

**EMILIA PERASSI**

Università degli Studi di Milano

## **Lasciate ogni speranza. Note alla citazione dantesca nella narrativa latinoamericana. Miguel Bonasso, Alejandro Hernández, Emiliano Monge**

In un saggio del 1970, Olga Vickery proponeva di considerare la funzione dell'inferno dantesco in letteratura come «a controlling metaphor of the human condition in the Twentieth century» (1970: 147). Nel commentare il lavoro, Hugo Rodríguez Alcalá osservava come il requisito essenziale che Vickery poneva per accedere al campo delle simbolizzazioni moderne fosse solamente uno: «el mundo del autor debe ser atroz» (1992: 671). Un mondo in cui la stessa terra sia ostile, i suoi elementi spietati. Un inferno creato dall'uomo e non da Dio. Come in Crane, Dos Passos, Hawkes, Cummings, fra gli altri<sup>1</sup>. Dal canto suo, Rodríguez Alcalá, riteneva 'poco esigente' la richiesta di Vickery per consentire l'afferenza di un'opera all'ambiente delle relazioni interdiscorsive con la *Commedia*. Segnalava piuttosto, per il periodo preso in considerazione dalla statunitense (i primi sette decenni del Novecento), un'altra e più stringente esemplarità<sup>2</sup>: quella di *Pedro Páramo* (1955), di Juan Rulfo, «en quien el arquetipo dantesco acaso exhiba su más dramática fascinación» (1992: 671). Allegoria di un Messico disperato e funesto, *Pedro Páramo* esibisce i caratteri non di una generica suggestione *more dantesco*, bensì le tracce di un'alleanza, di una sovrascrittura. Per Rodríguez Alcalá

Comala, el cementerio de Comala, se nos presenta como una versión mexicana del Sexto Círculo (Inferno X), en que Dante tropieza con las tumbas de los heréticos, en especial con la de Farinata degli Uberti y Cavalcante Cavalcanti. [...] Estos muertos hablan, recordando su vida terrena, lamentando sus des-

<sup>1</sup> Le opere menzionate da Vickery per fondare la sua lettura si riferiscono alla letteratura statunitense e sono *The Red Badge of Courage* (1895), di Stephen Crane; *The Enormous Room* (1922) di Edward Estlin Cummings; *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos; *The Grapes of Wrath* (1940) di John Steinbeck; *The Cannibal* (1949) di John Hawkes; *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) di Ken Kesey; *The System of Dante's Hell* (1965) di Everett LeRoi Jones.

<sup>2</sup> Altre opere segnalate da Rodríguez Alcalá, con una proiezione più internazionale dell'archetipo dell'inferno dantesco, sono *Huis clos* (1944) di Jean Paul Sartre, *That Hideous Strength* (1945) di Clive Staple Lewis, *Arcipelago Gulag* (1973) Alexandr Solženicyn.

gracias. [...] Son en rigor, sombras, espíritus como los condenados de Alighieri, prisioneros en su infierno por toda la eternidad (673).

Come nell'Inferno di Dante, il tema del romanzo è lo *status animarum post mortem*. Il supplizio che l'autore attribuisce loro consiste nel ricordo incessante della vita trascorsa, delle frustrazioni e delle colpe. Come nella *Commedia*, le anime tormentate di Juan Rulfo possiedono un corpo spettrale, una «fantasmal apariencia» (674). Parlano, si agitano, si lamentano, senza poter più cambiare. Prive di futuro, esse vivono al di fuori del tempo, agite da una «teologia» (682) del racconto lacerata e strutturata dal male e dalla colpa. Chiuso nell'«eterno dolore» di una storia senza redenzione è il Messico di Rulfo, segnato dalla violenza e dal lutto.

Di una teologia affine a quella rulfiana, condizionata dalla perdita del principio di speranza, dal sondaggio nosografico della condizione di malattia del nostro tempo, è intessuta l'insorgenza, soprattutto nella letteratura latinoamericana succeduta alla fine delle ultime dittature, di una rinnovata 'commozione' dantesca: per la I cantica, ovviamente, ad uso della restituzione di un'immagine totalizzante del mondo che coincide con quella dell'inferno.

Parlo di 'commozione' per distinguere i caratteri di questa insorgenza da quel percorso di articolati interessi che la letteratura ispanoamericana ha coltivato in precedenza per Dante a partire dall'epoca coloniale, passando per la sua auge nella stagione indipendentista, il modernismo, la letteratura della migrazione, Mitre, Borges, Zurita:<sup>3</sup> interessi ispirati dal modello o dal discorso contro e oltre il modello, in ogni caso da porre sotto l'insegna della sua autorità, di quell'«effetto aureola» di cui parla David Viñas (1996: 145) come criterio di validazione di letterature percepite come subalterne. Non sono più quei tempi. Oramai immune dall'angoscia delle influenze, la letteratura dell'*extrême contemporanéité* latinoamericana si commuove per Dante, senza gerarchizzarsi. Giunge a ricorrervi per evitare lo sperdimento nell'indicibile, cioè nel silenzio provocato dalla rappresentazione della violenza e del male, tema chiaramente centrale nella letteratura degli ultimi decenni, rapidamente trascorsa dal realismo magico al realismo tragico. Una letteratura che appunto sulla perdita del principio di speranza ha installato quello di responsabilità, mutando in profondità lo statuto dello scrittore, ora estensore di minuziosi registri nosografici che testimoniano la condizione patologica, lo stadio putrefatto, del corpo del mondo. Uno scrittore che non è più sentinella nerudiana, cioè antenna poderosa

<sup>3</sup> Di Mitre ricordo le edizioni del 1889, 1891, 1893, 1894, 1897 della traduzione della *Divina Commedia*, parziali (1889, 1891, 1893), integrali (1894, 1897), edizioni che conformano un laboratorio aperto di pratica traduttiva che impegnerà l'autore sino alla sua morte, con 1.400 varianti fra la traduzione del 1891 e quella del 1897 e le 2.400 successive a integrazione e correzione delle versioni pubblicate. Cfr. Bellini (2004: 257-268) e Patat (2014: 189-214). Circa la passione di Borges per «il primo libro del mondo» (Sorrentino, 1975), rinvio a Paoli (1979 e 1997). Quanto al grandioso progetto poetico di Zurita tessuto attorno al «gran poema de la soledad humana» (Rodríguez, 2015), rinvio ad opere come *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982), *El Paraiso está vacío* (1986), *La Vida Nueva* (1994), *Mi mejilla es el cielo estrellado* (2004). Più in generale, offrono una panoramica sulla fortuna di Dante in America Latina i due volumi curati da Bottiglieri e Colque (2007), così come Bertini (1957 e Bottiglieri (2011). Sulla ricezione del personaggio di Beatrice come simbolo e sintomo del dolore per l'assenza dell'essere amato, si veda Cervera Salinas (2006). Studi più di dettaglio su singoli contesti nazionali sono quelli di Battistessa, sul cantiere traduttivo allestito da Mitre (1965) o di Lamberti (2007) e Zúñiga (2013) sugli studi danteschi in Messico. Sulla particolare e intensa ricezione dantesca nella letteratura peruviana contemporanea, è prezioso il contributo di Gatti Muriel (2010), atto a mostrare la vitalità delle presenze di Dante nella poesia, nella critica e nell'arte peruviani degli ultimi decenni del XX secolo ed i primi del XXI. Importante altresì il volume di Wiesse (2008), dedicato a Gatti Muriel, insigne dantista, del quale si ricorda, fra le altre, un'iniziativa come quella delle *Lecturae Dantis* organizzate nella Universidad del Pacífico per trentacinque anni. Durante questi incontri vennero suscitate emozioni, passioni e vocazioni letterarie. Lo certifica, ad esempio, la recensione al libro di Wiesse scritta da Alonso Cueto, nella quale ricorda il ruolo di Gatti Muriel e delle *Lecturae Dantis* nella sua formazione giovanile (2010: 169).

che captava e restituiva il grido delle vittime, ma angelo benjaminiano che contempla rovine, certificando l'inferno della storia: l'inferno dei torturati e dei violati, degli umiliati e degli offesi, delle vittime e dei morti senza voce né volto che si accumulano innumerevoli, esposti, insepolti nella tenebra del secolo, in attesa di memoria e compianto. Sono senz'altro significative, in numero e qualità, le narrative che si muovono in questa direzione, intrise di quell'eterno dolore già in Rulfo e della condizione dell'atroce suggerita da Vickery.

Quel catalogo di iniquità che Cesare Acutis (1987) considerava già pienamente esposto nella cronachistica coloniale, assiste ora all'acquisizione –attraverso i cronisti contemporanei– di nuove voci, voci fagocitate da una grammatica dell'orrore o, meglio, dell'horrorismo, come spiega Adriana Cavarero per le forme rinnovate della violenza: «Benchè abbia spesso a che fare con la morte o, se si vuole, con l'uccisione di vittime inermi, l'horrorismo è caratterizzato da una forma particolare di violenza che eccede la morte stessa, poiché la morte viene rigorosamente alla fine, non essendo comunque il fine» (2007:14).

Come dire di questa eccedenza, il cui fine non è che l'eccedenza stessa? Come narrare l'inenarrabile, cioè la fuga del senso, l'assenza di linguaggi civilizzatori? È questa la domanda insistente che attraversa il giro neotestimoniale della letteratura ispanoamericana contemporanea, nella quale si attualizza Auschwitz e ciò che ne resta, segnalando la sinistra consistenza di un patrimonio traumatico che non conosce stagnazione. Il ricorso alla *Commedia* ha dunque a che fare in modo sostanziale con il tema dell'indicibilità della violenza, là dove il ricorso alla mimesi si rivela insufficiente per dire ciò che si è posto al di fuori della lingua: il pianto, il grido, il terrore, l'orrore. Non è un caso che la *Commedia* ritorni proprio in quelle narrative che intendono mettere al centro le vittime, inseguendo una parola letteraria che sia capace di competere con il silenzio<sup>4</sup>. Mi limiterò a tre di esse, in cui è esplicito il sostegno chiesto all'allegoria dantesca dell'inferno di fornire garanzie di rappresentabilità a ciò che si è posto e si pone al di là di ogni rappresentazione. Riguardano due contesti precisi: quello dei centri di tortura durante la dittatura civico-militare argentina e quello dei nuovi *desaparecidos*, ovvero i migranti resi merce dal crimine organizzato nel viaggio verso gli Stati Uniti attraversando il Messico, così simili ai nostri nel Mediterraneo. Scelgo queste tre opere per il grado differenziato di intensità retorica che l'intreccio narrativo sviluppa con l'icona dantesca, convocando la metaforica infernale nella forma dell'allusione, in *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso, del 1984; dell'epigrafe, in *Amarás a Dios sobre todas las cosas* di Alejandro Hernández, del 2013; della citazione, in *Las tierras arrasadas* di Emiliano Monge, del 2015. In tutti e tre casi, il ricorso, il puntello discorsivo chiesto alla I cantica prende avvio da quella «scrittura mancante» (Petrelli, 2002: 76), da quella «richiesta di aiuto» (71) che l'espressione dell'indicibile rivolge. E il lavoro della citazione si fa indizio di una parola propria che non si può, non si riesce a scrivere, e che perciò cerca fuori, altrove una parola che ha già nominato, che ha già trovato una via d'uscita: «citando l'altro espongo me stesso mancante» (81).

Esemplifichiamo.

<sup>4</sup> Oltre a quelle citate nel corso di questo lavoro, che trovano una prima prefigurazione nel José Martí de *El presidio político en Cuba* de 1871, altri titoli che ho sinora registrato sono quelli di Carlos Martínez Moreno, *El color que el infierno me escondiera* (1981), Rodolfo Rabanal, *El héroe sin nombre* (2006), Tomás Eloy Martínez, *Purgatorio* (2008). Accanto ad essi, le opere di artisti come Carlos Alonso (si veda il catalogo della mostra presso il Centro Cultural Recoleta nel 2004, dal titolo *Carlos Alonso en el infierno*, disponibile in linea) e León Ferrari (si vedano i collage che accompagnano la pubblicazione in fascicoli del *Nunca más* nell'edizione del 1995 per Pagina/12) (Crenzel, 2006).

*Recuerdo de la muerte*, di Miguel Bonasso è romanzo testimoniale sui *desaparecidos* argentini durante l'ultima dittatura militare. «Novela-real»: così sente il bisogno di definirla il suo autore, che vi fonde testimonianza, giornalismo e *ficción* per narrare il suo passaggio «por el mundo de los espectros» (Castellanos in Reati, 1992: 159) È tra le narrative che maggiormente si vuole storicizzante, prolissa nell'offerta di elementi di prova che ripristinino la verità negata. Si struttura attorno alle interviste di Bonasso a Jaime Dri, fra i pochi sopravvissuti al campo di concentramento della Escuela de Mecánica de la Armada. Alle interviste, si aggiungono documenti, testimonianze, ritagli di giornale, lettere di persone reali che ispirano personaggi a volte fittizi, per costruire un sistema narrativo che ha i caratteri del repertorio e dell'archivio. È Reati (1992: 125-177) a notare che tuttavia, nel momento in cui Jaime Dri riferisce dell'incontro nel campo di concentramento con molti dei compagni che credeva morti, l'eccesso, l'irrealtà della circostanza obbligano il narratore ad abbandonare i codici della scrittura testimoniale e documentale per dirigersi verso risorse figurative che rinviano al patrimonio dell'immaginario dantesco. È emblematico il capitolo VIII, *La noche de Navidad*. Appartiene alla prima parte del romanzo intitolata *Primera temporada en el infierno*, a dichiarare sin dal principio che la narrazione intende sostenere il reperto storico e testimoniale con le strategie del racconto fantastico: la realtà dell'universo concentrazionario può essere espressa solo per metafore. Il capitolo descrive la celebrazione della notte di Natale organizzata dai sequestrati della ESMA il 24 dicembre 1977, legati con catene di ferro e in cubicoli. Il racconto elabora il resto irrapresentabile della scena, ciò che eccede la mimesi, ripetendo termini, prosegue Reati, come quelli di «sombras», «figuras», «fantasmas» per sottolineare la sostanza allucinatoria del narrato. L'allusione all'inferno incastona nella lingua un'immagine utile a rendere pensabile l'oltre, «la otra esfera de la realidad» (Bonasso, 1984: 104), la ESMA:

Ingresaron en una atmósfera hedionda. Era una insoportable combinación de olores apesados: humedad, orín, viejos sudores acumulados y unas pestilencias indeterminables. La suma de los hedores, la atmósfera caldeada, tenían vida propia y el Pelado pensó que si el infierno olierá, tendría el mismo aliento apesado, espeso y nauseabundo (99).

Il gruppo dei sequestrati viene descritto come una «fratría de ultratumba» (104), sommerso in «un océano de pesadilla» (88), al fondo del «cono invertido del país, en el lado en sombras del tiempo» (103). Un detenuto accompagna Dri nel viaggio attraverso l'inferno, cono capovolto come in Dante, attraverso i cerchi del dolore senza fine e senza redenzione, fungendogli da «guía en el laberinto» (102). Il processo di svuotamento, di sottrazione della propria umanità, prodotto dalla tecnologia del castigo (Calveiro: 1998) sviluppata nei centri clandestini di detenzione, trova equivalente espressivo in un processo figurale che scolpisce la condizione di morte in vita dei prigionieri come condizione spettrale, anche qui richiamando quella 'fantasmal apariencia' già in Rulfo e, prima, in Dante:

Como obedeciendo a una orden misteriosa, decenas de muertos abandonaban sus tumbas a las doce en punto. Dejaban los nichos donde yacían, para irse congregando en el pasillo central. La penumbra acentuaba la fuerte sensación de irrealidad, de mundo submarino. Un murmullo creciente suplantó el silencio

anterior, sólo rasgado por voces o quejidos. Allí iban, hacia un centro magnético, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, arrastrando sus grillettes, levantando sus manos esposadas en un gesto que recordaba la oración (103).

In Bonasso, le metafore ascrivibili per allusione all'Inferno dantesco punteggiano l'intero racconto, segnando l'istante in cui la parola dell'esperienza deve retrocedere, prendere tempo, per tollerare meglio la propria insufficienza, ricorrendo a un immaginario letterario già conformato come quello della metaforica infernale, stabilizzatasi nell'archivio dantesco. Ancora più incisivi, in questa direzione, i romanzi di Alejandro Hernández e di Emiliano Monge, che seguitano a rinviare alla *Commedia* come luogo della parola dell'oltre, come in-citazione a dire, stringendo un «partenariat symbolique» (Compagnon, 2016: 48) che tenta di sfuggire al fantasma della parola perduta, inesprimibile.

Per cinque anni Alejandro Hernández ha percorso le rotte migratorie in Messico, Centro-america e Stati Uniti, ha dialogato con centinaia di emigranti clandestini e ha preso parte della Commissione governativa che ha redatto la prima relazione pubblica sul loro sequestro e scomparsa. La sua testimonianza, insieme con le voci e i racconti di infiniti altri testimoni, confluiscono in un romanzo che ne raccoglie i destini, raccontandone il viaggio appesi all'esterno di un treno merci conosciuto come *La bestia*, nome apocalittico, di leviatano, attraverso i cinquemila chilometri che separano il sud dal nord del Messico, merci, vite nude, di scarto, precarie, schiavizzate, vendute, assassinate dai trafficanti di corpi.

L'epigrafe che apre la narrazione di questo viaggio, al tempo stesso la chiude, designandone e risignificandone l'oggetto. Non viaggio migratorio, ma viaggio agli inferi; non allegorico, ma reale: «Dejad, todos los que entráis, toda esperanza. Dante Alighieri / Inscrición a la entrada del infierno / Infierno III, 9 / *Divina Commedia*» (Hernández, 2007). L'epigrafe ha una precisione didascalica, frammento scultoreo che spicca con la lenta nitidezza del taglio inciso su una pagina che è lapide e, sulla lapide, ferita. Citazione per eccellenza, quintessenza della citazione, perigrafia che occupa il vuoto su cui si sporge la scrittura, l'epigrafe, scrive Compagnon, «c'est la place du mort, de la manque: et l'on ne met plus d'épigraphes que sur les monuments funéraires» (Compagnon, 2016: 36). Non c'è bisogno di altra menzione alla *Commedia*. Il verso si fa filtro attraverso il quale scorrerà l'intera narrazione, annunciata e raddensata nella laconicità di un'iscrizione che contiene la totalità del senso, orientando tutta la lettura. Ciò che seguirà sarà glossa, dunque annotazione, spiegazione, commento, di quel monumentale sapere del dolore che è il sapere di questi migranti; un sapere unanime, che è quello dei dannati della terra. Ma il frammento stralciato della *Commedia* a sua volta viene ri-enunciato, alla luce della glossa, rinascendo con altro significato, bivocale e bilingue. La soglia del testo, la soglia del viaggio, la soglia dell'Inferno. Superata questa soglia, l'alleanza formale fra i due sistemi testuali si scioglie, il significato originale si re-incarna in altro significato. E la narrazione sovrascrive le sue immagini su quelle del testo citato in epigrafe, prendendo possesso dell'enunciato e risignificando l'inferno:

Todo mundo sabe que los migrantes se mueren en la franja fronteriza de Estados Unidos, no es secreto, nada más que a nadie le importa. Y no es una muerte rápida, sino lenta, muerte que va exprimiendo la resistencia, el cuerpo, la conciencia, hasta que el migrante pierde la cordura, enloquece de sol o frío,



se va extraviando, camina en círculos, tiene visiones, se asfixia, se da cuenta de que se está muriendo, pero todavía sigue vivo por horas, los labios secos, la piel partida, los recuerdos confundidos, los pulmones a punto de reventar, el corazón sobresaltado, hasta que llega la resignación. Se abandona en un pedazo de sombra para esperar el último momento. Si puede y tiene con qué, escribe su despedida, si no, reza, se encomienda, pide por los suyos, mientras el sol exprime las últimas gotas de vida o el frío de la noche le arranca los últimos estertores. Si la víctima tiene suerte, alguien encontrará su cadáver unos días después, quizá se sepa quién era y se avise a sus familiares, quizá no, quizá termine allí mismo, devorado, desapareciendo poco a poco, o a lo mejor va a dar a los cementerios de los desconocidos, donde nunca nadie sabrá que están sus restos (309).

Se in Alejandro Hernández la sola menzione di un verso in epigrafe è sufficiente a far sì che la *Commedia* vigili sull'intero narrato, in Emiliano Monge l'intreccio citazionale abbandona le periferie del testo e dilaga al suo interno, di nuovo forzandone i silenzi. Anche il romanzo di Monge tematizza la migrazione dal Messico verso gli Stati Uniti, i corpi residuali, rifiutati, che dis-abitano il mondo. Ad abitarlo è piuttosto la narco-fabbrica come necro-fabbrica, lucifero che sostiene il racconto. Rispetto all'abbondante insieme di scritture della migrazione, *Las tierras arrasadas* sviluppa un tema inedito, poiché colloca –in posizione dominante nell'economia testuale e accanto alle vittime– gli aguzzini, cioè coloro che oliano gli ingranaggi dei macchinari di compravendita della morte, che controllano i territori ed i corpi che vi transitano. I protagonisti di questo orrore hanno nomi resi possibili dallo scenario di morte di cui sono emblema. Si chiamano Epitafio, Estela, Mausoleo, Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cimitera, Esequio, Hipogeo.

Divisa in tre libri, come la *Commedia*; scandita in tre giorni, come la *Commedia*, la narrazione si eleva come un canto funebre in memoria dei corpi martiri dei migranti, un canto che è coro tragico costruito sulle citazioni, o alternate, o congiunte, di 49 versi della *Divina Commedia* e di altrettante testimonianze tratte dalle relazioni della Commissione Nazionale per i Diritti Umani, la Commissione Interamericana, Amnesty International, il rifugio "Hermanos en el Camino", l'associazione "Las Patronas", la Casa del Migrante, Médecins Sans Frontières, la Casa del Bambino Migrante. Non segnalate dalle virgolette, ma dal corsivo, le citazioni da un lato sottolineano la rinuncia al diritto d'autore, acquisendo in continuità enunciativa molteplici autori; dall'altro fagocitano la voce narrante, consentendone l'amplificazione corale, rimediando alle sue carenze. Ma se la citazione è ponte fra la parola propria e la parola altra, anche l'identità dell'autore, rimbalzata, moltiplicata in quella degli autori, rinegozia, espandendoli, i propri confini, non più solitaria, ma solidale; non più nella separatezza, ma nell'unione: «*Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete, los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que habrán de abandonar todas esperanza*» (2015: 218).

Nel romanzo di Monge una sapiente dialettica interdiscorsiva costruisce un palinsesto di citazioni nel quale il verso dantesco eternizza la pena degli umili e dei dimenticati, «*los sombríos y mudos cuyas almas les han sido también ahora arrabatadas*» (301). Li redime dalla propria condizione di cosa, di mercanzia, consentendo un atto di sepoltura degna grazie alla litur-

gia celebrata dall'alto magistero della poesia. Verso, quello dantesco, che nell'accompagnare la parola frantumata, incompleta, smarrita dei testimoni, la completa e si completa, incarnandosi e disincarnandola, impedendo ai registri della violenza di naturalizzarsi.

La citazione ha lavorato il testo, il testo ha lavorato la citazione (Compagnon, 2016: 45). Non si rinuncia a Dante in queste narrative, così radicalmente lontane dalle geografie, dalla storia, dalla cultura del poeta. Semmai lo si ri-enuncia, disgregandone il progetto di senso e, dalle sue rovine (questo sono le citazioni), far nascere e disnascere nuovi testi.

## Bibliografia

- ACUTIS, C., 1987. "Introduzione", in B. de Las Casas, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Milano, Mondadori, pp. 6-15.
- BATTISTESSA, Á., 1965. "Dante y las generaciones argentinas", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXX, 115-116, pp. 7-27.
- BELLINI, G., 2004. "Dante nella visione di Mitre", in A.Scocozza (a cura di), *Dal Mediterraneo al Mare Oceano*, Salerno-Milano, Oèdipus, pp. 257-268.
- BERTINI, G.M., 1957. "Dante in America Latina", *Studium*, 2-3, maggio-dicembre, pp. 159-172.
- BONASSO, M., 1984. *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Planeta.
- BOTTIGLIERI, N., 2011. "Dante nella letteratura ispanoamericana", *Critica del testo*, XIV, 3, pp. 337-338.
- BOTTIGLIERI, N., COLQUE, T. (a cura di), 2007. *Dante in America Latina*, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino.
- CALVEIRO, P., 1998. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- CAVARERO, A., 2007. *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte*, Milano, Feltrinelli.
- CERVERA SALINAS, V., 2006. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.
- COMPAGNON, A., [1979] 2016. *Le seconde main où le travail de la citation*, Parigi, Editions du Seuil.
- CRENZEL, E., 2006. "El Nunca Más en fascículos: el infierno resignificado", *E.I.A.L.*, 17, 2, pp. 89-101.
- CUETO, A., (2008). Recensione a Carlos Wiesse: *La divina Comedia. Voces y ecos*, Lima, Universidad del Pacifico, *Apuntes66. Revista de ciencias sociales*, 2010, 166-171.
- GATTI MURIEL, C., 2010. "Dos lecturas de la Comedia de Dante Alighieri en la poesía peruana del siglo XXI: *Vigilia de los sentidos* de Jorge Wiesse y *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda selva* de Marco Martos", in *Actas de XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 278-284.
- HERNÁNDEZ, A., 2013. *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, México, Tusquets.
- LAMBERTI, M., 2007. "Los estudios dantescos en México", in N. Bottiglieri, T.Colque (a cura di), *Dante en América Latina*, Cassino, Edizioni dell'Università di Cassino, pp. 545-562.
- MAGNANI, I., 2020. "Los caminos del inframundo", in G. Nuzzo (a cura di), *Eva e le altre*, Salerno-Milano, Oèdipus, pp. 449-462.
- MONGE, E., 2015. *Las tierras arrasadas*, Literatura Random House, México.
- PAOLI, R., 1979. "La presenza della cultura italiana nell'opera di Jorge Luis Borges", *L'albero*, 61-62, pp. 71-94.



- , 1997. *Borges e gli scrittori italiani*. Napoli, Liguori.
- PATAT, A., 2014. "Difusión traducción y crítica de la literatura italiana en Argentina a principios del siglo XX. Algunas cuestiones clave", in V.Cervera Salinas y M.D. Aguiar (eds.), *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, Murcia, Editum, pp. 189-214.
- PETRELLI, M., 2002. "Il gesto della citazione", *Leitmotiv*, 2, pp.71-86.
- REATI, F., 1992. *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa.
- RODRÍGUEZ, J., 2015. "Raúl Zurita: Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía", *El Mercurio*, suplemento Artes y letras, 20 settembre.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, H., 1992. "Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*", in J. Rulfo, *Toda la Obra*, edición crítica de Claude Fell (coord.), Colección Archivos, Madrid, CSIC, pp. 671-682.
- SORRENTINO, L., 1975. "Il più grande scrittore del mondo", *L'Europeo*, 23 gennaio 1975.
- VICKERY, O., 1970. "The Inferno of the Moderns", in M. J. Friedman and J. Vickery (comps.), *Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Friederick J. Hoffman*, Baton Rouge, Louisiana University Press, pp. 147-164.
- VINAS, D., [1964] 1996. *Literatura y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- ZUÑIGA, D.M., 2013. "Presencia de Dante Alighieri en la literatura mexicana", *Magrigeria*, 8-9, pp. 91-104.
- WIESE, C. 2008. *La divina Comedia. Voces y ecos*, Lima, Universidad del Pacífico.