



L'orfana e la ribelle: i percorsi dell'immaginario nell'opera narrativa di Gioconda Belli

Eva Milano

Nota introduttiva

La seguente analisi si propone di seguire i percorsi dell'immaginario personale e collettivo ravvisabili nelle opere narrative di Gioconda Belli (1948), autrice di rilievo nel panorama letterario e politico nicaraguense, al fine di identificare le direttive che guidano la rotta dell'ispirazione dei suoi romanzi e di individuare in che maniera esse mostrino intenzioni di adesione o divergenza rispetto ai canoni della cultura occidentale. In modo particolare lo studio intende rilevare quale posizione Belli occupi nella tradizione letteraria di matrice ispanoamericana riguardo alla fondamentale dicotomia che oppone la civiltà e la barbarie secondo lo schema teorico postulato in *Civilización y barbarie* (1845) da Domingo Faustino Sarmiento, antinomia fondamentale dalla quale le opere d'oltremare non possono trascendere, sintomo di una mai cessata ricerca d'identità a partire dalla scissione. In secondo luogo, l'analisi si propone di sottolineare il ruolo principale che l'opera dell'autrice consacra al dominio incontrastato del materno e verificare quali sono le modalità di rapporto rispetto a tale entità e a quella del maschile, altra fonte di conflitti e al contempo territorio della ricerca di mediazione.

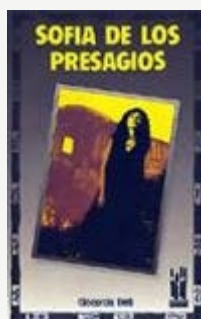


Gioconda Belli

Sebbene l'opera di Gioconda Belli spazi variamente tra molteplici generi letterari, si intende qui analizzare solo quanto concerne le opere narrative in forma di romanzo; infatti, la salda continuità tematica e la scelta compatta dei motivi attraverso cui si costruiscono gli intrecci, rappresentano soddisfacente materiale d'indagine. Si è così proceduto tralasciando l'opera di più recente pubblicazione – della quale peraltro si vuole evidenziare il riferimento –, l'autobiografia dal titolo *El país bajo mi piel* (*Il paese sotto la pelle*, trad. di Margherita D'Amico, ed. e/o, Roma 2000) se non per avvalersene a titolo di verifica e indizio di quanto la ricerca conduce a affermare.

Figlie e orfane

Gioconda Belli, prima che per le sue opere narrative, è presente nel panorama letterario ispanoamericano per la produzione poetica, che riunisce l'ispirazione lirica e quella sociale in cui converge l'essenza delle sue esperienze politiche, sostanzialmente la militanza all'interno del Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale, e l'impegno nei confronti della causa femminista. Il successivo passaggio alla prosa, che si realizza non tanto attraverso un'inversione netta quanto con un'evoluzione lenta ma di peso considerevole, riflette un cambiamento nello stile di vita dell'autrice, caratterizzato soprattutto dall'abbandono dell'attività politica e dal conseguente esilio volontario dal suo paese. Tale trasformazione non coincide, però, con una metamorfosi degli argomenti fondamentali della sua opera. La continuità tematica salda profondamente l'opera autobiografica di recente pubblicazione con le poesie e i romanzi, e questi ultimi si concentrano con immutata enfasi sul mondo visto e vissuto dalla parte delle donne in un'attenzione sempre connessa a un progetto rivoluzionario che modifichi in maniera definitiva i rapporti di forza della società contemporanea.



Sofía de los presagios (1988)



El país bajo mi piel (2000)

Sofía de los presagios (1988) è la prima opera narrativa pubblicata dall'autrice, e narra la storia dell'omonima protagonista, nata dall'unione di un gitano con una donna bianca, la quale ha lasciato la vita sedentaria per seguire il suo amore nomade. Sofía si ritrova sola nei pressi di un paesino del Diriá la funesta notte in cui, a seguito di una tremenda lite tra i suoi genitori, la madre scappa dal gruppo per non tornare più. La piccola Sofía, sgattaiolata fuori di nascosto dal padre per seguire la donna, inizia quella notte una peregrinazione lunga anni, conservando per molto tempo l'uso a errare su strade che non fanno che condurla fuori di sé. L'armonia interiore è per lei l'ingannevole visione

che la beffa deviando il corso delle sue scelte, irrecuperabile perdita avvenuta nel momento in cui colei che le diede la vita la privò della sua dedizione.

Tornare alle origini è un passo fondamentale per la storia di tutte le protagoniste dei romanzi di Gioconda Belli, e invariabilmente i mezzi e le mete hanno a che fare con il mondo della Madre. Che essa brilli per la sua assenza, o che al contrario sia dispensatrice di attenzione e cura, una figura materna è sempre la protagonista assoluta, sia essa genitrice effettiva o sostituta d'elezione. L'espedito che mette in moto l'intreccio narrativo è, in ognuna delle tre opere, il distacco da colei che è fonte di vita, sempre percepita lontana dall'eroina a causa di ferite mai rimarginate. Quando ciò non accade per incoscienza, come nel caso della bella gitana di *Sofía de los presagios*, tale separazione è conseguenza di un'indole anaffettiva e poco incline alla cura del gruppo familiare, come avviene per la madre naturale di Lavinia ne *La mujer habitada* (1992). Nel caso del romanzo più recente, *Waslala* (1996), in seguito a una scelta ben ponderata e sofferta, colei che genera non manca di abbandonare. E l'abbandono, causa primaria dell'umano vagare, assurge qui a origine di ogni avventura: se, come Propp sostiene nella sua *Morfologia della fiaba*[1], la Mancanza è una funzione narrativa indispensabile, la scelta dell'autrice non sarebbe potuta cadere su un'istanza più essenziale di questa.

Tale premessa suscita un'osservazione rispetto al significato profondo dell'opera di Gioconda Belli. L'abbandono da parte della madre è un incidente che turba l'equilibrio e la serenità delle protagoniste. Se quell'evento tragico non avesse luogo, non esisterebbe il romanzo. In questo caso, come sempre nel suo universo, l'intervento attivo, sia esso atto di scrittura, percorso di un personaggio o lotta per un ideale, è sempre determinato dalla rottura di un equilibrio già postulato e antecedente; l'azione è sempre un percorso che tende a ristabilire l'ordine ideale, un ritorno. Si tratta di una struttura che Bachtin, formulando la teoria dei cronotopi, situa alle origini stesse della

letteratura, e fa risalire al romanzo greco «d'avventure e di prove» sviluppatosi tra il II e il VI secolo d.C., in cui la narrazione è in sostanza generata da una frattura dovuta a impedimenti che si interpongono nella storia d'amore di due giovani, impedendone il matrimonio. Bachtin constata che tale modalità si esaurisce nella conferma dell'identità immutabile e precedente al tempo dell'avventura, la quale esiste come azione contingente destinata solo a colmare le lacune di un meccanismo inceppato[2]. Non importa, nel caso delle eroine di Gioconda Belli, che l'inizio della loro vita sia già marcato dal segno dell'aberrazione, poiché è ben chiaro nella mente di chi scrive e di chi legge a quale regola anteriore e assoluta il ritorno è diretto. Allo stesso modo non deve stupire il fatto che l'esito delle avventure di queste donne sia una trasformazione definitiva della sorte di tutto il genere femminile. Non stanno inventando un destino nuovo, stanno solamente realizzando quanto nella loro autentica natura è, da sempre, segretamente vivo.

L'argomento dell'abbandono non entra esattamente in rapporto di continuità con la produzione poetica dell'autrice, che pare riservarsi la facoltà di affrontarlo in modo più diretto solo attraverso le opere di *fiction*. Non che l'autrice lo tralasci del tutto; semplicemente i romanzi, a differenza delle poesie, le permettono di svilupparne tutti gli aspetti in maniera estesa, in un tempo e una forma più adatte al momento della riflessione e della rappresentazione diffusa e completa. Una rapida occhiata alle vicende biografiche dell'autrice conferma infatti l'intuizione che su tale sfera della sua esistenza converga gran parte della sua attenzione[3]. L'attività narrativa sembra realizzare il tributo assolutamente dovuto e necessario a quel ruolo della sua vita trascurato in gran parte per essersi dedicata alla causa politica vissuta con tutte le energie che si riservano a una fede incondizionata. E a questo rammarico si somma forse l'eterno bisogno di sentirsi a sua volta protetta e accompagnata lungo la ripida via della vita, comune a chi, come lei, conosce l'angoscia dell'esploratrice che si inoltra sola in zone da sempre proibite a passi femminili e sceglie di percorrere strade che stanno all'ombra della legge. Voce all'incrocio tra due, tra mille terribili silenzi di una vita, l'opera di Belli rivela essere al tempo stesso la giustificazione delle sue azioni rivolta alle figlie -oltre che a se stessa in prima istanza- e l'espressione dell'angoscia di Gioconda-figlia.

Il culto della madre

Itzá, la guerriera india il cui spirito è celato nell'albero di arance del giardino di Lavinia, protagonista de *La mujer habitada*, può essere considerata a buon diritto la figura più emblematica dell'opera narrativa di Gioconda Belli, poiché in essa si congiungono e si amalgamano armonicamente i motivi che l'autrice considera fondamentali. Lo spirito del personaggio è l'icona che sussume, sotto il dominio del simbolo, l'appartenenza della donna al regno della Natura che, a sua volta, si lega inscindibilmente alla lotta rivoluzionaria intesa come difesa della terra d'appartenenza e si oppone alla fondamentale usurpazione dell'America da parte della civiltà proveniente d'oltremare.

Itzá “parla da sola”, non solo in quanto rappresentativa in sé del messaggio globale dell'autrice, ma perché è l'unico personaggio che, all'interno dei tre romanzi pubblicati fino a questo momento da Gioconda Belli, si esprime direttamente con l'uso della prima persona per ampi spazi isolati dedicati esclusivamente a lei, mentre in tutti gli altri casi l'autrice, avvezza all'uso della terza persona narrante, concede raramente voce ai suoi personaggi senza porsi come intermediaria, limitando l'uso degli interventi diretti. Ma soprattutto Itzá è dea, una dea completamente realizzata, che incarna il destino di ogni donna che riesca a trovare dentro di sé il bandolo della matassa della sua vita e che sappia realizzare il suo sogno e la sua indipendenza, una volta giunto il momento di «sustituir el yo por el nosotros» (*La mujer habitada*, p. 131[4]). Il dono dell'ubiquità acquisita con il suo nuovo corpo ne è il primo indizio tangibile e, ad esso inscindibilmente legato è il fatto di fondarsi come un'istanza

naturale, che rivela la natura profondamente animista del culto che incarna. Una eppure molteplice, Itzá è anche in grado di penetrare l'essenza stessa delle cose e delle persone, e sa di suscitare in esse germogli di vita. Come dal suo ingresso nelle fibre dell'arancio scaturiscono i primi frutti che il giovane albero produce, così attraverso i sentimenti rivoluzionari che ancora la fanno fremere, essa stimola le reazioni di Lavinia che arriverà a ripetere il suo sacrificio totale a favore della libertà. L'anima dell'albero è dunque dotata del potere divino della fecondità, che non scaturisce direttamente dalla donna ma deriva dal suo legame con lo spirito vivificante della Madre Terra. In lei s'incarna il mito della Grande Dea, l'immortale madre di ogni essere vivente, archetipo occidentale che si richiama all'idea di un dominio femminile precedente il sistema patriarcale. Erich Neumann, psicanalista junghiano che ha dedicato grande attenzione agli archetipi del materno ed alle loro manifestazioni nelle varie culture, conferma l'esistenza di un legame antichissimo e diffuso tra il carattere femminile e l'albero, di cui quest'ultimo assurge spesso a simbolo. Scrive Neumann: "La Grande Madre Terra, che fa scaturire da sé tutta la vita, è eminentemente la madre di tutta la vegetazione. In tutto il mondo i miti e i rituali di fertilità della terra poggiano su questo contesto archetipico. Il centro di questo simbolismo vegetale è l'albero. L'albero, inteso come albero della vita portatore di frutti, è femminile; genera, trasforma, nutre; allo stesso modo le foglie, i rami e le frasche sono 'contenuti' in esso e dipendono da esso. Il carattere protettivo dell'albero diviene evidente nell' 'albero-tetto', che nasconde in sé i nidi degli uccelli. Ma l'albero, inoltre, è anche, inteso come tronco, un contenitore, 'all'interno' del quale dimora il suo spirito, così come l'anima dimora nel corpo" [5]. La stessa matrice comune da cui derivano i termini latini *materia*, che è la parte dell'albero utilizzabile per la lavorazione, dunque l'elemento per eccellenza, da cui poi l'accezione generale in italiano, e *mater*, testimonia l'antichissimo e saldo legame tra la sfera vegetale e quella della procreazione[6].

Nel romanzo l'adesione all'idea di un atavico dominio del matriarcato non è l'unica a conferire autorità alla sfera femminile; confluisce nella stessa intenzione il riferimento ai culti preispanici, in virtù dello stretto rapporto degli uomini con l'ambito naturale. L'incontro di tali immagini trova compattezza dando luogo a un saldo sincretismo, alimentato anche dal comune destino di naufragio provocato in entrambi i casi dallo stesso nemico: il cristianesimo, frutto della civiltà patriarcale, è la sterile religione che sbarca sulle terre d'America e che getta ombra sul radioso idolo femminile per imporre simboli in grado solo di diffondere l'oscura tristezza di una ritualità fondata sulla privazione, cui segue la punizione di chi infrange tale legge per gratificare l'istanza fondamentale che rende l'uomo creatura terrestre. E dopo secoli di arido oscurantismo solo oggi, secondo l'autrice, grazie alla rivoluzione dei ruoli attuata con particolare forza dalla donna, si realizza nuovamente il miracolo della libera espressione delle pulsioni fisiche e animali degli esseri umani, attraverso cui essi possono trovare l'autentica strada alla realizzazione dell'identità. A patto di rendere alla donna la sua posizione di supremazia in quanto terra creatrice, la quale, ormai libera da ogni inganno e mortificazione, trova possibilità d'espressione nella *Mutterland* -la terra natale è la terra-madre- infine riconquistata.

Un'altra figura femminile, nel romanzo *Sofía de los presagios*, conferma lo stesso approccio. Xintal, una vecchia strega che vive alle falde del vulcano Mombacho, è lo strano personaggio che accoglie la protagonista di in fuga dal marito e dal rigido ruolo di sposa assegnatole. In quella casa situata simbolicamente agli albori della storia, Xintal celebra il divino della femminilità e della dimensione fisica.

Nella descrizione che Adrienne Rich fa del carattere delle raffigurazioni femminili preistoriche sacre è raffigurato anche lo stile delle dee di pietra a cui Xintal porge le sue offerte: "La sua bellezza ha forme che noi abbiamo quasi dimenticato, o che vengono considerate bruttezza. Il suo corpo possiede volume, profondità interiore, calma ed equilibrio. Non sorride; la sua espressione meditativa o estatica, e talvolta i suoi occhi guardano l'infinito. Se, come spesso avviene, ha un

bambino al seno o in grembo lei non è assorta in contemplazione della creatura (l'«Adorazione della Vergine» con il Figlio al centro del mondo, verrà in seguito). Non è particolarmente giovane, o meglio, è del tutto senza età. Appartiene a se stessa, anche quando allatta un neonato e anche quando, come l'immagine di Diana di Efeso, è un idolo xoanico dalle molte mammelle. A volte ha zanne e regge una mazza; altre volte ha dei serpenti attorcigliati attorno al corpo; ma anche nei suoi aspetti più benigni l'antica dea non invita i suoi adoratori. Esiste, non per allettare o assicurare l'uomo, ma per affermare se stessa” [7].

Si fonda così nella supremazia austera della Dea datrice di vita il legame tra il paradiso alle pendici del Mombacho e il rito che precede la sterilità iniziata il giorno della cacciata di Adamo ed Eva: “Xintal habla de diosas y no de dioses. Para ella, la tierra es la mayor de las divinidades, la madre de todos los frutos y de toda la vida. No cree ella en dioses mezquinos que necesitan templos oscuros donde ser adorados y hombres célibes que cuiden sus casas” (*Sofía de los presagios*, p. 120).

Sofía de los presagios, dunque, come *La mujer habitada*, imposta l'intreccio di eventi e personaggi basandosi su un fondamento che ha l'autorevolezza del mito. Appellandosi a una genealogia di “mujeres enormes”, “monumentos”, come le chiama la stessa autrice altrove [8], e conferendo loro il pieno riconoscimento del potere fondamentale della maternità, l'autrice crea una base di indiscutibile preminenza su cui le sue protagoniste possono muoversi elegantemente senza venire scalfite dai colpi della morale patriarcale.

Il punto cruciale

Figlie. Senza eccezione, Gioconda Belli dedica le pagine dei suoi romanzi e tutta la sua attenzione a storie di giovani donne alle soglie dell'età adulta che procedono verso la scelta consapevole del loro destino. Ma, a ben guardare, neanche l'etichetta di figlie appartiene completamente alle protagoniste. L'assenza delle madri le rende al tempo stesso orfane di affetto e d'identità. È così che la Mancanza diventa motore di un'azione anzitutto interiore tesa alla conquista dell'equilibrio minato fin da quel giorno tragico. La bambina, in un momento privata della mano che guida i suoi passi e gettata in un baratro di oscuri incubi destinati a perseguitarla per sempre deve aggiungere, al pianto mai consolato della recisione del cordone ombelicale, la disperazione causata dall'occultamento dell'oggetto dell'amore primario, che è sempre, almeno in parte, complice dell'allontanamento. La struttura, invariata nelle tre opere, è dunque quella del *Bildungsroman*[9], ma in questo caso il raggiungimento dell'età adulta e l'inserimento nella società sono conseguenza di esperienze anzitutto interiori che fondano l'identità a partire dal livello più profondo. La protagonista non ha bisogno di un'educazione, bensì di cure che contribuiscano a rimarginare per quanto possibile quella ferita.



Gioconda Belli



Questo percorso non porta mai ad altro che a guardare la madre negli occhi, cioè a riconoscere con una serenità conquistata a forza di lacrime che il distacco non è mai da parte della madre un atto di non-amore quanto piuttosto un evento ineluttabile, il seme della morte che sta nella stessa origine della vita, la misura della singolarità di ogni essere umano anche rispetto a quanto di più simile esista. Rispecchiatasi in Lei nel confronto che palesa la misura di identità e differenza, la Figlia è finalmente pronta a diventare lei stessa Madre. E qui il racconto finisce.

Ecco il nodo centrale che si raggiunge da qualsiasi punto si decida di partire per dipanare il filo dell'universo immaginario di Gioconda Belli: da domani Sofía potrà dedicarsi al dolore degli altri, domani, quando si sveglierà serena a fianco del suo compagno e volgerà lo sguardo verso la

bambina immersa in sogni quieti. Da domani Melisandra vestirà con pieno merito l'abito lucente di Madre della rivoluzione mentre Lavinia se l'è conquistato già oggi, il giorno del sacrificio, spargendo il suo sangue di figlia, ormai inscindibilmente legato a quello di Itzá, che ne condivide -per due volte- il destino.

La retorica del perdente, ovvero «gli ultimi saranno i primi»

Gli strumenti raccolti nella prima parte di questa analisi si riveleranno funzionali anche all'osservazione del terzo e più recente romanzo della nicaraguense. Già al primo sguardo è facile riconoscere che *Waslala* si concentra sull'intenzione di sovrapporre al consueto elemento marginale - donna, natura e rivoluzione- l'ideale trionfo del Bene, e tale fusione si realizza con l'adesione a un modello retorico familiare alla tradizione occidentale, fondamento della stessa iconografia cristiana. È il *topos* del perdente che serba il segreto della felicità, del principio positivo ingiustamente trascurato in virtù del potere ufficiale che si catalizza sugli agenti della distruzione e del disfacimento. L'avventura di Melisandra verso la realizzazione del proprio futuro nella città ideale, si svolge sulla linea del fuoco dell'urto tra le luci della Civiltà e le ombre della Natura nelle foreste che serbano la segreta esistenza di Waslala, sognata, costruita e persa, potenziale luogo della felicità svanito perché negletto in virtù di attenzioni convogliate malamente verso un futuro tecnologicamente disumano.

È il prezzo del Progresso. La macchina infernale che corre convulsamente verso il domani, sia esso portatore di gloria o distruzione, si lascia dietro una scia di scarti, oggetti e modi non perfettamente efficienti, troppo cari, lenti o improduttivi. Dis-abili che si trasformano per esigenza di quieto vivere in dis-valori. Ma la fine del secolo, post-atomica perplessa agonia di un millennio, si volge timidamente indietro; i risultati del bilancio non convincono. Ed ecco nascere nella coscienza collettiva un impeto di attenzione per l'Altro divenuto estraneo. L'Occidente diventa umanitario ed ecologista. Figli di un disinteressato amore per il bene comune, ecco i nuovi valori assoluti. Universali per condizione naturale, sono adatti al ruolo di ideale collettivo poiché in grado di raccogliere tutta la gamma dei buoni sentimenti, delle aspettative, delle speranze che animano gli intenti comuni^[10]; sono scrigni preziosi e fragili che conservano i segni della fragilità della macchina sociale, le sue angosce, i valori che essa sente venire meno, spazzati via dalla sua logica selettiva.

D'altra parte l'immane seppure mesta percezione del trionfo della Civiltà, la cui potenza le conferisce prima il controllo e la possibilità di gestire lo spazio altrui, e poi, in un futuro più o meno lontano, di sterminarlo, circoscrive il tragitto dell'ideale, che nelle stesse inconsce intenzioni dei suoi artefici è destinato a rimanere tale, incorporeo e astratto. Un ideale per essere tale deve restare incompiuto, meta verso cui si tende incessantemente, ma che è irraggiungibile per definizione; la morte "congenita" dei nuovi ideali è il tentativo strenuo di difesa di quel paradiso perduto che va costruendo recinzioni intorno a zone protette che appartengono ormai al passato, la cui unica funzione è ricordare una scelta possibile che non fu intrapresa.

Sintomo di tale panorama di lotte intestine in seno al polo di Cultura, più che elemento attivo nella ridefinizione dei termini della questione, *Waslala* rispecchia e riproduce. L'attenzione per il mondo naturale che l'autrice trasforma in deposito dei rifiuti del mondo delle città, confluisce naturalmente nel suo progetto di scardinare i valori canonici. La comune storia di silenzio salda con un ulteriore vincolo la già stabile unione tra la sfera del femminile e la terra, plasmate a partire dalla stessa materia creatrice, e unite dall'urgenza della riabilitazione in seno alla storiografia ufficiale.

Se, dunque, l'accostamento di voci "deboli" su cui si basa *Waslala* è oggetto di associazioni

alquanto scontate, rivolgeremo lo sguardo altrove per individuarne la cifra dell'originalità.

I romanzi della foresta, testimonianza di un'inversione

Waslala si inserisce in un filone narrativo dotato di una certa coesione e composto da una serie di opere, in gran parte appartenenti alla tradizione letteraria ispanoamericana, che hanno per tema un viaggio nella folta foresta tropicale americana. Sebbene la selva che fa da scena all'avventura di Melisandra non sia l'Amazzonia, bensì un luogo immaginario sotto le cui spoglie si celano le distese silvestri del Nicaragua, una folta serie di costanti narrative e di impliciti legami intertestuali innesca un rapporto di continuità con romanzi come *La Vorágine* (1924) di José Eustasio Rivera, *Canaima* (1935) di Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* (1953) di Alejo Carpentier, *La casa verde* (1965) di Mario Vargas Llosa e molti altri che si susseguono lungo questo secolo tracciando la via che conduce a quest'ultima opera, che ne costituisce il più recente punto di arrivo [11].

Uno sguardo a questa serie di romanzi rivela interessanti indicazioni riguardo ai percorsi dell'immaginario collettivo occidentale e agli atteggiamenti che esso assume rispetto all'alterità. E la foresta, che a causa della difficoltà di penetrazione sembra volontariamente respingere i tentativi degli esploratori, incarna ciò che è Altro per eccellenza, in quanto occupa spazi non colonizzati e accoglie ordini di valori differenti da quelli cui la Civiltà ha scelto di aderire.

Secondo questo punto di vista l'eroe, portavoce dell'autore e della sua versione del mondo al quale appartiene, diventa il sintomo della reazione del proprio creatore rispetto alle evoluzioni dell'immaginario. Arturo Cova –ne *La vorágine*– è interprete dell'idiosincrasia di Rivera rispetto al mondo naturale e a tutto ciò che non appartiene ai modi della cultura metropolitana. Il titolo racchiude il peso dell'influenza nefasta che la selva –sineddoche di ciò che sta sul versante disforico della dicotomia– opera sul Figlio delle Città.

Ma l'avvio catastrofico di Rivera, testimonianza di un approccio diffuso della sua epoca rispetto a tale tema –la letteratura gauchesca è costellata da esempi di questo atteggiamento– non è destinato, nel corso del secolo, a godere di ampio consenso. Già Alejo Carpentier fa del suo anonimo personaggio il promotore dell'inversione, conducendolo alla ricerca di una dimensione autentica dell'esistenza in una foresta dai riflessi edenici. I passi perduti sono quelli di chi non sa più compiere il ritorno verso il luogo dell'origine. Davanti allo sguardo dell'eroe della Cultura si pone il filtro giallognolo della nostalgia: il tropo dell'innocenza perduta, prezzo necessario a percorrere il cammino della Storia e della Cultura[12], si sovrappone così al territorio verde per non abbandonarlo più nelle opere successive. D'ora in poi l'esplorazione del luogo naturale porta sempre con sé lo spettro del rimorso per aver seguito le vie fallaci del Progresso. Un esempio per tutti: *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) di Luís Sepúlveda, dove nella lotta tra l'Uomo d'Occidente e la Bestia della selva un fucile, segno della deviata brama di potere e degli ingegni spesi per creare null'altro che ordigni omicidi, diventa il simbolo dell'incolmabile distanza tra diversi.

Le forze del caos

Questa breve carrellata rivela uno spazio vuoto –a volte esile tanto da essere appena percepito, ma sempre profondo come un precipizio– che divide in maniera irrevocabile l'entità naturale dall'uomo civile nelle rappresentazioni di quest'ultimo. È una cesura palesata fin dalle prime

manifestazioni dell'immaginario occidentale, e la sua presenza nelle fondamenta della nostra cultura giustifica la tenacia con cui resiste nonostante il movimento progressivo di adesione al sogno di natura[13].

Nelle opere citate, il territorio naturale appare come un'entità debole minacciata dalle incursioni degli uomini della civiltà, immancabilmente destinata alla sconfitta. La foresta è spazio "agito" dall'uomo bianco. I romanzi riflettono l'atteggiamento generalizzato della Civiltà, la quale sente di avere nei confronti della selva il potere di salvare o travolgere la massa naturale inerte, incapace di reagire ai colpi subiti, o comunque passiva nel ricevere ausili di sopravvivenza. Nella modalità attraverso cui Gioconda Belli gestisce questa fessura è ravvisabile il seme della novità di *Waslala*. Per la prima volta l'eroe che parte all'esplorazione dello spazio ignoto non giunge da fuori, bensì appartiene allo stesso ambito di Natura; ne risulta che la spinta all'azione deriva dall'impiego di forze interne ad esso. Melisandra è donna, vive protetta dall'egida di istinti e passioni che la condurranno "naturalmente" alla meta del suo viaggio verso l'origine. Prova ne sia il fatto che le avventure "di genere maschile", nessuna esclusa, hanno un epilogo infelice, mentre non ci sono riserve che impediscano il trionfo assoluto dell'eroina e dell'autrice.

La scelta di Gioconda Belli, se si inserisce in maniera originale sulla scia delle opere di mano e tradizione maschile, appare assolutamente conforme ai gusti delle sue colleghe, e non costituisce affatto un'eccezione rispetto alla maggior parte delle loro realizzazioni[14]. Sebbene distinzioni nette riferite al sesso d'appartenenza vadano sempre affrontate con molta cautela, non è complicato intendere il motivo di tali differenze. Si è già ricordato come sia la stessa dicotomia di partenza a porre la donna nel dominio delle forze della natura e del caos, e come sia semplice servirsi di tale modello a vantaggio della sfera del Femminile. È inoltre logico, se non quasi scontato, che per motivi di ordine storico le donne non percepiscano come salda la loro appartenenza alle strutture dell'ordine patriarcale costituito, e si sentano libere dai suoi vincoli. Infine, l'adesione alla sfera materna, favorisce il consenso delle autrici richiamando con urgenza la loro brama di fusionalità, il lato di ogni essere umano in eterno lutto per la prima separazione. In tal senso molte autrici tendono spesso a dimostrare, e il caso nostro non fa eccezione, che in esse la ricerca di comunione non teme la perdita dell'identità personale, prezzo che la maggior parte dei colleghi uomini non sembra disposta a pagare.

La refrattarietà a lasciarsi coinvolgere fino in fondo dal più o meno conscio desiderio di fusione dimostrata senza eccezioni dalle opere della tradizione sembra confermare la tendenza dell'individuo a pensarsi creatura di se stesso, frutto di un umanismo radicato e presente in ogni epoca della storia. Ricongiungersi all'origine significa vivere in simbiosi con un'entità più potente, e dunque perdere l'arbitrio delle proprie azioni. Il prezzo della fine della solitudine è la privazione dell'autonomia. Spesso le autrici, attraverso le protagoniste, non mostrano difficoltà a superare tale scoglio, e si regalano l'opportunità di entrare e uscire dalla zona materna a loro piacimento, infrangendo le regole poste dai loro colleghi. Itzá nell'albero dimostra che la perdita dell'individualità è un prezzo che la donna paga al costo sostenibile della nostalgia, e che consente di partecipare di una forza assoluta e cosmica. Alla stessa maniera il riconoscimento, frutto dell'incontro con la madre da parte delle varie giovani protagoniste dei romanzi di Gioconda Belli, pone la conquista della consapevolezza come il frutto di una previa assimilazione a un'entità più vasta –la madre genetica è la porta d'ingresso in carne e ossa che permette l'accesso all'universo della Dea, al territorio del mito. Le parole di Hélène Cixous possono ben spiegare la radice del bizzarro meccanismo secondo il quale ciò che da' luogo all'individuo è uno spostamento verso la sfera della passività. "En elle, latente, toujours prête, il y a source; et lieu pour l'autre. La mère aussi est une métaphore: il faut, il suffit qu'à la femme soit donné par une autre le meilleur d'elle même pour que la femme puisse s'aimer et rendre en amour le corps qui lui est né"[15]–. Rispecchiarsi nell'altra simile a sé significa ammettere come radice dell'identità una comunione con il simbolo, e l'atto

passivo della caduta, muta e incomunicabile sconfitta dell'identità separata, ma seme dell'armonia e fonte dell'estasi è un'esperienza alla quale il sesso femminile appare intimamente legato. Clarice Lispector, la brasiliana autrice de *A paixão segundo G.H.* (1964), la descrive così: "Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me votando a minha queda, depressoal, sem voz própria, finalmente sem mim - vivo, quanto mais perco o meu nome mais ma chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro"[16].

Exempla e mirabilia

"In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again"[17]. Il lettore, membro della civiltà del progresso, entra nella foresta di *Waslala* come Alice nella tana del Coniglio Bianco. Un tuffo nel Paese in cui ci si meraviglia. Gioconda Belli guida colui che decide di risalire il fiume delle sue parole ammalandolo di stupore: tra le emozioni quella da lei scelta per generare il vacillare delle certezze. Il diverso sistema di valori che viene promosso necessita, prima ancora che di un moto di adesione, della disposizione d'animo necessaria a consentire la sospensione del giudizio corrente indotto dall'abitudine a filtrare l'esperienza attraverso le griglie della cultura ufficiale. Campanello d'allarme rispetto all'esperienza del Diverso, la meraviglia coglie chi se ne lascia conquistare e proietta in una dimensione nuova che disorienta e sbalordisce. Ma *Waslala* non è il mondo popolato di animali fatati e carte da gioco corazzate della fantasia di Carroll. Qui gli eventi non sono carenti di verosimiglianza, gli animali non sono affetti da prosopopea né gli esseri umani sono colpiti da inconsulte manie di onnipotenza. È la "luce" che viene irraggiata sulla foresta la responsabile del dubbio: Gioconda Belli ha ben appreso la lezione del realismo magico e sfrutta con scioltezza quella linea di confine dove i colori della realtà si sfumano o assumono tinte strabilianti, dove si rimane attoniti di fronte a ciò che le percezioni comunicano, e utilizza quei giochi per introdurre il pubblico nel suo paradiso d'origine imbrattato eppure ammalatore. Ed è soprattutto Raphael, l'eroe urbano della tradizione letteraria retrocesso a un ruolo secondario, lo strumento attraverso cui i lettori si inseriscono in un vortice di sinestesie e impressioni contraddette. Sta a lui il compito di guidarli attraverso le sue reazioni, essendo in prima persona impegnato nell'incomodo conflitto tra la necessità di canoni razionali e la tentazione di abbandono alle seducenti allucinazioni.

Vargas Llosa, in *Cartas a un joven novelista*, sostiene che "il potere di persuasione di un romanzo mira (...) a accorciare la distanza che divide la finzione dalla realtà e, cancellando quella frontiera, far vivere al lettore quella menzogna come se fosse la più imperitura delle verità, quella illusione la più consistente e solida descrizione del reale"[18] (p. 24-5). Questa stessa intenzione per Gioconda Belli diventa il mezzo per realizzare il suo progetto "politico". La *fiction* entra al servizio di una sommossa che prende piede nel campo dei principi. L'atmosfera mitica che pervade la donna e il suo regno è volta a ottenere un'inversione di tendenza nei parametri dell'azione degli individui. Così l'illusione, dopo aver sollevato il lettore dal peso della verità quotidiana, ve lo rituffa alla fine del percorso, dopo avergli presentato un nuovo punto di vista. *Mirabilia* -motivi di stupore- come veicoli di *exempla* -modelli di comportamento-. L'istanza mitica nelle opere di Gioconda Belli che aleggia sulla casa di Xintal e tra le fronde dell'albero di arance è qualcosa di diverso da un semplice riferimento che genera autorevolezza. Vigorosamente salda fin nelle fondamenta della struttura narrativa, essa richiama intenzioni e mete nati in tempi lontani, fissando in maniera ancor più solida il legame con il passato per produrre cambiamenti radicali nel mondo di domani.

Un giorno per riscattare una vita: il tentativo di un compromesso

La luce mitica di cui rifulgono i mondi immaginari di Gioconda Belli, comunque, non comporta il sacrificio dell'elemento quotidiano, il quale anzi, secondo il progetto onnicomprensivo dell'autrice, acquisisce magnificenza proprio grazie all'enorme potere affidato all'ideale. Waslala è il suolo sacro in cui il prodigioso incontro si compie. La visita di Melisandra è fortemente caratterizzata dalla presenza di elementi quotidiani. Nella "ranura en el tiempo", come talvolta è definito il luogo in cui si trova la città ideale, il ritmo dei giorni si mantiene scandito dai gesti abituali che si susseguono con meticolosa precisione. La madre di Melisandra gestisce i riti quotidiani con cura, non permette che l'impazienza turbi l'armonia della vita che scorre senza singhiozzi. La giovane, raggiunta l'unica casa che sembra abitata nel paese, entra e si addormenta. L'incontro avviene proprio in quel luogo, che si rivela essere la casa della madre. Questo particolare costituisce una caratteristica significativa poiché l'ambiente che configura il primo incontro istituisce il legame tra la figura materna e l'ambito domestico, che è il nucleo del suo dominio. La Madre –nel romanzo non le viene assegnato un nome proprio, e questo particolare intensifica la valenza archetipica del suo personaggio– si incontra nella Casa. La voce che sveglia Melisandra chiamandola per nome si inserisce naturalmente, come se tale gesto fosse assolutamente abituale e consueto. Il primo contatto in assoluto viene stabilito attraverso un atto che non presenta la carica di tensione riservata agli eventi eccezionali. Solo in seguito verranno gli abbracci e le lacrime.

Un'associazione simbolica antichissima collega l'utero con la casa, poiché il ventre materno è per ogni essere vivente l'originaria e più piacevole dimora, ma nella tradizione culturale occidentale l'immagine della madre come regina dello spazio domestico non si limita a essere solo una figura ricorrente. Essa è infatti oggetto di forti tensioni poiché su di essa poggiano in buona parte le fondamenta degli schemi culturali del patriarcato: la donna rappresenta "in sé" il valore domestico, staticamente ne perpetua il significato attraverso i riti compiuti ogni giorno; questi non possono essere definiti come azioni, poiché non sono legati a una logica di sviluppo, ma sono interamente votati a ribadire la loro stessa esistenza per l'eternità. Tale immagine corrisponde adeguatamente alle riflessioni sulla ritualità in quanto atto di comunicazione delineate da Caprettini a proposito della definizione di Argyle, secondo cui "per rituali vengono intesi dei modelli standardizzati di comportamento sociale che sono soprattutto simbolici più che strumentali"[19]: "Ciò che è rituale non tiene conto dei criteri di efficienza; ciò che è rituale, nella comunicazione, non si propone nemmeno di verificarne il contenuto e lo scopo, ma si colloca all'interno dello scambio comunicativo come una sorta di abito, come una cornice o come tutto ciò che correda la comunicazione stessa, ma che in senso stretto non fa parte del suo significato (...). In tutto ciò che c'è di "rituale" non si manifesta una vera e propria intenzione comunicativa ma piuttosto una tacita *intenzione pre-comunicativa* ma anche *meta-comunicativa*; gli elementi rituali stanno lì per significare agli attori dello scambio che è in corso una precisa prestazione sulla natura della quale vi è mutuo accordo"[20].

La figura della madre di Melisandra sotto questo e altri aspetti aderisce perfettamente a una concezione statica, soprattutto per ciò che riguarda la sua collocazione spaziale e concettuale, poiché essa esiste solo nell'ambito mitico, in un luogo ideale slegato da qualsiasi laccio con la realtà, rinnegando addirittura l'impedimento al sogno prodotto dalla focalizzazione sui vincoli dell'imperfezione umana: "¿Por qué descartar lo ideal, Melisandra? Por qué descalificar el valor que tienen los sueños? Es en la búsqueda de sueños donde la humanidad se ha construido. En la tensión perenne entre lo que puede ser y lo que es estriba el crecimiento. La razón por la que yo sigo aquí es porque pienso que Waslala, como mito, como aspiración, justifica su existencia. Es más, considero que es imperativo que exista, que vuelva a ser, que continúe generando leyendas" (p.319). La madre semplicemente "è", e questo è il suo compito: non dà spiegazioni alla figlia per la sua assenza, le

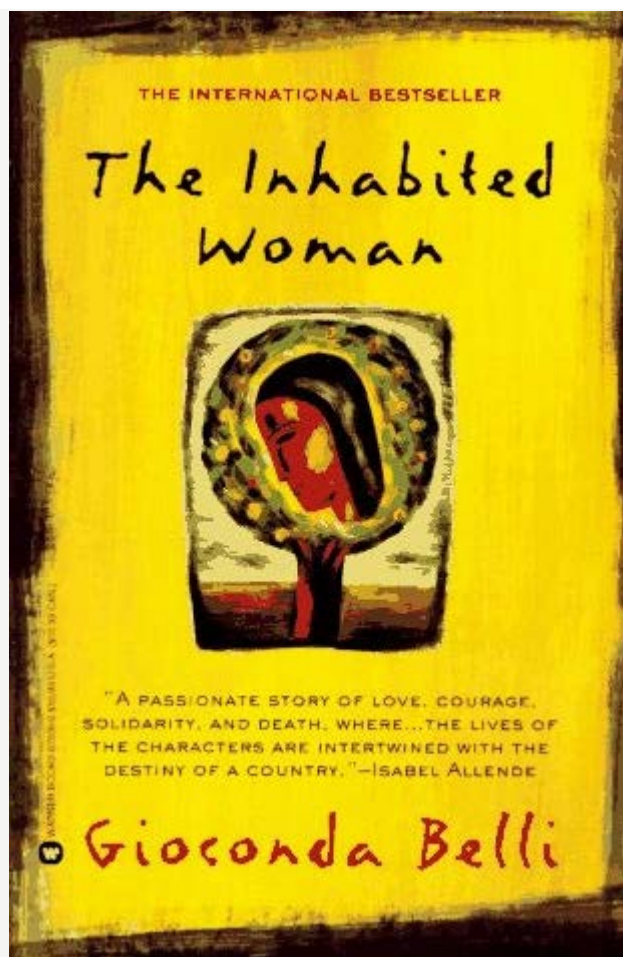
giustificazioni non concordano con la sua indole. Il suo è il racconto di una vita, non la ricerca di perdono. Essa, attraverso i gesti e le parole consumati in quella circostanza caratterizzata dalla sospensione di tempo e spazio, riesce a conquistare il giusto spazio simbolico presso Melisandra e le rende l'equilibrio interiore. Un momento di rivelazione per colmare l'assenza di una vita.

Molte autrici hanno affrontato nelle loro opere saggistiche e narrative lo spinoso argomento del rapporto con l'entità materna. Questo è stato ed è tuttora da esse percepito come uno tra i punti più delicati della vita della donna. A una questione di ordine culturale –la complessa necessità di trovare un ruolo proprio entra in conflitto con la figura di una madre i cui atteggiamenti sono legati, per adesione incondizionata o per dissonanze che rivelano lotte irrisolte, agli schemi patriarcali– se ne aggiunge un'altra la cui valenza è di ordine psicologico e personale, e implica la fatica di ogni essere umano per la conquista della consapevolezza della sua unicità e di quella della madre, l'armonia tra le necessità affettive e l'autonomia^[21]. In entrambi i casi si tratta di una lotta per l'acquisizione dell'indipendenza simbolica rispetto al gruppo dei significati trasmessi con il latte materno. Questo conflitto che ha luogo nel campo dei rapporti socioculturali e psicosociali scaturisce dalla già menzionata questione della separazione imposta, dove forze inverse di simbiosi e allontanamento agiscono contemporaneamente a creare confusione nelle immagini mentali generando rapporti privi di equilibrio e dispensatori di sofferenze.

Melisandra combatte la sua battaglia su entrambi i fronti. Gioconda Belli, attraverso il valore assegnato alla figura materna come simbolo del quotidiano, le accorda nuova vita nello spazio mitico rivalutandone il ruolo nella storia, assegnandole un posto d'onore tra i valori riconosciuti come positivi, e non rinunciando all'immagine tradizionale di amore materno. In un certo senso è proprio a causa dell'adesione a quella versione canonica della perfetta madre che Melisandra non riesce a trovare pace dentro di sé, la fonte del suo dolore: la donna che le diede vita rifiutò di concederle calore nella quotidianità. L'opera pare così fondarsi su una contraddizione di base, causa dell'atto di scrittura, conflitto personale che prende corpo e cerca soluzione; due imperativi ugualmente irrinunciabili ma inconciliabili cercano una tregua. La figlia non deve essere abbandonata; la madre deve essere libera di scegliere la sua strada, anche se la porta lontano dalla sua creatura. *Waslala* è il risultato di un tentativo di accordo e di accettazione: “Lo duro era comprobar, a estas alturas, que el hallazgo de su madre no resolvía nada. Para ella, su madre siempre estaría ausente. Los lazos no se podían remendar. No sentía resentimiento, ni reproche. Eran seres aparte desde que les cercenaran el cordón umbilical. Pero quería entenderla. Era necesario que la entendiera para quedar libre del dolor que la unía a ella” (p. 312).

Il prezzo della riconciliazione

Nell'universo narrativo di Gioconda Belli che si è delineato finora si è trascurata una componente fondamentale, la quale sottende un altro motivo di forti tensioni. Si tratta del rapporto con l'entità maschile, colmo di una forte carica ansiogena soprattutto nel primo romanzo dell'autrice. In *Sofía de los presagios* la tragedia della protagonista scaturisce direttamente da un conflitto di ordine sentimentale tra i genitori e produce una difficoltà di rapporto con l'altro sesso che si riflette in tutto il corso della sua storia, e soprattutto con il marito René, immagine canonica del machismo. Così l'uomo diventa parte in causa che condivide la responsabilità dell'infelicità della donna, sia essa figlia o compagna.



The Inhabited woman, trad. di La mujer habitada (1992)

Ne *La mujer habitada* il rapporto con la sfera maschile continua a essere motivo di forte tensione, ma questa volta non viene rivestito della carica deflagrante che si insinua alle radici dell'identità stessa della protagonista. La contesa si svolge piuttosto nel campo dei ruoli aderenti agli schemi tradizionali; Lavinia, nel suo percorso verso l'indipendenza, si scontra con i bisogni di Felipe che tende a trattenerla attraverso il filo classico dei compromessi camuffati da esigenze d'ordine affettivo. «Vos sos la ribera de mi río», le dice, «si nadaramos juntos, ¿qué orilla nos recibiría?» (p. 100). La protagonista non lotta con se stessa

per acquisire una posizione autentica rispetto alle richieste di Felipe, né, come Sofía, si oppone a spada tratta senza badare al suo equilibrio interiore. Se è titubante nei confronti dell'adesione alla rivolta clandestina, davanti all'amante, Lavinia è determinata, senza dubbi di sorta, a non lasciarsi condizionare; l'unico rimorso sta nell'impossibilità naturale di colmare il vuoto della distanza. Scrive Belli: «Se sentía sola aun cuando él la acompañara; sola con una soledad existencial, cámara de vacío» (p. 101).

L'ultimo romanzo conferma e amplifica i segnali della tregua. L'epilogo di *Waslala* promette l'avvio di un rapporto sereno tra i due sessi. Ma le condizioni sono pesanti per l'entità maschile. Qui il ruolo femminile sviluppa completamente quanto in embrione la logica dell'eroina già conteneva. L'autrice conferisce ora senza tante esitazioni al suo sesso non solo il beneficio di un ruolo attivo ma lo stesso primato del valore del contributo alle cause comuni. Non è un semplice caso se l'epilogo lascia presagire che Raphael seguirà l'amata nel suo compito a Faguas e in nessun caso succederà il contrario. Il fatto che al compagno di Melisandra venga affidato un ruolo definitivamente secondario e dipendente –oltre a necessitare di una guida femminile, e dunque a non essere autosufficiente al momento dell'incontro con l'irrazionale, a Raphael viene anche negata la facoltà di scelta del suo destino, anch'esso assegnato alle decisioni della donna– assume conseguenze di peso rilevante. Il destino che Melisandra sceglie per sé, quello di sostituire Engracia alla guida dei cineriani, è tanto importante e necessario quanto il sacrificio di Lavinia e mantiene rispetto ad esso la valenza di dono di vita, ma perde il tratto del sacrificio definitivo e finale per assumere quello dell'atto d'amore quotidiano e costante. *Waslala* è in questo senso anche la traccia di un cammino di formazione, sulla base dell'esperienza di Raphael, per preparare tutti gli uomini, o uno solo, l'uomo ideale secondo Gioconda Belli, alla vita a due secondo un metodo e un punto di vista nuovo e diverso.

L'avvicinarsi delle opere di Gioconda Belli mostra, secondo due prospettive parallele quali la pacificazione rispetto alla figura materna e la riconciliazione con l'emisfero maschile, la traccia di un

percorso teso alla conquista di una pacificazione interiore, in cui ristabilire l'equilibrio simbolico è il passo fondamentale. I due termini di rapporto che sono stati analizzati sono sufficienti a definire i margini del problema dell'acquisizione dell'identità poiché in essi è racchiuso quanto è essenziale. La madre rappresenta il confronto rispetto all'ordine dell'identità : la madre è specchio. “La negazione della relazione primaria, scrivono le autrici di *Mai come lei*, provoca la mancanza di memoria, di un luogo in cui collocarsi e, senza memoria, non c'è storia, non c'è identità” [22], mentre l'uomo sussume e configura l'alterità.

Ripercorrendo i passi del primo (e primario) conflitto: rispetto al precedente *Sofía de los presagios*, *La mujer habitada* sembra il frutto di lunghe riflessioni finalizzate a realizzare un metodo infallibile per consentire all'eroina di risolvere il problema dell'abbandono. *Sofía* per molti aspetti rispecchia una guerra interiore *in fieri*, assolutamente estranea alla quiete serena dell'equilibrio; è una storia di fughe e inseguimenti, dove gli incessanti richiami della Grande Madre non riescono mai a raggiungere il cuore della ragazza, troppo tormentata per ascoltare altre voci che non siano quelle delle sue ossessioni. Per quanto forte, l'incantesimo ha effetto solamente se la volontà del soggetto lo consente, mentre il succo delle arance di Lavinia scorre senza incontrare resistenze e compenetra l'essenza della donna. Risolvere i disturbi della comunicazione è possibile solo se ci si avvicina quanto più possibile alla modalità della fusione. E se Sofia rifiuta, e Lavinia inconsciamente accetta, *Waslala* ammette la contrattazione consapevole, non priva di compromessi.

Quest'analisi rivela che in tutti i casi è comunque la protagonista che attivamente si confronta e definisce in base alla figura materna, fissa e immutabile. Non così accade per quel che concerne i compagni. *Waslala* attua il progetto di una vera e propria educazione sentimentale per il prescelto, e ripercorre lo schema della *quest*[23]: le prove imposte a Raphael sono consecutive, e fallire il superamento anche soltanto di una comprometterebbe inesorabilmente il suo destino accanto all'eroina. Alle lezioni, inoltre, si affianca il severo giudizio di un'entità superiore che può in ogni momento compromettere le sorti, non della coppia, bensì solo del protagonista.

In fin dei conti, dunque, quanto in questa sede è stato rilevato non fa che rispecchiare l'esistenza mai superata di un abisso che rende impossibile l'incontro tra Diversi: ben vivo è il taglio netto presente fin dalle origini, quello che sancì l'inimicizia ancestrale tra i due sessi, la mela che fu la causa di ogni discordia e provocò la separazione di Adamo da Dio e dalla sua simbiotica compagna. L'unione tra il Logos e l'Eros, sogno antico di armonia perfetta, continua ad essere un'illusione di fronte alla deriva dei due mondi. La postulazione del conflitto e l'ideale della riconciliazione, archetipi fondamentali della cultura occidentale, conservano vitalità e si rafforzano anche ai giorni dell'emancipazione della donna. Si scambiano di ruolo attori e comparse: il confronto non conduce che parzialmente alla mutua conoscenza, che si riduce all'accettazione di ciò che dell'altro è simile a sé. Il mondo dell'immaginario continua a viaggiare oggi come cento anni fa sui binari della dialettica; sotto questa luce Gioconda Belli e Rivera sono prodotti della stessa cultura, appartenenti a un mondo dove l'alterità è sinonimo di opposizione.

Bibliografia narrativa di Gioconda Belli

Sofía de los presagios, Emecé, Buenos Aires 1988.

La mujer habitada, Emecé, Buenos Aires 1992

Waslala, Emecé, Buenos Aires 1996.

Note

[1] Utilizzo la versione italiana curata da Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966.

[2] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 233-258.

[3] Cfr. G. Belli, *Il paese sotto la pelle*, op. cit.

[4] La pagina indicata, per quanto riguarda questo e gli altri romanzi di Gioconda Belli, si riferisce all'edizione indicata in calce al testo.

[5] E. Neumann, *La grande Madre*, Astrolabio, Roma, 1981, p. 57.

[6] Annota Adrienne Rich: “ Il pensiero prepatriarcale ginecomorfizzava ogni cosa. Dall'utero-terra usciva vegetazione e nutrimento, così come il bambino esce dal corpo della donna. Le parole per madre e materia (la materia di cui è composto il pianeta) sono molto simili in diverse lingue: *mater, mutter, mother, matter, moeder, modder*. Il termine “Madre Terra” viene tuttora usato, anche se, fatto significativo, ai nostri tempi ha acquistato un sapore antiquato, arcaico, sentimentale. In inverno la vegetazione si ritira nell'utero-terra; e con la morte anche il corpo umano ritorna in quel grembo, in attesa della resurrezione”. (*Nato di donna*, Garzanti, Milano 1996, pp. 170-1).

[7] A. Rich, *op. cit.*, p. 150.

[8] G. Belli, *Apogeo*, Ediciones Centroamericanas, Managua 1997, p. 32.

[9] Sul romanzo di formazione, le sue origini, il percorso storico e il significato simbolico cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999. Scrive poi Bachtin, a proposito della netta impronta sociale di questo genere letterario: “L'uomo diviene insieme col mondo, riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo. (...) L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entra nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica” (M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*. Einaudi, Torino 1988, pp. 210-11).

[10] Commenta Felice Perussia: “Un primo dato eclatante del pensiero verde consiste nell'apparente unanimità dei suoi seguaci. Siamo tutti d'accordo, sulle linee più generali e generiche. Ed è difficile per gli eventuali oppositori identificare un modo efficace attraverso cui esprimere la propria contrarietà. Proporsi contro l'ecologia è come dichiararsi contro i bambini, o contro le mamme, o contro la pace. (...) Tutti noi troviamo qualche punto d'appoggio nell'ecologia, per il fatto che nell'ecologia si può trovare di tutto. La sensibilità ambientale tende a funzionare da parafulmine per qualsiasi disagio. Il pensiero verde è in effetti un *patchwork*, o un abito di arlecchino, in cui ciascuno può riconoscere la sua riscossa”. (*Pensare verde*, Guerini, Milano 1989, p. 129-30).

[11] Il filone narrativo in causa non è ravvisabile in una cosciente e sistematica tradizione letteraria, poiché non esiste continuità diretta tra i testi, né in molti casi un rapporto di intertestualità volontaria. Ma un confronto trasversale rivela un profondo legame, come mostra uno studio di Angelo Morino, che ne *Le americane* (La Rosa, Torino 1984) dedica a tale argomento un articolo dal titolo *L'Eden nella foresta*. Le costanti che l'autore evidenzia per identificare le opere riferibili a tale indirizzo sono tre fondamentali: un viaggio, percorso dallo spazio conosciuto verso Pignoto, un eroe urbano, protagonista dello spostamento da un luogo di Cultura e diretto verso il regno in cui domina incontrastata la forza della Natura, e la Foresta Amazzonica, punto di destinazione. Il filtro attraverso il quale viene effettuata l'analisi è la dicotomia di civiltà e barbarie che l'argentino Domingo Faustino Sarmiento ha ripreso da una modellizzazione profondamente occidentale e rielaborato adattandola al territorio latinoamericano nel romanzo *Civilización y barbarie* (1845). Solo dalla metropoli, fondata sugli ideali e i modi europei, può realizzarsi uno sviluppo positivo e un uso funzionale del territorio, e lo spazio naturale, che per Sarmiento sono le *pampas* in quanto luogo di origine del suo avversario politico il tiranno Juan Manuel Rosas, è il luogo selvaggio che impedisce l'esercizio della legge e esercita un'influenza nefasta sull'uomo, destinato a un'irrimediabile degenerazione. Nel suo lavoro, Morino identifica un percorso di sviluppo che si muove dal totale consenso alla cultura importata dall'Europa, implicante l'assegnazione di un valore nettamente negativo all'elemento naturale, fino alla dissidenza rispetto all'ideale di civiltà, in seguito all'evoluzione dell'immaginario collettivo verso le nuove tendenze ecologiste della seconda metà del secolo. Uno spostamento che per le opere di matrice latinoamericana è rappresentativo del profondo e mai risolto conflitto d'identità del continente. Il secolare travaglio che accompagna il riconoscimento dei figli e dei nipoti d'Europa nella terra d'America come continente d'origine subisce l'influenza del problematico rapporto con l'ideale urbano, poiché aderirvi dà luogo a un tradimento su cui non può fondarsi l'identità individuale e collettiva.

[12] Secondo Marcello Veneziani: “Per molti versi questa tendenza "nostalgica" potrebbe ricondursi ad un archetipo che potremmo definire la letteratura del Ritorno, che si oppone specularmente alla letteratura della Terra promessa. La prima potrebbe anche dirsi la letteratura dell'esilio, è una letteratura di viaggio ma nel senso di un ritorno alle origini, un percorso a ritroso, per ritrovare i paradisi perduti, le età dell'oro, l'infanzia smarrita nei labirinti del tempo, la terra dei padri lasciata alle spalle. Non si viaggia che per ritornare, dice il novalisiano Enrico di Ofterdingen. L'Esiliato è colui che vive il dolore della scissione, della separazione, e che invoca le Origini. Per certi versi potrebbe dirsi una letteratura aristocratica, perché suppone non la conquista di un nuovo status ma il ritorno alla nobiltà delle origini. La letteratura della Terra promessa non assegna invece valore alla provenienza ma all'approdo: nelle sue origini religiose, e segnatamente nella tradizione ebraica, la letteratura della "terra promessa" è una letteratura escatologica, paligenetica, proiettata in una dimensione teleologica della storia. Reputa la storia come un procedere indefinito verso la meta finale, rispetto alla quale si è pronti a rinunciare alla propria appartenenza e alla propria identità radicale in vista del Mondo Nuovo. Quella letteratura, spogliata dell'attesa messianica, laicizzata e secolarizzata, si è fatta letteratura del Progresso, ricerca ansiosa del futuro, oblio del passato, e anche cultura del *parvenu* e del *self-made man*, desiderio permanente del Nuovo, del Migliore, del Mutamento. E' l'altra faccia dell'Occidente, quella del finalismo storico, dell'Ebreo errante, e del faustismo inteso come un irrequieto andare”. (*Processo all'Occidente*, Sugarco, Milano 1990, p. 128).

[13] Cfr. R. P. Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano 1992.

[14] Mi riferisco in particolare alla produzione letteraria ispanoamericana –ma il discorso potrebbe riferirsi a uno spettro più ampio– sviluppatasi negli ultimi decenni, nata da un'esigenza di autoespressione (che non di rado sfocia in un'autoglorificazione) della donna. Tale tendenza sta vivendo un periodo di auge in America Latina grazie alla diffusione dei romanzi delle nuove autrici, Isabel Allende in testa, e comprende le opere di artiste come Angeles Mastretta, Laura Esquivel, Marcela Serrano, Laura Restrepo, Rosario Ferré e la stessa Gioconda Belli.

[15] H. Cixous, “Le rire de la méduse”, *L'Arc*, 61 (1975), pag. 44.

[16] Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, UFSC, São Paulo 1988, p. 114.

[17] L. Carrol, *Alice's adventures in Wonderland*, Macmillan, London 1909, p. 3.

[18] M. Vargas Llosa, *Lettere a un aspirante romanziere*, trad. it. Glauco Felici, Einaudi, Torino 1998, p. 24 – 5.

[19] M. Argyle, *Il corpo e il suo linguaggio*, Einaudi, Torino 1978, p. 222.

[20] G. P. Caprettini, *Comunicazione e scienza dei segni*, CUSL, Torino 1992, pp. 93-5.

[21] Confessa Adrienne Rich: “Era troppo semplice per noi, all’inizio, di questa nuova ondata di femminismo, analizzare l’oppressione delle nostre madri, capire “razionalmente” e correttamente perché le nostre madri non ci abbiano insegnato a essere amazzoni, perché ci abbiano fasciato i piedi o semplicemente abbandonate. Quell’analisi era esatta e persino radicale; eppure come tutte le analisi ristrette presupponeva che la conoscenza razionale fosse tutto. C’era e c’è, in gran parte di noi, una donna-bambina che desidera ancora le cure, la tenerezza e l’approvazione di una donna, le braccia protettrici di una donna attorno a noi nei momenti di paura e di dolore. (...) Non era sufficiente *capire* le nostre madri; nel nostro sforzo di conoscere la nostra forza di donne avevamo più che mai *bisogno* di loro. Il grido di questa donna-bambina in noi non è necessariamente un fatto regressivo di cui vergognarsi; è solo il germe del nostro desiderio di creare un mondo dove madri e figlie forti non costituiscano eccezioni”. (*op. cit.*, pp. 322-3).

[22] G. Ponzio, A. Marranca, *Mai come lei*, La Tartaruga, Milano 1996, p. 10.

[23] Giovanna Capone, introducendo l’edizione italiana de *La scrittura secolare* di N. Frye, ampia trattazione sul genere del *romance*, scrive che in esso “L’elemento essenziale della trama è l’avventura a significare che si tratta di una forma continuata a sviluppo progressivo, che pertanto presceglie la narrativa anche se coglie numerosi esempi epici e del teatro. L’avventura fondamentale è la ricerca: la *quest*. È’ intesa, nel *romance* medievale, come la ricerca dell’eroe o cavaliere e insieme la lotta di questi contro il nemico malvagio e la sua realizzazione finale: *quest* per eccellenza è la ricerca del santo Graal. Si tratta di vagare alla volta del ritrovamento delle propria identità, materiale, s’intende” (N. Frye, *La scrittura secolare*, trad. it. Amleto Lorenzini, Il Mulino, Bologna 1978, p. 10-1).

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Milano.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

