strumento operante’, ‘lungura carnosa’.

⁸⁸ “Un garzón miquito, hermano de la llamada cocinera mamey, penetró por el patio del colegio en busca de Farraluque. Le dijo que en la casa de enfrente, la señora quería también que le ayudara a pintar la casa. El priápico sintió el orgullo de que su nombre se extendía de la gloriola del patio de la escuela a la fama más anchurosa de la vecinería”.

“Un ragazzino insignificante, fratello della già citata cuoca *mamey*, entrò nel cortile del collegio alla ricerca di Farraluque. Gli disse che, nella casa di fronte, la signora avrebbe voluto anch'ella che la aiutasse a dipingere la casa. Il priapico si sentì orgoglioso del fatto che il suo nome si fosse diffuso dalla piccola gloria del cortile della scuola alla fama più vasta del vicinato.”.

3. Riscritture

El cuerpo de la prieta mamey reposaba de espaldas. La nitidez de su espalda se prolongaba hasta la bahía de sus glúteos resistentes, como un río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación. Parecía que dormía. El ritmo de su respiración era secretamente anhelante, el sudor que le depositaba el estío en cada uno de los hoyuelos de su cuerpo, le comunicaba reflejos azulosos a determinadas regiones de sus espaldas. La sal depositada en cada una de esas hondonadas de su cuerpo parecía arder⁸⁹

E poi

El cuerpo de la españolita no tenía la distensión del de a mestiza, donde la melodía parecía que iba invadiendo la memoria muscular. Sus senos eran duros como la arcilla primigenia, su tronco tenía la resistencia de los pinares, su flor carnal era una araña gorda, nutrida de la resina de esos mismos pinares. Araña abultada, apretujada como un embutido⁹⁰

Il corpo femminile viene percorso esteriormente, ne vengono tratteggiati i contorni, se ne intuiscono le forme, tuttavia non ha una forza narrativa tale da imporsi come soggetto autonomo e dialogante. Il corpo femminile tace di fronte alla forza esplosiva del fallo. Nella seconda sezione del capitolo, quella che accoglie il racconto di Fronesis sulla storia di Godofredo, non compare una descrizione più dettagliata del corpo di Fileba, la quale viene vista nuda sul letto ma senza che del suo corpo vengano dipinti contorni nitidi. Tuttavia questo aspetto, all'interno dell'VIII capitolo, non sembra essere leggibile come l'imposizione della potenza sessuale maschile su quella femminile: non è inscrivibile nella dicotomia oppositiva di genere tradizionale. Una simile indifferenza, o per lo meno un simile ridimensionamento, viene riservata, infatti, al pene del “miquito”⁹¹ e a quello dell'uomo incontrato da Farraluque nella carbonaia. Lo sguardo del narratore si sofferma solo sul fallo di Farraluque, fornendo una breve descrizione del corpo dei due uomini. La descrizione dell'uomo di mezza età, in particolare, è quasi caricaturale: “era

⁸⁹ Ivi, p. 269, “Il corpo della nera mamey riposava supino. Il candore della sua schiena si prolungava fino alla baia dei suoi glutei resistenti, come un fiume profondo e scuro tra due colline di carezzevole vegetazione. Sembrava dormisse. Il ritmo della sua respirazione era segretamente anelante, il sudore che caldo estivo le depositava in tutte le fossette del suo corpo, le dava dei riflessi azzurrini ad alcune regioni della sua schiena. Il sale depositato in ognuna di quelle cavità del suo corpo sembrava ardere”.

⁹⁰ Ivi, p. 269-270, “Il corpo della spagnolina non aveva la stessa distensione di quello della meticcina, dove la melodia sembrava invadere la memoria muscolare. I suoi seni erano sodi come l'argilla primigenia, il suo tronco aveva la resistenza dei pini, il suo fiore carnale era un ragno grasso, nutrito della resina di quegli stessi pini. Ragno convesso, compatto come un insaccato”.

⁹¹ Ivi, p. 274.

3. Riscritture

regordete, blancón, con pequeños oleajes de grasa en la región ventral”⁹², viene associato a “Bafameto, el diablo andrógino, poseído por un cerdo desdentado”⁹³, il suo pene di “insignia excepcional”⁹⁴ è comunque di una “flaccidez desdeñada”⁹⁵. Il vero protagonista della pagina lezamiana è il pene di Leregas prima e di Farraluque poi, gli altri personaggi sono spettatori della loro maestosità, sono mezzi che permettono l'espressione della potenza sessuale, sono elementi sulla cui inconsistenza si costruisce la celebrazione del pene ipertrofico. Il pene è perno dell'azione narrativa e punto d'origine del discorso lezamiano che attraversa il mito, la leggenda, la filosofia orientale fino a raggiungere la sacralità dell'immaginario cristiano cattolico. All'interno dell'VIII capitolo, infatti, la sessualità si mescola a immagini religiose. La descrizione della masturbazione di Leregas richiama l'immagine di una celebrazione religiosa. La disposizione dell'aula rievoca quella di una chiesa nella quale il *dómine* “monóticamente recitaba el texto”⁹⁶ da “una tarima”⁹⁷, gli studenti silenziosi rimandano all'immagine dei “peregrinos”⁹⁸ e mentre si apprestano a lasciare l'aula “parecían disciplinantes que esperan el sacerdote druida para la ejecución”⁹⁹. La contrapposizione tra la portata pornografica dei versi lezamiani e la sacralità a cui fanno riferimento le note del narratore si intensificano durante lo sviluppo delle tre domeniche dell'iniziazione del semititano Farraluque. Come sottolinea Mayerín Bello, il primo elemento che si può inscrivere nella volontà lezamiana di potenziare la contrapposizione tra sacro e profano è che la *prolongada cadeneta sexual* si sviluppa proprio durante tre domeniche consecutive: domenica, la giornata del Signore. Tre giornate durante le quali gli studenti virtuosi possono far visita ai loro parenti mentre Farraluque, punito per la sua masturbazione nel cortile della scuola durante il suo servizio di custode dei bagni, afferma: “estoy castigado(...) y lo peor del caso es que no sé por qué me han impuesto ese castigo.”¹⁰⁰. Farraluque ignora il motivo della punizione poiché non discerne il concesso e il vietato: l'affermazione non viene commentata dalla voce narrante, quasi ad indurre il lettore a porsi la domanda se effettivamente sia punibile o sanzionabile l'assecondare il proprio istinto sessuale. La censura morale viene imposta sia a Farraluque che a Leregas non da una loro remora ma da un'istituzione esterna: nel caso del semititano la punizione viene imposta da un “burlesco poderío”¹⁰¹, mentre Leregas verrà espulso

⁹² Ivi, p. 277.

⁹³ *Ibidem*, p. 277, “Bafometto, il diavolo androgino, posseduto da un maiale sdentato”.

⁹⁴ Ivi, p. 278, “portata eccezionale”.

⁹⁵ *Ibidem*, “flaccidità disdegnosa”.

⁹⁶ Ivi, p. 265, “in maniera monotona recitava il testo”.

⁹⁷ *Ibidem*, “una pedana”.

⁹⁸ Ivi, p. 266.

⁹⁹ *Ibidem*, “sembravano disciplinanti in attesa del sacerdote druidico per l'esecuzione”.

¹⁰⁰ Ivi, p. 268, “sono in castigo e la cosa peggiore di ciò è che non so perché mi abbiano imposto questo castigo”.

¹⁰¹ Ivi, p. 264, “burlesca autorità”.

3. Riscritture

dalla direzione per le lamentele del *dómine*. La scoperta del sesso e delle sue manifestazioni viene vissuta in maniera naturale, senza caricare queste di problematiche legate alla morale. Lezama Lima afferma:

En realidad, un artista se manifiesta en su esencia en el mundo inocente, en el mundo donde no existe todavía la conciencia del pecado, como consecuencia del desconocimiento del problema del bien y el mal. En Paradiso aparecen esos problemas en los años infantiles, en los años del descubrimiento del Eros, en que todavía no hay ninguna diferenciación, ninguna dicotomía entre el bien y el mal.(...) Es decir, no encuentro ninguna distinción entre el bien y el mal, ninguna conciencia pecadora en el problema del descubrimiento del sexo en los años escolares.¹⁰²

La scoperta della sessualità si intreccia alla sacralità in una dimensione ‘altra’ rispetto a quella dei protagonisti del capitolo: il collegio è un collegio religioso e le immagini richiamate dal narratore rimandano alla ritualità delle celebrazioni religiose. La dicotomia sacro/profano si costruisce al di fuori del testo, si concretizza nell'immaginario del lettore. All'interno del capitolo ci sono solo due episodi riferibili ad una sorta di coscienza religiosa: il primo riguarda la spagnolina che “cuidaba teológicamente su virginidad”¹⁰³, con una “puerta de bronce, caballería de nubios, guardaban su virginidad; labios para instrumentos de viento, duros como espadas”¹⁰⁴ e il secondo, nella sezione di Godofredo el Diablo, riguarda Padre Eufrasio che impazzisce costretto alla castità. La *españolita*, sdraiata sul “cuadrado plumoso”¹⁰⁵ viene raggiunta da Farraluque durante la prima domenica di castigo, è la seconda tappa del percorso del semititano verso la conoscenza del sesso. La *españolita*, tuttavia, a differenza della *cocinera mamey*, non permette a Farraluque un rapporto sessuale canonico: la sua verginità, infatti, non viene violata dal semititano. Nonostante la volontà di proteggere la propria castità, però, la giovane “se despreocupaba en cuanto a la doncellez, a la restante integridad de su cuerpo.”¹⁰⁶. Infatti “la relajación del túnel a recorrer, demostraba en la españolita que eran frecuentes en su gruta las llegadas de la serpiente

¹⁰² Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p. 29, “In realtà, un artista si esprime, nella sua essenza, nel mondo innocente, nel mondo in cui ancora non esiste la coscienza del peccato come conseguenza del disconoscimento del problema del bene e del male. In Paradiso compaiono questi problemi durante gli anni dell'infanzia, durante gli anni della scoperta dell'Eros, durante i quali non c'è ancora alcuna differenza, alcuna dicotomia tra il bene e il male.(...)Significa dire: non trovo nessuna distinzione tra il bene e il male, nessuna coscienza di peccato nel problema della scoperta del sesso negli anni scolastici”.

¹⁰³ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 270, “si prendeva teologicamente cura della sua verginità”.

¹⁰⁴ *Ibidem*, “porta di bronzo, una cavalleria di nubiani, sorvegliavano la sua verginità; labbra come strumenti a fiato, dure come spade”.

¹⁰⁵ *Ibidem*, “quadrato piumoso”.

¹⁰⁶ *Ibidem*, “non si preoccupava della verginità della rimanente integrità del suo corpo”.

3. Riscritture

marina”¹⁰⁷. La remora teologica della spagnolina non è in realtà un monito ad abbandonare qualsiasi pratica sessuale: la penetrazione anale, infatti, sembra essere conosciuta e praticata abitualmente dalla giovane. Padre Eufrazio giunge a Tres Suertes¹⁰⁸ per quietare la sua pazzia: “el mucho estudiar la concupiscencia en San Pablo, la cópula sin placer, le habían tomado todo el tuétano, doblegándole la razón”¹⁰⁹. Padre Eufrazio, con la sua “excéntrica problemática concupiscible”¹¹⁰, occupa la scena narrativa cercando un surrogato dell'atto sessuale, cercando di colmare il vuoto lasciato dall'impossibilità di avere una vita sessuale tradizionale. La pratica sessuale alla quale Godofredo assiste come *voyeur*, lo strangolamento testicolare davanti a Fileba sdraiata nuda sul letto, testimonia come l'istinto sessuale non possa essere placato con la ragione religiosa. L'appetito sessuale di Padre Eufrazio non lo abbandona, preme per essere sfogato e costringe il sacerdote a cercare pratiche alternative che escludano la penetrazione ma che siano capaci di dare lo stesso piacere di un orgasmo canonico. In entrambi gli episodi, quello della *españolita* e quello di Padre Eufrazio, il lettore viene coinvolto in una sorta di manifestazione di una crisi di coscienza inerente alla correttezza della libertà sessuale ma è una crisi momentanea: viene subito aggirata. La verginità della spagnolina e l'obbligo di castità vengono preservati ma l'appetito sessuale non viene messo a tacere: riesce ad esprimersi ugualmente attraverso vie differenti. La donna aggira il problema con una penetrazione “*per angostam viam*”¹¹¹, Padre Eufrazio si procura un orgasmo con una pratica masochista davanti al corpo nudo di Fileba senza tuttavia interagire con lei. Pertanto, anche quando si affaccia la dicotomia bene/male nella pagina lezamiana questa viene prontamente risolta senza crisi di coscienza. La religione quindi non emerge come dogma con il quale confrontarsi ma fornisce al narratore lezamiano una serie di immagini alle quali attingere nell'accompagnare i personaggi nelle loro avventure sessuali. La voce narrante, se nell'episodio della masturbazione pubblica di Leregas organizza gli spazi riproducendo quelli di una chiesa durante una funzione religiosa, nella narrazione delle tappe dell'iniziazione sessuale di Farraluque mescola riferimenti alle icone del cristianesimo a quelle di altri universi culturali. Terminata la prima domenica di punizione, nel cortile della scuola riecheggia del suono della campana, proprio nel momento in cui Farraluque lascia la stanza della spagnolina. Il semititano occupa, terminata la “jornada de gloria”¹¹², da solo il tavolo del

¹⁰⁷ *Ibidem*, “il rilassamento del tunnel da percorrere, dimostrava nella spagnolita che erano frequenti nella sua grotta le incursioni del serpente marino”.

¹⁰⁸ Ivi, p. 289 *Tres Suertes* è il nome del paese in cui si svolge l'episodio di Padre Eufrazio e Fileba.

¹⁰⁹ Ivi, p. 290, “l'eccessivo studio della concupiscenza in San Paolo, la copula senza piacere, gli aveva preso tutto il midollo, facendogli perdere la ragione”.

¹¹⁰ *Ibidem*, “eccentrica problematica di concupiscenza”.

¹¹¹ Ivi, p. 270, errore lezamiano: in latino nel testo, si veda p. 151

¹¹² Ivi, p. 271, “giornata di gloria”.

3. Riscritture

refettorio, poiché gli altri alunni erano “ausentes en día del Señor”¹¹³ mentre Farraluke aveva vissuto il primo “domingo orgiástico”¹¹⁴. La seconda giornata di castigo offre al narratore la possibilità di richiamare i testi sacri dell'India:

La viviente intuición de la mujer deseosa, le llevó a mostrar una impresionable especialidad en dos de las ocho partes de que consta un *opoparika* o unión bucal, según los textos sagrados de la India. Era el llamado mordisqueo de los bordes, es decir, con la punta de dos de sus dedos presionaba hacia abajo el falo, al mismo tiempo que con los labrios y los dientes recorría el contorno del casquete.¹¹⁵

Dopo aver abbandonato il talamo della “Circe afanosa de la gruta de la serpiente”¹¹⁶, Farraluke si dirige verso la stanza dove riposa sdraiato in maniera provocante il *miquito*: la sua “astuta posición”¹¹⁷ viene comparata a una “burla sagrada”¹¹⁸. L'atto sessuale richiama il mondo di Petronio¹¹⁹, mentre l'acme della masturbazione introduce la problematica della “savia sin finalidad”¹²⁰. Come sottolinea Gustavo Pellón, Lezama riprende la posizione dantesca sull'omosessualità come “sterility and circular restlessness”¹²¹. Per Lezama Lima, che come scrisse a Maria Zambrano si definisce un “católico órfico”¹²², lo spreco della linfa vitale, dello sperma, viene vissuto come un peccato, non riconducibile all'immaginario religioso ma semplicemente contro la natura. La circolarità richiama il simbolo cristiano della sodomia: il serpente che si morde la coda, l'*ouroboros*. In realtà l'immagine del serpente che si morde la coda assume un significato più vasto nell'VIII capitolo di *Paradiso*: anche la *fellatio* assume i connotati di un atto incompleto e improduttivo. La perdita del seme fecondo quindi coinvolge non solo i

¹¹³ *Ibidem*, “assenti nel giorno del Signore”.

¹¹⁴ *Ibidem*, “domenica orgiastica”.

¹¹⁵ Ivi, p. 273 “La vivida intuizione della donna desiderosa, la portò a mostrare un'incredibile specializzazione in due delle otto parti che costituiscono un *opoparika* o unione orale, secondo i testi sacri dell'India. Era il cosiddetto mordicchiamento dei lati, ovvero, con la punta delle dita spingeva fino all'estremità inferiore il fallo e allo stesso tempo, con le labbra e i denti percorreva il contorno della calotta”.

La pratica descritta da Lezama è quella descritta al punto 2 del IX capitolo del *Kâma Sûtra*. Tuttavia l'autore cubano utilizza il termine “*opoparika*”, anziché “*auparishtaka*”, come già sottolineato nel capitolo precedente.

¹¹⁶ Ivi, p. 274, “Circe bramata della grotta del serpente”.

¹¹⁷ Ivi, p. 275, “astuta posizione”.

¹¹⁸ *Ibidem*, “burla sacra”.

¹¹⁹ *Ibidem*, “No podía siquiera lograr lo que los contemporáneos de Petronio habían puesto de moda, la cópula *inter femora*, el encuentro donde los muslos de las dos piernas provocan el chorro”.

“Non poteva nemmeno conseguire quello che i contemporanei di Petronio avevano fatto diventare di moda: la copula *inter femora*, l'incontro dove i muscoli delle due gambe provocano il fiotto”.

¹²⁰ *Ibidem*, “linfa priva di scopo”.

¹²¹ Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's joyful vision, a study of Paradiso and other prose works*, cit., p.34, “sterilità e circolare irrequietezza”.

¹²² Javier Fornieles, *Correspondencia José Lezama Lima- María Zambrano-María Luisa Bautista*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.

3. Riscritture

rapporti omosessuali ma anche quelli orali. Quando Farraluque abbandona il letto della *madura madona* dopo una *fellatio*, il narratore commenta: “el final del encuentro anterior tenía algo de morderse la cola”¹²³. Come già ricordato, spesso il pene viene definito *serpiente*, tuttavia l'unico episodio in cui non ricorre il richiamo al serpente, riferimento all'*ouroboros*, è il primo: l'unico rapporto sessuale eterosessuale, che il narratore avvalora come “normale”¹²⁴. Sebbene la metafora del serpente appartenga alla tradizione letteraria¹²⁵, nel caso di Lezama Lima non è possibile scindere la metafora dal suo riflesso mitologico e dalla sua valenza religiosa. Inoltre, nel IX capitolo, che può essere considerato un'appendice teorica del capitolo precedente, ritorna la problematica della *savia sin finalidad* durante il dialogo tra Fronensis, Foción e Cemí. Come sottolinea Salvatore Nigro:

I personaggi del romanzo sono vettori metaforici. Sono mobili che si aggregano in costellazioni triadiche. Secondo una sofisticazione di relazioni, che comprende anche i triangoli erotici. Una lettera scarlatta è la F(di Fallo). Un'ustione demoniaca, un timbro. L'iniziale. La radice dannata e grottesca di nomi compromessi con le ossessioni e le frenesie priapiche: Fibo; e soprattutto Farraluque, il «leptosomatico macrogenitosoma».¹²⁶

E se le iniziali di José Cemí richiamano quelle di Jesus Christus, le iniziali degli altri due dialoganti richiamano ossessivamente la 'F' di fallo, impersonando due posizioni contrapposte e complementari:

Del resto Cemí è uno dei mobili di una triade amichevole, che comprende Foción e Fronensis: il “neroniano” omosessuale e “sperimentalista”; e la “sapienza” di radice etica, eterosessuale, “nobile e essenziale”. Foción è l'amico delle “discese all'Ade” (inquietate da fallofanie e perversioni varie), Fronensis del ritorno alla “luce”. L'iniziale di Fronensis riscatta la lettera scarlatta di Foción. La triade è dialettica e progressiva. I due mobili di “sostanza estensibile” (Foción e Fronensis) progrediscono verso un “terzo punto di disconoscimento”, che è quello alla fine raggiunto da Cemí: la perfezione

¹²³ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 275, “la conclusione dell'incontro precedente aveva qualcosa che ricordava il mordersi la coda”.

¹²⁴ Ivi, p. 269, “Pero en ese instante la durmiente, sin despezarse, dio una vuelta completa, ofreciendo la normalidad de su cuerpo al varón recién llegado.”, “Ma in quel momento la dormiente, senza stiracchiarsi, fece un giro completo, offrendo la *normalità* del suo corpo al maschio appena arrivato.” corsivo nostro.

¹²⁵ Il “Dizionario del lessico erotico” riporta: “Serpe e serpente: organo sessuale maschile”.

¹²⁶ Salvatore Nigro, *Paradiso, José Lezama Lima*, in *Il romanzo*, Le forme, II, cit., p. 691.

3. Riscritture

sferica (e poeticamente feconda) dell'androginia.¹²⁷

Una delle cause della condanna dell'omosessualità è proprio basata sulla infertilità, sulla sterilità del rapporto omosessuale. Ma anche in questo caso la condanna non deriva da una coscienza di stampo religioso: l'omosessualità viene bandita come pericolo perché avvertita come “loss of reason”¹²⁸, ma in realtà neanche l'eterosessualità viene celebrata. La funzione riproduttiva del rapporto sessuale eterosessuale rende necessaria l'esistenza quest'ultimo, anche se la via scelta da Cemí/Lezama è quella dell'esicasmò¹²⁹, che non allontana dall'esercizio poetico. Pertanto anche l'esicasmò viene svuotato della sua valenza religiosa: la tensione verso l'ascesi è la via per l'illuminazione poetica, non per quella divina. La contrapposizione sacro/profano, perno attorno al quale si costruisce l'immaginario dell'VIII capitolo lezamiano, non trova dunque una vera e propria sintesi ma, piuttosto, viene ridimensionata, riplasmata su un nuovo concetto di sacralità: l'eterodosso cristianesimo di Lezama pone al centro della triade l'esercizio poetico. Questa posizione si riflette sull'opera: i personaggi sono sordi davanti ai dogmatismi religiosi, il narratore lezamiano non condanna la libertà sessuale in nome di un'impostazione cattolica. Lezama prende posizione nei confronti della sessualità scegliendo di non far vivere direttamente al suo protagonista un'iniziazione sessuale ma facendo agire un *guajiro*, *cruzado* e un sacerdote impazzito, lasciando a Cemí la facoltà poetica. I personaggi coinvolti nelle esperienze sessuali sono persone del popolo: Leregas è appunto un *guajiro*, Farraluque è il guardiano dei bagni del collegio e Padre Eufrazio ha perso la ragione. Farraluque inoltre ha rapporti sessuali con una *cocinera mamey*, una *españolita*, serva del direttore del collegio, una *madura madona*, moglie annoiata, un *garzón miquito* e un uomo maturo grassoccio e bianchiccio. Questa scelta solca ulteriormente la linea divisoria che separa le persone che concentrano le loro energie e la loro linfa vitale sulla sessualità e coloro che possono aspirare all'eremo poetico. Cemí rimane “puro” per la sua missione poetica ma, come sottolinea lo stesso Lezama Lima, “en determinado momento del desarrollo de José Cemí ocurre el despertar genesiaco”¹³⁰. L'VIII capitolo è una tappa di questo sviluppo, è una tappa necessaria, inserita in un percorso verso qualcosa di più alto. Tuttavia “Paradiso es una totalidad y en ese todo está el sexo”¹³¹: non viene inserito nel tessuto narrativo come provocazione, né come manifestazione di una morbosità latente. La necessità della

¹²⁷ Ivi, p. 692.

¹²⁸ Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's joyful vision, a study of Paradiso and other prose works*, cit., p. 29.

¹²⁹ Ivi, p. 32.

¹³⁰ «Interrogando a Lezama Lima», in *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970, p. 24, “in un determinato momento dello sviluppo di José Cemí accade il risveglio dell'istinto riproduttivo”.

¹³¹ *Ibidem*, “Paradiso è una totalità e in questo tutto c'è il sesso”.

3. Riscritture

scoperta del sesso fa sì che questo occupi la scena narrativa in maniera naturale, come una qualsiasi parte del tutto. È coerente al progetto lezamiano la tecnica descrittiva dell'organo sessuale, tecnica che costituisce il ponte tra l'VIII capitolo di *Paradiso* e l'Appunto 55 del *Petrolio* pasoliniano.

3.3 Fallografie

Nel 1969, come precedentemente detto, la rivista «Nuovi Argomenti» pubblica come testo isolato l'VIII capitolo di *Paradiso*. La nota di Valerio Riva, traduttore del capitolo, presenta brevemente al lettore José Lezama Lima e la sua opera, contestualizzandola all'interno del fenomeno degli anni '60: il *boom* delle letterature sudamericane. Riva scrive:

Già il titolo (che anche nel testo originario è in italiano) designa uno schema di riferimento più vasto: non solo alla cantica più sublime e misteriosa della Commedia, ma alla definizione che Valéry diede della poesia: «paradiso del linguaggio»(...) nel particolare «sistema di poesia» escogitato da Lezama, «Paradiso» occupa uno dei gradus per cui si percorre la scala che porta dal poetico (la profonda impressione causata dall'infanzia) alla poesia¹³²

La produzione di Lezama non è nota al lettore italiano anche perché le opere che fanno parte del cosiddetto *boom* della letteratura sudamericana sono quasi esclusivamente prose e *Paradiso* è il primo romanzo del prolifico autore cubano.

Il suo nome è legato alla più prestigiosa rivista letteraria dell'America Latina: «Orígenes» (1944-1957), veicolo delle avanguardie europee¹³³. «Paradiso» ha

¹³² «Nuovi Argomenti», cit., pp. 56-57.

¹³³ In realtà, come visto in precedenza, la rivista non nasce come veicolo delle avanguardie europee ma come bandiera dell'identità culturale autoctona:

“Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores, estaba implícita la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad(...)”

“Però nell'intento del gruppo di pittori, musicisti, scrittori c'era l'implicita tendenza all'universalità della cultura, alla ricerca del nostro paesaggio e io mi credevo obbligato a elevare il mito della insularità(...)”, *Interrogando a Lezama Lima*, in *José Lezama Lima*, cit., p. 22.

3. Riscritture

richiesto più di 12 anni di lavoro¹³⁴; pubblicato nel 1966 all'Avana, non tardò, per le sue molteplici audacie, a sollevare un immenso scandalo. Ma fu personalmente Fidel Castro a impedire il sequestro e la condanna.¹³⁵

Come già sottolineato, fu proprio il capitolo indicato dalla censura castrista a trovare spazio all'interno della rivista trimestrale «Nuovi Argomenti». Come evidenziato da Gian Maria Annovi,

Il famoso capitolo VIII, quello per cui il romanzo aveva rischiato di sparire dalla circolazione a Cuba, era stato anticipato sul numero 20 del 1970 della rivista “Nuovi Argomenti”, allora diretta da Carocci, Moravia e Pasolini(...), con il titolo *In collegio*¹³⁶

Il saggio di Annovi, *Fallografie. Sul maschile in Moravia, Malerba e Pasolini*¹³⁷, mette in luce le relazioni che intercorrono tra l'VIII capitolo del romanzo cubano e l'Appunto 55 di *Petrolino*. La conoscenza di Pasolini del capitolo di Lezama è indubbia, tuttavia non viene annoverata tra le fonti del romanzo incompiuto. L'analisi di Annovi mette in luce come la rappresentazione del pene di Farraluque e di Leregas sia, per quanto concerne la modalità descrittiva, molto vicina a quelle degli organi sessuali dei ragazzi del Pratone della Casilina:

(...)per via del procedimento descrittivo adottato da Lezama Lima, che in pratica riduce l'organo sessuale- descritto minuziosamente- a doppio anatomico della fisionomia del volto o del corpo del suo possessore.(...) in Pasolini il procedimento non è così esplicito, ma se si segue la direttrice dello sguardo di Carlo non si potrà che notare come esso alterni dettagliate descrizioni ravvicinate del pene dei ragazzi a quelle dei loro tratti somatici, come a stabilire un legame tra le fattezze fisiche e le dimensioni anatomiche del loro sesso (oltre che alla loro estrazione sociale).¹³⁸

¹³⁴ “La novela tuvo un largo período de incubación porque sus primeros capítulos surgieron en la revista Orígenes hace ya quince o dieciséis años y después de la Revolución fue terminada su concepción general y su sentido cósmico”, “Las veinte páginas finales, las referidas al velorio de Oppiano Licario, las terminé poco antes de enviarlas a la imprenta(...)”, Ivi, pp. 26-27, “Il romanzo ebbe un lungo periodo di incubazione perché i primi capitoli comparvero nella rivista Orígenes già quindici o sedici anni prima e, dopo la Rivoluzione, terminarono la concezione generale e il sentimento cosmico”, “Le venti pagine finali, riferite alla veglia di Oppiano Licario, le terminai poco prima di darle alla stampa(...)”.

¹³⁵ «Nuovi argomenti», cit., p. 57.

¹³⁶ Gian Maria Annovi, *Fallografie. Sul maschile in Moravia, Malerba e Pasolini*, in *Verba Tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 74.

¹³⁷ Ivi, pp. 61-78.

¹³⁸ Ivi, p. 75.

3. Riscritture

Il procedimento descrittivo del pene in Lezama Lima risponde alla volontà del poeta, messa in luce nella precedente sezione, di presentare la sessualità come un elemento neutro della normale vita quotidiana dei protagonisti del romanzo. A prescindere dalla scelta di non far vivere a José Cemí una vera e propria iniziazione sessuale per destinarlo alla vita poetica, Lezama Lima affronta la sessualità non come una tematica deviante o deviata ma semplicemente come una parte della totalità di cui *Paradiso* è rappresentazione. Il fallo ha la stessa dignità letteraria di qualsiasi altra parte del corpo: la voce narrante ne analizza le parti in maniera analitica, quasi asettica, senza partecipazione emotiva. L'enfasi che coinvolge la celebrazione delle dimensioni degli organi sessuali maschili viene ridimensionata dalla tecnica descrittiva che relaziona ogni singola parte dell'apparato riproduttore maschile ai tratti somatici e alle caratteristiche fisiche del suo detentore. La “enorme verga”¹³⁹ di Farraluque “reproducía en pequeño su leptosomia corporal. Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión del frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la cúpula de la membranilla a su frente abombada.”¹⁴⁰. La convergenza tra l'aspetto della *cúpula* e quello della *frente* viene sottolineata dalla scelta degli aggettivi *abultada* e *abombada*. La descrizione del fallo di Leregas è un altro esempio della particolare tecnica lezamiana:

El órgano sexual de Leregas, no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero.(...) Su lengua tenía el rosado brioso de un perro de aguas. Se podía comparar entonces el tergumento de su glande con el de su cavidad bucal. Ambos ofrecían, desde el punto de vista del color, una rosa violeta, pero el del glande era seco, pulimentado, como un acecho para resistir la dilatación porosa de los momentos de erección; el de la boca brillantaba sus tonos, reflejados por la saliva ligera, como la penetración de la resaca en un caracol orillero.¹⁴¹

La medesima tecnica descrittiva viene ripresa da Pasolini nell'Appunto 55, sezione che, come l'VIII capitolo di *Paradiso*, è stata al centro dell'attenzione della critica. Carlo, diventato donna

¹³⁹ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 263.

¹⁴⁰ Ivi, p. 264, “riproduceva in piccolo la sua leptosomia corporale. Persino il suo glande somigliava al suo viso. L'estensione del filetto assomigliava al suo naso, il prolungamento tondeggianti della cupola della membrana sembrava quello della sua fronte arrotondata”.

¹⁴¹ Ivi, pp. 264, 267 “L'organo sessuale di Leregas non riproduceva come quello di Farraluque solo la sua faccia ma il suo corpo intero. La sua lingua aveva il colore rosa brioso di un barboncino. Si poteva quindi confrontare il tergumento del suo glande con quello della sua cavità orale. Entrambi presentavano, dal punto di vista del colore, un rosa violaceo, tuttavia quello del glande era secco, levigato, come in attesa per resistere alla dilatazione dei pori nei momenti d'erezione; quello della bocca brillava nei toni, illuminati dalla saliva leggera, come la penetrazione della risacca in una conchiglia della costa”.

3. Riscritture

dopo la metamorfosi dell'Appunto 51, raduna nel Pratone venti ragazzi con i quali avrà dei rapporti sessuali. Pasolini, come Lezama, non intende affrontare l'argomento in chiave burlesca:

A questo punto, mio lettore, questo poema «decolla». Ti pregherei di lasciarti trasportare senza opporre troppa resistenza. Comincia intanto col non sorridere all'accenno al cosmo, fatto con serietà forse un po' inopportuna, anche se, vorrai ammettere, non veramente eccessiva. Il fatto è che non desidero né sorridere né scherzare sulla mia materia. Il sorridere e lo scherzare, distanziandomene, mi sarebbero in realtà di grande aiuto, vista la scabrosità di tale materia -o, meglio, la sua enormità.¹⁴²

All'interno dell'Appunto, infatti, non compaiono momenti ironici o durante i quali il lettore è invitato a vivere con ilarità la narrazione. Ciò non accade nel capitolo lezamiano dove, in più di un'occasione, si può registrare un abbassamento del registro e una concessione all'ironia¹⁴³, quell'ironia che Mayerín Bello interpreta come il ridimensionamento della portata pornografica del testo. Pasolini, al contrario, non abbassa mai la tensione narrativa. L'avvicinarsi dei ragazzi davanti a Carlo, il testo ne presenta solo dieci dei venti che compongono il gruppo del Pratone, offre alla voce narrante la possibilità di alternare, come nel romanzo lezamiano, la descrizione dell'aspetto fisico dei giovani e la rappresentazione dei loro organi genitali. Come sottolinea Annovi, la tecnica descrittiva di Lezama non è immediatamente evidente nel testo pasoliniano, tuttavia è possibile rintracciare la medesima tendenza a correlare particolari anatomici dei ragazzi con la forma, la dimensione e il colore dei loro falli. Il primo esempio della ripresa della modalità descrittiva di Lezama è costituito dal primo rapporto di Carlo con Sandro:

¹⁴² Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 215.

¹⁴³ I passaggi a cui si fa riferimento sono i seguenti:

“Como es frecuente en las peninsulares, a las que su lujo vital las lleva a emplear gran número de expresiones criollas, pero fuera de su significado, la petición dejada caer en el oído del atacante de los dos frentes establecidos, fue: la ondulación permanente. Pero esa frase exhalada por el éxtasis de su vehemencia, nada tenía que ver con una dialéctica de las barberías.” (José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 271), “Come è frequente nelle peninsulari, il cui brio vitale fa utilizzare un gran numero di espressioni creole, ma fuori del loro significato, la domanda lasciata cadere all'udito dell'attaccante dei due fronti stabiliti fu: l'ondulazione permanente. Tuttavia, questa frase, esalata dall'estasi della sua veemenza, non aveva niente a che vedere con una dialettica da parrucchiere”.

Il già citato passo di Bafometto:

“Recomendaba esas estampas, donde aparece Bafameto, el diablo andrógino, poseído por un cerdo desdentado, rodeada la cintura por una serpiente que se cruza en el sitio el sexo, inexorablemente vacío, mostrando su cabeza la serpiente, flácida, en oscilante suspensión.” (*Ivi*, pp. 277-278), “Ricordava quelle stampe, dove compare Bafometto, il diavolo androgino, posseduto da un maiale sdentato, con la vita circondata da un serpente che si incrocia nel posto del sesso, inesorabilmente vuoto, mostrando la sua testa, flaccida, in oscillante sospensione”

Inoltre, come sottolinea Mayerín Bello, l'intero episodio di Bafometto amplia l'effetto ironico e grottesco.

3. Riscritture

Il cuore di Carlo era in tumulto, per la visione di quel cazzo, grande, *chiaro*, quasi luminoso nel suo pimento, con la pellicina tirata sulla glande appena appena un po' arrossata, e con la leggera screpolatura dovuta a una *lanugine* inodore, segno che era tanto che Sandro 'non se ne veniva': e del resto il carico del seme e della voglia era ben visibile in una certa palpitazione dell'intero membro, pulito, *chiaro* ma nodoso, con le vene affioranti, che si spingeva in fuori e in alto, scoprendo sempre più disperatamente la glande rosea, lucida e asciutta. (...) Il sorriso della larga bocca carnosa, quasi negro- mentre *l'impianto del suo viso era di tipo chiaro* e quasi biondo- gli occhi rotondi, rimpiccioliti dal sorriso, le orecchie un po' sporgenti sotto la *lanugine* fitta dei capelli castano-*chiari*(...) ¹⁴⁴

La ripetizione degli aggettivi e del sostantivo 'lanugine' crea una corrispondenza tra l'aspetto del pene e quello del viso di Sandro. Al candore del fallo, il narratore pasoliniano accosta i colori chiari del viso, la 'lanugine' dei capelli richiama quella del pene. Anche Sergio, il secondo ragazzo del Pratone, viene descritto con la medesima tecnica: viene creata una rete di relazioni tra il suo fallo e altre caratteristiche fisiche.

Sergio slacciò subito la cinta, e con un gesto deciso tirò fuori il cazzo dal fondo degli slip, dove si era rannicchiato, tra il *pelo fitto e crespo*.(...) I capelli gli stavano attaccati alla testa, come una *crosta fitta e nera*. ¹⁴⁵

Così il cazzo di Sergio finì per erigersi sotto i suoi occhi, (...) con la sua pelle grassa e delicata *tirata* sulla glande(...) Il suo sorriso non era puro e sfolgorante: aveva qualcosa di sgraziato e *tirato* ¹⁴⁶

Il procedimento è molto meno esplicito rispetto a Lezama Lima, tuttavia la corrispondenza tra gli aggettivi è innegabile. Il narratore di Pasolini costruisce le descrizioni come dei continui richiami, come se le diverse parti del corpo dialogassero armoniosamente tra loro. Il corpo non è somma di parti ma una totalità omogenea.

Il passaggio in cui è più evidente l'influenza del cubano è probabilmente la presentazione del terzo

¹⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 217, corsivo nostro.

¹⁴⁵ Ivi, p. 219, corsivo nostro.

¹⁴⁶ *Ibidem*, corsivo nostro.

3. Riscritture

giovane: Claudio. Claudio, “uno dei tre di Nettuno”¹⁴⁷, viene descritto come se fosse egli stesso un fallo: “era eretto, sottile, tenero come un bambino”¹⁴⁸. Alla rudezza degli atteggiamenti di Claudio corrisponde un pene “della durezza di una pietra, di una clava”¹⁴⁹. Il rapporto sessuale con Claudio è brutale: l'aggressività orchestra ogni singolo atto. L'aspetto virile e i modi bruti si concretizzano nell'atto sessuale che viene descritto come un assedio, come un susseguirsi di violenza dettata non tanto dall'indole malvagia del ragazzo quanto dal contesto, dalla mancanza di una qualsiasi forma di sensibilità, dallo stereotipo culturale del maschio virile. La tensione generata dalla ripetizione dei gesti maldestramente aggressivi si placa quando Claudio si allontana da Carlo salutandolo con un “ciao”¹⁵⁰ che riporta sul volto del giovane un sorriso “buono e quasi gentile”¹⁵¹. La rudezza di Claudio viene messa in risalto dalla contrapposizione con la prima impressione che Carlo ha di Gianfranco, il quarto ragazzo. Gianfranco viene descritto come una persona comune, “molto carino, ben *proporzionato*”¹⁵² e il suo pene lo rispecchia: “era un bel cazzo medio, dritto e *proporzionato*”¹⁵³. Anche in questo caso, gli aggettivi usati per la rappresentazione del fallo riecheggiano quelli utilizzati per descrivere i tratti generali del ragazzo. La presentazione del pene di Fausto, il quinto ragazzo, richiama l'immagine, già usata da Lezama, del dio Priapo. Erminio, la cui “forza pareva essere stata stabilita una volta per sempre”¹⁵⁴, era di una “bellezza di un uomo, un po' in penombra, segreta, irregolare”¹⁵⁵. Alla sua bellezza ferma, al suo essere già uomo corrisponde un pene che “non era più grande di quello di Sandro o di Sergio, ma pareva il doppio”¹⁵⁶, proprio per il suo essere l'organo sessuale di un uomo e non di un ragazzo. La maturità di Erminio conferisce un alone di maturità anche al suo pene che “profumava(...) del sesso di un uomo molto forte e sano, il cui cazzo è talmente virile da aver perso ogni ricordo della sua tenerezza infantile”¹⁵⁷. Nell'episodio del sesto ragazzo del Pratone, il narratore non si sofferma sulla rappresentazione delle corrispondenze tra dettagli fisici quanto sull'analogia tra l'impressione che Erminio dà di sé e quella del suo fallo. L'aggettivazione usata dal narratore richiama costantemente l'area semantica della forza, della brutalità sia quando si sofferma sull'atteggiamento di Erminio sia quando si concentra sul suo pene: il fallo è “enorme,

¹⁴⁷ Ivi, p.220.

¹⁴⁸ Ivi, p. 221.

¹⁴⁹ Ivi, p. 222.

¹⁵⁰ Ivi, p. 225.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*, corsivo nostro.

¹⁵³ Ivi, p. 226, corsivo nostro.

¹⁵⁴ Ivi, p. 232.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Ivi, p. 233.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

3. Riscritture

potente, caldo e odoroso”¹⁵⁸, Erminio ha “una sicurezza di sé che rasentava l'indifferenza”¹⁵⁹, “il suo stesso pimento bruno, era particolare, particolarmente brutale”¹⁶⁰ e il suo volto “esprimeva cattiveria e minaccia”¹⁶¹. Il narratore si intrattiene lungamente con l'immagine di Erminio, dando a lui un risalto particolare rispetto agli altri ragazzi, a sottolineare che a Carlo piace molto. Gianni, il giovane che lo segue, non è altrettanto speciale agli occhi del narratore che adotta la prospettiva di Carlo. Dal nome, alla rappresentazione, tutto in Gianni è “comune(...) sennonché proprio in questo essere comune consisteva la sua estrema bellezza”¹⁶², la perfezione del suo corpo viene celebrata dalla voce narrante. La descrizione degli organi sessuali si confonde con quella delle descrizioni fisiche e i falli vengono messi a confronto tra loro come se fossero tratti distintivi: è evidente nel caso della presentazione di Pietro:

(il pene) era uno dei più grossi che Carlo avesse visto in tutta la serata. La pelle del prepuzio non si tirava a scoprire l'intero glande: ne spuntava solo una parte, d'un roseo acceso e livido, dal cerchietto formato dalla pelle increspata.(...) Carlo ancora una volta ne era come ipnotizzato. Ma questa volta non avrebbe mai avuto la forza di fare il gioco della riottosità: Pietro era certamente meno bello, in senso, come dire, sociale, di Gianni. Aveva un viso pallido e quasi verdastro(...) ¹⁶³

L'attenzione del narratore si sposta rapidamente dal fallo di Pietro al richiamo di quello di Gianni, per poi passare alla descrizione del viso di Pietro. La narrazione fluttua tra dettagli del pene e quelli del volto, passando attraverso un confronto che rimane volutamente ambiguo: l'immagine di Gianni viene ripresa nell'ambito della rappresentazione dell'organo sessuale ma amplia immediatamente la sua portata narrativa facendo risalire lo sguardo del narratore sino al viso di Pietro. La consequenzialità delle descrizioni amplifica la volontà di non rappresentare il pene come un'entità separata, come un soggetto “altro”. Il periodo in cui *Petrolino* viene concepito è quello in cui Moravia pubblica *Io e lui*¹⁶⁴: la differenza tra gli approcci è evidentissima. Come sottolinea Valter Boggione nell'introduzione al *Dizionario del lessico erotico*:

È consuetudine affermare che i due settori in cui si fa più ampio ricorso all'eufemismo

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Ivi, p. 232.

¹⁶⁰ Ivi, p. 233.

¹⁶¹ Ivi, p. 232.

¹⁶² Ivi, p. 236.

¹⁶³ Ivi, p. 240.

¹⁶⁴ Alberto Moravia, *Io e lui*, Milano, Bompiani, 2009.

3. Riscritture

sono quelli relativi alla morte e al sesso, in quest'ultimo caso per indicare quegli atti (se si preferisce, quelle funzioni) e quegli organi che la decenza impone di non chiamare con il proprio nome.¹⁶⁵

Pasolini non omette alcun termine, non ricorre a metafore mascheranti o perifrasi per parlare del pene. Il narratore pasoliniano lo guarda, lo analizza, lo studia, senza pudore alcuno, senza ilarità, senza umorismo. Le metafore di cui si serve Pasolini non hanno la funzione di ridimensionare il soggetto della narrazione ma, al contrario, di ampliarne la capacità dialettica.

Il linguaggio erotico è, quando appena si svincola da un'esigenza pratica immediata, dalla necessità della comunicazione media, neutra, un linguaggio metaforico(...). Ma non tanto per la necessità di esprimere in qualche modo qualcosa per cui manca un referente lessicale immediato, oggettivo, quanto per il gusto e il piacere di colorire l'espressione, di arricchirla, e insieme di coinvolgere l'ascoltatore (o il lettore) nel gioco ambiguo della complicità, di stimolare in lui l'eccitazione, la meraviglia, l'ilarità cameratesca(...)¹⁶⁶

La metafora in Pasolini ricalca il barocchismo della scrittura di Lezama. Severo Sarduy sottolinea come il “neo-barroquismo”¹⁶⁷ sia ciò che “caracteriza a la nueva literatura latinoamericana de los años sesenta”¹⁶⁸, neo-barocco che nella definizione di Sarduy riprende gli artifici narrativi del barocco: “la sustitución, la proliferación y la condensación”¹⁶⁹, il cui caso emblematico è proprio l'uso della metafora che fa Lezama Lima.

Cuando en Paradiso, José Lezama Lima llama a un miembro viril “el aguijón del leptosomático macrogenitoma” el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir en el ámbito de signo: el significante que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación¹⁷⁰

¹⁶⁵ *Dizionario del lessico erotico*, Torino, Utet, 2004, p.VII.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. VIII.

¹⁶⁷ Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, in *América Latina en su literatura*, México, ed. César Fernández Moreno, II ed., 1974, p. 167.

¹⁶⁸ *Ibidem*, “caratterizza la nuova letteratura latinoamericana degli anni sessanta”.

¹⁶⁹ *Ibidem*, “la sostituzione, la proliferazione e la condensazione”.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 169, “Quando in Paradiso, José Lezama Lima chiama un organo sessuale “lo spuntone del leptosomatico

3. Riscritture

Il barocchismo di Lezama è totalizzante, come sostiene José Ramón Alcántara è lo strumento attraverso il quale si costruisce la visione del mondo del poeta cubano, permettendo di esprimere l'indicibile, dando voce, come scrive Cortázar, al “mormullo del incosciente colectivo”¹⁷¹. Il barocco è lo sguardo e il linguaggio di Lezama. Il barocco che caratterizza gran parte della produzione latinoamericana viene letto da Carlos Fuentes “como el legado de una Conquista que no permitió la expresión directa de lo que ésta significó en la sincretización de la cultura hispanoamericana”¹⁷², quella cultura ispano-americana all'interno della quale:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos con nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. Para ello hay que desviar el énfasis puesto en la historiografía contemporánea en las culturas para ponerlo en las eras imaginarias¹⁷³

All'interno dell'opera *La expresión americana*¹⁷⁴, José Lezama Lima definisce il barocco latinoamericano mettendolo a confronto con il barocco europeo:

De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y de aquella definición tajante de Worringer: el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinado a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para vivienda, formas

macrogenitosoma”, l'artificio barocco si manifesta per mezzo di una sostituzione che possiamo descrivere nell'ambito del segno: il significante che corrisponde al significato “virilità” è stato nascosto e sostituito da un altro, profondamente distante da questo e che solo nel contesto erotico della narrazione funziona, per così dire, e corrisponde alla prima tappa nel processo di significazione”.

¹⁷¹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967, p. 144, “mormorio dell'inconscio collettivo”.

¹⁷² Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, “come il punto d'arrivo di una Conquista che non ha concesso l'espressione diretta di ciò che essa stessa significò per quanto concerne la sincretizzazione della cultura ispanoamericana”.

¹⁷³ Ivi, pp. 58-59, “Tutto dovrà essere ricostruito, inventato di nuovo, e i vecchi miti, alla loro ricomparsa, ci offriranno le loro congiure e i loro enigmi con un volto sconosciuto. La fusione dei miti con nuovi miti, con nuove abitudini e terrore. Per questo è necessario evitare l'enfasi usata dalla storiografia contemporanea nelle culture per metterla, invece, nel tempo dell'immaginario”.

¹⁷⁴ José Lezama Lima, *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 2010.

3. Riscritture

de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.¹⁷⁵

Come sottolinea Francesco Varannini, se il barocco europeo ‘finisce per essere la forma espressiva della Controriforma’, Lezama Lima presentando ‘l'immagine del Señor Barroco’ ne sottolinea una ritrovata leggerezza:

Le durezze della Conquista sono ormai lontane, il Signor Barocco- il possidente terriero, il canonico- *criollo*, nativo americano, vive con *holgura*, *desahogo* e *bienestar*, godendo della propria sete di conoscenza, e al contempo della propria erudizione. Porta con sé tutta la cultura europea, ma per riviverla senza angustia nel Nuovo Mondo, avendo sotto gli occhi un nuovo paesaggio, gustando nuovi cibi.¹⁷⁶

La metafora di Lezama, secondo Julio Ortega, è l'emblema delle “posibilidades sintácticas de la comunicación en español, ya que ensaya la trasposición sintáctica del barroco, que consiste en llevar las combinaciones de los elementos de la frase a los límites del sentido”¹⁷⁷. Lezama con *Paradiso* desidera quindi sintetizzare la sua ricerca di un linguaggio letterario capace di superare la tradizione, capace di svincolarsi completamente dal vincolo limitante costituito dalla cultura europea: tentativo che si concretizza con l'appropriazione e la riformulazione del barocco, della lingua spagnola ai quali viene conferita la capacità di esplorare la complessa realtà del Nuovo Mondo. In questo senso, la metafora lezamiana non ha la funzione di maschera ma, al contrario, è veicolo dell'esplorazione, “es la cristalización de la historia en el lenguaje, en la imagen”¹⁷⁸. Ma questa cristallizzazione, attraverso la scrittura lezamiana, perde la sua connotazione di fenomeno

¹⁷⁵ Ivi, pp. 23- 24, “Sulle modalità che potremmo segnalare in un barocco europeo: accumulazione senza tensione e asimmetria senza plutonismo, derivate da una modalità di avvicinamento al barocco senza dimenticare il gotico e di quella definizione caratterizzante di Worringer: il barocco è un gotico degenerato. La nostra stima del barocco americano sarà destinata a precisare: per prima cosa, c'è una tensione nel barocco, in secondo luogo, un plutonismo, fuoco originario che rompe i frammenti e li unifica; in terzo luogo, non è uno stile degenerante, ma plenario, che in Spagna e nell'America ispanica rappresenta acquisizioni di linguaggio, a volte uniche al mondo, mobili per i viveri, forme di vita e di curiosità, misticismo che cinge i nuovi moduli per la preghiera, modi della degustazione e del trattamento delle prelibatezze, che esalano un vivere completo, raffinato e misterioso, teocratico e raccolto, errante nella forma e radicatissimo nelle sue essenze”.

¹⁷⁶ Francesco Varannini, *Viaggio letterario in America Latina*, cit., p. 178

¹⁷⁷ Julio Ortega, *José Lezama Lima y la teoría cultural transatlántica*, in «Casa de las Américas», n. 261, octubre-diciembre 2010, pp. 7-8, “possibilità sintattiche della comunicazione in spagnolo, dal momento che sancisce la trasposizione sintattica del barocco che consiste nel portare le combinazioni degli elementi della frase sino al limite della percezione”.

¹⁷⁸ Ivi, p. 9, “è la cristallizzazione della storia nel linguaggio e nell'immagine”.

3. Riscritture

rigido e statico e si evolve all'interno del discorso letterario. La metafora di Pasolini svolge esattamente la medesima funzione: esprime l'indicibile, oltrepassa i confini rigidi imposti dal dogmatismo storico e illumina gli antri oscuri della realtà. Pasolini, attraverso la scrittura, dà voce a ciò che, all'interno della tradizione letteraria, ha avuto un ruolo marginale, taciuto, sommerso: il fallo. Il linguaggio metaforico usato dal narratore pasoliniano, diversamente da quanto messo in luce dal “*Dizionario del lessico erotico*”¹⁷⁹., non ha come obiettivo ‘l'ilarità cameratesca’ ma certamente stimola eccitazione e meraviglia. L'adozione della prospettiva di Carlo da parte del narratore permette l'espressione del desiderio di Carlo, della sua eccitazione e della meraviglia. Il linguaggio di Pasolini si fa portavoce di questa meraviglia. La ripetizione ossessiva dell'aggettivazione enfatica, l'iterazione dell'immagine del fallo come avvento miracoloso, come epifania, la ripresa quasi nauseante della ritualità dell'atto sessuale riprende quel principio dall'accumulazione che si ritrova anche in *Paradiso*: il barocchismo della scrittura lezamiana si fonda sulla somma di immagini e ha come principio quello di “liberar la fuerza de los objetos culturales en su contacto, intercambio y mezcla desencadenante”¹⁸⁰. Lezama incorpora nella sua opera elementi provenienti da culture e tradizioni diversissime e la sua “capacidad barroca de sumar objetos y sujetos” crea un “mecanismo artístico capaz de restituir el sentido y la diferencia cultural de una visión del mundo capaz de incorporar lo disímil, reconciliar los opuestos y propiciar la creatividad del diálogo.”¹⁸¹. L'opera pasoliniana compie lo stesso percorso presentandosi come “stipo barocco in cui raccogliere, separare e analizzare materiali, scritti, idee, che avrebbero continuato a generare nuove vie, nuove scoperte.”¹⁸²L'accumulazione di immagini, stimoli, riferimenti ai vari campi del sapere propongono, esattamente come nell'opera lezamiana, una prospettiva nuova d'interpretazione e di lettura della realtà e della società, dove i singoli componenti cooperano e dialogano nella definizione di una nuova coscienza. Restringendo il campo d'indagine al capitolo VIII di *Paradiso* e all'Appunto 55 di *Petrolio* si può asserire che il barocchismo per accumulazione sia largamente sfruttato per dar corpo a ciò che, nella storia letteraria, ha avuto un posto marginale, occulto, quasi mascherato: l'omosessualità. Come sottolinea Gargano, l'omosessualità in Pasolini ha la funzione di chiave interpretativa della realtà.

¹⁷⁹ *Dizionario del lessico erotico*, cit.

¹⁸⁰ Julio Ortega, *José Lezama Lima y la teoría cultural transatlántica*, in «Casa de las Américas», cit., p. 7, “liberare la forza degli oggetti culturali nel momento del loro contatto, interscambio e della loro mescolanza liberatrice”.

¹⁸¹ *Ibidem*, “capacità barocca di sommare oggetti e soggetti”(…) “meccanismo artistico capace di rimandare il significato e la differenza culturale di una visione del mondo capace di incorporare le disuguaglianze, ricongiungere gli opposti e propiziare la creatività del dialogo”.

¹⁸² Laura Salvini, *Pasolini random*, in *Progetto Petrolio, una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Clueb, 2006, p. 103.

3.4- La femminilità negata

Nell'analisi delle relazioni e degli echi che esistono tra l'opera di Lezama Lima e quella di Pier Paolo Pasolini, è già stato messo in evidenza come il punto d'origine dello studio siano le analogie che intercorrono tra le modalità descrittive del pene dell'VIII capitolo di *Paradiso* e dell'Appunto 55 di *Petrolio*, attraversando lo studio della messa in scena del rapporto sessuale omosessuale. Tuttavia non è possibile tacere il fatto che, nell'episodio del Pratone, Carlo abbia già subito la metamorfosi dell'Appunto 51: il suo corpo non è più quello di un uomo ma quello di una donna. Nella rappresentazione pasoliniana, dunque, non si può parlare di rapporti omosessuali in senso stretto: Pasolini per mettere in scena il rapporto sessuale tra due uomini, fa adottare ad uno dei due il corpo femminile. L'interpretazione di Massimo Fusillo dà una lettura riduttiva della metamorfosi:

Non credo sia in gioco il rapporto non lineare che Pasolini aveva con la propria omosessualità, e quindi un desiderio di velare e attutire il tema, o di presentare i suoi oggetti d'amore come ragazzi eterosessuali (almeno lui li riteneva tali in genere). Nel resto del romanzo Carlo di Tetis viene sempre descritto come maschio, che ha dentro di sé il segreto di un sesso femminile, senza nessuna preoccupazione di verosimiglianza.¹⁸³

Rebecca West¹⁸⁴ parla di prospettiva fallocentrica all'interno della quale si inserisce anche la trasformazione di Carlo di Tetis in donna, dove la 'femminilità' rimane comunque qualcosa di assente. Gli organi sessuali femminili, in particolare non hanno la potenza discorsiva di quelli maschili. Come avviene nel romanzo lezamiano, la figura e il corpo femminile occupano un posto singolare e problematico all'interno dell'opera.

¹⁸³ Massimo Fusillo, *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolio*, in *Progetto Petrolio, una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 90.

¹⁸⁴ Rebecca West, *Da "Petrolio" a Celati*, in *A partire da "Petrolio". Pasolini interroga la letteratura*, a cura di Carlo Benedetti e M. A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995, pp. 39-50.

3.4.1.- Il corpo femminile

Come già analizzato, nell'VIII capitolo di *Paradiso* il corpo femminile non ha la valenza discorsiva dell'organo sessuale maschile. Le donne che compaiono all'interno del capitolo, infatti, vengono solamente tratteggiate, ne vengono ripercorsi i contorni, le forme. L'organo sessuale non viene mai nominato esplicitamente come succede invece per il fallo che, come già evidenziato, è soggetto ad una vera e propria celebrazione. Tuttavia, le donne hanno un ruolo centrale nel romanzo di Lezama Lima. Benito Pelegrín evidenzia come “la novelística de José Lezama Lima ofrece el caso interesante de una paradójica proliferación de figuras femeninas”¹⁸⁵. Le forti relazioni tra il narrato e la vita di Lezama, si è spesso parlato di autobiografismo lezamiano anche per le stesse affermazioni dell'autore, giustificano questa massiccia presenza di una gerarchia matriarcale. Salvatore Nigro, come già ricordato, parla della figura paterna come “il centro vuoto della narrazione”¹⁸⁶: il romanzo “presenta una abundancia de personajes de madres y abuelas, o figuras maternas”¹⁸⁷. Lezama Lima, parlando del processo creativo di *Paradiso*, afferma:

Yo oía a mi abuela y a mi madre hablar incesantemente en el recuerdo familiar. Hablaban, junto con los demás familiares, de los años de destierro en Jacksonville, evocaban las tómbolas para recolectar fondos para la independencia, las Nochebuenas sombrías, alejados de su tierra, las visitas de Martí que era amigo de mi abuelo Andrés Lima, colaborador de *Patria*, el periódico fundado por nuestra gran figura.(...) He intentado seguir en el Paradiso esos distintos círculos.¹⁸⁸

Sono le parole, i ricordi delle donne della vita di Lezama a dar vita al capolavoro cubano. È il racconto muliebre a far desiderare all'autore di realizzare un'opera capace di raccogliere l'intera storia familiare, che, per certi versi, è la storia di tutte le famiglie cubane. L'importanza delle donne nella vita di Lezama si ripercuote sull'intera opera: Cemí è attorniato da figure femminili.

¹⁸⁵ Benito Pelegrín, *De Eva a Ave*, in «Casa de las Americas», cit., pp. 43-50, “la prosa di José Lezama Lima offre il caso interessante di una paradossale proliferazione di figure femminili”.

¹⁸⁶ Salvatore Nigro, *Paradiso, José Lezama Lima*, in *Il romanzo*, Le forme, II, cit., p. 691.

¹⁸⁷ Benito Pelegrín, *De Eva a Ave*, in «Casa de las Americas», cit., p. 43, “presenta un'abbondanza di personaggi di madri e nonne, o figure materne”.

¹⁸⁸ Roberto Méndez Martínez, *José Lezama Lima*, cit., p. 26, “Io sentivo mia nonna e mia madre parlare incessantemente dei ricordi familiari. Parlavano, assieme a fatti strettamente familiari, degli anni dell'esilio di Jacksonville, evocavano le tombole per raccogliere fondi per l'indipendenza, le Vigilie di Natale buie, lontani dalla loro terra, le visite di Martí che era amico di mio nonno Andrés Lima, collaboratore di *Patria*, il quotidiano fondato dal nostro eroe(...) ho cercato di seguire in *Paradiso* queste diverse fila”.

3. Riscritture

La relazione tra José Cemí e sua madre è molto forte: “ eliminadas las figuras de padres que estorban la relación, el hijo solo queda frente a su madre, que se le antoja como una divinidad protectora, incluso de lejos y después de muerta.”¹⁸⁹, costituendosi perno fondamentale del discorso narrativo di *Paradiso*. Accanto alla figura della madre compare quella di Badovina, la balia del giovane Cemí. Badovina assiste amorevolmente il protagonista quando, da bambino, viene colpito da violente crisi d'asma, incarnando quindi anch'ella l'ideale di donna materna. Tuttavia non è solo l'immagine della donna come madre, come punto di riferimento, a riempire la scena narrativa. L'opera lezamiana, infatti, e l'VIII capitolo in particolare presenta altri stereotipi tradizionali che riguardano la donna: per quanto lo facciano marginalmente, la *cocinera mamey*, la *españolita*, la *madura madona* e Fileba irrompono nella scena narrativa con il loro corpo, o, più esattamente, con parti di esso. Come già evidenziato, la fisicità delle donne non è irrompente come quella dei protagonisti maschi: se per Leregas non si può costruire un paragone poiché la masturbazione esclude qualsiasi riferimento all'universo del corpo femminile, per quanto concerne Farraluque appare evidente e volutamente calcata la differenza tra la presentazione dell'organo sessuale maschile e quella dell'organo femminile. La prima tappa dell'iniziazione sessuale del semititano Farraluque induce la voce narrante a soffermarsi sul corpo della *cocinera mamey*. Il profilo del corpo viene percorso carezzevolmente dallo sguardo del narratore che assume la prospettiva di Farraluque, le immagini che fungono da riferimento per la costruzione delle metafore sono pennellate che richiamano il mondo della natura: “la nitidez de su espalda se prolongaba hasta la bahía de sus glúteos resistentes, como un río profundo y oscuro entre dos colinas de cariciosa vegetación”¹⁹⁰, le forme del corpo divengono ‘avvallamenti’. La *mamey* “dio una vuelta, ofreciendo la normalidad de su cuerpo al varón recién llegado”¹⁹¹: il rapporto sessuale eterosessuale si configura come rapporto ‘normale’. Questa normalità si riflette anche sulla descrizione del corpo femminile: riprende le immagini della tradizione letteraria attingendo al campo semantico della natura; l'organo sessuale non trova spazio nella narrazione, viene pudicamente velato o viene sopraffatto da “el aguijón del leptosomático macrogenitosoma”¹⁹² che lo penetra. Quello che viene rappresentato è un rapporto canonico: la donna viene posseduta dal maschio virile. Anche la dinamica dell'episodio rispecchia questa contrapposizione di ruoli: la donna giace inerme, dormiente, il suo corpo non oppone resistenza ma accoglie il maschio che arriva. Non c'è movimento da parte della donna, se non quello di offrire la propria “normalità”: la

¹⁸⁹ Ivi, p. 44, “eliminate le figure paterne che disturbano la relazione, il figlio rimane da solo davanti a sua madre, che si immagina come una divinità protettrice, anche da lontano e dopo la morte”.

¹⁹⁰ Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 269, “Il candore della sua schiena si protraeva fino alla baia dei suoi glutei resistenti, allo stesso modo di un fiume profondo e scuro tra due colline di carezzevole vegetazione”.

¹⁹¹ *Ibidem*, “offre la normalità del suo corpo all'uomo appena arrivato”.

¹⁹² *Ibidem*, “spuntone del leptosomatico macrogenitosoma”.

3. Riscritture

passività della donna riecheggia quella dello stereotipo culturale della donna posseduta dall'uomo possessore. La *españolita*, al contrario, non rientra nell'immagine della donna tradizionale: sin dalle prime note viene dipinta come un essere minaccioso e misterioso. Il primo sguardo del narratore presenta il corpo come un'insidia: a differenza del corpo della *mamey* che richiamava l'immagine di “dos colinas de cariciosa vegetación”¹⁹³, il corpo della *españolita* riferisce la durezza dell'argilla e la resistenza dei pini. Se l'occhio di Farraluque con la *mamey* non si sofferma sull'organo sessuale, nel caso della *españolita* la vagina irrompe come un essere insidioso e fagocitante: “su flor carnal era una araña gorda, nutrida de resina de esos mismos pinares. Araña abultada, apretujada como un embutido”¹⁹⁴. Alla normalità del rapporto sessuale canonico con la *mamey* si contrappone da subito il “difícil desciframiento”¹⁹⁵ dell'incontro con la *españolita*, alla passività della *cocinera* si oppone l'esperta attività della serva, la quale non viene a costituire un soggetto inattivo e asservito alla potenza del maschio virile. La donna, compiendo una rotazione opposta a quella della cuoca che, girandosi, offriva “la normalidad de su cuerpo”¹⁹⁶, protegge la sua verginità. Tuttavia la valenza della remora della cuoca viene ridimensionata immediatamente dalla voce narrante che sottolinea come questa non avesse la stessa preoccupazione nei confronti della “restante integridad de su cuerpo”¹⁹⁷. Se nel primo caso Farraluque si impossessa della vagina della *mamey*, nel caso della serva a Farraluque viene offerta dalla donna stessa una penetrazione *per angostam viam*. La tipologia dell'incontro sessuale, ma soprattutto il ruolo attivo della donna nella scelta della tipologia stessa, si riflette sulla descrizione che ne fa il narratore lezamiano: se la *mamey* si piega alla potenza fallica del semititano, “ese encuentro amoroso recordaba la incorporación de una serpiente muerta por la vencedora sibilante”¹⁹⁸. Al serpente morto, si contrappone la figura della donna come “serpiente vencedora”¹⁹⁹, animale mostruoso “de los comienzos del terciario donde la digestión y la reproducción formaban una sola función”²⁰⁰. La donna orchestra l'incontro senza lasciar spazio all'attività di Farraluque: si svuota la contrapposizione tra colui che possiede e colui che viene posseduto. La serva “con la astucia propia de una garduña pirenaica, (...) dividió el tamaño incorporativo en tres zonas, que motivaban, más que pausas en el sueño, verdaderos resuellos de

¹⁹³ *Ibidem*, “colline di carezzevole vegetazione”.

¹⁹⁴ Ivi, p. 270, “il suo fiore di carne era un ragno grasso, nutrito dalla resina di quegli stessi pini. Ragno rilevato, compatto come un insaccato”.

¹⁹⁵ *Ibidem*, “difficile decifrazione”.

¹⁹⁶ Ivi, p. 269, “la normalità del suo corpo”.

¹⁹⁷ Ivi, p. 270, “rimanente integrità del suo corpo”.

¹⁹⁸ *Ibidem*, “quell'incontro amoroso ricordava l'incorporazione di un serpente morto di una vincitrice sibilante”.

¹⁹⁹ *Ibidem*, “serpente vincitrice”.

²⁰⁰ *Ibidem*, “degli inizi del terziario, dove la digestione e la riproduzione erano un'unica funzione”.

3. Riscritture

orgullosa victoria.”²⁰¹. La dimensione fisica della *españolita* non è silente come quella della *mamey*, tuttavia il narratore, descrivendola, ne fornisce dei tratti inquietanti, misteriosi e di vaga minaccia; la vagina è paragonata ad un “araña gorda”²⁰² e l'ano è “la boca de la jarra”²⁰³: il richiamo è chiaramente da inscrivere in un processo di ‘incorporazione’ più che di ‘possedimento’. L'organo sessuale di Farraluque non soccombe di fronte alla serva grazie alle sue dimensioni ipertrofiche, tuttavia il personaggio del semititano non domina la scena narrativa che viene ridefinita a partire dalla concezione de “el sexo devorador: vagina dentada”²⁰⁴. Aspetto che assumerà contorni più definiti all'interno del X capitolo del romanzo, dove di Foción, emblema dell'omosessualità secondo l'analisi di Salvatore Nigro, il narratore riferirà:

(tiene) el complejo de la vagina dentada, veía la vulva de la mujer como inmensa boca que le devoraba el falo. Como no penetraba, los bordes de la cisterna femenina se le convirtieron en una laguna infernal donde hervían espumarajos que desprendían monstruos cornezuelos, ya colas de sirenas napolitanas, ya centauros con prepotentes vergas erguidas a los requerimientos del dios Pan²⁰⁵.

Se Foción incarna il timore atavico della vagina dentata, l'immagine della donna come vorace divoratrice del fallo si presenta durante la seconda domenica della punizione imposta al semititano. *La madura madona*, fingendosi sopita davanti alla “Niké fálica”²⁰⁶, inizia a “conversar con el instrumento penetrante”²⁰⁷. Farraluque, trionfo del fatto che la sua fama si sia diffusa, si pone dapprima come “possessore” ma da subito si comprende che l'abilità della donna lo priva del suo ruolo decisionale. L'esperienza sessuale della donna suggerisce alla voce narrante di richiamare “los textos sagrados de la India”²⁰⁸, ovvero il *KâmaSûtra*. La tecnica richiamata è quella dell'*auparishtaka*²⁰⁹ che Lezama chiama erroneamente ‘*opoparika*’, come già sottolineato nel capitolo precedente. Farraluque si sente “mordido por un tigre”²¹⁰: la tigre, nella tradizione

²⁰¹ *Ibidem*, “con l'astuzia propria di una faina pirenaica,(...) divise la dimensione da incorporare in tre parti, le quali causavano, più che pause nel sogno, veri risvegli di orgogliosa vittoria”.

²⁰² *Ibidem*, “ragno grasso”.

²⁰³ Ivi, p. 271, “la bocca dell'anfora”.

²⁰⁴ Benito Pelegrin, *De Eva e Ave*, in «Casa de las Américas», cit., p. 48.

²⁰⁵ Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 422, “soffre del complesso della vagina dentata, vedeva la vulva della donna come un'immensa bocca che gli divorava il fallo”.

²⁰⁶ Ivi, p. 273, “Nike fallica”.

²⁰⁷ *Ibidem*, “conversare con lo strumento penetrante”.

²⁰⁸ *Ibidem*, “i testi sacri dell'India”.

²⁰⁹ *KâmaSûtra*, Ubaldini, Roma, 1963, p. III.

²¹⁰ Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 273, “morso da una tigre”.

3. Riscritture

indiana, è un animale sacro che rappresenta il mondo della vita nascente. La regalità dell'immagine della tigre si riflette sull'atto sessuale: “sus dos anteriores encuentros sexuales habían sido bastos y naturalizados, ahora entraba en el reino de la sutileza y de la diabólica especialización”²¹¹. L'esperienza sessuale della *madura madona* riconduce al tema della donna come animale demoniaco, dotato di una raffinata diabolicità; la donna viene definita “la Circe afanosa de la gruta de la serpiente”²¹², richiamando ancora una volta l'immagine della donna come divinità terribile, della magia malvagia. Anche il quinto incontro del semititano, pur essendo un rapporto sessuale omosessuale, rievoca l'immagine del femminile come corpo pericolosamente incorporante. L'uomo mascherato della carbonaia, infatti, viene paragonato a Bafometto, divinità androgina: la sua “maestría en la incorporación de la serpiente”²¹³ richiama quella della *españolita*. Ricorre un'altra volta quindi l'immagine del serpente e dell'incorporazione come possesso attivo nell'atto sessuale.

L'organo sessuale maschile, dunque, viene esaltato e celebrato dalla voce narrante che lungamente si sofferma sui suoi tratti, sul suo colore, sulle sue dimensioni, tuttavia questo, pur non perdendo mai il centro della scena narrativa, viene ‘incorporato’ dalla figure femminili che, venendo rappresentate solo nel loro rapporto con il fallo, non possiedono un'autonoma forza letteraria. Il corpo femminile parla attraverso il pene, attraverso il suo rapporto con esso, ma è costretto in immagini stereotipate quali la ‘vagina dentata’ e ‘Circe bramosa’, conservando sempre, nella pagina lezamiana, un'aura di inquietante mistero, di inesplicabile potenza diabolica. La vagina è un antro oscuro e minaccioso, emblema della concezione della donna di Lezama Lima.

La posizione pasoliniana, analizzata da Massimo Fusillo, si rivela più complessa, più sfaccettata: il già analizzato contenuto dell'Appunto 55, per esempio, si complica ulteriormente considerando che Carlo ha già subito la sua metamorfosi. *Petrolino*, definito dall'autore stesso “un Satyricon moderno”²¹⁴, registra “la forte presenza della promiscuità sessuale e dell'omoerotismo”²¹⁵. Questi due aspetti introducono uno degli argomenti portanti dell'incompiuta opera di Pasolini: il complesso tema del possesso. Emblema della posizione pasoliniana sul tema del sesso come possesso è la riflessione che l'autore inserisce nell'Appunto 65:

(...) il coito vero e proprio(...) in quanto possesso, era possesso di qualcosa di

²¹¹ Ivi, p. 277, “i due incontri sessuali precedenti erano stati rozzi e naturalistici, ora entrava nel regno della regalità e della diabolica specializzazione”.

²¹² Ivi, p. 274, “la Circe bramosa della grotta del serpente”.

²¹³ Ivi, p. 278, “maestria nell'incorporazione del serpente”.

²¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Petrolino*, cit., p. 3.

²¹⁵ Massimo Fusillo, *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolino*, cit., p. 93.

3. Riscritture

fatalmente limitato. Non si può infatti, per definizione, possedere il tutto. Invece l'essere posseduti è una esperienza cosmicamente opposta a quella del possedere. Tra le due cose non c'è rapporto. Non sono semplicemente il contrario l'una dell'altra. Chi possiede non comunica se non illusoriamente con chi è posseduto, perché chi è posseduto fa un'esperienza imparagonabile con la sua: è di tutt'altra specie, ne è, ripeto, cosmicamente lontana. D'altra parte neanche chi è posseduto comunica con chi lo possiede: perché quest'ultimo non gli si presenta come un'entità limitata, un individuo. E non si può comunicare con il tutto! Perché è il tutto, appunto, che possiede, attraverso il pene e la sua violenza. Chi è posseduto perde la coscienza della forma del pene, della sua compiutezza limitata, e lo sente come un mezzo infinito e informe, attraverso cui Qualcosa o Qualcuno si impadronisce di lui, lo riduce a possesso, a un nulla che non ha altra volontà che quella di perdersi in quella diversa Volontà che lo annulla.²¹⁶

L'essere posseduto/a è ridimensionato nell'opera di Lezama attraverso l'immagine della donna-incorporante, attraverso la figura della femminilità come forza misteriosa in grado di trasformare 'la serpente marina' in 'serpente muerta' con le sue arti sessuali, nel romanzo di Pasolini, al contrario, la tematica del possesso viene scandagliata anche attraverso la scelta di far vivere a Carlo-donna l'esperienza del Pratone e, pertanto, adottando la prospettiva di quella che per Lezama era la 'vagina dentada'. Se, come sottolinea Fusillo, "l'opposizione fra possedere e essere posseduti può essere(...) una buona lente attraverso cui rileggere la sessualità in *Petrolio*"²¹⁷ poiché "ricalca l'opposizione fra potere e rinuncia al potere", è già stato analizzato come l'impostazione lezamiana non si fonda sulla medesima riflessione. Quello che, al contrario, accomuna i due autori è la partizione dell'universo femminile in due parti: quello delle madri e quello delle "puttane"²¹⁸. Tuttavia questa "antica dicotomia maschilista"²¹⁹, si perde nella rappresentazione della madre di Carlo: spesso la donna viene infatti appellata "puttana"²²⁰. Come sottolinea Dario Bellezza, la condanna di Pasolini per donne-puttane può essere ricondotta al senso di concorrenza vissuto dall'autore nei confronti delle donne "nell'accaparramento dei preziosi sessi dei maschi"²²¹; quella di Lezama, al contrario, non può essere considerata una vera e propria condanna, quanto un'esplorazione dell'ignoto: le donne di *Paradiso*, infatti, non

²¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 339.

²¹⁷ Massimo Fusillo, *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolio*, cit, p. 95.

²¹⁸ Giovanni Dall'Orto, *Contro Pasolini*, in *Desiderio di Pasolini*, a cura di Stefano Casi, Torino, Sonda, 1990, p. 159.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 61.

²²¹ Giovanni Dall'Orto, *Contro Pasolini*, cit., p. 159.

3. Riscritture

vengono giudicate, non vengono indicate, vengono semplicemente rappresentate nella loro complessità, nella loro esistenza misteriosa agli occhi del narratore lezamiano. Le donne di *Petrolio*, come quelle di Lezama, entrano nelle pagine del romanzo attraverso il rapporto che hanno con Carlo, non hanno una voce a sé, sino all'Appunto 51, “*Primo momento basilare del problema*”²²². L'Appunto che tratta della metamorfosi di Carlo, si chiude con la scoperta del sesso femminile: una “piccola piaga”²²³. L'organo sessuale femminile non viene analizzato, sezionato, esplorato e celebrato come quello maschile. Richiamando un'immagine che più volte ricorre nella tradizione letteraria italiana²²⁴, Pasolini si limita ad accennare l'organo femminile. Nello sviluppo dell'Appunto 55, la natura femminile di Carlo non è l'elemento centrale della narrazione, lo è, piuttosto il ruolo femminile che Carlo sceglie di vivere durante l'episodio del pratone. Carlo, infatti, sin dal principio veste gli abiti della “puttana, che non deve ammettere di fare ciò che fa per piacere, oltre che per soldi”²²⁵: ogni gesto compiuto dal protagonista è a metà tra il piacere e il tentativo di vivere l'esperienza del sesso comprato, del sesso venduto, meccanicamente schematico:

Di fronte a quello spettacolo, ripeto, il cuore di Carlo era in tumulto: ma egli non lasciò trapelare niente dal suo viso, mentre *meccanicamente* si disponeva a fare ciò che Sandro aveva dimostrato di pretendere. (...) Nel ‘*lavorare*’ egli cercava di far sentire a Sandro la sua solerzia e la sua umiliazione che quasi gli dava un groppo alla gola: di fargli sentire, cioè, che *egli lo serviva*. E dapprincipio lo fece *meccanicamente*, perché appunto questo faceva parte del comportamento della ‘puttana’, che impone al cliente di accontentarsi della *meccanicità* dell’atto che a lei viene pagato.²²⁶

Carlo agisce da puttana pur conservando la sua parte maschile, “egli lo serviva”²²⁷. Con Sergio, il secondo ragazzo, il narratore si indugia con una descrizione fisica intrisa di tenerezza, la tenerezza dell’adulta borghesia che osserva la ingenua genuinità proletaria, la tenerezza di una madre che guarda il figlio. Ma subito dopo “Carlo (...) si apprestò al primo momento, *puramente meccanico*, del suo *lavoro*”²²⁸. La ricorrenza ossessiva di avverbi e aggettivi che richiamano

²²² Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 207.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Il sostantivo ‘piaga’ per rappresentare l'organo sessuale femminile viene utilizzato, tra gli altri, da Pietro Arentino, Gabriele D'Annunzio e Stefano D'Arrigo.

²²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 216.

²²⁶ Ivi, pp. 216-218, corsivo mio.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Ivi, p. 220, corsivo mio.

3. Riscritture

l'immagine dell'impersonalità dell'atto sessuale rafforzano maggiormente la volontà di Carlo di vivere l'esperienza di sesso senza amore. Anche Claudio, il terzo cliente di Carlo, “richiedeva esplicitamente a Carlo la tecnica di una brava puttana”²²⁹. Indicativo, proprio nell'episodio di Claudio, come l'aggettivazione riferita a Carlo sia sempre maschile, mentre durante la penetrazione emerga la natura femminile posseduta, per poi tornare maschile durante la *fellatio post coitum*:

(...) Claudio si scostò da Carlo di un passo, tenendosi in mano il cazzo quasi per nascondere la vista a Carlo, e con la sua voce rauca di burino gli disse: ‘Voltete’. Carlo capì fulmineamente, e docile, quasi *afflitto*, si voltò (...) ora, oltre ai colpi secchi e penetranti, aveva trovato un altro modo per provar piacere: spingere con tutte le forze, addirittura aggrappandosi con i pungi ai gambi secchi dell'erba davanti al viso di Carlo, fino a immergersi così profondamente il sesso nel *ventre della donna*, da non poter andare più avanti di così. (...) Fatto sta che il cazzo di Claudio fu presto di nuovo del tutto duro, ed egli lo estrasse dalla bocca di Carlo, come per farglielo minacciosamente rivedere. ‘No basta’ disse Carlo; e ciò bastò perché Claudio, questa volta prendendolo per i capelli e tenendolo così stretto da fargli male(...) ²³⁰

La penetrazione “nel ventre della donna”²³¹ vale a Carlo il riconoscimento della metamorfosi dell'Appunto 51, tuttavia durante le *fellatio* e le successive penetrazioni anali l'aggettivazione suggerisce sempre la natura maschile del protagonista. Per registrare un altro accenno alla femminilità di Carlo sarà necessario attendere sino alla seconda penetrazione non specificatamente anale ma definita semplicemente “coito”²³²:

Ma la lunghezza del coito non implicò il benché minimo affanno. (...) Poi si rialzò, e a gambe larghe, in silenzio, stette ad aspettare che Carlo lo pulisse. Cosa che Carlo fece con la cura e il rispetto che si ha per un *marito* adulto(...) ²³³

Con Erminio, dopo la *fellatio* svolta in maniera meccanica(“il (...) lavoro doveva essere efficace

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ivi*, pp. 223-224, corsivo nostro.

²³¹ *Ivi*, p. 224.

²³² *Ivi*, p. 230.

²³³ *Ibidem*.

3. Riscritture

e senza sentimentalismi”²³⁴), la penetrazione occupa un’importante sezione narrativa. Alla brutalità dei gesti di Erminio, si accompagna una matura attenzione nei confronti di Carlo: “le braccia erano forti, violente, anche se per ora volevano essere delicate e quasi affettuose, nella loro stretta.”²³⁵ La lunga sequenza dedicata al rapporto tra Erminio e Carlo è, diversamente da quanto avvenuto negli incontri precedenti, densa di riferimenti a una gestualità quasi dolce e tenera che sembra far dialogare due universi, quello maschile e quello femminile:

Poi Erminio cercò col suo sesso il sesso di Carlo. L’avrebbe trovato subito, se avesse voluto, spingendo con violenza quella sua specie di paletti dentro l’orifizio. Ma prima di giungere a questo, evidentemente Erminio voleva farlo sentire bene a Carlo, facendoglielo scorrere tra le cosce, puntandolo contro la carne tenera delle natiche. Poi *piano piano* lo puntò contro il buco e spinse. Se avesse voluto, la sua forza avrebbe avuto ragione subito di quel po’ di resistenza fisica che poteva opporgli la pelle del sesso di Carlo. *Ma non volle usare quella forza.* (...) Prima di tutto lo riabbracciò, ancora più forte, quasi da soffocarlo, e con le mani incrociate sotto il petto, afferrò con improvvisa violenza *i seni*; poi cercò col cazzo il buco e ve lo piantò. (...) Subito Carlo capì che Erminio non pensava soltanto a se stesso; al piacere del proprio cazzo, alla propria precipitosa eiaculazione. Erminio- era chiaro- pensava anche al godimento di Carlo. Lo penetrava *dolcemente* (...) ben sapendo che *la carne femminile è debole*, ed egli doveva essere comprensivo per quella debolezza.(...) Come l’ultima goccia fu uscita, Erminio non lo tirò fuori subito; ma stette ancora un po’ a farlo sentire a Carlo, godendo forse ora lui di quella *fenditura*, così profondamente ferita, e che l’ansia dell’orgasmo, evidentemente, prima, gli aveva impedito di godere con lucida coscienza fino in fondo.²³⁶

L’episodio di Erminio mette in luce non solo la forma del corpo femminile ma anche, e soprattutto, il suo rapporto con il ruolo dell’uomo che viene descritto dalla voce del narratore come la sintesi perfetta tra accortezza e violenta passione. Il sesso di Carlo, che inizialmente suggerisce un rapporto anale, diviene una fenditura ferita, immagine che rimanda chiaramente alla vagina, come se la dimensione femminile fosse una conseguenza della base dicotomica del rapporto tra Erminio e lo stesso Carlo. La natura femminile, anche in questo caso, come nel caso

²³⁴ Ivi, p. 233.

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ Ivi, pp. 234-235, corsivo nostro.

3. Riscritture

della *mamey* di Lezama Lima, viene legittimata dalla presenza maschile nell'atto della penetrazione. L'incontro con Gianni, invece, suggerisce a Carlo l'idea di "una specie di calcolo di femminilità, il cui vittimismo, serio, onesto e imbronciato, quasi lo commuoveva"²³⁷. Le movenze di Carlo accompagnano quello che "era manifestatamente per lui un gioco"²³⁸: recita un ruolo, assume una posa da "ragazza caduta in basso"²³⁹ e da "ragazza violentata"²⁴⁰. Se la descrizione dell'organo sessuale femminile non trova spazio all'interno delle pagine pasoliniane, l'immagine del genere femminile che emerge dall'Appunto 55 non è unitaria: è puttana, è femmina, è una posa.

La relazione che ricalca maggiormente quella della tradizione eterosessuale è quella che prende vita negli Appunti 60, 61 e 62, ovvero quella tra Carlo e Carmelo. Se nell'episodio del Pratone la femminilità di Carlo non gioca un ruolo fondamentale ma si limita a fungere da prospettiva analitica dell'organo sessuale maschile, nella relazione con il cameriere del Toulà questa irrompe con una serie di luoghi comuni e immagini altamente stereotipate. L'Appunto 55 è altamente condizionato dalla sua portata meramente sessuale: c'è il desiderio di Carlo del corpo maschile, c'è la brutalità dell'uomo dominatore attraverso il suo organo sessuale. Gli Appunti dedicati a Carmelo risentono, al contrario, di una sorta di standardizzato gioco di ruoli che prende vita dallo sguardo, passa attraverso il corteggiamento e culmina con il rapporto sessuale. Il pieno possesso della sua nuova natura femminile è stato interiorizzato e rielaborato dal protagonista che, già nello sviluppo narrativo dell'episodio del Pratone aveva adottato un atteggiamento volutamente sottomesso e accomodante. Con Carmelo, Carlo non solo riecheggia la figura della donna-puttana ma si plasma sull'immagine della donna-amante. Carlo si fa aiutare ad indossare il cappotto, inaugurando il contatto fisico con Carmelo, si aspetta che questo abbia già organizzato la serata scegliendo il luogo più adatto ("Carlo, da donna, immaginava che Carmelo avrebbe preso l'iniziativa. Che sapesse bene dove l'avrebbe portato"²⁴¹), osserva compiaciuto l'attenzione di Carmelo che gli porge la mano per aiutarlo ("Carmelo si voltò verso di lui, ed ecco che gli tese galantemente la mano, per aiutarlo a salire e a discendere su quei montarozzi fangosi, irti di pietre e di ciuffi d'erba lurida. A quell'improvviso gesto galante- e un po' ostentato- di aiuto e di protezione, Carlo entrò come in trance"²⁴²). La voce narrante sottolinea in maniera quasi ossessiva tutti i comportamenti che possono essere ascritti all'universo femminile o, per lo meno, a quello che Pasolini immagina possa essere l'universo femminile appoggiando per lo più

²³⁷ Ivi, p. 237.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Ivi, p. 238.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Ivi, p. 295.

²⁴² *Ibidem*.

3. Riscritture

un'immagine atavicamente stereotipata. La sensibilità che Carlo dimostra durante l'appuntamento con Carmelo allontana l'immagine della puttana che considera il sesso come un lavoro meccanico: Carlo cerca di imporsi un atteggiamento da puttana, tuttavia quella che emerge è una sofferta malinconia, è il continuo tentativo di omologare gli atteggiamenti a quelli della natura femminile:

Con goffaggine, cioè mistificando con inconscia furberia l'inabilità della donna che, non possedendolo, non conosce le sensazioni del membro maschile: inoltre, della donna, certo inconsciamente, Carlo mimava la volontà di fare ciò che il maschio le chiede, non per godere lei stessa, ma per far godere lui.²⁴³

Carlo gode del pene di Carmelo che, secondo il già analizzato procedimento, viene rappresentato in maniera dettagliata, con continui richiami alle analogie che intercorrono tra questo e altre parti del corpo del ragazzo. Tuttavia la tensione narrativa si mantiene costante durante l'intero arco temporale alimentata, più che dal piacere, dalle paure di Carlo, dal costante pensiero della perdita. Se il fallo appare anche nell'episodio di Carmelo come una rivelazione, come sottolinea Claudio Gargano²⁴⁴, tuttavia la femminilità di Carlo è investita di un ruolo sconosciuto all'interno dell'Appunto 55. I gesti di Carlo seguono la “regola della più assoluta passività”²⁴⁵, “la regola del silenzio e dell'obbedienza in contrizione”²⁴⁶. La passività del posseduto o la mimata sudditanza del posseduto che accompagna l'episodio pasoliniano è in assoluto contrasto con quella delle figure femminili di Lezama. Come già sottolineato, se la *mamey* risponde all'immagine tradizionale della donna che accoglie nella sua alcova il maschio dominatore, lasciandosi penetrare senza prendere parte attiva, le altre due donne non solo non sono soggetti passivi ma, anzi, dimostrano la loro conoscenza la prima della penetrazione “*per angostam viam*”²⁴⁷ e la seconda dell’“*opoparika*”²⁴⁸, rifuggendo la “calcolata mistificazione di femminilità inesperta”²⁴⁹ di Carlo. Ciò che accomuna la narrazione dei due autori per quanto concerne la rappresentazione del femminile è che in entrambi i casi non viene lasciato grande spazio al rapporto sessuale eterosessuale tradizionale: in Lezama Lima il lettore assiste ad una penetrazione anale

²⁴³ Ivi, p. 305.

²⁴⁴ Claudio Gargano, *Ernesto e gli altri, l'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 152.

²⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 308.

²⁴⁶ Ivi, p. 309.

²⁴⁷ José Lezama Lima, *Paradiso*, cit., p. 270.

²⁴⁸ Ivi, p. 273.

²⁴⁹ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 307.

3. Riscritture

eterosessuale, ad una *fellatio*, ad una masturbazione omosessuale e ad un rapporto sessuale omosessuale sadomasochista, nell'opera di Pasolini, invece, viene riservato un ampio respiro alla contemplazione del pene, alla masturbazione e alla *fellatio*, mentre alla penetrazione vaginale non vengono concesse che poche righe:

Il possesso fu rapido: Carlo non fece nemmeno in tempo a percepire il dolore terribile del membro che entrava nella sua carne forsennatamente- e a pensare che mai avrebbe potuto resistere- che Carmelo si era già abbattuto immobile su di lui, quasi senza aver dato alcun colpo di reni, e quasi che soltanto la stretta della vulva fosse bastata a sciogliere il suo membro in seme, come un bastone di cera. Lo tirò fuori ancora gocciolante- ancora più enorme proprio perché non più completamente eretto e un po' penzolante- dimenticò Carlo e cominciò a pulirsi.²⁵⁰

L'organo sessuale femminile, la 'piccola piaga' dell'Appunto 51, viene chiamata asetticamente 'vulva', lasciando la sua immagine all'ambito della semantica scientifica. Se, come riporta Gargano, in *Petrolio* si assiste ad una vera e propria "Osessione del Cazzo"²⁵¹, l'organo sessuale femminile non ha la stessa importanza né la stessa capacità dialettica, come non lo aveva nell'opera dell'autore cubano. La femminilità intesa come maggiore sensibilità, come gestualità meccanicamente stereotipata, assente in *Paradiso*, è invece pennellata dal narratore di Pasolini, attraverso l'insistente "opposizione fra possedere ed essere posseduti"²⁵². L'essere posseduti viene valutato in chiave positiva, poiché, "possedere non è niente in confronto all'essere posseduti"²⁵³, ma non è una rivalutazione del femminile: semplicemente è lo specchio dell'omosessualità di Pasolini. Simbolica sarà, per Bazzocchi, la "femminizzazione materna del membro di Carmelo"²⁵⁴:

Ma poi, sempre all'improvviso, afferrò Carlo sotto le ascelle e lo tirò a sé, come se fosse un bambino, e lo guardò per un attimo, con un offuscato sorriso, negli occhi. Un attimo: poi lo strinse a sé, contro il proprio petto, stringendolo con le mani aperte: si sentivano tutte e due le palme di quelle grosse mani ben tese, che afferravano quanta più parte della schiena potevano, stringendo Carlo fin quasi, ancora, a soffocarlo, con

²⁵⁰ Ivi, p. 309.

²⁵¹ Claudio Gargano, *Ernesto e gli altri, l'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, cit., p. 152.

²⁵² Massimo Fusillo, *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolio*, cit., p. 95.

²⁵³ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 328.

²⁵⁴ Marco Antonio Bazzocchi, *Tutte le gioie sessuali messe insieme: la sessualità in Petrolio*, in *Progetto Petrolio*, cit., p. 19.

3. Riscritture

forza, ma nel tempo stesso con immensa e studiata delicatezza: una delicatezza protettrice e affettuosa, come l'abbraccio di una madre²⁵⁵

La similitudine tra la delicatezza di Carmelo e l'abbraccio della madre, svuota il mito dell'affetto materno, quasi potesse essere sostituito dalla figura di un maschio, di un pene che rappresenta il 'tutto' pasoliniano.

Crediamo inoltre che non vada taciuta la prevalenza della masturbazione sull'atto sessuale in entrambi i romanzi: Leregas non ha alcun rapporto sessuale, si limita all'autoerotismo, Farraluque, nelle mattinate trascorse come guardiano dei bagni del collegio, si masturba ritualmente davanti ai bambini, Carlo, nei primi appunti, ripete ossessivamente la masturbazione, sia in privato che in pubblico, e, nell'Appunto dedicato all'appuntamento con Carmelo il narratore si sofferma più a lungo sulla masturbazione che sulla penetrazione. Rispetto al rapporto sessuale vero e proprio, anche la *fellatio* occupa, soprattutto in *Petrolio*, un posto rilevante nella scena narrativa. Il corpo femminile ha una valenza marginale: la masturbazione per Lezama ha una funzione esibitiva oltre che di mera soddisfazione sessuale personale (aspetto sottolineato dal fatto che essa non venga stimolata da nessun soggetto esterno), per Pasolini, invece, la masturbazione ha un'importanza fondamentalmente dialettica di "ritrovamento di uno stato di sé in rapporto col mondo"²⁵⁶.

²⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 291.

²⁵⁶ Ivi, p.10.

3.5- I ragazzi di vita

Ripercorrendo i nuclei tematici che avvicinano l'opera di Pasolini a quella di José Lezama Lima, è necessario compiere una riflessione sulla tipologia dei personaggi coinvolti nei rapporti sessuali descritti dai due autori. L'importanza marginale del corpo femminile è stata già evidenziata, tuttavia se, come già sottolineato, i protagonisti dell'VIII capitolo di *Paradiso* appartengono a classi sociali basse, nell'opera di Pasolini lo schema non è differente. Al *guajiro* Leregas, al *cruzado* Farraluque, alla *prieta mamey* corrispondono i ragazzi del popolo che partecipano all'Appunto 55 di *Petrolio*. Non ci dilungheremo sulla preferenza pasoliniana dei ragazzi di borgata ma piuttosto sulla rappresentabilità dell'istinto sessuale attraverso la semplicità di personaggi non costruiti, istintuali, aspetto che accomuna Lezama e Pasolini. Abbiamo già trattato il distacco ideologico tra Cemí e l'esperienza sessuale alla quale partecipa come semplice *voyeur* per preservare il suo cammino verso l'acme dell'esperienza poetica, scelta lezamiana che avvalorava la tesi che il sesso sia un atro misterioso che può intaccare la nobile purezza artistica. L'esperienza sessuale viene interiorizzata da Cemí attraverso gli episodi sessuali di altri personaggi del romanzo, personaggi che non vengono investiti da Lezama dell'aurea eletta del protagonista. Pasolini, al contrario, sceglie per il suo romanzo un personaggio al quale far vivere tutte le esperienze sessuali possibili ma lo fa, tendenzialmente, con personaggi che non appartengono alla stessa classe sociale di Carlo. I ragazzi del pratone della Casilina sono operai, meccanici, artigiani e i loro corpi parlano di lavoro fisico, di fatica mentre le mani diventano dure e callose. Sono personaggi che pensano al sesso solo nella sua fisicità, senza soffermarsi su significati che vanno oltre la mera esperienza carnale, la loro gestualità si maschera di ritualità della quale solo la voce narrante ridimensiona l'autenticità:

Così Carlo, quasi senza averlo predisposto, si mise in ginocchioni davanti a Sandro, e aspettò inespessivo e quasi staccato di compiere le operazioni che al maschio stavano tanto a cuore: e di compierle con diligenza, oltre che con una certa complice sollecitudine. Sandro a sua volta era un po' timido. Ma in quegli anni i ragazzi avevano un comportamento codificato, e quindi comune, anche per un sentimento così privato e personale come la timidezza. C'era il sorriso per la timidezza, c'erano le parole per la timidezza, e c'erano i gesti per la timidezza. (...) Il riso si era un po'

3. Riscritture

spento sui lineamenti di Sandro: il gioco era finito. Il nuovo imbarazzo (leggero) era stavolta dovuto al momento di disgusto che segue l'orgasmo. Ma anche per questo c'era la sua codificazione: una certa frettolosità brutale e un certo non sapere dove mettere le mani per pulirsi.²⁵⁷

Il distacco tra i ragazzi e l'esperienza vissuta con Carlo viene tratteggiata come naturale conseguenza della loro giovane età, ma soprattutto della loro vita proletaria, fatta di lavoro fisico e mercati a buon prezzo. Carlo non appartiene al mondo dei ragazzi di cui il narratore raramente manca di segnalare il quartiere di provenienza. Carlo vive l'esperienza sessuale come realizzazione del cosmo, per lui il pene veste significati trascendentali mentre i ragazzi vivono la dimensione di una sessualità quasi animale, senza nessuna implicazione emotiva e senza la condanna della voce narrante. Il narratore indugia sui tratti popolari dei giovani, si sofferma sui dettagli più strettamente legati alla vita di borgata garantiti di un'autenticità che, anche se goffamente mascherata e dissimulata, non tarda ad emergere e a riempire lo spazio narrativo. È già stato sottolineato come il pene venga inserito nella descrizione dei ragazzi come parte del tutto e non come entità separata, denigrata o taciuta, è stato evidenziato come l'organo sessuale diventi specchio dell'intera corporalità ma è anche materializzazione dell'intero mondo delle borgate romane. La mancanza di una base culturale, del dogmatismo dell'universo borghese e del filtro morale si rintracciano anche nell'aspetto e nel sapore di peni di cui Carlo vive l'esperienza. Il dialetto romano dei brevi dialoghi, sintomo dell'appartenenza al mondo popolare, rafforza ancora di più il distacco tra il modo di vivere l'esperienza sessuale dei ragazzi e di Carlo. Carlo annusa l'odore dell'erba fresca, sente la consistenza del grasso che imbratta gli abiti da lavoro dei giovani che ha davanti. Ma se per Lezama le perversioni sessuali appartengono e possono essere rappresentate solo attraverso classi sociali considerate inferiori, per Pasolini questa differenza non condiziona un giudizio sull'esperienza sessuale. La sessualità passa attraverso le borgate romane per arricchirsi della spontaneità e del fascino della genuinità, non per autocondannarsi a mondo da cui il narratore prende le distanze, come avviene invece nel caso di Lezama Lima.

²⁵⁷ Ivi, pp. 216-218.

3.6 Walter Siti: i nuovi ragazzi di vita

La riscrittura pasoliniana del capitolo di Lezama Lima si arricchisce della prospettiva dell'autore italiano che vive la sessualità e in particolare l'omosessualità in maniera meno problematica rispetto a cubano. È stata sottolineata lo stereotipo della condanna dell'omosessualità come pratica da condannare perché spreco del seme fecondo da parte di Lezama Lima, tuttavia questa viene arditamente, visto il contesto storico, presentata dall'autore che ne esplora la natura sia dal punto di vista del rapporto sessuale che dal punto di vista ideologico. Pasolini riprende la tematica lezamiana ma soprattutto il modo di trattare e descrivere la materia inserendola in un contesto più ampio, in quello che l'autore definisce "cosmo" in sostituzione della *totalidad* del cubano. Il contatto tra la letteratura cubana e quella italiana stabilito attraverso l'Appunto 55 di *Petrolio* avrà seguito all'interno della produzione italiana degli autori che si sono ispirati a Pasolini, in particolare nell'opera di Walter Siti. Definire un rapporto diretto tra le pagine di Lezama e quelle di Siti potrebbe essere un'operazione ardita, tuttavia quello che consente di creare questo dialogo culturale è proprio la rielaborazione pasoliniana. L'omosessualità di Lezama si riscatta agli occhi dell'autore attraverso l'universalizzazione dell'atto sessuale, attraverso l'inclusione dell'omosessualità come un "momento del desarrollo de José Cemi"²⁵⁸, come un'esperienza di cui fare una conoscenza indiretta. La rappresentazione del pene attraverso la tecnica lezamiana fa parte del progetto dell'autore di inserire il sesso nella somma delle tappe della vita. Pasolini riprende la scrittura di Lezama per il capitolo più discusso del suo romanzo: crea un dialogo tra i tratti del viso dei ragazzi del pratone e i loro organi sessuali, in maniera meno evidente del cubano ma arricchendo la tematica della tensione tra piacere del possesso e piacere dell'essere posseduto. Il narratore esterno di Lezama descrive in maniera asettica gli incontri sessuali dal punto di vista parziale del semititano Farraluque ma senza indagarne l'emotività e senza alcun tipo di introspezione psicologica; il narratore di Pasolini, invece, accompagna Carlo nel suo personale *climax* ascendente con il "piccolo esercito"²⁵⁹, vive l'epifania del pene che si erge ritto davanti al volto del protagonista e ne raccoglie le emozioni e i pensieri. L'adozione della prospettiva di Carlo consente alla voce narrante di descrivere ogni minimo dettaglio e, a tempo stesso, testimonia l'attenzione che il protagonista presta nei confronti

²⁵⁸ «Interrogando a Lezama Lima», in *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, cit., p. 24.

²⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 231.

3. Riscritture

di ogni singolo particolare dei ragazzi che si alternano davanti a lui. Le analisi sono minute e particolareggiate, l'occhio di Carlo si sofferma sugli elementi più peculiari dei giovani, cerca di interpretare ogni singolo segno. A differenza del capitolo di Lezama Lima, nell'Appunto 55 i personaggi vengono connotati anche al di là della loro funzione meramente sessuale. Pasolini supera lo scoglio lezamiano che poneva i soggetti sessualmente attivi in un universo unicamente dedito alla carnalità, Pasolini si sofferma sulla singolarità di ciascun individuo inserendolo in un contesto sociale, familiare e lavorativo rendendo ogni ragazzo "una persona", non solo un mezzo attraverso il quale far emergere le deviazioni sessuali. Il distacco lezamiano viene superato nelle pagine pasoliniane, l'esicismo di Lezama non trova spazio nel mondo di *Petrolio*. I ragazzi del pratone della Casilina sono veri e propri personaggi del romanzo, non strumenti della narrazione; la loro condizione sociale non viene usata dall'autore come divario con il protagonista ma come garanzia di autenticità. Walter Siti compie un passo ulteriore privando le sue pagine della problematica che ancora avvolge lo scritto pasoliniano: non c'è, nelle pagine di Siti, alcuna esigenza di trasfigurare l'organo sessuale in qualcosa che va oltre l'esperienza materiale. Ma non si tratta di un'esperienza sessuale come risposta ad appetiti bassi e privi di sentimento come avviene nell'opera di Lezama Lima, anzi. L'opera di Siti sposa esperienza sessuale e esperienza sentimentale, cosa che Pasolini abbozza solo nel rapporto tra Carlo e Carmelo. In *Troppi paradisi*, opera pseudoautobiografica, il rapporto tra Siti e Sergio è un vero rapporto di coppia: non manca il lato più strettamente fisico, ma non è il fulcro della narrazione, anzi, tutt'altro. Siti ha superato i problemi legati all'omosessualità, è andato oltre lo sperimentalismo di Carlo, inserisce il proprio orientamento sessuale in un contesto più ampio, senza estrapolarlo dagli altri aspetti della propria vita. Innanzitutto la scelta di un narratore in prima persona in questa "autobiografia contraffatta che ci parla spietatamente della realtà (e dell'irrealità) contemporanea"²⁶⁰, dove la relatà fluttua in un universo fittizio, è di fondamentale importanza perché segna il definitivo superamento del distacco dalla materia. Walter Siti parla della propria esperienza, condivide le proprie riflessioni e le proprie paure in "una autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita"²⁶¹ dove l'autenticità è data proprio dall'interpretazione e dall'ideologia dell'autore. Dalla prime pagine viene tratteggiata la storia tra Walter e Sergio come un normale rapporto di coppia, dove ci si prende cura l'uno dell'altra e dove i ruoli non vengono decretati in base all'identità sessuale ma in base all'età anagrafica. Siti esplora la routine di coppia, inserendo il sentimento che era mancato negli incontri descritti da Lezama Lima e da Pasolini:

²⁶⁰ Walter Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008, quarta di copertina.

²⁶¹ Ivi, p. 2.

3. Riscritture

Un riso complice ma un poco affettato, quello di Sergio, nato dall'abitudine a trattare gli anziani come bambini. (La seconda volta mi ha addirittura chiamato 'toro da monta', nell'ansia di farmi fare bella figura; e la lusinga era così smaccata che ci ha fatto vergognare tutti e due). Poi è subentrata la confidenza, incrementata dalla chimica, e la consapevolezza di quello che sono; il sesso, acme cruciale e tragica di tutta la mia vita, si è come spostato di lato: sottilmente onirico e quasi di fumo nel suo ripetersi regolare, è diventato nello stesso tempo volgarmente medico, nell'essere legato ai ritmi circadiani, al sonno, all'alta o bassa pressione, come l'alternarsi di belle e brutte giornate in questo periferico inverno romano.²⁶²

E ancora:

Un figlio. Questo è Sergio per me ed è nato regolarmente, come i figli più fortunati, da un atto d'amore. Solo che quest'atto d'amore è stato (e continua ad essere) consumato con lui, col figlio stesso.(...) È fragile, si fa tenere la mano prima di addormentarsi. Solo in materia di sesso sembra sapere bene quel che vuole, anche se il fatto stesso di desiderare esclusivamente uomini anziani è indicativo della sua fragilità.²⁶³

Il rapporto tra Walter e Sergio viene arricchito da un sentimento sino ad ora sconosciuto: non c'è solo il contatto meramente fisico, c'è una partecipazione emotiva forte che a tratti supera l'aspetto carnale della relazione. Il romanzo, che dovrebbe essere la narrazione di un uomo-tipo secondo l'incipit²⁶⁴, si dipana attorno alla relazione portante che è quella tra Walter e Sergio ma "Walter è ossessionato dal paradiso: dal paradiso personale, che gli manca, e dai troppi paradisi collettivi con cui l'Occidente ha abbagliato se stesso."²⁶⁵ Anche l'analisi dell'omosessualità diviene per l'autore un modo per confrontarsi con il concetto di Occidente capitalistico e l'immagine che questo vuole farci amare come surrogato di un paradiso ultraterreno.

Per resistere senza la speranza dell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra. (...) Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del

²⁶² Ivi, p. 25.

²⁶³ Ivi, pp. 27-28.

²⁶⁴ Ivi, p. 3, "Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa. Più intelligente della media, ma di un'intelligenza che serve per evadere. Anche questa civetteria di mediocrità è mediocre, come i ragazzi di borgata che indossano le T-shirts con su scritto 'original'; notano la contraddizione e gli sembra spiritosa. L'eccezionalità occupa i primi cinque centimetri, tutto il resto è comune. Se non fossi medio troverei l'angolatura per criticare questo mondo, e inventerei qualcosa che lo cambia".

²⁶⁵ Ivi, quarta di copertina.

3. Riscritture

consumismo; o, se si vuole, il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio.(...) l'Occidente ha instaurato un'estetizzazione di massa (...) Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona ma un'immagine(...) Il loro oggetto d'amore è, per definizione, un surrogato: è la proiezione di un ircocervo originario, non esistente in natura, metà angelo, metà specchio e metà madre(sì, tre metà)- e quindi la loro non può essere la ricerca di un individuo reale, ma appunto di qualcosa che rimandi ad altro, e di cui si deve restare in superficie perché se andassimo in profondità scopriremmo che non è lui.(...) Credo che l'omosessualità sia una condizione anormale, particolarmente attrezzata in questo momento a porsi come modello. In Occidente, ripeto. L'omosessualità come avanguardia dell'integrazione consumistica(...) ²⁶⁶

Tuttavia Siti riesce a superare questa concezione dell'omosessualità all'interno del rapporto con Sergio. La storia tra i due procede come un matrimonio, utilizzando lo stesso lessico dell'autore: Sergio perde il lavoro, soffre di depressione e di anoressia ma Siti gli sta vicino e cerca di aiutarlo cercandogli un nuovo impiego:

Condividere la sorte con un'altra persona significa portare i suoi pesi oltre ai nostri ('coniugi' erano gli animali legati allo stesso giogo); se la mia percentuale di stupidità è dieci e la sua è settanta, il *nostro* comune tasso di stupidità è quaranta(...) Faccio per Sergio quel che non ho mai fatto per me stesso, mendico raccomandazioni(...) Forse non ci metto l'anima(...) mi sento come quando non riesco ad avere un'erezione sufficientemente sicura; l'impotenza produce i medesimi effetti, in qualunque campo si verifichi. Chi se ne frega della dignità. ²⁶⁷

Sergio, una volta recuperato il lavoro, inizia a frequentare altri uomini, aprendo una riflessione circa la possibilità di concepire l'amore come un'esperienza svincolata dal fattore sessuale. Sergio cerca in Siti riparo e protezione ma alterna storie con uomini diversi, facendo rinascere nel professore la volontà di cercare qualcosa che gli è venuto a mancare.

La ricerca di Siti attraversa le vie della capitale, spazia da un canale televisivo all'altro fino a scoprire il mondo del culturismo e del sesso a pagamento. La sofferenza per l'allontanamento di Sergio, spinge Siti a esplorare il mondo del sesso a pagamento. La ricerca di Siti non è però una

²⁶⁶ Ivi, pp. 133-136.

²⁶⁷ Ivi, pp. 111-112, 'nostro' in corsivo nel testo.

3. Riscritture

ricerca finalizzata al solo piacere fisico: l'inizio di questa *cadena sexual*, mutuando una definizione di Lezama Lima, è la conseguenza di un episodio che occorre a Siti negli Stati Uniti:

Ma un tarlo, un germe, un virus aveva fatto in tempo a infiltrarsi clandestinamente, mentre vagavo tra gli scaffali dei pornoshop: in una rivistina specializzata, e poi per conferma in una seconda, avevo notato che i prezzi degli escort(o accompagnatori) erano sempre marcati con una doppia cifra, che si trattasse di un'ora o dell'overnight rate: la cifra per il 'sex' e quella per il 'love'. Quella del 'love' era circa il doppio dell'altra. Da un lato mi pareva naturale, l'amore è merce più rara; ma dall'altro mi domandavo che ti faranno, per convincerti che quello che ti stanno fornendo è per l'appunto amore e non sesso?²⁶⁸

L'interrogativo circa la reale differenza tra un mero atto fisico e un atto fisico arricchito dall'amore accompagnerà Siti nella sua personale ricerca. E sarà durante breve soggiorno a Miami che richiamerà alla mente di Siti l'isola di Cuba:

L'interrogativo, circa un mese dopo, m'ha seguito a Miami(...) Da Coral Gables, dove sta il campus, appena potevo mi facevo portare in taxi a Miami Beach, in piena Cuba di Batista, con le Buick e le Cadillac scoperte e un po' polverose che percorrono Ocean Drive a passo d'uomo, e i gialli acidi e i rosa e i violetti del decò balneare, e il riso coi fagioli neri («moros y cristianos») e le banane fritte. Capisco perché Versace avesse scelto di vivere qui: stai nel più affascinante Terzo Mondo, ma godendoti la sicurezza e le comodità del Primo.²⁶⁹

La Cuba di Batista è per antonomasia l'isola dei piaceri sessuali. Ambientazione anche del romanzo di Lezama Lima, l'isola caraibica, durante gli anni della dittatura di Batista era comunemente considerata il bordello degli Stati Uniti, il luogo privilegiato della perversioni sessuali degli statunitensi, come ricorda Alejandro Torreguitart Ruiz²⁷⁰. Appare evidente il riferimento, nella sezione del romanzo di Siti, alla libertà sessuale che ha caratterizzato Cuba fino alla rivoluzione del '59.

²⁶⁸ Ivi, pp. 195-196.

²⁶⁹ Ivi, p. 196.

²⁷⁰ Alejandro Torreguitart Ruiz, *Cuba particular, sesso all'Avana*, cit., p. 7.

3. Riscritture

I rapporti che il protagonista avrà nel corso della narrazione saranno definiti più volte “tradimento dopo il matrimonio con Sergio”²⁷¹. La ricerca finalizzata alla delineazione di un reale confine tra amore e sesso porterà Siti a confrontarsi con quelli che sono i nuovi ragazzi di vita. Alle considerazioni socio-politiche²⁷², si accompagna un vero e proprio viaggio tra le strade delle periferie della Capitale, ma, a differenza del contesto pasoliniano, Siti incontra i suoi ragazzi di vita nelle palestre. Il “paradiso artificiale”²⁷³ viene analizzato attraverso il mondo delle palestre, del *body-building*:

Con le loro tute larghissime, i jeans col cavallo al ginocchio e le felpe della Gold Gym, i capelli ingessati dalla gommina e le basette a punta fino a metà guancia, passano il tempo coattissimi a bere Sali minerali e a sfogliare le riviste, ‘Cultura fisica’ o ‘Muscle and Fitness’, facendo commenti su ‘come stanno’ i vari campioni, su quanto siano belli gli addominali e i glutei(...).²⁷⁴

I corpi scolpiti dei culturisti sono un mezzo attraverso il quale nasce una riflessione profonda sulla corporalità, sui limiti del corpo e le modificazioni che ha subito:

Man mano che lo sviluppo dell’estetica del supermarket orientava questo mito omosessuale verso l’ideale della palestra, il feedback che partiva dal mito persuadeva a sua volta le merci a erotizzarsi, presentandosi come segmenti di una forma sempre più unisex. (...) un tessuto, come si vede, intricato di omologie; nelle palestre, ormai, i corpi femminili e i corpi maschili tendono a convergere e a confondersi: tra un seno femminile siliconato e pettorali maschili costruiti dagli anabolizzanti, il divario non è sostanziale. L’importante non è più quello che un corpo fa, ma come si scambia alla borsa del desiderio. Entrambi sterili, maschi o femmine che siano.²⁷⁵

I corpi non soddisfano più il desiderio di unicità. I corpi desiderati e desiderabili dei ragazzi delle palestre romane, dei coatti che si fanno di anabolizzanti e che passano il loro tempo a guardarsi

²⁷¹ Walter Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 209.

²⁷² Spesso Siti parla di se stesso come dell’Occidente capitalista che pensa di poter comprare qualsiasi cosa. Citiamo ad esempio: “Come l’Occidente, ho l’arroganza di comprare gli uomini, la loro parte più intima” p. 212 “La prostituzione maschile, a questi livelli, è un caso particolare dell’organizzazione capitalista del lavoro: col denaro si usufruisce di un prodotto che è frutto del lavoro altrui(in palestra)” p. 213.

²⁷³ Ivi, p. 214.

²⁷⁴ Ivi, p.215.

²⁷⁵ Ivi, p. 137.

3. Riscritture

compiaciuti allo specchio attirano l'attenzione di Siti il quale, tuttavia, non riesce a separare mai definitivamente la sfera emotiva da quella fisica: i suoi rapporti spesso vanno al di là del rapporto sessuale, diventano 'altro' destinato a compensare la mancanza di Sergio. Il sesso non viene vissuto come perversione ma come completamento di un'intimità mutilata. Non mancano, come in Pasolini, le descrizioni dettagliate degli amplessi, spesso, anzi, sfociano nella pornografia ma non diventano mai perno centrale del pensiero di Siti. La ricerca del paradiso, distante dal paradiso lezamiano, è comunque una ricerca sofferta che passa attraverso il sesso ma che mira a raggiungere lo stadio successivo: l'amore. Siti si è liberato del complesso pasoliniano del rapporto omosessuale esclusivamente sfuggente e basato essenzialmente sull'accumulazione: i ragazzi che Siti contatta tramite gli annunci sono una trasposizione contemporanea dei ragazzi del pratone pasoliniano ma l'esperienza non si limita alla fisicità. Carlo rimpiange i ragazzi di cui ha fatto conoscenza ma essenzialmente il rimpianto riguarda solo i loro falli.

In quel cazzo così comune, che si stava ammosciando, gonfio ancora e unto di sperma, egli vide quelli, che aveva per sempre perduti, di Sandro, Sergio, Claudio, mentre lo prendeva una voglia struggente dei sessi di quelli che dovevano ancora venire.²⁷⁶

Siti, invece, finisce per innamorarsi di uno dei ragazzi che conosce: Marcello. Marcello, di circa quarant'anni, è un uomo di borgata, infantile e ingenuo, superficiale ed egoista, dipendente dalla cocaina. La relazione che Siti instaura con Marcello si differenzia da quelle con gli altri palestrati: riproduce, se pur in maniera differente, quella che aveva con Sergio, a testimoniare il fatto che l'omosessualità come esperienza esclusivamente carnale non è più sufficiente.

Quanto mi manca, quanto mi manca, quanto mi manca. È indifeso, sapeste, una creatura lasciata in preda alle pulsioni autodistruttive, e una purezza che... Non c'è speranza: chiunque, pagando centocinquanta euro, anche voi- pagate e vi fa esattamente tutte le cose che per me sono il paradiso. (...) Vorrei essere ricchissimo per potergli dire, tutte le volte che uno lo chiama 'ti do il doppio se non ci vai'(...) Non è solo il suo corpo, è come parla: mi basta sentirlo dire 'sticazzi' e mi viene da piangere.²⁷⁷

²⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 226.

²⁷⁷ Walter Siti, *Troppi paradisi*, cit., pp. 253-254.

3. Riscritture

Siti non si stacca mai dalla presenza di Sergio, continua a dare preferenza a lui su tutti sino a quando incontra Marcello; per lui contrae debiti, accetta lavori prima giudicati umilianti, si pone a servizio della sua dipendenza. Ma il rapporto con Marcello non si delinea come una dipendenza sessuale: è una dipendenza dalla persona. Marcello non è solo un corpo, non è solo un fallo, non ha valenza narrativa solo in funzione dell'atto sessuale. Marcello veste i panni dell'amante sfuggente, il quale accende di gelosia Siti. La dimensione fisica assume un valore limitato a causa dell'impotenza del professore, il quale, si trova a vivere la dimensione di colui che possiede ma che non può possedere. I ruoli attivo/passivo si confondono con una problematicità diversa rispetto a Lezama Lima e a Pasolini: in *Paradiso* e in *Petrolio* non c'è il cambio di ruolo, in Siti sì. Farraluque è colui che possiede, non è importante chi viene posseduto, il fulcro dell'episodio è il potere esercitato dal *cruzado* attraverso il proprio fallo. Vengono rappresentate pratiche sessuali diverse ma non viene messa in discussione la funzione attiva di Farraluque. Limitando l'analisi all'Appunto 55 potremmo dire che anche Carlo rimane ancorato al suo ruolo: quello di colui/colei che viene posseduto/a, o, per meglio dire, che si fa possedere. La sottomissione di Carlo viene ridimensionata dalla sua stessa volontà di rivestire un ruolo passivo che lo fa avvicinare alla figura femminile di cui possiede l'organo sessuale dopo la metamorfosi dell'Appunto 51. Carlo sceglie di recitare la parte della prostituta, cerca di estraniarsi dal proprio piacere per vivere l'esperienza del sesso a pagamento, del sesso come lavoro. Come già sottolineato, l'atteggiamento di Carlo non è costante, varia a seconda del ragazzo che ha davanti ma il suo ruolo di corpo penetrato non viene mai meno. Qualsiasi interferenza emotiva viene taciuta, viene celata, viene denaturata. Lezama e Pasolini dedicano lo spazio narrativo all'esperienza sessuale: nel primo caso, il possedere annulla qualsiasi altro risvolto, nel secondo caso il farsi volutamente possedere azzera qualsiasi sentimentalismo. Siti problematizza anche il problema del possesso in chiave totalmente diversa: già nel corso della relazione con Sergio, emerge un come la definizione dei ruoli abbia una valenza più emotiva che di definizione di chi detenga il potere:

Ci rotoliamo ridendo e facendoci il solletico: poi sesso a ruoli invertiti- col graduale accumularsi delle frustrazioni, è come se cercasse (Sergio) una rivalse nella virilità; rifiuta di farsi possedere, devo faticare addirittura per ottenere da lui una modesta fellatio. (Ho calcolato quanto mi costa, ormai, un suo pompino: spenderei molto meno sul libero mercato). Non sono più abituato a certe passività e mi esce qualche goccia

3. Riscritture

di sangue: un po' di globuli e piastrine in omaggio al quieto vivere.(...) Ma non è la disabitudine, è ce non ne avevo voglia: il desiderio dilata, si sa.²⁷⁸

Siti supera questa posizione limitata e limitante ed esplora l'universo del rapporto di coppia omosessuale, dove anche il sesso diventa strumento di un *ménage* quasi familiare. Il concetto di possesso si complica ulteriormente nel corso della relazione con Marcello: il possesso bramato dal professore è il possesso dell'anima dell'*escort*:

Si può amare perdutamente un prostituto, uno che viene con te solo perché lo paghi? La letteratura è piena di esempi, naturalmente, da Alfredo Germont al professor Unrath. Dunque ha ragione chi dice che il mio è solo decadentismo? – Voglio entrarti dentro in un altro modo-, - Tanto i modi l'ho provati tutti-. Pateticamente gli spiego che l'altro modo sarebbe rubargli l'anima, e che per me un sorriso, una carezza (se sono sinceri) sono più importati di una scopata.²⁷⁹

E ancora:

Le telefonate non durano mai più di quattro-cinque minuti, non voglio rompergli le scatole(...); appena finite, mi assale un senso acuto di insoddisfazione, rifarei subito il numero, vorrei parlare di nuovo con lui, stare a contatto con lui ventiquattr'ore su ventiquattro. È perché non riesco a possederlo, mi dico, che cerco di supplire con la quantità alla qualità. L'impotenza, è noto, garantisce l'infinito²⁸⁰

L'aspetto emotivo e l'aspetto fisico conoscono in Siti un intreccio sconosciuto al testo lezamiano e a quello pasoliniano. La sintesi del possesso prevede in *Troppi paradisi* il connubio tra l'aspetto fisico e quello sentimentale, ma il modello di riferimento è sempre quello familiare, estraneo al mondo del cubano e di *Petrolio*, infatti, l'autobiografia contraffatta di Siti si chiude con un nucleo familiare ricomposto:

- Te stai sempre a lamentà, come 'n vecchio.
- Perché, non lo sono?

²⁷⁸ Ivi, p. 119.

²⁷⁹ Ivi, p. 261.

²⁸⁰ Ivi, p. 263.

3. Riscritture

- Seh, sei vecchio solo quando te pare... mica so' 'n estraneo... io ce starò sempre, ormai se credono che abito qua... vado in giro, ma 'ndo vado?... la famija mia sei te. Non tento più nemmeno di teorizzare sull'amore, tacito le mie sinapsi con bocconi grossolani.²⁸¹

È evidente che la ricerca di Siti sia una ricerca completamente diversa da quella di Pasolini, il quale viene definito dallo stesso Siti 'Antagonista':

Pasolini Pier Paolo. L'anti-mediocre per eccellenza, a sentir lui. Quello che ha gettato il proprio corpo nella lotta, che non ha taciuto di fronte al degrado italiano e al rischio di totalitarismo; l'apostolo delle borgate, colui che è riuscito a utilizzare la propria sessualità come uno strumento conoscitivo. Ogni giorno sul filo della spada; donne in casa che lo trattavano come un principe. E io a servirlo per sei anni, donna anch'io, anzi invidioso maggiordomo. Se tesso l'elogio del tirare la carretta è per oppormi a lui. È lui il mio Antagonista: per una confusa intuizione che potrei essere un romanziere migliore di lui, se riuscissi ad afferrare i connotati tutt'altro che ignobili della decadenza occidentale (forse anche italiana in particolare) raccontandola da dentro, da microbo tra i microbi. L'amore per Sergio m'ha condotto fin qui:(...)²⁸²

Pasolini non si lascia vincere dalla propria sessualità perché la priva del sentimentalismo che invece connota quella di Siti. Il professore si definisce un uomo mediocre perché non riesce a liberarsi dal desiderio soggettivo per servirsi dell'omosessualità come 'strumento conoscitivo'. Nel momento in cui lo fa, per capire i limiti tra sesso e amore, viene meno al suo proposito non limitandosi al mero possesso di Marcello ma cerca, anzi, di concretizzare con lui un ideale di rapporto familiare. In un altro passo del romanzo, è abbastanza evidente questa distanza concettuale tra i due:

Tutto nasce da depressione per sopraggiunta inutilità, è evidente, come per lo Scrittore amico suo²⁸³ tutto nasceva dal bisogno di muoversi, di affermare un'energia che fosse pari alla voglia di morire. Quello che manca, davvero, è la carità: l'amore che spinge a

²⁸¹ Ivi, p. 424.

²⁸² Ivi, p. 41.

²⁸³ Il riferimento è a Laura Betti. Siti non fa il suo nome nel romanzo ma la chiama 'Catastrofe', tuttavia non è difficile identificare Laura Betti grazie ai riferimenti disseminati dallo stesso Siti: la Coppa Volpi del 1968, la sua nota passione per la cucina e per i pranzi con amici, il suo sodalizio artistico con Pier Paolo Pasolini.

3. Riscritture

considerare le debolezze degli altri come un analogo della propria debolezza, e il sesso come l'abbracciarsi di animali difettivi. Lei enfatizza la virilità del Poeta scomparso, e quanto ce l'aveva grosso, e come gli si rizzava subito: il sesso per lei (anche per lui, temo), è (era) come un missile interplanetario che non concede sconti e mostra il mondo dall'alto. «Tu lo odii, Pier Paolo, perché era un frocio che ha goduto molto, e se permetti ha avuto un successo che durerà in eterno; l'ha sbattuto sotto il naso a tutti, ma con grande eleganza, da vero uomo, anzi da vero maschio...»²⁸⁴

Il divario tra l'idea del sesso di Pasolini e quella di Siti non potrebbe essere più evidente. La 'mediocrità' di Siti condanna la sua ricerca a non essere una rivalutazione del sesso come fonte di conoscenza, come esperienza individuale. In Lezama Lima e in Pasolini il rapporto sessuale non è un rapporto tra due individui ma è il rapporto di potere che si instaura tra un singolo e la sua capacità di farsi strumento penetrante o strumento che si fa penetrare. L'esperienza delle sesso viene vista come un'esperienza solitaria, dove l'elemento 'altro' del rapporto non ha nessuna valenza dialettica. In Lezama questo è più evidente ma è così anche per Pasolini che si serve dei corpi, dei falli, per l'espressione del proprio 'cosmo':

Pietro aveva evocato a Carlo i suoi Penati, i suoi piccoli Lari fatti di polvere, legno secco, poche masserizie, un lettino o una brandina preparato magari in cucina o nell'ingresso. Ma insieme a questi Dei, quasi in sacra combutta per quella nottata, si sentiva anche la presenza di Dei sotterranei, di Demoni: era chiaro; quella notte così profondamente penetrata dall'odore dell'erba secca e del finocchio, così radicata a una luce lunare che pareva inesauribile, caduta lì dal cielo per fondarsi come una notte estiva e eterna, era demoniaca: ma non si trattava affatto di Demoni appartenenti a un *Inferno* dove si scontano condanne, ma semplicemente appartenenti agli Inferi, là dove si finisce tutti. Insomma, poveri Dei, che se ne andavano in giro lasciando dietro a sé il loro odore di cani, astuti e rozzi, sinistri e camerateschi, usciti dai loro simulacri di tufo, xxx xxx, oppure di legno divorato dal sole e dalla pioggia, rendendo funebre l'intero mondo notturno, e il cosmo. Senza però né lutto né dolore: poiché nell'essere funebre consisteva l'odorosa, silente, bianca, e perdutoamente quieta e felice, forma della città notturna, dei prati, del cielo. Naturalmente gli Dei degli Inferi, andandosene in giro in quella notte senza umidità, secca e odorosa come un mezzogiorno, erano

²⁸⁴ Ivi, p. 125.

3. Riscritture

soprattutto attratti da quel gruppo di loro simili che se ne stava in cima a un montarozzo del pratone: si erano andati evidentemente a mescolare fra loro, era chiaro, come Spiriti o Geni protettori, divini, ma nel tempo stesso umili, soggetti e fedeli come cani.²⁸⁵

Pasolini trascende dall'esperienza fisica, la riduce a strumento di esplorazione del non detto, del divino, della complessità del cosmo. La carnalità, il piacere fisico viene goduto dal singolo e risignificato su un piano divino che richiama il mondo degli inferi, l'*Inferno*. Lezama usa il sesso come assioma, ne dà significato come negazione: José Cemí non ha un'esperienza sessuale perché non è la via verso il *Paradiso* costituito dalla poesia. Siti trova il Paradiso attraverso il sesso arricchito dal sentimento:

Per sua fortuna, o per sua disgrazia, il paradiso arriva con Marcello, angelico culturista di borgata bellissimo e ambiguo, che sembra incarnare come nessun altro lo spirito dei tempi. E cosa importa se per averlo Walter dovrà pagare un prezzo troppo alto? Ogni cosa si compra, ma alle volte le rese dei conti hanno il sapore di una vittoria.²⁸⁶

Il paradiso di Siti, fondato su un rapporto di coppia che non esclude la dimensione fisica ma la ingloba in un meccanismo più complesso, esclude un universo legato alla scrittura: l'autobiografia. La poesia esclude in *Paradiso* il sesso, il sesso esclude in *Troppi paradisi* il genere autobiografico:

Marcello mi sta espellendo dall'autobiografia: dopo essere penetrati nell'Assoluto, che resta da dire? Vederlo concentrato, remissivo, mentre si soffia il naso che gli sto ancora dentro e sento il contrarsi dei suoi muscoli anali, be', se lui è u dio come ho creduto finora, non mi resta che cadere in ginocchio, muto per sempre. Se non lo è, allora gli altri esistono davvero, e non è più con l'autobiografia che si possono incontrare. Quanto era povera e ristretta, e distorta, l'esperienza su cui tanto ho elucubrato. (...) Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con

²⁸⁵ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., pp. 243-244, corsivo mio.

²⁸⁶ Walter Siti, *Troppi paradisi*, cit., quarta di copertina.

3. Riscritture

quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me.²⁸⁷

L'esclusione dell'autobiografia simboleggia l'apertura al mondo, la conoscenza di quel *cosmo* pasoliniano che prescindeva da quelli che in *Petrolio* erano meri oggetti sessuali e che in Lezama passava attraverso la negazione stessa del sesso.

²⁸⁷ Ivi, pp. 424-425.

Italo Calvino, *El hecho histórico y la imaginación en la novela*

La situación en que me encontraba al comenzar a escribir se asemeja mucho a la situación en que se encuentran hoy los jóvenes escritores cubanos. Por eso pienso que quizá mi experiencia pueda interesarles. En 1945, en el momento de la Liberación, la literatura italiana se encontró con un público nuevo. Antes había sido una literatura para pocos, y el gran público buscaba sobre todo los autores extranjeros. Después de la guerra, junto con el despertar político se manifestó una sed general de cultura. Y había mucho que contar, después de la tremenda experiencia que Italia había vivido; y era preciso descubrir la verdadera Italia, que el fascismo había ocultado a los italianos. En la literatura italiana, la novela no había tenido nunca, en el pasado, una vida exuberante; durante el fascismo, eran tantos los temas prohibidos que casi no era posible escribir novelas, y este género literario había estado a punto de desaparecer. En los últimos años del fascismo, había empezado una nueva narrativa que, a pesar de la censura, expresaba su carácter antifascista: recordaré ante todo la áspera tensión existencial y estilística de Elio Vittorini y Cesare Pavese, para referirme a los que tenían entonces (y para mí siguen teniendo) mayor prestigio entre los jóvenes, y citaré a Alberto Moravia que fue durante muchos años el único verdadero novelista italiano, y Romano Bilendri, con su austero rigor, y a Vitaliano Brancati que debía inventar la gran sátira de la pequeña burguesía fascista, y Vasco Pratolini con su espontánea vena popular. Pero ahora yo quisiera hablarles de la promoción que siguió a aquella, la que comenzó a escribir en el momento de la Liberación. Creo que esta situación es semejante a la que existe hoy en Cuba. Lo veo incluso en muchos manuscritos que he examinado para el concurso de la Casa de las Américas. Por ejemplo, veo que los temas de la Revolución, de la lucha de los guerrilleros, preocupan a muchos jóvenes escritores cubanos, del mismo modo que los temas de la Resistencia, de la lucha antifascista nos preocupaban a nosotros que en la guerrilla de los *partigiani* descubrimos la vida. En los últimos veinte meses de la Guerra Mundial, de septiembre de 1943 hasta abril de 1945, Italia combatió a los fascistas y los alemanes con una guerrilla de masas, una de las más cruentas de la Resistencia europea. Esta experiencia inspiró muchos autores ya maduros sino también por principiantes, pero no me siento capaz de darles en título de una novela de la Resistencia italiana. Porque creo que precisamente aquellos que se propusieron escribir

la novela de la Resistencia, pretendieron demasiado y por eso fracasaron. El inmenso significado que la Resistencia ha tenido en la historia de nuestro pueblo ha quedado representada en libros como una admirable recopilación de cartas de condenados a muerte, o en un libro ejemplar de historia de la Resistencia en todos sus aspectos como el de Roberto Battaglia, o en muchos libros de testimonios y recuerdos. En lo que respecta a las novelas y los cuentos, los mejores con los que no han tenido propósitos pedagógicos o conmemorativos pero nos han dado, en cambio, algunos aspectos de aquel período que sólo la literatura podía registrar: el ritmo épico y picaresco y despiadado de la guerrilla, o quizá el ritmo interior, lírico y doloroso que la tragedia y la épica colectivas suscitan en el individuo. Cuando comenzamos a escribir nuestros maestros eran, además de Pavese y Vittorini, los escritores norteamericanos de absoluta sobriedad estilística y de áspero sabor vital como Hemingway y los primeros escritores soviéticos del tiempo de la guerra civil como Isaac Babel y sus extraordinarios y crueles cuentos de cosacos. Nuestra intención era dar, de la guerrilla, la vitalidad, la aventura, el olor de la pólvora. Muchos cuentos que escribimos entonces han envejecido porque están unidos a un amaneramiento, a un clima que pertenecen ya al pasado. Pero han quedado excelentes historias, las más sobrias y directas, que se leen como aventuras fuera del tiempo a pesar de estar apoyadas en una tensión que daba la época y que yo quisiera tener hoy. Puedo citar como ejemplo a un escritor de mi generación que murió prematuramente: Beppe Fenoglio. Era un escritor que nunca salió de su pueblo natal en el Piamonte y que había tenido como única experiencia de vida la de haber sido Comandante de partigiani, de guerrilleros. Fenoglio escribió muy poco, todas sus novelas y cuentos podrían publicarse en un solo volumen de quinientas páginas. Son historias de guerrilleros, historias de campesinos, animadas por una fuerza de lenguaje, un ritmo narrativo y una tensión interior extraordinarios. Fenoglio no tenía más idea política que su fidelidad a la lucha de Resistencia. Pero en sus cuentos, los guerrilleros no aparecen jamás idealizados ni son personajes ejemplares. Y sin embargo, nadie ha dado como Fenoglio el auténtico sabor de la guerrilla. Y los verdaderos valores morales en juego se destacan precisamente porque Fenoglio no los menciona siquiera y porque sabe narrar desprejuiciadamente, como se habla entre compañeros de lucha. A este respecto quiero contarles mi experiencia personal. Cuando en 1946 escribí mi primera novela, *El sendero de los nidos de araña*, era un momento en que, más de un año después de la Liberación, la burguesía comenzaba a decir que los rebeldes eran bandidos y delincuentes; al mismo tiempo se comenzaba a hablar, en la literatura de

izquierda, de la necesidad de crear el héroe socialista modelo de todas las virtudes. Yo quería rebatir a la burguesía pero también me molestaba la perspectiva de reducir a un plan pedagógico aquel áspero y rico sentido de la realidad que habíamos conquistado y que nos había abierto una nueva dimensión de la vida. Entonces escribí la historia de un destacamento de guerrilleros en el que los jefes concentraban a los peores elementos de las brigadas e hice protagonista principal a un niño de los bajos fondos: yo había conocido personajes semejantes y reproduje su manera de hablar y sus actitudes. Por supuesto que también había conocido guerrilleros mucho mejores que aquellos; es más, los que yo describía eran en la realidad mucho mejores que la imagen que yo daba de ellos, pero en aquel momento mi intención era decir ante todo a los burgueses: “Aun en el caso de que todos los guerrilleros hayan sido como estos, siempre serán cien veces mejor que ustedes.” Y decirles también a los defensores de una literatura virtuosa: “¡Qué me importan a mí los hombres ya perfectos! La lucha es el proceso por el que los hombres llegan a ser mejores de lo que son. ¡ Es ésta la fase que interesa a nuestra literatura!”. Fue un libro muy desigual e inmaduro que, sin embargo, algunos apreciaron y continúan apreciando y que ganó el respeto de todos. Y eso se debe a que mis razones no eran solamente formales ni correspondían únicamente a una necesidad individual de expresión. Se habían dado al mismo tiempo una serie de condiciones-literarias, ideológicas, humanas- que quizás se presentan sólo una vez en la vida de un hombre. Me he detenido en este género de literatura para decirles qué reserva de vitalidad puede encontrar el escritor que toma su primer impulso en una época de grandes acontecimientos. No importa si son muchos los que, una vez escrito el primer libro, no encuentran después las fuerzas para continuar. Nosotros en Italia hemos tenido varios autores de un solo libro cuando, después de la guerra, todos tenían una historia para contar. Pero entre esos libros únicos algunos eran muy hermosos, y estos fueron libros cuyos autores no pretendían enseñar, sino sólo contar, representar. Para escribir, es preciso tener fe en el significado implícito en los hechos, en las cosas de la vida, en la verdad que se esconde en cada individuo. Es escritor el que sabe descubrir la alegría en la circunstancias más dramáticas, el que sabe descubrir la humilde verdad cotidiana en las páginas de la historia que habitualmente se comentan con palabras grandilocuentes y genéricas. Actualmente los críticos italianos más refinados desprecian esta literatura de la vitalidad, esta literatura en que personajes, problemas y lenguaje se mueven en un nivel elemental, y sin embargo, yo creo precisamente que esa literatura dio un gran impulso a toda la literatura italiana. Por lo que a mí respecta, debo

decir que no he perdido esta pasión por las historias de acción, donde la realidad asume aspectos fabulosos; y cuando me he encontrado con una realidad más gris y tranquila, en la que no podía dar nueva vida al espíritu de mi iniciación literaria, he tratado de mantenerlo vivo transfiriéndolo a historias imaginarias, entre la fábula y la novela de aventuras. Y así nacieron esos libros fantásticos que quizás algunos de ustedes hayan leído. Pero al mismo tiempo he continuado escribiendo cuentos inspirados en la realidad de la época, y aquí entra en juego una vena más reflexiva, crítica que comienza en el cuento para terminar en el ensayo y la meditación. En los cuentos de ambiente contemporáneo que he escrito en los últimos años, el protagonista es siempre un intelectual que, en cierto modo, se me parece. Es como si ahora no me quedaran más que dos caminos abiertos: el cuento fantástico y la autobiografía. La identificación con personajes distintos del propio es un don que quizá sólo sea posible tener en épocas revolucionarias. Ese problema de la identificación con la realidad objetiva también nos preocupó mucho. Al finalizar la guerra, Italia sintió una urgente necesidad de conocerse a sí misma, de saber qué era, cómo era. Durante veinte años el fascismo había impedido toda imagen de la realidad que no fuese retórica. La literatura y el cine se lanzaron al descubrimiento de Italia, en particular de la Italia más pobre de las regiones meridionales. Pienso que también ustedes están viviendo un momento de esas características. Para nosotros fue la época de oro del “neorrealismo italiano”, un clima literario que corresponde a experiencias análogas de la literatura latinoamericana. El neorrealismo italiano dio gran número de obras excelentes (sobre todo en el cine, y algunas en la literatura) y también muchas obras mediocres. Y llegó a crear un amaneramiento, una nueva retórica. En cierto momento se comprendió que si lo que se quería era conocer la sociedad, la novela y el cuento no eran ya los medios más eficaces. Así comenzó la fase de los testimonios de vida recogidos directamente y de viva voz entre los pobres, los campesinos, los pastores, los desocupados, los bandidos. La intervención del literato se limitaba a recoger y editar, y pudo verse que, cuanto menor era esa intervención, mayor era el valor del testimonio. Rocco Scottellaro y Danilo Dolci comenzaron a recoger testimonios en las zonas más atrasadas de la Italia meridional. Este tipo de documentación se extendió más tarde a los aspectos de la vida industrial del norte de Italia; y rápidamente nació toda una literatura hecha de documentos dictados por obreros y campesinos. Naturalmente esto no es literatura sino un medio de conocimiento, un medio que por sí solo no es suficiente si no va acompañado del ensayo sociológico y político, de la discusión y el análisis. Si en otras

épocas (y todavía hoy en muchos países) la novela era el principal instrumento de conocimiento crítico de la sociedad, en mi opinión ese instrumento es hoy anticuado e insuficiente. Para describir la sociedad hay que recurrir a muchos medios: la encuesta sociológica de nivel científico, la documentación y el examen de los aspectos más importantes de elevado nivel periodístico. En cuanto a la divulgación entre el gran público, el cine constituye en medio insuperable. Hoy en Italia el debate político está apartándose de los slogans para tener más en cuenta el análisis de una realidad en movimiento; y se realizan estudios sociológicos que comienzan a dar resultados, aunque todavía insuficientes; y tenemos la prensa, que, en los periódicos, revistas, semanarios, está atenta para registrar los cambios más mínimos de nuestra sociedad y comentarlos desde varios puntos de vista ideológicos; y el cine que se apodera inmediatamente de esos temas para representarlos y comentarlos. ¿Qué le queda por descubrir a la novela en la realidad social? Yo creo que este envejecimiento de la novela como representación directa de la sociedad será cada vez más acentuado en todos los países, capitalistas o socialistas, a medida que se vayan multiplicando los instrumentos de conocimiento y de crítica de la realidad, como es indispensable en toda sociedad moderna. Y sin embargo, existen aspectos de la realidad social que la literatura y sólo la literatura revela, incluso si el autor no tiene la intención de descubrir una realidad social. La última novela de Alberto Moravia (*La noia*) no es una novela social. Y sin embargo, los diálogos absolutamente vacíos de la protagonista Cecilia, su total falta de sentido de los valores, las infructuosas tentativas e su amante para lograr que sus relaciones eróticas sean relaciones con una presencia concreta y real y no un ritual abstracto, de gestos en el vacío: todo esto nos dice algo de nuestra sociedad en la que ejercen su dominio los objetos y el dinero y donde los seres humanos están reducidos a cosas, maniqués, autómatas. Algo que no podía haberse dicho más que a través de la invención literaria. La literatura es útil en la medida en que dice aquello que el sociólogo, el político, el historiador, el filósofo, el científico podrán reconocer como útil y justo. Naturalmente hay que calcular un porcentaje de riesgo, un margen de error. Por esto hay que dejar lugar para la experimentación de todos los laboratorios. Y así llegamos a la situación italiana actual. A la atmósfera de entusiasmo popular de los primeros tiempos de la postguerra, siguieron la tensión y los dilemas de la guerra fría y luego la euforia y las contradicciones del neocapitalismo. Y esto no dejó de tener consecuencias en la literatura. Después del primer momento heroico y confuso de quel es hablé al comienzo, la novela italiana entró en una etapa en la que predominan la

nostalgia, la melancolía, la elegía del tiempo que transcurre. Carlos Cassola y Giorgio Bassani con los nombres más representativos de este tipo de literatura. Ambos comenzaron como escritores refinados para un público difícil y en los últimos años ambos han obtenido un extraordinario éxito de público y tiradas excepcionales. Cassola es un escritor de austera sencillez y la atmósfera de sus bocetos de provincia toscana pobre es gris, cotidiana, casi escuálida; Cassola es un enemigo declarado de toda la literatura de nuestro siglo y, en particular, de todas las vanguardias; reconoce que le debe mucho a un solo libro de la literatura moderna, el primer libro de cuentos de Joyce: *Dubliners*. Bassani, en cambio, es un escritor que, en sus crónicas de la burguesía de una culta y rica ciudad de provincia, Ferrara, tiende a un refinamiento psicológico y a un preciosismo evocador y nostálgico. Sus autores preferidos son Henry James y Marcel Proust. Pero también él siente un absoluto desdén por todos los autores que surgieron después de aquéllos, por toda vanguardia e innovación formal. La Resistencia figura como constante punto de referencia también en los libros de Cassola y Bassani, que precisamente a esa época han dedicado sus mejores obras. Pero tanto Bassani como Cassola ven los años heroicos a través de un velo de melancolía: el elemento que triunfa es el tiempo en su transcurrir; la épica se transforma en elegía. No en vano es Bassani el descubridor de una novela escrita por un príncipe siciliano, que ha llegado a ser un bestseller en Italia y en el extranjero: *Il Gattopardo*, que es justamente la novela de la inutilidad del esfuerzo humano por dar un sentido a la historia. Por su parte, Cassola es un gran admirador de la novela de Boris Pasternak, novela que, en la escala gigante de la llanura rusa también expresa una visión pesimista de la historia. Esta atmósfera literaria puede darnos una idea del estado de ánimo del italiano medio de hoy: una vaga insatisfacción que parece querer huir de las tensiones demasiado dramáticas, alejarlas en el limbo de la memoria y al mismo tiempo salvarse de la contaminación de una realidad como la presente, tan comercial, dominada por el dinero, y defenderse del ritmo infernal de producción y consumo. Como hemos visto en Cassola y Bassani, este estado de ánimo puede ir acompañado de ideales progreistas y antifascistas y de la fidelidad a la Resistencia. Es preciso decir que este acontecimiento fundamental en la historia italiana que fue la Resistencia, después de veinte años de dictadura fascista, ha marcado hasta hoy toda la literatura y la cultura italianas, y también el cine. Si hace unos diez años podía parecer que el público se había cansado de oír hablar de esos temas, en los últimos tiempos las novelas de mayor éxito, y muchos films, nos transportan nuevamente a esa época: las nuevas

generaciones se apasionan por conocer y discutir la época de sus padres. Todo esto que acabo de decirles muestra cómo un hecho histórico revolucionario puede continuar proyectando su imagen de diversas maneras en los años sucesivos. Es cierto que aquel replegarse idílico y elegíaco que he tratado de esbozar no satisface a todos. No satisface sobre todo a los que como Elio Vittorini creen que la literatura debe expresar el sentido de nuestro tiempo y dominar el futuro. No satisface a la generación más joven, ávida de novedades formales, por muchas buenas razones, y por otras que no lo son tanto, como el deseo de publicidad, la impaciencia y la improvisación. Los nuevos experimentos formales se pueden dividir en dos categorías principales: los experimentos de estructura y los experimentos lingüísticos. Me gustaría hablarles de los experimentos de estructura, pero, como los diversos ejemplos franceses de *nouveau roman* son hasta ahora mucho más importantes que lo que se ha hecho en Italia en este campo, terminaría por hablarles de literatura francesa y no de literatura italiana. Más sólida y con profundas raíces en nuestra tradición es la experimentación lingüística. Ángel Rama habló en esta misma sala la semana pasada del problema lingüístico en América Latina. En Italia, la cuestión de la lengua se plantea de manera muy distinta, pero las conclusiones a las que podemos llegar son semejantes. Para nosotros, el problema reside en la relación entre la lengua literaria y los diversos dialectos que se hablan en las diferentes regiones. La verdadera vitalidad del lenguaje de muchos de nuestros principales escritores está en el trasfondo de dialecto que corre bajo la lengua, con efectos a veces inconscientes, a veces estudiados. A partir de esta idea, no faltó quien en los últimos años ha sostenido que sólo escribir en dialecto puede dar garantía de sinceridad y de realismo. Pier Paolo Pasolini, uno de los escritores y poetas más inteligentes de mi generación, ha escrito dos novelas en el dialecto de Roma o, para decirlo mejor, en la jerga de los jóvenes del lumpen romano y sus páginas no nacen sólo de un realismo brutal y picaresco sino también de una vena lírica sensible, a pesar de que emplea una limitada gama de expresiones elementales y bastas. Yo no estoy de acuerdo con Pasolini sobre este empleo del dialecto. Pienso que, hoy más que nunca el escritor necesita una lengua rica y flexible que reciba alimento de la vida misma, de la expresión hablada (si no se torna abstracta e intelectual) pero que tenga al mismo tiempo la posibilidad de expresar el máximo de inteligencia crítica. En el fondo, no se trata de una cuestión puramente estético-lingüística. Pier Paolo Pasolini cree en el pueblo como naturaleza, como portador de una felicidad sensual y espontánea que constituye su fuerza natural; para mí, en cambio, el pueblo es ante todo el resultado de

un proceso histórico. Y sin embargo, me parece importante que los que escriben novelas realistas y populares tengan en cuenta el idioma hablado: lo que para nosotros es el dialecto y para los cubanos las peculiaridades de la lengua que habla el pueblo de Cuba. Existe un problema de la expresión que es un problema lingüístico y sociológico, más que literario, y sin embargo la literatura no puede prescindir de él, particularmente en las novelas que se piensan y narran desde el punto de vista del pueblo. Esta es la primera dificultad que presenta la novela de fondo político: el lenguaje político, el de los periódicos y discursos es diferente del hablado; no bien se le incorpora a una novela o a un cuento, desentona. ¿Cómo resolver esta dificultad en la novela? Es un problema aún abierto a la discusión. En Italia hay lo que podría llamarse una escuela de novelistas que tiene por tema principal de su trabajo el problema del lenguaje, la relación entre lengua hablada y lengua escrita, los distintos niveles de la lengua hablada y de la lengua escrita. El escritor que Pier Paolo Pasolini y también otros grupos interesados en la literatura experimental reconocen como maestro es un hombre de más de sesenta años, considerado hasta hace poco un escritor para minorías, un escritor casi incomprensible y que sólo ahora está alcanzando la celebridad tanto en Italia como en el extranjero: Carlos Emilio Gadda. Gadda vive retirado; ha practicado la literatura como una pasión privada, al margen de su profesión de ingeniero. Sus cuentos, sus libros de recuerdos y ensayos, sus novelas (o troncos de novela, porque están todas inconclusas) nacen de un sentido de la lengua, de los centenares de lenguajes que se superponen en nuestra vida cotidiana: una mimesis lingüística que va hasta la neurosis, la obsesión. Se pasa del dialecto (el milanés, porque Gadda es de Milán, o el romano, porque Gadda vive en Roma) al lenguaje burocrático o al científico o al italiano literario más preciso. La posición de Gadda en la literatura italiana es la de ciertos escritores inimitables e intraducibles como James Joyce en la literatura inglesa, o Raymond Queneau en la literatura francesa. Pero a pesar de su unicidad, la conciencia de la complejidad de la expresión lingüística que Gadda representa es una lección que sin duda será importante para toda nuestra joven literatura asimilar la enseñanza de grandes críticos estilísticos extranjeros.: Leo Spitzer y Eric Auerbach. Les he hablado de aspectos y formas que se refieren, en su mayor parte, a lo que se suele definir como novela realista. Sabiendo que he escrito novelas fantásticas alguno de ustedes se preguntará por qué no he hablado de la novela realista. Y agregaré que, por lo que toca a la novela fantástica, la discusión teórica sobre la propia experiencia es menos necesaria: diría casi escribir una novela fantástica no es una cosa que se aprende; se es escritor fantástico con un mundo

poético propio, grande o pequeño, y en ese caso hay que aceptarlo como tal, o no se es y entonces no queda nada por decir. Ustedes en Cuba tienen una corriente de escritores fantásticos, según una tradición muy fuerte en América Latina. Confío en que esta tradición se mantenga y enriquezca, paralelamente a la tradición realista, y más aún, en relación dialéctica con ella. La afirmación de que la literatura progresista y revolucionaria sea forzosamente realista es una mentira grande como una casa. En cambio, es verdad que muchos de los más grandes escritores revolucionarios, de Swift y Voltaire a Gogol y Bertold Brecht han sido escritores fantásticos. Y que incluso escritores fantásticos que no han escrito con una intención satírica consciente sino siguiendo caminos más caprichosos o misteriosos, de Hoffman y Edgar Allan Poe a Kafka y Beckett, son para el lector dotado de inteligencia histórica y política fuentes inagotables de interpretaciones y reflexiones. Y también es cierto que ha habido grandes escritores realistas que eran conservadores, como Balzac o Flaubert, y nada es más útil que leer sus obras para comprender su tiempo y el mundo en general. En suma, todo escritor debe ser muy riguroso y severo en la propia obra pero también debe estar dispuesto a reconocer el valor, incluso en las obras más alejadas de su estilo, gusto y concepción ideológica. Esto se llama saber leer, es decir, saber adueñarse de aquella mirada particular que el escritor echa sobre el mundo, y que enriquece la manera de mirar de todos nosotros. Ser riguroso en el propio trabajo y tener amplitud de criterio para juzgar el trabajo de los demás es una norma que vale para los hombres de letras, y no sólo para ellos. Un mundo que pretenda desarrollar únicamente una literatura fantástica termina por producir una literatura sin chispa de fantasía, basada en la repetición de fórmulas, porque sin el alimento de la realidad la fantasía no vive. Y, por otra parte, un mundo que pretenda tener sólo una literatura realista termina por perder el sentido de la realidad, y su literatura parecerá realista y será abstracta; porque sin el fermento de la imaginación no se llegan a ver las cosas como son.¹

¹ *Ibidem*, “La situazione nella quale mi trovo quando iniziai a scrivere assomiglia molto alla situazione in cui si trovano oggi i giovani scrittori cubani. Per questo credo che forse la mia esperienza possa interessarli. Nel 1945, nel momento della liberazione, la letteratura italiana incontrò un pubblico nuovo. Prima era stata una letteratura per pochi, e in grande pubblico cercava soprattutto gli autori stranieri. Dopo la guerra, assieme al risveglio politico, si manifestò una generale sete di cultura. Inoltre c'era molto da raccontare dopo la tremenda esperienza che l'Italia aveva vissuto; e era doveroso scoprire la vera Italia, quella che il fascismo aveva nascosto agli italiani. Nella letteratura italiana, il romanzo non aveva mai avuto, in passato, una ita esuberante; durante il fascismo c'erano così tanti temi proibiti che non era possibile scrivere romanzi e questo genere letterario era stato sul punto di sparire. Durante gli ultimi anni del fascismo era iniziata una nuova narrativa che, a prescindere dalla censura, esprimeva il suo carattere antifascista: ricorderò prima di tutto l'aspra tensione esistenziale e stilistica di Elio Vittorini e Cesare Pavese, per fare riferimento a coloro i quali avevano all'epoca (e secondo me continuano ad avere) maggior prestigio tra i giovani e citerò Alberto Moravia, il quale per molti anni fu l'unico vero romanziere italiano e Romano Bilendri, con il suo

austero rigore, e Vitaliano Brancati che inventò la grande satira contro la piccola borghesia fascista e Vasco Pratolini con la sua spontanea vena popolare. Tuttavia ora vorrei parlarvi della promozione che seguì quella, quella che iniziò a scrivere nel momento della liberazione. Credo che questa situazione sia simile a quella che c'è oggi a Cuba. Lo vedo anche in molti manoscritti che ho esaminato per il concorso di Casa de las Américas. Per esempio vedo che le tematiche della rivoluzione, della lotta dei guerriglieri preoccupano molti giovani scrittori cubani, nello stesso modo in cui i temi della resistenza, della lotta antifascista preoccupavano noi che nella guerriglia dei partigiani scoprimmo la vita. Negli ultimi venti mesi della guerra mondiale, dal settembre del 1943 fino all'aprile del 1945, l'Italia combatté i fascisti e i tedeschi con una guerriglia di massa, una delle più cruente della resistenza europea. Questa esperienza ispirò molti libri di narrativa di valore, scritti non solo da autori già maturi ma anche da principianti, però non sono in grado di darvi il titolo di un romanzo del quale si possa dire: questo è il romanzo della resistenza italiana. Credo, infatti, che proprio quelli che si erano proposti di scrivere il romanzo della resistenza, pretesero troppo e per questo fallirono. Lo straordinario significato che la resistenza ha avuto nella storia del nostro popolo è stata rappresentata in libri come un'ammirevole raccolta di lettere di condannati a morte, o in un libro esemplare della storia della resistenza in tutti i suoi aspetti come quello di Roberto Battaglia, o in molti libri di testimonianze e di ricordi. Per quanto riguarda i romanzi e i racconti, i migliori sono quelli che non hanno avuto propositi pedagogici o commemorativi però che ci hanno dato, in cambio, alcuni aspetti di quel periodo che solola letteratura poteva registrare: il ritmo epico e picaresco e spietato della guerriglia, o magari il ritmo interiore, lirico e sofferto che la tragedia e l'epica collettiva suscitavano nell'individuo. Quando iniziammo a scrivere i nostri maestri erano, oltre a Pavese e Vittorini, gli scrittori nordamericani di assoluta sobrietà stilistica e di aspro sapere vitalistico come Hemingway e i primi scrittori sovietici del periodo della guerra civile come Isaac Babel e i suoi straordinari e cruenti racconti dei cosacchi. La nostra intenzione era quella di dare, della guerriglia, la vitalità, l'avventura, l'odore della polvere. Molti dei racconti che scrivemmo sono diventati vecchi perché erano legati ad un sentimento, ad un clima che appartengono al passato. Tuttavia sono rimaste storie eccellenti, quelle più sobrie e più dirette, che si leggono come avventure fuori dal tempo a prescindere dal loro condizionamento della tensione data dall'epoca, quella che vorrei avere io oggi. Posso citare come esempio uno scrittore della mia generazione che morì prematuramente: Beppe Fenoglio. Era uno scrittore che non uscì mai dal suo paese natale, in Piemonte, e che aveva avuto come unica esperienza di vita quella di essere stato comandante dei partigiani, dei guerriglieri. Fenoglio scrisse molto poco, tutti i suoi romanzi e tutti i suoi racconti potrebbero essere pubblicati in un unico volume di cinquecento pagine. Sono storie di guerriglieri, storie di contadini, animate da una forza di linguaggio, un ritmo narrativo e una tensione interiore straordinari. Fenoglio non aveva altra idea politica che la sua fedeltà alla lotta della resistenza. Però nei suoi racconti, i guerriglieri non appaiono mai idealizzati, né sono personaggi esemplari. E, senza dubbio, nessuno ha dato come Fenoglio l'autentico sapore della guerriglia. E i veri valori morali che erano in gioco emergono proprio perché Fenoglio non li menziona nemmeno e perché sa raccontare in maniera spregiudicata, come se parlasse tra compagni di lotta. A questo proposito voglio raccontarvi la mia esperienza personale. Quando nel 1946 scrissi il mio primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, era un momento nel quale, più di un anno dopo la Liberazione, la borghesia iniziava a dire che i ribelli erano banditi e delinquenti; a tempo stesso si cominciava a parlare, nelle pagine della letteratura di sinistra, della necessità di creare un eroe socialista a modello di tutte le virtù. Io volevo ribattere alla borghesia ma, a tempo stesso, mi dava fastidio la prospettiva di ridurre ad un piano pedagogico quel complesso e variegato sentimento della realtà che avevamo conquistato e che ci aveva aperto una nuova dimensione di vita. Pertanto scrissi la storia di una sezione di guerriglieri dove i capi concentravano i peggiori elementi delle brigate e scelsi come protagonista principale un bambino dei bassi fondi: io avevo conosciuto personaggi simili e riprodussi il loro modo di parlare e i loro atteggiamenti. Ovviamente avevo conosciuto anche guerriglieri migliori rispetto a quelli; e inoltre, quelli che scrivevo erano in realtà molto migliori dell'immagine che io davo di loro, però in quel momento la mia intenzione principale era quella di dire alla borghesia: "Anche nel caso in cui tutti i guerriglieri fosseor stati come questi, sarebbero stati sempre cento volte migliori di voi.". E per dire anche ai difensori della letteratura virtuosa: "Che cosa m'importa degli uomini perfetti! La lotta è il processo attraverso il quale gli uomini riescono a essere migliori di quello che sono. È questa la fase che interessa alla nostra letteratura!". Fu un libro poco omogeneo e immaturo che, senza dubbio, qualcuno apprezzò e continua ad apprezzare e che guadagnò il rispetto di tutti. Questo si deve al fatto che le mie motivazioni non erano solamente formali e non corrispondevano solamente ad una necessità individuale d'espressione. Si erano create, nello stesso momento, una serie di condizioni- letterarie, ideologiche, umane- che forse si presentano una volta sola nella vita di un individuo. Mi sono soffermato su questo genere letterario per dirvi che scorta di vitalità può incontrare lo scrittore che prende spunto da un'epoca di grandi avvenimenti. Non importa se sono molti quelli che, una volta scritto il primo libro, non trovano in seguito la forza di continuare. Noi in Italia abbiamo avuto vari autori che hanno realizzato un solo libro quando, dopo la guerra, tutti avevano una storia da raccontare. Però, tra questi primi e ultimi libri ce n'erano alcuni molto belli, e questi furono i libri nei quali gli autori non avevano la pretesa di insegnare ma solo quella di raccontare, di rappresentare. Per scrivere, è necessario avere fiducia nel significato implicito dei fatti, negli eventi della vita, nella verità che si nasconde in ciascun individuo. È uno scrittore colui che sa scoprire l'allegria nelle circostanze drammatiche, quello che sa scoprire l'umile realtà quotidiana nelle pagine della storia che di solito si commentano con termini magniloquenti e generici. In questo momento i critici italiani più raffinati disprezzano

questa letteratura del vitalismo, questa letteratura in cui i personaggi, i problemi e il linguaggio si muovono a livello elementare, e, senza dubbio, io credo che sia stata proprio questa letteratura a dare un grande impulso a tutta la letteratura italiana. Per quanto mi riguarda, devo dire che non ho perduto la passione per le storie d'avventura, dove la realtà assume connotati favolosi; e quando ho incontrato una realtà più grigia e tranquilla, nella quale non potevo dar vita allo spirito della mia ispirazione letteraria, ho cercato di mantenerlo vivo trasferendolo a storie immaginarie, tra la favola e il racconto d'avventura. E così nacquero questi libri fantastici che forse qualcuno di voi ha letto. Tuttavia, a tempo stesso, ho continuato a scrivere racconti ispirati alla realtà della mia epoca, e qui entra in gioco una vena più riflessiva, critica che inizia nel racconto per terminare poi nel saggio e nella riflessione. Nei racconti d'ambientazione contemporanea che ho scritto negli ultimi anni, il protagonista è sempre un intellettuale che, in qualche modo, mi somiglia. È come se ora non mi rimanessero aperte che due strade: il racconto fantastico e l'autobiografia. L'identificazione con personaggi diversi dal proprio è un dono che forse si può avere solo in epoca rivoluzionaria. Questo problema dell'identificazione con la realtà obiettiva ci ha preoccupati molto. Finita la guerra, l'Italia sentì un'urgente necessità di conoscere se stessa, di sapere cos'era e com'era. Per vent'anni il fascismo aveva impedito qualsiasi immagine della realtà che non fosse retorica. La letteratura e il cinema si lanciarono alla scoperta dell'Italia, in particolare dell'Italia più povera delle regioni meridionali. Penso che anche voi stiate vivendo un periodo con le stesse caratteristiche. Per noi fu l'epoca d'oro del neorealismo italiano, un clima letterario che corrisponde ad esperienze analoghe a quelle della letteratura latinoamericana. Il neorealismo italiano ha dato un grande numero di opere eccellenti (soprattutto in ambito cinematografico, e alcune in letteratura) e anche parecchie opere mediocri. Finì con il creare uno stile, una nuova retorica. Ad un certo punto si comprese che se si voleva capire la realtà, il racconto e il romanzo non erano più i mezzi più efficaci. Così iniziò la fase delle testimonianze di vita raccolte direttamente e personalmente tra i poveri, i contadini, i pastori, i disoccupati, i banditi. L'intervento del letterato si limitava a raccogliere e scrivere, e fu possibile vedere che, quanto minore era questo intervento, maggiore era il valore della testimonianza. Rocco Scotellaro e Danilo Dolci iniziarono a raccogliere testimonianze nelle zone più arretrate dell'Italia meridionale. Questo tipo di documentazione si estese agli aspetti della vita industriale del nord Italia e rapidamente nacque tutta una letteratura fatta di racconti dettati da operai e contadini. Naturalmente questa non è letteratura ma un modo per conoscere, un mezzo che di per sé non è sufficiente se non accompagnato dal saggio sociologico e politico, dalla discussione e dall'analisi. Se in altri periodi (ma anche oggi in molti paesi) il racconto era lo strumento principale per la comprensione critica della società, per me, questo strumento oggi è antiquato e insufficiente. Per indagare la società è necessario ricorrere a molti mezzi: l'inchiesta sociologica di livello scientifico, la documentazione e l'esame degli aspetti più importanti del giornalismo d'alto livello. In quanto alla divulgazione tra il grande pubblico, il cinema costituisce un mezzo insuperabile. Oggi in Italia il dibattito politico si sta allontanando dagli *slogan* per tenere maggiormente in considerazione l'analisi di una realtà in movimento; e si realizzano studi sociologici che iniziano a dare risultati, anche se ancora insufficienti; e abbiamo la stampa che, nei quotidiani, nelle riviste e nei settimanali, fa attenzione a registrare i cambiamenti anche minimi della nostra società e a commentarli da punti di vista ideologici diversi, e il cinema si impadronisce subito di queste tematiche per rappresentarle e commentarle. Cosa rimane da scoprire della realtà sociale al racconto? Io penso che questo invecchiamento del racconto come rappresentazione diretta della società sarà sempre più accentuato in tutti i paesi, capitalisti o socialisti, mano a mano che si vanno a moltiplicare gli strumenti di conoscenza e di critica della realtà, com'è indispensabile in tutte le società moderne. E, senza dubbio, esistono aspetti della realtà sociale che la letteratura e solo la letteratura rivela, anche nei casi in cui l'autore non ha l'intenzione di indagare una realtà sociale. L'ultimo romanzo di Alberto Moravia (*La noia*) non è un romanzo sociale. E, senza dubbio, i dialoghi assolutamente vuoti della protagonista Cecilia, la sua completa mancanza di valori, gli infruttuosi tentativi del suo amante per far sì che le sue relazioni erotiche siano relazioni con una presenza concreta e reale e non un rituale astratto, di gesti nel vuoto: tutto ciò ci dice qualcosa della nostra società nella quale esercitano il loro dominio gli oggetti e il denaro e dove gli esseri umani sono ridotti a cose, manichini, automatismi. Qualcosa che non si sarebbe potuto dire se non attraverso l'invenzione letteraria. La letteratura è utile nella maniera in cui dice quello che il sociologo, il politico, lo storico, il filosofo, lo scienziato non hanno ancora detto e quello che domani il sociologo, il politico, lo storico, il filosofo e lo scienziato potranno riconoscere come utile e corretto. Naturalmente è necessario calcolare una percentuale di rischio, un margine d'errore. Per questo motivo bisogna lasciare il posto alla sperimentazione in tutti i campi. Così arriviamo alla situazione italiana attuale. All'atmosfera di entusiasmo popolare dei primi momenti del dopoguerra, seguirono la tensione e i dilemmi della guerra fredda e poi l'euforia e le contraddizioni del neocapitalismo. E questo non tardò ad avere conseguenze nella letteratura. Dopo il primo momento eroico e confuso del quale parlai all'inizio, il racconto italiano entrò in una fase nella quale predominano la nostalgia, la malinconia, l'elegia del tempo che scorre. Carlo Cassola e Giorgio Bassani sono i nomi più rappresentativi di questo tipo di letteratura. Entrambi cominciarono come scrittori raffinati per un pubblico difficile e negli ultimi anni entrambi hanno ottenuto uno straordinario successo e tirature eccezionali. Cassola è uno scrittore di austera semplicità e l'atmosfera dei suoi bozzetti della provincia toscana povera è grigia, quotidiana, quasi squallida; Cassola è un nemico dichiarato di tutta la letteratura del nostro secolo e, in particolare, di tutte le avanguardie; riconosce di dovere molto ad un unico libro della letteratura moderna, il primo libro di racconti di Joyce: *Dubliners*. Bassani, al contrario, è uno scrittore che, nelle sue cronache della

borghesia di una colta e ricca città di provincia, Ferrara, tende ad una raffinatezza psicologica e ad un preziosismo evocatore e nostalgico. I suoi autori preferiti sono Henry James e Marcel Proust. Tuttavia prova un assoluto disprezzo per tutti gli autori che sono emersi dopo di loro, per tutte le avanguardie e le innovazioni formali. La resistenza appare come costante punto di riferimento anche nei libri di Cassola e Bassani, che proprio a questa epoca hanno dedicato le loro migliori opere. Però tanto Bassani quanto Cassola guardano gli anni eroici attraverso un velo di malinconia: l'elemento che trionfa è il tempo nel suo scorrere; l'epica si trasforma in elegia. Non per nulla Bassani è lo scopritore di un romanzo scritto da un principe siciliano che è diventato un best seller in Italia e all'estero: *Il Gattopardo*, che è il romanzo sull'inutilità dello sforzo umano di dare un senso alla storia. Da parte sua, Cassola è un ammiratore del romanzo di Boris Pasternak, romanzo che, nella dimensione gigantesca della pianura russa esprime anch'essa una visione pessimistica della storia. Questa atmosfera letteraria può darci un'idea dello stato d'animo dell'italiano medio di oggi: una vaga insoddisfazione che sembra voler sfuggire alle tensioni più drammatiche, allontanarle dal limbo della memoria e a tempo stesso salvarsi dalla contaminazione di una realtà come quella presente, tanto commerciale, dominata dal denaro, e difendersi dal ritmo infernale della produzione e del consumo. Come abbiamo visto in Cassola e Bassani, questo stato d'animo può essere accompagnato da ideali progressisti e antifascisti e dalla fiducia nella resistenza. È corretto affermare che questo evento fondamentale nella storia italiana che fu la resistenza, dopo vent'anni di dittatura fascista, ha segnato fino ad oggi tutta la letteratura e la cultura italiane, e anche il cinema. Se da una decina d'anni può sembrare che il pubblico si sia stancato di sentir parlare di queste tematiche, nell'ultimo periodo i romanzi d'esito migliore, e molte pellicole cinematografiche, ci riportano in quell'epoca: le nuove generazioni si appassionano e vogliono conoscere l'epoca dei loro genitori. Tutto ciò che ho detto mostra come un fatto storico rivoluzionario può continuare a proiettare la propria immagine in modi diversi negli anni successivi. È certo che quel ripiegamento lirico e elegiaco che ho provato ad abbozzare non riesce a soddisfare tutti. Non soddisfa soprattutto quelli che come Elio Vittorini credono che la letteratura debba esprimere il significato del nostro tempo e debba dominare il futuro. Non soddisfa la generazione più giovane, avida di novità formali, per molte buone ragioni e per altre meno buone, come il desiderio di pubblicità, l'impazienza e l'improvvisazione. Le nuove sperimentazioni formali si possono dividere in due categorie principali: gli esperimenti strutturali e quelli linguistici. Mi piacerebbe parlarvi degli sperimentalismi strutturali, però, poiché i diversi esempi francesi de *nouveau roman* sono ancora oggi molto più importanti di quelli che sono stati realizzati in Italia, finirei con il parlarvi della letteratura francese e non di quella italiana. Più solida e con radici più profonde è nella nostra tradizione, la sperimentazione linguistica. Angelo Rama parlò in questa stessa sala la settimana scorsa del problema linguistico in America Latina. In Italia, la questione della lingua si manifesta in maniera molto diversa, tuttavia le conclusioni alle quali possiamo giungere sono simili. Per noi, il problema sta nella relazione tra la lingua letteraria e i diversi dialetti che si parlano nelle varie regioni. La vera vitalità del linguaggio di molti dei nostri principali scrittori sta nel sottofondo dialettale che scorre sotto la lingua, con effetti a volte inattesi, a volte studiati. A partire da questa idea, non mancò chi negli ultimi anni ha sostenuto che solo lo scrivere in dialetto può garantire la sincerità e il realismo. Pier Paolo Pasolini, uno degli scrittori e dei poeti più intelligenti della mia generazione, ha scritto due romanzi nel dialetto di Roma o, per meglio dire, nel gergo dei giovani del sottoproletariato romano e le sue pagine non nascono solo da un realismo brutale e picaresco ma anche da una vena lirica profonda, a prescindere dal fatto che impiega una limitata gamma di espressioni elementari e rozze. Io non sono d'accordo con Pasolini su questo uso del dialetto. Penso che, oggi più che mai, lo scrittore abbia bisogno di una lingua ricca e flessibile che riceva nutrimento dalla vita stessa, dall'espressione parlata (se non risulta astratta e intellettuale) però che abbia a tempo stesso la possibilità di esprimere il massimo dell'intelligenza critica. Alla fine non si tratta solo di una questione puramente estetico-linguistica. Pier Paolo Pasolini crede nel popolo come naturalezza, come portatore di una felicità sensuale e spontanea che costituisce la sua forza naturale; secondo me, al contrario, il popolo è prima di tutto il risultato di un processo storico. E, senza dubbio, mi sembra importante che coloro che scrivono romanzi realistici e popolari tengano in considerazione la lingua parlata: quello che per noi è il dialetto e per i cubani sono le peculiarità della lingua che parla il popolo di Cuba. Esiste un problema d'espressione che è sia un problema linguistico che sociologico, più che letterario e senza dubbio la letteratura non può prescindere da questo, particolarmente nei romanzi che sono pensati e che narrano dal punto di vista del popolo. Questa è la prima difficoltà che presenta il romanzo a sfondo politico: il linguaggio politico, quello dei quotidiani e dei discorsi è diverso da quello parlato; non si sposa bene ad un romanzo o ad un racconto, stona. Come risolvere questa difficoltà nel romanzo? È un problema ancora aperto alla discussione. In Italia c'è quella che potrebbe chiamarsi una scuola di romanzieri che ha come tema principale del proprio lavoro il problema del linguaggio, la relazione tra la lingua parlata e quella scritta, tra i diversi livelli della lingua parlata e della lingua scritta. Lo scrittore che Pier Paolo Pasolini e anche altri gruppi interessati alla letteratura sperimentale riconoscono come maestro è un uomo di più di sessant'anni, considerato fino a poco tempo fa uno scrittore per pochi, uno scrittore quasi incomprensibile e che solo ora sta raggiungendo la notorietà tanto in Italia quanto all'estero: Carlo Emilio Gadda. Gadda vive ritirato; ha praticato la letteratura come passione privata, al margine della sua professione di ingegnere. I suoi racconti, i suoi libri di ricordi e i suoi saggi, i suoi romanzi (o pezzi di romanzo poiché sono tutti inconclusi) nascono da un sentimento della lingua, del centinaio di linguaggi che si sovrappongono nella nostra vita quotidiana: una mimesi linguistica che si spinge fino alla nevrosi, all'ossessione. Si passa dal dialetto (il milanese, perché Gadda è di Milano,

o il romano perché Gadda vive a Roma), al linguaggio burocratico o scientifico o all'italiano di registro più alto. La posizione di Gadda nella letteratura italiana è quella di alcuni scrittori inimitabili e intraducibili come James Joyce per la letteratura inglese, o Raymond Queneau per la letteratura francese. Però, a prescindere dalla sua unicità, la coscienza della complessità dell'espressione linguistica che Gadda rappresenta è senza dubbio una lezione che sarà importante per la cultura italiana. Come, d'altra parte, è stato importante per la nostra giovane letteratura l'insegnamento dei grandi critici stilistici stranieri: Leo Spitzer e Eric Auerbach. Vi ho parlato degli aspetti e delle forme che si riferiscono, in maniera particolare, a quello che si è soliti chiamare romanzo realista. Sapendo che ho scritto romanzi fantastici, qualcuno di voi si chiederà perché io non abbia parlato del romanzo fantastico. Però, nel suo complesso, il romanzo italiano degli ultimi vent'anni si presta maggiormente a riflessioni sulla possibilità espressive del romanzo realista. Aggiungerò inoltre che, per quanto concerne al romanzo fantastico, la discussione teorica sulla propria personale esperienza è meno necessaria: potrei dire che scrivere un romanzo fantastico non è qualcosa che si impara; si è scrittori fantastici quando si ha un mondo poetico proprio, grande o piccolo, e in quel caso va accettato come tale, oppure non si è scrittori fantastici e non rimane altro da dire. Voi a Cuba avete una corrente di scrittori fantastici, inseriti in una tradizione molto forte dell'America latina. Spero che questa tradizione continui e si arricchisca, parallelamente alla tradizione del realismo, e che magari si ponga in relazione dialettica con quest'ultima. La convinzione che la letteratura progressista e rivoluzionaria sia per forza realista è una menzogna grande come una casa. Invece la verità è che molti dei più grandi scrittori rivoluzionari, da Swift e Voltaire a Gogol e Bertold Brecht sono stati scrittori fantastici. Inoltre ci sono stati scrittori fantastici che non hanno scritto con una finalità satirica cosciente ma seguendo percorsi più complessi o misteriosi, da Hoffmann e Edgar Allan Poe a Kafka e Beckett, che sono, per un lettore dotato di intelligenza storica e politica, fonti inesauribili di interpretazioni e riflessioni. È anche sicuro che ci siano stati grandi scrittori realisti che erano conservatori, come Balzac e Flaubert, e non c'è niente di più utile che leggere le loro opere per comprendere il loro tempo e il mondo in generale. Tirando le somme, ogni scrittore deve essere molto rigoroso e severo nella propria opera però deve anche essere disposto a riconoscere il valore anche delle opere più lontane dal suo stile, gusto e concezione ideologica. Questo si chiama saper leggere, come dire, saper impossessarsi di quello sguardo particolare che lo scrittore lancia sul mondo, e che arricchisce il modo di guardare di tutti noi. Essere rigoroso nel proprio lavoro e avere ampi criteri di valutazione del lavoro degli altri è una regola che vale per gli uomini di lettere e non solo per loro. Un mondo che pretenda di sviluppare solo la letteratura fantastica finisce con il produrre una letteratura senza la scintilla della fantasia, basata sulla ripetizione di formule, perché senza il contributo della realtà, la fantasia non sopravvive. E, d'altra parte, un mondo che pretenda di avere solo una letteratura realista finisce per perdere il sentimento della realtà e la sua letteratura sembrerà realista ma sarà astratta; perché senza il fermento dell'immaginazione non si possono vedere le cose come sono.”

Bibliografía

- «Casa de las Americas», mayo-agosto de 1966, n. 36-37, La Habana, Cuba
- «Casa de las Américas», octubre- noviembre 1964, n.26 año IV, La Habana, Cuba.
- «Chaparra Agrícola», n. 12, abril 1925, La Habana, Cuba.
- «Interrogando a Lezama Lima», in *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- AA. VV., *Progetto Petrolio, una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Clueb, 2006.
- Albertazzi, Silvia, *Lo sguardo dell'altro*, Roma, Carocci, 2000.
- Alberto Moravia, *Io e lui*, Milano, Milano, Bompiani, 2009.
- Alcántara, José Ramón, *Transmutación textual: la lectura de Paradiso de José Lezama Lima como rito de iniciación*, in «AlterTexto», n. 1, vol. 1, 2003.
- Amado, Jorge, *A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America*, Dutton, NY, 1991.
- Amado, Jorge, *La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1955.
- Annovi, Gian Maria, *Fallografie. Sul maschile in Moravia, Malerba e Pasolini*, in *Verba Tremula. Letteratura, erotismo, pornografía*, Bologna, Bononia University Press, 2010.
- Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets Editores, 2011.
- Id, *La generación de Mariel*, in «Mariel», n. 2.
- Id, *Prima che sia notte*, Parma, Guanda, 2004.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *The Empire Writes Back*, New York & London, Routledge, 1989.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *The Post-colonial Studies Reader*, New York & London, Routledge, 1995.
- Barnet, Miguel, *Autobiografía di uno schiavo*, Torino, Einaudi, 1968.
- Id, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, 1966.
- Id, *Canzone di Rachele*, Torino, Einaudi, 1972.
- Barquet, Jesús J., *La generación de Mariel*, en «Encuentro»
- Beaton, Mary E., *The difficulty of the text: the poetics of the homosexuality in José Lezama Lima's Paradiso*, The Ohio State University, 2007.
- Bello Valdés, Mayerín, *Orígenes: las modulaciones de la flauta*, La Habana, Letras Cubanas, 2009.
- Benicchi, Cristina, *La letteratura caraibica contemporanea, modelli, forme e autori*, Bologna, Bonomia University Press, 2010.

Bibliografia

- Bertazzoli, Raffaella, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2011.
- Bertot, Lilian D., *The Literary Imagination of the Mariel Generation*, The Cuban American National Foundation, Miami, 1995.
- Bhaba, Homi K., *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.
- Bianchi Ross, Ciro, *Asedio a Lezama Lima y otras entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 2009.
- Boa Bastos, Augusto, *Yo, el supremo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1975.
- Bonnefoy, Yves, *La comunità dei traduttori*, Palermo, Sellerio editore, 2005.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Milano, Il Saggiatore, 2000.
- Id, *Tres tristes tigres*, Barcellona, Seix Barall, 1970.
- Cadioli, Alberto, *La ricezione*, Roma-Bari, Ed. LaTerza, 1998.
- Caistor, Nick, «The Guardian», 14 October 2000
- Calvino, Italo, *La nuvola di smog*, in *Raccolti e romanzi*, Milano, Mondadori, 2003.
- Id, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- Campra, Rosalba, *America Latina: l'identità e la maschera*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Carpentier, Alejo, *Concierto barroco*, La Habana, Letras Cubanas, 1974.
- Id., *¡Ecue-yamba-O!*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Id., *El acosó*, Madrid, Alianza, 2012.
- Id., *El reino de este mundo*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976.
- Id., *El siglo de las luces*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Id., *En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo*, en «Cronicas», La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Id., *Il regno di questo mondo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Il secolo dei lumi*, Milano, Longaresi & C., 1964.
- Id., *L'Avana, amore mio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2004.
- Id, *La Habana vista por un turista cubano*, en «Carteles», n. 41, 1939.
- Id., *La musica en Cuba*, México, Fondo de cultura economica, 1946.
- Id, *Lo barrocco y lo real maravilloso*, en *Razon de ser*, La Habana, Editorial Letras Cubanas,.
- Id, *Los pasos perdidos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976.
- Carrió Mendía, Raquel, *La imagen histórica en Paradiso*, in José Lezama Lima, *Paradiso*, edición critica de Cintio Vitier, 2da ed., Madrid, Colección Archivos, ALLCA XX, 1996.

Bibliografia

- Casey, Calvert, *Il ritorno*, Torino, Einaudi, 1966.
- Céspedes, Alba de, *Concerto*, Lanciano, G. Carabba, 1937.
- Id., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.
- Id., *Romanzi di Alba de Céspedes* Milano, Mondadori, 2011.
- Cicerone, Marco Tullio, *De optimo genere oratorum*, Palermo, L'epos, 1998.
- Clements, J. Clancy, *Bozal Spanish of Cuba*, in *The Linguistic legacy of Spanish and Portuguese*, Cambridge, University Press, 2009.
- Coco, Besito de, *Corazón, il cuore della musica cubana*, Roma, Minimum fax, 2000.
- Collazos, Oscar, *La encrucijada del lenguaje*, in «El Caimán Barbudo», Abril 1970.
- Colombo, Cristoforo, *Diario de navegación*, La Habana, Comisión nacional de la Unesco, 1961,
- Cordido-Freytes, José Antonio, *William FFaulkner's Ibero-American Novel Project: The Politics od Translation and the Cold War*, in *Rethinking the Américas*, Cathy L. Jade.
- Cortázar, Julio, *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1964.
- Id, *Componibile 62*, Torino, Einaudi, 1974.
- Id., *Storie di cronopios e di fama*, Torino, Einaudi, 1971.
- Id., *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 1967.
- Id., *Literatura en la Revolución y Revolución en la literatura*, in «El Caimán Barbudo», Abril 1970.
- Id, *Ottaedro*, Torino, Einaudi, 1979
- Id., *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- Croce, Benedetto, *Breviario di estetica*, Milano, Adelphi, 2005.
- Dall'Orto, Giovanni, *Contro Pasolini*, in *Desiderio di Pasolini*, a cura di Stefano Casi, Torino, Sonda, 1990.
- Díaz, Duanel, *El fantasma de Sartre en Cuba*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 679, enero 2007.
- Diego, Eliseo, *En la Calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Orígenes, 1949.
- *Dizionario del lessico erotico*, Torino, Utet, 2004, p.VII.
- Donoso, José, *Il posto che non ha confini*, Milano, Bompiani, 1972.
- Id, *L'osceno uccello della notte*, Milano, Bompiani, 1973.
- Id., *Storia personale del boom*, Milano, Bompiani
- Id., *The Boom in Spanish American Literature: a personal history*, New York, Columbia University Press, 1977.
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2013.

Bibliografia

- Escarpit, Robert, *Sociologia della letteratura*, Roma, Newton Compton, 1994.
- Fedriga Riccardo e Demaria Cristina, *Il paratesto*, Milano, Sylvetre Bonnard, 2001.
- Feltrinelli, Carlo, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Fernández Moreno, *La pluralidad lingüística*, in *América Latina en su literatura*, México-Paris, Siglo XXI- Unesco, 1972.
- Ferretti, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi Editore, 2004.
- Filippini, Enrico, «La Repubblica», gennaio 1968.
- Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- Fornieles, Javier, *Correspondencia José Lezama Lima- María Zambrano-María Luisa Bautista*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2006.
- Franqui, Carlos, *Cuba, la rivoluzione: mito o realtà?*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007.
- *Fresa y Chocolate*, diretto da Tomás Gutiérrez Alea e Juan Carlos Tabío, Cuba, 1994.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Id., *La morte di Artemio Cruz*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Id., *Righe per Adami*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1968.
- Id., *Valiente mundo nuevo: épica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Fuentes, Leonardo Padura, *Lo real maravilloso: creacion y realidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1989.
- Gadamer, Hans- Georg, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- Garcia Marquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- García Marruz, Fina, *La familia de Orígenes*, La Habana, Unión, 1997.
- Gargano, Claudio, *Ernesto e gli altri, l'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- Genette, Gérard, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989
- Glissant, Edouard, *Intruduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, traduzione italiana, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- Gordiano Lupi, *Musica e cultura a Cuba*, in *Mi Cuba*, Mediane, Milano, 2008.
- Guilisano, Alberto, *Cuba l'isola che non c'è. Appunti di viaggio*, Roma, Albatros, 2010.
- Guillén, Nicolás, *Antología mayor* 2ª ed., La Habana, Huracán, 1969.
- Id., *Motivo de son*, La Habana, Bouza y Cía, 1930.

Bibliografia

- Id., *Songoro cosongo*. Poemas mulatos, La Habana, Ucar, García y Cía, 1934.
- Id., *Summa poética*, Madrid, Catedra, 1986.
- Id., *West-Indies LTD*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- Gulisano, Alberto, *Cuba, l'isola che non c'è, appunti di viaggio*, Roma, Albatros, 2010.
- Hobsbawm, Eric J., *Il Secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1998.
- Holmes, James S., *The Name and the Nature of Translation Studies*, Amsterdam, Translation Studies Section, 1972.
- Jakobson, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.
- Jaus, Hans Robert, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1983.
- Julio Cortázar, *To Reach Lezama Lima*, in http://www.academia.edu/8632074/Paradiso_Two_Essays_on_a_Novel_Mario_Vargas_Llosa_and_Julio_Cort%C3%A1zar_on_Jos%C3%A9_Lezama_Lima_s_novel.
- Klengel, Susanne, *Contextos, historias y transferecias en los estudios latinoamericanistas europeos*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1997.
- Id., *Latinoamérica- Europa: ¿ efectos de quiasma? Y problemas de perspectiva*, in «Nuevas perspectivas teóricas y metodológicas de la Historia intelectual de América Latina», Madrid- Frankfurt am Main, 1999.
- La Porta, Filippo, *Un labirinto che porta al Paradiso. Esce da Einaudi una nuova traduzione del fantastico affresco cubano di Lezama Lima*, in «L'Unità», sezione 'Cultura', 23 novembre 2001.
- Ladmiral, Jean-René, *Della traduzione, dall'estetica all'epistemologia*, a cura di Antonio Lavieri, Mucchi Editore, 2009.
- Lamming, George, *Los Placeres del exilio*, La Habana, Casa de las Américas, 2010.
- Id., *The Pleasures of Exile*, London, Michael Joseph, 1960.
- Leal, Rine, *La selva oscura, de los Bufos a la neo colonia: historia del teatro cubano de 1868 a 1902*, La Habana, 1982.
- Leenhardt Jacques, Kalfon Pierre, *Les Amériques latines en France*, Parigi, Gallimard, 1992.
- Lefevere, André, *Traduzione e riscrittura, la manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998.
- Levine, Suzanne Jill, *El boom: una perspectiva norteamericana*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 651-652, sep.-oct, 2004.
- Lezama Lima, José, *Analecta del reloj*, La Habana, 1953.

Bibliografia

- Id., *Antología de la poesía cubana*, La Habana, 1965.
- Id., *Aristides Fernández*, La Habana, 1950.
- Id., *Aventuras sigilosas*, La Habana, 1945.
- Id., *Dador*, La Habana, 1960.
- Id., *Enemigo rumor*, La Habana, 1941.
- Id., *La expresión americana*, La Habana, Letras Cubanas, 2010.
- Id., *Le ere immaginarie*, Parma-Lucca, Le Pratiche, 1978.
- Id., *Muerte de Narciso*, La Habana, 1937.
- Id., *La expresión americana*, La Habana, 1957.
- Id., *La fijeza*, La Habana, 1949.
- Id., *Oppiano Licario*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- Id., *Paradiso*, Milano, Il Saggiatore, 1971.
- Id., *Paradiso*, Einaudi, Torino, 2001.
- Id., *Tratados en La Habana*, La Habana, 1958.
- Lippmann, Walter, *L'opinione pubblica*, Roma, Donzelli, 2000.
- Lipski, John, *Where and how does bozal Spanish survive?*, in *Spanish in Contact: Policy, Social and Linguistic Inquiries*, John Benjamins Publishing Co., 2007.
- Lopéz Morales, Humberto, *La aventura del español en América*, capítulo 5. «África en América», 79-103, Madrid, Espasa, 1998.
- Lupi, Gordiano, *Almeno il pane, Fidel, Cuba quotidiana nel periodo speciale*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006.
- Id., *Mi Cuba*, Milano, MeD, 2008.
- Mangado y Artigas, Josep Maria, *La guitarra en Cataluña, 1769–1939*, Londra, Tecla, 1998.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- *Martí a Gavan*, 19 settembre, in «Enriquillo», Mexico, 1976.
- Martí, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1975.
- Méndez Martínez, Roberto, *José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Americas, 2010.
- Miguel Mejides, *Il futuro del sottosuolo*, in *Vedi Cuba e poi muori*, a cura di Danilo Manera, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 27.
- Id., *Perversioni all'Avana*, Edizioni Estemporanee, Roma, 2009.
- Monferdini, Laura, *La santería cubana*, Milano, Xenia editore, 2001.
- Montaigne, Michel de, *Saggi*, Milano, Adelphi, 2007.

Bibliografia

- Müller-Bergh, Klaus, *Corriente vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier*, en *Asedios a Carpentier. Once ensayos criticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.
- Nergaard, Siri, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1995.
- Neruda, Pablo, *Canto generale; la lampada sulla terra*, Parma, Guanda, 1955.
- Nida, Eugene Albert, *Toward a Science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, 1964.
- Nifantani, Marco, *Un atto di libertà. Conversazione con Senel Paz*, in Senel Paz, *Fragola e cioccolato*, Firenze, Giunti, 1994.
- Nigro, Salvatore Silvano, *Il barocco italiano venuto da Cuba*, in «Il Sole 24 Ore», 20 novembre 2011.
- Id., *Paradiso, José Lezama Lima*, in *Il romanzo, Le forme, II*, Torino, Einaudi, 2002.
- Orazio Flacco, Quinto, *Ars poetica*, in *Epistole e Ars poetica*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Id., *Las dos midades de Calvino*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, Unión, 2000.
- Ortega, Julio, *De Paradiso a Oppiano Licario*, in Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Ed. Critica, Colección Archivos, 1988.
- Ortega, Julio, *José Lezama Lima y la teoría cultural transatlántica*, in «Casa de las Américas», n. 261, octubre- diciembre 2010.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Id., *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940, in traduzione italiana *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, trad. di Alessandra Olivieri, Troina, Città aperta, 2007.
- Id., *Etnia y Sociedad*, La Habana, Ediciones de Ciencias Sociales, 1993.
- Id., *La Africa de la Musica Folklorica de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Id., *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1955.
- Otero, Lisandro, *Assalto all'utopia*, Roma, Tre Editori, 1998.
- Id., *Pasión de Urbino*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Padilla, Heberto, *El justo tiempo humano*, in «Paperback», January 1, 1972.
- Id., *En mi jardin pastan los heroes*, Barcellona, Argos Vergara, 1981, traduzione italiana, *Nel mio giardino pascolano gli eroi*, Mondadori, Milano, 1982.

Bibliografía

- Id., *Fuera del juego*, La Habana, Uneac, 1968, traducción italiana di Gordiano Lupi, *Fuori dal gioco*, Piombino, Il Foglio, 2013.
- Id., *Intervención en la Unión de escritores y artistas de Cuba*, el martes 27 de Abril 1971, in «Casa de las Américas».
- Id., *Sobre Pasión de Urbino: tres generaciones opinan*, «El caimán barbudo», n.15, junio 1967
- Id., *Suplemento: intervención en la Unión de escritores y artísticas de Cuba, el martes 27 de Abril 1971*, in «Casa de las Américas», marzo-junio 1971, n.65-66, año XI.
- Padura Fuentes, Leonardo, *Lo real maravilloso: creación y realidad*, La Habana, Cuba, Editorial Letras cubanas, 1989.
- Palazuelos, Raúl, *Un cubano llamado Calvino*, en «Revolución», 2 de Febrero de 1964.
- Paz, Senel, *Fresa y Chocolate*, Tafalla, Txalaparta, 2013.
- Pellón, Gustavo, *José Lezama Lima's joyful vision*, University of Texas press, 1989.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Descent into "Paradiso": a study of Heaven and Homosexuality*, Hispania 59.2, May, 1976.
- Petronio, Giuseppe, *L'autore e il pubblico*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.
- Pichardo, Esteban, *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, La Habana., 1936.
- Puig, Manuel, *Il bacio della donna ragno*, Torino, Einaudi, 2005.
- Rafael, Luis, *Identidad y descolonización cultural, antología del ensayo cubano moderno*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, Colección Dialogo, 2010.
- Rama, Angelo, *El boom en perspectiva*, in *La critica de la cultura en América Latina*, Caracas, 1985.
- Rangel, Carlos, *Il mito del buon rivoluzionario*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980.
- Rega, Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001, p. 24.
- Renan, Ernest, *Caliban*. Suite de «La tempête», Parigi, 1878.
- Riccio, Alessandra, *Racconti di Cuba*, Roma, Iacobelli, 2011.
- Rodriguez Amaya, Fabio, *Letteratura caraibica*, Milano, Jaka Book, 1993.
- Rodríguez Monegal, Emir, «Paradiso: una silogística del sobresalto», in «Revista Iberoamericana», n. 92-93, 1975.
- Rostagno, Irene, *Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literatura in English*, Greenwood Press, Westport, 1997
- Sabato, Ernesto, *Sopra eroi e tombe*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998.

Bibliografia

- Santamaria, Haydée, «Revista Casa de las Américas», n.1, junio-julio 1960.
- Sapir, Edward Language. *An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt Brace and Co., 1972.
- Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, in *América Latina en su literatura*, México, ed. César Fernández Moreno, II ed., 1974.
- Id., *La bomba dell'Avana*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Sartor, Mario, *Il realismo magico: fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letterature latinoamericane*, Udine, Forum, 2005.
- Schleiermacher, Friedrich, *Sui diversi modi del tradurre*, in *Etica ed ermeneutica*, Napoli, Bibliopolis, 1985.
- Sebreli, Juan José, *Terzo mondo e mito borghese*, Firenze, Vallecchi, 1977.
- Shakespeare, William, *La tempesta*, Roma, Lapis, 2006.
- Siti, Walter, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008.
- Sommer, Doris, *Per amore e per la patria. Romanzo, lettori e cittadini in America Latina*, in *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2008.
- Spinazzola, Vittorio, *Il pubblico nella letteratura*, in «Pubblico 77», Milano, Il Saggiatore, 1977.
- Id., *Il ritorno ai lettori*, in *Pubblico 78*, Milano, Il Saggiatore, 1978.
- Tedeschi, Stefano, *All'inseguimento dell'ultima utopia*, Roma, Nuova Cultura, 2005.
- Tomasso, Vincenzo de, *Panorama della letteratura ispanoamericana*, Roma, Bonacci Editore, 1985.
- Torop, Peter, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos, 2000.
- Torreguitart Ruiz, Alejandro, *Cuba particular, sesso all'Avana*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2007.
- Id., *Cuba particular, sesso all'Avana*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006.
- Id., *Vita da jinetera*, Piombino, Il Foglio, 2011.
- Valero, Roberto, *La generación de Mariel*, Término 1983.
- Varanini, Francesco, *Viaggio letterario in America Latina*, Milano, IPOC, 2010.
- Vargas Llosa, Mario, *Paradiso di José Lezama Lima*, in «Amaru», n. 1, gennaio 1967
- Vasta Dazzi, Maria, «La Fiera Letteraria», 06 gennaio 1961.
- Venuti, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando Editore, 1999.
- Id., *The Translation Studies Reader*, London&New York, Routledge,
- Veschi, Gabriella, *Tra arte e scienza. Il fascino della traduzione*, <http://circe.lett.unitn.it>.
- Viera, Félix Luis *Il lavoro vi farà uomini*, Napoli, Cargo, 2005.

Bibliografia

- Id., *La patria è un'arancia: poesia*, Piombino, Il Foglio, 2011.
- Villar Borda, Leopoldo, *Triunfos y penurias*, in «El Caimán Barbudo», Abril 1970.
- Vitier, Cintio, *Poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1997.
- West, Rebecca, *Da "Petrolio" a Celati*, in *A partire da "Petrolio". Pasolini interroga la letteratura*, a cura di Carlo Benedetti e M. A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995.
- Young, Robert, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.
- <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=cw2yVK1BoDXX2pWshr77>.
- <http://cultureuropee.irrepiemonte.it/tradurre/tradurre.htm>.
- http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_067.pdf
- <http://etimologias.dechile.net/?guajiro>.
- http://it.wikipedia.org/wiki/Invasione_della_baia_dei_Porci.
- <http://lema.rae.es/drae/?val=>.
- http://www.biblit.it/intervista_morino.pdf.
- <http://www.casa.co.cu/premios/literario/liminar.php?pagina=liminar>.
- [http://www.ecured.cu/index.php/Jagüey_\(Planta\)](http://www.ecured.cu/index.php/Jagüey_(Planta)).
- <http://www.infobae.com/2013/07/10/1074501-la-libreta-rationamento-cumple-medio-siglo-cuba>.
- http://www.uneac.org.cu/index.php?module=info_uneac.

Sólo lo difícil es estimulante,

José Lezama Lima

Un ringraziamento a chi mi ha accompagnata in questo viaggio lezamiano.

