

«REALISMO MAGICO» E «REALE MERAVIGLIOSO»

Joaquín Marco

1

Etichette e caratteristiche di un fenomeno letterario

Le espressioni «realismo magico» e «reale meraviglioso», riferite a determinati autori e aspetti della narrativa latinoamericana, sono spesso applicate in modo confuso, in ragione della loro scarsa rigosità. Eppure questi concetti si situano al centro del rinnovamento del romanzo sviluppatosi a partire dagli inizi degli anni Quaranta. In modo illecito, sono anche serviti a designare l'insieme di quello che Carlos Fuentes avrebbe chiamato «nuovo romanzo ispanoamericano». Tuttavia, prima di prendere in considerazione la loro origine e il loro significato, è opportuno fissare alcuni punti: a) entrambe le formule derivano dalla scelta nominativa di chi le propugnò, senza essere frutto di un'analisi critica rigorosa; b) sono state applicate, in qualche occasione, non tanto come programma estetico quanto invece come progetto che andava al di là della letteratura in senso stretto: l'osservazione dei segni distintivi che possono essere individuati nella relazione dell'uomo latinoamericano con il suo ambiente geografico, le sue origini storiche, il suo *criollismo*; c) nell'ambito della narrativa, le due espressioni vanno intese come il proposito di superare il realismo precedente in tutte le sue diverse versioni (*costumbrismo*, naturalismo-indigenismo, regionalismo, realismo sociale), considerate insoddisfacenti in quanto applicate a società che possiedono una propria essenza originale; d) spesso è possibile notare come queste espressioni siano applicate a fenomeni letterari dietro ai quali soggiacciono elementi mitici; e) i narratori che coltivano il «realismo magico» o il «reale meraviglioso» propongono il rinnovamento degli aspetti formali ispirandosi alle scuole europee d'avanguardia, fondamentalmente al surrealismo, e, al tempo stesso, alle tecniche innovatrici dei romanzieri nordamericani ed europei; f) alcuni processi linguistici hanno la loro origine anche nel rinnovamento poetico antecedente (gli autori non eviteranno né il lirismo né l'espressione poetica); g) alcuni registri narrativi rivelano tratti di oralità e h) apportano una trasformazione stilistica nella quale è possibile apprezzare l'assunzione di lessici, idiotismi, dialettalismi e tratti tipicamente americani.

Grazie alle ricerche di Emir Rodríguez Monegal¹, disponiamo oggi dei dati che permettono di situare le espressioni «realismo magico» e «reale meraviglioso» nel

loro contesto storico. Il primo a utilizzare la formula «realismo magico» fu il romanziere venezuelano Arturo Usler Pietri, che nel 1948, in *Letras y sombras de Venezuela*, osservava: «Ciò che venne a dominare il racconto e a lasciarvi la propria impronta in modo durevole fu la visione dell'uomo come mistero in mezzo ai dati reali. Una divinazione poetica o una negazione poetica della realtà. Quello che, in mancanza di un'altra parola, potremmo chiamare un realismo magico». Dicendo di usare l'espressione «realismo magico» «in mancanza di un'altra parola», lo stesso Usler Pietri mantiene le sue riserve. E per giunta, le caratteristiche da lui indicate per la letteratura così denominabile — l'uomo come mistero o la divinazione poetica della realtà — valgono anche per buona parte delle letterature di altre latitudini. Il testo è un riassunto della conferenza tenuta dall'autore all'università newyorkese di Columbia nell'estate del 1947. Tuttavia risulta significativo che l'espressione derivi da fonti europee. In effetti, il critico d'arte tedesco Franz Roh aveva pubblicato, nel 1925, il suo libro *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuen Europäischen Malerei*, che due anni dopo sarebbe stato tradotto dalla casa editrice madrilena della «Revista de Occidente» con il titolo *Realismo magico. Post-expressionismo*. Inoltre, sempre la «Revista de Occidente» avrebbe proposto una parte dello stesso testo, nel 1927, sotto il titolo di *Realismo magico. Problemas de la pintura europea más reciente*. E molto probabile che lo scrittore venezuelano conoscesse principalmente attraverso la rivista l'espressione di cui si sarebbe servito in seguito. Durrante gli anni Trenta, Usler Pietri era vissuto a Parigi. In *El faro de la torre Eiffel*, articolo successivamente inserito in *El otoño en Europa* (1954), egli ricorda i «caffè letterari» dell'epoca, dove si tenevano *tertulias* a cui partecipavano, tra gli altri, Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Alejo Carpentier, Luis Cardoza y Aragón, Max Jiménez e — erano in Spagna gli anni della dittatura del generale Primo de Rivera — Ramón Gómez de la Serna, così appassionato degli «ismi» propri e altrui, che ritrovava nella notte parigina il suo madrileno Café del Pombo. Erano frequentati inoltre dallo stesso Usler Pietri, insieme a Massimo Bontempelli e a Pirigilli e ai surrealisti Buñuel e Dalí. Non mancava neppure Jean Cassou. Anche Massimo Bontempelli rivendicò la paternità dell'espressione «realismo magico», datandola al 1926. In *L'avventura novecentesca* (1938), riproduce un articolo del 1929, in cui sostiene che ammettere che l'arte è immaginazione non significa rinunciare ai suoi valori umani: «In questo senso sono giustificati gli imperfetti tentativi — ermetismo, allegorismo, colorismo a oltranza — che l'arte narrativa andava facendo, ancora pochi lustri or sono, per disimpacciarsi dalla palude realista prima ch'io avessi data l'indicazione: *realismo magico*. Erano tutti tentativi di risolvere il sentimento umano in poesia pura, come fa l'architettura».

Nonostante le loro diverse concezioni del significato di «realismo magico», su alcuni punti Roh e Bontempelli sono in perfetto accordo. Entrambi propongono una reazione contro gli avanguardismi: contro l'espressionismo, nel caso del tedesco, contro il futurismo, per l'italiano; entrambi vogliono un'interiorizzazione dell'arte vicina al «realismo metafisico» o «fantastico», che nell'estetica latinoamericana sarebbe stato rappresentato da Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández e altri, di cui non ci occuperemo in questa sede, sebbene tutti questi ap- procci possano e debbano essere collegati fra loro. Tuttavia, lasciando da parte la questione dell'origine precisa dell'espressione, alla fine della terza decade del XX se-

colo, occorre ammettere che il romanziere venezuelano fu profondamente influenzato dagli enunciati delle avanguardie che sorgevano intorno a lui, e in particolare modo da quelli del surrealismo. Si trattava in definitiva di raggiungere un'altra dimensione della gestione della realtà, attraverso meccanismi propri dell'irrazionalismo. Il concetto della scoperta surrealista si avvale di un'operazione magica. L'inso-lito, il sorprendente, lo sconcertante appaiono come il risultato di una rivelazione intima e al tempo stesso come frutto di un incontro quotidiano. All'espressione sarà riconosciuto valore accademico dopo che Angel Flores la adotterà nel suo articolo del 1955, *Magical Realism in Spanish-American Fiction*, pubblicato su «Hispania» (New York). Nel 1956, Enrique Anderson Imbert la applicò con riserve, finché nel 1976 figurerà nel titolo della sua raccolta di saggi *El realismo mágico y otros ensayos*.

Se le origini dell'espressione appaiono oggi abbastanza chiare, altrettanto non si può dire per il concetto stesso. Miguel Angel Asturias, che si proclama uno dei suoi creatori, ne discute la caratterizzazione in un'intervista a Günter W. Lorenz²:

Cercherò di spiegarle in parole molto semplici quello che intendo per «realismo magico». Un indio che vive in un piccolo villaggio, o un meticcio, racconta di aver visto una nuvola o un enorme masso trasformarsi in una persona o in un gigante, o che la nube è diventata una pietra. Sono tutti fenomeni allucinatori frequenti tra gli abitanti dei paesini. Ovviamente, uno ride del racconto e non ci crede. Ma quando si vive in mezzo a loro, si percepisce come queste storie acquisiscano rilevanza. Le allucinazioni, le impressioni che l'uomo ricava dal suo ambiente, tendono a trasformarsi in cose reali, soprattutto laddove esista una determinata base religiosa e rituale, come nel caso degli indios. Non si tratta di una realtà tangibile, ma è pur sempre una realtà, una realtà che nasce da una determinata immaginazione magica. Per questo, quando devo parlarne, lo chiamo «realismo magico» [...] L'antica letteratura indigena, i libri indigeni scritti prima della conquista europea, prima di Colombo, ad esempio il *Popol Vuh*, o *Los anales de los Xahil*, si caratterizzano per questa realtà intermedia. Tra la realtà che potremmo chiamare «realtà reale» e la «realtà magica» così come la vivono gli uomini, ve n'è una terza che non è unicamente il prodotto del visibile e del tangibile, non è soltanto allucinazione e sogno, ma è la risultante della fusione di entrambe. È un po' quello che volevano i surrealisti di Breton, e che potremmo chiamare «realismo magico». Il realismo magico ha sicuramente un rapporto diretto con la mentalità originale dell'indio. L'indio pensa per immagini, non vede le cose nei loro processi, ma le trasla sempre in altre dimensioni, dove vediamo scomparire il reale e apparire il sogno, dove i sogni si trasformano in realtà tangibile e visibile.

Per Asturias, il realismo è connesso, sia pure in modo certamente confuso, alla mentalità indigena, alla sua mitologia e alla sua concezione religiosa del mondo; anche se è pienamente consapevole delle probabili influenze del surrealismo bretoniano. La sua «americanità» sarebbe così giustificata e lo distinguerebbe da altri possibili «realismi magici» in eventuale relazione con altre letterature. Agli inizi degli anni Settanta, il modo di recepire il «realismo magico» lascia spazio, tuttavia, ad alcuni dubbi.

Nella raccolta di interviste di Günter W. Lorenz, Rosario Castellanos ammette che *Balún-Canán* (1957) può essere inserito nel catalogo dei romanzi ispirati al «realismo magico». Ma le sue formulazioni registrano alcuni dubbi per quanto riguarda

il resto della sua produzione: «Se "realismo magico" significa non cogliere nei fenomeni le relazioni tra causa e effetto — non voglio con questo muovere nessun appunto, naturalmente —, non presupporre che il tempo sia lineare e irreversibile e che lo spazio sia una categoria del pensiero, dare credito al miracolo, al caso, e non alla legge naturale e alla spiegazione logica, allora io non credo al realismo magico, né lo pratico. Ma se per realismo magico si intende mostrare un mondo presieduto dalle divinità capricciose e terribili che "singhiozzano nelle nostre mitologie" e mostrare questo mondo con il linguaggio poetico che meglio si presta a veicolarne l'espressione, allora devo riconoscere che almeno *Balún-Canán* va inserito sotto la voce "realismo magico". *Balún-Canán* è il passaggio dalla poesia alla prosa».

Miguel Angel Asturias e Rosario Castellanos si trovano dunque d'accordo sull'influenza esercitata dal substrato indigeno sulla suddetta tendenza; così come sull'importanza dell'espressione poetica e dell'evocazione di forme mitiche. È opportuno ricordare, inoltre, che gli autori che sono stati collocati entro i limiti di questa qualifica ne avevano essi stessi concezioni differenti. Asturias proclamava il carattere indigeno del fenomeno. Gabriel García Márquez sottolinea, allo stesso modo, il ruolo dell'immagine come metodo creativo. Il fattore scatenante di *Cien años de soledad* sarebbe l'immagine del nonno dell'autore che lo portava a vedere il circo. Ma in buona misura la tradizione narrativa a cui ci riferiamo va intesa come risultato della grande influenza del cinema. Nelle dichiarazioni rese a Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez si mostra molto esplicito al riguardo: «Per me il cinema è stato un vantaggio e una limitazione. Mi ha insegnato, è vero, a vedere per immagini, ma, al tempo stesso, oggi constato che in tutti i miei libri anteriori a *Cien años de soledad* esiste un affanno sfrenato di visualizzazione dei personaggi e delle scene, e perfino una ricerca ossessiva di punti di vista e inquadrature³. Per altro verso, l'utilizzazione dell'immagine coincide con il linguaggio poetico delle avanguardie.

Anche se l'opera di García Márquez è spesso servita a esemplificare la tendenza del «realismo magico», la sua personale interpretazione del fenomeno lo colloca nell'ambito di ciò che si intende per «reale meraviglioso». Pur evitando le considerazioni teoriche, il premio Nobel ammetterà che per lui il romanzo è «una rappresentazione cifrata della realtà, una specie di divinazione del mondo. In un romanzo la realtà è diversa dalla realtà che la materia narra e una realtà decifrabile, succede nei sogni⁴. Quando dichiara che la materia narrata è una realtà decifrabile, García Márquez si avvicina a Borges; quando la paragona al materiale onirico, al surrealismo. Ma dovendo spiegare l'eventualità, ventilata dall'intervistatore, di una possibile incomprensione da parte dei lettori europei della realtà soggiacente al romanzo, dichiara che «il loro razionalismo impedisce loro di vedere che la realtà non si esaurisce nel prezzo dei pomodori o delle uova. La vita quotidiana in America Latina ci dimostra che la realtà è piena di cose straordinarie». E dopo aver elencato tutta una serie di fenomeni osservabili nella geologia e negli avvenimenti quotidiani del continente, conclude, riferendosi alla propria opera: «Avevo già finito di scrivere *Cien años de soledad*, quando a Barranquilla si presentò un ragazzo che confessò di avere una coda di maiale. Basta aprire i giornali per sapere che da noi accadono ogni giorno cose straordinarie. Conosco persone semplici che hanno letto *Cien años de soledad* con entusiasmo, con molta attenzione, ma senza alcuna sorpresa, perché, tutto sommato, non racconta nulla che non somigli alle vite che loro vivono⁵. In

García Márquez, la concezione del «realismo magico» si avvicina a quella del «reale meraviglioso», formula messa in circolazione dal romanziere cubano Alejo Carpentier (nato a Losanna, secondo Guillermo Cabrera Infante⁶). Nel prologo al suo romanzo *Los pasos perdidos*, successivamente ampliato nell'edizione inserita in *Literatura y conciencia política en América Latina* (1969)⁷, Carpentier precisa origine e significato del concetto di «reale meraviglioso». Questo sarebbe nato dal suo viaggio, verso la fine del 1943, all'isola di Haiti, quando si vide portato «ad avvicinare la meravigliosa realtà appena vissuta all'opprimente pretesa di suscitare il meraviglioso che ha caratterizzato certe letterature europee di questi ultimi trent'anni» (p. V). Il substrato del mondo haitiano corrisponde a un altro meticcio: la combinazione della cultura africana con la cultura francese. Ma Carpentier precisa che è la *realtà* ad ispirarlo, una realtà che vuole coniugare con le scoperte da lui stesso osservate nel corso della sua permanenza a Parigi, insieme con Asturias e Uslar Pietri; nel suo caso, vicino a quelli di Robert Desnos e del gran sacerdote del surrealismo, André Breton, Haiti è presa però a simbolo dell'America latina. Ritene significativo, inoltre, il fatto che Isidore Ducasse, precursore esplicito del più genuino surrealismo, nei suoi *Cantos de Maldoror*, con il suo «eccezionale istinto del fantastico-poetico si vanta della sua origine americana e si identifichi nella sua opera con "Le Montevideén"». Ciò che per il cenacolo francese era l'adesione a una tradizione sepolta del pensiero magico, in Haiti era osservabile come un atteggiamento generale e dominante delle sue genti.

Tutto questo mi fu particolarmente chiaro durante il mio soggiorno ad Haiti, ritrovandomi a contatto quotidiano con quello che potremmo chiamare il *reale-meraviglioso*. Io mi muovevo su una terra dove migliaia di uomini ansiosi di libertà avevano creduto ai poteri licanotropici di Mackandal [...] 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: dai cercatori della Fonte dell'Eterna Giovinezza, dall'aurea città di Manoa, fino a certi ribelli antesignani o a certi eroi moderni delle nostre guerre di indipendenza di mitologico tratto come la colonnella Juana de Azurduy (pp. VIII-IX).

Buon conoscitore del folklore cubano, Carpentier evoca il carattere rituale di gran parte delle danze americane e la persistenza dell'oralità. Di conseguenza, il «reale meraviglioso» sarebbe molto più vicino al substrato indigeno e al *criollismo* caratteristico del nuovo continente. Il romanzo, quindi, riguarderebbe quelle aree sociali dove il meraviglioso si è conservato con maggior purezza; e cioè il mondo rurale. Il processo che conduce dal «meraviglioso» al «mitico» implica un passo ulteriore nella ricerca dell'essenzialità. Buona parte delle componenti del romanzo del «realismo magico» o del «reale meraviglioso» possono essere intese come miti. L'interesse per il substrato indio porterà alcuni autori ad andare al di là di quella che in molti casi era stata una denuncia sociale, per addentrarsi nella fino ad allora poco considerata psicologia collettiva del profondo. A questo proposito, possiamo citare, come validi esempi e antecedenti, *Leyendas de Guatemala* (1939), ispirato dagli interessi di Miguel Angel Asturias per i testi maya, o *Canaima* (1935), nel quale il venezuelano Rómulo Gallegos sviluppa il tema dell'identificazione dell'essere umano con la selva. Ma è nel mondo di Macondo creato da Gabriel García Márquez che

possiamo rilevare un maggiore e consapevole contenuto mitico, che trae ispirazione dall'osservazione del suo mondo familiare, trasfigurato però grazie a procedimenti mitico-letterari, quali l'applicazione di storie bibliche o l'impiego di formule derivate dalle tragedie greche. Probabilmente, lo scrittore messicano Juan Rufo riuscì già prima, con la sua ridotta produzione narrativa, a superare tutti nel tentativo di cogliere le forme mitico-popolari della cultura della morte, una delle radici dell'identità messicana, come dimostrano il romanzo *Pedro Páramo* e la raccolta di racconti *El llano en llamas*. La sua successiva attività di antropologo viene a confermare l'intima relazione che, in margine ai meccanismi autobiografici presenti nella sua opera, si produce tra il «realismo magico» e il mito, una strada in più che porta all'identità nazionale, arrivando a toccare, al tempo stesso, valori universali. Di qui gli entusiasmi che ha saputo suscitare fuori dal contesto ispanoamericano. In buona misura, il «meraviglioso» e il «magico» acquisiscono un carattere onirico. Comala, il paese di Rufo, o Macondo, quello di García Márquez, sono territori in cui il sogno acquisisce un ruolo determinante. I miti possono essere anche intesi come sogni collettivi. Per Rufo, il «realismo magico» era quella «letteratura che mescola la realtà con il mito».

Sarà sempre Juan Rufo a segnalare il ruolo fondante della letteratura brasiliana:

«perché l'idea del reale meraviglioso, di cui si parla con riferimento a Alejo Carpentier, era già presente in Antonio de Andrade (*Macunaima*), che trasformò i suoi personaggi in mostri inimmaginabili, così come nei suoi discepoli Graciliano Ramos e Melo Neto, quello di *Cangaço* [...] [E il realismo magico ascritto a Miguel Ángel Asturias] è già presente in Guimarães Rosa e nell'opera più splendida mai scritta nell'America del Sud, *Grande Sertão, veredas*. [...] Tutti i paesi dell'America Latina, al di là delle differenze idomatiche e delle divisioni geografiche, formano un'unica cultura con una radice comune. Insisto: i brasiliani Guimarães, Dalton, Trevisan, Dourado, Fonseca sono parte integrante, in prima fila, dell'«America magica»⁸. E il rinnovamento del linguaggio narrativo effettivamente osservabile nella letteratura brasiliana non può considerarsi estraneo all'operazione intrapresa nell'ambito della grande poesia avanguardista di quel paese. Il ricchissimo folclore brasiliano e la religiosità animista configurano un substrato culturale che diventa il terreno ottimale per una narrativa dominata dalla creatività e dall'irrazionalismo.

I confini tra magico e fantastico non sono netti. E per questo che le tradizioni individuali dai difensori del «realismo magico», del «reale meraviglioso» o del «realismo fantastico» vengono per lo più a coincidere. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, nel prologo alla loro fortunata *Antología de la literatura fantástica* (1965) si rifanno a opere mitico-letterarie:

Antiche come le paure, le storie fantastiche precedono la scrittura. Gli spettri popolano tutte le letterature: sono nello *Zendavesta*, nella *Bibbia*, in Omero, nelle *Mille e una notte*. I primi specialisti nel genere furono forse i cinesi... [...] Limitatamente all'Europa e all'America, possiamo dire: come genere più o meno definito, la letteratura fantastica nasce nel secolo XIX e in lingua inglese. Indubbiamente esistono precursori, citeremo: nel secolo XIV, l'infante don Juan Manuel; nel secolo XVI Rabelais, nel XVII Quevedo; nel XVIII De Foë e Horace Walpole; infine, nel XIX, Hoffmann⁹.

Le caratteristiche segnalate come «leggi generali» possono essere applicate, in alcuni casi, anche a buona parte delle opere etichettate come «realiste fantastiche». I modelli citati sono stati utilizzati anche dai loro autori. Le differenze risiedono nella valutazione universale della letteratura fantastica rispetto all'uso del substrato americano. Gabriel García Márquez, che si fa carico in modo globalizzante del «realismo magico», riconosce come fonti gran parte di quelle elencate da Borges, Silvina Ocampo e Bioy Casares. Ma l'imprecisione dei confini tra le due correnti si fa più evidente in scrittori come Julio Cortázar. Se la maggior parte della narrativa del realismo magico si iscrive in spazi rurali, il romanziere argentino esplora invece in *Rayuela* (trad. it. *Il gioco del mondo*) un ambito urbano. I suoi personaggi, tuttavia, come la Maga, presentano tratti che coincidono con le manifestazioni di ciò che in senso lato si intende per «pensiero magico». Anche se Cortázar è più vicino alle espressioni dell'irrazionalismo europeo e a una universalizzazione delle dottrine, non è casuale che il brasiliano Haroldo de Campos riconosca la sua relazione intellettuale con lo scrittore argentino: «Fu la conseguenza naturale, oggettiva, dell'ottica che ha regolato il mio modo di pensare la letteratura iberoamericana e il suo posto nel mondo»¹⁰. L'affinità di sensibilità è il risultato di una preoccupazione comune non solo per quanto riguarda l'intenzione o il significato dei contenuti, ma anche per quanto attiene al modo di trattare il linguaggio e le formule espressive.

2

Tendenze diverse e sviluppi imprevisti

Il fatto che alcuni scrittori aderiscano, o siano comunque vicini, al «realismo magico» o al «reale meraviglioso» non significa che tutta la narrativa ispanoamericana degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta debba essere considerata soltanto alla luce di queste tendenze. La stessa evoluzione dell'attività letteraria di alcuni dei loro cultori costituisce un'avventura individuale, che li porterà verso il romanzo storico (García Márquez), verso l'antropologia scientifica (Juan Rulfo), verso l'interpretazione marxista della storia (Alejo Carpentier), o che si manifesterà nel procedimento lirico del colombiano Alvaro Mutis o in forme non più originali (Isabel Allende). Al tempo stesso, è opportuno ricordare che alcuni scrittori europei o nordamericani che tentarono di addentrarsi nell'identità latinoamericana si sentirono attratti anche dal suo simbolismo mitico e influirono così, con la propria opera, sulla configurazione della tendenza. È il caso di *Tirano Banderas*, di Ramón María del Valle-Inclán, di *The Plument Serpent* dell'inglese D. H. Lawrence o di *Under the volcano* dello statunitense Malcolm Lowry. Gli esempi citati, di diversa portata, fanno riferimento al Messico.

Alcuni romanzieri coetanei dei principali cultori del «realismo magico» o del «reale meraviglioso», ad esempio Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso, José María Arguedas, Manuel Puig o Ernesto Sabato, mostrano occasionalmente qualche influenza di questa estetica, sebbene la loro opera sia orientata in altre direzioni. In ogni caso le affinità restano occasionali. Come abbiamo già accennato, il tentativo di superare i canoni del realismo tradizionale si manifesta anche in altri ambiti. José Miguel Oviedo osserva giustamente che «i fenomeni del mondo comunemente percepiti come opposti vengono assorbiti in una sorta di visione monista che non distingue tra il verosimile e l'impossibile — un mondo dove non esiste né contraddizione né dubbio»¹¹. Ma il fatto che i cultori di questa estetica abbiano deciso di identificare la loro formula (in cui combinano una determinazione e una limitazione dello spazio; una nuova temporalità e un'ambiguità nei modi di trattare il testo) con l'essenza di ciò che è americano li porta a elaborare una concezione dell'America identificabile con le sue manifestazioni magiche. Dietro a questo concetto vi è un'interpretazione irrazionalista della storia, illustrata dalle idee esposte da Oswald Spengler in *Il tramonto dell'Occidente* (1918), che già segnalava la permanenza di elementi religiosi nelle culture primitive. I viaggiatori europei misero sempre l'accento sull'originalità dell'americano. Nel 1930 il conte Hermann von Keyserling (1880-1946) pubblicò le sue impressioni di un viaggio in America, intrapreso su richiesta di Victoria Ocampo: *América, Der Aufstieg einer neuen Welt*, parzialmente tradotto in spagnolo nel 1933, con il titolo *Meditaciones su americanas*. Il fondatore della «scuola della saggezza», a contatto con gli uomini delle Ande, osserva:

Mai conobbi anime tanto bronzee come quelle di quegli abitanti delle grandi vette né mi parve più strano quello che nonostante tutto ero costretto a riconoscere come umano... quella naturalissima noncuranza verso la Storia e quella sorda melanconia che vive al di qua del metro concetto della speranza, sono qualcosa di veramente inorganico¹².

Le sue osservazioni sul mondo della pampa o della foresta sono frutto non solo di apprezzamenti personali, ma anche di letture americane. L'America è vista così come il continente del terzo giorno della Creazione e, al tempo stesso, come il continente della Tristezza. Teodosio Fernández ha ragione nell'affermare che «le assertioni di Keyserling risultano più di una volta arbitrarie». Il suo fu un viaggio affrettato, ma costituisce una prova irrefutabile di quanto la visione dell'«altro», in America, sia appesantita dalla zavorra di molteplici pregiudizi storico-letterari. Non è difficile seguire le tracce di questo concetto di America a metà strada tra reale e meraviglioso, tracce che praticamente riportano fino al primo contatto tra la cultura europea e il Nuovo Mondo. In buona misura, ciò che i narratori americani assumono come proprio venne attribuito loro dagli europei fin dall'inizio. Giuseppe Belini, in questa prospettiva, osserva:

L'avventura ispanica si compie sotto il contrastante segno. L'America prende corpo tra la dimensione del reale e quella della fantasia. Se Colombo aveva creduto di essere arrivato al Paradiso terrestre, i successivi esploratori del continente americano, e i conquistatori, vivono — scontata la violenza di cui sono portatori, le stragi che sempre comporta la conquista —

essenzialmente nella dimensione del favoloso. In ogni luogo essi vedono concretarsi i prodotti della fantasia, si muovono convinti della possibilità dei più straordinari incontri, non solo con animali e uomini diversi, ma con luoghi mitici: le Sette Città, la fonte dell'eterna giovinezza, l'impero dei Paititi, quello della cannella, danno per certa l'esistenza dell'Eldorado¹³.

I creatori del «realismo magico» e quanti osservano il «meraviglioso» nella realtà circostante si identificheranno con gli Scopritori e con i Cronisti. Le stesse relazioni di Colombo presentano una realtà trasfigurata e immaginata. Anche se, proprio secondo Carpentier, era nelle grandi città che doveva essere ricercata la natura dell'uomo americano, la Natura offrirà comunque a questi autori un ambito pieno di simboli. Opereranno come fondatori di quella realtà che gli uomini del Rinascimento avevano appreso nei favolosi libri di cavalleria, libri che torneranno a essere presi in considerazione: García Márquez rivendicherà l'*Amadís de Gaula*, Vargas Llosa riscoprirà *Tirant lo Blanc*.

Il magico e il meraviglioso acquisiranno però nei narratori contemporanei un valore diverso da quello che appare nei testi delle *Crónicas*. Nelle loro opere, magico e meraviglioso si presenteranno come elementi di rottura di una letteratura fondata sul *costumbrismo*. I nuovi narratori disporranno di un equipaggiamento intellettuale e psicologico, di una serie di meccanismi narrativi, che aveva cambiato il corso del romanzo occidentale nel XX secolo. Lettori di Proust, di Kafka, di Joyce, di Faulkner, di Laxness, di Virginia Woolf, di Huxley, di Sartre, di Pavese, dei surrealisti, ne useranno le tecniche narrative per realizzare le loro audacie prospettiche. I loro testi non saranno «ingenui», ma nutriti di una complessa letteratura colta, mentre sarà nell'espressività linguistica che andranno a cercare i nuovi registri della loro scrittura. Il valore del «realismo magico» e della scoperta del «reale meraviglioso» risiede in gran parte nell'incorporazione di un castigliano rinnovato, arricchito di localismi, che non sfocia tuttavia nel dialettalismo; più vicino alla lingua parlata che alla sostenuta prosa spagnola, tacciata di affettazione e letterarietà. Attenti al folclore contemporaneo, faranno spesso ricorso alle formule dell'oralità.

I fenomeni ora osservati nel campo del romanzo si erano già prodotti nella poesia e già iniziavano a manifestarsi nel racconto. L'intercomunicazione tra i generi, per quanto complessa, è inevitabile. I «fondatori» della nuova poesia latinoamericana (Pablo Neruda, César Vallejo, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, per limitarsi ai più significativi) introducono nei loro testi formule di cui si avvarranno successivamente i prosatori. Il linguaggio del nuovo romanzo non resta isolato dalle inquietudini creative proprie della misteriosa orditura poetica. Al proposito, un caso esemplare è quello dello scrittore colombiano Alvaro Mutis (nato nel 1923). Già in *La balanza* (1948), scritto in collaborazione con Carlos Patiño, vi sono evidenti segni di questa nuova sensibilità: «Odo solo alcune voci. Quella dell'impiccato di Cocora; quella del vecchio minatore morto di fame sulla spiaggia, inspiegabilmente coperto di lucide foglie di banano; quella delle ossa della donna trovate nella gola di "La Osa"; quella del fantasma che vive nella fornace del mulino»¹⁴. Il suo personaggio, Maqroll el Gaviero (il Gabbiero), nato nella sua opera in versi, si inserirà successivamente nei suoi testi narrativi. La sua concezione del tropico coinciderà con il mondo

di García Márquez. La recensione di Mutis a *Cien años de soledad* del premio Nobel colombiano risulta illuminante:

Il tropico, più che un paesaggio o un determinato clima, è un'esperienza, un vissuto di cui daranno testimonianza per il resto dei nostri giorni non soltanto i nostri sensi, ma anche il nostro sistema argomentativo e il nostro rapporto con il mondo e con le persone. La prima cosa che sorprende nel tropico è proprio l'assenza di ciò che comunemente si crede che lo caratterizzi: ricchezza di colore, feracità impetuosa della terra, allegria ed entusiasmo delle sue genti. Niente di più estraneo al tropico di questi elementi, che generalmente appartengono a quella che in Sudamerica si chiama *tierra caliente*, corrispondente alle valli e alle pendici tiepide delle Ande, e che nulla hanno a che vedere con il vero tropico. Neppure la foresta ha una qualche relazione, che non sia puramente geografica o convenzionale, con ciò che è il tropico in realtà. Una vegetazione nana, scheletrici arbusti e inusitati rovi, lenti fiumi fangosi, vaste paludi grigie dove le nubi di zanzare danzano un sonnoletto zig-zag, paesi di vorati dalla polvere e dall'angoscia, genti fameliche dai grandi occhi spalancati in un'intervaglia della marcia di febbre malarica che li ma e sgretola ogni vigore, ogni energia possibile; vaste notti umide spadroneggiate da tutti gli insetti che la più folle fantasia non avrebbe saputo immaginare, albe lattiginose in cui ogni atto del giorno che ci aspetta si annuncia meschino, gratuito, impossibile, del tutto estraneo al torpido veleno che fiacca la mente e confonde i sensi nella sua insipida malvagità. Questo, piuttosto, potrebbe essere il tropico¹⁵.

Si tratta soltanto di una rettifica della visione convenzionale dell'ambiente? Siamo forse di fronte soltanto a un'altra forma di verismo, che verrebbe a correggere gli eccessi dell'esotismo che «gli altri» avevano constatato in America? C'è qualcosa di tutto questo, ma comunque è molto di più di quello che normalmente si intende per «vissuto» o per «esperienza» derivata dal contatto degli autori con l'ambiente geografico che sembra esserne alla base.

Superati e ormai esauriti gli approcci del «realismo magico» o del «reale meraviglioso», un giovane scrittore cileno, Luis Sepúlveda (nato nel 1949), pubblica nel 1989 *Un viejo que lea novelas de amor*, nel quale dichiara di far parte della nuova corrente che «si è staccata dal realismo magico e affronta, in modo credibile, la magia della realtà»¹⁶. Pur senza citarla espressamente, sembra identificarsi con la formula di Carpentier. La trama del romanzo si svolge in un villaggio della regione amazzonica degli indios shuar (noti erroneamente anche come *hibaros*) e, ancora una volta, la scoperta della foresta e dei suoi primitivi abitanti ci introduce in un ambiente in cui si coniugano la natura vergine, calpestate dagli esploratori bianchi, il primitivismo di una condotta etica nei confronti della flora e della fauna, e l'adattamento del forestiero alle condizioni della vita naturale. A sorprendere non è la figura epica del cacciatore che passa il tempo libero a leggere romanzi sentimentali, ma la descrizione di una forma di vita osservata come naturale. La Natura americana non divora più, assimila. L'approccio di José Eustasio Rivera in *La voragine* risulta in questo modo superato. Lo stesso processo è osservabile nel modo diverso di trattare la foresta da parte di uno stesso autore: Mario Vargas Llosa in *La casa verde* (1966), in *Pantaleón y las visitadoras* (1973) e in *El hablador* (1987). Nelle sue memorie, raccolte in *El pez en el agua* (1993), Vargas Llosa racconta del suo viaggio in Amazonia, negli stessi luoghi che, qualche anno dopo, avrebbe visitato anche Luis Sepúlveda: «In tutti i posti dove arrivavamo venivo a sapere cose inverosimili o incontrare

persone fuori dal comune, sicché quella regione rimase nella mia memoria come un inesauribile arsenale di materiali letterari»¹⁷.

Per Mario Vargas Llosa, così come per tanti altri che si proposero di narrare la realtà ispanoamericana, il contatto con il mondo primitivo significò mettersi in rapporto con il meraviglioso, porsi di fronte a una realtà in cui le frontiere del razionalismo europeo sfumavano nella poesia e nel mito. Se è vero che una parte sostanziale degli apporti del nuovo romanzo consiste in innovazioni formali, è anche vero però che l'evoluzione stessa del «realismo magico» e del romanzo del «reale meraviglioso» sembra condurre verso l'indagine della natura americana, nella quale si cerca di scoprire non tanto la differenza rispetto al corrispettivo europeo, quanto la singolarità.

3

Juan Rulfo

Biografia e attività letteraria

L'opera narrativa del messicano Juan Rulfo (Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, nato ad Acapulco, nel 1918 e morto a Città del Messico nel 1986) costituisce un fenomeno unico nel panorama della letteratura ispanoamericana. La sua brevità (la raccolta di racconti *El llano en llamas*, del 1953, e il romanzo *Pedro Páramo*, del 1955) non ha impedito che il nome di Rulfo acquisisse fama internazionale (attualmente, uno dei più accreditati premi letterari del continente, assegnato annualmente dall'università di Guadalajara, porta il suo nome). La sua figura di scrittore assunse un carattere mitico, per la scelta di un silenzio sicuramente significativo, che Jorge Ruffinelli paragonò a quello di Rimbaud¹⁸. Tuttavia l'opera di questo fondatore del nuovo romanzo ispanoamericano ha poco a che vedere con la giovanile e sventata esistenza dell'autore di *Une saison en enfer*. Rulfo pubblicò i suoi racconti in età già matura e la sua decisione di non pubblicare più va intesa come una scelta etica dettata dall'esigenza creativa. Nel 1974, ad esempio, dichiarò di aver distrutto le pagine del suo romanzo *La cordillera*: «Non penso che riscriverò un altro romanzo. Il racconto mi sembra una forma più accettabile di letteratura. Non posso scrivere testi lunghi, e nemmeno riesco a leggerli. A volte non vado oltre le prime pagine». Qualcosa del genere era successo anche, come rivelava l'autore, con il suo primo romanzo, *El hijo del desaliento*, «che parlava di solitudine e di cose così». Iniziato nel 1938, ne abbandonò la stesura nel 1940, al tempo in cui, in qualità di funzionario dell'Ufficio Immigrazione, si occupava del blocco delle navi tedesche e italiane sorprese nei porti di Tampico e Veracruz dallo scoppio della II guerra mondiale. Anche se nelle sue dichiarazioni negò sempre l'ispirazione autobiografica della sua narrativa, è evidente che questa nacque in stretto legame con i fantasmi