

This is the peer reviewed version of the following article:

L'IRRUZIONE DELLA STORIA NELLO SPAZIO-NATURA AMERICANO: "EL SIGLO DE LAS LUCES" DI ALEJO CARPENTIER / Fiorani, Flavio Angelo. - STAMPA. - (2005), pp. 105-120.

BULZONI EDITORE

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

03/05/2026 22:07

(Article begins on next page)



STORIA POLITICA E STORIA SOCIAL
COME FONTI CREATIVE

DUE CENTENARI

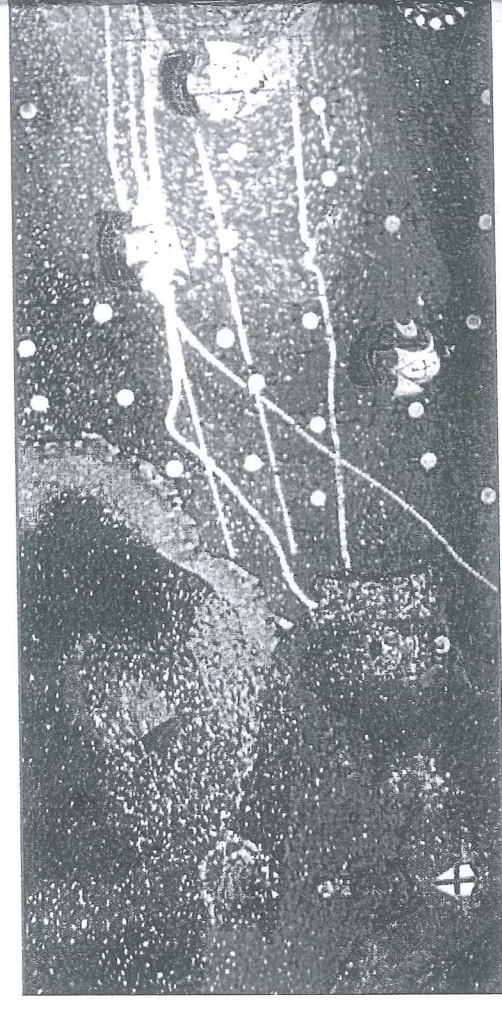
PABLO NERUDA e ALEJO CARPENTIERE

ATTI

del Convegno di Milano
22-23 novembre 2004

a cura di

Clara Camplani e Patrizia Spinato Bruschi



€ 19,00

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
Istituto di Storia dell'Europa mediterranea
Cagliari - Genova - Torino

SBN 88-7870-029-0

Istituto di Storia dell'Europa mediterranea
Cagliari-Genova-Torino

STORIA POLITICA E STORIA SOCIALE
COME FONTI CREATIVE

DUE CENTENARI

PABLO NERUDA e ALEJO CARPENTIER

*Atti del Convegno di Milano
22-23 novembre 2004*

a cura di
Clara Camplani e Patrizia Spinato Bruschi

BULZONI EDITORE

Publicazione realizzata nell'ambito
dell'Istituto di Storia dell'Europa mediterranea del C.N.R.

Unità staccata di Milano
presso l'Università degli Studi di Milano
Via Festa del Perdono n. 7, 20122 Milano
tel. 02-50312150
e-mail: isem@isem.cnr.it

Proprietà letteraria
C.N.R. - Istituto di Storia dell'Europa mediterranea
Via G.B. Tuveri 128, Cagliari

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
ISTITUTO DI STORIA DELL'EUROPA MEDITERRANEA
CAGLIARI-GENOVA-TORINO

DIRETTORE
Prof. Francesco Cesare Casula

COMITATO DI ISTITUTO
Prof. Sergio Zoppi, Dott.ssa Luciana Gatti, Dott.ssa Anna
Maria Oliva, Dott. Giovanni Ghiglione, Dott.ssa Antonella Emina
Dott.ssa Clara Campiani, Dott.ssa Maria Rosaria Colza

CONSIGLIO SCIENTIFICO
Prof. Luis Adão da Fonseca, Prof.ssa Giulia Lanciani
Prof. Carlo Maccagni, Prof.ssa Liana Nissim

REDAZIONE
Dott.ssa Maria Giuseppina Meloni

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISBN 88-7870-029-0

© 2005 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
<http://www.bulzoni.it>
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

INDICE

GIUSEPPE BELLINI, <i>Premessa</i>	p. 9
SESSIONE PRIMA	
GABRIELE MORELLI, <i>La presencia de Neruda en Madrid</i>	» 13
CLARA CAMPARI, <i>Pablo Neruda a Milano</i>	» 27
GIOVANNI BATTISTA DE CESARE, <i>Estetica ed etica nelle Odi di Pablo Neruda</i>	» 41
EMILIA PERASSI, <i>Un bandito in biblioteca. Fulgor y muerte de Joaquín Muñeta di Pablo Neruda</i>	» 51
VITO GALBOTA, <i>Il Camino de Santiago e la «Guerra del tiempo» (Storia e Letteratura in Alejo Carpentier)</i>	» 63
LAURA SCARABELLI, <i>¡Écuc Yamba Ó!: controverso racconto di uno spazio ritrovato</i>	» 73
MARCO CIROPOLONI, <i>Le origini del reale meraviglioso tra «Factum subiectionis» e «pactum societatis». La picaresca ejemplar di Los fugitivos come metafora artistica, politica e sociale</i>	» 95
FLAVIO FIORANI, <i>L'irruzione della storia nello spazio-natura americano: El Siglo de las Luces di Alejo Carpentier</i>	» 105
SESSIONE SECONDA	
SUSANNA REGAZZONI, <i>La storia meravigliosa di Alejo Carpentier</i>	» 123
PATRIZIA SPINATO BRUSCHI, <i>La problematica fortuna di Carpentier in Italia</i>	» 135
DANTE LIANO, <i>Il realismo magico non esiste</i>	» 147
JAMIE J. MARTINEZ MARTIN, <i>Neruda: del surrealismo a la poesía comprometida</i>	» 163
TERESA CIRILLO SIRRI, <i>Istanze politiche e sociali in «La carta en el camino», «Llegó la flota» y «Los dioses barajpienos» di Pablo Neruda</i>	» 179
GIUSEPPE BELLINI, <i>Neruda o le delusioni della storia</i>	» 205

Impressionante documento di un realismo non ancora magico e di un reale tutt'altro che meraviglioso, *Los fugitivos* è una macchina narrativa diabolicamente equilibrata, che ha già tutta l'elegante ambiguità del Carpentier maturo e maggiore, maestro, anche e soprattutto nel linguaggio e nello stile, di cogente indipendenza e libera dipendenza, capace come pochi di viaggiare a la semilla del tema che si è scelto, facendo emergere, con chirurgica precisione, i paradossi dello schiavo-padrone e le contraddizioni che inevitabilmente separano la liberazione dalla libertà e le aspirazioni dell'individuo dalla inevitabile sottomissione alle leggi del branco cui appartiene o sceglie di appartenere (istituzioni letterarie comprese). La Bildung di Perro è un'avventura narrativa dentro la quale la scrittura di Carpentier mette in scena e cifra il proprio viaggio di narratore americano dentro le raffinate convenzioni del realismo europeo. Il reale meraviglioso nasce (dopo tre anni di gestazione) dal divorzio tra Perro e *Narrador e dal controllo che *Narrador assume sulla terra di mezzo che Perro abbandona insieme al branco, dopo avere ucciso Cimarón; viene però concepito, con esemplare violenza pi-carresca, nella scena di stupro del quarto quadro di *Los fugitivos*, una scena che coniuga la fuga (musicale) di Perro con i turbamenti di una perrita inglese, in apparenza libera e libertina, ma in realtà anche lei "comprata" (sia pure a Parigi) dallo schiavista Don Marcial. La prima concrezione del real maravilloso, "gran invento de nuestro tiempo" destinato a inaugurare la nuova novela e a cambiare il corso e la fortuna del romanzo latinoamericano contemporaneo, non ha ancora le volute stilistiche del neobarocco, ma un montaggio vorricoso e quasi cinematografico di frasi cortissime, che consegnano al lettore un'immagine frenetica e multisensoriale, pulsionalmente governata dalla sovrapposizione tra l'odore di selvatico del cane cimarrón e il profumo di jabón de Castilla, che circonda la condiscendente vittima del suo desiderio:

Perro [*Narrador?] avanzó, ya solo, hasta el lindero del baley. La perra inglesa [la literatura europea?], adquirida por Don Marcial en una exposición de París [quanti libri "europei" sono arrivati in America così?] estaba allí. Hubo un intento de fuga. Perro le cortó el camino, erizado de la cola a la cabeza. Su olor a macho era tan envolvente, que la inglesa olvidó que la habían bañado, horas antes, con jabón de Castilla.

L'IRRUZIONE DELLA STORIA
NELLO SPAZIO-NATURA AMERICANO:
EL SIGLO DE LAS LUCES DI ALEJO CARPENTIER

FLAVIO FIORANI
Università Ca' Foscari di Venezia

Opera il cui titolo sembra più consono a un saggio o a una narrazione storica, *El Siglo de las Luces* è un romanzo sull'utopia rivoluzionaria nelle Antille, sul trapianto della rivoluzione francese in terra americana, sul tempo che si fa storia. La fitta maglia di temi e motivi trattati dà luogo a una scrittura barocca e presenta vicende che dal 1789 al 1808 si snodano tra i due continenti, e dove i personaggi agiscono mossi da passioni e ideali in un orizzonte spaziale e temporale che invita a spostare lo sguardo su quel remoto ambito del mondo rappresentato dai Caraibi. Il testo fa proprie le convenzioni e i modi di un genere – il romanzo storico – che però tali fattori rielabora e modifica per renderli funzionali alla ricostruzione di un'epoca che problematizza l'idea della modernità e il significato della storia esperita come tempo "nuovo".

Eventi e personaggi sono calati nel secolo dei Lumi, una definizione che dalla fine del Settecento compendia una serie di significati tutti riassumibili nella necessità che l'uomo si educi all'uso della "ragione"¹. La visione canonica e il secolo dell'illuminismo sono però da Carpentier smembrati in temporalità multiple, soggettiva, simbolica dove il concetto di rivoluzione e la sua prospettiva salvifica e di redenzione dell'umanità si stemperano e si degradano quando si proce-

¹ È nota la definizione di Kant sull'illuminismo come "l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso". È appunto questa la condizione dei tre giovani protagonisti all'inizio del romanzo: Sofía, Carlos ed Esteban fantasmagorizzano sull'ideale che la vita dell'umanità debba essere guidata dalla ragione piuttosto che dalla fede, dalla superstizione o dalla rivelazione, quando in Europa si afferma una concezione del mondo sempre più sorretta dalla scienza invece che dalla religione o dalla tradizione. Cfr. IMMANNUEL KANT, *Risposta alla domanda: Che cos'è l'illuminismo?*, in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, Torino, UTET, 1965, p. 142.

de all'applicazione di tali principi. Con ciò Carpentier fa proprio il concetto moderno di storia nato dalla riflessione illuministica: quello della complessità della "storia in generale", dove cioè le condizioni dell'esperienza sfuggono sempre più all'esperienza stessa sia nella sua estensione spaziale al mondo nel suo complesso, sia – come sostiene Reinhart Koselleck – "per la prospettiva temporale in cui passato e futuro, dall'illuminismo in poi, devono essere continuamente coordinati *ex novo* l'uno all'altro"². In questa luce il romanzo costituisce una riflessione sul tempo della modernità, sulla percezione della dimensione temporale, sulla coscienza tipicamente illuministica del tempo come "accelerazione" e della storia come "progresso", fino al rapido consumarsi della prospettiva salvifica dell'umanità e del futuro stesso. Solo in apparenza dunque si propone come una ricostruzione realistica di vicende e personaggi realmente esistiti. Perché l'originale e suggestiva operazione di decentramento dell'utopia rivoluzionaria nei Caraibi propria di questo romanzo si muove piuttosto sul contrappunto che sostiene la narrazione e che viene istituito tra i significati e i simboli della modernità e le sue manifestazioni anacronistiche.

La pretesa veridicità delle vicende narrate è confermata dalle parole dell'autore che nella postfazione dichiara di aver artinato indispensabili informazioni negli archivi della Guadalupa e di Barbados per agguinzare il supporto della prova documentale e della ricostruzione eventuale alla materia narrata. Senza però trascurare l'epigrafe posta in fronte al romanzo e che rinvia alla "luce" che irradia lo *Zohar*, testo classico della mistica ebraica medievale spagnola, di cui Carpentier cita l'emblematica frase "Las palabras non caen en el vacío"³, quasi a suggerire al lettore che la dottrina cabalistica contenga – al pari del suo romanzo – un'intenzionalità allegorica con cui leggere la Storia, interpretare la congerie e la successione dei fatti con l'ausilio dei simboli, dei miti. A ciò si aggiungano le epigrafi a ogni capi-

² REINHART KOSSELICK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986, p. 6.

³ ALEJO CARPENTIER, *El Siglo de las Luces*, México, Compañía General de Ediciones S.A., 1962, p. 7 (le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione spagnola Barcelona, Seix Barral, 1990). Cfr. in proposito ROBERTO GONZÁLEZ ECHENARRÍA, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004, pp. 301-309.

tolo che Carpentier trae dalle acqueforti de *Los desastres de la guerra* di Goya, i cui chiaroscuri scandiscono sintagmaticamente il procedere del racconto fino all'evocazione, nelle pagine finali, dei *Fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío el 3 de mayo de 1808* seguiti alla ribellione del popolo di Madrid contro le truppe francesi.

Gli eventi di cui è disseminato il testo forniscono un supporto documentale che permette al lettore di situarsi nel tempo in cui si svolge l'azione – questa forse la ragione del titolo – e di conferire verosimiglianza alla materia narrata nel *Siglo de las Luces*: "la veracidad de los hechos me obligaba a un minucioso acopio de documentación y a un rigor de historiador en la narración"⁴. In proposito Carpentier dichiara nella postfazione di aver introdotto il personaggio di Víctor Hugues – commissario inviato dalla Convenzione nella Guadalupa – perché questa figura cruciale della vicenda della rivoluzione nelle Antille era stata fino a quel momento ignorata dalla storiografia. L'affermazione è però in lampante contraddizione con le approfondite ricerche che l'autore ha compiuto negli archivi dell'isola prima della stesura del romanzo e soprattutto con il fatto che sul "despota della Guadalupa" esisteva già una copiosa bibliografia⁵.

Nella sua originale rielaborazione della rivoluzione francese egli attinge alle fonti suddette per mescolarle e per selezionare le informazioni che da queste ha ricavato. Un esempio, tra i tanti: l'uso delle date come quella della partenza delle navi che dalla Francia vanno nelle Antille e su cui viaggiano Hugues e Esteban: la menzione del giorno, mese e anno secondo il calendario rivoluzionario è il deliberato intento da parte dello scrittore di "ucronizzare" la vicenda narrata, di situarla nel "tempo" della rivoluzione europea e non di offrire un elemento che aiuti il lettore a situare l'evento nel suo contesto. Questo espediente gli permette di istituire un doppio tempo – quello della narrazione e quello del succedersi degli eventi – che agisce come un

⁴ Cit. in AA.VV., *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas, 1977, p. 69.

⁵ NÉBI SALOMON, *El Siglo de las Luces: historia e imaginación*, in AA.VV., *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, op. cit., pp. 395-428. Cfr. inoltre FLORENCE DEJAN, *La fabrication du Siècle*, in *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, a cura di Daniel-Henri Pageaux, Paris, L'Harmattan, 1983, pp. 12-16.

contrappunto dialettico tra quanto è cronologicamente (ma fittiziamente) precisato, e quanto è invece ricordato o rielaborato dai protagonisti immersi negli eventi di una storia esperita come “tempo nuovo”, come modernità.

Se un romanzo sulla rivoluzione francese nelle Antille non può cadere nell'aneddotico, può però permettersi alterazioni cronologiche, facendo ricorso a quella che Noël Salomon definisce “una estetica della precisión”⁶ circa le denominazioni delle navi (alcune delle quali ribattezzate da Huges con nomi dalla forte valenza simbolica e in cui risuona l'eco del terrore rivoluzionario come *Tirannicide*, *Guillotine*, *Ami-du-Peuple*, *Terroriste*, *Incorruptible*, *Bande Joyeuse*) impegnate nella battaglia contro gli inglesi. Così la trama narrativa del romanzo si svolge su due piani sovrapposti: da un lato, quello dell'apparente esattezza di date, eventi e personaggi e, dall'altro, quello della ridondante imprecisione di nomi che invertono i segni trasformandoli in allegorie. Con ciò assegnando ai segni e agli strumenti codificati della rivoluzione e della modernità – la ghigliottina, la stampa e il decreto sull'abolizione della schiavitù – un carattere di autoreferenzialità che li rende emblemi di un anacronismo nel momento in cui vengono trasferiti in terra americana, proprio perché questi mantengono un senso solo in quanto alludono a un altro contesto storico e geografico.

Il romanzo procede sul contrappunto tra Grande Storia e piccole storie: tutto sembra giocato sulla volontà di stabilire una sincronia tra eventi personali (la morte del padre dei ragazzi all'inizio del romanzo) e il corso della Rivoluzione (l'arresto di Luigi XVI a Varennes): Sofia toglie dalla parete del salone di casa il ritratto del padre quando giunge a Cuba la notizia della cattura del re di Francia. Mentre la vorace lettura di libri nel chiuso della casa sarebbe la prova dell'asintonia dei tre giovani rispetto al loro tempo. E con ciò Carpentier vuole ironicamente ribaltare lo stereotipo di un'America coloniale spagnola vuota di libri e di conoscenze, di un luogo senza storia in una narrazione che nasce dal desiderio di rappresentare una vicenda sostenuta dai molteplici discorsi che fondano la modernità (la rivoluzione francese, i diritti dell'uomo e del cittadino, la massoneria, i trattati di fisica e di geo-

⁶ *Ibid.*, p. 402.

grafia, i romanzi di Chateaubriand, le incisioni di Goya) mai disgiunti però in terra americana dalle utopie sul Nuovo Mondo. E che confermano quanto lo scrittore tenga fermo il principio del “desajuste cronológico” come cifra del tempo americano rispetto a quello europeo.⁷

El Siglo de las Luces si apre con la descrizione della *maduina* (la ghigliottina) in rotta verso l'America. Questo viaggio assume il significato di un'allegoria della rivelazione dalle tenebre alla luce, che mentre si comprende se si fa riferimento al monologo interiore di Esteban in navigazione notturna verso l'America che dà inizio al romanzo e il cui significato appare chiaro quando il lettore avrà compiuto il suo viaggio nella storia delle vicende narrate. Dove la Storia resta sempre il quadro di riferimento necessario a creare nel lettore l'illusione della verosimiglianza dei fatti – e dunque la fittizia verità o storicità degli eventi – e dove il romanzo istituisce un rapporto complementare tra il prologo (la dimensione dell'intemporalità) e la postfazione (veridicità del personaggio storico Huges).

Il massone Huges, “el Robespierre de las Islas”⁸, l'emulatore dell'Incorruptibile che fa strage dell'aristocrazia dei piantatori bianchi, colui che è inviato dalla rivoluzione a trapiantare in terra americana l'utopia dell'uguaglianza e della libertà per tutti senza distinzione di razza né di status esemplifica uno degli aspetti del romanzo storico. L'agente politico costituisce per Huges l'incontro con il suo tempo, il suo essere un personaggio moderno, ma la sua aspirazione all'eternità si degrada presto ad autoidealità, perché la sua emulazione di Robespierre o le sue pedanti citazioni degli antichi si danno in condizioni che non sono più quelle in cui tale grandezza è stata concepita. Non solo perché quando soffiava il vento della contro-rivoluzione del Termidoro “los americanos tratarían, ahora, de aplicar unos principios que el Terror había atropellado en su caso totalidad, para tener que volverlos a su vez, urgidos por las contingencias políticas del momento”⁹. Ma soprattutto perché lo scarto tra il tempo europeo e quello ameri-

⁷ SUSANA ZANETTI, “Las lecciones de lectura en *El Siglo de las Luces*”, in *La dorada garra de la lectura*, Rosario, Beatriz Vichebo Editora, 2002, p. 368.

⁸ A. CARENTIER, *El Siglo de las Luces*, op. cit., p. 177.

⁹ *Ibid.*, p. 161.

cano fa sì che questi stessi principi si degradino a pratica repressiva e palesino il tragico destino di ogni utopia rivoluzionaria che aspiri a conciliare valori assoluti (libertà, uguaglianza, fratellanza) con la realtà. In America vale l'enunciato di Napoleone che con queste parole chiude bruscamente il secolo dei Lumi e che Hugues riferisce a Sofía indicando un ritratto dello stesso Bonaparte: "Hemos terminado la novela de la Revolución; nos toca ahora empezar su Historia y considerar tan sólo lo que resulta real y posible en la aplicación de sus principios"¹⁰.

Il tempo americano della Rivoluzione non solo è irrimediabilmente e tragicamente asincronico rispetto a quello dell'Europa, ma giustifica anche la reintroduzione della schiavitù nelle colonie francesi con le urgenze dell'agire politico. Questa dislocazione della rivoluzione della libertà e dell'uguaglianza nel mondo americano altro non è che il pragmatismo di ciò che appunto "resulta real y posible", e a sua volta esemplifica la drammatica dicotomia di un personaggio che con il suo agire nega l'esempio degli antichi cui costantemente si richiama e incarna "l'unica grandezza, l'unica etica possibile nel mondo moderno"¹¹. Quasi a suggerire che la volontà dell'illuminismo di emancipare l'umanità dalla superstizione si risolveva in terrore politico e che l'umanità – come hanno scritto Adorno e Horkheimer – "invece di entrare in uno stato veramente umano, sprofonda in un nuovo genere di barbarie"¹². Il carattere essenzialmente totalitario del potere sulla natura e sul mondo rivela non solo il conflitto tra il progetto e la sua applicazione, ma anche il paradosso insito nella loro distanza non meno che nel loro indissolubile vincolo. Ciò fa sì che in un romanzo che fa del futuro anche un passato la storia – come ha scritto Roberto González Echevarría – "se convierte en el dinámico contrapunto textual entre los medios y los fines"¹³.

Dopo il colpo di stato del 9 Termidoro che segna la caduta di Robespierre, l'ordine di Hugues a Estreban di tradurre in spagnolo – anche se gli sembra ormai "letra muerta" – la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* rivela un'esigenza mimetica ma anche l'irrimediabi-

¹⁰ *Ibid.*, p. 331.

¹¹ ENRICA VILADI, «Il grande che è nel piccolo», *L'Indice*, XXI, 9, 2004, p. 33.

¹² MAX HORKHEIMER e THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, (1947), Torino, Einaudi, 1974, p. 3.

¹³ R. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *op. cit.*, p. 299.

le incompatibilità, lo stonato contrappunto tra gli eventi europei e quelli americani. L'ordine di Hugues è ironicamente reso impossibile dalla mancanza della *ñ* nei caratteri di stampa francesi, e il degrado dei principi della rivoluzione è esemplificato dall'attività cui egli finisce per dedicarsi: rapinare le navi corsare inglesi. Se Hugues celebra la sua vittoria sugli inglesi con un discorso che si chiude con una citazione di Tacito – con ciò parodiando la pretesa della rivoluzione francese di stabilire una linea di discendenza dalla storia classica –, è il montaggio della ghigliottina a Point-à-Pitre nell'oscurità della notte a rivelare il senso profondo e la tragica allegoria che questa macchina di morte annuncia sul corso della rivoluzione in America. Hugues incarna al contempo la fondamentale rivendicazione rivoluzionaria della libertà di stampa e l'arbitrio che il Terrore si è arrogato di cancellare le disuguaglianze in nome della rivoluzione. La storia riproduce le stesse azioni in un processo ciclico di eventi rivoluzionari e controrivoluzionari che in Hugues assume i contorni allegorici di una circolarità regressiva¹⁴. La sua ambizione e il suo fanatismo mimetismo ne fanno un Robespierre dei Caraibi:

acercándose a la guillotina, hizo volar la funda alquitranada que la cubría, haciéndola aparecer, por vez primera, desnuda y bien filosa la cuchilla, a la luz del sol. Luciendo todos los distintivos de su Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Víctor Hugues se había transformado, repentinamente, en una Alegoría. Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo¹⁵.

Dopo il Termidoro mezzi e fini della Rivoluzione non sono più gli stessi né in Francia né in America. Nulla nella Rivoluzione sarà più come prima perché il Termidoro – come scrive Bronislaw Baczko – "modifica una dimensione fondamentale della Rivoluzione stessa, il rapporto con il tempo"¹⁶. Da cammino ascendente e continuo verso una nuova era della storia dell'umanità che ne ha fatto un eterno presen-

¹⁴ CLAUDE MURCIA, *Histoire et création romanesque*, in *Quinze études autour de El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier*, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁵ A. CARPENTIER, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶ BRONISLAW BACZKO, «Prelazione» a SENGIO LUZZATTO, *L'autunno della rivoluzione. Lotia e cultura politica nella Francia del Termidoro*, Torino, Einaudi, 1994, p. VIII.

te, la Rivoluzione acquista il peso della sua storicità e da *avvenimento* si trasforma in fenomeno politico. In America la persecuzione – che a Parigi colpisce sanculotti e giacobini – si accanisce contro quelli a cui si porta la “libertà”, sulla scia di una malintesa e distorta volontà di cancellare le disuguaglianze in nome della sovranità popolare.

Come ogni romanzo storico anche *El Siglo de las Luces* contempla il percorso dell'iniziazione dei tre giovani protagonisti Sofía, Carlos ed Esteban. Per Sofía ed Esteban sarà il viaggio a oggettivare – e non solo come dislocazione geografica – il passaggio da una condizione (lo stato di minorità di cui parla Kant) alla vita adulta. Il viaggio – così come viene canonizzato dal progetto illuminista – è diretto a instaurare un rapporto tra sapere ed esperienza e, passaggio cruciale della vita di Esteban e Sofía, rinvia al concetto di meraviglioso in cui coesistono due realtà: una immediata e l'altra lontana, posteriore. Due assi, uno spaziale (l'opposizione *qui-là*) e l'altro temporale (l'opposizione *ora-allora*) sorreggono l'architettura del romanzo. Per il surrealismo di Carpentier il meraviglioso – che dapprima è il sapere europeo, e poi sarà la scoperta dello spazio-natura americano – è iscritto nel reale nella forma di una realtà seconda che è necessario scoprire, superando le apparenze contraddittorie del reale.

L'intreccio tra passato e futuro (è d'obbligo menzionare “Recuerdos del porvenir”, il nome della *posada* in *Los pasos perdidos*) che è insito in ogni viaggio, è la struttura formale della temporalità entro cui si svolge la narrazione non solo in *El Siglo de las Luces* ma anche in *Los pasos perdidos*. È cioè il viaggio a sancire l'approdo a una nuova esistenza. All'inizio del romanzo i tre giovani fantasticano su un'altrove (il Messico, New York, Parigi, Londra, Palmira, Pompei) dove la vita è senz'altro migliore di questa “Tierra perennemente entregada a la acción de la muerte”¹⁷. La condizione iniziale di Sofía, Carlos e Esteban nella loro casa è quella della prossimità alla morte. Esteban, affetto dall'asma, è descritto come

mirando con ojos dilatados, de retinas negras, ausentes a pesar de su fiereza. Sus uñas estaban azules; su cuello desaparecía entre hom-

¹⁷ A. CARENTIER, *op. cit.*, p. 17.

bros tan alzados que casi se le cerraban sobre los oídos. Con las rodillas apartadas en lo posible, los codos llevados adelante, parecía, en la cerosa textura de su anatomía, un asceta de pintura primitiva, entregado a alguna monstruosa mortificación de su carne”¹⁸.

Dopo che Hugues ha curato Esteban dall'asma, un uragano ha trasformato il volto della città e stravolto il paesaggio naturale, sovvertito l'ordine della casa e quello interno di Sofía (il cui nome è lo stesso della protagonista femminile e compagna ideale dell'*Emilio* di Rousseau) che con la scoperta del proprio corpo avverte la fine dell'adolescenza, ciascuno dei tre giovani è pronto per iniziare il proprio viaggio individuale verso la realtà meravigliosa del *là-allora*. Perché l'incontro con la storia, sulla quale i giovani hanno proiettato le loro immagini libresche, esige la temporalizzazione e dunque la trasformazione di ogni ideale che dovrà piegarsi a riconoscere che il *là* meraviglioso dell'altrove o dell'Europa altro non è che il *qui* americano e che il *qui* costituisce una realtà immediata che entrerà in conflitto con la ragione europea. Iniziazione alla storia, quindi, che è iniziazione alla vita adulta. Esteban la compie viaggiando spazialmente e temporalmente tra due poli di se stesso – “entre un ayer y un mañana” –¹⁹, intesi come forze antagoniste che sono alla radice dell'agire umano: da un lato la condizione concreta del *qui* e *ora*, dall'altro i valori trascendenti del *là allora*.

Nel viaggio che lo riporta a Cuba dopo il tragico esito del suo soggiorno nella Guadalupa, Esteban giunge alle foci dell'Orinoco: “Hallábase frente a las Bocas del Dragón, en la noche inmensamente estrellada, allí donde el Gran Almirante de Fernando e Isabel viera el agua dulce trabada en pelea con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo”²⁰. Davanti a questi luoghi e contemplando la maestà dello spettacolo naturale Esteban pensa

cuanto en nada había cambiado desde que la contemplara el Gran Almirante de Isabel y Fernando, en la persistencia del mito de la Tierra de Promisión. Según el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo siempre a renovadas apertencias, pero era siempre

¹⁸ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 7.

²⁰ *Ibíd.*, p. 248.

el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente – cualquier tiempo presente – un Mundo Mejor.²¹

Se le sue riflessioni ci dicono della permanenza della natura al di là della storia e della forza del mito e dello spazio americano come utopia della palingenesi dell'umanità, il romanzo stabilisce il contrappunto tra la ricerca della terra promessa e il tradimento di tale anelito. La persistenza del mito e la mortificazione dell'utopia rivoluzionaria si confermano entrambe connaturate al dispiegarsi della storia. Nel suo viaggio di ritorno a Cuba Esteban avverte che temporalizzare la natura è il requisito per la comprensione storica. Il futuro-passato è la forma che assume, nelle sue riflessioni, la sua esperienza della storia come tempo nuovo e migliore. Di fronte alla maestosità dello scenario Esteban immagina l'utopia di un mondo migliore proprio dove la natura rigogliosa impone una connessione prospettica tra l'esperienza della natura e quella della storia.

C'è inoltre uno spazio archetipico entro cui si dipanano le vicende dei protagonisti sullo scenario della Grande storia di questo romanzo perché "aquí las gentes estaban como dormidas, inertes, viviendo en un mundo intemporal, marginado de todo, suspendido entre el tabaco y el azúcar"²². Con ciò mi riferisco ai Caraibi non solo come luogo di convergenza di culture, ma soprattutto come spazio geografico in cui il tempo razionale dell'Occidente lo si è erroneamente messo in antitesi allo spazio irrazionale della natura. Quando invece il presupposto del registro narrativo barocco si basa sull'idea che il tempo dell'età moderna è in primo luogo uno spazio, uno spazio del mondo i cui confini si dilatano a dismisura. I Caraibi sono lo spazio di un Nuovo Mondo che può contenere fisicamente e trasformare in realtà l'utopia e l'allegoria dell'immaginario europeo, dove spazio e tempo non dipendono da un centro e dove lo spazio può dilatarsi a dismisura e i punti di vista sulla realtà moltiplicarsi.

Ma quale dimensione del tempo è riservata al Caribe e ai suoi poli, a "este Mediterráneo Caribe, donde proseguíase la Confusión de

²¹ *Ibid.*, p. 253.

²² *Ibid.*, p. 70.

Rasgos iniciada, hacía muchos milenios, en el ámbito de los Pueblos del Mar", "este ensangrentado Mediterraneo de mil islas"?²³ Carlos Fuentes, nella presentazione del romanzo nell'edizione della Biblioteca Ayacucho, usa l'espressione "tercer tiempo ambiguo" per connotare la realtà storica del Nuovo Mondo sospesa tra uno spazio-tempo primigenio dell'età dell'oro e lo spazio-tempo dell'utopia rivoluzionaria.²⁴ Emblematica rappresentazione di questo futuro-passato è la condizione temporale di Esteban nei passi iniziali del romanzo, quando cioè egli torna in America al seguito di Víctor Hugues e osserva le stelle del firmamento per darsi conto del divenire storico. In poche righe di mirabile efficacia narrativa Carpenter descrive il contrappunto tra l'ordine del firmamento – quello spazio che si dilata a dismisura e dove i punti di vista possono moltiplicarsi – e il monito impensato dalla ghiottina che silenziosamente si staglia a prua nel silenzio della notte. Il "tempo detenido"²⁵ che Esteban percepisce è messo visivamente in rapporto con la spazializzazione di un firmamento percepito nell'atemporalità della permanenza, della fissità degli astri.

La nave francese su cui viaggia Esteban porta nel Nuovo Mondo le armi della rivoluzione: il decreto del 16 Piovoso dell'anno II che abolisce la schiavitù e conferisce eguali diritti agli abitanti dell'isola di Guadalupa senza distinzione di razza né di status, la stampa e la ghiottina. Nella storia della rivoluzione trasferita dall'Europa nel Caribe, utopia rivoluzionaria e ricerca di una terra promessa da un lato e sanguinosa applicazione dei principi rivoluzionari dall'altro costituiscono la tensione tra la dimensione atemporale e la presenza sensuale delle cose, la loro maturazione corporale. Tra l'archetipico e il concreto, tra la storia e l'evento, dove il tempo inaugurato dalla rivoluzione più che una palingenesi o un'applicazione dell'ideale della *perfectio* spazializzata nei Caraibi è drammatica presa d'atto che il tempo nuovo della rivoluzione instaura un'insopprimibile tensione tra parola ed evento. Nel viaggio della *máquina* in un tempo sospeso sulla

²³ *Ibid.*, p. 187 e p. 296.

²⁴ CARLOS FUENTES, Prólogo a A. CARPENTIER, *El Siglo de las Luces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. XV.

²⁵ A. CARPENTIER, *op. cit.*, p. 7.

nave che “parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros”²⁶, Carpentier istituì il contrappunto “entre un ayer y un mañana”, dove la preposizione indica uno stato intermedio tra due limiti di tempo, ma dove la sua correlazione con la congiunzione *y* fissa il canone di un tempo continuato nell'intreccio tra passato e futuro. Tensione conaturata a qualsiasi viaggio che per quanto percorra una distanza spaziale finisce per sancire il passaggio che lascia dietro di sé una adolescenza, quella appunto di Estreban. E la ghigliottina, descritta come una porta senza battente, con quel triangolo nero dall'obliquo taglio metallico e freddo, con la sua implacabile geometria eretta sul sogno degli uomini è “una presencia – una advertencia – que nos concernía a todos por igual”²⁷. La macchina di morte simboleggia la fine di un tempo mitico e l'inizio della storia moderna degli uomini.

Nonostante la dislocazione del tempo della Grande Storia nello spazio americano, quello di Carpentier resta pur sempre il tempo dei Lumi. Il secolo di nuovi prodotti culturali e dei libri (quelli della fornita biblioteca di Sofía, Carlos ed Estreban), presto resi inseribili dal procedere tumultuoso degli eventi rivoluzionari. In proposito Carpentier non lesina un'ironica menzione del *Contratto sociale* di Rousseau, prima come nome di una nave che fa la tratta degli schiavi e poi al momento dell'arresto di Estreban al suo ritorno a La Habana, con un'inversione di segno che rivela l'asincronia degli eventi americani rispetto a quelli europei.

Dimensione intimamente connessa alle vicende dei personaggi in un periodo che registra una straordinaria produzione, diffusione e commercializzazione dei libri e delle idee, la lettura è soprattutto trasgressione delle norme stabilite (importare i libri dall'Europa) e quella dei tre giovani nel chiuso della loro dimora è all'inizio del romanzo soltanto libertà di leggere, avventura della conoscenza, possibilità di fantastificare un mondo altro. Archivio di conoscenze, i libri sono dotati di un potere simbolico capace di far immaginare una nuova vita prendendo a modello le scienze sperimentali e in particolare quella di Newton, scel-

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

ta come vessillo di libertà da una ragione che vuole spazzare via la core soffocante del dogmatismo, come fa Estreban quando cerca di interrogare gli astri del firmamento per darsi conto del divenire storico. I necessità della lettura per interpretare il senso della Storia non è però disgiunta dall'improvvisabile necessità di unire la parola all'azione, al gesto eroico. Come nel dialogo delle pagine finali tra Estreban e Sofía che dopo l'avventura amorosa con Hugues, è andata a Madrid e qui sceglie di unirsi alla ribellione contro l'occupante francese: “Quédate si quis res! Yo voy!” “Y vas a pelear por quién?” “Por los que se echaron a la ca lei – gritó Sofía –. Hay que hacer algo!” “¿Qué?” “¿Algo!”²⁸.

La lettura – unita all'idea dell'uso critico della ragione come agente del cambiamento – è la cifra di un secolo in cui “la rapidez de los medios de comunicación había abolido las distancias”²⁹ e da pratica sociale si trasforma in esperienza solitaria e introspettiva. I tre giovani si appassionano a un libro come *Un deux mille quatre cent quarante réve s'il en fut jamais* di Louis-Sébastien Mercier, la cui prima edizione (anonima) risale al 1771. Leggono un romanzo utopista, un *best-seller* dell'Europa pre-rivoluzionaria il cui autore viene eletto nel 1792 deputato alla Convenzione e più tardi scampa per un soffio all'ghiigliottina. Leggono in particolare un'utopica e fantastica rielaborazione del tempo storico, misurando la differenza tra passato e futuro con lo scarto tra esperienza e aspettativa. Compiono cioè l'esperienza soggettiva che è propria dell'età dell'illuminismo, in cui appunto tempo è per la prima volta esperito come un tempo “nuovo”, modello, del progresso.

Nel suo viaggio immaginario nell'anno 2440 e nella cornice della finzione del sogno, il narratore passeggia per le strade di una Parigi futuribile che sembra una palestra della tolleranza anziché una vetrina delle disuguaglianze, e dove la sostituzione del tempo allo spazio inaugura il genere letterario dell'ucronia. Il *réve* del titolo dell'opera esorta il lettore a immaginare concretamente un modo nuovo di vivere in una Parigi che è una utopia del futuro. Utopia non paradigmaticamente collocata nel passato, ma inaspettatamente definita e proie-

²⁸ *Ibid.*, p. 357.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

tata in uno spazio noto, arcinoto: Parigi con le sue strade, la sua folla abituale. Insomma non uno spazio altro, remoto in cui il viaggiatore è approdato, dove ha constatato la bontà dei modi di vivere in terre lontane, ma Parigi come possibilità spaziale del futuro. Non più dunque un'utopia soltanto temporale, ma un'utopia spaziale in cui il lettore gode del piacere di partecipare a un gioco basato sulla sovrapposizione tra realtà e sogno. Mercier immagina la realtà futuribile e tocca con mano la realtà dell'anno 2440, di un futuro che appartiene al progresso e dove la dimensione del tempo e quella dello spazio si saldano nella categoria di ucronia. Perché se il tempo storico e moderno segna la frattura tra presente e futuro, traduce anche – come scrive Bronisław Baczko – “il nesso esistente fra loro, in quanto i secoli XVIII e XXV fanno parte della stessa storia, quella del progresso”³⁰. Dove appunto non c'è una Parigi trasfigurata dalla distanza che l'utopia convenzionale istituisce tra essa e un luogo lontano, ma una città con le sue strade di sempre ma del futuro, una Parigi come sarà. E dove la categoria rousseauiana della *perfectibilité* altro non è che il passaggio dal canone dell'ideale spaziale della *perfectio* alla sua temporalizzazione nella Parigi del 2440³¹.

Nel *Siglo de las Luces* la storia non si riduce solo a contrappunto tra utopia e realtà, a scarto tra il progetto e la sua applicazione, ma è connessa all'utopia e all'idea del progresso in cui il tempo si afferma come quello della storia universale. Quest'ultima possiede anche un'intenzionalità allegorica che è necessaria per interpretare la congerie e la successione dei fatti con l'ausilio dei simboli, e dove il meraviglioso è iscritto nella realtà nelle forme di una realtà seconda che è necessario scoprire superando le apparenze contraddittorie del visibile.

Carpentier offre al lettore non solo la sua originale visione del trapianto dell'utopia della libertà e dell'uguaglianza nel Mediterraneo caribico. Con una scrittura che esalta il valore della parola scritta, della lettura e dell'immaginazione, la storia si può leggere e vivere anche at-

³⁰ B. Baczko, *Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopistiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 172.

³¹ REINHART KOSLIECK, «The Temporalization of Utopias», in *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, Stanford, Stanford University Press, 2002, pp. 84-91.

traverso la lente dell'iperbole e include la forza dirompente di una prospettiva visionaria. Dislocando il tempo europeo nello spazio-natura americano e instaurando una temporalità molteplice e relativa, soggettiva e simbolica, il romanzo prospetta l'orizzonte di un futuro che è simultaneamente un passato. Dove l'agente della trasformazione resta la rivoluzione con la sua carica utopica di salvezza per un'umanità che si affida alla filosofia del progresso e all'ideale della *perfectio*. Ma dove lo sguardo critico del narratore sul secolo dei Lumi ci consegna anche un crudo resoconto degli spietati tentativi di instaurare nei Caraibi il regno della “ragione” rivoluzionaria, lasciando intendere quanto la “lunga durata” finisca per costituire la prospettiva più efficace per desumere il senso complessivo della storia, al di là della congerie e della contingenza degli eventi e delle misure adottate dai giacobini che hanno sostituito ai lumi della ragione le tenebre del terrore.

In questa prospettiva il tempo della rivoluzione e la sua materializzazione in Europa come in America possono anche presentarsi nella forma di una divagazione fantastica e di una proiezione dell'immaginario. Perciò una narrazione che mette in scena l'utopia moderna e l'esperienza della storia come tempo “nuovo” offre alla visione del lettore il quadro di Monsù Desiderio *Explosione in una cattedrale*. A guardare questa tela Soffa, Carlos e Esteban tornano più volte nel romanzo. Ritornano infatti a una tela in cui prospettiva naturale e prospettiva artificiale si mescolano fino a iperbolizzare quel che più che in una veduta si condensa in una visione, dove la cattedrale e le sue colonne si frantumano in una conflazione che dilata lo spazio architettonico. Archeipico e concreto, evento e grande storia riassumono in questo quadro il senso di un'utopia futuribile con significati analoghi al testo di Mercier sull'anno 2440. Utopia della palingenesi che visivamente il quadro di Monsù Desiderio offre nella sua dilatazione a dismisura dello spazio e nella moltiplicazione dei punti di vista.

Explosione in una cattedrale è il quadro preferito di Esteban:

era una gran tela, venida de Nápoles, de un autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire en pedazos – demorando un poco en perder la alineación, en floriar para

caer mejor – antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes desprovistas. ("No sé cómo pueden mirar eso", decía su prima, extrañamente fascinada, en realidad, por el terremoto estático, tumultuoso silencio, ilustración del fin de los tiempos, puesto ahí, al alcance de sus manos, en terrible suspenso³²).

Nelle righe finali del romanzo la visione del quadro ritorna a confermare quanto l'iperbolica visione di Monsù Desiderio abbia scandito le varie fasi della vita dei personaggi e dove la conflagrazione dell'*lancien régime* riprodotta come atto estetico si sia dapprima oggettivata nello spazio americano e poi abbia – agli occhi di Carlos giunto a Madrid in cerca di Sofía e di Esteban – "dejado de tener asunto, borrándose, haciéndose mera sombra sobre el encarnado oscuro del brocado que vestía las paredes del salón y parecía sangrar donde alguna humedad le hubiese manchado el tejido"³³.

Sulla trama pittorica di una conflagrazione silenziosa in cui le regole prospettiche sono sovvertite dalla dilatazione dello spazio architettonico, l'artista ha raffigurato l'iperbole di una meravigliosa ma tragica utopia. E la sua illustrazione "del fin de los tiempos" ha segnato per tutti l'iniziazione alla storia e alla vita adulta, innescando la consapevolezza che l'incontro con la storia significa impossibilità di evadere il presente.

SESSIONE SECONDA

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO
Facoltà di Scienze linguistiche e letterature straniere

Aula Pio XI

INAUGURA SERGIO CIGADA, PRESIDE DELLA FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE

INTRODUCE DANTE LIANO

Presiede: RAÚL CRISAFIO

Susanna Regazzoni

La storia meravigliosa di Carpentier

Patrizia Spinato B.

La problematica fortuna di Carpentier in Italia

Presiede: SILVANA SERAFIN

Dante Liano

Verso una ridefinizione del «Realismo Magico»

Jaine J. Martínez Marín

Neruda 1936-1939: del Surrealismo al compromiso politico

Presiede: ANTONIO SCOCOZZA

Teresa Cirillo

La «Carta en el camino», di Pablo Neruda

Giuseppe Bellini

Neruda o la delusione della storia

Presiede: PIER LUIGI CROVETTO

Tavola rotonda

Attualità e promozione della Letteratura ispanoamericana

³² A. CARPENTIER, *op. cit.*, pp. 18-19.

³³ *Ibid.*, p. 359.