

Sotto un'incessante pioggia tropicale

Morto il grande Gabo, che cosa resterà del realismo magico latinoamericano

Silvio Mignano

Aristotele afferma che una mattinata o è tutta noiosa o è tutta divertente. Infatti dopo meno di quattro minuti – cioè esattamente quando da via San Paolo, avendo percorso via San Fedele, sboccammo nel largo di Case Rotte – ci si offerse un altro imprevedibile sollazzo.

Veniva da piazza San Fedele un signore grosso con una valigia.

Intuii subito la situazione. Dissi a Piero:

«Vedi? Quella è la valigia grande».

«Vedo che sì, è una valigia piuttosto grande».

«No, è “la valigia grande”. Quel signore vive in provincia, con moglie. Possiede due valigie, “la valigia piccola” e “la valigia grande”. Ogni volta che deve viaggiare, discutono, marito e moglie, se lui deve mettere il cappello bello” o “il cappello di tutti i giorni” e se deve prendere “la valigia piccola” o “la valigia grande”. Questa volta la moglie gli ha permesso, o comandato, di mettere il cappello bello (vedi, quello duro) e di portarsi la valigia grande. Gli ha poi raccomandato, arrivando alla stazione, di non prendere la carrozza, che ora costano il doppio perché c'è il dopoguerra; lui ha preso il tranvai, e arrivato a piazza della Scala non ha trovato nessuno da farsi portare la valigia. Così se la porta da sé, e suda, beato lui, in piazza, a Milano, di gennaio»¹.

È un brano de *La vita intensa*, “romanzo di romanzi” di Massimo Bontempelli, uscito nel 1919 sulle pagine della rivista *Ardita*. Bontempelli è stato tra i primi a teorizzare il realismo magico, che è già evidente in questo testo dell'immediato primo dopoguerra. Il narratore ruba una scena dalla strada, la commenta con un amico e complice e vi costruisce sopra, senza motivo razionale, un'intera trama. Quello che però qui soprattutto ci interessa è che la storia inventata da zero, che continuerà per molte pagine, è costruita su una sequenza di fatti banali, ciascuno dei quali, preso isolatamente, non ha nulla di straordinario: un uomo che vive in provincia e si reca a Milano; che si lascia guidare dalla moglie sulla scelta del cappello e della valigia; che per risparmiare prende il tram anziché una carrozza. Più avanti, il narratore entra in scena come personaggio, imitando la voce di un facchino che tuttavia resta invisibile all'uomo di provincia, il quale, girandosi attorno, non vede nessuno vestito come un portantino. L'elemento magico, in questo libro, viene dalla combinazione dei fatti banali della vita quotidiana. Le valigie perdono la connotazione di oggetti inerti, per diventare personaggi: non sono più caratterizzate dall'articolo indeterminativo (“una

¹ M. Bontempelli, *La vita intensa*, Milano, ISBN edizioni, 2009, pp. 10-11. Salvo diversa indicazione, si cercherà di riportare in nota le più recenti edizioni pubblicate in Italia di ciascun libro, soprattutto di letteratura latinoamericana, così da mettere a disposizione di chi non avesse ancora una grande dimestichezza con tale letteratura una piccola bibliografia di riferimento.

valigia grande”) ma da quello determinativo. “La valigia grande” assurge a mitico prototipo della valigia grande. Diremmo che incarna la categoria aristotelica della valigia grande – ecco perché l’apodittico richiamo iniziale al filosofo greco – e come tale apre uno squarcio su altre possibili storie: lascia intendere l’esistenza di un ménage familiare preciso, nel quale la moglie ha un carattere più deciso e si considera l’unica in grado di amministrare la vita del marito, uomo “di provincia”, appunto, dunque impacciato e assai poco pratico, capace, se lasciato a se stesso, di sperperare una cifra non indifferente prendendo una carrozza alla stazione di Milano.

Che cosa sia il realismo magico Bontempelli lo spiegò molte volte, chiarendolo definitivamente con lucidità e rigore in un testo uscito tra il 1926 e il 1927 nel secondo fascicolo della rivista “900” e poi pubblicato da Vallecchi nel 1938 con il titolo *L’avventura novecentista*:

Dopo aver detto che lo strumento per liberarci dalla ripetizione del vecchio, e favorire l’atmosfera del tempo nuovo, doveva essere uno solo – l’immaginazione – ho bene spiegato che non si doveva intendere la fantasia per la fantasia, le milleuna notte. No. L’immaginazione non è il fiorire dell’arbitrario, e molto meno dell’impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un’atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un’inquietudine intensa, quasi un’altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. E più che di fiaba abbiamo sete d’avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne. In questo senso l’arte deve dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di «magia», e abbiamo chiamato l’arte nostra «realismo magico».

[...]

Nell’uno e nell’altro caso entra in gioco lo stupore, da cui nasce l’incanto che chiamiamo arte, poesia. In altre parole, ciò che è realtà, natura, deve, per acquistare un valore d’arte, essere dominato dall’immaginazione. L’arte di dominare la natura s’è chiamata un tempo «magia». Vedete dunque che nella formula non c’era la pretesa, che sarebbe stata ridicola, di imporre un programma. L’opera degli scrittori, degli artisti nuovi, non ha programmi. Non avendo programmi, non ha limiti. È una battaglia per la fantasia, che non conosce confini.

La nuova arte vuol essere un viaggio ininterrotto attraverso la natura, o la vita, o l’animo umano – ma viaggio sempre, movimento, invenzione; – e soprattutto coraggio; non contentarsi mai di quello che si è veduto o scoperto, non stagnare mai².

Di tutto ciò è squisita anticipazione – quasi a mo’ di manifesto, con tanta e tale esattezza ricorrono gli elementi poi teorizzati da Bontempelli – un altro episodio de *La vita intensa*, che accade poche pagine dopo quello della valigia grande, sempre mediato dagli occhi e dalla voce del narratore e del suo amico Piero, che continuano la loro passeggiata senza meta, entrambi reduci di guerra e ancora in divisa militare:

Alzai il capo per far parte a Piero del mio soliloquio interno – ma ne fui distratto dalla vista di una coppia che veniva in senso opposto a noi e in quel momento quasi ci rasentava. Lui era un giovane qualunque. E lei una ragazza qualunque. Ma la ragazza qualunque disse al giovane, girandosi un po’ verso lui e cercando di scrutarne la faccia, questa parola terribile:

«Ti piace la Zolfanelli?».

Mentre il giovane qualunque rispondeva con indifferenza: «A me? no...», io e Piero ci eravamo guardati in faccia, prima con un baleno concorde di riso, poi con una improvvisa desolazione.

«No, no, no!».

«Hai ragione: no e poi no».

Non era possibile.

² M. Bontempelli, *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, ora in *Realismo magico e altri scritti sull’arte*, Milano, Abscondita, 2006, pp. 72-73.

Era l'assurdo.

Era l'incongruo.

Era l'inimmaginabile.

Un caso improvviso e imprevisto della vita ci portava d'un tratto la conoscenza d'una realtà: «la Zolfanelli». E tutto faceva credere che la Zolfanelli fosse una donna. Una donna che poteva piacere e non piacere. Una donna della quale un'altra donna si interessava, con un principio di sospetto geloso, scrutando sul volto dell'amante l'effetto del suo nome.

Questo nome era «la Zolfanelli»³.

Altre parole rubate dalla realtà: parole banali in un contesto normale. Due fidanzati che avviano un discorso destinato forse a spegnersi lì, o invece a sfociare in una delle tante immotivate e comunissime liti da innamorati. Basta però un nome – buffo, perché in Bontempelli il realismo magico si sposa sempre all'umorismo – per «portarci d'un tratto la conoscenza d'una realtà». Le sillabe comiche e allo stesso tempo misteriosamente evocative – la Zolfanelli – aprono la strada all'invenzione di una storia, attraverso la forza dell'immaginazione che si impone sulla realtà pura. Nasce l'assurdo, l'incongruo, l'inimmaginabile: o meglio, quel che non ci si poteva immaginare, ma che adesso, appunto, la nostra fantasia ci porta a immaginare.

Mi sembra che gli elementi che caratterizzano l'originale idea di realismo magico siano perciò i seguenti:

1. la forza dell'immaginazione, che tuttavia non è mai arbitraria né fiabesca.
2. Il punto di partenza rappresentato da una materia reale, solida, direi perfino banale, descritta con la massima precisione.
3. L'insorgere di un elemento che scompone la realtà e la proietta in un'altra dimensione, che tuttavia esiste soprattutto nell'immaginazione dei personaggi, del narratore, dei lettori.
4. Tutto ciò crea una situazione di magia, un'atmosfera poetica, assurda, surreale, talora umoristica.
5. Vi è nel realismo magico il peso della tradizione umanistica. Non a caso nello stesso testo Bontempelli ricorda di aver «segnalato la pittura del Quattrocento come la più vicina al nostro spirito». «L'arte deve dominare la natura», afferma poi, e ancora: «Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello, secondo un nostro ritmo interiore, che è ancora più bello: costruire sopra l'Acropoli il Partenone. Oppure mandare per il mondo nuove persone, Amleto, Angelica, Ulisse, Giuliano Sorel, Orlando, l'Innominato, la Pisana, don Chisciotte, delle quali poi l'umanità non può fare senza»⁴. L'uomo, come nell'Umanesimo, non solo è ancora al centro della Creazione, ma è in grado di modificarla attraverso l'immaginazione creativa, e dunque l'arte, in tutte le sue declinazioni.
6. Infine, nel realismo magico l'autore è coraggioso, non si accontenta mai di quel che ha scoperto o ha inventato, cerca sempre di andare oltre, in un viaggio ininterrotto fatto di movimento e invenzione.

Nel contesto italiano le proposte di Bontempelli, relativamente ignorate dalla letteratura, hanno trovato rispondenza soprattutto nell'arte figurativa e nel cinema. Se penso alla migliore realizzazione del manifesto del 1938 mi viene in mente la sceneggiatura scritta nel 1951 da Cesare Zavattini per il *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica.

³ M. Bontempelli, *La vita intensa*, cit., pp. 13-14.

⁴ M. Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, cit. pp. 72-73.

Del resto, prima ancora di Bontempelli il termine realismo magico (*Magischer Realismus*) era stato usato dal critico tedesco Franz Roh, nella presentazione di una mostra di Heinrich Maria Davringhausen organizzata a Monaco di Baviera nel 1922, e in particolare per il quadro *Bambino che gioca*, e in seguito nel 1925 nel fondamentale testo critico *Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Malerei*⁵.

Tra gli artisti che più di altri vennero avvicinati al realismo magico, oltre a tedeschi come Georg Scholz, Georg Schrimpf ed Ernst Fritsch (esponenti della *Neue Sachlichkeit*, ovvero la nuova oggettività), spiccano il gruppo italiano di *Valori plastici* – Savinio, De Chirico, Carrà e Morandi su tutti – e la scuola milanese *Novecento*, con nomi quali Mario Sironi e Ubaldo Oppi, e ancora Cagnaccio di San Pietro.

Come abbiamo visto, Bontempelli adoterà il termine subito dopo, nel secondo fascicolo di "900", tra il 1926 e il 1927, e farà esplicito riferimento, per gli artisti italiani, al recupero della pittura del Quattrocento. È interessante da questo punto di vista notare come il primo passaggio del realismo magico dall'Europa all'America Latina sia avvenuto proprio nel campo dell'arte figurativa, soprattutto grazie ad autori argentini, come Alfredo Guttero ed Enrique Borla. Non v'è dubbio che perfino Frida Kahlo abbia subito il fascino del realismo magico tedesco e italiano, incorporandolo nella propria faticosa e complessa formazione.

Il realismo magico latinoamericano non nasce dunque dal nulla, non fiorisce dopo un interminabile acquazzone tropicale come uno dei magnifici e carnosì fiori di un giardino di Macondo. Esso affonda in parte le sue radici nelle esperienze europee, mediate soprattutto – come si è appena detto – dall'arte figurativa e dal cinema.

Non è un caso che nel 1951 Gabriel García Márquez si fosse recato a Roma, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, per incontrare Zavattini. Lo scrittore presentò negli anni successivi al pubblico colombiano tre film di De Sica sceneggiati di Zavattini, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Umberto D.*, dedicandovi anche alcuni articoli, poi raccolti nel volume *Gente di Bogotà*⁶. E lo stesso García Márquez, insieme al cineasta argentino Birri e ai cubani García Espinosa e Gutiérrez Alea, fondò nel 1986 a San Antonio de los Baños, alle porte dell'Avana, la *Escuela de Cine de Cuba*, dedicandola proprio a Cesare Zavattini.

C'era stata inoltre nel frattempo in America Latina la fioritura della letteratura fantastica. Tralasciando Borges, che è fenomeno troppo grande per poter essere ricondotto a qualsiasi classificazione, viene in mente su tutti il nome di Adolfo Bioy Casares, ma anche quello della moglie, Silvina Ocampo⁷. I due, tra l'altro, sono autori proprio insieme a Borges di una magnifica *Antologia della letteratura fantastica*⁸.

Anche la rinascita dell'indigenismo, a partire dagli anni Quaranta, non è del tutto estranea al successivo fenomeno del realismo magico. Mentre in alcuni casi – penso al peruviano José María Argueda⁹ – la narrativa indigenista privilegiò l'indagine introspettiva e prese accenti cupi e drammatici, in altri fece ampio uso della fantasia e dell'immaginazione. Il messicano Juan Rulfo, un po' come Borges, è un autore talmente grande da sfuggire a classificazioni di sorta. È tuttavia innegabile che la sua biografia personale sia intrisa di esperienze legate alla dialettica tra le

⁵ F. Roh, *Post espressionismo. Realismo magico. Problemi della pittura più recente*, Lipsia, Klinkhardt & Biermann, 1925: sul tema, si veda il saggio *Franz Roh e il realismo magico* di Sara Cecchini, in *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana*, a cura di Mario Sartor, Udine, Forum, 2005, pp. 31 segg.

⁶ G. García Márquez, *Gente di Bogotà, 1954-1955*, Milano, Mondadori, 1999.

⁷ Basterà qui citare due opere su tutte di Bioy Casares pienamente fantastiche, *L'invenzione di Morel*, Milano, Bompiani, 2000, e *Diario della guerra al maiale*, Roma, Ferro di Cavallo, 2007. Altri suoi libri sono invece più vicini a quella che ho definito concezione bontempelliana del realismo magico, come *Un leone nel parco di Palermo*, Torino, Einaudi, 2005. Per Silvina Ocampo, citerò *E così via*, Torino, Einaudi, 1989, e *Autobiografia di Irene*, Palermo, Sellerio, 2000.

⁸ J.L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares, *Antologia della letteratura fantastica*, Torino, Einaudi, 2007.

⁹ J.M. Argueda, *I fiumi profondi*, Torino, Einaudi, 2011.

culture europea e originaria, e del resto non è un caso che abbia lavorato per molto tempo nell'Instituto Nacional Indigenista messicano. Autore di due soli libri, brevi e perfetti – *La pianura in fiamme* e *Pedro Páramo*¹⁰ – Rulfo introdusse due innovazioni che successivamente si ritroveranno nella grande stagione del realismo magico latinoamericano: la frammentazione del tempo della narrazione e l'intervento dell'immaginazione sulla realtà, che viene trasformata in mitologia. Così descrive queste caratteristiche José Miguel Oviedo nel quarto volume della sua *Storia della letteratura ispanoamericana*:

Il tempo non è un dato oggettivo e affidabile, bensì il flusso discontinuo e incerto di una coscienza soggettiva che tende a deformarlo. Ciò vuol dire che non disponiamo quasi mai di un filo temporale unitario, ma solo di una precaria composizione della memoria e del disegno interiore di ciascun individuo. L'immaginazione del narratore opera mediante sequenze che sintetizzano il processo in ritagli di scene i cui margini, unendosi, si sovrappongono o lasciano dei vuoti che offuscano la visione d'insieme. Non seguono un ordine lineare e configurano un rompicapo o un labirinto che ha molto del montaggio cinematografico, con le sue tecniche del *flashback*, del *fade-out* o della voce in *off*. Queste diverse prospettive creano una struttura segnata da tagli, ripetizioni, anticipazioni, ingrandimenti, echi e riflessi, che favoriscono gli intensi riverberi simbolici del racconto. Il secondo aspetto, chiaramente associato al primo, è la rappresentazione di una realtà i cui confini con le forme di immaginazione popolare si sono cancellati o si sono confusi quasi per intero. Così la frammentazione del tempo narrativo corrisponde a una dispersione dello spazio nel quale i personaggi vivono i propri drammi. In *Pedro Páramo* le dicotomie vita/morte e mondo reale/oltretomba si dissolvono in una dimensione ambigua che contraddice le evidenze razionali. I morti parlano tra loro e con i vivi, in un florilegio di sogni anticipatori, promesse rituali e castighi predestinati¹¹.

Cent'anni di solitudine, uscito nel 1967, è senza dubbio un grande libro. Esso ha avuto soprattutto alcuni meriti innegabili. La fortuna del suo autore, García Márquez, si è accompagnata e in parte sovrapposta alla scoperta o alla riscoperta di alcuni altri nomi prestigiosi della letteratura continentale: i messicani Octavio Paz e Carlos Fuentes, il peruviano Mario Vargas Llosa, i cubani José Lezama Lima, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante, l'argentino Julio Cortázar, i cileni Jorge Edwards e Pablo Neruda, e ancora – in ambito lusofono e non già ispanoamericano – i brasiliani Jorge Amado e João Guimarães Rosa¹². È il fenomeno noto anche come *boom* oppure come il *nuovo romanzo latinoamericano* (escludendo in quest'ultima accezione i poeti Paz e Neruda).

Cent'anni di solitudine è senza alcun dubbio tra i libri più famosi del Ventunesimo secolo, comparabile – quanto a fortuna – alla *Recherche* di Proust, all'*Ulysses* di Joyce, alla *Montagna magica* di Thomas Mann, al *Signore degli anelli* di Tolkien. Combinato con alcune circostanze geopolitiche, tra le quali spiccavano certamente la Rivoluzione cubana del 1959 e il golpe cileno del 1973, il romanzo richiamò sull'America Latina un'attenzione senza precedenti: quello stesso interesse che autori di più alta statura, come Jorge Luis Borges o la generazione della rivista *Orígenes* guidata dal giovane Lezama Lima, non erano riusciti ad creare.

Sull'origine del realismo magico di García Márquez si è scritto naturalmente moltissimo: vi si riscontrano senza dubbio le influenze che ho menzionato prima, nonché altre,

¹⁰ J. Rulfo, *La pianura in fiamme*, Torino, Einaudi, 2012; *Id.*, *Pedro Páramo*, Torino, Einaudi, 2014.

¹¹ J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, pp. 69-70; traduzione mia.

¹² Qualche titolo fondamentale: O. Paz, *Vento cardinale e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1989; C. Fuentes, *Aura*, Milano, il Saggiatore, 2011; *Id.*, *La morte di Artemio Cruz*, Milano, il Saggiatore, 2012; J. Lezama Lima, *Paradiso*, Torino, Einaudi, 2001; A. Carpentier, *Il secolo dei lumi*, Palermo, Sellerio, 2001; G. Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Milano, il Saggiatore, 2000; J. Cortázar, *Rayuela, il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 2013; J. Edwards, *L'origine del mondo*, Nardò, Besa, 2013; P. Neruda, *Poesie*, Roma, Newton Compton, 2012; J. Amado, *Donna Flor e i suoi due mariti*, Milano, Garzanti, 2009; J. Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, Milano, Feltrinelli, 2003. Della sterminata produzione di Vargas Llosa, premio Nobel nel 2010, si dirà più avanti, *cfr.* note 27-35.

prima tra tutte quella di Faulkner; vi è il conflitto, tante volte dibattuto, tra le due anime della Colombia, quella andina, più chiusa e riflessiva, nella quale si fa rientrare anche la capitale Bogotá, e quella caraibica, esplosivamente tropicale. Lo stesso García Márquez ha parlato di un bisogno insopprimibile di raccontare e inventare, libero da freni: un bisogno che si sarebbe manifestato fin dagli esordi, ma che lo scrittore aveva a lungo celato, pubblicando dapprima opere più sobrie e misurate, e conservando in un cassetto le prime versioni del grande romanzo, che in realtà andrebbe considerato, quanto meno in bozza, la sua opera d'esordio.

Quali sono però le differenze tra il realismo magico di *Cent'anni di solitudine* e quello di Bontempelli?

Per capirlo, leggiamo una pagina quasi presa a caso dal grande romanzo del 1967:

Remedios la bella rimase a vagare per il deserto della solitudine, senza croci da sopportare, a maturare nei suoi sogni senza incubi, nei suoi bagni interminabili, nei suoi pasti senza orario, nei suoi profondi e prolungati silenzi senza ricordi, fino a un pomeriggio di marzo in cui Fernanda volle piegare in giardino le sue lenzuola di fiandra, e chiese aiuto alle donne di casa. Avevano appena cominciato, quando Amaranta si accorse che Remedios la bella era indiafanata da un pallore intenso.

«Ti senti male?», le chiese.

Remedios la bella, che teneva stretto il lenzuolo all'altro capo, fece un sorriso di compatimento.

«Macché», disse, «non mi sono mai sentita così bene».

Aveva appena finito di dirlo, quando Fernanda sentì che un delicato vento di luce le strappava le lenzuola dalle mani e le spiegava in tutta la loro ampiezza. Amaranta sentì un tremito misterioso nei pizzi delle sue sottane e cercò di aggrapparsi al lenzuolo per non cadere, nell'istante in cui Remedios la bella cominciava a sollevarsi. Ursula, già quasi cieca, fu l'unica che ebbe tanta serenità da riconoscere la natura di quel vento ineluttabile, e lasciò le lenzuola alla mercé della luce, e vide Remedios la bella che la salutava con la mano, tra l'abbagliante palpitare delle lenzuola che salivano con lei, che uscivano con lei dall'aria degli scarabei e delle dalie, e con lei attraversavano l'aria in cui si spegnevano alle quattro del pomeriggio, e con lei si perdevano per sempre nelle alte arie dove non potevano raggiungerla nemmeno i più alti uccelli della memoria¹³.

Qui ci si trova evidentemente nel campo del fiabesco. La fantasia è libera da qualsiasi ancoraggio al dato reale, dunque – in termini tecnici e senza giudizio di valore – arbitraria.

Vi è senz'altro un potente atto di creazione e di immaginazione, che determina l'ingresso da parte del lettore in una dimensione altra rispetto a quella del reale. Tuttavia lo strappo è netto e non produce quello stato di sospensione tra il noto e l'ignoto, tra il sonno e la veglia, tipico dei racconti di Bontempelli o dei quadri di Carrà, Savinio o del De Chirico metafisico. Non guardiamo attraverso una porta socchiusa un ambiente sconosciuto, ma ci troviamo già direttamente oltre l'uscio, in pieno sole, travolti da una luce accecante che fa brillare i colori. Non c'è insomma più alcuna ambiguità. Siamo con due piedi, per così dire, ben piantati nel territorio della favola.

Gli ingredienti sono ben noti ai frequentatori della prosa del premio Nobel: uso abbondante dell'iperbole («l'abbagliante palpitare delle lenzuola che salivano con lei», «con lei si perdevano per sempre nelle alte arie dove non potevano raggiungerla nemmeno i più alti uccelli della memoria»), toni evocativi dal marcato sapore biblico (il «deserto della solitudine», i «bagni interminabili», i «silenzi senza ricordi» il «delicato vento di luce [che] le strappava le lenzuola dalle mani e le spiegava in tutta la loro ampiezza», e ancora, la donna quasi cieca che « fu l'unica che ebbe tanta serenità da riconoscere la natura di quel vento ineluttabile [...] e vide Remedios la bella che la salutava con la mano, tra l'abbagliante palpitare delle lenzuola che salivano con lei»),

¹³ G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 1995, p. 236.

aggettivi apparentemente incongrui e associati un po' per gusto estetico, un po' perché proprio l'irrazionalità dell'associazione conferisce al racconto un senso di enigma (il «vento ineluttabile», che poi è «vento di luce», finché le lenzuola sono «lasciate alla mercé della luce», non più del vento), oltre naturalmente a una spolverata di fenomeni naturali inspiegabili (in questa pagina, «uscivano con lei dall'aria degli scarabei e delle dalie», oltre alla scena centrale della levitazione e assunzione al cielo di Remedios la bella e al «tremite misterioso nei pizzi delle sottane»; ma il romanzo è costellato da centinaia di analoghi episodi).

Non parliamo poi degli aggettivi: i bagni sono “interminabili”, i silenzi, già senza ricordi, sono anche “profondi e prolungati”; il pallore, oltre a “indiafanare” Remedios la bella, è “intenso”; il vento di luce è “delicato” e “ineluttabile”, il palpitare delle lenzuola “abbagliante”, le arie sono “alte”, così come gli uccelli della memoria.

L'*horror vacui* è in effetti una delle caratteristiche che più colpiscono in García Márquez. Iperboli e fenomeni misteriosi di vago sapore biblico si ritrovano anche in Faulkner, ma collocati in punti salienti e quasi preparati da pagine più sobrie, di attesa, che danno più forza all'evento inspiegabile o addirittura sovranaturale, quando infine ricorre. In *Cent'anni di solitudine*, invece, non vi è quasi pagina senza un episodio analogo a quello appena descritto, né un capoverso senza aggettivi roboanti o associazioni assurde. Si è sopraffatti da tanta abbondanza di magia.

L'ho già detto, ma lo ripeto qui a scampo di equivoci: *Cent'anni di solitudine* è un grande libro, opera di un grande scrittore.

Come ha scritto Danilo Manera in un bell'articolo sull'*Indice dei libri del mese* di luglio/agosto 2014, dedicato alla scomparsa del premio Nobel colombiano,

Gabriel García Márquez (1927-2014), detto “Gabo”, ha saputo risvegliare l'anima di un intero continente: l'hanno ripetuto voci di ogni latitudine in occasione della sua morte, il 17 aprile scorso, che ha costituito una commozione letteraria globale, come mai si era vista per uno scrittore dei nostri tempi, tantomeno uno del cosiddetto “terzo mondo”. Già leggendario in vita, compariva nelle breaking news televisive e nei titoli di testa di giornali in tutte le lingue, riempiva i siti d'informazione, le emittenti radiofoniche, i blog, le reti sociali, in un addio durato a lungo, con tre giorni di lutto nazionale in Colombia.

Quasi a voler applicare il suo gusto per l'iperbole, come se si trattasse della sua Mamá Grande, è stato un coro planetario di elogi e rievocazioni. Governi e presidenti di ogni dove hanno espresso il loro cordoglio e la loro stima. Scrittori e artisti hanno fatto a gara ad ammettere quanto gli devono. E milioni di semplici lettori hanno lasciato volare una farfalla gialla, levato un calice, rivolto un pensiero. “Nessuno scrittore al mondo ha avuto un impatto comparabile negli ultimi 50 anni,” scrive Salman Rushdie, sul “New York Times” (21 aprile). “Per questa meraviglia, la nostra sola reazione possibile è la gratitudine. È stato il più grande di tutti noi.” E riprendendo un paragone di Ian McEwan, rinvia a Charles Dickens: nessuno dopo è stato letto e amato tanto. Gli autori di lingua spagnola non ne dubitavano: l'Accademia ha dichiarato il suo capolavoro la seconda opera più importante scritta in castigliano dopo il *Don Chisciotte*¹⁴.

Lo scrittore di lingua spagnola più letto e amato dopo Cervantes, autore del libro in lingua spagnola più letto e amato dopo il *Don Chisciotte*: non v'è dubbio. Eppure, a mio modesto avviso e al di là del paradosso apparente, uno scrittore sopravvalutato e un romanzo sopravvalutato; e, con una contraddizione ancora più profonda, un libro e un autore che se da un lato hanno avuto l'inestimabile pregio di risvegliare l'attenzione verso l'America Latina, dall'altro hanno avuto

¹⁴ D. Manera, *García Márquez, Il più amato degli scrittori*, L'Indice dei libri del mese, luglio/agosto 2014.

conseguenze a lungo termine tutt'altro che positive sulla letteratura di quel continente, e non solo, e sul gusto di generazioni di lettori di tutto il mondo.

Se infatti il libro di per sé è stata una creazione originale, innovativa e indubbiamente esplosiva, il modello che ha rappresentato non aveva nessuna di queste caratteristiche. I seguaci e gli imitatori, di diversa statura, hanno avuto a disposizione uno schema facile da replicare e paradossalmente privo delle qualità dell'originale: gli epigoni di García Márquez hanno infatti ripetuto gli stessi stilemi, le stesse storie, le stesse trovate. Perfino Gabo, scrittore dotato di enorme talento, ha finito per diventare prigioniero dello straordinario successo del romanzo, come il suo generale nel labirinto, rifugiandosi spesso nella reiterazione dei moduli che avevano avuto tanta fortuna la prima volta. È una tentazione in fondo comprensibile per chi ne è stato il creatore: come rinunciare a una formula che ti ha dato fama planetaria, l'idolatria delle folle, i favori della critica e addirittura il premio Nobel per la letteratura?

Del resto, proprio quando alla base della creazione fantastica non vi è un solido ancoraggio alla materia reale, risulta difficile anche per il più geniale dei narratori variare i propri meccanismi.

Mutatis mutandis, è un po' la stessa differenza che intercorre tra il *Signore degli anelli* e la letteratura fantasy ordinaria. Quest'ultima può essere di diverso livello qualitativo, talora assurgendo anche a narrativa di intrattenimento di buona fattura, ma paga spesso lo scotto di essere costruita sul vuoto e dunque, alla lunga, di inseguire gli stessi percorsi ripetitivi. Tolkien, invece, era un serio e scrupoloso indagatore delle mitologie e letterature nordiche¹⁵ e perciò alla base del suo grandioso ciclo narrativo disponeva di solidissimo materiale. Altra cosa è che – una volta accumulato – avesse deciso di metterlo da parte, costruendo personaggi, storie, geografie e perfino lingue di sua creazione: in filigrana continuava comunque a intravedersi lo squisito lavoro di citazioni e di metaletteratura che portarono il grande poeta W.H. Auden addirittura ad accostarlo, in una recensione pubblicata sul *New York Times* il 22 gennaio 1956, a John Milton¹⁶.

Allo stesso modo, le creazioni immaginarie di Borges si fondano su una profonda conoscenza delle letterature. Il suo bestiario fantastico¹⁷ attinge ad esempio dalle mitologie classica, araba, nordica e germanica. A quest'ultima lo stesso Borges dedica un bellissimo testo scritto insieme a María Esther Vázquez¹⁸.

Non così avviene nel realismo magico che prende le mosse da *Cent'anni di solitudine*, proprio perché spesso vi si avverte la mancanza di un retroterra solido sul quale costruire la narrazione.

Eréndira stava facendo il bagno alla nonna quando si alzò il vento della sua disgrazia. L'enorme villa di malta lunare, sperduta nella solitudine del deserto, tremò fin dalle fondamenta al primo assalto. Ma Eréndira e la nonna erano abituate ai rischi di quella natura sfrenata, e notarono appena la forza del vento nel bagno decorato con serie di pavoni e mosaici puerili da terme romane¹⁹.

In questo racconto del 1972, inserito nella raccolta da cui prende il nome, ritorna il vento che aveva portato via Remedios la bella, ma c'è anche il «deserto della solitudine» che avevamo trovato in quella stessa pagina. Due moduli che costellano tutta la produzione di García

¹⁵ Basterà ricordare che fu professore di filologia anglosassone all'Università di Oxford e di letteratura medievale nel Merton College, e che fu autore di numerosi saggi in materia.

¹⁶ http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html?_r=1&

¹⁷ Uscito in due versioni successive, pubblicate in Italia rispettivamente come *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi, 2007, e *Il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2006.

¹⁸ J. L. Borges, M. E. Vázquez, *Letterature germaniche medievali*, Milano, Adelphi, 2014.

¹⁹ *La incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata*, Milano, Mondadori, 2005, p. 66.

Márquez, come, ad esempio, le interminabili piogge, che però non sono semplici e comprensibili acquazzoni tropicali, ma fenomeni sovranaturali forieri di eventi miracolosi.

Propongo alcune pagine da tre libri del premio Nobel colombiano, prese ancora una volta davvero a caso:

Osservando la impavida donna illuminata dal riverbero del fuoco, che né in quel momento né in nessun altro istante della sua vita sembrava esistere completamente, si ricordò d'un tratto che in un undici di ottobre, in piena guerra, lo aveva risvegliato la certezza brutale che la donna con la quale aveva dormito era morta. Lo era, in realtà, e non aveva dimenticato la data perché anche lei gli aveva chiesto un'ora prima che ora era. Nonostante la rievocazione, nemmeno stavolta si accorse fino a che punto lo avevano abbandonato i presagi, e mentre il caffè bolliva continuò a pensare per pura curiosità, ma senza il più insignificante rischio di nostalgia, alla donna li cui nome non aveva mai saputo, e il cui volto non aveva mai visto in vita perché era arrivata nella sua amaca inciampando nel buio. Tuttavia, nel vuoto di tante donne che erano entrate nella sua vita allo stesso modo, non si ricordò che era stata lei, nel delirio del primo incontro, a trovarsi sul punto di naufragare nelle sue stesse lacrime, e appena un'ora prima di morire aveva giurato di amarlo fino alla morte. Non tornò a pensare né a lei né a nessun'altra, dopo essersi ritrovato nel laboratorio con la tazza fumante, e accese la luce per contare i pesciolini d'oro che conservava in un recipiente di latta. Ce n'erano diciassette. Da quando aveva deciso di non venderli, aveva continuato a fabbricare due pesciolini al giorno, e quando ne aveva terminati venticinque tornava a fonderli nel crogiuolo per ricominciare a farli. Lavorò per tutta la mattina, assorto, senza pensare a nulla, senza accorgersi che qualcuno era passato davanti al laboratorio gridando che chiudessero la porta se non volevano che la casa si inondasse, e senza accorgersi nemmeno di se stesso finché Ursula entrò col pranzo e spense la luce.

«Che pioggia!», disse Ursula.

[...]

Si coricò nell'amaca, si tolse il cerume dalle orecchie con un temperino, e dopo pochi minuti si addormentò. Sognò di entrare in una casa vuota, con le pareti bianche, e di sentirsi turbato d'essere la prima persona umana che vi metteva piede. Nel sogno si ricordò di aver sognato la stessa cosa la notte prima e molte altre notti negli ultimi anni, e seppe che l'immagine gli si era cancellata dalla memoria quando si era svegliato, perché quel sogno ricorrente aveva la virtù di non poter essere ricordato se non dentro il sogno stesso. Un momento dopo, in effetti, quando il barbiere bussò alla porta del laboratorio, il colonnello Aureliano Buendía si svegliò con l'impressione di essersi involontariamente addormentato per qualche secondo, e di non aver avuto il tempo di sognare nulla.

«Oggi no», disse al barbiere. «Ci vediamo venerdì»²⁰.

Slacciò un nastro dal capezzale del letto, si raccolse i capelli sulla nuca e sospirò, completamente sveglia. «E resterò nel sogno fino a morte». Lui non le badò. Aprì un cassetto dell'armadio dove c'era qualche gioiello, un orologio da donna e una penna stilografica, e prese un portafoglio con del denaro. Ne tolse quattro banconote e ripose il portafoglio nello stesso posto. Poi si mise nel taschino della camicia sei cartucce da fucile.

«Se la pioggia continua, sabato non vengo», disse.

Quando aprì la porta del patio, si fermò un attimo sulla soglia, respirando l'oscuro odore d'ottobre mentre i suoi occhi si abituavano all'oscurità. Stava per chiudere la porta quando nella stanza suonò il campanello della sveglia.

Sua moglie balzò dal letto. L'uomo indugiò, con la mano sulla maniglia, fino a quando lei interruppe la suoneria. Allora la guardò per la prima volta, pensieroso.

«Stanotte ho sognato gli elefanti», disse.

La pioggia s'infittì prima del terzo tocco. Un vento basso strappò ai mandorli della piazza le ultime foglie fradicie. L'illuminazione pubblica si spense ma le case rimanevano ancora chiuse, César Montero infilò la mula nella cucina e senza

²⁰ G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*, cit., pp. 262-264.

smontare gridò a sua moglie di portargli l'impermeabile. Si tolse di dosso il fucile a due canne che portava a bandoliera e lo legò, orizzontale, con le cinghie della sella. Sua moglie comparve in cucina con l'impermeabile.
«Aspetta che spiova», gli disse senza convinzione.
Lui indossò l'impermeabile in silenzio. Poi guardò verso il patio.
«Non spioverà fino a dicembre»²¹.

Il terzo giorno di pioggia avevano ucciso così tanti granchi dentro casa che Pelayo dovette attraversare il cortile allagato e buttarli in mare, perché la notte il piccolo aveva avuto la febbre e si pensava fosse a causa del fetore. Il mondo era triste fin dal martedì. Il cielo e il mare erano un tutt'uno di cenere, e la sabbia della spiaggia, che in marzo scintillava come polvere di fuoco, era diventata una brodaglia di fango e molluschi marci. A mezzogiorno la luce era talmente fioca che quando Pelayo tornò a casa dopo aver buttato via i granchi fece fatica a vedere cosa si muoveva e si lamentava in fondo al cortile. Dovete avvicinarsi un bel po' prima di rendersi conto che era un vecchio, sdraiato a faccia in giù nel pantano, che malgrado i continui sforzi non riusciva ad alzarsi, impedito dalle sue enormi ali²².

La nonna, grande e nuda, sembrava una bella balena bianca nella vasca di marmo. La nipote aveva appena compiuto quattordici anni, ed era languida e di ossa tenere, e troppo mite per la sua età. Con una parsimonia che aveva in sé una sorta di rigore sacro, faceva abluzioni alla nonna usando un'acqua in cui aveva bollito piante depurative e foglie odorose, che restavano attaccate alla schiena abbondante, ai capelli metallici e sciolti, alla spalla potente tatuata senza pietà come quella beffarda dei marinai.

«Stanotte ho sognato che stavo aspettando una lettera», disse la nonna.

Eréndira, che non parlava se non per motivi ineluttabili, domandò:

«Che giorno era nel sogno?».

«Giovedì».

«Allora era una lettera con brutte notizie», disse Eréndira, «ma non arriverà mai».

[...]

All'alba, quando il vento finalmente cessò, iniziarono a cadere gocce di pioggia grosse e isolate che spensero le ultime braci e indurirono le ceneri fumanti della villa. La gente del villaggio, indios per lo più, cercava di recuperare i resti del disastro: il cadavere carbonizzato dello struzzo, il telaio del piano dorato, il torso di una statua. La nonna contemplava a con una desolazione impenetrabile le spoglie della sua fortuna. Eréndira, seduta fra le due tombe degli Amadís, non piangeva più. Quando al nonna si convinse che restavano ben poche cose intatte fra le macerie, guardò la nipote con sincera compassione:

«Mia povera bambina», sospirò. «Non vivrai abbastanza a lungo per risarcirmi i danni».

Iniziò a risarcirli quel giorno stesso, sotto il fragore della pioggia, quando la nonna la portò dal bottegaio del villaggio, un uomo macilento, vedovo prematuro, molto noto nel deserto perché pagava a buon prezzo la verginità²³.

La reiterazione è impressionante. In tutti i brani riportati – ma chiunque potrebbe agevolmente trovarne altri, a decine – ci si trova nel mezzo di una pioggia copiosa e tendenzialmente interminabile, portatrice, come detto, di eventi di solito drammatici, sempre grandiosi. Ancora: la pioggia si associa sempre a sogni nei quali i protagonisti si smarriscono e che sconfinano poi nella realtà. I personaggi sono ossessionati dalla scansione delle date, dei giorni e dei mesi: nomi e numeri ai quali associano misteriose virtù evocative, quando non francamente profetiche. Tutti si trovano infine in uno stato di abbandono e isolamento, separati dal resto del

²¹ G. García Márquez, *La mala ora*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 24-25.

²² G. García Márquez, *Un signore molto vecchio con due ali enormi*, ne *La incredibile e triste storia*, cit., p. 7.

²³ G. García Márquez, *La incredibile e triste storia*, cit., pp. 66 e 71.

mondo, in una sospensione temporale e spaziale che può assumere le forme di una foresta tropicale o di un deserto, e all'interno della quale il tempo segue regole diverse dal resto del mondo, non già in virtù di un flusso di coscienza interiore ma grazie a un intervento sovranaturale o comunque inspiegabile che ha proprio modificato la realtà fisica e le sue leggi. Queste condizioni favoriscono la follia che afferra spesso e volentieri i personaggi, esponendoli a presagi visionari.

Non era certo la prima volta che un autore saccheggiasse dal proprio repertorio. Gioacchino Rossini, in fondo, riutilizzò quasi pedissequamente almeno tre brani dell'*Aureliano in Palmira*, opera drammatica del 1813, poco apprezzata dal pubblico, per farne nel 1816 altrettanti celeberrimi pezzi del *Barbiere di Siviglia*, una commedia, questa volta, e di straordinario successo: la sinfonia, la serenata di Lindoro e la cavatina di Rosina.

Mi sembra tuttavia che l'insistenza sul modello del realismo magico abbia da un lato impedito a un grande scrittore qual era García Márquez di esplorare altre regioni creative, e dall'altro e soprattutto abbia finito per convincere almeno una generazione di autori latinoamericani che quello fosse l'unico modello da seguire, tanto più che offriva una falsariga relativamente facile e di sicuro successo.

Ne è scaturita una germinazione rigogliosa di piogge infinite o tempeste di vento, di fantasmi che tornavano a visitare i vivi, di animali parlanti o antropomorfi, o umani zoomorfi, e di sogni labirintici, vegetazioni inestricabili, memorie perdute e giornate segnate da destini ineluttabili.

Ecco allora che:

Tutti quelli che assisterono a quel momento concordano nel dire che erano circa le otto della sera quando apparve Féruła senza che nessuno avesse presagito il suo arrivo. Tutti la poterono vedere con la sua camicetta inamidata, il suo mazzo di chiavi alla cintura e la sua crocchia da zitella, così come l'avevano vista sempre in casa. Entrò dalla porta della sala da pranzo mentre Esteban cominciava a tagliare l'arrosto e la riconobbero subito nonostante fossero sei anni che non la vedevano e lei fosse molto pallida e molto più vecchia. Era un sabato e i gemelli, Jaime e Nicolàs, erano usciti dal collegio per trascorrere il fine settimana con la famiglia, sicché anche loro erano presenti. La loro testimonianza è molto importante, perché erano gli unici membri della famiglia che vivevano completamente lontani dal tavolino a tre gambe, sottratti alla magia e allo spiritismo dal loro rigido collegio inglese. Dapprima sentirono un freddo immediato nella sala e Clara ordinò che chiudessero le finestre, perché aveva pensato che si trattasse di una corrente d'aria²⁴.

E:

Quando arrivò la prima stagione delle piogge, finirono le provviste e non seppero più che fare. Alcuni coloni avevano delle armi, vecchi fucili da caccia, ma gli animali della selva erano veloci e astuti. Perfino i pesci del fiume sembravano beffarli saltando sotto il loro naso senza lasciarsi prendere.

Isolati dalle piogge, da quegli uragani che non conoscevano, si consumavano nella disperazione di sapersi condannati a sperare in un miracolo, e contemplavano l'incessante crescita del fiume che al suo passaggio trascinava tronchi e animali gonfi.

Cominciarono a morire i primi coloni. Alcuni per avere mangiato frutti sconosciuti, altri attaccati da febbri rapide e fulminanti, altri ancora scomparivano nella lunga pancia di un boa rompiossa che li avvolgeva, li triturava e poi li inghiottiva con un prolungato e orrendo processo di ingestione.

Si sentivano perduti: in sterile lotta con la pioggia che a ogni assalto minacciava di portarsi via la capanna, con le zanzare che in ogni pausa dell'acquazzone attaccavano con ferocia implacabile, impadronendosi di tutto il corpo, mordendo, succhiando, lasciando pinzature ardenti e larve sotto la pelle, che poco dopo avrebbero cercato la luce lasciando ferite infette nel loro cammino verso la libertà

²⁴ Isabel Allende, *La casa degli spiriti*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 130-131.

verde, e infine con gli animali affamati che vagavano nella selva popolandola di suoni agghiaccianti che impedivano il sonno. Finché la salvezza venne loro con la comparsa di alcuni uomini seminudi, dal volto dipinto di rosso con polpa di bisso e monili multicolori sul capo e sulle braccia²⁵.

Oppure:

L'animava soltanto l'idea del rinfrescante bagno che l'aspettava, ma purtroppo non lo poté godere perché le gocce che cadevano dalla doccia non facevano in tempo a toccarle la pelle: evaporavano ancora prima di sfiorarla. Il calore emanato dal suo corpo era così intenso che le assi incominciarono a crepitare e a bruciare. Colta dal panico di morire carbonizzata tra le fiamme, si precipitò fuori dallo stanzino, così com'era, completamente nuda.

Nel frattempo l'odore di rose che emanava dal suo corpo era arrivato molto, molto lontano. Fino alla periferia del paese, dove rivoluzionari e federali erano impegnati in una cruenta battaglia. Tra di loro spiccava per coraggio proprio quel *villista* che la settimana prima era entrato a Piedras Negras e in cui Gertrudis si era imbattuta attraversando la piazza.

Una nuvola rosa arrivò fino a lui, lo avvolse e lo fece partire al galoppo verso la fattoria di Mamma Elena. Juan, così si chiamava quel personaggio, abbandonò il campo di battaglia senza sapere il perché, lasciandosi alle spalle un nemico mezzo morto. Una forza superiore guidava le sue azioni. Era spinto dal potente impulso di arrivare quanto prima a imbattersi in qualcosa di sconosciuto in un luogo indefinito. Non gli fu difficile trovarlo. Lo guidava l'odore del corpo di Gertrudis. Giunse appena in tempo per vederla correre in mezzo ai campi. Allora seppe perché era arrivato fin lì²⁶.

Si tratta, nel caso di Isabel Allende, Luís Sepúlveda e Laura Esquivel, ancora di autori di primo piano, così come, tanto per citarne un altro, il peruviano Manuel Scorza, che al realismo magico aggiunge un tono di epica indigena e di ballata popolare di tradizione orale²⁷. Ma accanto a loro e dietro a loro sono sorte legioni di autori minori che hanno approfittato del facile successo garantito dal filone.

È mancato insomma l'ultimo dei requisiti che Bontempelli aveva elencato nel suo testo del 1938: l'invito rivolto agli esponenti del realismo magico ad essere coraggiosi, a non accontentarsi mai di quel che hanno scoperto o inventato, a cercare sempre di andare oltre, in un viaggio ininterrotto fatto di movimento e invenzione: «non stagnare mai».

Mi colpisce poi personalmente che mentre nell'arte figurativa il realismo magico latinoamericano abbia conservato i caratteri originali, affidandosi all'allusione, al mistero contenuto, appena accennato e per questo dotato di maggior potere evocativo, nella letteratura si sia privilegiato il completo disvelamento, lo sciorinare con toni forti e aulici, il mistero che paradossalmente non è più tale, una volta che se ne è imparato il meccanismo.

Vorrei a questo punto sgombrare il campo da un altro possibile equivoco: non è qui in alcun modo in discussione il fatto che i libri di questi autori traggano materiale e ispirazione da aspetti propri dell'ambiente e delle tradizioni latinoamericani (con una marcata prevalenza per le atmosfere tropicali, ma anche, come in Scorza, Allende e altri, quelle andine). Se posso anzi fare un'annotazione autobiografica, confesso di avere un debole per l'America Latina, per la sua cultura

²⁵ Luis Sepulveda, *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore*, Milano, TEA, 2014, p. 40.

²⁶ Laura Esquivel, *Dolce come il cioccolato*, Milano, Garzanti, 2012, pp. 46-47.

²⁷ M. Scorza, *Rulli di tamburo per Rancas*, Milano, Feltrinelli, 2002; *Id.*, *Storia di Garabombo l'invisibile*, Milano, Feltrinelli, 2002.

e per la sua letteratura. Quanto ho fin qui scritto perciò non vuol dire che la strada corretta fosse quella di un realismo magico all'italiana o all'europea.

Il fatto è che semmai un certo realismo magico ha limitato, e parzialmente ancorché involontariamente mortificato, la ricchezza delle culture del continente. Le ha chiuse in una ripetitività sterile che in qualche modo si fa folklore e che comprime le infinite varianti e potenzialità che la letteratura e la creazione artistica latinoamericane possiedono.

Insomma, in quella sorta di contrapposizione sul modello Bartali-Coppi o Beatles-Rolling Stones che è stata a lungo la domanda «Stai con García Márquez o con Vargas Llosa?», io non ho dubbi. Trovo che Vargas Llosa possa essere preso ad esempio di un'altra letteratura dell'America Latina: perché lo scrittore peruviano ha scelto la strada più difficile, ha esplorato molteplici ambiti narrativi, non accontentandosi mai dei risultati raggiunti, anche quando gli avevano dato grande fama e popolarità, come nel caso di *Conversazione nella cattedrale*, *La città e i cani*, ma anche con libri più leggeri, come *Pantaleón e le visitatrici*, o più accattivanti, come *La zia Julia e lo scribacchino*²⁸. La statura di Vargas Llosa, qualunque sia il giudizio che vogliamo dare della sua letteratura e quali che siano le nostre simpatie personali, si vede dal coraggio di rimettersi ogni volta in discussione, passando da un genere all'altro eppure sempre mantenendo una perfetta riconoscibilità, che scriva storie tragiche o addirittura da pugno nello stomaco come ne *Il sogno del Celta*²⁹ e ne *La festa del caprone*³⁰, o brillanti commedie come *Elogio della matrigna*³¹ o *Avventure della ragazza cattiva*³²; che esplori la biografia di Gauguin e della prima femminista sudamericana, Flora Tristán, antenata sia del pittore francese che dello stesso Vargas Llosa, ne *Il paradiso è altrove*³³, o che costruisca una sua personale epopea peruviana, ne *I quaderni di don Rigoberto*³⁴, *Il caporale Lituma sulle Ande*³⁵ e *L'eroe discreto*³⁶. Vargas Llosa, insomma, non ha mai ceduto alla tentazione di ripetere all'infinito uno schema che si fosse dimostrato riuscito e premiato dal successo.

Oppure si può pensare alla florida creatività cubana, costruita però su solide basi che poggiano a loro volta sulla storia e sulla geografia dei Caraibi ma anche su una padronanza della cultura universale, come avviene nelle opere di Alejo Carpentier, José Lezama Lima e Guillermo Cabrera Infante.

Per avvicinarci ai nostri giorni, forse Roberto Bolaño è stato finalmente il primo grande autore a rompere, dapprima in un circolo di ammiratori quasi segreti, poi via via nel grande pubblico, l'imperio del realismo magico. Prematuramente scomparso, questo straordinario scrittore cileno rifugiatosi in Messico ha scritto libri difficilmente catalogabili, nei quali la storia, la cultura e le vicissitudini del continente sono sempre presenti ma assurgono a manifestazioni di categorie universali della narrazione umana. Chiunque legga *I detective selvaggi*³⁷, *I dispiaceri del vero poliziotto*³⁸ o quell'immenso e incompiuto capolavoro che è *2666*³⁹ si perde in un universo creato da un'immaginazione potente ma mai banale, mai ripetitiva, soprattutto – è questa la parola chiave – mai sazia.

²⁸ M. Vargas Llosa, *Conversazione nella cattedrale*, Torino, Einaudi, 1998, *La città e i cani*, Torino, Einaudi, 1998, *Pantaleón e le visitatrici*, Torino, Einaudi, 2001, *La zia Julia e lo scribacchino*, Torino, Einaudi, 2006.

²⁹ *Id.*, *Il sogno del Celta*, Torino, Einaudi, 2011.

³⁰ *Id.*, *La festa del caprone*, Torino, Einaudi, 2000.

³¹ *Id.*, *Elogio della matrigna*, Torino, Einaudi, 2011.

³² *Id.*, *Avventure della ragazza cattiva*, Torino, Einaudi, 2014.

³³ *Id.*, *Il paradiso è altrove*, Torino, Einaudi, 2005.

³⁴ *Id.*, *I quaderni di don Rigoberto*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁵ *Id.*, *Il caporale Lituma sulle Ande*, Torino, Einaudi, 2010.

³⁶ *Id.*, *L'eroe discreto*, Torino, Einaudi, 2013.

³⁷ R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014.

³⁸ *Id.*, *I dispiaceri del vero poliziotto*, Milano, Adelphi, 2011.

³⁹ *Id.*, *2666*, Milano, Adelphi, 2009.

Non dico del resto nulla di nuovo. Se n'erano accorti già negli anni Novanta proprio i latinoamericani: ad esempio alcuni giovani autori cileni, raccolti da Alberto Fuguet e Sergio Gómez nell'antologia *McOndo*, che nel titolo giocava ovviamente con Macondo, il paese inventato da García Márquez e luogo archetipico del realismo magico, e con McDonald's, ironicamente evocato non quale adesione acritica al consumismo, ma come metafora della cultura universale moderna, o forse più correttamente post-moderna⁴⁰.

Così commenta l'antologia Danilo Manera:

Da parecchio le ultime generazioni si erano peraltro rivoltate contro Gabo, in un emblematico parricidio. Si suole ricordare l'antologia *McOndo* (1996) dei cileni Alberto Fuguet e Sergio Gómez, che segnalava un diffuso malessere e tendenze poi esplose ovunque nel continente: chiamarsi fuori da una geografia obbligata e quasi folclorica, superare l'identità collettiva verso quella individuale, in storie urbane, frammentarie e "sporche", piene di cultura pop, cinematografica e televisiva, digitale, mutante, postmoderna, ibrida, senza sombrero e connessa a internet. Ne è un perfetto esempio il colombiano Efraim Medina Reyes, che non ha risparmiato velenose frecciate al compatriota, che fanno il paio con l'acido commento dello sradicato Roberto Bolaño per cui Gabo era "un uomo orgoglioso di aver conosciuto tanti presidenti e arcivescovi". Anche le penne di scuola borgesiana battevano infatti tutt'altre piste. Per dirla con il messicano Juan Villoro, non se ne poteva più di un'idea della letteratura latinoamericana come "parco tematico dell'arretratezza" che deve sempre ostentare roventi e stereotipati toni locali per rispondere a una richiesta d'esotismo⁴¹.

Era una prima clamorosa ribellione contro la dittatura letteraria del realismo magico: non vogliamo essere condannati, per essere scrittori di questo continente, a replicare i canoni di García Márquez e dei suoi epigoni.

Cominciarono così ad emergere autori nuovi, interessanti, che si staccavano da quel prototipo: oltre a Fuguet⁴², citerò l'altro cileno Carlos Franz, del quale Manera nell'articolo sopra citato ricorda il seguente epitaffio dedicato alla morte di García Márquez, pubblicato il 26 aprile 2014 sul quotidiano *La Segunda* di Santiago: «è defunto, finalmente, il boom narrativo latinoamericano, rivoluzione letteraria la cui morte annunciata andava per le lunghe, tanto da sembrare una delle nostre eterne transizioni alla democrazia»⁴³. E ancora, il colombiano Jorge Franco, altro viaggiatore del postmoderno⁴⁴, Jorge Volpi, un messicano in grado di scrivere libri di fantascienza e di ucronia politica con notevole padronanza dei generi⁴⁵, Efraim Medina Reyes, il colombiano dalla fantasia straripante e che davvero mal soffrirebbe qualsiasi compartimento stagno, figuriamoci Macondo⁴⁶, o ancora Yoss, un cubano colto e culturista che sembra uscito dalle riprese di Conan il barbaro e che spazia dalle storie d'amore nell'Avana di oggi alla fantascienza più rigorosa⁴⁷.

Daniel Sada e Yuri Herrera, scrittori messicani appartenenti a due diverse generazioni – più vicino al boom, il primo, morto nel 2011, appena quarantenne il secondo – fanno entrambi i conti con la sterminata eredità culturale del loro paese, che come pochi altri offre fecondi stimoli alla fantasia e alla creazione. Riescono tuttavia a farlo percorrendo strade alternative

⁴⁰ A. Fuguet, S. Gómez, *McOndo*, Barcellona, Grijalbo-Mondadori, 1996.

⁴¹ D. Manera, *García Márquez, Il più amato degli scrittori*, cit.

⁴² A. Fuguet, *I film della mia vita*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, *Missing*, Roma, La nuova frontiera, 2012.

⁴³ D. Manera, cit.. Di Franz propongo la lettura de *Il deserto*, Roma, e/o, 2013.

⁴⁴ J. Franco, *Paráiso Travel*, Parma, Guanda, 2005.

⁴⁵ J. Volpi, *Non sarà la terra*, Milano, Mondadori, 2010.

⁴⁶ E. Medina Reyes, *C'era una volta l'amore ma ho dovuto ammazzarlo*, Milano, Feltrinelli, 2013; *id.*, *Quello che ancora non sai sul Pesce Ghiaccio*, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁴⁷ Yoss, *I sette peccati nazionali*, Nardò, Besa, 2010.

all'adesione al realismo magico, ed entrambi affidandosi al sottile alternarsi del dramma e della comicità⁴⁸.

Chiudo – è l'ultimo esempio che faccio, e senza alcuna pretesa di esaustività – con Ricardo Piglia.

Da lontano la costruzione – rettangolare e oscura – sembra una fortezza. L'Industriale – come qui tutti lo chiamano – ha rafforzato negli ultimi mesi la struttura originale con lastre di acciaio e blocchi di legno, e con due torrette di sorveglianza costruite agli angoli a sud-ovest e a sud-est, ai margini estremi della fabbrica, che danno sulla pianura che si estende per migliaia di chilometri verso la Patagonia e la fine del continente. Le banderuole e i lucernari e tutte le finestre sono in frantumi e non vengono certo sostituiti solo per farli rompere di nuovo dai nemici; lo stesso succede con le luci esterne, i fari alti e i lampioni sulla strada, che sono stati fatti a pezzi a colpi di pietra, salvo alcune lampade in alto che erano ancora accese quella sera, soavi luci gialle nel chiarore del crepuscolo⁴⁹.

È un brano di *Blanco nocturno*, splendido romanzo del 2010, il cui titolo può essere senz'altro tradotto con *Bersaglio notturno*, salvo perdere il sottile gioco di parole della lingua spagnola, che consentirebbe anche di interpretarlo come *Bianco notturno*: quel chiarore soave che si indovina nel crepuscolo all'avvicinarsi alla misteriosa gigantesca struttura industriale descritta più su.

Il romanzo, bellissimo, ha una costruzione complessa ma allo stesso tempo leggera, irregolare, volutamente concepita per scardinare i canoni più rigorosi. Un dandy mulatto, nato a Portorico, cresciuto negli Stati Uniti, viene in Argentina accompagnando due eredi gemelle, belle e ricche, che ha conosciuto ad Atlantic City, e finisce assassinato in un paesino nella provincia di Buenos Aires. L'indagine è condotta dal commissario Croce e finirà per coinvolgere il giornalista e scrittore Emilio Renzi, alter ego di Piglia, e il misterioso Luca Belladonna, industriale immaginifico e apparentemente folle.

Questo di Piglia è un altro possibile indirizzo della nuova narrativa latinoamericana che da un paio di decenni almeno sta offrendo strade alternative rispetto al dominio incontrastato del realismo magico. C'è in *Blanco nocturno*, come in tutta l'opera di Piglia, molto dell'America Latina e ancor più della sua Argentina. Un mulatto caraibico che viene a immergersi nella provincia un po' spenta dell'entroterra bonaerense e finisce in modo tragico e misterioso, dando la stura a una storia nella quale si incontrano e scontrano la grettezza e la banalità della vita di provincia, un'atmosfera surreali ed episodi drammatici.

Il carattere locale, in questa e in altre narrazioni di Piglia, non sfugge a chiunque le legga, ma resta difficile da descrivere: perché non è folklore, né banale adesione a modelli preconfezionati. È la tela di fondo, qua e là lacerata, di azioni e descrizioni che per il resto hanno la duplice caratteristica di essere uniche e universali. Universali, perché potrebbero avvenire in Italia, in Giappone o in Nigeria. Ambigui triangoli sessuali, vendette, indagini poliziesche, misteriose trame non prive di risvolti politici: è in parte la stessa materia di Gadda, di Murakami o di Ben Okri. Uniche, perché la maniera in cui le racconta Piglia è personale e difficilmente imitabile, così come il modo in cui Gadda scriveva le sue storie erano ben diverso da quello di altri autori italiani a lui contemporanei, anche se alla fine si trattava sempre di racconti ambientati in Lombardia o a Roma.

La fabbrica dismessa di Luca Belladonna, costruzione folle e misteriosa, che sotto un bagno di luce lunare sembra acquistare vita propria, ricorda l'astronave inventata da Tommaso

⁴⁸ D. Sada, *Quasi mai*, Roma, Del Vecchio, 2013; Y. Herrera, *La ballata del re di denari*, Roma, La nuova frontiera, 2011; *id.*, *La trasmigrazione dei corpi*, Milano, Feltrinelli, 2014.

⁴⁹ R. Piglia, *Bersaglio notturno*, Milano, Feltrinelli 2011.

Landolfi in un romanzo ingiustamente poco conosciuto, *Cancroregina*⁵⁰. Cancroregina è un razzo nascosto in una grotta sugli Appennini alle spalle di Pico, in Ciociaria, terra natale dello scrittore; l'edificio di *Blanco nocturno* giace nella pianura argentina. Colpisce la vicinanza improvvisa tra Piglia e Landolfi, un argentino contemporaneo e un italiano del secolo scorso (autore lunare, tra l'altro, Landolfi: uno dei suoi libri più belli è proprio *La pietra lunare*⁵¹). Landolfi, guarda caso, è stato avvicinato spesso al realismo magico nell'accezione bontempelliana, e qui il cerchio potrebbe chiudersi: senonché entrambi gli autori recalcitrano dinanzi a qualsiasi tentativo di rinchiuderli nell'una o nell'altra categoria, e qui dunque il discorso si riapre, ed è bene che così sia.

⁵⁰ T. Landolfi, *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993.

⁵¹ *Id.*, *La pietra lunare*, Milano, Adelphi, 1995.