

ISABEL ALLENDE, *La figlia della fortuna*, ed. orig. 1999, trad. dallo spagnolo di Elena Liverani, pp. 333, Lit 30.000, Feltrinelli, Milano 1999

FANNY BUITRAGO, *La signora del miele*, ed. orig. 1993, trad. dallo spagnolo di Antonella Donazzan, pp. 190, Lit 14.000, Feltrinelli, Milano 1999

ROSARIO FERRÉ, *La casa della laguna*, ed. orig. 1996, trad. dallo spagnolo di Ursula Bedogni, pp. 396, Lit 30.000, Fazi, Roma 1999

MARTHA CERDA, *La borsa della signora Rodríguez*, ed. orig. 1994, trad. dallo spagnolo di Michela Finassi Parolo, pp. 143, Lit 24.000, il Saggiatore, Milano 1999

Isabel Allende è tornata. Le peripezie culinarie di *Afrodita* (1997; Feltrinelli, 1998, cfr. "L'Indice", 1998, n. 4) avevano segnato una tappa singolare nella produzione dell'autrice. *La figlia della fortuna* è invece un ritorno alla modalità narrativa che le è più caratteristica, dove l'approccio istintivo e sensuale non perde rilevanza, ma viene subordinato ai ritmi di una sequenza biografica. Questa volta i riflettori sono puntati su una giovane cilena divenuta avventuriera per amore, che divide la sua vita tra le mura della casa di una Santiago confusionaria e vitale di metà Ottocento e gli spazi senza legge della California della febbre dell'oro.

Scrittrici latinoamericane sulle tracce di García Márquez

Donne sul cammino di Macondo

Eva Milano

È complicato spiegare le origini di Eliza Sommers, le cui vicende tortuose precedono la nascita; arriva al mondo da orfana, ma non lo è del tutto, vive la sua infanzia sotto la protezione di una coppia di fratelli inglesi, ma trova genitori d'elezione fuori da quel nucleo, tra le braccia di Mamá Fresia, la domestica, e del capitano John Sommers, il terzo fratello, che vive sul mare e compare di tanto in tanto. Quella stessa confusione che moltiplica e complica i ruoli convenzionali su cui si fonda la sua esistenza l'accompagnerà per tutto il suo cammino fino a trasferirsi direttamente sul suo corpo, e culminando nella forma irruente dell'agnizione. Contro ogni previsione, però, Eliza non viene affatto travolta dal conflitto di identità generato da tale caos simbolico; ella invece si mostra libera di accettare quanto le offre chi le sta intorno, e arriva addirittura a giocare a suo vantaggio sfruttando i punti deboli dei ruoli altrui.

Ma se il nuovo romanzo di Allende si configura, a livello tematico, come un ritorno ai tempi di *D'amore e ombra* (1984; Feltrinelli, 1991) ed *Eva Luna* (1987; Feltrinelli, 1991), si percepisce anche un offuscamento dei toni brillanti

e favolosi cui l'autrice ci aveva abituati. In sostanza sembra essere venuta meno gran parte del lustro mitico-fantastico conferito ai personaggi e al loro mondo, dove l'assunzione delle leggi del corpo e dei sensi come norma direttrice conduceva al trionfo dell'irrazionalità, ora ridotta entro confini più realistici. E per quanto smalzati e attenti noi lettori siamo, dobbiamo ammettere che un po' ci piaceva lasciarci cullare dalla carezzevole illusione che da qualche parte i buoni sono buoni fino in fondo, e magari anche un po' magici.

Il ritorno di Isabel Allende induce a una breve rassegna di opere di scrittrici di area ispanoamericana anch'esse pubblicate di recente. A questo punto ci si ritrova di fronte alla solita questione; chi si occupa della letteratura dei paesi dell'America Latina è solito avere una particolare predisposizione alle presentazioni in serie; basti pensare all'effetto minestrone degli anni del boom. E ancora peggio, quando si tratta di autrici, si

incorre nella sgradevole possibilità di risultare animati da una mancanza di lucidità offuscata da ombre misogine. D'altra parte le opere stesse cui mi riferisco rimandano più o meno apertamente a una radice comune, poiché sviluppano secondo sensibilità propria alcune coordinate comuni sulla scia del successo della stessa Allende. Si tratta di autrici che accolgono ampiamente il tributo del realismo magico di García Márquez e ne riprendono i differenti aspet-

"Si piega secondo i capricci delle sue mani, sventola sotto il suo soffio, brucia, se lei lo decide"

ti con il condiviso intento di valorizzare la figura femminile. Vediamo come.

Martha Cerda, messicana, dichiara il suo legame con lo stile dell'autore colombiano nel momento stesso in cui se ne discosta per porsi in deliberata relazione anche con la tradizione borgesiana, quando afferma che il nome giusto per la sua scrittura è "realismo fantastico. Non magico. La differenza tra i due termini è molto sottile. Nel realismo fantastico non esiste una chiara distinzione fra realtà e fantasia. Nel realismo magico, invece, è possibile registrare il passaggio da una all'altra". Una distinzione già presente in *Tutta una vita* (1998; il Saggiatore, 1998), una storia d'amore vissuta da un punto di vista decisamente originale: è difficile stabilire se il narratore sia intra- o extradiegetico se si tratta del feto che per i lunghi anni della separazione della madre dall'amato resta a osservare gli eventi, aspettando il loro congiungimento per venire al mondo. In *La borsa della signora Rodríguez* le coordinate spazio-temporali finiscono per perdere completamente valore. I ricordi si mescolano con i pensieri e con le stesse parole che leggiamo, alla rinfusa nella borsetta della protagonista, oggetto che è parte viva e inscindibile del suo essere, così come la donna che la indossa è corpo vitale e al tempo stesso identità di carta che sotto la volontà dell'autrice si trasforma costantemente: si piega secondo i capricci delle sue mani, sventola sotto il suo soffio, brucia, se lei lo decide, ma soprattutto avvolge le cose prendendone la forma senza mai appartenere alla loro sostanza. E così la cicciottella signora Rodríguez rimane incinta mentre perde i denti da latte e legge il proprio manoscritto fino alla fine scoprendo in anticipo quale sorte l'attende.

Rosario Ferré si muove su un versante diverso della stessa tradizione letteraria, quello più vicino ai canoni del realismo. In una Puerto Rico in cui manca fisicamente lo spazio naturale che ispira i miti d'incontaminato splendore delle opere di García Márquez, i romanzi si popolano di persone, e dell'autore colombiano Ferré accoglie il gusto per le saghe fami-

gliari, attraverso cui la narrazione si lega saldamente alla storia dell'isola, sempre in bilico tra le aspirazioni di integralismo e indipendenza rispetto agli Stati Uniti, in un conflitto interno che dà la misura della sua profonda carenza d'identità. *La casa della laguna* comincia con un lungo albero genealogico. Isabel, protagonista e narratrice, ripercorre la storia della sua famiglia e di quella del marito Quintín al fine di intrecciare i ricordi e legarli definitivamente nella memoria. L'attività narrativa della donna, segreta in partenza, viene poi intercettata dal marito, molto meno entusiasta dell'idea di vedere i fatti della propria famiglia esposti al dominio di chi incontra quelle pagine, e scrupoloso difensore di una visione più storicamente esatta. Questa storia parallela, che prenderà la forma di un vero e proprio scontro sulla carta fino a coinvolgere le vicende familiari, è il punto di maggior interesse dell'opera, che assurge a metaromanzo sulle modalità della fiction e della cronaca a partire da un conflitto di genere. Grazie all'intervento diretto di Quintín, personaggio che si ribella al suo ruolo passivo, inoltre, la narrazione assume carattere polifonico, e acquisisce di conseguenza vivacità drammatica e tensione dinamica. Rispetto a *Vicini eccentrici* (1998; Piemme, 1998), *La casa della laguna* appare più complesso e ricco di stimoli, per quanto la struttura di base sia molto simile. Nel primo, la saga familiare che si snoda attraverso il racconto di Elvira, discendente della dinastia dei Rivas de Santillana, appartenenti alla grande aristocrazia della terra, e dei Vernet, industriali filostatunitensi, comunica spesso la sensazione di trovarsi di fronte a situazioni e personaggi non completamente indipendenti rispetto a idee e stereotipi che li hanno generati.

Chiude la carrellata una spumeggiante favola della colombiana Fanny Buitrago, pubblicata di recente in edizione economica. *La signora del miele* è la storia di una Cenerentola che è riuscita, dopo anni di venerazione incondizionata e univoca, a portare all'altare un Principe Azzurro sbagliato. Teodora Vencejos vive da sempre all'umile servizio di Galaor Urcós, il cui attraente aspetto fisico contrasta con l'arido opportunismo che ne governa le azioni, e l'abnegazione le impedisce di gestire con consapevole padronanza le sue enormi ricchezze, una fortuna materiale che era stata occultata dalla classica matrigna cattiva, ma soprattutto una straripante sensualità che trasmette immediatamente a chi solo le passa vicino, ma di cui nemmeno si accorge. Come nelle migliori favole, un bacio e una pozione magica salvano l'eroina, che nel frattempo si è pure addormentata, casomai qualcuno non si fosse accorto che la vernice luccicante che l'autrice sparge a grosse pennellate è proprio quella del mondo incantato delle fiabe. A rimuovere ogni dubbio sulla parentela che lega anche questo romanzo alle opere del suo egregio connazionale basta il nome della corrente cui esso si ascrive: lo chiamano "erotismo magico", quel filone tutto femminile e ispanoamericano in cui la suggestione delle atmosfere di Macondo passa al servizio del corpo femminile e lo rende mitico. ■

cuperare il proprio passato attraverso gli oggetti, ma questi le ricordano sempre la cosa sbagliata. C'è la Contessa Scalza, una sorta di Cassandra alla buona, che vaticina la fine dell'Isola "facendo suonare i suoi polsi d'argento e profumando l'aria con il suo ventaglio di legno di sandalo". C'è lo Zio Rolo, omosessuale, proprietario della raffinata libreria Eleusis, infelicitamente innamorato di un marinaio senza scrupoli e senza cuore di nome Sandokan, che potrebbe essere nato da Cernuda o da Genet. C'è il negro Merengue, venditore ambulante di dolci, padre alla continua ricerca del figlio Chavito, sempre introvabile, autore delle innumerevoli statue bianche che si trovano nell'Isola. Ci sono le sorelle Marta e Mercedes che si sono create una propria realtà immaginaria: la prima, cieca, sogna altri luoghi e altre città che non vedrebbe come non vede l'Isola; la seconda, frustrata segretaria municipale, sogna di diventare - senza sapere di esserlo già - un personaggio di romanzo come Madame Bovary. C'è la cantante d'opera Casta Diva ossessionata dalla sua antica bellezza, dalla lirica e dagli specchi, che conduce una vita squallida con un marito paralizzato, una figlia deforme e un figlio - Tingo Non-Capisco - cui è destinato il ruolo di scemo del villaggio, cosa che però lui, paradossalmente, capisce. E ci sono ancora Melissa, Vido, Sebastián, Lucio, Chango, Pinito, Padrino... Poi c'è Il Ferito, il misterioso giovane rinvenuto nell'Aldilà trafitto di frecce e avvolto in una bandiera cubana per il quale la popolazione dell'Isola sviluppa una spontanea e incomprensibile devozione. C'è, infine, l'Isola *tout court*, ovvero l'isola intesa in senso letterale, quale luogo della solitudine per eccellenza in cui, dovunque si vada, ci si trova sempre una barriera d'acqua davanti. È l'Isola nella sua simbologia di terra effimera, imperfetta, accidentale, dinanzi alla persistente ubiquità e magnificenza del mare, che invece partecipa di tutti gli attributi dell'eternità.

Per questo si può dire che è l'Isola nel suo complesso a essere la protagonista di *Tuo è il regno*, come Macondo lo era di *Cent'anni di solitudine*. Tuttavia, sebbene la ricchezza e la fantasmagoria delle vicende che animano l'Isola, insieme a quel sapore un po' surreale che fa loro da sfondo, potrebbero indurre a un parallelismo con la mitica città di García Márquez, la mano dell'autore lo impedisce. Abilio Estévez è, rispetto al grande colombiano, più raffinato, più colto, e in *Tuo è il regno* non si contano i rimandi letterari. Inoltre, i continui interventi intradiegetici dell'autore - sempre giocosi, mai pedanti - impediscono a questo romanzo di calcare i luoghi comuni del realismo magico. Se anche qui, come nel caso di Macondo, si procede nella lettura con la continua sensazione di trovarsi in procinto di smascherare la valenza metaforica dell'Apocalisse che incombe sull'Isola, non si rimane in sospenso, chiusa l'ultima pagina, a tentare variamente di interpretarla. Con estrema semplicità e con un effetto *surprise* che illumina, come in un buon giallo, qualcosa che era lì fin dall'inizio, la spiegazione ci viene data nell'epilogo. E si scopre allora anche quale fosse il tempo della narrazione, dilatata nelle trecentocinquanta pagine di monologhi in cui ogni personaggio rende conto del proprio passato come nell'imminenza del Giudizio Universale: un capodanno, quello tra il 1958 e il 1959, che non significò per i cubani un semplice anno in più... L'incendio provocato dalla candela rovesciata sbadatamente da Doña Juana, risvegliatasi da un coma durato trent'anni, che distrugge l'Isola, sigla quel memorabile passaggio a una nuova era, nonché la fine del romanzo. Eppure *Tuo è il regno* non è solo la rivisitazione di un'infanzia o il racconto del febbricitante momento storico in cui si è svolta. La Rivoluzione del '59, quella rimasta sui libri di Storia, vi assume la valenza metaforica di un Diluvio Universale, per questo non si tratta nemmeno di un romanzo politico o ideologico. Lontano da celebrazioni di sorta, *Tuo è il regno* è, semmai, una grande favola metafisica.