



El Siglo de las Luces
di Alejo Carpentier:
alla ricerca di un Mondo Migliore,
tra lampi rivoluzionari e
frammenti di paradiso

di Laura Scarabelli

Il presente saggio si propone di analizzare l'itinerario di andata e ritorno, dall'America verso l'Europa, del protagonista di *El siglo de las luces*, Esteban. Tale periplo coincide con la scoperta della Rivoluzione che sta sconvolgendo gli scenari atlantici e con il desiderio di entrare in connessione con i suoi meccanismi, accompagnando la sua "traduzione" nelle Americhe.

Rivoluzione e indipendenza sono viste, quindi, come "prassi" attraverso cui riscattare la subalternità americana e contribuire all'edificazione di un Mondo Migliore, una terra promessa in cui ogni uomo possa dirsi realmente libero.

L'attraversamento della rivoluzione, però, conduce Esteban a meditare sugli evidenti anacronismi, così come sui corsi e ricorsi della storia; per infine formulare, attraverso la fusione panica con la natura -autentico spazio paradisiaco- un nuovo senso dell'essere americano, sganciato dai falsi modelli importati dall'"altrove" europeo e fondato sul pensiero della relazione.

LE SOGLIE DEL TESTO

Prima di addentrarmi nel sentiero narrativo di *El siglo de las luces*, allo scopo di porre in evidenza il viaggio del protagonista alla ricerca di un personalissimo Paradiso, capace di incarnare l'indipendenza dell'Uomo latinoamericano¹, vorrei

¹ Se consideriamo *El reino de este mundo* come ipotesto di *El siglo de las luces*, si rende immediatamente evidente la logica dell'autore: mentre la narrazione dei fatti sanguinosi di Haiti



soffermare la mia attenzione sulle "soglie" del testo, a partire dallo stesso titolo e dalla postfazione².

Questi due apparati, già di per sé installati nei domini dell'ibridismo, dimostrano le intenzioni profonde dell'autore e, insieme, si costituiscono come indizio di partenza per decifrare il complesso universo metaforico tessuto all'interno della narrazione e teso alla formulazione del demone che accompagna la lettera di Carpentier: la gestazione di alternative di pensiero atte a esprimere l'identità plurale dell'americanità, intesa come prerogativa essenziale di ogni discorso sull'indipendenza, sulla liberazione dai giochi della subalternità e sulla concrezione di uno spazio "paradisiaco" all'interno del quale esercitare appieno il proprio diritto alla libertà.

Innanzitutto siamo di fronte a un romanzo che "si nomina" come un saggio e che evoca, senza troppi ricorsi immaginativi, il momento storico nel quale intende collocarsi. Ancora una volta Carpentier indugia sull'arco temporale che accompagna la Rivoluzione Francese nelle Americhe, stringendo l'asse, quasi a pretesa di scientificità, tra il 1789 e il 1808.

In seconda istanza, la precisione di luoghi e date, legittimata dalla postfazione, nella quale l'autore si premura di fornire una puntuale relazione sulla storicità di Victor Hugues³ evidenzia un nuovo paradosso, inscritto nella questione del genere. La trama e la morfologia non lasciano spazio a dubbi, siamo di fronte a un romanzo storico.

Se nelle pagine di *El reino de este mundo* la precisa, potrei dire ossessiva, ricostruzione del contesto haitiano non scioglie l'ambiguità di un racconto che trova il suo essere nel mito di fondazione dell'Uomo americano⁴, in questo caso

coincide con la costruzione di un'allegoria dell'Uomo americano e del suo destino nel mondo (concretizzata nell'agnizione di Ti Noel, reduce dalle rocambolesche avventure nel microcosmo animale - «Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera [...] pero la grandeza del hombre está precisamente en mejorar lo que es. En imponerse tareas...») (CARPENTIER A. 2003 [1949]: 150) -, la riscrittura della transizione della Rivoluzione francese nelle Americhe diviene la ragione per riflettere sul pensiero dell'Uomo americano, attestandone, al tempo stesso, l'entrata nella storia (Cfr. FIORANI F. 2005: 105-120).

² Anche la prefazione riveste un ruolo cardine nel montaggio del romanzo. L'autore disloca sospettosamente la meditazione di Esteban sulla ghigliottina in apertura alla narrazione allo scopo di fornire una chiave di lettura (anche in questo caso, come in *El reino de este mundo*, affidata al potere evocativo dell'immagine) e, insieme, per sottolineare l'ibridismo del testo, che oscilla tra simbolismo e realismo. L'importanza degli apparati paratestuali, in una sorta di volontà di sfondamento dei confini del racconto, è documentata anche dalle tracce interpretative evocate nelle interviste e nei saggi. Tra i più rilevanti alla luce della presente lettura, segnalo CARPENTIER A. 1983.

³ Numerosi romanzi di Carpentier si caratterizzano per la maniacale ricostruzione del fatto storico all'interno del testo. La documentazione della esistenza di Victor Hugues e della modalità di scoperta della sua vicenda è dettagliatamente documentata da nuovi paratesti, principalmente saggi e interviste, attraverso i quali l'autore crea una fitta rete intertestuale a supporto della sua operazione narrativa. Per una ricostruzione puntuale di tali fonti rimando a FORNET 1983: 42-57.



l'autore si affida totalmente alla morfologia del romanzo storico, scegliendo di narrare, attraverso l'epopea di un personaggio realmente esistito, Victor Hugues, un frammento della storia della Rivoluzione Francese, filtrata da un personaggio minore, allo scopo di documentare le origini della penetrazione delle ideologie rivoluzionarie in territorio americano e la genesi della scissione indipendentista che di lì a poco avrebbe sconvolto gli assetti della Colonia. Il riferimento alle lotte antinapoleoniche spagnole, incarnate nel 2 di maggio 1808, è il manifesto di tale intento. Ma, affidandoci alle parole dell'autore, chiamato a commentare la narrazione, affiorano una serie di curiose ambiguità, capaci di scompaginare il tradizionale impianto del genere ed aprirlo a un livello simbolico insinuato attraverso le sbavature di taluni avvenimenti, sospettosamente non conformi alla realtà documentata dei fatti: il traffico di oggetti, gli evidenti anacronismi, l'irriverente simbologia caricata sui personaggi. È come se Carpentier volesse nascondere all'interno di una forma classica un'esplosione barocca⁵ di senso e di significati, oscillando liberamente tra il resoconto storico, utilizzato come mero pretesto, e l'allegoria.

L'autore afferma:

Como es sabido, la mayor parte de la acción de esta novela transcurre en La Habana, en los últimos años del siglo XVIII. Se me preguntará por que busqué una situación buscada en tal pasado. Diré que porque habiendo estudiado muy detenidamente las costumbres y las corrientes de ideas en ese momento preparador del romanticismo, creí encontrar una gran identidad en las preocupaciones de aquella época y las de los hombres de este siglo. En los últimos años del XVIII se hablaba de las mismas cosas de que hablaban los hombres jóvenes entre las dos guerras mundiales. Hablaban de la necesidad de una revolución que renovara totalmente la sociedad (Carpentier 1975: 28)

La cornice storica, quindi, viene soppiantata da una serie di "aperture testuali", capaci di scompaginare qualsiasi rigida tassonomia, rimodulata attraverso personalissime cronotopie. Inventore del tempo, Carpentier esce dal XVIII secolo per rituffarsi nella sua contemporaneità, recuperata dal gioco di rimandi intra ed extra testuali. Il romanzo è redatto a cavallo della Rivoluzione Cubana, chiamata allo stesso rinnovamento evocato dai fatti francesi e, al contempo, dà voce al dibattito sull'indipendenza americana e sulla sua (reale o presunta) emancipazione, facendo eco alle celebrazioni del primo Centenario – il pensiero dei giovani tra le due guerre –, alimentate dalla perdita delle ultime colonie d'oltremare. Viaggi di idee d'andata e ritorno dunque: dalla Francia rivoluzionaria, alle (ex) colonie in

⁴ Ipotizzo che il romanzo possa essere letto adottando una struttura concentrica che interseca immagine, mito e storia. Per maggiori approfondimenti si veda: SCARABELLI 2011.

⁵ Evidenziata dall'anacronistica inclusione, ripetuta all'interno del testo, del quadro *Explosión el una catedral*. La presenza o meno dello stesso, unitamente all'interazione con i protagonisti, che lo misurano attraverso differenti punti di vista, diviene emblema del loro attraversamento delle rivoluzioni, simulacro di sentimenti diversi nei confronti del reale. Per una disamina di tale simbolo si veda: MIMOSO-RUIZ 1983: 165-186.



attesa di trovare una propria definizione nazionale, dalla Spagna ribelle contro Napoleone, alle prime guerre d'indipendenza americane, dalle riflessioni sulla controversa identità americana, alla rivoluzione cubana.

OGGETTI E IDEE IN VIAGGIO

Un altro elemento utile a dipanare la matassa testuale risiede in quella che potrei definire semantica degli oggetti. Il racconto dell'acquisizione dei modelli rivoluzionari francesi è caricato sulle "cose": le idee, incarnate in un'esuberanza di prodotti, si muovono liberamente in un territorio vergine, fluttuano in magazzini e case sempre troppo pieni, occupando angoli insoliti e rivelando forme nuove. Tale attenzione alla dimensione dei modelli, dei concetti e delle teorie che vengono "tradotti" dalla Francia all'America⁶, in un momento così particolare della sua storia, ossessivamente riprodotto nell'opera, significa trasferire il discorso sull'Indipendenza, e sul suo mezzo, la Rivoluzione, da un piano storico e politico a un piano ontologico⁷. Ciò che importa all'autore è rintracciare, attraverso i fatti francesi e spagnoli, la radice indipendentista nelle Americhe, cifrare il viaggio dei paradigmi capaci di fondare le emancipazioni nazionali e metterne alla prova la tenuta, verificando la possibilità di un pensiero realmente indipendente, di una voce americana, di un'identità autosufficiente e non "schiava" della riproduzione meccanica dell'altrove⁸.

C'è di più: l'ibridismo evidenziato da tali insoliti accostamenti, unito alle numerose asincronie, è reso ancora più emblematico all'osservare il punto di vista che apre alla parabola della rivoluzione francese nelle Americhe. Rintracciamolo cifrando le parole dell'autore:

⁶ Lo stesso Victor Hugues, in una sorta di reificazione, può essere pensato come oggetto delle trasposizioni dell'autore. Carpentier ne parla in questo modo: «El personal de Victor Hugues me fascinó; me fascinó porque respondía a una vieja aspiración mía, que es traer personajes europeos a América o llevar americanos a Europa. Es decir: establecer una fuerte simbiosis de culturas y no cerrarnos solamente a un ámbito limitado, donde hay penetración de ideas venidas de afuera» (CARPENTIER 1977: 29).

⁷ Interessante notare che Carpentier pone in evidenza tale tendenza a operare un grande affresco sull'indipendenza delle idee: «En esta novela donde he querido mostrar las primeras influencias ejercidas por la revolución francesa sobre las futuras independencias americanas, basándome en ciertos hechos que aparecen expuestos en la cuarta parte de mi libro, se hace hincapié en el papel precursor de Cuba en el panorama revolucionario de la época. De ahí la cita de un texto hebraico que encabeza *El siglo de las Luces*: 'Las palabras no caen en el vacío...'» (CARPENTIER 1977: 31).

⁸ Concordo con l'osservazione di Claude Dumas che, nella sua dimostrazione della tenuta filosofica del romanzo, afferma: «más que la historia de un hombre en las Antillas, el autor ha intentado hacer, como en el resto de su obra, la Historia del Hombre en la Tierra» (Cfr. DUMAS 1970: 363).



Descubrí a Victor Hugues, discípulo de Robespierre, uno de los personajes más singulares de la revolución francesa aunque hubiese sido muy poco estudiado, porque su acción se desarrolló a millares de kilómetros de París (Carpentier 1977: 29)

Me pareció que Victor Hugues era un personaje ideal para escribir una novela, para centrar una novela en él. ¿Por qué personaje ideal? Porque creo que los personajes históricos, pero no demasiado históricos, son personajes ideales para una novela (Leante 1977: 62)

Imaginé los personajes con los cuales inicié el relato: Carlos, Esteban y Sofía, jóvenes burgueses, concedores de las ideas filosóficas, deseosos de acción, asqueados del medio en que viven, quienes llevan una vida desordenada y romántica antes del romanticismo. Una noche alguien toca a la puerta y aparece el personaje de Victor Hugues (Leante 1977: 62).

Hay tres personajes imaginarios y un personaje rigurosamente histórico. Por lo tanto, hay en mi relato un voluntario distanciamiento, entre un personaje que, a pesar de ser tratado con suma libertad, debe actuar, sin embargo, en función de ciertas fechas, de ciertos acontecimientos, de ciertas presencias... (Carpentier 1983: 30).

Il nucleo della narrazione si articola attorno a una immaginaria famiglia cubana⁹, composta da due fratelli, Carlos¹⁰ e Sofía e dal cugino Esteban. La vita dei tre giovani, già destabilizzata dalla morte del Padre, viene letteralmente sconvolta dall'arrivo improvviso di Victor Hugues, che si incarica dei loro destini, promovendo una serie di azioni tese a organizzarne la disordinata esistenza e metaforizzate dal nuovo ordine posto all'interno della casa. Al tempo stesso, si propone di arricchire le loro coscienze con un interminabile racconto sulle meraviglie del Progresso e della Rivoluzione.

L'apprendistato di Esteban e Sofía termina con l'ingresso nei peripli della rivoluzione, (andata: Parigi – e i Pirenei – passando per Port-au-Prince; ritorno: Cuba, attraverso la Guadalupa e la Caienna, e, infine, Madrid) segnando, al tempo

⁹ È evidente l'intento di caricare all'interno di una sorta di archetipico microcosmo familiare il destino di un'intera Nazione. L'itinerario di formazione dei protagonisti, appartenenti all'incipiente borghesia cubana, è metafora del processo di emancipazione delle elite dell'Isola, che porterà, paradossalmente a un secolo di distanza, all'Indipendenza e, in seguito, alla Rivoluzione Cubana. Per un approfondimento della metafora familiare come chiave di lettura del testo si veda: ORTEGA J. 1972: 191-206. A dimostrazione della volontà di ancorarsi a un preciso modello il fatto che Carpentier, pur dichiarando la finzionalità dei tre giovani, li installa in un preciso dominio di realtà, rintracciando l'ispirazione in una famiglia cubana realmente vissuta. La casa descritta nel romanzo è la manieristica ricostruzione di una dimora coloniale dell'Avana, rilevata dalla moglie dell'autore e oggi sede della *Fundación Alejo Carpentier*.

¹⁰ Nonostante appartenga al nucleo protagonista della narrazione, Carlos rappresenta una figura sussidiaria allo svolgersi degli eventi. È un personaggio di mera cornice, anche se la sua funzione rivestirà un ruolo fondamentale nel rintracciare il destino dei due fratelli nella città di Madrid, in chiusura al romanzo.



stesso, l'apertura del romanzo alla ricostruzione storica della vicenda antillana di Hugues.

Tutto l'ideario messo a disposizione dalle numerosissime letture che hanno contribuito alla formazione dei tre giovani, unitamente agli insegnamenti del marsigliese, si incarna, diventando atto: smaschera le contraddizioni e i paradossi della Storia e, insieme, rivela il senso profondo della residenza dell'Uomo sulla Terra. Attraverso un viaggio che ha il sapore dell'iniziazione Esteban e Sofía possono caricare sul sé i paradigmi con i quali hanno imparato a trafficare, in questo modo gli insegnamenti presi dal "fuori" (gli oggetti e le idee), contribuiscono alla costruzione di un discorso proprio, vissuto e patito.

L'oscillazione tra Storia e Allegoria, tra resoconto degli eventi e interpretazione degli stessi, tra potenza e atto¹¹, è insinuata dalle parole stesse dell'autore che affida la sua narrazione a un contrappunto di voci, due istallate nell'immaginario e una ingabbiata nell'evenemenzialità.

L'UNO E IL DUE

Tale strategia narrativa risulta ancora più interessante se osserviamo da vicino Esteban e Sofía. Sono veramente due gli archetipi americani che s'interfacciano con la tenuta storica di Victor Hugues? All'osservare la morfologia di Esteban, risulta immediatamente evidente il suo ruolo centrale nell'economia della narrazione. È riconosciuto come *alter ego* dell'autore, assecondando la sua pratica di nascondersi all'interno dei suoi personaggi, come per delegittimare la tenuta onnisciente della funzione autoriale. Carpentier, infatti, nasce il 26 dicembre¹², giorno di S. Stefano, e soffre d'asma, come traduttore di mondi è più interessato alla scrittura che all'azione, è un intellettuale idealista che viaggia in Europa alla ricerca delle radici profonde del suo essere, trovandole solo al suo ritorno in terra americana. Ma Carpentier, mettendoci sulle tracce di tale identificazione, sembra voler insinuare qualcosa di più:

Esteban padece de una enfermedad de la que yo padecí siendo niño, el asma [...] Esteban es un personaje que, *curado de su enfermedad*, vuelve a la vida, *se instala una persona nueva en él*, se hace más hombre, se hace más enérgico, tiene una sed

¹¹ Concordo con González Echevarría nel riconoscimento di una indissolubile e circolare relazione tra progettualità e attuazione. Il testo si snoda in una sinergia irrisolta tra idea e materia, processo e atto. «En *El siglo de las luces* no hay un contrapunto entre el proyecto ideal y su ejecución histórica, sino una constante reactualización de la brecha entre proyecto y ejecución, así como una afirmación de su indisoluble vínculo» (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA R. 2004: 299).

¹² Il riferimento al 26 dicembre lega inesorabilmente il romanzo a *El reino de este mundo*, rintracciando una parentela fra i due testi, uniti in una medesima e consequenziale finalità di intenti: la fondazione dell'Uomo americano e del Pensiero americano, la disamina della natura dell'America Latina e del suo ingresso nella Storia. A Ti Noel/25 dicembre consegue Esteban/26 dicembre.



de acción intensa, reprimida por su enfermedad, que lo ha tenido inmovilizado, minimizado, *hecho una caricatura de hombre*, y que tiene un ansia enorme de lanzarse al vasto mundo [...] Pero *Esteban tiene un terrible defecto y es que él es el utópico, el idealista*, que no tiene en realidad una conciencia política, ni un sentido. [...] Este personaje lo hemos visto multiplicado por cien en todos los países del mundo, desde comienzos de siglo. Es decir, el intelectual que se ajusta a un esquema. *Sofía es todo lo contrario. Sofía es la praxis*. Sofía es la mujer que intuitivamente siente lo que hay que hacer y hacia dónde hay que ir... (Carpentier A. 1983).

Dalle affermazioni dell'autore è possibile rilevare un nuovo contrappunto che unisce a "doppio filo" i due protagonisti. Esteban è idea, Sofía è prassi. Non siamo spettatori di due identità ma di un'erma bifronte. Identificare Esteban con Sofía significa far entrare in rapporto dialettico l'utopia e la storia, lo spirito e la carnalità, la ragione e la fede, la realtà e l'allegoria, il maschile e il femminile. Significa, in altre parole, scardinare una modalità di pensiero unica e univoca a favore di forme più inclusive, incapaci di risolvere la contraddizione della molteplicità, nella perenne apertura all'altro. Ciò è indizio della volontà di riflettere sul farsi del pensiero americano attraverso forme più mobili e nomadi, non chiuse nelle maglie rigide della ragione (ecco le prime ombre del Secolo dei Lumi). Non due protagonisti, quindi, ma una coppia protagonista, viva nella tensione erotica tra le due polarità. Come potrebbe affermare Édouard Glissant, la ricerca affannosa delle origini dell'identità americana, di una *filiazione* capace di interpretarne la complessa trama è soppiantata dall'abbandono alla *relazione* tra gli elementi compositi che ne caratterizzano l'essere. Non è radice ma rizoma, non è unità ma molteplicità, non è uno ma è due (Glissant 2007 [1990]: 62-63).

Per chiarire la mia argomentazione e, insieme, scardinare l'illusione dell'interezza e dell'unicità umana, è utile ricordare che la lezione sull'incompletezza e sulla penuria umana fornitaci dalla mitologia greca. Riportando le parole di Aristofane all'interno del *Simposio* di Platone, Zeus, per punire la superbia degli uomini, recide la loro pienezza e rotondità rendendoli parziali, ponendo loro un limite (passaggio da *holon* a *symbolon*). Scinde in due l'unità originaria. Questa privazione originaria fa sì che l'uomo viva in una condizione di patimento e di mancanza, di costante tensione verso il suo altro io. Questa ricerca dell'altro sé stesso coincide con Amore. Come afferma Umberto Eco:

Il "taglio" imposto da Zeus ha trasformato l'uno in due (*ex henos dyo*) conferendo alla vita intera il carattere di un esodo incessante e doloroso, di una sorta di tormentoso pellegrinaggio alla ricerca senza soste della propria "metà". La separatezza, l'essere in-dividui, coincide dunque con la malattia, tanto quanto il ripristino della salute si identifica con il processo che conduce a ripristinare la forma piena originaria – dal due, l'uno (*ex dyoin hen*). E poiché Eros è per l'appunto ciò che incessantemente spinge verso la ricostruzione di quell'"uno che eravamo" esso è al contempo coscienza della costitutiva difettività del nostro essere attuale, e



stimolo verso quella forma perfetta rispetto alla quale ciascuno di noi è soltanto un *symbolon* (Curi U. 2010: 95).

Questa linea interpretativa trova dimostrazione negli avvicendamenti dei due personaggi sulla scena narrativa, regolati da una dinamica articolata dal confinamento/liberazione del corpo o, detto in altri termini, dal movimento/stasi, e retta dall'amore, atto supremo di donazione all'altro. *In primis* Esteban esce da una lunga malattia, che lo immobilizza in un letto di sofferenza, attraverso le premurose cure di Sofía, intraprende il suo cammino d'indipendenza, viaggiando tra rivoluzioni allo scopo di rintracciare le sue origini di Uomo americano. Infranti gli ideali di edificazione di un Mondo Migliore, grazie al modello di Victor Hugues, deluso dall'osservazione/traduzione della parabola della rivoluzione in Francia e nelle Americhe, e tornato a Cuba, ritrova la sorella, ora reclusa nell'istituzione matrimoniale e, insieme, il suo amore per lei. Esaurito il suo ciclo di apprendistato, in una sorta di contrappasso, le restituisce la libertà – rendendola viva all'interno del testo –, si fa incarcerare al suo posto, con l'accusa di propaganda politica rivoluzionaria. Sofía è pronta a recuperare il suo ruolo attivo accanto a Victor Hugues, riconosciuto nuovamente come portatore di ideali capaci di cambiare il mondo e di forgiare alternativi modelli del reale. Anche questa volta l'agente della rivoluzione delude le aspettative della giovane e i due fratelli si possono finalmente riconciliare – e fondere – a Madrid, con-fondendosi tra la folla ribelle contro Napoleone.

Esteban e Sofía, carne della stessa carne, rappresentano la libera oscillazione tra le differenti dimensioni dell'essere americano, incapace di comprendersi se non accettando l'estraneità che lo vive ed edificando il proprio pensiero nel confine tra l'io e l'altro, nella tensione erotica che è desiderio dell'altro mai raggiunto.

Sostengo la mia ipotesi ricorrendo, ancora una volta, ai paratesti chiamati, in questo caso, a uscire dalla narrazione per entrare nell'intimità del suo creatore. Il romanzo è dedicato a Lilia, la moglie dell'autore, Lilia Esteban¹³. Esteban-Alejo Carpentier e Esteban-Lilia Esteban divengono una persona sola all'interno del testo: l'autore decide di dismettere il controllo sul suo *alter ego* e affidarlo all'altro per eccellenza, lo straniero, la (sua) Donna. Uscendo da sé stesso per abbracciare l'altro, rinunciando al controllo e all'autoaffermazione libera del sé a favore della tensione verso l'altro da sé, il diverso, Carpentier, grazie a un dato biografico nascosto nelle pieghe del testo, ci offre la chiave di lettura dell'intera narrazione, un'interpretazione, patita e sofferta, dell'indipendenza/identità americana, vista come cammino verso un'origine (il periplo di Esteban) che si rivela nella molteplicità e nell'amore, nella scompaginazione dell'univocità dei modelli, nell'accettazione di un io eterogeneo e imperfetto.

¹³ Gran parte della critica ha riconosciuto nell'onomastica del protagonista un riferimento diretto all'*Ulisse* di Joyce.



PER UN'ESTETICA DEL CONTRAPPUNTO

Esteban e Sofía, non uno e l'altro ma due in uno, interpretano il destino dell'America e, per farlo, entrano in contrappunto con la storicità, monolitica ed ideale, di Victor Hugues, imparando a conoscerne le contraddizioni.

Tale contrappunto è cifrato all'interno del racconto attraverso una relazione dinamica tra l'*osservazione* dei fatti rivoluzionari, portatori di quegli ideali capaci di fondare una società nuova e di cui Esteban è chiamato a essere interprete e traduttore e la *meditazione* originata da tali fatti, indice di una personale "digestione" del corso storico, di una lettura che esce dagli eventi e che contribuisce a fondare un discorso eminentemente americano¹⁴.

In tre momenti del testo, intimamente interconnessi, è possibile rintracciare un medesimo movimento narrativo, articolato secondo il seguente modello:

- 1) osservazione della storia e disillusione-estraneità di fronte al corso degli eventi
- 2) fusione panica con la natura e creazione di un modello alternativo capace di rappresentare il "dirsi" americano.

Esteban, novello Ulisse/Pellegrino del mondo (è costante il riferimento al Camino de Santiago e dei simboli che lo caratterizzano), narratore sempre decentrato e periferico¹⁵ dei fatti rivoluzionari nelle Americhe, nel suo compito di spettatore esterno e "traduttore" a servizio della propaganda rivoluzionaria, osserva le dinamiche della rivoluzione e, in ben tre occasioni, si sente totalmente estraneo alle stesse, non riconosce e non si riconosce negli obiettivi/idee/modelli perseguiti da Victor Hugues, considerati come una mera riproduzione, dislocata e anacronistica di un originale irripetibile.

Ciò lo porta ad indagare nuove modalità di interpretazione della realtà, nuove forme del pensiero americano, a tale scopo intraprende una operazione di attenta disamina dello spazio che lo circonda, tesa a rintracciare una possibile "filiazione", un'origine in grado di fornire la chiave di lettura di tanta ambiguità e contraddizione. Ma il movimento di uscita dalla storia e di entrata nella natura americana lo riconduce al fatto storico con una consapevolezza nuova: i paradigmi che possibilitano l'identità americana non sono ricostruibili attraverso un processo

¹⁴ Tale percorso di autorappresentazione è avvolto interamente nella dimensione del rituale, a significare il profondo passaggio di stato che investirà Esteban. In tutte le tre meditazioni accadono, infatti, di notte, in una sorta di sospensione tra terra, mare e cielo.

¹⁵ La posizione di estraneità data dal ruolo di osservatore della rivoluzione più che di partecipante attivo alla stessa è alimentato anche dalla ubicazione decentrata del protagonista. Dopo una breve sosta parigina, infatti, Esteban è confinato in una zona pirenaica, tra Bayonne e Saint Jean de Luz, occupato a tradurre dei manifesti per la diffusione delle idee della rivoluzione in territorio spagnolo. Di qui, salperà per la Guadalupa, attestando pienamente la sua eccentricità rispetto alla rivoluzione.



ab origine, non sono rintracciabili mediante una ricostruzione lineare delle fonti, ma sono pensabili solo grazie al ricorso al concetto di "relazione"¹⁶, che fonda il suo farsi più che sull'aderenza ad un modello preconstituito e riproducibile in maniera prevedibile e calcolabile esattamente, sull'incontro erratico, scomposto e casuale di diversi modelli, ambigui nella imprevedibilità delle loro combinazioni, incontro che non può e non deve essere ricomposto in maniera oggettiva ma immaginato, sognato, riprodotto attraverso un atto profetico, un atto di fede nell'altro e nelle sue infinite possibilità e relazioni¹⁷. Ragione contro fede, quindi. Una fede che si concretizza nella erratica logica combinatoria che regola la stessa essenza americana, nella sua disorganica coincidenza in un medesimo spazio¹⁸.

Analizziamo nel concreto questi tre passaggi.

Primo movimento. Esteban è imbarcato sulla nave per la Guadalupa al seguito di Victor Hugues, chiamato, in qualità di *Comisario de la Convención*, a riconquistare l'Isola assediata dagli inglesi. Amareggiato di fronte alla freddezza del mentore dei tempi passati, ne osserva la nuova statura di uomo freddo e calcolatore, sospettoso e insicuro, esasperatamente arroccato nella sua individualità:

... 'No creas que confío en todos los que viajan con nosotros. Habrá que ver cómo se comporta más de uno, cuando se vea en tierra'. '¿Lo dices por mí?' Preguntó Esteban. 'Por tí o por los demás. Estoy obligado, por oficio, a no fiarme de nadie...'
(Carpentier 2007 [1962]: 142)

Non vi è più nessuna tensione ideale in lui, è ridotto a mero simulacro di un originale irripetibile, incarnato nella stupefacente somiglianza con Robespierre:

Al mirarlo, el joven se sorprendió del parecido que había entre el incorruptible, tal como se le veía en el cuadro del camarote, y el semblante presente, algo rehecho por una evidente imitación del porte de cabeza, del modo de fijar los ojos, de la expresión, a la vez cortés e implacable, del retratado. El vislumbre de ese rasgo de debilidad, de ese afán de parecerse físicamente a quien admiraba por encima de todos los demás seres, fue como una leve victoria compensadora para Esteban. Así

¹⁶ Il pensiero di Carpentier si avvicina molto al concetto di Caos-mondo elaborato da Edouard Glissant. L'intellettuale antillese, basandosi sulle teorie del caos, sostiene: «Chiamo Caos-mondo lo choc, l'intreccio, le repulsioni, le attrazioni, le connivenze, le opposizioni, i conflitti fra le culture dei popoli, nella totalità-mondo contemporanea» (GLISSANT E. 2003 [1996]: 42). Interessante notare come il concetto di *caos-mondo* (Chaosmos VS Cosmos) sia forgiato, in letteratura, proprio dall'*Ulisse* di Joyce, creando una fortunata catena di rimandi intertestuali.

¹⁷ Sempre Glissant afferma: «Bisogna prendere la misura-dismisura della visione profetica del passato e dell'immaginario della relazione con il suo trattamento delle condizioni iniziali e le sue tracce delle condizioni iniziali, con la sua imprevedibilità e con il nuovo tessuto che bisogna creare che non è più il riflesso dell'essenza ma la rete di rapporti, del rapporto con l'altro e dei rapporti con le altre culture. Il Mondo-Tutto è una dismisura» (GLISSANT 2003 [1996]: 68).

¹⁸ Questo discorso vale particolarmente per il Caribe (Cfr. GLISSANT 1981).



el hombre que en otros días se hubiera disfrazado tantas veces de Licurgo y de Temístocles, en los juegos de la casa habanera, hoy, investido de poderes, realizado en ambición cumplida, trataba de remedar a otro hombre cuya superioridad aceptaba (Carpentier 2007 [1962]: 142).

Victor ora è uno straniero, lontano e assente. Tale gamma di sentimenti vive nell'ambivalenza: corrisponde a disillusione ma anche ad un sollievo, indice dell'intraprendersi di un processo di emancipazione dai modelli passati (la piccola vittoria compensatrice), che si concretizza immediatamente nella meditazione sulla ghigliottina. Emblema per eccellenza del fatto rivoluzionario, così come della misurazione esatta del reale e dei suoi oggetti imposta dall'ideario illuminista, la macchina, dislocata nel Nuovo Mondo, sembra non avere più senso, la sua geometrica rigidità sembra non corrispondere al nuovo spazio, organizzato nell'arbitrarietà e nella mobilità:

La Máquina permanecía enfundada en la proa, reducida a un plano horizontal y otro vertical, escueta como una figura de teorema, cuando la escuadra entró de lleno en los mares del calor afirmándose de la cercanía de las tierras en una presencia de troncos arrastrados por las corrientes, de raíces de bambúes, ramas de mangle, hojas de cocoteros, que flotaban sobre las aguas claverdecidas, aquí, allá, por fondos arenosos (Carpentier 2007[1962]: 143).

Il teorema della modernità occidentale non ha più alcun valore nelle fluide e mobili terre americane¹⁹. La "radicalità" di un pensiero sistematico viene soppiantata da forme più nomadi, rizomatiche (non è casuale il riferimento alle radici di bambú che navigano in sospensione sulle acque, nemmeno l'immagine della mangrovia, di cui si evocano le radici sospese ed aeree²⁰).

Tale nuova consapevolezza porta Esteban a soppesare la sua difformità dall'insegnamento di Hugues, ormai considerato anacronistico, fuori dallo spazio e

¹⁹ Carpentier in questo passaggio sembra investire della ghigliottina un significato ancora più astratto: modello della rivoluzione, incarna anche il pensiero che l'ha generata, quindi l'immaginario illuminista. Ritengo importante anche sottolineare, a un livello meramente rappresentativo, che la ghigliottina già di per sé incarna un'ambivalenza tra la libertà e la nascita di un nuovo ordine e la distruzione, l'oppressione e la violenza. Il simulacro della ghigliottina diviene ancora più complesso nel suo ingresso nella Guadalupa dove, non solo serve a liberare le masse negre dalla schiavitù ma anche a ripristinarla (Cfr. LABANYI 1980).

²⁰ Deleuze e Guattari oppongono al pensiero dialettico il pensiero rizomatico, che privilegia il molteplice, la relazione, la connessione, un pensiero di cui è impossibile riconoscere la filiazione, che è sempre non sequenziale, decentrato. «Il rizoma connette un punto qualunque con un altro punto qualunque ed ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura; mette in gioco regimi di segni molto differenti ed anche stati di non-segni. Il rizoma non si lascia riportare né all'uno né al molteplice. Non è fatto di unità ma di dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento, non ha inizio né fine ma sempre unmezzo, per cui cresce e straripa». (Deleuze – Guattari 1977: 52)



dal tempo, e tale estraneità non si ripiega in nichilistica disillusione ma rilancia la sua posta, nell'affermazione della funzione iniziatica del suo itinerario:

Aquello significaría el fin de una aventura que ya se le alargaba de modo absurdo: inútil ya en la armada francesa, pediría su libertad – o se la tomaría, que era lo mismo – regresando, cargado de historia y de historias, adonde lo escucharían con asombro como se escucha al peregrino que regresa de Santos Lugares. Fallida en acción, aunque no en experiencia cobrada, su primera salida al Gran Ruedo del Mundo equivalía a una iniciación precursora de futuras empresas. Por lo pronto, había que hacer algo que diese un significado a su existencia. Tenía deseos de escribir: de llegar, por medio de la escritura y de las disciplinas que impone, a las conclusiones que acaso pudieran derivarse de lo visto. No acababa de definir lo que sería ese trabajo. Algo importante, en todo caso; algo necesitado por la época. Algo que acaso disgustaría mucho a Víctor Hugues – y se gozaba en pensarlo (Carpentier A. 2007 [1962]: 143-144).

Pellegrino, nomade, errante, carico di grande storia e di piccole storie, Esteban non può più limitarsi ad osservare la realtà, sente la necessità di raccontarla, filtrata dal suo personale esperire. L'immagine della ghigliottina, che accompagna l'intera dissertazione di Esteban, ci conduce a tale annunciata "scrittura", posta significativamente a *incipit* del romanzo, in una nuova soglia del testo: il prologo. La meditazione di Esteban sulla ghigliottina²¹ rintraccia infatti una serie di elementi che richiamano direttamente l'episodio della nave, a partire dallo stesso scenario di sospensione tra terra, cielo e mare. In questo caso, però, questi stessi elementi vengono risemantizzati: il linguaggio da descrittivo si fa lirico, quasi a sottolineare le proprietà generative della parola, capace di creare Nuovi Mondi. La Ghigliottina, da semplice e geometrica figura di teorema si converte in porta aperta sopra il cielo, quasi a esortare il lettore ad entrare nel romanzo così come Esteban entra nel Gran Teatro del Mondo. La dimensione di mezzo costituita dal mare apre non solo alla spazialità ma anche alla temporalità, evocando il senso profondo del peregrinare nella tensione verso la Terra Promessa, collocata nei domini dell'eternità (*Tiempo Detenido*)²². L'astrale *Camino de Santiago* fa il resto, sigillando la tenuta iniziatica dell'itinerario del protagonista, chiamato ora a leggere, e scrivere, il reale alterando il punto di vista, decentrandosi e piegandosi, penetrando al di sotto della superficie delle cose e non tanto per svelarne le reali essenze, quanto per coglierne intime e inusuali interconnessioni (la ghigliottina, non più sintomo del pensiero a sistema occidentale – dialettico nella sua lama che segna una dicotomia, un prima e un dopo – ma semplice "porta" aperta sul mondo,

²¹ Emblematica, a tale riguardo, la citazione che apre tale apparato, tratta dallo Zohar: «Las palabras no caen en el vacío», simbolo, come indicatoci dallo stesso Carpentier, dell'inesorabilità del correre storico, ma anche del potere di nominare, di dare corpo alle cose, di plasmare la realtà attraverso il verbo (Cfr. GONZÁLEZ ECHEVARRÍA R. 2004: 302).

²² Cfr. BAUMAN «Da pellegrino a Turista», in *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino pp. 29-31.



anzi sui mondi possibili²³). Infine, ancora, il riferimento alle acque che scorrono: «El agua era clareada, a veces, por un brillo de escamas o el paso de alguna errante corona de sargazos» (Carpentier 2007 [1962]: 10), come a chiudere, nella loro fluidità femminile, l'instabile descrizione.

Secondo movimento. Perso ogni entusiasmo nella sua funzione di organico della rivoluzione e persuaso dell'impossibilità di trasportare l'ideario francese nelle Americhe – metaforizzato dalla mancanza della lettera ñ nei caratteri tipografici a sua disposizione (Carpentier 2007 [1962]: 177-178). – Esteban trova ora nella pratica di traduttore un semplice piacere estetico:

Por lo pronto había que cumplir una faena diaria que el joven realizaba a conciencia, hallando una suerte de descanso, de alivio a sus cavilaciones, en traducir lo mejor posible; se volvía minucioso, casi purista, en la búsqueda del vocablo exacto, del mejor sinónimo, de la puntuación adecuada, sufriendo porque el castellano de hoy se mostrara tan remiso a aceptar los giros concisos y modernos del idioma francés. Encontraba algo como un placer estético en traducir bien, aunque el contenido de la frase le fuera indiferente (Carpentier A. 2007 [1962]: 178-179).

Imbarcato per ordine di Victor Hugues su una nave corsara in veste di scrivano, sempre più estraneo al mondo della rivoluzione, esercita la sua funzione svuotando la lettera di senso e lasciandosi guidare dalle suggestioni del mero significante. Dismessa l'idealità della sua eroica missione mediatrice, portatrice della Grande Storia, la sua attenzione sembra deviare verso le piccole cose del quotidiano. Il giovane, rapito dallo scenario che lo circonda, si lascia condurre dalla meravigliosa natura americana, portatrice di un'esperienza inaspettata, la scoperta di un albero:

Nunca percibió tanto Esteban el interés de lo muy pequeño – titilación de renacuajos en un barril lleno de agua, brote de un hongo, hormigas que roían las hojas de un limonero dejándolo como encaje – como en esos tiempos llevados hacia lo universal y desmedido [...] Esteban emprendió la aventura de treparse a un árbol. Y después de vencer la prueba iniciática que le significaba alcanzar las difíciles ramas de acceso, comenzó a ascender hacia el remate de una copa, por un caracol de brazos cada vez más apretados y livianos, sostenes del gran revestimiento de follajes, de la colmena verde, del suntuoso sotechado visto desde dentro por vez primera. Una exaltación inexplicable, rara, profunda, alegraba a Esteban, cuando pudo descansar, a horcajadas, sobre la horquilla cimera de aquella estremecida edificación de maderas y estambres. Trepar un árbol es una empresa personal que acaso no vuelva a repetirse nunca. Quien se abraza a los altos pechos de un tronco, realiza una suerte de apto nupcial, desflorando un mundo secreto, jamás visto por

²³ Inutili, infatti, sono gli sforzi di Victor Hugues, che cerca di mettere in moto il meccanismo ma non ci riesce e si rassegna all'evidenza dei fatti, liquidando definitivamente le antiche funzioni dell'arma: «...El Investido de Poderes, cuya mano había accionado el mecanismo, murmuró entre dientes: "hay que cuidarla del salitre". Y cerró la Puerta con una gran funda de tela embreada, echa desde arriba» (Carpentier A. 2007 [1962]: 10).



otros hombres. La mirada abarca, de pronto, todas las bellezas y todas las imperfecciones del Árbol [...] Trepando a su mirador, entendía Esteban la relación arcana que tanto se había establecido entre el Mástil, el Arado, Árbol y la Cruz. Recordaba el texto de San Hipólito [...] Los grandes signos del Tau, del Aspa de San Andrés, de la Serpiente de Bronce, del Áncora y de la Escala, estaban implícitos a todo Árbol, anticipándose lo creado a lo edificado, dándose normas al Edificador de futuras arcas... (Carpentier A. 2007 [1962]: 182-183).

L'esperienza che è capace di ricondurre Esteban a sé stesso è l'intimo contatto con la pianta, un contatto che non ha lo scopo di rintracciare una sorta di genealogia, dai rami alla radice, ma di penetrare nei suoi profondi segreti, di entrare in intima relazione con la sua consistenza, sfondando qualsiasi cronotopia predeterminata ed andando a cogliere il senso profondo della realtà. Il contatto con il tronco è descritto come un atto nuziale, tensione verso l'altro, quasi copulativa – l'albero è prima di tutto donna - capace di afferrare l'imperfezione e la potenzialità delle cose più che la loro esattezza e rotondità. Questa iniziazione al piacere del creato conduce Esteban a trovare la chiave del senso del mondo nella fede, una fede che non si riduce in un culto, in una religione determinata, ma che diviene sintesi di una propensione all'infinito, di una volontà di superare i propri confini – anche quelli imposti dalla Ragione – e godere della comunione con l'universo, nell'apertura e accoglienza del diverso. La carrellata di simboli religiosi, incarnati nel modello della Croce. (che peraltro richiama l'emblematica immagine che chiude *El reino de este mundo*, Ti Noel scompare in cielo, prese le sembianze di una croce transculturale) domina l'intera descrizione. Vediamone la tenuta figurativa:

La croce è il terzo dei quattro simboli fondamentali, insieme al centro, al cerchio e al quadrato, e con essi stabilisce una relazione ben precisa: l'intersezione delle sue rette coincide con il centro, che essa apre sull'esterno, inscrivendosi inoltre nel cerchio che, a sua volta, divide in quattro segmenti [...] Da queste semplici osservazioni deriva una simbologia estremamente complessa, ed esse hanno dato origine ad un linguaggio assai ricco e, si può dire, universale. [...]

La croce è il più totalizzante dei simboli [...] Ha una funzione di sintesi e di misura. In essa si congiungono la terra e il cielo, in essa si mescolano il tempo e lo spazio, di tutti i simboli è il più totalizzante e universale. È il simbolo del mediatore, di chi è per natura unione permanente dell'universo e comunicazione cielo-terra, dall'alto in basso e dal basso in alto, essa è la grande via di comunicazione [...] esplicita il mistero del centro, è diffusione, emanazione, ma anche raccoglimento e ricapitolazione (Chevalier - Gheerbrant 1994 [1969]: 341-351)

Carpentier mette insieme, in eterogenea (con)fusione declinazioni diverse della croce, che però rimandano tutte allo stesso archetipo di terra del mezzo. Mondi e confessioni differenti, a partire dal riferimento al sacro albero di



Sant'Ippolito (albero cosmico di tradizione germanica medievale che unisce cielo e terra), che richiama l'elemento pagano della simbologia²⁴ del Natale.

Cristo-Luce dispensata all'umanità, Cristo-Albero. E ancora, il Tau, ultima lettera dell'alfabeto ebraico e Croce di Cristo, il Serpente di Bronzo, interpretato da Giovanni come simbolo di Gesù, la morte vinta come simbolo di sacrificio, l'ancora, la salvezza, la scala, rapporto tra cielo e terra. E Carpentier si inoltra anche nel basso, abbracciando i culti minori, il riferimento alla sacra *Ceiba*, madre di tutti gli alberi nel culto afro-cubano, indice della trascendenza del simulacro.

Attraverso tale *excursus* nel mistero della croce²⁵, Esteban comprende che il mondo a cui appartiene non può essere decifrato con le logiche della ragione. Solo attraverso un atto di fede, nell'abbandonarsi alla relazione con il mondo/i e con l'Altro, si potrà trovare una possibilità di affermazione (nominazione) dell'essere americano²⁶.

²⁴ Scriveva Ippolito da Roma in un inno del secolo III: «Questo legno mi appartiene per la salvezza eterna. Me ne nutro, me ne cibo, sto attaccato alle sue radici... Quest'albero, che si allunga fino al cielo, sale dalla terra al cielo. Pianta immortale, s'innalza al centro del cielo e della terra, fermo sostegno dell'universo, legame di tutto, sostegno di tutta la terra abitata, legame cosmico che comprende in se tutta la molteplicità della natura umana». Di qui la simbologia dell'albero di Natale. (Cfr. CATTABIANI 1985: 217-231)

²⁵ È degno di nota anche l'incontro di Esteban con il grande crocifisso dell'ospedale del convento delle monache di Saint-Paul- de-Chartres, direttamente antecedente al suo rientro all'Avana, sintomo di una profonda trasformazione nell'animo. La fiducia nei precetti matematici della Ragione, incarnati nel modello di Victor Hugues, è soppiantata dalla fede nel mistero della croce, universalissimo simbolo in grado di esplicitare la relazione tra gli uomini, la solidarietà e la tolleranza. Significativo il riferimento al Natale (*El reino de este mundo*), dato dai segni del bue e dell'asino, come se l'agnizione del protagonista coincidesse con una nuova nascita per l'umanità «al día siguiente, fue introducido el joven en una angosta sala del Hospital, donde se detuvo, atónito ante un gran crucifijo, colgado frente a una ventana abierta sobre el mar. Entre cuatro paredes blancas, pasadas a pintura de cal, donde no había más muebles que dos taburetes, el uno de peludo cuero de res, el otro de crines trenzadas – materia del Buey, materia del Asno –, el diálogo entre el Océano y la Figura cobraba un patetismo sostenido y perenne, situado fuera de toda contingencia y lugar. Cuanto podía decirse del Hombre y de su Mundo, cuanto cupiera entre Luces, Engendros y Tinieblas, estaba dicho – por siempre dicho – en lo que iba de una escueta geometría de madera negra a la inmensidad fluida y Una de la placenta universal, con aquel Cuerpo Interpuesto en trance de agonía y renacer [...] Aquel Dios le pertenecía por herencia y derecho; podía rechazarlo, pero formaba parte del patrimonio de los de su raza». (CARPENTIER 2007 [1962]: 251-253).

²⁶ Nelle parole di Carpentier: «Lejos quedaron los tiempos en que veíamos nuestra historia como una mera crónica de acciones militares, cuadros de batallas, intrigas palaciegas, encumbramientos y derrocamientos, en textos ignorantes del factor económico, étnico, telúrico, de todas aquellas realidades subyacentes, de todas aquellas pulsiones soterradas, de todas las presiones y apetencias foráneas -imperialistas, por decirlo todo- que hacían de nuestra historia una historia distinta a las demás historias del mundo. Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca» (CARPENTIER 1983 [1976]: 133).



La sua meditazione sulla bellezza del creato non si esaurisce qui, continua nella contemplazione delle sabbie, delle acque e del cielo – sempre mobili e fluide –, fino alla meraviglia di fronte al miracolo di una conchiglia²⁷, nella sua perfetta forma a spirale, capace di riportarci ancora una volta alla tenuta iniziatica del discorso di Esteban, nel riferimento a San Giacomo, Santiago²⁸. Il passaggio di stato verso una nuova consapevolezza del sé, data dalla meditazione sulla bellezza del creato, si ritrova nell'indugiare su simboli che evidenziano l'esigenza di trovare un punto di conciliazione dei contrari, un luogo del mezzo che consenta la convivenza di entità apparentemente differenti e distanti. Non c'è tensione verso la fusione e verso l'affermazione di un'identità unica, monolitica e radicale, esattamente misurabile, ma l'esaltazione dell'imperfetto, dell'inesatto, dell'imponderabile:

El caracol era el Mediador entre lo evanescente, lo escurrido, la fluidez sin ley ni medida y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible e imponderable. De la Mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejida, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre (Carpentier A. 2007 [1962]: 203).

La luce maschile della ragione in senso cartesiano, capace di percepire chiaramente e distintamente le connessioni tra idee universali, è stata soppiantata dalle oscure profondità femminili dei mari capaci di cifrare, attraverso esattezze scomposte e imprevedibili, una visione ambigua e mobile. Principio maschile e femminile insieme, dialettica aperta, così come la porta senza battente, ai misteri del mondo, circolo ermeneutico inesauribile tra io e altro.

Terzo movimento. Deluso dal tragico epilogo della rivoluzione, incarnato nella desolazione delle colonie penali di Caienna e Sinnamary, Esteban, pellegrino dei due mondi, è ora pronto a fare ritorno in terra cubana, nella sua terra, ricco dell'esperienza acquisita. Nel periplo della rivoluzione, emblema dell'esattezza delle geometrie illuministiche, capaci di misurare la realtà ed elaborare precisi modelli di gestione della stessa, il giovane si è accorto della profonda diversità del suo mondo, pensabile e dicibile soltanto al di fuori degli stretti catenacci di un'osservazione esatta, inadatto ad essere rappresentato grazie a sistematiche genealogie e più consono all'apertura, al movimento, all'instabilità. Gravato di tale esperienza, prima di rientrare nella sua dimora, indugia in un'ultima meditazione sullo spazio/natura americano, profonda riflessione sull'indipendenza del pensiero americano, che trova realizzazione solamente in una poetica non totalizzante ma

²⁷ Per l'analisi dell'immagine della conchiglia si veda anche: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA R. 2004: 310-313.

²⁸ La conchiglia è segno distintivo dei pellegrini che si dirigono a Compostela. Lo stesso San Giacomo è rappresentato nell'iconografia come un pellegrino con il bordone in mano, la zucca per l'acqua e la conchiglia per bere. La spirale, segno dell'infinito e il simbolo della fede, ancora una volta uniti a scardinare il dominio della Ragione.



aperta e fluida. Esteban sente la necessità di ripensare l'identità americana rinominando la meravigliosa epopea dell'incontro tra popoli, tempi e spazi differenti, uniti in un medesimo territorio: i Caribe, alla ricerca del favoloso "Imperio del Norte" e gli spagnoli, capitanati dal Gran Almirante, decisi ad arrivare a Chipango. Così contempla la foce dell'Orinoco²⁹:

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. "La dulce empujaba la otra para que no entrase, y la salada para que la otra no saliese". Pero, hoy como ayer, los grandes troncos venidos de tierras adentro, arrancados por las crecientes de agosto, golpeados por las peñas, tomaban los rumbos del mar, escapando al agua dulce para dispersarse sobre la inmensidad de la salada. Veíalos flotar Esteban, hacia trinidad, Tobago o las Granadinas, dibujados en negro sobre estremecidas fosforescencias, como las largas, larguísimas barcas que no hacía tantos siglos hubiesen salido por estos mismos rumbos, en busca de una Tierra Prometida (Carpentier 2007 [1962]: 273-274).

La natura è capace di condensare su di sé la genesi del discorso americano: differenti acque si intersecano in una battaglia di correnti che contribuiscono a indicare la strada a tronchi sospettosamente sradicati, con le radici sospese, alla ricerca di un Mondo Migliore. La metafora naturale, quasi a esplicitarsi, lascia il passo all'epopea dei Caribe e di Colombo, anch'egli ricco delle sue, limitate, mitologie, capace di alterare inesorabilmente il corso della storia. Non è all'interno dell'immaginario di un popolo o dell'altro che potrà essere edificato il pensiero americano ma soltanto nella mobilità tra tali immaginari, nella relazione dinamica tra le mutue rappresentazioni, nell'accettazione di un'identità perennemente aperta all'alterità, un'identità che non è prodotto ma prassi, indicibile, inafferrabile nella sua complessa ambiguità. Il Mondo Migliore, quindi, è il mondo a cui si tende, che si anela, che si ambisce a costruire, non attraverso regole sistematiche e precetti geometrici, ma grazie alla tensione verso il mistero dell'altro, del diverso, dell'ignoto, del non-concluso. Una vocazione nomade ed estensiva, errante, quella di Esteban, capace di definirsi solo nell'erranza, *in relazione*:

Il pensiero dell'erranza non è apolitico, né antinomico di una volontà d'identità che dopo tutto è solo ricerca di libertà di un intorno. Se il pensiero dell'erranza contraddice le intolleranze territoriali, la predazione della radice unica (che rende oggi così difficili i processi identitari), è perché, nella poetica della Relazione, l'errante, che non è più il viaggiatore né lo scopritore o il conquistatore, cerca la

²⁹ In questi passaggi *El siglo de las luces* sembra intrecciarsi con *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 125-126). Interessante notare come, anche questa volta, la meditazione avviene con l'approssimarsi della notte. Sicuramente ad evidenziare un momento iniziatico ma anche a sottolineare la opacità di ogni discorso che dica il Continente, la Luce dei Lumi non serve a nulla di fronte all'indicibilità, all'inesattezza e all'incommensurabilità dell'essere americano.



conoscenza della totalità del mondo e sa già che non vi giungerà mai – e che in questo risiede la bellezza minacciata del mondo (Glissant 2003 [1996]: 31)

Lasciandomi guidare da tale interpretazione, ritengo illuminante la frase di Esteban, di fronte alla cugina Sofía, sulla porta di casa (ancora una soglia): «Vengo de vivir entre los bárbaros». Un'affermazione ambigua e duplice quella del giovane, che pone al centro il concetto di "Straniero", riportando il termine *barbaro* al suo significato originario³⁰. Esteban torna dalla terra dello straniero. Ha imparato a riconoscerlo, ad amarlo. Rifuggita ogni volontà di addomesticamento comprensivo³¹ del diverso, sa che l'alterità non può essere ridotta, semplificata, rifiuta nell'uno. Al tempo stesso, attraverso lo sguardo dell'altro, del barbaro, Esteban riconosce la propria parzialità e limitatezza, ha imparato cosa significa vivere scisso, "uno fatto due" (*ex henos dyo*). Esteban guarito dal male che l'ha afflitto per l'intera esistenza, forte della sua natura imperfetta e manchevole, sazia la sua sete di pienezza nella tensione verso l'intero originario, rappresentato dall'abbraccio con la cugina Sofía. Il corpo di Esteban (e quindi di Sofía), non uno ma due in uno, tensione dell'uno verso l'altro, è espressione totale del dirsi latinoamericano, un dirsi che acconsente all'opacità e alla complessità multipla.

Detto in altri termini Esteban, riconosciuta l'estraneità di Sofía, è pronto ad amarla, così come ad amare il suo popolo. Non è un caso che, all'interno della narrazione, è proprio nell'apertura all'altro da sé, nella tensione mai comprensiva verso il diverso, che si realizza il primo atto veramente rivoluzionario del giovane e, insieme, si attesta la possibilità di un immaginario eminentemente americano, prodromo delle indipendenze che andranno, di lì a poco, ad animare gli scenari del Continente³². Esteban e Sofía, non l'Uno o l'Altro ma L'Uno insieme all'Altro, si lanciano nelle strade di Madrid, facendo perdere le loro tracce nei peripli di una nuova Rivoluzione.

In questo modo Carpentier sembra confermare, grazie a un percorso alternativo, il medesimo concetto messo in scena attraverso l'epopea di Ti Noel ne *El reino de este mundo*. Lungi da cercare Paradisi artificiali capaci di incarnare posticce verità, l'Uomo può trovare il suo ruolo nel Mondo solo attraverso un'attitudine di "apertura" verso l'altro, di solidarietà e di amore. Solo mettendosi a

³⁰ Barbaro è la parola onomatopeica con cui gli antichi greci designavano chi viveva fuori dai loro confini e non parlava la lingua, riflettendo un modello culturale diverso (letteralmente balzubiente – dalla stessa sillaba ripetuta che forma la parola *bar bar*). Il *barbaros* è lo straniero per eccellenza, specie di uomo differente, figura radicalmente antitetica agli uomini che compongono la società, con la quale non è possibile alcuna relazione, scambio o confronto (a differenza dello *xenos*, che invece rappresenta un essere umano non appartenente alla comunità assunta come riferimento). (Cfr. CURI 2010: 57-86). Carpentier sembra voler ribaltare tale nozione di barbarie. La barbarie non dev'essere più respinta e combattuta ma accolta e ospitata perché proprio nell'abbraccio della diversità radicale, indissolubile, dell'essere assolutamente altro, potrà prendere piena forma il nostro essere, composito e imperfetto.

³¹ Il verbo *Comprendere* è composto dal prefisso latino *cum-* insieme e *prehendere*, prendere: prendere insieme, indi contenere in sé.

³² E, forse, anche indizio dell'adesione di Carpentier alla Rivoluzione Cubana.



disposizione del prossimo sarà possibile realizzare un Mondo Migliore. Una proposta di resistenza e di trasformazione quella di Carpentier, interamente realizzabile nel suo "farsi".

BIBLIOGRAFIA

Arias S., 1977, "Habla Alejo Carpentier" in Id. (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, pp. 15-55.

Bauman Z., 1999, "Da pellegrino a Turista", in *La società dell'incertezza*, traduzione di Daniele Francesconi, Il Mulino, Bologna 1999 [ediz. orig. *In Search of Politics*, Polity Press, Cambridge].

Carpentier A., 1983 [1976], "Conciencia e identidad de América", in Id., *Razón de ser*, in Id., *Obras Completas*, vol. XIII., Buenos Aires, Siglo XXI.

Carpentier A., 1983, "El autor habla de su obra", *Revolución y Cultura*, núm. 131-132 (La Habana, julio-agosto).

Cattabiani A., 1985, *Erbario*, Milano, Rusconi.

Chevalier J. - A. Gheerbrant 1994 [1969], *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., Rizzoli, Milano, [ediz. orig. *Dictionnaire des symboles*, Jupiter, Paris]

Curi U., 2010, *Straniero*, Cortina, Milano

De Champeaux G. - S. Sterckx, 1966, *Introductions au monde des symboles*, Paris, p. 365 e pp. 31-32.

Deleuze G. - F. Guattari, 1977 [1976], *Rizoma*, Pratiche editrice, Parma-Lucca [ediz. orig. *Rhizome*, Les Éd. de Minuit, Paris]. ora in Id., 1987 e 1996 [1980], *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2 voll., poi Castelvecchi, Roma (in 4 sezioni) [ediz. orig. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris].

Dumas C., 1982, "El siglo de las luces de Alejo Carpentier; novela filosófica", in Helmy Giacomani (curador), *Homenaje a Alejo Carpentier*, Las Américas, Publishing Co., New York, p. 363.

Fiorani F., 2005, "L'irruzione della storia nello spazio-natura americano: *El siglo de las luces* di Alejo Carpentier" in Clara Camplani - Patrizia Spinato (eds.), *Storia politica e storia sociale come fonti creative. Due centenari: Pablo Neruda e Alejo Carpentier*, Bulzoni, Roma, pp. 105-120.

Fornet A., 1983, "Carpentier sobre *El siglo de las luces*", in Id., *El siglo de las luces*, Cátedra, Madrid, pp. 42-57.

Glissant É., 1981, *Le discours antillais*, Seuil, Paris.

Glissant É., 2003 [1996], *La poetica del diverso*, traduzione di Francesca Neri, Meltemi, Roma, [ediz. orig. *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris].

Glissant É., 2007 [1990], *Poetica della relazione*, traduzione di Enrica Restori, Quodlibet, Macerata [ediz. orig. *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Gallimard, Paris].



González Echevarría R., 2004 [1993], *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*, Gredos, Madrid.

Labanyi J., 1980, "Nature and the Historical Process in Carpentier's *El siglo de las luces*", *Bulletin of Hispanic Studies*, n.57 (Liverpool), pp. 55-66.

Leante C., 1977, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", in Salvador Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, pp. 57-69.

Mimoso-Ruiz D., 1983, "Du référent iconique a la symbolique des personnages", in Daniel-Henri Pageaux (ed.), *Quinze études autour de El siglo de las luces de Alejo Carpentier*, L'Harmattan, Paris, pp. 165-186.

Ortega J., 1972, "Sobre *El siglo de las luces*", in Klaus Müller-Bergh (ed.), *Asedios a Carpentier*, Editorial Universitaria, Santiago.

Salomon N., 2003, "Erotica Elenctica Ironica. Amore platonico", in Umberto Curi (ed.), *Lo sguardo di Eros*, Mimesis, Milano, pp. 23-38.

Scarabelli L., 2011, *Immagine, mito e storia, El reino de este mundo di Alejo Carpentier*, Bulzoni, Roma.

Laura Scarabelli è assegnista in Letterature Comparete presso lo IULM e professore a contratto di Culture Ispanofone presso l'Università degli Studi di Milano. Nel suo lavoro di ricerca si è occupata delle forme di rappresentazione del negro e della mulatta nel romanzo antischiavista cubano (*Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana*, 2 vols., 2009) e dell'opera narrativa di Alejo Carpentier, interpretata in chiave imagologica (*Immagine, mito e storia. El reino de este mundo di Alejo Carpentier*, 2011). Attualmente si sta dedicando allo studio della narrativa della dittatura del Cono Sur (Cile), attraverso le prospettive della biopolitica.

laura.scarabelli@unimi.it