



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ANTICHITÀ CLASSICHE E ORIENTALI

*MATAMOS LO QUE AMAMOS,
INFLUSSI LATINI E GRECI NELLA GENERACIÓN DEL 50.*

RELATORE

Prof.ssa Elisa Romano

CORRELATORE

Prof. Stefano Rocchi

Tesi di Laurea Magistrale di

Giosuè Banconi

Matricola n. 527233

Anno accademico 2024/2025

Sommario

1.0 Introduzione.....	3
1.0 Breve cronistoria del latino e del greco in Messico.....	4
1.1 Struttura Tesi	9
1.1.1 <i>La Generación del 50.</i>	10
2.0 Il latino e il greco nella scuola.....	13
2.1 L'insegnamento del latino e del greco attraverso i secoli.....	13
2.1.1 Le prime fasi.....	13
2.1.2 Sor Juana Inés de la Cruz.	19
2.1.3 Il greco.....	22
2.1.4 Dai gesuiti agli inizi del '900, la caduta del latino.	24
2.1.5 Dai gesuiti agli inizi del '900, l'apogeo del greco.....	27
2.2 <i>Mujer que sabe Latín.</i> Il caso di Rosario Castellanos.	30
2.2.1 <i>Lamentación de Dido.</i>	34
2.2.2 <i>Testamento de Hécuba.</i>	60
2.2.3 <i>Destino</i>	71
2.3 Augusto Monterroso.....	80
2.3.1 <i>La oveja negra y demás fábulas.</i>	86
2.3.2 <i>Gallus aureorum ovorum.</i>	95
2.3.3 <i>La parte del León</i>	98
2.3.4 <i>La tela de Penélope, o quién engaña a quién.</i>	102
2.3.5 <i>El Cerdo de la piana de Epicuro.</i>	107
2.4 Conclusione: uno sguardo al futuro.....	111
3.0 Il latino ed il greco nella traduzione.	113
3.1 Traduzioni e traduttori dal XVI secolo a Rubén Bonifaz.	115
3.1.1 XVI secolo: Il Persio di Melgarejo, l'Ovidio di Mexìa e la prima traduzione greca.....	115
3.1.2 Secolo XVII, Agustín de Salazar y Torres.	118
3.1.3 Secolo XVIII, il Virgilio di Larrañaga, Il Virgilio omerico di Alegre e il greco di José de Villerías y Roel.	118
3.1.4 Secolo XIX.	123
3.1.5 XX secolo.	131
3.2 Rubén Bonifaz Nuño	138
3.2.1 La “naturalezza” di Rubén. Rubén Bonifaz Nuño visto da Monterroso.....	138
3.2.2 La vita.....	140
3.2.3 <i>Traductor y poeta.</i>	142
3.2.4 <i>Poeta y traductor.</i>	157
4.0 Il latino ed il greco nel teatro.....	162

4.1 Alle origini degli Argonauti. Storia e storie del teatro classico in Messico.	162
4.1.1 Dal <i>Teatro Catequizante</i> al Narciso di Sor Juana.....	162
4.1.2 Il Teatro Ante Alfonso Reyes (XVII-XIX): L'Andromaca di Silva, la Medea di Ristori, i dilemmi di Altamirano e un'Ifigenia perduta.	169
4.1.3 La catarsi della violenza: L' <i>Ifigenia cruel</i> di Alfonso Reyes.	176
4.1.4 Rodolfo Usigli o come creare un dramma nazionale partendo dai principi dell'antica Grecia.	184
4.1.5 Interludio: La riscrittura mitologica di Emilio Carballido.....	188
4.2 Sergio Magaña.....	191
4.2.1 La vita vista da Sergio Magaña.	191
4.2.2 <i>Los Argonautas</i>	194
4.2.3 <i>Cortés y la Malinche</i>	197
4.2.4 Una Medea messicana.	202
4.2.5 La <i>Malinche</i> messicana.	204
5.0 Conclusione.	207
6.0 Bibliografia.....	209
7.0 Tavole e immagini.	230

1.0 Introduzione

«Dubito che chiunque sia in grado di leggere l'*Eneide* senza commuoversi possa essere definito un buon messicano»¹

Alfonso Reyes, *Discurso por Virgilio*, 1930.

Nel 1930, A Rio de Janeiro, con queste parole Alfonso Reyes, allora ambasciatore messicano in Brasile, concludeva una splendida descrizione del passato del suo paese per poi dedicarsi ad un'attenta analisi riguardante l'immediato futuro del Messico che, in quegli anni, stava affrontando il doveroso passaggio di riconquista di una propria e precisa individualità nazionale dopo secoli di dominazione coloniale culminati in anni animati da rivolte particolarmente sanguinarie. E l'elemento comune che legava, nell'abile orazione di Reyes, il passato messicano di isola nella quale erano arrivati individui di ogni sorta, reietti allontanati dalla madrepatria ed europei in cerca di fortuna, con un futuro di incerte lotte fra gli ideali più progressisti e quelli più conservatori, era Virgilio. Virgilio inteso come la sua opera maggiore, l'*Eneide*, ma anche percepito come i valori dei grandi classici latini e greci che avevano e avrebbero permesso ai messicani, come novelli Robinson Crusoe, di poter creare una "memoria emotiva" del loro passato e della loro identità. Insomma la storia del Messico riletta *sub specie Vergili*, l'opera virgiliana come una lente attraverso cui poter osservare «*el espectáculo de México*»². E questo stesso concetto lo si può ricavare anche da altre opere di Reyes come *México en una nuez* o *Apendice sobre Virgilio y América* (che di fatto costituisce il compimento del summenzionato *Discurso*) nelle quali i passaggi che portarono alla conquista del Messico da parte di Hernan Cortés sono interpretati mediante i personaggi virgiliani in modo tale che Cortés si trasformi nell'astuto Enea che riesce ad ingannare l'impotente re Latino *alias* Montezuma e ad impadronirsi del territorio di Albalonga che in questa visione prende il posto del territorio messicano³. Perché, ci si potrebbe chiedere, questa attenzione a Virgilio? Una prima semplice risposta potrebbe essere il fatto che proprio nel 1930 ricorreva il secondo millenario della nascita del poeta mantovano, occasione che generò in diverse nazioni manifestazioni e celebrazioni di grande importanza basti solo ricordarsi dell'enfasi con la quale il governo fascista celebrò tale avvenimento⁴ e che ebbe anche nei paesi di lingua spagnola grande risonanza.⁵ Eppure il fondarsi su modelli latini e greci per interpretare la realtà messicana è un meccanismo che ha origini ben più lontane e profonde.

¹ «Dudo si nos atreveríamos a llamar buen mexicano a que fuera capaz de leer la Eneida sin conmoverse» (Reyes 2007, p. 737).

² Bossina 2012, p. 271.

³ Ivi, p. 270-274.

⁴ Bossina 2014, pp. 114-115.

⁵ Si veda ad esempio la grande importanza che il giornale spagnolo *ABC* dà all'evento (ivi, p. 113).

1.0 Breve cronistoria del latino e del greco in Messico.

Secoli XVI-XVII.

Già negli anni successivi alla conquista spagnola del Messico i modelli classici incominciarono ad essere usati per interpretare la realtà coloniale e la stessa identità dei *criollos*. È tramite questi modelli che i primi missionari, provenienti da vari paesi europei, tentarono di comprendere, influenzare o controllare le popolazioni con cui si trovarono a contatto non solo in Messico ma in tutto il Sud America⁶. Il cronachista cinquecentesco Bernal Díaz del Castillo, ad esempio, paragonava la conquista di Cortés a quella del grande generale macedone Alessandro e vedeva la cosiddetta “conquista spirituale del Messico”⁷ realizzata dallo stesso tre anni più tardi (1521) come un evento molto simile alle grandi sfilate trionfali dei generali romani, una volta compiute le loro imprese. Non in maniera dissimile, il più antico poeta messicano di cui si conosce il nome, Francisco de Terrazas (che scrisse, oltre che in spagnolo, anche in latino e in italiano), descrivendo il capo dei cannibali Canetabo, che Gèronimo de Aguilar dovette incontrare durante l’epopea messicana di Cortés, fa ampio uso del linguaggio lessicale e metaforico impiegato da Omero e Virgilio⁸ nella rappresentazione del ciclope Polifemo come si può notare da queste ottave (*Andazasa Jèronimo de Aguilar*, vv. 81-88):

Digo que vimos la infelice tierra

Del malvado cacique Canetabo,

Que si crueldad, que si maldad se encierra

En el reino infernal de cabo a cabo,

La suma, el colmo de ella, en paz y guerra,

Se vio en aqueste solo por el cabo.’

Horrenda catadura, monstruosa,

Ronca la voz, bravissima, espantosa.⁹

⁶ Haase-Reinhold 1994, pp. 250-253.

⁷ Nella quale il conquistatore si inginocchiò simbolicamente dinanzi ai dodici evangelizzatori francescani guidati da Pedro de Gante (Laird 2008, p. 166).

⁸ Royo 2002, p. 119.

⁹ «Dico che abbiamo visto la misera terra/del malvagio *cacique* Canetabo,/che se la crudeltà, che se la malvagità è racchiusa/nel regno infernale da un capo all’altro,/la somma, l’apice di essa, in pace e in guerra,/è stato visto in questo solo dal capo./Ceffo orrendo, mostruoso/La voce roca, bramosa, terrificante». Trad. mia. La strofa successiva rende il paragone ancora più chiaro: «La cara negra y colorada a vetas,/Gruesisimo xipate por extremo,/Difícil peso para dos carretas:/**Debió ser su figura Polifemo**./De tizne y sangre entrabas manos prietas,/Bisojo, que aun soñar lo agora temo,/Los dientes y la boca, como grana,/Corriendo siempre della sangre humana» (su questo Royo 2002, pp. 119-120).

Nella disputa che seguì la *Conquista* circa l'eticità della dominazione imposta agli indigeni, non mancarono i discorsi che paragonarono, in maniera molto simile a quello che farà Reyes secoli dopo ma in una visione opposta, gli indigeni ai cartaginesi con intenti sia positivi (popolo da rispettare nobilitato dal paragone antico) sia negativi e colonizzatori¹⁰. In seguito poi alla sconfitta della triplice alleanza delle città indigene Tenochtitlàn, Texcoco e Tlacopan nel 1521 e parallelamente all'avvento dei gesuiti e dei loro metodi educativi nel 1517 (cosa di cui si parlerà più diffusamente nel primo capitolo), la lingua latina e i suoi classici e, in minor misura per ragioni religiose, quella greca con suoi sommi autori incominciarono a diffondersi nel paese. Già intorno alla metà del '500 siamo informati da parte di vari missionari gesuiti e francescani della grande capacità di apprendimento delle lingue classiche da parte dei nativi di cui si può avere un saggio tangibile nelle lettere che un discendente di Montezuma, Pablo Nazareo, invia al Re di Spagna; nell'affermazione orgogliosa della propria identità etnica e nella descrizione delle bellezze della sua terra che fa in questi documenti infatti si può osservare un'ottima abilità nel padroneggiare il latino pur mescolato con termini propri della lingua *nahuatl*. E questa situazione la si può ritrovare in tutta una serie di opere che si sviluppano in quegli anni e che, con il tramite materiale del latino e con quello metaforico dei modelli classici, ci insegnano moltissimi elementi anche linguistici dell'identità indigena che stava man mano scomparendo¹¹. Identità che, in maniera estremamente profonda, tenteranno di delineare i grandi "umanisti del XVII secolo" messicani come Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) o Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)¹².

Secolo XVIII.

Nel XVIII secolo il Messico conosce la fine della grande influenza dei Gesuiti che per ordine della corona spagnola, in maniera analoga ad altre parti della Nuova Spagna, sono costretti all'esilio nel 1767. Ed è ad uno dei più famosi esiliati gesuiti Francisco Xavier Clavijero che si deve, per usare le sue parole, la prima «storia del Messico scritta da un messicano»¹³ che ebbe una genesi editoriale particolarmente tortuosa. La sua *Historia antigua de México* fu scritta e stampata infatti inizialmente in lingua italiana nel 1780, per poi essere successivamente tradotta in lingua inglese e in lingua tedesca ma, nonostante le insistenze di importanti personaggi della corte spagnola come il penalista Manuel Miguel de Lardizabal y Uribe, non ottenne mai la pubblicazione nella lingua madre dello scrittore¹⁴. E questo perché l'opera di Clavijero, quel testo scritto per «servire comunque potessi alla mia patria, ed alla mia Nazione, e per rimettere nel suo splendore la verità offuscata da una Turba di scrittori dell'America»¹⁵, era di fatto una grande esaltazione della cultura messicana precedente alla conquista, condotta ancora una volta sulla base del confronto con i classici. Nello specifico, l'autore collegava la sua patria alla Grecia osservando che, così come al suo tempo i Greci non erano più un popolo importante e dominante a causa della soffocante dominazione ottomana, stessa sorte era toccata al Messico odierno soffocato dalla morsa spagnola. Un tempo invece aveva uno splendore paragonabile a quello dell'antica Ellade, era caratterizzato da

¹⁰ Laird 2008, pp. 166-167.

¹¹ Laird 2024, pp. 149-187.

¹² Laird 2008, p. 167.

¹³ Clavijero 1854, p. 3. Trad. mia.

¹⁴ Bossina 2012, pp. 168-169.

¹⁵ Clavijero 1854, p. 4. Trad. mia (su i due passi cf. anche Brading 1991, pp. 450-460).

una produzione letteraria, a partire da quella teatrale, imponente ed era organizzato intorno ad una grande Atene, Tezcucó¹⁶, la città perfetta, culmine dei saperi e della civiltà. Questo entusiasmo che anima l'opera di Clavijero non si presenta come un fenomeno isolato nel 1700 ma attraversa l'intero secolo andando a caratterizzare una vasta produzione neoclassica nel campo filosofico, letterario e figurativo¹⁷, testimoniando come l'importanza dell'elemento classico non si fosse esaurita nonostante l'esilio forzato dei gesuiti dai territori del Nuovo Mondo. A partire però da circa il 1790, l'influsso classico incominciò lentamente a decadere. Figure più ancorate all'immaginario popolare come il guerriero Azteco Cuauhtémoc (che aveva guidato un'ultima strenua opposizione a Cortés) o come la Vergine di Guadalupe e San Tommaso Apostolo (che si diceva avesse portato il messaggio cristiano in Messico già nel I secolo dopo la nascita di Cristo) in campo religioso potevano servire meglio degli autori latini a creare un passato ed un'identità ad una nazione che di lì a poco avrebbe ottenuto l'indipendenza¹⁸.

Secolo XIX.

Neppure però in questo momento il Classico smise di essere usato come potente lente per interpretare la realtà ed anzi proprio i modelli latini e greci fanno da sfondo alle diverse fazioni che animarono la lotta per l'indipendenza. Lo stesso *grito de Dolores*, il discorso di indipendenza accorato che il *cura loco*, il prete pazzo, Miguel Hidalgo y Costilla pronunciò dopo aver suonato le campane della chiesa di Dolores il 16 settembre del 1810, gesto che ancora oggi viene perpetuato dal presidente messicano, era intriso da ideali classici tratti da un'opera particolarmente amata in tutto il Sudamerica come le *Vite Parallele* di Plutarco¹⁹. Anche se probabilmente Padre Hidalgo non attinse le sue metafore e i moduli linguistici con i quali esortò la popolazione messicana, direttamente dal testo greco ma piuttosto, dalla traduzione francese (non a caso era soprannominato «el Afrancesado») ²⁰, quello che ancora una volta risalta è che a combattere le guerre in Messico sono i Temistocli, gli eroi positivi della Grecità impugnano le armi per l'indipendenza; ancora una volta il classico è contenitore e filtro dell'identità messicana. E il classico è anche l'arma utilizzata dagli oppositori di Hidalgo; almeno considerando le lettere del cosiddetto "Anti Hidalgo", la più poderosa controffensiva retorica alle teorie del padre rivoluzionario. In esse Hidalgo è paragonato ad Archiloco, il poeta di Paro, il più «detestabile fra tutti gli uomini», «vergogna della propria patria»²¹; un Archiloco Americano dunque che trama per la rovina di tutti, sé stesso compreso. E come se non bastasse lo chiama «Sycofanta»²² e conclude con una velenosa provocazione dicendo che ha deciso di scrivergli tutte queste critiche in Castellano perché «de Griego nadie entiendes y de Latino harta poco».²³

Con il raggiungimento dell'indipendenza nel 1821 però, il tentativo di staccarsi dall'ingombrante patrimonio classico, che ricordava fin troppo vividamente l'oppressione spagnola, si verificò in

¹⁶ Bossina 2012, pp. 268-269.

¹⁷ Laird 2008, p. 165.

¹⁸ Ivi, p. 168.

¹⁹ Ivi, pp. 180-181.

²⁰ Reyes 2007, p. 741.

²¹ Torres y Las Plazas 1810, p. 37. Trad. mia.

²² Ivi, p. 39.

²³ *Ibidem* (cf. Bossina 2014, pp. 120-121).

maniera più massiccia: autori come Carlos Maria de Bustamante e José María Tornel²⁴ sostenevano l'uguaglianza o addirittura esaltavano la superiorità dei valori e delle istituzioni inca e azteca su quelle greche e latine. Nel campo scolastico-educativo, come si vedrà nel capitolo 2, incominciò ad imperversare la questione dell'insegnamento o meno del latino. Si cercò dunque di arrivare a quell'ideale di *Mexicanidad* che la nuova nazione messicana andava cercando attraverso altre strade diverse ed opposte agli ideali classici tradizionali, come, ad esempio, quella dell'eredità indigena. Nel 1851, presso l'accademia di San Carlo a Città del Messico ad esempio fu esibita per la prima volta la statua colossale dell'indigeno Tlahuicole, guerriero già ricordato da Clavijero come esempio di forza quasi erculee e di correttezza nel rispetto dei patti di regoliana memoria (e gli aggettivi non sono usati in maniera casuale)²⁵, un campione di fedeltà alla Patria, poco immischiato per ragioni cronologiche (aveva infatti vissuto in un'epoca precedente) nella questione coloniale, che costituiva la perfetta rappresentazione di quei valori sui quali il nuovo Messico si voleva fondare e dei nuovi eroi su cui costruire una rinnovata consapevolezza come stato²⁶. Ma se il volto scolpito dallo scultore catalano Manuel Vilar richiamava nei tratti la fisionomia degli indigeni, il corpo nella sua fisicità imponente denunciava alla base modelli greci di raffigurazioni erculee di età ellenistica. Ancora una volta le «due radici» come le chiama il professor Bossina²⁷ della cultura messicana si mantenevano, nonostante tutti i propositi, indissolubilmente legati. Questo rapporto poi continuerà negli anni successivi dove al susseguirsi dei governi (in particolare il lungo periodo della dominazione di Porfirio Diaz), si susseguiranno anche continui “rigetti”, riprese, mescolanze dei due elementi, con un'importante affermazione sempre più accentuata degli elementi locali che manterranno però sempre un importante *background* greco-latino. La stessa tragica morte dell'imperatore Massimiliano ucciso da un plotone di esecuzione nel 1866, solo tre anni dopo la sua incoronazione²⁸, fu commentata da Basil Lanneau Gildersleeve²⁹, veterano della guerra civile spagnola, in un saggio pubblicato sulla *Southern Review* nel 1868, in questo modo:

So tragic are the elements of the drama that we might almost fancy the whole scene shifted from the new world and modern times, to ancient times and classic ground. We do not ask what was the state of the parties in Thebes. Oedipus may have belonged to the Liberals and Creon to the Clericals of the period, and Eteocles and Polyneices may have cut each other's throats about a matter of mortmain, for all we care; and so in this great tragedy we are almost tempted to let Mexican politics roll down the abyss to which the atrabilious Keratry consigns everything and everybody in that “accursed land”, where the word “country” strikes no responsive chord- *un pays maudit; le mot patrie n'y vibre plus.*³⁰

Il contributo continuava poi paragonando Massimiliano all'imperatore romano Giuliano l'Apostata: il Romantico sul trono dei Cesari e il Romantico sul trono dei Montezuma³¹. Come Massimiliano si era alienato i suoi sostenitori conservatori cercando di fondare il suo dominio sulla grandezza delle culture preispaniche del Messico e celebrandone le antiche credenze, Giuliano aveva dichiarato

²⁴ Laird 2008, p. 168.

²⁵ Graulich 2000, pp. 89-99.

²⁶ Laird 2008, pp. 170-171

²⁷ Bossina 2014, p. 113.

²⁸ Sul suo regno cf. Duncan 1996, pp. 27-66.

²⁹ Laird 2008, p. 163.

³⁰ Gildersleeve 1890, p. 455.

³¹ Laird 2008, p. 165.

pubblicamente le sue convinzioni pagane dopo essere stato proclamato Augusto in un impero ormai irreversibilmente cristianizzato³². Il Messico che si legge attraverso il Classico.

Secolo XX.

L'ultimo capitolo di questa micro cronologia si situa ancora una volta in seguito all'ennesimo cambio di potere nel paese. Dopo l'esperienza austriaca, ben poco di successo, in seguito alla pessima gestione economica del lungo governo porfirita che portò gran parte dell'economia agraria messicana in mani straniere (americane), scoppiò nel 1909 la rivoluzione che durò fino al 1921 e che portò importanti cambiamenti in tutti gli ambiti della società del paese: il Messico incominciò definitivamente a staccarsi dal conservatorismo politico-culturale che fino ad allora aveva mantenuto forti canali di influenza nei più svariati ambiti. Parallelamente a livello culturale, in opposizione al Positivismo d'élite che aveva animato il periodo precedente nacque nel 1909 l'*Ateneo de La Juventud*³³, che rimase attivo fino al 1914, divenendo l'emblema di una generazione. Tre tra i più importanti luminari messicani allora poco più che trentenni ne erano i fondatori: Antonio Caso, cattolico e filosofo che, ispirandosi a Nietzsche, Schopenhauer e Bergson, si opponeva strenuamente ai valori positivisti del governo precedente, José Vasconcelos, il saggista utopista che sarebbe diventato Segretario all'Educazione e Rettore dell'Università Nazionale del Messico e Alfonso Reyes, colui che ci ha permesso di incominciare questo lungo percorso storico, il più giovane dei quattro, futuro ambasciatore in Francia e in Brasile e fondatore del *Colegio de México*³⁴. L'*Ateneo* non solo aveva un nome greco, ma era stato fondato sulla base di uno spirito ellenistico che molto doveva ai valori ideologici e culturali contenuti in *Ariel*, l'appassionante e popolarissimo saggio che José Enrique Rodò aveva pubblicato in Uruguay nel 1900. Sebbene l'opera sia stata spesso interpretata un poco superficialmente come un'antitesi tra gli Stati Uniti (il Calibano de *The Tempest* di Shakespeare) e l'America Latina (come il superiore Ariel), Rodò non si limitava solo a rifiutare il materialismo e l'influenza delle potenze del Nord ma esortava anche i giovani dell'America Latina a unirsi per abbracciare i valori classici esaltando Platone e Atene³⁵. Sebbene queste proposte avessero un forte ascendente sull'*Ateneo*, l'interesse del gruppo per la Grecia rappresentava molto di più di una guerra culturale con gli Stati Uniti. Rappresentava l'amore per la greicità e più in generale l'idea che nei valori classici si potesse fondare un nuovo, brillante futuro per il Messico³⁶. Questa era la visione di Vasconcelos, l'*Ulisse Criollo* come recita il titolo della sua biografia³⁷, ben esplicitata nella sua opera forse più famosa, *La raza cosmica*³⁸, pubblicata

³² Laird 2008, p. 164.

³³ Per analisi più approfondite sulla storia e i valori dell'*Ateneo* cf. Schward Innes 1974, Rojas Garcidueñas 1979 e Martínez Luis 1986.

³⁴ Se si volesse dare un giudizio stringato su Reyes come scrittore si potrebbe ricorrere a Jorge Luis Borges, il quale sosteneva che «Reyes es hoy el primer hombre de letras de nuestra América. No digo el primer ensayista, el primer narrador, el primer poeta; digo el primer hombre de letras, que es decir el primer escritor y el primer lector» (Borges 1956, p. 415). Per maggiori informazioni sul rapporto tra Alfonso Reyes e Jorge Luis Borges nella vita culturale messicana e a proposito dell'idea di Classico cf. Palacios 2015, pp. 10-28 e De Castro 2013, pp. 70-80.

³⁵ Anderson 1991, pp. 87-95.

³⁶ Prado 2013, pp. 93-100.

³⁷ I classici greci furono estremamente importanti nello sviluppo del pensiero di Vasconcelos, Platone *in primis* ma anche Plotino e le opere plutarchee cf. Laird 2008, p. 175.

³⁸ Classificabile all'interno del genere dell'*ensayo*, genere che sviluppa proprio in questi anni (cf. Laird 2008, pp. 172-173 e Del Carmen Millàn 1961).

per la prima volta in Messico nel 1925. Qui si sostiene come sia stata la mescolanza di popoli e culture diverse che ha dato origine ai grandi imperi: il Secondo Impero d'Egitto fu il risultato popoli bianchi e neri; l'età dell'oro della cultura ellenica si originò quando l'elemento greco venne a contatto con realtà differenti e molteplici ed infine, Vasconcelos afferma che una nuova mescolanza (*el nuevo mestizaje*) delle razze europee (Galli, Spagnoli, Britannici e Germani) nell'esercito di Giulio Cesare trasformò Roma in un centro cosmopolita e ne fece un impero³⁹. Quando la storia del mondo, nella visione dell'autore, giungerà a formare una nuova *Raza Cosmica*, mescolanza di tutte le etnie, ecco che il Sud America in generale ed il Messico in particolare acquisterà un'importanza fondamentale, avendo anticipato nella sua mescolanza di radici e culture diverse questa evoluzione. Tale visione della realtà variegata dell'identità messicana è ben rappresentata dal patio del Palazzo dell'Educazione Pubblica di Città del Messico, che volle costruire in qualità di Ministro dell'Istruzione⁴⁰, dove furono collocate le statue di Las Casas, Quetzalco, Platone e Buddha che rappresentavano rispettivamente la Spagna, il Messico, la Grecia e l'India, ovvero le quattro civiltà che secondo Vasconcelos avevano contribuito maggiormente alla formazione dell'America Latina.⁴¹ In generale l'*Ateneo*, rimettendo al centro dell'istruzione messicana il classico ed al contempo esaltando l'importanza della mescolanza delle tre identità e delle rispettive culture che avevano formato il paese messicano (quella dell'India, quella degli schiavi neri d'Africa e quella degli bianchi *conquistadores*)⁴² intendeva per utilizzare le parole di Bossina «rimettere al centro l'ottimismo»⁴³ in una nazione che si era sentita per lungo tempo l'ultima ruota del carro della civilizzazione.

1.1 Struttura Tesi.

Questa sintetica disamina storica aveva lo scopo dunque di dimostrare come parlare di greco e di latino in Messico non significa semplicemente trattare di lingue classiche, di autori più o meno letti o capiti, di ideali ripresi o riformulati ma significa entrare all'interno della stessa identità messicana. Il modo in cui un determinato autore è trattato in un dato periodo storico o la frequenza con la quale una parola di origine classica si insinua con maggiore o minore frequenza nelle pagine degli autori messicani non rappresenta solamente un interessante fenomeno a livello linguistico e di tradizione testuale ma anche un elemento fondamentale per scoprire i meccanismi insiti all'interno del percorso evolutivo⁴⁴ che sta alla base dell'idea che il popolo messicano ha formato e sta ancora formando della propria nazione. Lo spirito messicano consiste, come ben ebbe a dire Reyes, «nel colore dell'acqua latina, così come giunse fino a noi e come cangiò qui, in casa nostra, nel fluire per

³⁹ Laird 2008, pp. 177-179.

⁴⁰ Questo suo ruolo fu importantissimo per la diffusione della cultura e dell'istruzione non solo classica: le politiche educative di Vasconcelos portarono all'istituzione di musei, biblioteche e un programma per la fondazione di scuole in aree remote e *pueblos* rurali, un'iniziativa che si rivelò esemplare per altri paesi latinoamericani. Rese anche disponibili centinaia di classici della letteratura in edizioni a basso costo per un pubblico più ampio (cf. Innes 1973 pp. 110-122).

⁴¹ Per dirla con le parole di Reyes, vi era il convincimento fra i fautori dell'*Ateneo* che «nel crogiolo della Storia si prepara per l'America una eredità incalcolabile. Quel che ne sortirà non sarà né orientale, né occidentale ma solamente e totalmente umano» (Reyes 2007, p. 748, trad. mia).

⁴² Lindner 2023, pp. 139-141.

⁴³ Bossina 2014, p. 125.

⁴⁴ Ignorare la componente classica nella determinazione dell'identità messicana significa «amputar o deformar el conjunto de nuestra historia cultural» (Osorio 1989, p. 11).

tre secoli lambendo le rosse rocce del nostro suolo»⁴⁵. Analizzare dunque la duplice dimensione del greco e del latino in Messico, obiettivo della presente tesi, permette di poter analizzare tematiche, alle volte già ampiamente trattate dalle pubblicazioni inerenti agli studi classici, in prospettive completamente differenti e di poter vedere come questi elementi contribuiscano alla creazione di un popolo. La summenzionata sintesi ha altresì dimostrato come il tentativo di analizzare in maniera olistica ed esaustiva (a livello cronologico e tematico) il rapporto fra l'elemento classico ed il Messico risulti essere un'operazione che per quanto forse necessaria esula dalle possibilità e dagli scopi del presente lavoro di tesi. In questo scritto allora si è deciso di analizzare questo rapporto secondo tre grandi macro aree nelle quali pienamente si può apprezzare l'interazione tra le due radici della cultura messicana:

- 1) Il latino e il greco nella scuola, fondamentale nell'acquisizione ed appropriazioni delle culture classiche.
- 2) Il latino e il greco nelle traduzioni che ebbero la grande importanza di permettere ad un pubblico più vasto di giungere agli ideali classici e dove più da vicino si possono osservare le dinamiche linguistiche originatesi dal rapporto fra le lingue antiche e lo spagnolo (oltre che con la lingua degli indigeni).
- 3) Il latino e il greco nel teatro. Il mito come modalità di rilettura della realtà storica.

In questi grandi macrotemi, il presente lavoro si muoverà andando a tracciare inizialmente un profilo generale dei problemi, seguendo lo sviluppo dell'interazione in tali aree fra i concetti classici e la cultura messicana nel corso dei secoli, per poi declinarli nell'analisi di alcuni testi d'autore che permetteranno di seguire più da vicino alcune tematiche esaminate o semplicemente sfiorate nella parte di inquadramento tematico, cronologico e letterario generale. Anche nella scelta di questi *case studies* si è voluto seguire un criterio ben preciso: Gli autori presi in esame sono nati tutti intorno agli anni Venti del Novecento, si sono incontrati ed influenzati nel loro periodo giovanile in uno degli ambienti più importanti per la diffusione della cultura messicana come l'UNAM ed hanno concentrato la loro attività letteraria a partire dalla metà del secolo scorso. Se si volesse inserirli in una categoria storico-letteraria ben precisa si potrebbe ragionevolmente ascriverli, con la dovuta cautela che sarà volta per volta evidenziata, alla *Generación del 50* messicana.

1.1.1 La Generación del 50.

In Messico, la Generazione degli anni Cinquanta, nota anche come Generazione della metà del secolo, emerse in un periodo di trasformazioni economiche, politiche, culturali di rottura con i vecchi valori rivoluzionari. Nel 1950 infatti la società messicana stava andando incontro ad una serie di importanti cambiamenti: la popolazione delle città stava crescendo, il tasso di migrazione dall'interno della Repubblica verso la capitale era elevato e gli spazi urbani si stavano sviluppando rapidamente con una proliferazione di locali notturni, cinema, caffè, teatri e ristoranti⁴⁶. A livello

⁴⁵ «El color que l'agua latina, tal como ella llegó ya hasta nosotros, adquirió aquí, en nuestra casa, al correr durante tres siglos lamiendo las arcillas rojas de nuestro suelo» (Reyes 2007, p. 734). Riprendo la traduzione italiana di Bossina 2014, p. 117.

⁴⁶ Garza-Damián 1991, pp. 21-50.

culturale invece si può notare come l'alfabetizzazione incominciò a diffondersi nelle fasce della popolazione tradizionalmente emarginate come gli abitanti dei paesi più isolati della campagna messicana o i cittadini meno abbienti delle grandi metropoli ed anche il genere femminile beneficiò di maggiori possibilità in campo culturale. In questo periodo di profondo rinnovamento, la *Generación del 50* rappresentò “una primavera fiorita” nella letteratura messicana⁴⁷: scrittori nati nel pieno della Seconda Guerra Mondiale come Jorge Hernández Campos, Inés, Rosario Castellanos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo e Rubén Bonifaz Nuño tra gli altri, incominciarono a trattare nelle loro opere tematiche innovative, rielaborando ed attualizzando i valori del passato⁴⁸. Le loro preoccupazioni ruotavano intorno a problemi filosofici, storici, letterari e politici con una particolare attenzione all'eredità tradizionale del Messico: nella loro produzione infatti i temi e i valori tradizionali indigeni (*Indigenismo*)⁴⁹ si mescolano con le influenze europee: quelle di antica data come quelle classiche e le più moderne teorie etiche estetiche e metafisiche (come ben si vede dal teatro messicano che si sviluppa in questo periodo sul quale cf. **cap. 3**). Si può infine ricordare, come ultima caratteristica di questa generazione, il forte spirito di denuncia che anima, con gradi diversi, le loro opere che si interrogano sulla condizione dell'uomo in un Sudamerica in rinnovamento, prestando una grande attenzione alle fasce più disagiate della popolazione che di questo rinnovamento sono più oggetto passivo che soggetto attivamente coinvolto (il genere femminile in R. Castellanos, la condizione degli umili in Monterroso). In tutto questo, fondamentale è il ruolo del Classico e dei valori da esso inerenti che costituiscono, pur plasmatis in forme e varietà differenti a volte antitetiche, ancora una volta un punto di osservazione privilegiato per l'osservazione della realtà messicana e per l'espressione della propria letteratura⁵⁰.

I motivi di tale scelta sono fondamentalmente tre: il primo è poter dare un criterio almeno cronologico unitario che impedisca una naturale dispersione di interesse che si può verificare nel trattare un tema così vasto. In secondo luogo mentre importanti studi sono stati fatti riguardo all'influsso greco-latino nei secoli precedenti al XX ed intorno alle più importanti figure della prima decade del '900 come José Vasconcelos o Alfonso Reyes, gli elementi classici presenti negli autori che incominciano a scrivere intorno agli anni '50 sono ancora oggi un ambito poco trattato dalla ricerca almeno europea⁵¹. In ultimo, l'analisi di tali autori che sono di fatto figli della cultura influenzata dagli ideali dell'*Ateneo*, che si muovono immersi nel mondo culturale che Vasconcelos nel suo ruolo istituzionale ha contribuito a creare, che hanno come caratteristica principale della loro produzione la ripresa, il riutilizzo e alle volte la decostruzione dei valori tradizionali, e in ultima istanza che frequentano e si frequentano fra loro nel massimo centro propulsore di cultura del Messico novecentesco (e non solo) come la UNAM permette di poter vedere l'evoluzione del concetto del classico, come cioè quei dibattiti e quelle teorie che si è cercato di illustrare

⁴⁷ Maldonado-Alvarez Casa 2008, pp. 76-78.

⁴⁸ Ivi, pp. 85-87.

⁴⁹ Ivi, pp. 79-81.

⁵⁰ Il termine *Generación del 50* è qui usato nella sua accezione più ampia andando a comprendere tutti i generi letterari e non solo limitandola, come ad esempio fa Arredondo Ramón 2014 o Guedea 2007. In realtà la stessa concretezza del concetto di *Generación del 50* e la sua effettiva composizione è stato oggetto di dibattito ben illustrato dai saggi di Pulido-Leyva 2013 e Gordon 2002. Lo stesso concetto di *Generación*, sottolineano Pulido-Leyva 2013, p. 1-12, è un qualcosa di estremamente aleatorio, in molti casi l'attribuzione di un autore ad una generazione o ad un'altra o gli stessi valori fondanti delle stesse variano a seconda delle differenti visioni dei vari autori di *antologías* o *antologías*

⁵¹ González Osorio 2012, p. 27.

brevemente in **1.1** siano recepiti, compresi rielaborati trasmessi alle generazioni successive. Ci forniscono insomma l'anello di congiunzione fra Reyes, Sor Inés de la Cruz, gli indigeni abili latinisti dei gesuiti e il Messico presente.

2.0 Il latino e il greco nella scuola⁵².

La storia dell'insegnamento delle lingue classiche in Messico è un percorso molto lungo e duraturo che si sviluppa attraverso i secoli ed accompagna, influenza ed è influenzato dai movimenti politici, sociali e culturali che si verificarono durante più di 300 anni dalla colonizzazione spagnola. Nelle pagine seguenti si passeranno sinteticamente in rassegna le maggiori tappe di queste tematiche, illustrando e soffermandosi sugli snodi decisivi e le figure più significative, per poter fornire fondamento alle argomentazioni che verrà successivamente sviluppate analizzando in tale ottica testi di Rosario Castellanos e poi di Augusto Monterroso.

2.1 L'insegnamento del latino e del greco attraverso i secoli.

2.1.1 Le prime fasi.

Nel 1521 Cortés terminò la conquista del territorio messicano impadronendosi della capitale del regno Azteco e iniziando il periodo di dominazione coloniale. Accanto alla conquista militare si tentò di realizzare anche un altro tipo di conquista, quella delle anime degli *indios* alla religione cristiana. Per fare questo però si incominciò a sentirsi il bisogno di poter stabilire una base linguistica comune attraverso cui comunicare. Questa necessità era dovuta al fatto sia che i primi missionari provenivano da nazioni differenti⁵³ sia che, nonostante esistessero alcune lingue, per così dire, “comuni” indigene⁵⁴ ed alcuni dei nativi avessero appreso un'infarinatura di spagnolo dalle precedenti esplorazioni, anche fra i *naturales* vigeva un grande plurilinguismo. La lingua scelta per questa comunicazione internazionale, non differentemente da quella che era la situazione europea, fu il latino. Incominciarono dunque lunghi periodi di scambio fra i missionari e i nativi dove gli europei poterono apprendere gli usi, i costumi e alcuni rudimenti della lingua locale insegnando loro in cambio le basi della lingua latina, utile viatico per la successiva evangelizzazione. I primi metodi di insegnamento utilizzati dai missionari, in larga parte francescani e benedettini, erano essenzialmente tre; il primo faceva largo uso di immagini per illustrare il significato della parola latina avvicinandosi così alla concezione pittografica che governava la scrittura delle lingue indigene⁵⁵. Il secondo invece consisteva nel fare uso di alcune pietre o piccoli oggetti associati alle parole imparate come illustra il cronista dell'epoca Tomàs de Torquemada:

Alcuni procedevano contando le parole della preghiera [*Oración*] che stavano imparando con sassolini o chicchi di mais, posando un sasso o un chicco, uno dopo l'altro, per ogni parola o gruppo di parole che

⁵² Si fornisce qui uno schema sintetico (limitato all'ambito pubblico) della struttura educativa messicana per meglio comprendere i vari passaggi che saranno in seguito esaminati: Il sistema educativo è diviso in 4 diversi livelli.

-6 anni di scuola primaria (*Primaria*)

-3 anni di scuola media (*Secundaria*)

-3 anni di scuola superiore (*Preparatoria o Bachillerato*) per poi approcciare l'ambito lavorativo od universitario. Un riassunto dell'evoluzione dell'insegnamento del classico non solo in Messico ma nel Sud America lo fornisce García Jurado 2021, pp. 204-210.

⁵³ Come ben dimostrano i nomi di alcuni dei più importanti missionari, ad esempio Arnaud de Bassac, Jean Faucheur, Maturino Gilberti, Pietro di Gand e Johann Dekkers. Le lettere di fra Cristóbal Cabrera a Zumárraga (1540) e a un “fra Juan”, conservate nella Biblioteca Vaticana e pubblicate da Campos nel 1965, mostrano che il latino era usato nelle comunicazioni tra i francescani di lingua spagnola della colonia. Cf. Laird 2015, p. 120.

⁵⁴ Ivi, p. 121.

⁵⁵ Osorio Romero 1989a, pp. 11-12.

stavano pronunciando, così per l'espressione *Pater noster* (come diciamo noi) c'era un sasso, per *qui es in coelis*, un'altro, per *santificetur*, un altro ancora; e poi, segnalando con il dito, cominciavano, per mezzo della prima pietra a dire *Pater noster* e poi *qui es in coelis* su suggerimento della seconda, percorrendole tutte fino alla fine; e lo ripetevano più volte finché l'intera preghiera non rimaneva nella loro memoria⁵⁶.

L'ultimo metodo era forse il più difficile ma anche il più affascinante e consisteva nell'associare le parole latine a quelle indigene secondo un meccanismo per la cui illustrazione ancora una volta può essere utile la citazione di Torquemada:

Un altro modo (a mio avviso molto difficile, anche se notevole) era quello di associare le parole che, nella loro lingua erano conformi e si avvicinavano in qualche misura alla pronuncia, alle corrispondenti parole latine. Le mettevano, in ordine, su un foglio di carta, non come parole scritte formate da lettere, ma sulla base di ciò che quelle parole trasmettevano; perché non avevano lettere proprie, ma immagini, che venivano interpretate come caratteri. Questo sarà più facilmente comprensibile con un esempio. La parola che hanno che più si avvicina alla pronuncia di *Pater* è *pantli*, che significa una specie di piccola bandiera e che li porta a dire *Pater*. Per la seconda parola *Noster* il termine più vicino nella pronuncia è *nuchtli*, che è il nome di ciò che il nostro popolo chiama *tuna* o "fico delle Indie" in Spagna. Per identificarlo con la parola *Noster*, dipingono accanto alla bandierina, un tonno, che chiamano *nuchtli*; e così continuano fino alla fine della loro preghiera; e con un metodo simile trovano altri caratteri corrispondenti che possono essere compresi, per memorizzare ciò che dovevano recitare in coro⁵⁷.

Da questi insegnamenti estemporanei⁵⁸, forniti dai missionari a piccoli gruppi di indigeni di varie età con metodi piuttosto atipici incominciò a sorgere una domanda sempre più pressante di una vera e propria scuola che potesse istruire le popolazioni appena colonizzate. Un primo tentativo in tal senso si deve al missionario francescano Pietro di Gand, uno dei primi fra l'altro ad ottenere una buona conoscenza della lingua franca indigena⁵⁹, che nel 1523, accompagnato dal confratello Juan de Aora, incominciò a predicare intorno alla città di Tezcoco. Qui, nella sua casa Pietro incominciò ad educare i giovani indigeni allo studio della lingua spagnola, ai precetti della religione cristiana e ai primi rudimenti del latino con ottimi risultati tanto che ben venticinque dei suoi allievi assumeranno a loro volta il ruolo di insegnanti di latino nel proficuo periodo di fondazione scolastica successiva⁶⁰. La buona riuscita del progetto di Tezcoco portò alla nascita di una serie di piccoli centri educativi analoghi nei vari monasteri di nuova fondazione (dove tuttavia si insegnava un latino eminentemente liturgico finalizzato alla comprensione della religione cristiana) e alla richiesta sempre più impellente al re di Spagna di poter fondare un'istituzione educativa predisposta all'acculturazione dei giovani nativi. Questa richiesta naturalmente aveva un fine pratico ben preciso ossia quello di costruire sia un ceto locale dirigente d'élite formato sugli stessi valori dei dominatori europei sia un clero indigeno che potesse meglio coadiuvare lo sforzo missionario⁶¹. In seguito a tali richieste, in una data imprecisata intorno al 1527, si creò nella cappella del monastero di San Francisco di Città del Messico, ad opera ancora una volta di Pietro di Gande, il primo collegio messicano significativamente chiamato *San José de los naturales*. Qui furono riunito mille fra i rampolli delle varie popolazioni indigene per poter apprendere secondo il cosiddetto "metodo

⁵⁶ Torquemada 1977, p. 157. Trad. mia.

⁵⁷ Ivi, p. 159. Trad. mia (cf. anche Osorio Romero 1969, pp. 12-13).

⁵⁸ Su cui Cf. Laird 2024, pp. 13-18.

⁵⁹ Osorio Romero 1989a, p. 13.

⁶⁰ Ivi, p. 17.

⁶¹ Ivi, pp. 14-17 e Laird 2024, pp. 117-124.

diretto”, dopo i primi rudimenti di scrittura e lettura, le dottrine fondamentali del cristianesimo⁶² e gli elementi fondamentali della lingua latina per insegnare i quali fu chiamato dalla Francia l’insigne padre Arnau de Bassac che nel 1530 divenne il primo docente di latino del Messico. Nel 1532 poi, la buona riuscita del collegio di *San José*, convinse un altro francescano, padre Juàn de Zumarraga supportato dal vicerè Mendoza ad imbarcarsi in un progetto ancora più ambizioso andando a fondare il collegio di *Santa Cruz di Tlateloco*, il cosiddetto *Colegio Major* o *Universidad*⁶³ non più limitato ad una cappella o ad un monastero ma in sé autosufficiente. Qui gli indigeni ricevevano gli insegnamenti non solo dai missionari spagnoli⁶⁴ ma anche dagli ex alunni di Pietro di Gande e di Arnau de Bassac che de Zumarraga aveva deciso di reclutare. Il metodo di insegnamento del latino era fondamentalmente quello Erasmiano⁶⁵ e, come sostiene Andrew Laird⁶⁶, la strutturazione degli studi nel collegio messicano non differiva molto da quelli praticati in Inghilterra nel XVI ossia prevedeva che:

Grammar was studied first... Gradually pupils ascended to the writing of themes on a set subject and impromptu disputations in Latin, while working through Latin literature in stages of increasing linguistic difficulty... The curriculum was not large, but the teaching was incredibly thorough... after the master’s explanation the pupil would repeat it, memorize it, be asked to recite it; be tested again, repeat it, and be made to use it over and over again until there was no chance of forgetting it... School hours were from 6 a.m. till 9, then breakfast; 9.15 till 11, then lunch; 1 till 5, then supper; 6 till 7, for pure repetition, for thirty-six weeks a year for six years. First thing in the morning pupils were tested on the facts they had been given to learn the previous day⁶⁷.

I testi latini che gli alunni del *Colegio de Santa Cruz* leggevano durante tali lezioni “intensive” erano poi gli stessi che già Erasmo in Europa aveva consigliato e dunque le *Fabulae* di Fedro, i *Tristia* di Ovidio e i *Disticha* pseudo-catoniani al livello base, mentre nelle classi più avanzate gli studenti approcciavano la lettura di Virgilio, Orazio, Sallustio e soprattutto Cicerone che rimase poi anche con i gesuiti il cardine dell’apprendimento del latino⁶⁸. Qualora vi fosse stata la necessità di ricorrere ad altri autori per le più svariate ragioni, gli alunni e i docenti potevano ricorrere alla biblioteca del *Colegio* che si arricchì ulteriormente con la collezione personale che il suo fondatore de Zumarraga gli lasciò in eredità accogliendo autori come Seneca, Livio, Plinio e anche opere di uso didattico come l’edizione di Quintiliano di Savatier del 1527, la grammatica di greco di Francisco de Vergara del 1537 e le *Institutiones in Graecam linguam* di Nicholas Cleynaert. La biblioteca possedeva inoltre anche opere standard di lessicografia latina come il *Catholicon* di Johannes Balbus, il *Dictionarium* di Ambrogio Calepino, il *Vocabularium* di Nebrija ed infine un vocabolario di *nahuatl*, sul modello di Nebrija, il *Diccionario en Castellano y Mexicano* di Fray

⁶² Osorio Romero 1991, pp. 11-12.

⁶³ Ivi, p. 10. Il numero iniziale di studenti ammontava a circa una sessantina selezionati fra i rampolli della nobiltà indigena (cf. Laird 2024, pp. 124-134).

⁶⁴ I quali di fatto erano i migliori uomini che i francescani potevano schierare nel campo dell’insegnamento. Fra loro figuravano Fra Juan de Foher, Fra García de Cisneros, Francisco de Bustamante; per la grammatica latina Fra Bernardino de Sahagún, il già citato Fra Arnau de Bassac e Fra Olmos, che parlava quattro o cinque lingue indigene. L’insegnante di Retorica era Fray Juan de Gaona, un illustre studente dell’Università di Parigi e brillante insegnante all’Università di Burgos e Valladolid (cf. Osorio Romero 1989a, pp. 20-25).

⁶⁵ Proposto nel *De ratione studii* del 1512.

⁶⁶ Laird 2015, p. 127.

⁶⁷ Vickers 1989, p. 257.

⁶⁸ Su questo argomento è fondamentale l’opera di Osorio Romero, *Tòpicos sobre Ciceròn en México* del 1976, che, oltre ad essere essa stessa un importante esempio del rinnovato studio dell’eredità classica in Messico in una luce più scientifica, presenta con dovizia di particolari la *nachleben* ciceroniana nella Nuova Spagna.

Alonso de Molina, compilato nel collegio stesso⁶⁹. Quello che ancora mancava nel collegio e che mancava anche nelle altre istituzioni che i francescani e gli agostiniani⁷⁰ incominciarono a fondare, come ben si vede da questo elenco di opere, era una grammatica della lingua latina che potesse essere utilizzata per fornire le regole di base su cui fondare la lettura dei testi⁷¹; c'era, in realtà, nelle opere di de Zumarraga, una grammatica latina, un'edizione di Granada del 1540 delle *Introductiones latinae* di Antonio Nebrija⁷², ma si sentiva il bisogno di un lavoro che potesse meglio rispondere alle necessità particolari dei collegi nuovo-ispatici. Lavoro che arrivò nel 1559 ad opera del frate anche egli francese Maturino Gilberti che, a detta dello storico francescano seicentesco Agustìn de Ventancurt, fu composto proprio per incontrare le necessità educative del *Colegio de Santa Cruz*.⁷³ La *Grammatica Maturini*, prima grammatica latina del Nuovo Mondo, mostra più concretamente di qualsiasi altra fonte come il latino venisse presentato e insegnato nella Nuova Spagna del XVI secolo⁷⁴. Essa attingeva alle grammatiche rinascimentali precedenti, in particolare a quelle di Niccolò Perotti e Antonio de Nebrija e come i suoi antecedenti umanistici era stata concepita per essere pratica. Ma, a differenza di queste ultime, si trattava di un'opera più chiara e più snella, senza digressioni, annotazioni o noiose enumerazioni degli usi nelle fonti antiche. La teoria era del tutto evitata: ad esempio le definizioni delle parti del discorso (in ultima analisi, derivate dalla grammatica antica) erano date molto brevemente all'inizio, mentre termini come "declinazione" e "coniugazione" non venivano definiti affatto⁷⁵. Per quanto riguarda i contenuti, invece, essi, disposti progressivamente per gradi di complessità, erano strutturati in modo da essere utili ai lettori in diverse fasi nello studio del latino. L'opera era divisa in sette parti, le prime cinque corrispondenti ai cinque libri delle *Introductiones Latinae di Nebrija*⁷⁶, pensate per acquisire un linguaggio elegante e corretto fondamentale per appropinquarsi alle più complesse questioni di stile che sono trattate nelle due parti finali dell'opera: la sesta sezione è dedicata all'"ornamento" (*De ornatu linguae latinae*) e la settima parte è intitolata *Quaedam pro pueris linguae Latinæ salutandi, ualedicendi, percontandi exercitamenta ac formulae ex Erasmo Roterodamo aliisque doctissimis*.⁷⁷ Un'opera dunque fortemente basata sull'aspetto pratico che attingendo dalle più svariate fonti si prefiggeva l'obiettivo finale, espresso nella sua dedica, di «aperire uiam, qua citra tanti temporis iacturam Grammatices pene fastigium tenerent»⁷⁸.

Dotato dunque di un proprio testo e fondato su una serie di istituzioni dal numero sempre crescente, l'insegnamento del latino in Messico visse una fase di grande apogeo. Abbiamo infatti notizia della

⁶⁹ Per un elenco più approfondito delle opere cf. Osorio Romero 1986, pp. 14-18. Sulla figura di de Zumarraga cf. Laird 2024, pp. 18-24.

⁷⁰ Sugli agostiniani e le loro attività educative prima negli *hospitales* e poi in seguito nei collegi come quello di San Nicolas de Obispo cf. Osorio Romero 1989a, p. 44-51.

⁷¹ Curiosa testimonianza della preoccupazione di adattare l'insegnamento del latino alla realtà locale sono i dialoghi latini scritti da Cervantes de Salazar in cui cerca di insegnare agli studenti la padronanza della conversazione latina attraverso, ad esempio, la descrizione del Messico e dei suoi dintorni. Cf. Royo 2002, p. 117-118.

⁷² Sulla cui importanza cf. Laird 2024, pp. 99-104.

⁷³ Laird 2015, pp. 128-129. Ma la notizia appare incerta.

⁷⁴ Laird 2024, pp. 105-114.

⁷⁵ Laird 2015, p. 129.

⁷⁶ Ossia le otto parti del discorso; l'accordo; il genere, declinazione e coniugazione; costruzione e "governo" (*regimen*) del verbo e delle otto parti del discorso; accento e quantità. del discorso (cf. Osorio Romero 1989a, pp. 64-65).

⁷⁷ Riguardo all'influsso che Erasmo ebbe anche su questa opera si rimanda ancora a Laird 2015, pp. 129-130. L'influenza è dimostrata anche dal fatto che le riproduzioni successive dell'opera siano accompagnate da frasi come «Doctus est Erasmus supra quam credatur», che lasciano intendere l'ammirazione di Gilberti per Erasmo (Osorio Romero 1991, p. 16).

⁷⁸ Lucas González 2003, p. 4.

meraviglia con cui il Vicerè Mendoza in visita al collegio nel 1536 assistette alle esibizioni di sapienza degli allievi, conosciamo dai cronisti dell'epoca di grandi figure di sapienti indigeni come il già citato Pablo Nazareo che componeva come Cicerone e Sallustio⁷⁹ e di Antonio Valeriano⁸⁰, notizie che se possono essere in parte state amplificate *ex post* per mascherare il parziale insuccesso dell'azione francescana, trovano conferme anche solo osservando l'ottima padronanza latina delle lettere di Nazareo⁸¹ od osservando la grande mole di produzioni latine indigene di quest'epoca come, fra le più interessanti, la versione *nahuatl* di Esopo prodotta nel 1500⁸². Nel 1553 infine fu fondata l'Università Reale del Messico, la seconda università ad essere fondata nella Nuovo Mondo, dopo quella di Lima, una delle cosiddette università *generales* dell'America⁸³, strutturata, salvo l'assenza dell'insegnamento del greco, sul modello dell'università di Salamanca che offriva corsi di Grammatica e Retorica, Diritto, Filologia e Teologia. A fermare questo continuo sviluppo intervennero due importanti avvenimenti: nel 1545 un'epidemia uccise gran parte dei talentuosi studenti indigeni dei francescani e nel 1555, cedendo alle continue richieste della nobiltà europea che, a differenza dei missionari, era ben poco propensa al fatto che gli indigeni potessero imparare così bene il latino (abilità che gli avrebbe permesso di accedere a posizioni di potere sia civile ma soprattutto religioso)⁸⁴, sancì il divieto di accesso alla carriera ecclesiastica per i nativi escludendoli di fatto dal sistema educativo. Nel 1572, a seguito del concilio tridentino, giunsero in Messico i gesuiti⁸⁵ che ottennero il diritto esclusivo di insegnamento del greco e del latino delineando nei molteplici collegi⁸⁶ che crearono nel territorio messicano una struttura educativa ben precisa, strutturata in base alla *Ratio Studiorum* del 1599 e basata sulla lettura e l'analisi dei testi classici⁸⁷. Tale sistema di studi che cambiò il modo di insegnare le lingue classiche⁸⁸ è ben illustrato da *El prospecto de Los estudios reales que el rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid* che Diego Garrido stampò in Messico, nel 1627 ove il piano degli studi è così delineato⁸⁹.

⁷⁹ Osorio Romero 1989a, p. 63.

⁸⁰ Che secondo Torquemada 1977, pp. 176-177, tradusse, fra le altre cose, Catone in *nahuatl*. Nel 1554 l'umanista spagnolo Francisco Cervantes de Salazar, professore di retorica all'Università Reale del Messico, lo descrisse come «nostris grammaticis nequaquam inferiorem... et ad eloquentiam audissimum» (Osorio Romero 1989a, pp. 34-35). Cf. anche Laird 2016, pp. 23-74.

⁸¹ Con anche citazioni degli autori che abbiamo visto essere scolastici come Ovidio e nella fattispecie l'*Ars amatoria*. Cf. Laird 2015, p. 186.

⁸² Si può anche ricordare il *Libellus de Medicinalibus indorum herbis*, scritto originariamente in *nahuatl* da Martin de la Cruz e tradotto in latino nel 1552 da Juan Badiano (cf. Osorio Romero 1991, p. 10 e Laird 2024, pp. 150-155). Sulle favole esopiche vedi **2.5.3**.

⁸³ Guerrero Olvera 2018, p. 3.

⁸⁴ Non si voleva la creazione di ecclesiastici indigeni, si diceva infatti che nonostante le indubbe qualità dimostrate la loro conoscenza fosse solamente apparente, che avessero imparato il latino, il greco, i fondamenti dottrinali *sicut psittaci* (Osorio Romero 1986, p. 67). La storia del latino in Messico si interseca sempre con una serie di problematiche che vanno anche al di là delle questioni linguistiche e culturali (vedi anche **1.2**).

⁸⁵ Gomez 1999, pp. 45-64, Robles 2000, pp. 67-72.

⁸⁶ Il primo fu quello di San Pedro y Paolo fondato nel 1574, Osorio Romero 1989a, pp. 62-63.

⁸⁷ Non è un caso che proprio con i gesuiti aumentò la circolazione dei libri. Per dare un'idea del loro numero, è sufficiente notare che tra il 1576 e il 1585 ne furono importati 9.080 solo a Città del Messico. Tutto questo portò alla formazione di nuove e più importanti biblioteche, sia private che di scuole e conventi. L'avvento dei gesuiti concise anche con l'introduzione della stampa in Messico e con il primo grande progetto di edizione dei classici promosso da padre Lanuchi che però si fermò anzitempo limitandosi alle sole opere di Ovidio e Gregorio Nazianzeno (Osorio Romero 1991, pp. 12-19).

⁸⁸ Briesemeister 2002, pp. 524-530.

⁸⁹ «Studi minori di grammatica latina. Prima classe di incipienti per decorare l'Arte, declinare e coniugare. * Minimi per la conoscenza e l'uso delle parti del discorso e per la lettura del genere. *Minori per leggere i preteriti e i supini e

Estudios menores de la Gramática Latina. Primera clase de. incipientes para decorar el Arte, declinar y conjugar. * De Mínimos para el conocimiento y uso de las partes de la oración, y para leer el género. * De Menores para leer pretéritos y supinos y algunos principios del Syntaxis y empezar a componer Latín. * De Medianos para leer más cumplidamente el Syntaxis, y componer congruentemente y para leer los principios de la Prosodia. * De Mayores para leer más cumplidamente la Prosodia, componer versos, aprender estilo':-y en esta clase se ha de aprender a leer, declinar, y conjugar la lengua griega. De Retórica para leerla, y perfeccionar más el estilo, así eri prosa, cómo en verso, y para acabar la gramática griega⁹⁰.

Gli autori classici utilizzati per questi insegnamenti, efficacemente epurati in apposite antologie dagli elementi considerati contrari alla morale cristiana, erano Virgilio, Terenzio, Orazio, Cicerone, Quintiliano Seneca, Valerio Massimo, Persio, Ovidio (con le *Metamorphosis* usate come enciclopedia mitologica), Plinio e Fedro⁹¹. Un esempio di ciò si può ritrovare nella licenza che accompagna l'*Introductio in dialecticam Aristotelis* (1578) di padre Francisco de Toledo che insegnava presso il primo collegio gesuita, il *Colegio de San Pedro y San Pablo*. Qui viene specificato il programma di testi canonici necessari all'insegnamento che il tipografo poteva far uscire senza censura preventiva fra i quali troviamo:

Fabulas, Caton, Luys viues, Selectas de Ciceron, *Bucolicas* de Virgilio, *Georgicas* del mismo, Summulas de Toledo y Villalpando [...], quarto e quinto libro di Padre Alvarez de la Compañía, Elegancias de Laurencio Vala [...], Ouidio *de Tristibus*, & Ponto, Michael verino [...], officios de San Ambrosio [...], Marcial purgado, Emblemas de Alciato, *Flores poetarum*, y otras cosas menudas como tablas de ortographia y de Rethorica⁹².

Al fine della presente ricerca inoltre, è interessante anche un altro documento: il manoscritto miscelaneo 8317 della Biblioteca Nacional de Madrid (1680) proveniente da un collegio gesuita del Messico che fornisce un tipico esempio di quaderno per uso scolastico delle scuole gesuite. Il codice raccoglie testi scritti da mani diverse; alcuni risalgono al 1623, altri al 1631, altri ancora al 1644. Qui si trovano regole di conteggio, ricette per la preparazione di medicinali, la copia incompleta della *Chronographia o reportorio de los tiempos de Jerónimo de Chaves*, due opere a stampa⁹³, delle sentenze sulla brevità della vita, citazioni virgiliane e un'antologia di epigrammi e altre poesie di circostanza (alcune in spagnolo) probabilmente presentate per concorsi scolastici. Insomma testi che mettono in luce tutti gli elementi che facevano parte del sistema educativo gesuita.

alcuni principi di sintassi e per iniziare a comporre il latino. *Mediani per leggere in modo più completo la sintassi, comporre in modo congruo e leggere i principi della prosodia. *Maggiori per leggere più compiutamente la prosodia, comporre versi, imparare lo stile; e in questa classe si impara a leggere, declinare e coniugare la lingua greca. Di retorica leggere e perfezionare lo stile, sia in prosa che in versi, e terminare la grammatica greca» (Osorio Romero 1976, p. 17. Trad. mia).

⁹⁰ Un altro documento importante è la relazione che padre Vicente Lanuchi inviò a Roma nella *Littera Annuæ obbligatoria*, datata 1° gennaio 1577. Nella lettera il padre descrive dettagliatamente le attività scolastiche, basate su composizioni poetiche, discorsi, dispute e declamazioni; in tale sistema educativo importanti erano anche le rappresentazioni teatrali che mescolavano il latino con il *castellano* e gli idiomi locali (cf. Briesemeister 2002, p. 526).

⁹¹ Osorio Romero 1986, p. 117. Fondamentale nell'apprendimento della grammatica nei collegi gesuiti fu l'*Istitutio Grammatica* di Padre Alvarèz che divenne un vero e proprio testo unico nei collegi gesuiti del Nuovo Mondo, cf. Pérez Luna 2002, pp. 50-56, Osorio Romero 1986, p. 33 e Osorio 1978, pp. 95-108. Per la retorica vi era l'opera di Cipriano Suarez.

⁹² Briesemeister 2002, pp. 527-529, il manoscritto è conservato alla John Carter Brown Library di Providence.

⁹³ La *Descriptio Urbevetani* di *Hieronymus Pollidorus* non datata e incompleta; e l'*Oratio pro instauratione studiorum habita in collegio Mexicano* di Baltasar López, cf. Briesemeister 2002, pp. 531-532.

Da tale sistema, ben poco attento, va detto, alla dimensione filologica dei classici⁹⁴, che rimase di fatto il metodo con il quale il latino venne insegnato fino all'esilio forzato dei gesuiti nel 1767, rimasero irrimediabilmente esclusi i nativi⁹⁵.

2.1.2 Sor Juana Inés de la Cruz.

Vi era un'altra classe sociale che non era riuscita a ritagliarsi un posto all'interno del sistema educativo messicano: le donne. Per le appartenenti al genere femminile infatti non vi era alcuna possibilità di entrare nei collegi gesuiti o di poter assistere ad un corso universitario ma erano costrette a dedicarsi ad altri compiti considerati più muliebri oppure ad inseguire i loro sogni per vie traverse. Un vecchio proverbio messicano infatti recita: «Mujer que sabe latín no tiene marido ni tiene buen fin» ove con latino è intesa per antonomasia l'educazione che era tenuta in latino e parte considerevole vi giocavano gli autori latini; il mantenere poi il genere femminile (così come già visto per i *naturales*) fuori dal sistema educativo superiore aveva anche un significato politico, di esclusione dalla vita attiva e partecipata del paese⁹⁶. E le donne dunque o si rassegnavano ad una vita fuori dalla cultura o percorrevano un'altra via alternativa all'insegnamento ufficiale, quella cioè dello studio da autodidatta sfruttando le grandi biblioteche degli avi che proprio grazie all'intesa attività gesuita si erano e si stavano formando⁹⁷. Questo fu il caso di una delle figure più importanti della letteratura messicana e, si potrebbe dire, della latinità in Messico: Sor Juana Inés de la Cruz, la cosiddetta "Decima Musa" della letteratura Messicana⁹⁸. Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana nacque nel 1651 nella città di San Miguel de Nepantla, qualche anno prima dell'arrivo dei gesuiti in Messico. Figlia di un capitano spagnolo e di una donna creola dimostrò fin dalla più tenera età un ingegno straordinario: a tre anni grazie agli insegnamenti della sorella maggiore sapeva già leggere, ad otto anni compose un inno eucaristico⁹⁹ e all'età di nove anni aveva appreso in venti lezioni il latino, che avrebbe poi approfondito nell'enorme biblioteca del nonno Pedro Ramirez,¹⁰⁰ con una padronanza molto simile a quella del suo maestro Martín de Olivas.¹⁰¹ È interessante notare come durante lo studio della grammatica latina, la ragazza si vedeva tagliare i capelli da sei a due dita se non aveva fatto i compiti. In un certo senso, questo aneddoto rivela, più in generale, in modo impressionante la disciplina a cui erano sottoposti gli alunni anche nell'insegnamento regolare che si teneva nei collegi gesuiti¹⁰². A questo punto per questa ragazza così dotata che stupiva gli studiosi per la varietà degli argomenti conosciuti e per l'abilità con cui ne parlava, sarebbe dovuta toccare un'unica strada: l'entrata nella Reale Università Messicana. Ma per quanto si racconta che tentò di travestirsi da uomo per poter frequentare le lezioni¹⁰³ alla fine, dopo un piccolo soggiorno in Spagna nel 1664, dove approfondì la sua conoscenza classica ed arricchì il

⁹⁴ Cf. 2.4.

⁹⁵ «Il periodo tra il 1539 e il 1572, gli anni incorniciati dall'introduzione della stampa e dall'arrivo dei gesuiti, è un periodo di transizione: implica la sostituzione del progetto di una Nuova Spagna indigena con un'altra Nuova Spagna in cui gli interessi della società bianca erano predominanti» (Osorio Romero 1991, p. 12, trad. mia).

⁹⁶ Lang 2003, pp. 69-75.

⁹⁷ Osorio Romero 1986, pp. 26-30.

⁹⁸ Thomas 2009, p. 261.

⁹⁹ Puccini 1996, pp. 11-12

¹⁰⁰ Ivi, p. 13.

¹⁰¹ Ivi, pp. 16 e Gómez 1951, p. 323.

¹⁰² Briesemeister 2002, p. 536.

¹⁰³ Si diceva, lo illustrerà anche R. Castellanos ne *La participación de la mujer en la educación formal*, infatti che le donne non fossero adatte a frequentare le aule universitarie in quanto avrebbero distratto le menti maschili dagli intenti previsti. Agli inizi del 900 Zoraida Campusano, la prima donna a frequentare lezioni presso la facoltà di Lettere e Filosofia sarà costretta ad un tal artificio, cf. Castellanos 1972a, p. 7.

suo talento musicale, decise di entrare nel convento di Santa Paola¹⁰⁴. Qui infatti poté avere, come poi avrebbe detto Octavio Paz¹⁰⁵, la possibilità di pensare e studiare accumulando un'enorme quantità di libri che andò a costituire una delle più grandi biblioteche del Messico¹⁰⁶. La quale però fu distrutta quando osò ribattere con *La Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* all'arcivescovo di Puebla che la accusava per la sua eccessiva attività culturale e poetica indicandole come modello di morigeratezza Suor Filotea che dà il titolo alla lettera stessa¹⁰⁷. Questa lettera evidenzia perfettamente la grande intelligenza e conoscenza culturale della suora ed in essa si possono già scorgere i suoi ideali definiti da alcuni già femministi o proto-femministi¹⁰⁸. Ma soprattutto si può vedere il grande ruolo che gioca il latino nella sua produzione e nella definizione della sua figura. Per difendere la sua devozione alla poesia infatti, Sor Juana adduce una profusione di citazioni latine tratte dagli autori classici come Ovidio¹⁰⁹ ma anche da quelli cristiani per documentare che nemmeno la Santa Chiesa, la cui lingua ufficiale è il latino, ha screditato la poesia¹¹⁰. Lo dimostra non solo citando il cantico mariano del *Magnificat*, ma anche attingendo ad una vasta serie di inni liturgici tratti dai grandi Dottori della Chiesa, da Sant'Ambrogio a San Tommaso d'Aquino. Infine quando rivendica la possibilità o meglio la necessità che anche alle donne sia data la possibilità educativa concessa al sesso maschile in quanto non inferiori a livello intellettuale gli esempi che cita rivelano ancora una volta la sua grande conoscenza della cultura classica

Vedo venerata come dea delle scienze una donna come Minerva, figlia del primo Giove e maestra di tutta la sapienza di Atene. Vedo una Pola Argentaria, che aiutò Lucano, suo marito, a scrivere la grande battaglia farsesca. Vedo la figlia del divino Tiresia, più colta del padre. Vedo una Zenobia, regina dei Palmireni, tanto saggia quanto coraggiosa [...]»¹¹¹

E il latino è elemento cardine non solo della *Lettera* ma di tutta la sua esperienza letteraria: sia nella sua piccola ma notevole produzione neolatina (che ci permette di toccare cursoriamente un altro ambito del latino in Messico connesso alla pratica dell'insegnamento gesuita), sia in quella in lingua spagnola¹¹² dove ci sono parole latine, latinismi, citazioni latine, giri di parole retorico-stilistici presi o imitati dal latino e molti riferimenti colti a motivi e temi classici.¹¹³ Per fare solo un esempio si può prendere il *villancico*¹¹⁴ numero 246. Questo canto dall'evocativo titolo *Oigan*,

¹⁰⁴ De Corsi Amerlinck 1998, pp. 71-84.

¹⁰⁵ Paz 1950, pp. 101-112.

¹⁰⁶ La biografia, scritta cinque anni dopo la sua morte da Diego Calleja, afferma che la biblioteca personale della monaca era composta da quattromila libri (cf. De la Maza 1980, pp. 149-150): La biblioteca di Sor Juana non era la tipica biblioteca di una suora, fatta di devozioni e libri di spiritualità, perché nemmeno lei era una suora comune, ma aveva una mentalità aperta e si dedicava allo studio di più discipline, dalla teologia, passando per la filosofia fino a toccare l'astronomia e la matematica. Purtroppo la biblioteca andò perduta e non esistono documenti di prima mano che descrivano la collezione della sua biblioteca se non note dei suoi biografi e allusioni nelle sue opere. Interessante a tal proposito è il lavoro che fa Osorio Romero (Osorio Romero 1986, pp. 54-61.) che tenta di fornirne un elenco a partire da alcune testimonianze pittoriche come il ritratto di Sor Juana dipinto da Juan de Miranda pochi anni dopo la morte. In esso la suora è raffigurata in posa e la sua figura ha sullo sfondo una libreria; una libreria che, secondo l'intenzione del pittore, doveva dare l'idea delle arti alle quali si era dedicata. Esaminando la biblioteca nell'immagine, spicca, prima di tutto, l'abbondanza di classici latini: Virgilio, Lucano, Cicerone, Marziale, Quintiliano, Silio Italico e Seneca; sparsi per diversi scaffali; poi si notano anche i tomi di tre scrittori castigliani: Fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz e Góngora; i trattati di diritto civile e canonico ed infine le opere mediche di Galeno e Ippocrate.

¹⁰⁷ Malsch 1993, pp. 39-59.

¹⁰⁸ Barrancos 2020, pp. 51-68, Arroyo 1992, pp. 300-304.

¹⁰⁹ Ad esempio «quidquid conabar dicere, versus erat» (Sor Juana 1998, p. 63). Ovidio in particolare è uno degli autori classici più presenti nelle opere di Sor Juana (in particolare ne «*El divino Narciso*» e «*Neptuno alègorico*») tanto da poter usare per la sua produzione la categoria concettuale di *Oviadianismo* (cf. García Jurado 2021, p. 565).

¹¹⁰ Briesemeister 2002, pp. 539.

¹¹¹ Ivi, p. 54. Trad. mia.

¹¹² In modo particolare *Primero sueño*, *El divino Narciso* e il *Neptuno alègorico*.

¹¹³ Thomas 2009, pp. 255-270

¹¹⁴ I *villancicos* sono un'antica forma di lirica spagnola popolare come ben dimostra l'etimologia dove a «*villano*» (del popolo, popolare) si aggiunge il suffisso -ico per indicare che si trattava di canti di poca importanza. A partire dalla

oigan, deprendan / Versos Latinos presenta San Pietro come insegnante e professore di latinità nella “classe degli anziani”, dove si insegnava la prosodia e la metrica latina¹¹⁵. In questo contesto la poetessa interseca i dogmi cristiani con le nozioni letterarie e grammaticali dando prova di grande erudizione non solo teologica ma anche linguistica: il fenomeno fonetico del dittongo, ad esempio, viene interpretato come segno allegorico di un mistero di fede, l’unione ipostatica delle nature divina e umana nella persona di Gesù. Ma ci sono anche allusioni comiche al triplice rinnegamento di San Pietro nell’incontro con la serva (Mt 26,69-75) come un atto malriuscito dell’arte della buona parola:

A su Maestro vengando
un verso heroico empezó
mas negando,
el pentámetro imitó
cojeando¹¹⁶.

L’analisi della figura di suor Juana permette dunque di poter osservare da vicino un metodo alternativo nell’apprendimento del latino in Messico (e che ritroveremo poi con Monterroso due secoli dopo), fornisce un saggio di quella che era la conoscenza della cultura classica nel periodo di massimo sviluppo dell’insegnamento gesuitico ma soprattutto permette di poter evidenziare tutta una serie di elementi (un tipo di profemminismo fondato sul Classico, la riattualizzazione scolastica delle vicende scritturali, il forte impatto del latino nella costruzione anche formale dell’opera letteraria) che saranno poi propri di autori come Rosario Castellanos o Sergio Magaña che verranno esaminati nei prossimi capitoli. Questo non deve stupire dal momento che la produzione di Sor Juana e i valori estetici in essa contenuta ebbero un enorme impatto su tutta la letteratura messicana successiva, tanto che non è errato parlare, citando un articolo di Ballester Pardo¹¹⁷, di una genealogia sorjuanesca. Ancora nel 1996 la poetessa Kyra Galván in *Netzahualcóyotl recorre las islas*, un libro in cui mette in discussione gli stereotipi femminili con un fine umorismo, la definirà così:

Sor Juana crede di sognare un sogno¹¹⁸

ma in realtà sogna di pensare.

Sor Juana sogna di parlare latino,

perché una donna che parla latino

non ha né un marito né una buona fine.

Per questo sogna e sogna tra le *maitines* e la *prima*

che è una suora che conosce il latino¹¹⁹.

metà del XVII secolo, all’epoca di Sor Juana dunque, il *villancico* si emanciperà dalla sua forma più schiettamente popolare organizzandosi in “*suite*” di otto o nove strofe e divenendo elemento imprescindibile nei monasteri e nei conventi spagnoli (cf. Underberg 2001, pp. 302-303).

¹¹⁵ Briesemeister 2002, pp. 537.

¹¹⁶ Méndez Plancarte 1952, p. 220.

¹¹⁷ Ballester Pardo 2022, pp. 36-58.

¹¹⁸ Qui probabilmente si sta facendo riferimento all’opera in castigliano più importante di Sor Juana, *Primero sueño* (1692) che ha molte attinenze, nel suo periodare filosofico, con il *Somnium Scipionis* e con la tragedia di Seneca (cf. Arroyo Hidalgo 1998, pp. 98-103; Alatorre 1995, pp. 379-407; Flynn 1965, pp. 355-359).

Dando a lei e al suo latino un ruolo nella definizione letteraria messicana, se ben si continua la metafora di Borges, “shakespeariano”¹²⁰.

2.1.3 Il greco.

E il greco? Il greco svolse nei primi secoli della conquista spagnola una funzione ancillare rispetto al latino. I missionari francescani che giunsero in Messico per la prima volta infatti non conoscevano molto bene la lingua greca, che da poco era stata oggetto di una lunga e faticosa riscoperta nella stessa Europa¹²¹, e pertanto non vi fu un vero e proprio insegnamento greco agli indigeni. La situazione non cambiò neppure con la fondazione della prima università messicana nel 1533 in quanto, come già precedentemente si è detto, tale istituzione, pur prendendo la struttura organizzativa dall’università di Salamanca, non la imitò nell’instaurazione di una cattedra di Lingua e Letteratura Greca. L’arrivo dei gesuiti¹²² poi nel 1572 portò in Messico quelli che erano gli ideali della Controriforma che di fatto avversavano l’insegnamento del greco in quanto *qui graecizant, lutheranizant*.¹²³ Nonostante l’assenza di una vera e proprio insegnamento del greco si ha comunque notizia, nel corso del XVI e XVII, di una serie di personaggi, in larga parte ecclesiastici come Fra Tomàs de Mercado o Alonso de la Vera Cruz, importanti traduttori di Aristotele¹²⁴, che si accostarono al greco o attraverso la frequentazione delle università europee o da autodidatti¹²⁵. Non è un caso che il primo strumento didattico per l’apprendimento di questa lingua, stampato in Messico nel 1678 con l’obiettivo di dare accesso alle Scritture scritte in greco, ossia la *Gramática de la lengua griega en idioma español* sia pensata proprio per un pubblico che intraprende autonomamente lo studio della lingua.

Come afferma infatti lo stesso autore Frate Martín del Castillo nella prefazione, la sua *Grammatica* è concepita come uno strumento adatto all’apprendimento autonomo della lingua greca: «considerando che non c’è nessun maestro nella parte più remota di questi paesi che insegni i rudimenti della lingua greca in una qualsiasi accademia» ragione per cui del Castillo si è impegnato a «spiegare le regole generali, essere breve e chiaro per compensare la mancanza di che il principiante avrà della viva voce di un insegnante»¹²⁶. La *Gramática* ebbe una grande diffusione e

¹¹⁹ «Sor Juana piensa que sueña un sueño/pero en verdad sueña que piensa./Sor Juana sueña que habla en latín,/porque mujer que habla latín/ni tiene marido ni tiene buen fin./Por eso sueña y sueña entre maitines y prima/que es una monja que sabe latín/y que la condición le dura por la eternidad» (Galván 1996, p. 108). Trad. mia.

¹²⁰ Megged 1984, p. 42.

¹²¹ Gil 2008, pp. 118-125.

¹²² Nonostante vi fossero nei loro ranghi personalità che possedevano un’ottima conoscenza della lingua come Pedro de Hortigosa (1547-1626), docente del *Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, cf. Osorio Romero 1989b, pp. 78-79.

¹²³ Bossina- Vianello de Córdoba 2009, p. 13.

¹²⁴ Su questo vedi più diffusamente il **cap. 3**.

¹²⁵ Osorio 1989, p. 85-86. In realtà però l’unica attestazione concreta della presenza del greco in Messico si trova non a caso in un manoscritto che contiene la trascrizione del processo al frate Alonso Cabello, ritenuto colpevole di simpatizzare con le idee riformiste. Il fascicolo, conservato nell’*Archivo General de la Nación* (AGN, *Ramo Inquisición*, vol. 88, *folios* 164-165v), contiene quattro fogli *in folio* con l’alfabeto, i dittonghi, l’articolo e le declinazioni regolari dei nomi greci, non si sa se copiati da qualche grammatica o scritti dall’autore stesso (cf. *ibidem*).

¹²⁶ Le citazioni si trovano in Osorio Romero 1989b, pp. 88-89. Trad. mia.

fu ristampata più volte in tutta la Nuova Spagna¹²⁷ ma per poter osservare l'apertura della prima cattedra per l'insegnamento del greco bisognerà aspettare la fine del XVIII nonostante vi siano continui indizi di un interesse sempre più profondo per la lingua e la cultura greca¹²⁸. Solo infatti nel 1767, subito dopo l'espulsione dei gesuiti, presso il Seminario Palafoxiano di Puebla il vescovo Francisco Fabián y Fuero¹²⁹, ecclesiastico spagnolo di tendenze illuminate e moderne riuscì a creare la prima cattedra di greco della Nuova Spagna riprendendo e completando un progetto che già era stato proprio della Compagnia di Gesù¹³⁰. Con la creazione della cattedra di Puebla, il Messico divenne l'unico paese in tutto l'impero spagnolo in cui il greco era regolarmente insegnato, dal momento che nella penisola iberica la docenza di questa lingua nelle università iniziò a essere ripristinata solo a partire dal 1770. Questo spirito progressista, tuttavia, non si diffuse così facilmente nel resto della Nuova Spagna, dove i tentativi di istituire un insegnamento regolare di greco anche nella capitale fallirono a causa sia della tradizionale accusa di eresia connessa alla cultura greca sia della convinzione diffusa negli intellettuali che tutto ciò che era importante del mondo greco fosse già stato tradotto in francese (e probabilmente il *cura loco* Hidalgo, cf. **1.1**, non avrebbe avuto niente da ridire). Tuttavia, si può affermare che il Messico alla fine del XVIII secolo si stava già aprendo all'influenza della letteratura e della scienza greca secolare, in particolare di Omero, dei poeti lirici, dei drammaturghi e di Ippocrate. anche se questo processo avvenne al di fuori dell'ambito universitario passando «attraverso la ristretta porticciola del Nuovo Testamento»¹³¹.

¹²⁷ Come dimostra la presenza di questo titolo negli elenchi dei libri di diversi conventi francescani nel corso del XVIII secolo e l'esplicito omaggio reso a Martín del Castillo da un gesuita, Juan Luis Maneiro, che lo utilizzò nella seconda metà dello stesso secolo (J. Luis Maneiro, *De vitis aliquot mexicanorum* 1792, t. III, p. 196).

¹²⁸ Lo confermano i titoli delle opere scritte in greco presenti nel catalogo del *Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo* che, oltre ai testi dei Padri della Chiesa e alle opere di Aristotele in edizione bilingue greco-latina, conteneva lessici, compendi di espressioni, grammatiche (quella di de Castillo, tra le altre) e altri prontuari per lo studio del greco e la lettura di testi greci. Questa situazione spiega anche il fatto che, anche tra i laici, le fonti menzionano diversi eccellenti conoscitori del greco nel XVIII secolo, tra cui autori di grammatiche, come Francisco Gálves y Escalona e Cayetano de Cabrera y Quintero. (Gil 2008, p. 123).

¹²⁹ Osorio Romero 1989b, pp. 108-109.

¹³⁰ Come si può intuire da alcune pubblicazioni: Agustín Castro, ad esempio, uno dei gesuiti esiliati dalla Nuova Spagna nel 1767, noto per aver tradotto in spagnolo poemi di Anacreonte, Saffo ed Esiodo, scrisse una storia della coltivazione della lingua greca nel vicereame, chiaro indizio di una sostenuta diffusione degli studi ellenistici in questa parte del mondo e dell'interesse sempre più spiccato dei gesuiti nel piegare ai loro interessi anche questa branca del sapere lasciata pericolosamente libera. cf. *ivi*, pp. 76-79.

¹³¹ Bossina-Vianello de Córdoba 2009, p. 25.

2.1.4 Dai gesuiti agli inizi del '900, la caduta del latino.

La cacciata dei gesuiti dal Messico portò un grande regressione nell'insegnamento del latino in Messico. Ormai infatti lo studio di questa lingua si limitava ad un memorizzare in maniera asettica ed incolore di montagne di regole grammaticali¹³². Emblematico in tal senso è il ricordo che della sua esperienza scolastica fornisce Don Victoriano Salado Alvarez nel suo discorso sulla letteratura classica tenuto nel 1903 presso il collegio di Altamirano:

Tutti noi abbiamo i peggiori ricordi dell'insegnamento del latino: l'ora scelta per quella lezione, che in genere era l'ora della *siesta*; il vecchio insegnante, pieno di spiegoni e regole assurde, che minacciava la dannazione eterna a chi sbagliava una regola di verbi o era capace di confondere *x et z* con *A lavo fit lavi lotum*; il vecchio *Nebrisense*¹³³ con i suoi versi maccheronici; la traduzione parola per parola, che toglieva il fascino ai brani più belli; l'*Arte explicado*¹³⁴ di don Marcos Márquez de Medina, piena di *boutades* della peggior specie; e poi le *Odi* di Prudenzio, date in dosi tossiche, per combattere la dose omeopatica di letteratura profana che era stata data..... Insomma, tutti noi, quando abbiamo sentito dire che con il latino si possono fare cose belle, abbiamo ricordato Dante, che dei tormenti dell'inferno ha fatto un poema meraviglioso...¹³⁵

Il risultato del metodo descritto da Salado Alvarez era abbastanza evidente: pochi di coloro che terminavano lo studio del latino erano in grado di scrivere correttamente il latino o di comprendere un testo classico che non avevano precedentemente esaminato. Molti intellettuali tentarono di reagire a questo sistema proponendo una serie piuttosto variegata di alternative ma che si riducevano però in ultima istanza ad un ritorno al metodo gesuitico¹³⁶; ovvero accantonare la memorizzazione di regole assurde per dedicarsi allo studio dei testi latini, principalmente Cicerone, per quanto riguarda la prosa, e Orazio e Virgilio per la poesia¹³⁷. Il più importante sostenitore di tale teoria fu Esteban de Orellana nella sua grammatica intitolata *Instrucción de la lengua latina o arte de adquirirla por la traducción de los autores*, pubblicata a Lima nel 1763 e successivamente ristampata varie volte in terra messicana. L'*Instrucción* era infatti preceduta da un ampio prologo intitolato *Disertación sobre el método de enseñanza del latín* (in cui l'autore sottolinea gli errori dell'apprendimento del latino per via grammaticale) e da un lungo saggio, *Carta a un Ayo*, in cui l'autore raccomandava il ritorno al metodo gesuitico basato non tanto su nozioni teoriche quanto sulla lettura e traduzione delle opere latine¹³⁸. In questo documento de Orellana specificava anche quali autori devono essere tradotti e imitati sulla base dell'età dei discenti:

Nel primo anno, traduzione di frasi semplici. Quindi, si dovrebbe iniziare con la prosa: testi facili, semplici, che non contengano clausole molto lunghe e che siano divertenti e istruttivi ossia quelli di Sulpicio Severo, Eutropio, Fedro, Cornelio Nepote, Velleio Patercolo, Aurelio Vittore, e Cicerone nelle sue epistole familiari o in quelle selezionate in apposite antologie. Nella terza classe, quella della composizione, gli autori sono Tertulliano e Plauto, Giulio Cesare, Cicerone del *de Officiis*, Sallustio e Floro; Quinto Curdo e Plinio il Minore nelle sue epistole. Nella quarta classe, quella della grammatica, gli autori letti sono Quintiliano, Cicerone nelle sue *Orazioni* scelte, Virgilio e Orazio. Qualora rimanesse poi tempo, si può usare per Catullo, Ovidio nelle sue *Metamorfosi* o Giovenale. Ma ad eccezione di Virgilio, che può essere facilmente tradotto

¹³² Osorio Romero 1976, pp. 23-24.

¹³³ Ovvero la già citata grammatica di Nebrija.

¹³⁴ Ossia l'*arte explicado, y gramático perfecto*, opera del 1755 di Marcos Márquez de Medina.

¹³⁵ Salado Álvarez 1904, pp. 27-28. Trad. mia.

¹³⁶ Osorio Romero 1976, pp. 30-32.

¹³⁷ Osorio Romero 1986, p. 26.

¹³⁸ «Mucha traducción, y pocas reglas y ésas para traducir, componer por imitación de los autores y tratar a los niños con dulzura» (Osorio Romero 1976, p. 24).

tutto, bisogna fare attenzione agli altri poeti. Nella quinta e ultima classe o dell'imitazione è necessario insistere su un autore, leggerlo molte volte e comporre molto sul suo modello, cercando sempre di imitare non solo la frase e la collocazione, ma tutte le sue grazie e la sua bellezza... alcuni imitano Sallustio, altri Livio, molti Cicerone¹³⁹.

Il metodo di Orellana influenzò particolarmente anche altri teorizzatori, che in quegli anni stavano tentando di trovare metodologie di insegnamento innovative e fu adottato da diverse istituzioni scolastiche messicane¹⁴⁰ ma il latino ormai stava divenendo sempre più lingua morta all'interno di un paese che, attraverso una serie di vicissitudini, si stava avviando verso la modernizzazione. Scoppiò inoltre ad acuire lo stato delle cose, in concomitanza con processo di indipendenza del Messico, anche un dibattito sopra la necessità dell'insegnamento del latino che vedeva schierarsi due opposte fazioni che si potrebbero definire, riprendendo Ortiz Dávila¹⁴¹ un "Umanesimo liberale" e uno "conservatore". Da un lato infatti vi era la fazione liberale che si opponeva all'insegnamento di una lingua considerata ormai morta e contraria ai principi positivisti delle nazioni più progredite o comunque voleva che fosse ridimensionata e aggiunta ad un nuovo *curriculum* scolastico aperto alle novità provenienti in special modo dai saperi scientifici e tecnici¹⁴². Dall'altro lato vi era la corrente conservatrice, legata ai vecchi valori ed al tradizionale dominio ecclesiastico sull'educazione, che difendeva con vigore l'insegnamento della lingua latina come valore della tradizione da opporsi a «questa letteratura [quella romantica] che, grazie all'uso del vapore, che obbedisce all'impero di James Watt, produce in un attimo una moltitudine di libri che, come una nuvola di cavallette che copre le pianure, le valli e le montagne, porta le tenebre a mezzogiorno e scuote l'intera società»¹⁴³. Anche tuttavia all'interno di questa corrente non mancava chi guardasse con sospetto il latino accusandolo di essersi fatto veicolo dei vizi della modernità (si pensi al latino delle opere scientifiche ad esempio)¹⁴⁴. Come sostiene Ortiz Dávila:

la decisione di sottrarre ore o di eliminare la lingua del Lazio dai programmi scolastici e dalle conoscenze dei cittadini istruiti era legata alla visione politica del loro futuro: dal punto di vista liberale, si cercava un'educazione più pragmatica, secolarizzata e moderna. Invece, il punto di vista conservatore si appellava a una lunga tradizione, anche mille anni di tradizione, a seconda di dove si inizia a contare che era sì lenta e laboriosa, ma che poteva sicuramente raggiungere vette più alte se si parlava sia di erudizione che di comprensione della propria e altrui identità. È ovvio che non tutti avrebbero potuto imparare la lingua latina, ma, nell'ideale conservatore ottocentesco, tutti coloro che erano passati per le aule avrebbero dovuto comprenderla e usarla quasi come una cosa naturale e quotidiana¹⁴⁵.

La situazione parve calmarsi con la promulgazione, il 19 dicembre 1854, di un Piano Generale di Studi che divideva l'istruzione in primaria, secondaria, superiore per facoltà e studi speciali. Secondo questo *Piano Generale*, durante l'istruzione secondaria, suddivisa in tre anni, la lingua latina doveva essere appresa nel modo seguente¹⁴⁶: primo anno, la prima parte della grammatica latina, cioè l'analogia; secondo anno, sintassi e ortografia; terzo anno, prosodia. Il 13 giugno 1855 poi, Teodosio Lares, Ministro della Giustizia, degli Affari Ecclesiastici e dell'Istruzione Pubblica, pubblicò il *Regolamento Generale degli Studi* che attuava il *Piano Generale*. In esso si stabiliva ufficialmente la durata delle lezioni di latino (almeno un'ora e mezza) e si indicavano gli autori classici che avrebbero dovuto essere trattati dagli studenti nel corso del loro percorso scolastico: nel

¹³⁹ Tutte le citazioni sono tratte da Orellana 1763, pp. 57-81. Trad. mia.

¹⁴⁰ Osorio Romero 1976, pp. 26-29.

¹⁴¹ Ortiz Dávila 2014, p. 45.

¹⁴² Ivi, pp. 49-54.

¹⁴³ Cayetano Orozco 1848, p. 5 (cf. Osorio Romero 1976, p. 29). Trad. mia.

¹⁴⁴ Ortiz Dávila 2014, pp. 46-50.

¹⁴⁵ Ivi, p. 48. Trad. mia.

¹⁴⁶ Il grande spazio che il piano lasciava all'insegnamento delle lingue classiche fu salutato favorevolmente dai conservatori come dimostrano gli entusiastici commenti del giornale *El Observador* (cf. ivi, pp. 62-64).

primo anno si doveva procedere alla traduzione delle *Selectas de las Sagrada Escritura*, delle *Favole* di Fedro e delle più facili lettere di Cicerone, nel secondo gli autori da tradurre dovevano essere Cornelio Nepote, Giulio Cesare, Terenzio, Sallustio e le orazioni rimanenti di Cicerone, mentre nel terzo «la traduzione e l'analisi dei libri del Ponto di Ovidio e delle opere di Orazio e Virgilio»¹⁴⁷. Le disposizioni contenute all'interno del *Piano* non riflettevano un cambio improvviso di prospettiva o una decisione inaspettata ma seguivano una linea educativa ben precisa che in quegli anni si era attestata negli ambiti amministrativi che avevano rafforzato con una serie di provvedimenti l'insegnamento del latino¹⁴⁸.

Due importanti eventi riaccessero però questa disputa facendola pendere decisamente verso la posizione liberale; nel 1859 vennero promulgate *las leyes de la Reforma*¹⁴⁹ che rappresentarono una svolta importantissima per tutto il sistema educativo messicano e per le lingue classiche in particolare: l'istruzione divenne laica e le istituzioni religiose, tradizionalmente deputate all'insegnamento del greco e del latino, persero gran parte del loro potere economico ed educativo. Nel 1867 poi, per ovviare alla dispersività delle istituzioni di educazione secondaria frammentate in migliaia di seminari e collegi, venne istituita la Scuola Nazionale Preparatoria ad opera del presidente Barrera, «la hija predilecta de la restauración de la República»¹⁵⁰ che per Ernesto Lemoine fu il passo più audace mai compiuto nel campo dell'istruzione in Messico¹⁵¹. L'istituzione, nutrita dai principi positivisti dei liberali, aveva l'obiettivo di formare un'élite che avrebbe condotto il Messico al livello successivo della sua evoluzione come nazione. Per Barreda, la “fusione” di tutti gli studenti delle superiori in un'unica scuola avrebbe eliminato tutte le distinzioni di razza e di origine tra i messicani, creando legami duraturi tra gli studenti e allo stesso tempo, tramite la sua impostazione enciclopedica¹⁵², avrebbe fornito i medici, gli ingegneri, i professori, i tecnici... insomma la classe lavorativa del domani. Pur con queste non rose previsioni, i conservatori potettero tirare un sospiro di sollievo: il latino rimase obbligatorio seppur ridotto a due anni di insegnamento ed inoltre fu introdotto, per la prima volta, anche il greco (anche se i metodi di insegnamento delle due lingue, come dimostra con dovizia di particolari Osorio Romero¹⁵³, sembra fossero particolarmente antiquati). Tuttavia mentre i conservatori protestavano contro l'inefficacia dell'educazione classica impartita nella Preparatoria, nel campo dei liberali si incominciò a guardare con occhi differenti la questione, nello stesso 1867 Ignacio Ramirez intervenuto in merito alla questione dichiarava che:

L'istruzione professionale dovrebbe comprendere solo lo stretto necessario; niente latino o lingue morte, niente studi di metafisica; il governo insegnerà tutto, ma alcune materie saranno facoltative per gli studiosi, per gli appassionati o, se si vuole, per alcune discipline.... Le vere materie si trovano nelle lingue moderne¹⁵⁴.

¹⁴⁷ Osorio Romero 1976, p. 36.

¹⁴⁸ Trad. mia. Si deve qui ricordare almeno il *Reglamento general para sistemar la instrucción pública en el Distrito Federal* del 2 giugno 1834 dove si trova l'articolo 233 che stabilisce che «lo studio della lingua latina è necessario e precedente a qualsiasi altro». Per ottemperare a questa disposizione si stabilisce poi l'istituzione di due cattedre di lingua latina presso gli Studi preparatori (art. 132), due presso la Facoltà di Giurisprudenza (art. 132) e altre due presso l'Istituto di Studi Sacri. Per uno studio più approfondito sulla questione e i suoi protagonisti rimando a Ortiz Dávila 2014, pp. 56-74.

¹⁴⁹ Nelle quali si sanciva la divisione tra Stato e Chiesa.

¹⁵⁰ Cortés Guerrero 2007, p. 327.

¹⁵¹ Lemoine 1970, p. 7.

¹⁵² Diversa era invece la posizione in tal senso del giornale conservatore *Orquesta* che vedeva questa somma di saperi come una «tintura di lingue latine, greche, ebraiche, tedesche, inglesi e francesi. Una tintura di storia e geografia. Una tintura di matematica, logica e metafisica. Una tintura di disegno e stenografia. Una tintura di paleografia e contabilità. Una tintura di medicina e ostetricia» che forniva un po' di tutto senza realmente approfondire niente. Cf. Cortés Guerrero 2007, p. 360. Trad. mia.

¹⁵³ Osorio Romero 1976, pp. 37-40.

¹⁵⁴ Díaz y de Ovando-García Barragán 1972, p. 157. Trad. mia.

E di queste parole si ricordò il ministro dell'istruzione Justo Serra quando nel 1891 tolse definitivamente il latino come corso obbligatorio nel nuovo piano nazionale degli studi della Scuola Preparatoria in quanto «La catena letteraria che ci tiene ancorati al passato deve essere tagliata nell'istruzione secondaria, non in quella superiore, in modo da poter marciare più liberamente, più senza ostacoli verso il futuro»¹⁵⁵. Non è un caso che proprio in questo periodo, nel 1865, l'ultimo grande «baluarte de la ideología retrògada»¹⁵⁶, l'*Universidad Autónoma de México*,¹⁵⁷ chiuse i battenti dopo più di trecento anni di storia.

Va ricordato tuttavia, prima di passare al greco e concludere tale analisi, che nonostante l'intento di Barrera fosse quello di uniformare il piano di studi secondari, continuarono (e continuano) ad esistere una serie di collegi e seminari privati nei quali l'insegnamento del latino rimase obbligatorio. Per fare solo un esempio nel 1885, mentre ai pari età nella Preparatoria «arrancavano in un sistema ormai morente»¹⁵⁸ gli studenti del seminario di Guadalajara, sotto la direzione del professor Lorenzo Lopez, lavorarono alla traduzione dal latino allo spagnolo di San Geronimo, alle epistole 15, 17, 53, 58, 118 di Cicerone, al primo, secondo e sesto libro dell'*Eneide* e all'*Ars poetica* di Orazio¹⁵⁹.

2.1.5 Dai gesuiti agli inizi del '900, l'apogeo del greco.

Se per il latino segna un periodo di forte crisi e di necessario ripensamento, il XIX rappresentò uno snodo fondamentale nello sviluppo dello studio del greco guardato con una certa simpatia da parte degli ambienti più liberali che vi vedevano, in opposizione ad una lingua latina ormai irrigiditasi, un utile veicolo di novità¹⁶⁰. Così, tra il 1833 e il 1834, fu istituita la seconda cattedra di greco in Messico presso il Seminario tridentino di Morelia, sotto il patrocinio di Mariano Rivas, il quale era convinto che l'approccio ai modelli scritti in questa lingua avrebbe avuto un effetto molto produttivo sullo sviluppo della letteratura e dell'eloquenza messicana, oltre che delle scienze e delle arti. Nel 1852 l'arcivescovo Clemente de Jesús Munguía, che fu rettore del seminario di Morelia dopo la morte di Rivas nel 1843¹⁶¹, ci fornisce maggiori dettagli sulla cattedra come il fatto che venisse usata la grammatica di de las Casas e che si fondasse su una metodologia didattica basata su esercizi pratici¹⁶². L'esempio di Morelia ebbe un effetto moltiplicatore positivo: intorno al 1843 infatti un'altra cattedra di greco fu fondata nel Seminario di Guadalajara e di lì in poi l'introduzione dell'insegnamento della lingua greca nei collegi religiosi divenne pratica comune finché, nel 1870, il greco non fu reso obbligatorio in tutti i seminari, al pari del latino¹⁶³. La promulgazione delle *Leyes de la Reforma* poi nel 1859 se, come si è visto, furono uno spartiacque importante per il latino, lo fu ancora di più per il greco in quanto centinaia di opere nascoste, proibite, sepolte all'interno delle polverose biblioteche dei monasteri ritornarono improvvisamente alla luce aumentando, fra gli altri, la diffusione dei testi degli autori dell'Antica Grecia¹⁶⁴. Nel 1867 la creazione della Scuola Nazionale Preparatoria portò in dote se non ancora l'istituzione di una

¹⁵⁵ Osorio Romero 1976, p. 49.

¹⁵⁶ Ortiz Dávila 2014, p. 74.

¹⁵⁷ Che era passata da *Regia* a *Pontificia* nel 1551 e per poi divenire *Nacional* nel 1834, cf. Bossina-Vianello de Córdova 2009, p. 9 e Casanova Cardiel 2016.

¹⁵⁸ Osorio Romero 1976, p. 41.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 44-47.

¹⁶⁰ Osorio Romero 1989b, pp. 112-113.

¹⁶¹ Heredia Correa 1983, p. 31.

¹⁶² Munguía 1845, pp. 140-150 (cf. anche Heredia Correa 1983, p. 39-45).

¹⁶³ Gil 2008, pp. 130-134.

¹⁶⁴ Bossina-Vianello de Córdova 2009, p. 14.

cattedra formale di greco (che era già stata decretata, anche se senza effetti, da Valentín Gómez Farías nel 1833, in uno dei tanti piani generali che si susseguirono negli anni turbolenti dell'indipendenza messicana) in contrapposizione al corso biennale di latino già esistente, un corso annuale presso la Preparatoria, che sarebbe stato obbligatorio per avvocati, medici, farmacisti e ingegneri minerari¹⁶⁵. Tuttavia, di fronte all'opposizione di molti che ritenevano superfluo o poco pratico lo studio delle lingue antiche, Barreda rimodulò il corso proposto in quello di *Raíces Griegas*, reso obbligatorio nel 1869. Il corso era finalizzato a dare «l'esatta conoscenza dell'etimologia di tutte le parole tecniche delle scienze»¹⁶⁶ ed è l'antecedente diretto del corso *Etimologías grecolatinas del español* ancora in vigore nel *syllabus* della *Escuela Nacional Preparatoria*. Alla fine inoltre, il corso di greco proposto da Barreda nel 1867, entrò nel *curriculum* della Scuola Preparatoria nel 1869 senza però il criterio dell'obbligatorietà, per poi diventare un corso biennale elettivo nel 1891. Il primo professore di lingua, Oloardo Hassey, che inizialmente utilizzò la *Gramática teórico-práctica de la lengua griega* di Canuto Alonso Ortega, preparò in seguito una *Enquiridion de raíces griegas*¹⁶⁷, opera unica nel suo genere che ben si adattava agli usi e alle necessità degli studenti del corso. A Hassey successe poco prima del 1880, quello che Alfonso Reyes ricordava come un «cordialísimo... rabino florido»¹⁶⁸ ovvero Francisco Rivas che per sostituire l'*Enquiridion* del suo predecessore fece scrivere, sotto la sua supervisione, un *Ollendor greco* da Rafael Romero e León Malpica Soler per rispondere alle rinnovate esigenze didattiche¹⁶⁹. Alla rinascita nel greco come lingua insegnata, ora ufficialmente, nelle scuole seguì l'ampliarsi dell'interesse per la cultura e più in generale per la storia, la società, l'arte dell'antica Grecia grazie soprattutto all'attività di una serie di intellettuali nutriti da ideali positivisti e guidati dal già citato Justo Sierra, futuro Ministro dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti, che presero l'iniziativa di tenere interessanti conferenze su argomenti inerenti ai vari aspetti dell'Ellade come Leonida alle Termopili, Licurgo e la sua costituzione o la Grecia e le sue colonie. Questo processo di forte ripresa della cultura greca voluto da Sierra¹⁷⁰ e dai suoi portò anche ad una grande produzione di traduzione di opere greche fino ad allora sconosciute¹⁷¹. Ed è proprio nella traduzione di opere letterarie greche in spagnolo dove si manifesta l'impatto stimolante provocato sugli intellettuali messicani dell'otto-novecento dalla riscoperta dello spirito e della lingua greca, attraverso la sua letteratura e le sue istituzioni culturali, i suoi eroi così ben inseribili nella storia nazionale messicana¹⁷². Furono proprio le opere dell'Ellade ora fruibili dalla maggior parte della popolazione in castigliano e la diffusione delle classi di greco ormai svincolate dall'egida ecclesiastica a cambiare la percezione della lingua greca. Mentre il latino infatti era condannato come lingua morta, non più al passo con i tempi la lingua greca, invece, assunse una dimensione sempre più umanistica come chiave per rivelare un modo di pensare e una cultura capaci di ampliare gli orizzonti intellettuali di ogni individuo, nonché come strumento per la formazione di un nuovo modo di pensare e di una nuova cultura Come sostiene Ignacio Osorio Romero in questo periodo «las lenguas clásicas perdieron su interés casi exclusivamente religioso y adquirieron otro, de carácter lúdico»¹⁷³. Fu però nell'ambiente della *Scuola Nazionale Preparatoria* che il seme

¹⁶⁵ Osorio Romero 1989b, p. 119.

¹⁶⁶ Come recita il *Dictamen sobre la Ley orgánica de Instrucción Pública del Distrito Federal del 2 de diciembre de 1867*.

¹⁶⁷ Osorio Romero 1989b, p. 127.

¹⁶⁸ Reyes 1960, pp. 190-191. La definizione di Reyes era dovuta al fatto che Rivas fosse uno degli ultimi esponenti di una comunità di ebrei convertiti della penisola dello Yucatàn. Origini ebraiche ben esemplificate dalla sua padronanza della lingua ebraica e dal suo uso di portare un libro dei *Salmi* in cui convivevano a stretto contatto le sue passioni il greco e l'ebraico (cf. Gojman de Backal 1983 pp. 13-14).

¹⁶⁹ Osorio Romero 1989b, pp. 122-123

¹⁷⁰ Cf. *ivi*, pp. 131-133.

¹⁷¹ Per il quale vedi cap. 3. Qui si può accennare solo al fatto che è nel 1837 che furono per la prima volta tradotte in Messico l'*Illiade* e l'*Odissea*.

¹⁷² *Ivi*, pp. 130.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 132.

dell'Ellenismo¹⁷⁴ lasciato da Justo Sierra e dal suo gruppo positivista diede i suoi frutti più promettenti con una serie di iniziative mirate alla diffusione della cultura dell'Ellade presso gli studenti messicani: Fra queste è degno di nota il ciclo di lezioni che nel 1903 tenne Jesús Urueta, professore di *Letture letterarie* sulla letteratura greca (sull'*Iliade*, sulla tragedia greca e in particolare l'*Antigone* di Sofocle e, il 20 gennaio 1904 l'*Orestide* di Eschilo) svelando ed analizzando in maniera coinvolgente aspetti ben poco noti fino ad allora nel Nuovo Mondo nel «respetuoso silencio»¹⁷⁵ dei suoi allievi. Nello stesso anno inoltre giunse in Messico anche il dottor Garnault, professore all'Università di Bordeaux, membro della Società Antropologica di Parigi e della Società Francese per l'Avanzamento degli Studi Greci, il quale, attraverso le sue conferenze sull'Arte greca, arricchì l'insegnamento del greco inteso in un senso più lato dando spazio e riconoscimento anche ad ambiti non immediatamente legati all'aspetto linguistico. Il culmine di questo accelerato processo di "ellenizzazione" voluto dall'*élite* messicana durante il Porfiriato fu la formazione, nel 1909, del già citato *Ateneo de la Juventud*, un gruppo composto per larga parte da giovani studenti provenienti dalla *Escuela Nacional Preparatoria*. I quali, avendo individuato nell'antica Grecia lo *standard* culturale che incarnava gli ideali di spirito agonistico e critico a cui aspiravano, condussero guidati da Henríquez Ureña,¹⁷⁶ il "Socrate" di questo cenacolo un'intensa attività di lettura di opere di autori greci, con una particolare predilezione per Platone, in accordo con lo spirito socratico che li animava e con l'amore per la Grecia che avevano in comune¹⁷⁷.

È qui che si trova l'ultima figura fondamentale di questo percorso che ci porterà ad affrontare i casi studio ossia José Vasconcelos che è stato già esaminato nell'introduzione per la sua componente per così dire ideologica e culturale nel suo rapporto con il Classico ma che merita una menzione anche in questa panoramica dedicata all'insegnamento delle lingue classiche: Vasconcelos è stato infatti anche e soprattutto una figura chiave nella lotta che la classe politica messicana intraprese per migliorare l'istruzione pubblica nell'era post-rivoluzionaria. L'*Ulisse Criollo* aveva l'ambizione di portare il Messico nell'alveo della cultura universale e per questo, oltre a molte altre iniziative e riforme promosse nei suoi vari incarichi amministrativi, come Ministro dell'Istruzione Pubblica (1915), come Rettore dell'Università Nazionale del Messico (1920-1921) e come Segretario dell'Istruzione Pubblica (1921-1924), dedicò enormi sforzi a una campagna volta a produrre edizioni a basso costo delle opere dei grandi autori del mondo, in cui i classici greci e latini avevano un posto di rilievo. È con Vasconcelos che si assiste inoltre alla creazione del *Departimiento de Educaciòn y Cùltura Indigena* (DECI) e con esso dei cosiddetti *docentes misioneros*¹⁷⁸, giovani maestri, formati dalle università che, almeno nelle intenzioni, avrebbero dovuto viaggiando fra gli sperduti villaggi locali per tentare di risolvere il grandissimo problema dell'analfabetizzazione che in Messico si aggirava intorno al 70 per cento della popolazione¹⁷⁹. È inoltre con lui e il suo gruppo (di cui faceva parte anche Alfonso Reyes) che ritorna forte l'utilizzo di metafore classiche per descrivere la realtà messicana contemporanea. Infine, il culmine degli sforzi di Vasconcelos e dei suoi per diffondere e potenziare la cultura classica nell'istruzione pubblica messicana si ebbe nel 1924, quando, sotto il suo impulso, si decise di introdurre un corso biennale di lingua e letteratura latina e un corso analogo di lingua e letteratura greca (190 ore ciascuno) nel piano di studio di Lettere dell'appena rifondata *Universidad Nacional Autónoma de México*¹⁸⁰, finalizzato alla formazione dei futuri insegnanti di *Raíces griegas* della Scuola Nazionale Preparatoria.

¹⁷⁴ Ivi, p. 129.

¹⁷⁵ Ivi, p. 131.

¹⁷⁶ Quintanilla 2002, pp. 626-630.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 656-658.

¹⁷⁸ Fondamentale fu anche l'apporto del Centro Indigenista di cui fece parte anche Rosario Castellanos. Sui *docentes misioneros*, le loro alterne fortune e la cultura classica cf. Calderòn Molgora 2017.

¹⁷⁹ Gomez 1999, pp. 56- 65, Louvier 2004, pp. 43-60.

¹⁸⁰ Riaprì infatti i battenti il 22 Settembre del 1910, cf. Casanova Cardiel 2016, pp. 151-153.

2.2 *Mujer que sabe Latín. Il caso di Rosario Castellanos.*

Un anno dopo la nomina di Vasconcelos a ministro dell'istruzione, il 25 maggio nasceva in *Calle de Insurgentes* 58, Città del Messico Rosario Castellanos Figueroa da César Bonifaz, di professione ingegnere che aveva studiato a lungo in America (altra strada nelle infinite vie dell'educazione messicana) e da Adriana Figueroa che, al contrario, possedeva una conoscenza non superiore al livello elementare. La permanenza della poetessa nella capitale non durò molto. Solamente un anno dopo, in seguito alla nascita del tanto desiderato figlio maschio, i Castellanos decisero di trasferirsi a Comitán de las Flores nel Chiapas, un paesino nell'entroterra messicano, ancora molto ancorato al passato rispetto alla ben più avanzata Città del Messico, dove il padre possedeva molti territori. È qui che crebbe R. Castellanos, soffocata da un ambiente familiare che la costringeva, suo malgrado, ad adattarsi allo stringente modello femminile imposto dalla società dei suoi tempi¹⁸¹ ed educata prima dalla sua *Nana* indigena Rufina¹⁸² che rappresentò un tramite, un primo canale che la mise in contatto con il problema della condizione indigena e poi nella particolare scuola di Comitán una specie di Primaria dove gli alunni di vari anni studiavano tutti insieme. In seguito entrò nella scuola Secondaria del paese probabilmente ancora molto legata al tradizionale *modus docendi* (latino e greco compresi) dove suo padre era direttore. Tre anni dopo l'anniversario virgiliano da cui questa analisi è iniziata, moriva il fratello Benjamin, in una circostanza che acuì ancora di più la comprensione della condizione di inferiorità in cui versava la donna in Messico e che la lasciò con un senso perenne di colpa (incarnata in varie poesie dall'immagine della radice che succhia linfa da un terreno che non è suo)¹⁸³. Fu vaticinato infatti alla madre il fatto che di lì a poco avrebbe perso un bambino e, come riporta la stessa Castellanos in un'intervista¹⁸⁴ sembra avesse esclamato: «Ma non il maschio, vero?». Il 15 settembre 1941, venne promulgata la riforma agraria imposta dal Presidente Lázaro Cárdenas del Río che provocò un repentino cambiamento della situazione economica dei Castellanos, i quali dovettero trasferirsi nuovamente a Città del Messico, dove la poetessa completò, in compagnia di un altro grande nome della poesia messicana come Dolores Castro il *Bachillerato* nel Collegio Luis G. Leon¹⁸⁵. Un anno dopo, i suoi genitori morirono e la scrittrice, divenuta orfana, si accinse a completare la sua educazione approdando nel mondo universitario dove si stavano verificando proprio in quel periodo alcuni importanti cambiamenti. L'UNAM infatti negli anni precedenti aveva sperimentato una grande crisi a causa del disinteresse e del non supporto da parte dello Stato ma intorno alla fine degli anni trenta la situazione cambiò: nel 1944 fu votata la nuova Legge Organica¹⁸⁶ che approvava un'intesa attività di ristrutturazione e rinnovamento infrastrutturale ed accademico dell'università. Ci si era infatti resi conto che la modernizzazione dell'economia e della vita sociale messicana non era possibile senza la partecipazione attiva dell'istruzione superiore. Fu così che dall'inizio degli anni '40 l'università nazionale incominciò a beneficiare di finanziamenti federali senza precedenti che permisero l'apertura di nuovi corsi di laurea e nuovi campus, e si poté dotare di una maestosa infrastruttura attraverso la costruzione di una Città universitaria (cu). che oggi è Patrimonio culturale dell'Umanità¹⁸⁷. È proprio in questo periodo che fu fondato il dipartimento di Lettere Classiche dell'UNAM, che permise la lenta definizione di uno studio del Classico in maniera più filologica,

¹⁸¹ «Rosario Castellanos era una bambina che viveva in un “uovo” pieno di libri...» (Megged 1984, p. 262, trad. mia).

¹⁸² Che in *Balùn Canan*, una delle opere della cosiddetta triade indigenista è chiamata «arca de la memoria» (Castellanos 1957, p. 9).

¹⁸³ Friis 2004, pp. 56-57.

¹⁸⁴ «¡Pero no el varón!, ¿verdad?» (Schwartz 1984, p. 13), trad. mia.

¹⁸⁵ Ivi, p. 20.

¹⁸⁶ Casanova Cardiel 2016, pp. 183-184.

¹⁸⁷ Ivi, p. 253.

non limitata ai tradizionali e selettivi insegnamenti dei seminari¹⁸⁸. Ed è in questo momento che l'università messicana incominciò ad aprire le proprie porte anche a studenti meno abbienti con lo scopo, che guidava anche i *docentes misioneros*, di espandere la cultura in un paese molto variegato in cui zone di grande modernità come la capitale convivevano con luoghi completamente indietro nel tempo come il villaggio di origine di R. Castellanos¹⁸⁹. Seguendo tale principio, lo stato incominciò ad elargire una serie di borse di studio per coprire le spese di iscrizione degli studenti meno abbienti perché come dichiarava Adolfo Lopez Mateos era necessario:

che l'università non sia destinata solo ai benestanti, ma che sia un'istituzione al servizio del Paese indipendentemente dalle risorse economiche degli studenti. con la consapevolezza che l'istruzione superiore non è una merce¹⁹⁰.

È in questo ambito in pieno sviluppo che R. Castellanos compie la sua esperienza universitaria come studentessa della facoltà di Lettere e Filosofia; qui, negli ambienti in rinnovamento dell'UNAM entra a far parte di un gruppo piuttosto numeroso di giovani intellettuali che avrebbero poi costituito la *Generación del 50* fra i quali si possono ricordare proprio i nomi che saranno analizzati nei capitoli successivi come Sergio Magaña o il fuoriuscito guatemalteco Augusto Monterroso, con i quali dialoga, condivide idee e dei quali legge le opere in uno scambio vicendevole e proficuo¹⁹¹. Scambio che la porterà tra l'altro a comporre la prima opera edita nel 1947, un *pamphlet* dal titolo *Apuntes para una declaración de fè*¹⁹². Nel 1950 consegue il dottorato in filosofia con la tesi *Sobre la cultura femenina*, nella quale si possono già vedere espressi alcuni dei valori fondamentali della sua produzione: l'importanza di alcune grandi figure femminili che tanto spazio avranno nella sua opera letteraria come Suor Juana, Emily Dickinson, Simone Weil, Simone de Beauvoir e Virginia Wolff, la componente classicistica e soprattutto la forte componente femminista, di critica ad un mondo troppo chiuso, che nei suoi dettami stringenti ha sempre precluso alle donne in Messico di poter fruire di un valore fondamentale come la cultura¹⁹³. In un passaggio infatti si legge:

La mia inferiorità mi chiude una porta e un'altra e un'altra ancora, attraverso le quali quelli [gli uomini] passano comodamente per raggiungere un mondo luminoso, sereno, elevato, che non sospetto nemmeno, e di cui l'unica cosa che so è che è incomparabilmente migliore di quello che abito, cupo, con la sua atmosfera quasi irrespirabile per la sua densità, con il suo terreno su cui si striscia, a contatto e a portata delle realtà più grossolane e ripugnanti. Il mondo che mi è precluso ha un nome, si chiama Cultura¹⁹⁴.

Nel 1952, dopo aver approfondito gli studi tramite un soggiorno a Madrid ed aver esercitato il ruolo di docente di *Bachillerato* presso il Collegio *Miguel Àngel*¹⁹⁵, fa ritorno in Chiapas ove si inserisce in quell'importante fenomeno legato all'educazione indigena toccato in **2.1.5** come promotrice culturale presso l'*Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas*, a *Tuxtla Gutiérrez*. Dal 1956 al 1957, presso il *Centro Coordinador Indigenista Tseltal-Tsotsil*, situato a San Cristóbal de Las Casas, in Chiapas, coordinato dall'*Instituto Nacional Indigenista*, allora diretto da Alfonso Caso, fa parte dell'*équipe* del teatro di marionette *Petul*, composta da Marco Antonio Montero, regista teatrale, Carlos Jurado, pittore, e dal linguista Carlo Antonio Castro e dal 1958 al 1961 scrive testi scolastici per lo stesso istituto¹⁹⁶; è in questo periodo inoltre che comincia la relazione tormentata, sfociata poi

¹⁸⁸ Bossina-Vianello de Córdoba 2009, pp. 19-20.

¹⁸⁹ Casanova Cardiel 2016, pp. 230-232

¹⁹⁰ Lopez Mateos 1958, p. 5. Trad. mia.

¹⁹¹ Schwartz 1984, p. 26-27.

¹⁹² Ivi, p. 28.

¹⁹³ Ivi, p. 37-39

¹⁹⁴ Ivi, p. 41.

¹⁹⁵ Ivi, p. 151.

¹⁹⁶ Navarrete Cáceres 2007, pp. 13; Trejo Sirvent 2008, pp. 356-386.

in divorzio ed in separazione con il filosofo Ricardo Guerra che tanto sarà di spunto nella sua produzione¹⁹⁷. Dagli inizi degli anni '60, mentre la sua fama come scrittrice incomincia a crescere (sono gli anni di *Los convidados de agosto* del 1964, una delle sue opere di narrativa più famose ma anche quelli di *Salomé*(1952)¹⁹⁸ e *Judith* (1959) e della raccolta poetica *Livida luz* del 1960), inizia poi la sua carriera di docente universitario di *Literatura comparada, Novela contemporánea y Seminario de crítica* presso la Facoltà di Filosofia e Lettere sotto il rettorato di Ignacio Chavez con grande successo¹⁹⁹; nella dimensione dell'insegnamento infatti troverà un'ulteriore strada in cui poter esplicitare e strutturare le proprie idee, complementare alla sua attività scrittorica tanto che Aurora Ocampo²⁰⁰ che ebbe R. Castellanos come docente scrive che:

Chi non ha avuto Rosario come insegnante, non l'ha conosciuta veramente. Perché? Perché forse era in quei momenti, davanti ai suoi studenti, facendo lezione, che Rosario si esprimeva al meglio. Dava il massimo, il che significava che aspettavamo sempre con grande eccitazione il giorno e l'ora in cui avremmo avuto una sua lezione. [...] Dobbiamo a lei l'aver amato e imparato ad analizzare la narrativa, soprattutto quella della nostra America. Ci ha insegnato a leggere, a vedere davvero dietro le righe scritte quello che il testo voleva dirci²⁰¹.

Il termine del mandato di Chavez e la posizione politica scomoda assunta dalla poetessa che non aveva esitato a denunciare nelle sue opere²⁰² e nei suoi interventi pubblici quella forma quasi di "apartheid"²⁰³ che subivano i *naturales*, la costrinse ad un "esilio semivolontario" prima in America, dove esercitò la docenza come *Visiting Professor* presso le università del Wisconsin, del Colorado e dell'Indiana nel 1966 e nel 1967 e poi in Israele dove, oltre agli incarichi ufficiali (fu ambasciatrice messicana), insegnò all'Università Ebraica di Gerusalemme²⁰⁴ dal 1971 fino alla morte, avvenuta all'età di 49 anni il 7 agosto 1974 in seguito ad un incidente elettrico. Un anno prima, nel 1973, aveva pubblicato il saggio femminista *Mujer que sabe latín* in cui riassumeva la sua idea di Femminismo.

È dopo la morte che avvenne la piena consacrazione a pilastro della letteratura messicana di una poetessa che, seppur aveva già ottenuto diversi riconoscimenti in vita²⁰⁵, era però ancora considerata esponente letterario minore, di poesia sentimentale ed effimera; Augustín Yañez la chiamò nel suo articolo sull'*Excelsior* del 1974 «l'undicesima musa»²⁰⁶ ed Emilio Pacheco arriverà ad affermare che «quando si rileggeranno le sue opere sarà evidente che nessuno al suo tempo aveva una coscienza così chiara della duplice condizione di donna e di messicana. E nessun altro ha fatto di questa coscienza il soggetto e la linea centrale di un'opera letteraria. Naturalmente non sapevamo come leggerla»²⁰⁷.

¹⁹⁷ Schwartz 1984, p. 115.

¹⁹⁸ Che dedicherà a Sergio Magaña, cf. *ivi*, p. 56.

¹⁹⁹ Torre Alonso 2017, pp. 2-5.

²⁰⁰ Aurora Ocampo è stata per lungo tempo ricercatrice e docente di letteratura iberoamericana contemporanea presso l'*Universidad Nacional Autónoma de México*, dal 1956 al 2015. È anche autrice dell'importante *Diccionario de Escritores Mexicanos, Siglo XX* che si avrà modo di citare a proposito di Monterroso.

²⁰¹ Ocampo 1994, pp. 312-313. Trad. mia.

²⁰² Ad esempio il suo romanzo *Oficio de Tinieblas* (1966) e il suo libro di racconti *Ciudad Real* (1960) contribuirono a testimoniare, denunciare e criticare la situazione di impoverimento in cui vivevano le popolazioni indigene.

²⁰³ Serur 2010, p. 269-270.

²⁰⁴ Torres Alonso 2017, p. 4.

²⁰⁵ Le furono assegnati, tra gli altri, il premio *Chiapas* nel 1958, il premio *Xavier Villaurruti* nel 1961, il premio *Sor Juana Inés de la Cruz* nel 1962 e il premio *Trouyet* per la letteratura nel 1971. Venne nominata Donna dell'anno dallo Zonta Club nel 1968. Le sue opere ebbero un successo che non si limitò al solo territorio messicano. *Balún-Canán* (1957), ad esempio, fu tradotto in inglese un anno dopo la sua pubblicazione (cf. González Osorio 2012, pp. 15-16).

²⁰⁶ Megged 1984, p. 262. La decima era, come ricordato, Sor Juana.

²⁰⁷ Pacheco 1974, p. 16. Trad. mia

Quando si analizzano dunque figure estremamente complesse nei loro molteplici aspetti come è la poetessa di Comitán, si corre sempre il rischio di appiattirle, di non interpretarle con la profondità che il loro spessore personale e autoriale richiederebbe. Tuttavia esaminare R. Castellanos alla luce del percorso tematico che si sta sviluppando in questo capitolo ossia conducendo un esame della poetessa seguendo il duplice vettore dell'insegnamento e del Classico permette di poter cogliere i suoi caratteri più importanti e di comprenderne la dimensione storico-narrativa. È nell'insegnamento, coniugato nei suoi vari livelli dal *Bachillerato* fino all'Università infatti, come si è già detto, che la poetessa trova una sua dimensione significativa; analizzando la sua biografia poi ritroviamo tutti gli elementi che hanno animato la nostra analisi generale come lo sviluppo dell'UNAM, il tentativo di un'espansione della cultura verso le zone più arretrate, il problema dell'esclusione delle donne e degli *Indios* dall'istruzione. È infine solo seguendo la parabola dell'insegnamento, in particolare del latino, in Messico che si può comprendere pienamente il significato del titolo di, forse, il più importante saggio femminista di Castellanos *Mujer que sabe latín: Que sabe latín* perché il latino, come si è osservato con il caso di Sor Juana, era il simbolo dell'impossibilità femminile di poter accedere ad una cultura anche in minima parte superiore a quella basilare e funzionale che ad esempio, sfoggiava la madre Adriana. Il latino come un valore elitario, dominio di pochi, legato a quel mondo che difendevano i conservatori nella questione dell'insegnamento del latino (cf. 2.1.4), il latino insomma come simbolo di una società che rende la donna mero oggetto, inanimato, da mettere in mostra per la poesia degli uomini. Un altro titolo a tal proposito evocativo è quello dell'opera che comprende la raccolta completa delle poesie della Castellanos ossia *Poesía no eres tú* (1972) che è un'evidente allusione alla celebre rima XXI di Gustavo Adolfo Bécquer: «¿Qué es poesía?, dices mientras clavas en mi pupila tu pupila azul. ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? Poesía... eres tú»²⁰⁸. Il tu a cui è rivolta questa rima riassume l'idea tradizionale di femminilità: poiché una donna deve essere soprattutto bella, non può e non deve essere poeta, perché è essa stessa Poesia. La donna è, in questa prospettiva, il soggetto passivo, semplice oggetto dell'atto e niente più di quello. Mentre il titolo della raccolta di R. Castellanos richiede qualcos'altro, nega l'esistenza di questo assunto, stravolge il campo semantico, riformulando anche sul piano reale un cambiamento che metta in primo piano ciò che era stato al margine, *en el umbral* per dirlo come una sua poesia²⁰⁹ ed invocando:

un'altra via che non si chiama Saffo

né Messalina né Maria Egiziaca

o Maddalena o Clemencia Isaura.

Un altro modo di essere umani e liberi.

Un altro modo di essere²¹⁰.

Un'altra via dunque per il genere femminile che vada al di là dei tre modelli, la vergine di *Guadalupe*, Sor Juana o la *Malinche* (tra l'altro tutte e tre oggetto o soggetto di composizioni in

²⁰⁸ Rodríguez Risquete 2024, p. 124.

²⁰⁹ Espressione che riassume le due caratteristiche che la contraddistinguono nel panorama della *Generación del 50* ovvero il femminismo e il problema indigeno cf. Maldonado-Álvarez 2008, pp. 80-83 e Zambudio 2021, pp. 81-85.

²¹⁰ Castellanos 1972b, p. 315. Interessanti sono anche i versi iniziali in cui vengono chiamati in causa i modelli della poetessa: «No, non è la soluzione buttarsi sotto un treno/come l'Anna di Tolstoj/né ricorrere all'arsenico di Madame Bovary/né aspettare nella brughiera di Ávila/la visita dell'angelo con un diavolo/prima di avvolgersi il mantello intorno alla testa/e iniziare ad agire./Né di concludere le leggi geometriche/contando le travi della cella di punizione/come fece Sor Juana./Non è la soluzione/scrivere, mentre arrivano i visitatori,/nel salotto della famiglia Austen/né rinchiudersi nella soffitta/di qualche residenza del New England/e sognare, con la Bibbia dei Dickinson/sotto il cuscino di una fanciulla (*soltera*, lett. donna *single*)». Trad. mia.

latino)²¹¹, che la scrittrice delinea in *Sor Juana otra vez* (1963). Una scelta che non sia dunque quella dell'*Angel in the house*²¹² per usare un'espressione di Virginia Woolf, autrice a lei cara, che non richieda lo sforzo umbratile di accettazione che Sor Juana dovette compiere e che non contempli lo svilimento del proprio corpo come fece l'eroina dell'epopea *conquistadora*, una via differente che rompa i miti, che moduli il modello *de las encantadas* come le chiama Maria Luisa Mendoza²¹³ per mettere la donna finalmente al centro, come soggetto agente ed attivo, della società e in maniera conseguente dell'Istruzione. Ecco che allora, in questa prospettiva di distruzione, di ristrutturazione dei miti che avevano incatenato la condizione femminile, la componente classica diviene fondamentale. L'influsso classico codifica, plasma, struttura la produzione poetica della scrittrice e da essa ne è plasmato per esprimere significati sempre nuovi in maniera non differente dal modo di procedere di alcuni suoi grandi modelli, Sor Juana e Virginia Woolf²¹⁴ su tutti. Il greco ma soprattutto il latino (e il latino tra l'altro di quegli stessi autori che abbiamo visto essere "scolastici") è pervasivo nella produzione di Rosario Castellanos, non solo quando è evidentemente chiamato in causa in quei momenti in cui l'autrice trasla i valori ed i miti classici nella società messicana e nella sua ideologia ma anche come rimandi più velati all'interno delle sue opere che, se colti, forniscono un *quid* interpretativo in più²¹⁵. Proprio l'identificazione di questi influssi sarà l'oggetto della seguente analisi che prenderà in esame prima due casi in cui il Classico è in maniera esplicita chiamato in causa e poi un ultimo esempio in cui il rapporto interdirezionale si svolge in maniera più sottile ed implicita.

2.2.1 Lamentación de Dido.

Lamentación de Dido fu scritta da Rosario Castellanos nel 1955 e pubblicata per la prima volta nella raccolta poetica *Poemas 1953-1955* del 1957 per poi trovare definitiva sistemazione, con alcune minime variazioni, in *Poesia no eres tú* del 1972. La realizzazione di questa che è considerata quasi unanimemente una delle sue opere migliori²¹⁶ (e senza dubbio la più studiata)²¹⁷

²¹¹ Per la Vergine di Guadalupe si può citare José López de Abilés che scrisse il primo grande poema latino in distici (1669) in onore di questa figura che condensa sincretisticamente le aspirazioni e l'immaginario del popolo messicano. Il titolo, come tutti i poemi dell'epoca, ha una sovraccaricata sfumatura barocca: *Poeticum veridarium in honorem [...] Mariae ejusdem Dominae miraculosae mexicanae Imaginis de Guadalupe vocatae nominis litteris, lucibus, transumptis, iconis, signis, circumstantilisque miris mirificae apparitionis, insitum, ornatum variegatum atque contextum* (cf. Osorio Romero 1991, pp. 31-32). Di Sor Juana si è parlato a **2.1.4** mentre alla *Malinche* sarà dedicato uno spazio d'approfondimento nel terzo macrocapitolo di questa tesi.

²¹² Ahern 1994, p. 43.

²¹³ Ossia il gioco delle belle statuine, cf. Foster-Ortega 1986, pp. 385-390.

²¹⁴ Sul Classico in Virginia Woolf cf. Cuddy 1978, pp. 74-84. Per Sor Juana si rimanda a **2.1.4** e alla bibliografia ivi indicata.

²¹⁵ Un'opera che raccolga e sistematizzi gli influssi classici nell'opera di Rosario Castellanos è ancora oggi uno dei *desiderata* della critica dell'autrice messicana, tuttavia un utile sussidio in tal senso è il recente contributo di Josefa Fernández Zambudio dal titolo *Los referentes clásicos grecolatinos en la obra de Rosario Castellanos: desmitificación e ironía* pubblicato nella rivista specialistica «Estudios de Literatura» 13, pp. 141-164 che fornisce un primo esame del problema.

²¹⁶ Anche dalla poetessa stessa. Quando Emmanuel Carballo le chiese, in una sua famosa intervista, quale poesia considerasse la migliore che avesse mai prodotto, Rosario Castellanos rispose senza esitazione: «*Lamentación* me parece el más redondo» (Carballo 1965, p. 526).

avvenne in un momento particolarmente proficuo della sua carriera letteraria: in quel periodo infatti partecipa agli incontri settimanali del *Grupo de los Ocho Poetas*²¹⁸, e scrive ad alcune sperimentazioni poetiche come *Judith* e *Salomé*, dei “*Poemas Dramáticos*”, come li chiamò, a metà strada fra il teatro e la poesia (sono infatti ben più brevi di un’opera teatrale standard pur condividendone molte caratteristiche)²¹⁹. Senza dubbio, queste poesie sono strettamente legate alla *Lamentación* dove gli aspetti drammatici e lirici si fondono nell’enunciazione in prima persona, come ben dimostra il primo verso della seconda strofa del poema, anche se in questo caso non è tanto corretto parlare di un “poema drammatico”, ma di un monologo drammatico, cioè una ricreazione letteraria delle parole di un monologo fittizio pronunciato da un personaggio (in questo caso Didone, ma sarà poi la volta di Ecuba) che occupa il palcoscenico immaginario della poesia per raccontare la propria storia in prima persona, rompendo così la tradizionale identificazione tra il soggetto della poesia e la persona del poeta²²⁰. È questo un genere moderno, ricorrente nella poesia moderna del Novecento²²¹, sorto intorno agli anni ‘40 del XIX secolo ad opera di due poeti della cosiddetta “Seconda Generazione” dei Romantici inglesi, Robert Browning e Lord Tennyson²²² anche se le sue origini possono essere fatte risalire a Catullo nella Roma repubblicana²²³. L’uso del monologo lirico, incontro tra due generi, quello lirico e quello teatrale, per la narrazione della vicenda mitica di Didone permette la creazione da parte di Rosario Castellanos di una struttura discorsiva flessibile in cui i pensieri scorrono seguendo quasi uno *stream of consciousness* di “woolfiana” memoria²²⁴. Il monologo inoltre diventa anche il simbolo tragico dell’eterna assenza di dialogo che serve a Rosario Castellanos per dare l’immagine più vivida di un dolore, che non cambia nei secoli, in cui realtà e mito sono coniugati nella stessa espressione; si crea così una situazione ben riassunta da Nahum Megged:

I personaggi non dialogano, vivono l’uno accanto all’altro, paralleli l’uno all’altro. Il dialogo si perde prima di nascere, in infiniti monologhi senza risposta. Sia il personaggio letterario e il Dio che lo crea e lo gestisce sono costantemente alla ricerca dell’altro essere. Vogliono essere e formare un “noi”, ma si rendono presto conto dell’impossibilità di farlo e sono lasciati e rimangono all’oscuro della via d’uscita dal labirinto dell’incomunicazione²²⁵.

In questa prospettiva, il poema di Castellanos incrocia il genere del monologo drammatico con la tradizione estremamente popolare in Messico del poema lungo e meditativo che ha avuto inizio con *Primero sueño* di Sor Juana e che, passando per una delle opere più amate dalla poetessa come *Muerte sin fin* di José Gorostiza, arriva fino a *Piedra de sol* di Octavio Paz pubblicato proprio nello stesso anno della *Lamentación*. Per quanto riguarda i modelli che la ispirarono nella composizione di questa “poesia-poema”²²⁶ è la stessa poetessa a rivelarceli in *Mujer que sabe latín*:

Lamentación de Dido, oltre a essere una disavventura individuale, è la convergenza di due letture: Virgilio e St. John Perse. Uno mi fornisce il materiale e l’altro la forma. E poi arriva il momento privilegiato dell’accoppiamento felice e la nascita della poesia. Che, immediatamente, mi si parò davanti come un

²¹⁷ Si veda l’elenco dei lavori critici fornito da González Osorio 2012, pp. 43-52.

²¹⁸ Il gruppo era formato da Efrén Hernández, detto “*El Tachas*”, il motore del gruppo, Dolores Castro, sua grande amica, suo marito Javier Peñalosa, Roberto Cabral del Hoyo, Ignacio Magaloni, Octavio Novaro, Alejandro Avilés (oltre a lei stessa). Cf. Schwartz 1984, p. 77.

²¹⁹ Dobry 2021, p. 149.

²²⁰ Zambudio 2021, p. 83.

²²¹ Da Jorge Luis Borges a Osip Mandelstam cf. García Jurado 2017, ma anche altri autori come Alexander Pushkin o Paul Verlaine cf. De Gante Centeno 2021, pp. 248-249.

²²² Dwight Culler 1975, pp. 369-372.

²²³ Siles 1986, pp. 93-114.

²²⁴ Del Carmen Rodríguez Ahumada 2022, p. 181.

²²⁵ Megged 1984, p. 29. Trad. mia.

²²⁶ Megged 1984, p. 70.

ostacolo. Avevo così paura di non scriverla più finché non ho deciso di ignorarla e di ricominciare da zero! Alla lettera²²⁷.

Dunque due importanti referenti: la storia di Didone, raccontata nei primi libri dell'*Eneide* virgiliana (in particolare il quarto ma anche il primo è, come si vedrà, fortemente presente nella poesia) per il materiale e St. John Perse, poeta molto ammirato da Rosario Castellanos tanto da tradurre diverse poesie alla fine degli anni '60²²⁸, per la forma. Come si manifesta questa influenza formale nel poema? Soprattutto nell'uso, al posto del tradizionale alessandrino castigliano, del versicolo, che Saint John Perse aveva adottato nella sua opera più ambiziosa, l'*Anabase* (1924) dove, d'altra parte, il Messico ha una presenza importante tanto che Alfonso Reyes giunse a interpretarla come una versione della conquista dell'impero azteco da parte di Cortés²²⁹. Il versicolo poi è anche un metro di chiara ascendenza biblica e Rosario Castellanos, descritta da diverse fonti come un'accanita lettrice della Bibbia²³⁰, fu particolarmente influenzata, nella sua produzione dagli aspetti formali e contenutistici dell'Antico Testamento in generale ed in particolare delle *Lamentazioni* di Geremia (non è un caso che il titolo, pur nei suoi evidenti influssi classici, sia *Lamentación*)²³¹. Inoltre a livello formale, il versicolo con la sua struttura ampia e variegata, è forma adeguata ad un poema narrativo²³² in quanto permette di poter esprimere le idee senza limitazioni metriche o ritmiche particolarmente stringenti e al contempo di poter creare, mediante l'uso dell'anafora e di altri strumenti retorici, effetti melodici estranei alla pura prosa²³³. All'inizio però della citazione della poetessa viene citato un altro influsso particolarmente importante nella composizione che è quello personale: nel periodo di composizione del poema infatti Castellanos si trovava nel suo paese natale, in convalescenza in seguito alla tubercolosi e nel pieno di una delle numerose liti e separazioni che costellarono il suo rapporto con il marito Ricardo Guerra²³⁴. Dunque, nella *Lamentación*, si può anche osservare anche l'eternizzazione, la resa mitica di una vicenda personale secondo quel tipo di procedimento poetico che José Emilio Pacheco, parlando del valore e dell'evoluzione della poesia di Rosario Castellanos, chiama *el recurso de la distancia* definendolo come: «[...] il desiderio di oggettivare confessioni e osservazioni in un monologo attribuito a un personaggio riconoscibile o inventato»²³⁵. Come dirà la stessa Castellanos ne *El uso de la palabra*:

In questa poesia ho voluto salvare un'esperienza, ma non ho osato esprimerla se non attraverso un'immagine data nell'eterno, nella tradizione: l'immagine di Didone. La disgrazia d'amore, l'abbandono, la solitudine dopo l'amore, mi sono sembrati così validi e assoluti in Didone che ne ho approfittato per esprimere, in

²²⁷ Castellanos 1973, pp. 206-207. Trad. mia.

²²⁸ Dobry 2021, pp. 152-155.

²²⁹ Patout 1989, p. 657. Non è impossibile che Castellanos conoscesse gli articoli di Reyes e che questo l'abbia spinto a tradurre il poeta francese, la cui fama, peraltro, era diventata universale nel 1960, quando ricevette il Premio Nobel (cf. Dobry 2021, p. 154).

²³⁰ A riprova della sua predilezione per la lettura dei testi biblici, oltre al ricordare i titoli già summenzionati delle sue due tragedie (Judith e Salomè) vale la pena citare le testimonianze di due suoi compagni di studi e amici intimi, *in primis* Dolores Castro, che a questo proposito afferma: «La Bibbia era sempre a portata di mano, e molte delle sue poesie ricordavano i *Salmi* per la loro forza espressiva e persino per la forma dei versi. *La Lamentación de Dido*, ad esempio». (Avilés 1975, p. 17), e in secondo luogo la testimonianza di Emilio Carballido, che osserva: «Leggevamo l'Antico Testamento. Ci addentravamo nelle grida di Geremia. Ammirava Giuditta, Ester [...]» (ivi, p. 109). Trad. mia.

²³¹ González Osorio 2012, p. 69-70.

²³² Ivi, pp. 68-69.

²³³ «L'uso del versicolo, della respirazione ampia e ritmica per ripetere una storia già raccontata da Virgilio e alla quale non intendo aggiungere alcuna perfezione, alcuna nuova bellezza. ma un'esperienza affidabile. Credo che in nessun momento le mie intenzioni e le mie realizzazioni abbiano mai coinciso meglio, che mai il linguaggio poetico sia stato per me così flessibile e preciso. Non ho mai più raggiunto una tale pienezza» (Castellanos 1984, p. 432). Trad. mia.

²³⁴ Dobry 2021, p. 152, Cruz Gimeno 2015, p. 69

²³⁵ Carballo 1964, p. 524.

riferimento a me stessa, quegli stessi sentimenti. Attraverso di essi ho potuto raccontare la mia storia, che naturalmente era molto più povera²³⁶.

Tania Pleitez Veila in un articolo che riassume una serie di interpretazioni femministe sulla *Lamentación* evidenzia come R. Castellanos mescolando il testo virgiliano con la propria esperienza personale e con la condizione femminile in Messico cambi il mito facendo in modo che:

La donna diventa un'eroina epica capace di superare l'eroe grazie alla sua acuta capacità di sentire. Come è ampiamente noto, Didone è condannata da Virgilio a una fine infausta: quando Enea la abbandona, lei accende una pira e si getta tra le fiamme. La Didone di Virgilio accetta tragicamente e inevitabilmente il sistema di pensiero e di moralità maschile: Enea deve compiere un destino più eroico e trascendentale rispetto al semplice amore per Didone; deve fondare Roma lontano dalle coste africane, come gli ha ordinato Giove. Al contrario, la Didone di Castellanos narra la propria storia e acquisisce coscienza non solo di sé stessa ma anche del suo dolore acuto. Questo dà al lettore la possibilità di capire perché la sua sopravvivenza è ancora più eroica delle gesta del suo amante e permette a Didone di sostituirsi a Virgilio e a Enea²³⁷.

Quest'analisi però, che si inserisce in un lungo e consolidato filone di critica²³⁸, pur essendo di fondo corretta²³⁹ nella valutazione dei referenti, manca come sostengono Maria Jesus Cruz Gimeno²⁴⁰ e Christian Sergio González Osorio²⁴¹ di una quarta e fondamentale dimensione intertestuale; Il sostituire Didone a Virgilio come narratrice per farle raccontare la propria vicenda secondo il proprio punto di vista, il «fare della donna la protagonista-vittima della passione d'amore, e dotarla di una sua voce, di una sua espressione»²⁴² non è da imputare solo ed esclusivamente alla riscrittura che ne fa R. Castellanos. Esiste infatti, se si vuol prescindere dalle varie riletture²⁴³ che ebbe la storia di Didone nei secoli di cui pure è debitrice in alcuni elementi (si pensi al *Dido's Lament* di Henry Purcell), un'altra opera in cui Didone narra la propria storia in prima persona: la VII delle *Heroides* ovidiane, opera che probabilmente la poetessa ben conosceva non solo perché Ovidio, come anche Virgilio, era un autore scolastico ed estremamente presente nella cultura messicana²⁴⁴ ma anche perché proprio in quegli anni un collega universitario della poetessa, Antonio Alatorre, tra l'altro grande esperto "sorjuanesco"²⁴⁵, aveva pubblicato la propria traduzione in spagnolo delle *Heroides* da cui Castellanos potrebbe essere stata influenzata²⁴⁶. In fin

²³⁶ Castellanos 1974, p. 12. Trad. mia.

²³⁷ Pleitez Vela 2009, p. 133. Trad. mia.

²³⁸ Si veda anche il pensiero di Alejandro Avilès: «*Lamentación de Dido* dove la famosa regina di Cartagine, che compare nell'*Eneide*, fa riferimento a se stessa e al suicidio a cui l'ha portata l'abbandono di Enea. Capovolgendo il poema di Virgilio, Rosario Castellanos mette in bocca a Didone le parole che esprimono la tragedia della donna, schiava del suo destino, serva di un mondo ingiusto forgiato dagli uomini» (Nudelstejer 1984, p. 30, trad. mia.).

²³⁹ Anche se forse appiattisce la profondità del personaggio di Didone nell'*Eneide* alla cui passione e psicologia Virgilio dedica versi memorabili (basti solo pensare al lungo monologo pronunciato dalla regina in *Aen.* 4,590-685). Un'analisi della tematica con precisi rimandi al testo virgiliano è svolta in González Osorio 2012, pp. 46-50.

²⁴⁰ Cruz Gimeno 2015, pp. 69-82.

²⁴¹ González Osorio 2012, pp. 50-54.

²⁴² Rosati 1992, p. 91.

²⁴³ Da Dante a Brodskij passando per Petrarca e Boccaccio tante sono state le riletture virgiliane. Su questo cf. Ziosi 2018, pp. 40-93.

²⁴⁴ A tal proposito si può rimandare agli influssi ovidiani visti in **2.1.4**, piccolo campione di un più vasta influenza ovidiana che caratterizza non solo Sor Juana ma anche tutto il Messico almeno del XVII sec (Cf. Osorio Romero 1989a, p. 42). Per quanto riguarda nello specifico l'influsso delle *Heroides* in terra ispano-americana si rimanda ad Alatorre 1987, pp. 32-73 e ad Alatorre 1962, pp. 307-325. Per una panoramica più ampia dell'*Ovidianismo* come fenomeno letterario in terra iberica cf. García Jurado 2021, pp. 254-68.

²⁴⁵ Si pensi solo ad opere da lui curate come *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)* o a *Obras completas I, Lirica Personal*. Sulla figura di Antonio Alatorre, figura importantissima nello sviluppo del Classico in Messico nel secondo dopoguerra mediante i suoi molteplici impegni come esegeta, traduttore e critico letterario cf. *ivi*, pp. 3-8 e Carreira 2012, pp. 27-49.

²⁴⁶ Cruz Gimeno 2015, p. 70. Anche se, come si è cercato di dimostrare nella parte introduttiva, è molto probabile che il rapporto fra R. Castellanos e gli autori classici e scolastici come Virgilio ed Ovidio avvenisse in modo diretto e non

dei conti le definizioni che di *Lamentación* abbiamo dato, ossia un “monologo tragico”, “poesia-poema che fa largo uso del flusso di coscienza”, “incontro fra poesia e teatro”, “voce femminile narrante” sono tutte definizioni che possono essere in ultima analisi ricondotte alla composizione di Ovidio²⁴⁷. Ricordare l’importanza di quest’ultimo referente però non significa negare la valenza del lavoro interpretativo e d’adattamento che R. Castellanos fa, quanto invece dargli nuova profondità osservando l’abilità con la quale la poetessa, traendo e modellando in forme differenti i vari riferimenti intertestuali, ottenga una nuova visione del personaggio, crei un percorso armonioso che esplora l’infinita gamma di sfumature della passione, e non in modo freddo e accademico ma in modo pulsante, vivido strutturi quello che, per riprendere le considerazioni di Nahum Megged nel saggio già citato²⁴⁸, si può considerare un *Poema mestizo* se non nel referente almeno nella varietà degli influssi intertestuali. Il modo in cui le quattro dimensioni descritte fino ad ora si compongono a formare il testo poetico sarà ora osservato più da vicino in un’analisi puntuale strofa per strofa che seguirà il testo in lingua originale con la traduzione in italiano²⁴⁹.

<p>Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavilán; nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades; mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche de sabiduría y de consejo; mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada peregrinación sube, arrastrando la oscura cauda de su memoria, hasta la pira alzada del suicidio.</p> <p>Tal es el relato de mis hechos. Dido mi nombre. Destinos como el mío se han pronunciado desde la Antigüedad con palabras hermosas y nobilísimas. Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones. Y cada primavera, cuando el árbol retoña, es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi</p>	<p>Custode dei sepolcri; preda per mio fratello dall’artiglio maligno dello sparpiero; nave dalle vele leggera, nave leggiadra, sacrificata al fulmine delle tempeste; donna che per la prima volta mette il piede su terre desolate e poi diventa nutrice delle nazioni, nutrice che allatta con il latte della saggezza e del consiglio; donna sempre, e fino alla fine, che con lo stesso piede da processione (del sacro pellegrinaggio) sale, trascinando il torrente oscuro della sua memoria, verso la pira innalzata del suicidio.</p> <p>Questa è la storia delle mie azioni. Didone è il mio nome. Destini come il mio sono stati pronunciati fin dall’antichità con parole bellissime e nobilissime. Il mio nome è stato inciso sulla corteccia dell’enorme albero della tradizione. E ogni primavera, quando l’albero germoglia, è il mio spirito, non il vento senza storia, è il mio spirito che</p>
--	--

mediato, è possibile che alcuni influssi possano essere scaturiti anche dalla lettura attraverso traduzioni. Pertanto, quando, nell’analisi che segue, saranno fatte citazioni estese al testo ovidiano, sarà posta in nota il corrispondente testo sia della traduzione di Alatorre (nella versione “riveduta e corretta” del 1987 per la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*), indicato con “Alatorre”, sia di quella precedente in versi di Diego de Mexia del 1884 (“Mexia”) che non è improbabile che la poetessa abbia letto durante la sua giovinezza (Dobry 2021, p. 152). Per quanto riguarda Virgilio dal momento che il trattamento e la drammatizzazione di Didone non subiscono grandi cambiamenti da traduzione a traduzione (cf. González Osorio 2012, p. 48) si è deciso di mettere in nota, nei punti in cui il rapporto con il testo virgiliano si fa più stretto, la traduzione in versi di Bonifaz Nuño sia per l’intrinseca validità della stessa sia come viatico del discorso sulla sua teoria traduttiva che sarà svolto nel secondo capitolo

²⁴⁷ González Osorio 2012, pp. 77-79. Cf. anche Murgatroyd 2017, pp. 4-6.

²⁴⁸ Megged 1984, pp. 42-45.

²⁴⁹ Nota alla traduzione: Rosario Castellanos è un’autrice che ha avuto in Italia opposte vicende traduttive. Se infatti alcune poesie ed opere in prosa sono state tradotte e pubblicate (come è il caso di *Destino*), altre invece come la *Lamentación de Dido* e il *Testamento de Ecuba* mancano di una traduzione italiana. In questo contesto si è deciso di fornire una traduzione estremamente letterale, il più possibile fedele alla costruzione del testo latino, senza interventi esplicativo-interpretativi (come ad esempio lo specificare con voci lessicali parole di grande importanza connotativa come l’*Yo* della poetessa). Per una maggiore discussione riguardo alle difficoltà di una traduzione esauriente della poetica di R. Castellanos si rimanda alla fondamentale introduzione di Ahern 1994 (in partic. pp. 10-12).

<p>espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje.</p> <p>Y para renacer, año con año, escojo entre los apóstrofes que me coronan, para que resplandezca con un resplandor único, éste, que me da cierto parentesco con las playas: Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo el hachazo de un adiós tremendo.</p> <p>Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la flaqueza de su ánimo. Y, sentada a la sombra de un solio inmerecido, temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo. Y para obedecer mandatos cuya incomprendibilidad me sobrepasa recorrí las baldosas de los pórticos con la balanza de la justicia entre mis manos y pesé las acciones y declaré mi consentimiento para algunas —las más graves.</p> <p>Esto era en el día. Durante la noche no lo copa del festín, no la alegría de la serenata, no el sueño deleitoso. Sino los ojos acechando en la oscuridad, la inteligencia batiendo la selva intrincada de los textos para cobrar la presa que huye entre las páginas. Y mis oídos, habituados a la ardua polémica de los mentores, llegaron a ser hábiles para distinguir el robusto sonido del oro del estrépito estéril con que entrechocan los guijarros.</p> <p>De mi madre, que no desdeñó mis manos y que me las ungió desde el amanecer con la destreza, heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que ilustra la estación y su clima, despabiladora de lámparas.</p> <p>Así pues tomé la rienda de mis días: potros domados, concedores del camino, reconocedores de la querencia. Así pues ocupé mi sitio en la asamblea de los mayores. Y a la hora de la partición comí apaciblemente el pan que habían amasado mis deudos. Y con frecuencia sentí deshacerse entre mi boca el grano de sal de un acontecimiento dichoso.</p>	<p>scuote e fa cantare le sue fronde.</p> <p>E per rinascere, anno dopo anno, scelgo tra gli apostrofi che mi incoronano, in modo da risplendere di una luminosità unica, questa, che mi dà una certa parentela con le spiagge: Didone, l'abbandonata, colei che mise il suo cuore sotto la scure di un tremendo addio.</p> <p>Ero quello che ero: una donna con un'investitura sproporzionata rispetto alla debolezza del suo spirito. E, seduto all'ombra di una solitudine immeritata, tremavo sotto la porpora come l'acqua trema sotto il limo. E per obbedire a ordini la cui incomprendibilità mi opprimeva, percorrevo le piastrelle del portico con la bilancia della giustizia in mano, pesavo gli atti e dichiaravo il mio consenso ad alcuni dei più gravi.</p> <p>Questo avveniva di giorno. Durante la notte non la coppa del banchetto, non la gioia della serenata, non il sonno delizioso. Ma gli occhi in agguato nell'oscurità, l'intelligenza che batte l'intricata giungla dei testi per raccogliere la preda che fugge tra le pagine. E le mie orecchie, abituate alla faticosa polemica dei mentori, divennero esperte nel distinguere il suono robusto dell'oro dallo sterile rumore dei ciottoli.</p> <p>Da mia madre, che non disdegnava le mie mani e le ungeva fin dall'alba con destrezza, ho ereditato diversi mestieri: cardatrice di lana, selezionatrice dei frutti che illustrano la stagione e il suo clima, cera per lampade.</p> <p>E così ho preso le redini dei miei giorni: puledri domati, conoscitori del cammino, riconoscitori del desiderio. Così presi posto nell'assemblea degli anziani. E quando fu il momento di festeggiare, mangiai tranquillamente il pane che i miei parenti avevano preparato. E spesso ho sentito il granello di sale di un evento felice sgretolarsi in bocca.</p>
---	---

<p>Pero no dilapidé mi lealtad. La atesoraba para el tiempo de las Lamentaciones, para cuando los cuervos aletean encima de los tejados y mancillan la transparencia del cielo con su graznido fúnebre; para cuando la desgracia entra por la puerta principal de las mansiones y se la recibe con el mismo respeto que a una reina.</p> <p>De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos cotidianos; en la asistencia a los solemnes acontecimientos civiles.</p> <p>Y yo dormía, reclinando mi cabeza sobre una almohada de confianza. Así la llanura, dilatándose, puede creer en la benevolencia de su sino, porque ignora que la extensión no es más que la pista donde corre, como un atleta vencedor, enrojecido por el heroísmo supremo de su esfuerzo, la llama del incendio. Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio ¡y no he dicho el amor!, en figura de náufrago.</p> <p>Esto que el mar rechaza, dije, es mío. Y ante él me adorné de la misericordia como del brazaletе de más precio. Yo te conjuro, si oyes a que respondas: ¿quién esquivó la adversidad alguna vez? ¿Y quién tuvo a desdoro llamarle huésped suya y preparar la sala del convite? Quien lo hizo no es mi igual. Mi lenguaje se entronca con el de los inmoladores de sí mismos.</p> <p>El cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz era un hombre llamado Eneas. Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente; acogido a la fortaleza de muros extranjeros; astuto, con astucias de bestia perseguida; invocador de nùmenes favorables; hermoso narrador de infortunios y hombre de paso; hombre con el corazón puesto en el futuro. La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos.</p> <p>Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada</p>	<p>Ma non ho sprecato la mia fedeltà. La custodivo per il tempo del lutto, per il tempo in cui i corvi avrebbero svolazzato sui tetti e avrebbero sporcato la purezza del cielo con il loro gracchiare luttuoso; per il tempo in cui la sventura avrebbe varcato la soglia dei palazzi e sarebbe stata accolta con lo stesso rispetto di una regina.</p> <p>La mia infanzia è trascorsa così: nell'adempimento dei banali doveri domestici, nella celebrazione dei riti quotidiani, nella partecipazione a solenni eventi civili.</p> <p>E io dormivo, appoggiando la testa sul mio fidato cuscino. Così la pianura, dilatandosi, può credere nella benevolenza del suo destino, perché ignora che la sua distesa non si estende oltre la pista dove corre, come un atleta vittorioso, arrossato dall'eroismo supremo del suo sforzo come fiamma di un rogo. E il rogo mi è venuto incontro, il saccheggio, la rovina, lo sterminio, per tacere dell'amore che sopraggiunse con la forma di un naufrago!</p> <p>Ciò che il mare rifiuta, dissi, è mio. E davanti a lui mi sono adornata di misericordia come se fosse il mio monile più prezioso. Se mi ascolti, ti scongiuro di rispondere: C'è chi ha mai schivato le avversità? E chi ha mai avuto disprezzo a chiamarle ospiti e a preparare la sala del banchetto? Chi lo ha fatto non è mio pari. Il mio modo di parlare è uguale a quello di coloro che si immolano.</p> <p>Il coltello sotto il quale mi è stato spezzato il collo era un uomo chiamato Enea. Quell'Enea, proprio lui, pio solo per i suoi; portato nella rocca di mura straniere; astuto, con l'astuzia di una bestia perseguitata; invocatore di numi favorevoli; abile narratore di sventure e uomo di passaggio; un uomo con il cuore rivolto al futuro. È sempre la donna quella che resta; ramo di salice che piange sulle rive dei fiumi.</p> <p>E io amavo quell'Enea, quell'uomo che</p>
---	---

<p>ante otros dioses.</p> <p>Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz.</p> <p>No, no era la juventud. Era su mirada lo que así me cubría de florecimientos repentinos. Entonces yo fui capaz de poner la palma de mi mano, en signo de alianza, sobre la frente de la tierra. Y vi acercarse a mí, amistadas, las especies hostiles. Y vi también reducirse a número los astros. Y oí que el mundo tocaba su flauta de pastor.</p> <p>Pero esto no era suficiente. Y yo cubrí mi rostro con la máscara nocturna del amante. Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo su sangre, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los conduce a cometer actos desatentados; a menospreciar aquello que tuvieron en más estima; a hacer escarnio de su túnica y a arrojar su fama como pasto para que hocen los cerdos. Así, aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para cubririlas.</p> <p>Pero nada permanece oculto a la venganza. La tempestad presidió nuestro ayuntamiento; la reprobación fue el eco de nuestras decisiones. Mirad, aquí y allá, esparcidos, los instrumentos de la labor. Mirad el ceño del deber defraudado. Porque la molicie nos había reblandecido los tuétanos. Y convertida en antorcha yo no supe iluminar más que el desastre.</p> <p>Pero el hombre está sujeto durante un plazo menor a la embriaguez. Lúcido nuevamente, apenas salpicado por la sangre de la víctima, Eneas partió.</p> <p>Nada detiene al viento. ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en las orillas de los ríos!</p> <p>En vano, en vano fue correr, destrenzada y frenética, sobre las arenas humeantes de la playa.</p>	<p>aveva giurato davanti ad altri dei. L'ho amato con la mia cecità fin alle radici, con la mia sepoltura di radice, con la mia fedeltà tenace di radice. No, non era la gioventù. Fu il suo sguardo che mi ricoprì di improvvise fioriture. Poi ho potuto posare il palmo della mia mano, in segno di alleanza, sulla fronte della terra. E ho visto la specie ostile avvicinarsi a me in amicizia. E ho anche visto le stelle ridursi di numero. E ho sentito il mondo suonare il suo flauto bucolico.</p> <p>Ma questo non era sufficiente. E mi sono coperto il viso con la maschera notturna dell'amante. Ah, chi ama affretta le ferite mortali. Il veleno che infiamma il loro sangue, offusca i loro occhi, disturba il loro giudizio, li porta a commettere atti imprudenti, a disprezzare ciò che hanno di più caro, a disprezzare la loro tunica e a gettare la loro fama come cibo per i porci. Così, su consiglio dei miei nemici, ho assecondato il desiderio, ho escogitato piaceri illeciti e ho tessuto una spessa cappa di ipocrisia per coprirli.</p> <p>Ma nulla rimane nascosto alla vendetta. La tempesta presiedeva il nostro legame; la riprovazione era l'eco delle nostre decisioni. Guardate, qua e là, sparsi, gli strumenti di lavoro. Guardate il cipiglio deluso del dovere. Perché la mollezza aveva ammorbidito il nostro cuore (midollo). E trasformata in una torcia, non potevo illuminare altro che il disastro.</p> <p>Ma l'uomo è soggetto all'ubriachezza per un tempo più breve. Di nuovo lucido, a malapena schizzato dal sangue della vittima, Enea se ne andò.</p> <p>Niente può fermare il vento; come potrebbe fermarlo il ramo di salice che piange sulle rive del fiume?</p> <p>Invano, invano fu il correre, scomposta e frenetica, sulle sabbie bagnate della spiaggia.</p>
--	---

<p>Rasgué mi corazón y echó a volar una bandada de palomas negras. Y hasta el anochecer permanecí, incólume como un acantilado, bajo el brutal abalanzamiento de las olas.</p> <p>He aquí que al volver ya no me reconozco. Llego a mi casa y la encuentro arrasada por las furias. Ando por los caminos sin más vestidura para cubrirme que el velo arrebatado a la vergüenza; sin otro cingulo que el de la desesperación para apretar mis sienes. Y, monótona zumbadora, la demencia me persigue con su agujijón de tábano.</p> <p>Mis amigos me miran al través de sus lágrimas; mis deudos vuelven el rostro hacia otra parte. Porque la desgracia es espectáculo que algunos no deben contemplar.</p> <p>Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte. Porque el dolor ¿y qué otra cosa soy más que dolor? me ha hecho eterna</p>	<p>Ho strappato il mio cuore e uno stormo di colombe nere è volato via. E fino a notte fonda rimasi immobile, intangibile come una scogliera, sotto l'assalto brutale delle onde.</p> <p>E poi, quando torno, non mi riconosco più. Arrivo a casa e la trovo devastata dalle Furie. Cammino per le strade senza nessun'altra veste che mi copra se non il velo strappato alla vergogna; senza nessun'altra fascia che non sia quella della disperazione a stringermi le tempie. E, come ronzo monotono, la follia mi insegue con il suo pungiglione da tafano.</p> <p>I miei amici mi guardano tra le lacrime; i miei parenti volgono il viso altrove. Perché la disgrazia è uno spettacolo che alcuni non dovrebbero vedere.</p> <p>Ah, sarebbe meglio morire. Ma so che per me non esiste la morte. Perché il dolore, e che altro sono io se non dolore?, mi ha reso eterna.</p>
---	--

Strofa 1.

A differenza di come si potrebbe pensare, seguendo i ragionamenti riportati nella parte introduttiva, la poesia non inizia con l'io, con una forte affermazione di individualità ma incomincia con un artificio pienamente epico-classico ossia con una serie di epiteti che si distribuiscono equamente all'interno della strofa riassumendo di fatto storia e caratteristiche di Didone. Il primo, «*guardiana de las tumbas*», rimanda immediatamente all'immagine di Didone che, effettivamente, è colei che custodisce (il verbo *guardar* ha anche tale valenza in spagnolo)²⁵⁰ per antonomasia quella che è una tomba ben specifica: quella del marito Sicheo. Questo concetto è pervasivo all'interno dell'*Eneide*: compare infatti fin dal principio (come anche qui) del IV libro, nel discorso iniziale della regina quando, pur già rapita dalla passione amorosa, preferisce che i suoi amori li custodisca (*servet*) nel sepolcro (*sepulcro*) colui che per primo li ebbe²⁵¹. Poi vi è un riferimento al sepolcro di Sicheo come uno dei presagi che preannunciano la triste fine di Didone (*Aen.*4,456-461) e poi, alla fine del magnifico soliloquio didoniano nel notturno virgiliano, si ritrova a chiudere le ipotesi irreali che la regina aveva in precedenza contemplato *Non servata fides cineri promissa Sychaeo* (*Aen.* 4,552). E questi stessi concetti si ritrova nella VII delle *Heroides* quando viene detto:

Exige, laese pudor, poenam et violate Sychaeu

ad quem, me miseram, plena pudoris eo.

²⁵⁰ González Osorio 2012, p. 34

²⁵¹ *Aen.* 4,29.

Est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus

(oppositae frondes velleraque alba tegunt);

hinc ego me sensi noto quater ore citari;

ipse sono tenui dixit: "Elissa, veni."

Nulla mora est, venio, venio tibi dedita coniunx;

*sum tamen admissi tarda pudore mei*²⁵².

E che questa caratteristica dell'essere «Guardiana de las tumbas» sia parte integrante della figura di Didone ben si può vedere in un altro rifacimento del mito didoniano: nel V canto dell'*Inferno*, infatti, quando Dante descrive cursoriamente le anime dei lussuriosi prima di volgere il suo *focus* verso Paolo e Francesca, la regina è apostrofata come:

L'altra è colei che s'ancise amorosa,

e ruppe fede al cener di Sicheo²⁵³

L'amore e la fedeltà alla tomba di Sicheo sono gli elementi che sin da subito ritroviamo anche nel testo di Rosario Castellanos come elementi definitivi di Elissa²⁵⁴. Poi c'è il riferimento al fratello mediante un altro epiteto altamente evocativo²⁵⁵: la poetessa paragona Pigmalione ad un uccello rapace dall'artiglio cattivo (da notare la posposizione dell'aggettivo rispetto al nome che è un tipico tratto della poesia giovanile ma che occorre solo dieci volte in questa poesia)²⁵⁶ strutturando una similitudine ferina assente nei referenti classici²⁵⁷ ma che rende molto bene l'idea del suo carattere avido e senza scrupoli²⁵⁸. A questo concetto contribuisce anche «botin» ove forse si può vedere un rimando ai *praemia* ovidiani²⁵⁹. Dunque un epiteto riferito a Sicheo ed un altro riferito a Pigmalione: come nota Alicia Flores de Ulysses²⁶⁰, la prima immagine che noi abbiamo di Didone non è di donna indipendente ma legata al marito e al fratello ossia da coloro che nella società ancora arretrata del Messico erano i responsabili della vita delle figure femminili; Didone, come la *mujer* messicana, non è *Yo* ma prima di tutto guardiana di colui che ha sposato e bottino del suo consanguineo. Poi seguono in rapida successione quattro epiteti completamente riferiti a Didone: Prima è paragonata ad una nave sacrificata al fulmine della tempesta che in parte richiama l'argomentazione che Didone usa per convincere Enea a rimanere²⁶¹ ma soprattutto prepara l'entrata in scena dell'eroe cartaginese (la nave è un elemento pervasivo nel IV libro dell'*Eneide*)²⁶² e il

²⁵² *epist.* 7,97-105.

²⁵³ *Inf.* 5,63-64. Su l'influsso che anche il testo di Dante potrebbe aver esercitato e più in generale sulla fortuna di Dante in Messico cf. n. 354.

²⁵⁴ Per la fedeltà al marito che contraddistingueva Didone basti ricordarsi che nella variante del mito riportata da Giustino (*Iust.* 17,4-6) Didone muore pur di non sposare un altro uomo tradendo la memoria di Sicheo.

²⁵⁵ González Osorio 2021, p. 71.

²⁵⁶ Ivi, p. 76 e Baptiste 1967, p. 11.

²⁵⁷ Cruz Gimeno 2015, p. 72. L'artiglio può essere visto come un rimando alla *manus impia* di Ovidio (*epist.* 7,127).

²⁵⁸ I riferimenti alla malvagità del fratello abbondano ad esempio nella narrazione della storia della regina da parte di Venere (cf. *Aen.* 1,346-347 o 1,351-352).

²⁵⁹ *epist.* 7,114. Alatorre e Mexia concordano nel tradurlo con «premio». De Gante Centeno 2021, p. 248 qua vede un riferimento all'espressione di *Aen.* 4,656 *ulta virum poenas inimico a fatre recepi*.

²⁶⁰ Flores de Ulysses 1991, pp. 42-44.

²⁶¹ *Aen.* 4,309-313 o *epist.* 7,73-80 (in cui tra l'altro si ritrova l'immagine del fulmine) o 139-144.

²⁶² Cruz Gimeno 2015, pp. 78-80; Zambudio 2021, p. 84.

successivo sacrificio della regina ad opera della volontà divina (Giove)²⁶³. Elissa è prima nave sospinta dal vento della passione per il Teucro (la metafora Enea-vento ritornerà più avanti) e poi vittima della decisione divina. «Mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas» e «nodriza de naciones» si riferiscono entrambe all'azione fondatrice di Didone, a Didone come capostipite del popolo punico, concetto ben illustrato dal verso virgiliano «Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi»²⁶⁴ che per De Gante Centeno²⁶⁵ potrebbe aver influenzato la formazione di tale epiteto²⁶⁶. Da notare come dica «nodriza»²⁶⁷ si richiami alla presunta maternità didoniana presente in entrambi i referenti classici ma *in oppositio*: la Didone della Castellanos non ha bisogno di un piccolo Enea²⁶⁸ o di fingere/immaginare una gravidanza²⁶⁹, è sì madre ma di una nazione che nutre con «sabiduría y de consejo»²⁷⁰ perché a differenza di Ovidio e Virgilio, la regina qua è presentato come lucidamente cosciente delle sue azioni, mentre riflette sul passato analizzando senza nascondere le sue colpe; l'intelligenza, la consapevolezza sono concetti fondamentali nella produzione poetica della Castellanos²⁷¹. Ed infine al termine di questa lunga sequela di epiteti si ha l'immagine della morte di Didone rappresentata dalla pira che si staglia minacciosa a chiudere la strofa riprendendo e rifunzionalizzando la descrizione che Virgilio ne fa nel IV libro²⁷². Rosario Castellanos dunque qui, per mezzo di una serie di epiteti, costruisce una sintesi della vicenda mitica della regina come si ritrova nella narrazione, già menzionata, di Venere al figlio nel primo libro dell'*Eneide* (vv. 340-370) ripresa anche dalla Didone ovidiana:

Occidit internas coniunx mactatus ad aras,

et sceleris tanti praemia frater habet.

Exul agor cineresque viri patriamque relinquo

et feror in duras hoste sequente vias.

Adplicor ignotis fratrique elapsa fretoque;

quod tibi donavi, perfide, litus emo;

urbem constitui lateque patentia fixi

moenia finitimis invidiosa locis.

*Bella tument; bellis peregrina et femina temptor*²⁷³.

²⁶³ *Aen.* 4,205-236.

²⁶⁴ *Aen.* 4,655.

²⁶⁵ De Gante Centeno 2021, p. 248.

²⁶⁶ Anche Ovidio ribadisce il concetto ad esempio in *epist.* 7,119.

²⁶⁷ Nell'uso del termine Flores de Ulysses 1991, p. 52 vede un riferimento al ruolo di nutrici che ebbero le indigene messicane dopo la *Conquista*.

²⁶⁸ *Aen.* 4,327-30.

²⁶⁹ *epist.* 7,133-39.

²⁷⁰ Zambudio 2021, p. 85.

²⁷¹ González Osorio 2012, p. 66.

²⁷² *Aen.* 4,494-499.

²⁷³ *epist.* 7,115-121. Alatorre: «mi esposo cayó asesinado ante los mismos altares berceos, y mi hermano goza del fruto de ese crimen ·horrendo·; yo quedo. condenada al destierro; abandono la patria y las cenizas de mi esposo; me lanzo a través de caminos durísimos, perseguida por mi enemigo; llego finalmente· a tierras desconocidas, después de haberme librado de mi hermano y de los mares, y compro estas playás que he puesto a tus pies, ¡·oh pérfido! Fundo después una ciudad y levanto del suelo murallas que, abrazan un círculo inmenso, y que causan la envidia de los reinos vecino.

Ritroviamo in questo passo ovidiano tutti i concetti illustrati nella prima strofa della *Lamentación*: Il padre, il fratello malvagio, la nave (nel viaggio costretto), il porre per prima il piede su terre inesplorate per fondare una città. Tutto questo è, nel testo di Rosario Castellanos, tenuto insieme ed analizzato alla luce di un concetto espresso dall'ultimo epiteto che manca alla nostra analisi e che introduce un primo elemento di originalità²⁷⁴ alla rielaborazione messicana: «mujer siempre, y hasta el fin». La condizione femminile, espressivamente evidenziata dalle due indicazioni temporali, è ciò che plasma e su cui si fonda l'intera vicenda didoniana.

Strofe 2-3.

È nella seconda strofa che si trova finalmente il nome della regina posto in rilievo sia tramite il suo posizionamento ad inizio periodo con uno spostamento a sinistra sia dalla successiva ripetizione²⁷⁵. Qua si vede pienamente il cambio nella narrazione che la critica precedentemente citata aveva evidenziato: Non è Enea che racconta i suoi fatti («hechos») come fa nel II e III libro dell'*Eneide*, non è Virgilio, un narratore terzo a prestargli la voce ma è Didone stessa che parla come al principio della VII delle *Heroides* (vv. 1-4):

Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae;

quae legis, a nobis ultima verba legis.

Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis

*ad vada Maeandri concinit albus olor*²⁷⁶

Qui manca l'immagine del cigno ma in compenso troviamo la metafora dell'albero della tradizione mitica²⁷⁷. È come se vi fosse una sorta di coscienza letteraria da parte di Didone: conosce infatti che la sua storia è già stata narrata in passato con «palabras hermosas y nobilísimas» (quelle di Virgilio? di Ovidio?), comprende come lei viva ciclicamente ad ogni recupero della sua vicenda²⁷⁸, ad ogni nuova lettura come le fronde dell'albero che risuonano, riafferma la centralità della sua figura come narratrice della vicenda (è il suo spirito, non il vento Enea senza storia a fare «cantar» l'albero)²⁷⁹ ed è infine consapevole dei mutevoli «apóstrofes», delle molteplici varianti che hanno animato il

Surgen · guerras, y yo, una mujer, una extranjera, tengo que ejercitarme en combates; pongo puertas a la · ciudad aún a medio edificar, y preparo las armas».

Mexia: «Murió mi esposo por su triste suerte/Delante los altares, y su hermano/El premio goza y fruto de su muerte./Yo, conociendo el pecho del tirano,/Mi patria y las cenizas de mi esposo Desamparé,/huyendo de su mano./Por camino difícil y dudoso,/Por sendas nunca vistas ni holladas,/Fui perseguida de su pie rabioso/Libreme en fin. y habiendo las saladas/Ondas sulcado, estando ya en seguro./ Compré las tierras que te tengo dadas./Edifiqué ciudad, púsele muro,/que á los vecinos pueblos ha causado Envidia,/y aun temor de lo futuro./Guerras se ordenan; ya me han incitado,/Porque me juzgan para sus reyertas/Por peregrina, y sin marido al lado»

²⁷⁴ Va detto tuttavia che il riferimento alla condizione femminile, forse con altri scopi, è presente sia nella sintesi biografica di Virgilio (*Aen* 1,364) sia in quella ovidiana (*epist.* 7,121). Cf. De Gante Centeno 2021, pp. 246-248, Cruz Gimeno 2015, pp. 71-73 e Pleitez Vela 2009 pp. 132-133.

²⁷⁵ González Osorio 2012, pp. 91-92.

²⁷⁶ Alatorre: «Recibe ¡oh Dardánida ! el canto postrero de Elisa. Éstas que lees ahora son las últimas palabras que lees de mí: tal el blanco cisne, escondido entre húmedas cañas, a la orilla del Meandro, prorrumpe en un canto al llamarlo los hados...» Mexia: «Cual suele el blanco cisne, que en el vado/De Meandro se ve cercano á muerte./ Cantar, sabiendo que le llama el hado;»

²⁷⁷ Zambudio 2021, pp. 86-88, González Osorio 2012, pp. 52-54

²⁷⁸ Megged 1984, p. 71 richiamando un concetto di Mircea Eliade collega questo ripetersi ogni primavera al «Mito dell'eterno e rituale ritorno, e di fronte a questo rito del ritorno, la storia del ritorno, la storia che rimarrà eterna come mito di solitudine» (trad. mia).

²⁷⁹ Flores de Ulysses 1991, p. 58; anche il verbo *cantar* è evocativo, richiama la recitazione orale della vicenda.

suo racconto²⁸⁰. Fra queste, quasi facendo un'operazione filologica, ne sceglie una, quella della donna abbandonata, che ha messo il suo cuore alla mercè²⁸¹ di un addio tremendo. Dal punto di vista lessicale si può notare come il «cierto parentesco con las playas» possa richiamare l'importanza che tale elemento riveste nel IV libro virgiliano soprattutto nella "Teicoscopia" della regina dei vv. 408-412²⁸²:

Quis tibi nunc Dido cernenti talia sensus?

Quosve dabas gemitus? Cum litora fervere late

prospiceres arce ex summa, totumque videres

misceri ante oculos tantis clamoribus aequor?

Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis!

Strofe 4-5.

Nelle due strofe successive vengono illustrate da Didone le sue attività in campo pubblico (alla luce del giorno, strofa 4) e privato (durante la notte, strofa 5). È interessante notare come tutta la strofa 4 che riporta le attività che la regina in qualità di regnante deve compiere, risulti essere percorsa da una rete pervasiva di termini che rimandano alla debolezza e all'incongruità (*desproporcionada, inmerecid, temblé, incomprendibilidad me sobrepasa*) che forniscono un'immagine di Didone ben diversa da quella che troviamo all'interno del primo libro dell'*Eneide* in particolare ai versi 494-510²⁸³. Qui Elissa non trema per l'incarico, non si sente inadatta è colei che guida la città in costruzione e che iura *dabat legesque viris operumque laborem*²⁸⁴. In questo punto allora si trova pienamente espresso quello che è uno dei tratti caratteristici della poesia di R. Castellanos: l'ironia. La poetessa prende l'immagine che da Virgilio ricaviamo di Didone come regnante e la stravolge, assumendo il punto di vista maschilista e oscurantista della sua epoca che vedeva la donna come incapace ed inadatta alle attività che si allontanavano dall'ambito domestico. Così facendo crea un esito macchietistico ed ironico che mostra tutta l'infondatezza dei pregiudizi contro cui si scaglia R. Castellanos: Didone in quanto donna non dovrebbe essere capace di regnare, dovrebbe essere travolta dal peso della porpora ma dipingendo un'immagine seguendo tali criteri si ottiene un *absurdum* in quanto viene meno uno degli elementi portanti della figura di Didone che è per antonomasia regina²⁸⁵. Come si dice al principio «Yo era lo que fui», espressione che tra l'altro potrebbe richiamare il famoso pseudo *incipit* virgiliano²⁸⁶ del *Ille ego qui quondam gracili modulatus avena* già presente e ripreso nella letteratura messicana ad esempio da Lopez Velarde nella *Suave patria*²⁸⁷. Per quanto riguarda poi ulteriori echi classici, De Gante Centeno²⁸⁸ ipotizza si

²⁸⁰ Cruz Gimeno 2015, pp. 72-76. Anche González Osorio 2012, pp. 52-62.

²⁸¹ El hachazo è la scure, forse a livello metaforico si può qua vedere l'*ensis* (*Aen.* 4,507, 579, 646, 664; anche in *epist.* 7,185-186 e nell'epitafio ai vv. 195-196) di Enea con cui la regina si uccide.

²⁸² González Osorio 2012, p. 69.

²⁸³ Walthaus 1989, p. 116

²⁸⁴ *Aen.* 4,507.

²⁸⁵ Flores de Ulysses 1991, pp. 62-64.

²⁸⁶ Un altro possibile referente potrebbe essere il verso iniziale *Ille ego sum Dido* di *Epigr. Bob.* 45 Sp.= (Ps. Auson. 2, pp. 420s. Peip.) rifacimento latino di un epigramma contenuto nell'*Anthologia Planudea* (16,151) erroneamente attribuito al corpus di Ausonio (cf. Brescia 2015, pp. 86-103). Per quanto sia un referente classico non proprio ovvio è tuttavia probabile che R. Castellanos lo potesse conoscere data la sua popolarità e i suoi numerosi rifacimenti in America Latina come dimostra il lavoro di Maria Rosa Lida (Lida de Malkiel 1974, pp. 319-321; cf. anche Alatorre 1962, pp. 307-325).

²⁸⁷ González Osorio 2012, p. 249. Sullo pseudo proemio virgiliano offre una panoramica generale Mondin 2007, pp. 64-78.

possa individuare anche per l'espressione «sentada a la sombra de un solio inmerecido» un eco virgiliano, pur da diversa opera, e cioè a *recubans sub tegmine fagus* di Titiriana memoria (*ecl.* 1,1) o al verso *Tityre, tu patulae cecini sub tegmine fagus* (*georg.* 4,566). Infine un'ulteriore influsso classico si potrebbe ritrovare nell'immagine di Didone che vaga per i portici con la bilancia della giustizia in mano che, a parere di Alicia Flores de Ulysses richiamerebbe l'immagine di: «Diogenes Laercio of Sinope --the famous cynic (c. 412-323 B. C.) who is depicted carrying a lantern with which he is said to have searched in vain until daylight for an honest man»²⁸⁹.

L'altra strofa invece si concentra sulle attività private. Di notte vediamo una Didone non intenta ai piaceri mondani o romantici («la copa del festín, no la alegría de la serenata») ma bensì impegnata ad aumentare il suo sapere nell'intricata foresta (altra metafora arborea) dei libri. Questa immagine introduce un ulteriore referente; come afferma infatti Gil Iriarte: «la Dido nocturna es una suerte de Sor Juana en contienda intelectual»²⁹⁰. Didone come immagine di Sor Juana che nel buio della notte, lontano dagli sguardi indagatori di coloro che non vogliono la sua istruzione, si sforza di leggere i libri fino ad arrivare ad una conoscenza capace di farle discernere la verità dalla menzogna («el robusto sonido del oro del estrépito estéril con que entrechocan los guijarros»). La notte che fa da sfondo agli studi della regina è infatti anche l'ambientazione cronologica di quella che è l'opera più conosciuta di Sor Juana ossia *Primero sueño*, richiamato a livello lessicale nel testo dal «sueño deleitoso», in cui l'anima si eleva nel buio delle tenebre a discernere dei massimi problemi filosofici²⁹¹: Didone è dunque, per usare le categoria di lettura che fornisce Josefa Zambudio, una donna *en el margin*²⁹², nel margine fra buio e luce, fra pubblico e privato, nel confine fra giusto e sbagliato. A livello strutturale si può ancora notare l'aggettivo anteposto in «robusto sonido» che crea una struttura quasi chiasmatica con «estrépito estéril» (aggettivo nome- nome aggettivo che rende anche a livello sintattico l'opposizione semantica fra i due concetti)²⁹³.

Strofa 6-7.

In queste due strofe la narrazione travalica i modelli classici e ci fornisce un'immagine dell'infanzia e della giovinezza di Didone che è illustrata mediante e si interseca con i modelli dell'educazione femminile messicana. I mestieri indicati e il passaggio matrilineare degli stessi di madre in figlia sono infatti elementi propri della condizione femminile nella Nuova Spagna soprattutto indigena e rurale. Alla donna spettavano dunque solo dei lavori modesti come quelli elencati nel testo che la ponevano in una condizione foriera di una serie di problemi messi ben in luce da Soledad González Montes:

Uno degli aspetti che ha preoccupato coloro che si interessano alle condizioni di vita delle donne, è il fatto che in tutte le culture la divisione del lavoro tra i sessi assegna alle donne la sfera domestica e le attività legate al mantenimento e alla riproduzione. La specificità di tali attività varia da una cultura all'altra. Nel Messico rurale, in genere, comprende l'educazione dei figli, la cura dell'appezzamento agricolo e degli animali domestici, la lavorazione della produzione, la preparazione del cibo, ecc. Qui troviamo la linea di demarcazione tra quello che è “lavoro produttivo” (nel senso che produce reddito monetario) e “lavoro riproduttivo” (quello che produce beni per il consumo, l'autoconsumo). Il lavoro domestico non è riconosciuto come lavoro; pertanto, non è né valutato socialmente né compensato come tale. Questo è ciò

²⁸⁸ González Osorio 2012, p. 250.

²⁸⁹ Flores de Ulysses 1991, p. 63. Si richiama al passo di D.L. 6,41.

²⁹⁰ Gil Iriarte 1996, p. 181

²⁹¹ Sull'opera cf. Alatorre 1993, pp. 101-126 e le note al paragrafo 2.3.1.

²⁹² Zambudio 2021, pp. 83-84

²⁹³ González Osorio 2012, pp. 77-78.

che è stato definito “l’invisibilità” del lavoro delle donne, che nella letteratura femminista appare come una delle basi dell’assoggettamento femminile²⁹⁴.

Quello dunque che fa qui Rosario Castellanos è nobilitare il lavoro tradizionalmente sentito come femminile, parte della cultura indigena delle zone dell’entroterra messicano, attribuendolo anche ad una regina come Didone che diventa quasi una *Dido*, per usare un termine singletoniano, *everywoman*, una ed insieme metafora di tutte le donne messicane. Dunque ciò non è da leggere come ha fatto Gil Iriarte²⁹⁵ come la resa di Didone al suo destino di donna in virtù dell’educazione ricevuta e dei mestieri imparati quanto un includere alcune attività connesse al genere femminile e estremante sotto considerate per renderle, tramite tale artificio, degne di una vicenda mitica e di un’eroina tragica. Come sintetizza Naomi Lindstrom:

Il poema di Didone è femminista non solo per la creazione di una Didone consapevole delle disuguaglianze nei ruoli sessuali, ma anche per l’inclusione, del femminile-triviale: la trasmissione di competenze casalinghe da madre in figlia²⁹⁶.

Strofe 8-9.

Ci si avvicina sempre di più all’arrivo di Enea. La regina sostiene con un verbo enfatico *atesorar* di aver conservato la «lealtad», la fedeltà al marito²⁹⁷ fino al tempo dell’arrivo di Enea, evento identificato nel testo dal termine «Lamentaciones» che si riferisce sia al dolore che l’arrivo dell’eroe provocherà ma che fa anche diretto riferimento al titolo della poesia che effettivamente nasce proprio da tale evento²⁹⁸. La disgrazia che arriva è accompagnata poi da segni di avvertimento (i corvi) come quelli che Montezuma aveva prima dell’arrivo del suo “Dio”, atteso dal mare (come effettivamente anche il “Dio” di Didone)²⁹⁹ i quali sono descritti secondo modalità che richiamano molto da vicino un’altra grande entità alata che prende d’assedio, nell’*Eneide*, la reggia della regina ovvero la fama che Virgilio illustra con queste parole che trovano vari echi nel testo della Castellanos:

Luce sedet custos, aut summi culmine tecti,

turribus aut altis, et magnas territat urbes;

*tam ficti praviq̄ue tenax, quam nuntia veri*³⁰⁰

e che nella traduzione spagnola suona come:

De día se instala cual centinela en la cima de un tejado o en una alta torre, y llena de espanto las grandes ciudades, mensajera tan tenaz de lo falso y de lo malo, como de lo verdade³⁰¹

La strofa 9 riprende e riassume con asindeto costante le vicende biografiche.

²⁹⁴ González Montes 1994, p. 205. Trad. mia.

²⁹⁵ Gil Iriarte 1999, p. 180. Si deve ricordare infatti come nello stesso passo troviamo «sitio en la asamblea de los mayores», siede nell’assemblea degli anziani, ruolo importante che condivide con un’altra eroina della poetessa come Judith (Cf. Flores de Ulysses 1991, pp. 74-75).

²⁹⁶ Lindstrom 1980, p. 72. Trad. mia.

²⁹⁷ In cui forse si può vedere un richiamo ancora ad *Aen* 4,552 a meno da non ipotizzare che la «lealtad» sia da intendere con la *fidem* che Didone dà, rimpiagendo poi tale atto, ad Enea come si legge in *Aen.* 4,597.

²⁹⁸ González Osorio 2012, pp. 59.

²⁹⁹ Megged 1984, p. 72.

³⁰⁰ *Aen.* 4,186-88.

³⁰¹ Cruz Gimeno 2015, p. 75.

Strofe 10-11.

La strofa 10 è frazionata in due parti: nella prima si continua la descrizione della tranquillità della vita quotidiana della regina attraverso la metafora di sapore classico dell'atleta vittorioso che corre in una pianura senza ostacoli, mentre nella seconda parte, attraverso una serie di artifici retorici (come l'anadiplosi di «incendio») viene descritto l'arrivo di Enea. Il teucro è qualificato immediatamente in termini assolutamente negativi con una serie di immagini che rimandano all'idea delle fiamme distruttrici (già richiamate dall'«enrojecido» della metafora precedente) e più in generale della distruzione forse richiamandosi, oltre che alla già citata pira, a *Aen.* 4,669-671³⁰² in cui la morte della regina è paragonata all'incendio e alla rovina di Tiro³⁰³. Si può inoltre notare come nella costruzione retorico-poetica della frase l'inserito esclamativo «¡y no he dicho el amor!» viene di fatto a costituire l'ultimo elemento della climax ascendente formata da «predación, ruina e exterminio», come se, in tale visione, la passione fosse l'estremo ed il più rovinoso dei mali. Seppur ben si può intuire infine chi sia il referente di questa strofa, Didone non nomina ancora il nome dell'eroe troiano qualificandolo soltantanto come naufrago, termine collocato in posizione esposta e che richiama sia la causa reale che porta all'incontro fra i due sia la condizione di Enea alla quale la regina pone rimedio³⁰⁴.

La strofa successiva cambia registro e rivolge un'apostrofe diretta ad Enea con una serie di domande retoriche nella quale si trova un altro tema cardine del rapporto eroe troiano-Didone ossia l'ospitalità. Tutte e tre le Didoni hanno modo di riflettere ex post sul valore della loro scelta di ospitalità: La Didone virgiliana la rimpiange amaramente:

Non potui abreptum divellere corpus, et undis

spargere? Non socios, non ipsum absumere ferro

Ascanium, patriisque epulandum apponere mensis?

Verum anceps pugnae fuerat fortuna. Fuisset:

quem metui moritura? Faces in castra tulissem,

implessemque foros flammis, natumque patremque

*cum genere extinxem [...]*³⁰⁵

e di uguale avviso è anche la Didone ovidiana:

Fluctibus eiectum tuta statione recepi

vixque bene audito nomine regna dedi.

His tamen officiis utinam contenta fuisset,

*et mihi concubitus fama sepulta foret*³⁰⁶!

³⁰² *Non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis/ Karthago, aut antiqua Tyros, flammaeque furentes /culmina perque hominum volvantur perque deorum.*

³⁰³ González Osorio 2012, pp. 64-65.

³⁰⁴ Flores de Ulysses 1991, pp. 81-82.

³⁰⁵ *Aen.* 4,600-606.

Mentre la Didone “messicana” guarda lucidamente alla sua decisioni ammettendo che fu l’amore fin da subito il vero motivo dell’ospitalità ad Enea e non la «misericordia», usata a mo’ d’ornamento, come un bracciale per accrescere la fama³⁰⁷. In «¿Y quién tuvo a desdoro llamarle huésped suya y preparar la sala del convite?» si possono identificare due echi classici. Il primo è la parola *huésped* connessa alla figura di Enea che ritroviamo più volte nel testo virgiliano e ovidiano³⁰⁸ e che si presenta associata all’idea del chiamare al v. 323 del IV libro [...]*deseris hospes?/Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat* che si ripete quasi identico in *epist.* 7, 167, *Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar*. L’altro riferimento si può evidenziare in «la sala del convite» che si richiama all’immagine dello sfarzoso banchetto allestito da Didone nel I dell’*Eneide*³⁰⁹. La dimensione dell’ospitalità viene però a meno. Didone ha ormai oltrepassato quella fase ed è ormai arrivata, mentre sta svolgendo il suo racconto, al suicidio («Mi lenguaje se entronca con el de los inmoladores de sí mismos»).

Strofe 12-13.

Nelle due strofe esaminate viene presentato, analogamente a come era stato fatto per Didone, Enea (il cui nome è enfaticamente ripetuto due volte nella strofa) con una serie di appellativi. *In primis* l’immagine del *cuchillo*, del coltello che potrebbe ancora una volta richiamare la spada con cui la regina si uccide ma rinviare anche, come ha notato Maria Gimeno³¹⁰, ad un altro passo virgiliano in cui effettivamente troviamo una Didone metaforicamente ferita dall’amore di Enea, ossia la metafora cinegetica del IV dell’*Eneide*:

Uritur infelix Dido, totaque vagatur

urbe furens: qualis coniecta cerva sagitta,

quam procul incautam nemora inter Cressia fixit

pastor agens telis, liquitque volatile ferrum

nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat

*Dictaeos: haeret lateri letalis arundo*³¹¹.

Nel testo virgiliano però è posto in posizione esposta *nescius* in quanto l’azione di Enea, nella visione di Virgilio, è involontaria, senza secondi fini mentre nel testo della Castellanos i successivi epiteti dipingono un eroe troiano tutt’altro che inconsapevole delle sue malefatte³¹²; in realtà il secondo appellativo riferito al teucro, «piadoso», appare alquanto neutro se non positivo. Enea nell’opera virgiliana infatti è per antonomasia *pious* tanto che le prima parole che rivolge alla regina presentandosi sono: *Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates / classe ueho mecum, fama super*

³⁰⁶ *epist.* 7,89-92.

³⁰⁷ González Osorio 2012, p. 57. In «misericordia» si potrebbe avvertire un eco di *Aen.* 1,629-630.

³⁰⁸ Ad esempio *Aen.* 1, 730 o 753; *Aen.* 4,10; *epist.* 7,146.

³⁰⁹ *Aen.* 1, 637ss. Cf. González Osorio 2012, p. 62.

³¹⁰ Cruz Gimeno 2015, p. 73. Bisogna poi qui ricordare che è durante una battuta di caccia che avviene l’unione tra Enea e Didone (*Aen.* 4,117 ss.). Inoltre, rimanendo nello stesso ambito tematico, anche Venere che accoglie Enea è travestita da cacciatrice cf. *Aen.* 1,318).

³¹¹ *Aen.* 4,68-73. Bonifaz Nuño: «Se quema Dido infeliz, y vaga por toda/la urbe, furente, como, arrojada la saeta, la cierva/incauta, a quien, de lejos, acertó entre los bosques cretese/el pastor, con dardos siguiéndola, y dejó el fierro volátil,/sin saberlo; ella, en fuga, corre por las selvas y prados/dicteos; la caña letal a su flanco se adhiere».

³¹² De Cerdo Centeno 2021, p. 252.

*aethera notus*³¹³. Qui però con potente assibilazione tale attributo viene limitato nel suo valore assoluto e ristretto solo all'ambito dei suoi uomini. E tale immagine negativa è rafforzata dagli epiteti successivi. È infatti poi definito «astuto», e non un'astuzia qualsiasi ma di “bestia braccata”³¹⁴, poi «hermoso narrador de infortunios» ed infine «invocador de númenes favorables» concetto che è reiterato nella strofa successiva con «hombre de promesa jurada ante otros dioses»³¹⁵. Si ha quindi un'immagine fortemente negativa di Enea visto come un abile affabulatore che, in fuga dalla sua città, non esita ad appellarsi a una non meglio imprecisata missione divina pur di essere ospitato dalla regina. E a tale immagine contribuisce anche il riferimento alle possenti mura che lo accolgono dove si può vedere dei richiami ad alcuni passi virgiliani come il v. 89 del IV libro³¹⁶ ma soprattutto al lamento da esule che Enea lancia in 1,437 (*o fortunati quorum iam moenia surgunt!*)³¹⁷. Viene insomma qui negata la valenza dei racconti di “infortuni” che l'abile e astuto Enea fa a Didone (che poi non sono altro che il libro secondo e terzo dell'*Eneide*) che vengono visti sotto una luce utilitaristica riconnettendosi ad un lungo filone di tradizione che presentava l'eroe troiano come un traditore³¹⁸. Qui, come nota De Gante Centeno³¹⁹ viene inoltre a meno la visione divina che, a differenza della narrazione virgiliana, si trasforma solo in un pretesto. Gli Dei sono visti nella *Lamentación* non come delle forze realmente operanti ma come un artificio retorico usato a piacimento da Enea³²⁰. De Gante Centeno collega poi, sulla base di tale elemento, il testo didoniano ad uno dei rifacimenti moderni della vicenda, la tragedia *Dido and Aeneas* di Henry Purcell su libretto di Nahum Tate, composto fra il 1683 e il 1688, dove si ritrova in bocca alla regina di Cartagine la medesima accusa di attribuire le proprie nefande azioni agli dei:

Thus hypocrites, that murder'act

Make Heaven and Gods the authors of the fact³²¹.

Tuttavia non occorre arrivare al Seicento per trovare un referente delle parole della Didone messicana. Già nel testo virgiliano la regina, dopo aver ascoltato il breve racconto di Enea circa l'apparizione di Mercurio, mostra di provare un certo scetticismo riguardo alla motivazione divina:

Heu furiis incensa feror! Nunc augur Apollo,

nunc Lyciae sortes, nunc et Iove missus ab ipso

interpres divom fert horrida iussa per auras

Scilicet is superis labor est; ea cura quietos

³¹³ *Aen.* 1,378-379, cf. Mcleish 1972, pp. 127-135.

³¹⁴ Il riferimento ad Enea come «bestia» può richiamare le tigri ircane, simbolo di durezza, a cui Didone accosta l'eroe in Virgilio in *Aen.* 4,367 González Osorio 2012, pp. 57-58.

³¹⁵ La promessa potrebbe qui riferirsi anche alla promessa di amore, suggellata da Giunone (*Aen.* 4,165-166), alla *fides*, che la regina accusa Enea di non aver rispettato in Ovidio *epist.* 7,10 e 19.

³¹⁶ *murorum ingentes, aequataque machina caelo.*

³¹⁷ Ma anche ad *epist.* 7,120: *moenia finitimis invidiosa locis.*

³¹⁸ Da Livio (1,1) a Brunetto Latini nel *Trèzor* (2,33), passando per *Carmen saeculare* (vv.37-44) oraziano sul quale cf. Lapini 1996, pp. 41-44. Sulla questione generale cf. Casali 1995, pp. 60-68. Per un quadro generale sullo sviluppo della figura di Enea fra le varie tradizioni cf. Casali 2010, pp. 37-51.

³¹⁹ De Gante Centeno 2021, p. 248-250.

³²⁰ Il *Dios* o i *Dioses*, uno degli elementi fra i quattro che Megged 1984, p. 207 evidenziava come canonici nella poesia della poetessa (*Dios, Destino, Muerte, Ironia*), è così completamente assente nel racconto di Didone.

³²¹ Purcell 1986, p. 75.

*sollicitat. Neque te teneo, neque dicta refello*³²².

E la Didone ovidiana si spinge addirittura a negare la validità del racconto fatto da Enea dei suoi “infortuni”³²³:

Sed neque fers tecum, nec quae mihi perfide, iactas,

presserunt umeros sacra paterque tuos.

Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua

incipit a nobis primaque plector ego.

Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli,

occidit a duro sola relicta viro.

Haec mihi narraras; haec me movere. Merentem

ure; minor culpa poena futura meast.

*Nec mihi mens dubia est quin te tua numina damnent*³²⁴

Anche in tale passo abbiamo l’immagine di Enea abile narratore che inganna la regina con racconti falsi, pieni di dettagli oscuri come era la sorte di Creusa³²⁵ per poter entrare nelle sue grazie. Da notare anche come i *numina*, nel testo ovidiano, siano definiti *tua* che richiama *otros* (ovvero non di Didone) della poesia.

Inoltre gli stessi concetti espressi nel testo della Castellanos si ritrovano anche in un’opera molto vicina all’esperienza dell’autrice sia a livello cronologico che geografico in quanto scritta in Messico nel 1910: *Lucha de patronos* di Reyes. In questa opera estremamente particolare³²⁶ dove la conoscenza classica dell’autore si mostra ai suoi massimi livelli viene messo in scena un dialogo-disputa fra Odisseo ed Enea, fra la Grecia e Roma. Ed Odisseo, tenendo fede alla sua ben nota

³²² *Aen.* 4,376-380. Cf. González Osorio 2012, pp. 54-57.

³²³ Cosa che fa, pur in maniera più velata, attraverso l’uso di *aiunt* anche la Didone virgiliana in *Aen.* 4,598-600: *Quem secum patrios aiunt portare Penates, quem subiisse humeris confectum aetate parentem!*

³²⁴ *epist.* 7,79-87 Mexia: «Ni que á tus hombros, de piedad ajenos?/Oprimieron tus Dioses, como cantas/Con esos labios de mentiras llenos/En todo mientes, todo lo levantas;/ comienza á mentir de mí tu lengua,/Pues mintió siempre, y con mentir encantas./No es la primera vez que se deslengua Tu boca, pero en mí es la vez primera/que soy opresa con afrenta y mengua./Si alguno preguntará ó me dijera:/¿Adonde está la madre del hermoso Julo? que ya murió le respondiera./Murió dejada de su aleve esposo/Entre las llamas del incendio triste/que puso en Troya el brazo riguroso» Alatorre: «Piero no: tú nó los llevas contigo, y no son ciertas· las cosas de que ante mí te jactas; es falso que hayas llevado en tus hombros a tu padre ·que hayas cargado esas cosas sagradas; todo en tu boca es mentira; y no soy yo la primera a quién ha engañado tu’ lengua, ni soy· la primera a quien has atormentado. ¿En. dónde está la madre del gracioso lulo? Murió sola, abandonada por· su cruel esposo me contaste todo eso. ¡Y yo que me conmoví! Abrásame con fuego, pues lo merezco: será castigo más leve que mi culpa».

³²⁵ Cf. Casali 1995, pp. 59-61.

³²⁶ Del Río Reyes la chiama «una rapsodia della tradizione greco-latina (*sic*), che oscilla tra esegesi storico-mitica, discorso filosofico polemico e giudizio giuridico» in cui si mescolano due«tempi diacronici, da un lato quello mitico della Grecia classica [e di Roma] e dall’altro quello storico della vigilia della Rivoluzione messicana» (Del Río Reyes 2013, p. 35, trad. mia. Una complessità tale che porta la stessa Del Río Reyes (*ivi*, p. 36) a definire l’opera come «un testo anfibio di triplice ibridazione» (ossia dove coincidono gli influssi latini, greci e quelli biografici della vicenda del padre Bernardo). Per una più puntuale trattazione dell’opera si rimanda al testo al già citato del Río Reyes e a De Gante Centeno 2021, pp. 121-125.

abilità oratoria³²⁷, attacca l'eroe troiano, accusandolo con un «abigarrado conjunto de citas»³²⁸, proprio sul piano della *pietas* e del concetto di inviato dagli dei e rinfacciandogli, i vari buchi narrativi presenti nella sua storia di cui si dimostra acuto conoscitore. E quando, dopo un lungo discorso e le fiacche risposte (pur anche esse piene di citazioni che spaziano da Platone al Vangelo)³²⁹ dell'eroe troiano, arriva, ormai prossimo alla vittoria, a toccare l'incontro di Enea con Didone, così si esprime enucleando lo stesso concetto che ritroviamo nella *Lamentación*:

ODISSEO: Tu, dal canto tuo, in quanto uomo di esperienza, sapevi che, per ed essere ben accolto, sarebbe stato conveniente per te avere una sorta di amuleto, un qualche segno sacro. Dovevi andare tra i barbari e, per non essere sacrificato, era necessario che vi rivestisti di una qualche missione divina. E tu ti dichiarasti ambasciatore dell'Olimpo. Ti stavi ormai avvicinando al paese dei Tiri e, timoroso di morire per mano loro, comprasti dal primo mercante asiatico che ti capitò a tiro, vistose e variegata effigi; vi appendevi nastri e tavolette; facevi scintillare le tue le infule sacerdotali sulle tue tempie e così hai instillato nel cuore della regina Didone amore misto a paura. «Eliza» le dicesti, «questi sono gli dei del mio paese; si chiamano Penati. Trattali bene, regina, e ordina che siamo alloggiati adeguatamente e preparaci una gustosa zuppa d'aglio e un buon letto».³³⁰

Nella strofa 13 si ribadisce in un unico versicolo, in maniera solenne con la forte marca di soggettività («Yo»), nonostante tutta la caratterizzazione negativa precedente, l'amore per Enea.

Strofa 14.

Con questa strofa brevissima ma estremamente elaborata (con zeugma verbale, anafora ed epifora)³³¹ Rosario Castellanos amplifica tramite la triplice ripetizione del verbo *amar* la passione della regina che viene qui paragonato ad una radice d'albero. Tale metafora e la corrispondente immagine di Enea come vento si riconnette alla fine della strofa 12 e troverà nuova espressione in un altro punto focale della narrazione di Didone alla strofa 19, nel momento dell'addio, incorniciando così l'intera vicenda amorosa. Enea dunque è paragonato al vento perché a differenza di Didone, dell'elemento femminile, è sempre in movimento, è «hombre de paso» con il cuore posto nel futuro³³². Mentre per Didone Enea corrisponde al punto nodale della sua esistenza, per l'eroe troiano, volente o nolente; Elissa è solo un passaggio, una tappa del suo viaggio³³³ che guarda sempre ad una dimensione futura, ovvero alle terre che dovrà fondare nel Lazio. Il vento inoltre è un elemento pervasivo anche nei due referenti classici della poesia; si trova infatti più volte riferito alla tempesta che porta Enea ad approdare nel regno cartaginese³³⁴, è presente nel temporale di origine divina che propizia l'incontro nella caverna³³⁵ ed è infine nei venti che si compirà sia il destino di Enea come ben illustra il famoso *sequere Italiam ventis; pete regna per undas*³³⁶ sia quello di Didone (*dilapsus calor, atque in ventos vita recessit*);³³⁷ il paragone tra Enea ed il vento è già infine presente, pur *e contrario*, in *epist. 7,51*³³⁸.

³²⁷ Che si vede esemplificata, ad esempio in *Il. 2,254-295* o in *met.13,1-162* (*l'armorum iudicium*). Cf. Galasso 2022, pp. 124-140.

³²⁸ Del Río Reyes 2013. p. 40.

³²⁹ De Gante Centeno 2021, pp. 123-124.

³³⁰ Reyes 1956: 65-66. Trad. mia.

³³¹ González Osorio 2012, p. 79.

³³² Qui forse vi si può vedere un riferimento a *epist. 7,15-16: Facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem/altera, quaesita est altera terra tibi.*

³³³ González Osorio 2012, p. 59.

³³⁴ *Aen. 1,44, 54, 66, 69, 82, 133, 141, 182, 307, 333, 524, 557; Aen. 4, 46, 43, 546, 705; epist. 7, 3, 44, 141, 171.*

³³⁵ *Aen. 4,151*

³³⁶ *Aen. 4,381.*

³³⁷ *Aen. 4,705.*

³³⁸ *Tu quoque cum ventis utinam mutabilis esses!*

Didone o meglio la donna come albero è un concetto invece comune nella poesia della Castellanos ove ha quasi sempre un significato negativo: ha connaturata infatti l'idea dell'immobilità, dell'impossibilità di muoversi, di compiere alcunché.³³⁹ Le radici, qui ripetute per tre volte, diventano delle catene che impediscono a Didone di muoversi e seguire Enea come i preconcetti sociali, l'immagine della donna come bell'ornamento, impediscono al genere femminile di emanciparsi. Così come la Didone virgiliana pur immaginando di seguire Enea ne è trattenuta dagli obblighi morali della sua posizione³⁴⁰ così anche le donne in Messico rimaneva ferme, inchiodate alla loro condizione dai limiti imposti loro dalla società³⁴¹. Se per l'eroe troiano è possibile inseguire il futuro, la donna è quella che rimane («permanece» della strofa 12) e ha il futuro precluso perché, come diceva Octavio Paz, «el futuro es un tiempo falaz que siempre nos dice: todavía no es hora- y así nos niega. El futuro no es el tiempo del amor»³⁴². E quello che le rimane, che rimane a Didone e alle donne in generale, è ben riassunto da un articolo pubblicato sull'*Excelsior* dove la stessa Rosario Castellanos si paragona ed identifica nella figura di un albero: «Ho adottato un albero che ha avuto la sfortuna di nascere sul confine tra la casa accanto e la nostra. Ognuno dei rispettivi giardinieri pensa che sia responsabilità dell'altro e non gli dedica alcuna cura e attenzione. Ed ora eccolo lì, bloccata nella terra di mezzo, che lotta per sopravvivere»³⁴³. Didone come *mujer en el margin*. Questa duplice immagine però del vento impetuoso e dell'albero profondamente stabile nelle sue radici potrebbe avere un possibile referente anche nel testo virgiliano in cui troviamo i medesimi elementi, pur riferiti ad Enea, quando Anna disperata tenta di smuovere l'eroe troiano ma lui rimane fisso nelle sue posizioni come:

[...] *annosam valido cum robore quercum*

Alpini Boreae nunc hinc, nunc flatibus illini

ervere inter se certant; it stridor, et alte

consternunt terram concusso stipite frondes:

ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras

*aetherias, tantum radice in Tartara tendit*³⁴⁴.

Infine per Megged il riferimento al verbo *llorar* richiamerebbe «la *Llorona*, quella figura che ai suoi inizi, deve essere stata Cihuacóatl, che piangeva presso i canali di Tenochtitlán, la donna che più tardi, in un intero *folklore* continentale, viene mostrata mentre piange lungo i fiumi per il figlio che non ha o quello avuto e ucciso [...]. La *Llorona* in tutte le sue sfumature, quella del dolore e quella dell'addio, come parte di una poesia latina di commiato»³⁴⁵.

Strofe 15-16.

³³⁹ Si può invece notare come della donna abbia un parere ben diverso Mercurio in *Aen.* 4, 569-570: *Varium et mutabile semper femina*.

³⁴⁰ *Aen.* 4,537-546 in cui vi è anche un'altra menzione dei venti.

³⁴¹ Ahern 1988, pp.42-44.

³⁴² Megged 1984, p. 31. Dolby 2021, pp. 84-85.

³⁴³ Ivi, p. 38. Trad. mia.

³⁴⁴ *Aen.* 4,441-446. Bonifaz Nuño: Y como cuando a la añosa encina de madera robusta/los alpinos bóreas ora de aquí, ora de allí con sus soplos/luchan entre sí por sacarla; va el estridor, y las altas/frondas recubren, sacudido el tronco, la tierra; ella misma/se adhiere a los escollos, y, cuanto con la cima a las auras/etéreas, tanto con la raíz hacia los Tártaros tiende».

³⁴⁵ Megged 1984, p. 73. Trad. mia.

Si continua la narrazione dell'amore felice dei due. La strofa 15 incomincia con una forte anadiplosi che nega la possibilità di una svalutazione della passione didoniana come un amore dettato dagli ardori giovanili³⁴⁶. Si ripete, con un'immagine plastica, l'idea dell'alleanza che Didone stringe con Enea presente già nel discorso della regina di *Aen.* 1,562-579. Ed infine con una serie di immagine dal forte carattere bucolico si crea quasi una sorta di *locus amoenus*³⁴⁷. Da notare come qui compaia *pastor* che richiama la metafora cinegetica esaminata a proposito della strofa 12³⁴⁸.

La strofa 16 invece degrada l'immagine idilliaca precedente, presentando gli aspetti più negativi del rapporto fra i due. Didone rimpiange di non essersi limitata all'alleanza ma invece di essersi impegnata in un amore non legittimo che, insinuandosi come un veleno³⁴⁹ l'ha portata a dilapidare la sua fama. Questa strofa trova due importanti referenti nei modelli classici che se colti, permettono di comprendere meglio il testo³⁵⁰. L'idea del rimpianto connesso alla perdita della fama³⁵¹ si trova anche nell'epistola ovidiana (vv. 91-92) quando la regina dice:

His tamen officiis utinam contenta fuisset,

*et mihi concubitus fama sepulta foret!*³⁵²

Mentre l'immagine delle sorsate del veleno amoroso che si infila lentamente nel corpo trova un suo parallelo in *Aen.* 1,748-750 dove l'amore con una duplice sineddoche è sorseggiato da Didone insieme al vino³⁵³:

Nec non et vario noctem sermone trahebat

infelix Dido longumque bibebat amorem

*multa super Priamo rogitans, super Hectore multa*³⁵⁴

In questo caso allora, estendendo il confronto tra i due testi, si possono anche identificare i generici nemici del versicolo successivo con Venere e il figlio Eros. Infine la lucida dichiarazione da parte della regina (che, come s'è già visto, è caratterizzata da *sabideza*) di coprire questo amore illecito con l'ipocrisia può richiamare il verso virgiliano *nec iam furtivum Dido meditatur amorem;/coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*³⁵⁵ che si ritrova a ridosso della vicenda descritta dalla stanza successiva.

³⁴⁶ González Osorio 2012, p. 64.

³⁴⁷ Ivi, p. 89.

³⁴⁸ De Gante Centeno 2021, p. 250.

³⁴⁹ González Osorio 2012, p. 94, qui individua la figura stilistica della *Definitio*.

³⁵⁰ Ivi, p. 67.

³⁵¹ Il concetto della perdita della fama considerata come una cosa che si tiene «màs en estima» si trova anche in *Aen.* 4,323: *extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam, fama prior*.

³⁵² Mexia: «Y ¡ojalá (caso es digno que me asombre)/Parara en estos dones mi locura,/Y no aspirara marital renombre!» Alatorre: «¡Ojalá me hubiese limitado a esos favores, y la idea de compartir mi lecho contigo hubiese permanecido por siempre sepultada!»

³⁵³ De Gante Centeno 2021, p. 250.

³⁵⁴ Bonifaz Nuño: «Y también en variada plática pasaba la noche/la infeliz Dido, y el largo amor se bebía,/mucho sobre Príamo, sobre Héctor preguntándole mucho».

³⁵⁵ *Aen.* 4,172.

Strofe 17-18.

Vengono qui narrati in maniera estremamente sintetica gli eventi che seguono l'amore fra Enea e Didone: prima si fa riferimento al *dies leti* didoniano ossia alla tempesta che permette l'unione fra i due descritta sia da Virgilio (*Aen.* 4,150-170) sia da Ovidio (*epist.* 7,93-96) ottenuto con la complicità degli dei, che però, come già detto, pur essendo un elemento fondamentale nella narrazione classica, mancano in Rosario Castellanos³⁵⁶. È possibile allora che, in questo contesto, dietro «reprobación» della *Lamentación* si possa vedere, più che la riprovazione sociale dei sudditi della regina, l'ululato delle ninfe che accompagna l'unione³⁵⁷ fra i due. Si ripete poi il concetto già esaminata della dignità rovinata, reso ancora più enfatico mediante il meccanismo dell'*Evidentia* ossia attraverso l'indicazione deittica e concreta degli elementi defraudati, come se li additasse ad un Enea ancora presente³⁵⁸. Infine si deve rivelare la vicinanza anche lessicale che si può evidenziare, sulla scorta di González Osorio³⁵⁹, fra la metafora di Didone-torcia di R. Castellanos con questo passo ovidiano:

Uror, ut inducto ceratae sulphure taedae;

*Aenean animo noxque diesque refert*³⁶⁰.

Il versicolo successivo accelerando il ritmo metrico ed estendendo la metafora del bere già vista in precedenza riassume in un unico verso la partenza di Enea³⁶¹ enfatizzandone il carattere negativo già visto in precedenza attraverso la descrizione della rapidità con la quale, ancora macchiato del sangue di Didone, l'eroe fugge³⁶².

Strofe 19-20-21.

Queste tre strofe riassumono la reazione di Didone alla partenza di Enea. La 19 ripete i concetti dell'albero e del vento, dell'elemento mobile ed immobile, che sono ripetute nella 21 con la scogliera e il mare in tempesta. Non vi è né in Virgilio né in Ovidio la narrazione di una Didone che corre inseguendo Enea in una spiaggia marcatamente caratterizzata dall'aggettivazione come un *locus eremus* ma forse un richiamo a tale elemento si può ritrovare nel sogno che Didone compie nell'ultima fase della permanenza di Enea a Tiro quando ormai, disperata per la sua imminente partenza, sogna di:

[...] agit ipse furentem

in somnis ferus Aeneas: semperque relinqui

sola sibi, semper longam incommitata videtur

³⁵⁶ De Gante Centeno 2021, pp. 255-258.

³⁵⁷ *Aen.* 4,169 e *epist.* 7,95-96.

³⁵⁸ González Osorio 2012, p. 85.

³⁵⁹ Ivi, p. 54.

³⁶⁰ *epist.* 7,25-26. Notare la traduzione di Alatorre: «Estoy ardiendo, como una antorcha impregnada de azufre».

³⁶¹ «L'emistichio lungo è incastrato tra due emistichi brevi, producendo un brusco cambio di ritmo che apre e chiude il verso con forza, trasmettendo l'effetto di disperazione e di sorpresa che è caratteristico del frammento: "Lúcido nuevamente,/ apenas salpicado por la sangre de la víctima (16)/ Eneas partió(5)» (ivi, p. 59).

³⁶² Flores de Ulysses 1991, pp. 102-103.

*ire viam, et Tyrios deserta quaerere terra*³⁶³.

Mentre nell'immagine delle colombe nere si può vedere forse un eco dantesco: infatti a poca distanza dai versi citati per il cinere di Sicheo troviamo la famosa immagine delle colombe, metafora dei lussuriosi (vv. 81-83) che potrebbe avere influito nella composizione:

Quali colombe dal disio chiamate

con l'ali alzate e ferme al dolce nido

vegnon per l'aere dal voler portate [...] ³⁶⁴

Strofe 22-23.

Viene descritta ora la follia di Didone che segue la regina come una mosca fastidiosa e la rende dimentica della propria identità («ya no me reconozco»). La *dementia*, l'*insania* è un tratto che condivide con la Didone virgiliana che nell'ultima parte del libro IV cade in una spirale di follia in contemporanea con la notizia della partenza segreta di Enea. In particolare tre passi dell'*Eneide* possono aver agito da sottotesto alla ricreazione di R. Castellanos che di fatto illustrano anche le tre fasi della pazzia di Elissa in Virgilio³⁶⁵. La metafora di Didone come baccante dalla quale la poetessa può aver attinto l'immagine del girare per la città in maniera discinta:

Sevit inops animi, totamque incensa per urbem

bacchatur: qualis commotis excita sacris

Thyas, ubi audito stimulant Trieterica Baccho

*orgia, nocturnusque vocat clamore Cythaeron*³⁶⁶

Poi l'immagine di Oreste inseguito dalle *Dirae* ossia una delle visioni che gli appaiono nei suoi sogni nel notturno virgiliano in cui si ritrovano le furie (uniche divinità nominate dalla Castellanos) proprio sulla soglia della casa come nella poesia:

Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus,

et solem geminum, et duplices se ostendere Thebas:

aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,

armatam facibus matrem et serpentibus atris

³⁶³ *Aen.* 4,465-468. Bonifaz Nuño: «A la furente, en sueños,/fiero, agita el mismo Eneas; y ser siempre dejada sola a sí misma,/ir siempre en solitario, largo camino parece,/y buscar a los tirios en la tierra desierta».

³⁶⁴ Non si hanno studi sull'influenza dantesca su questa poesia né sulla produzione in generale della Castellanos, ma la stretta attinenza delle suggestioni e la grandissima popolarità che godeva il poeta fiorentino in Messico (dal portale di Rodin fino alla passione dantesca di Vasconcelos e Monterroso) sembrano portare in questa direzione. Per Dante in Messico cf. Secci 2021, pp. 33-48.

³⁶⁵ González Osorio 2012, p. 74.

³⁶⁶ *Aen.* 4,300-304. Bonifaz Nuño: «Se ensaña y, pobre de ánimo, incendiada por toda la urbe/se agita: cual Tíada incitada por los objetos sagrado/que mueven, cuando, oído Baco, las trienales orgías/la instigan, y con clamor el Citerón llama, nocturno».

*cum fugit, ultricesque sedent in limine Dirae*³⁶⁷

Ed infine il famoso verso 595 (*Quid loquor? Aut ubi sum? Quae mentem insania mutat?*) nel quale la regina cartaginese si riscuote dai desideri e dai piani folli che aveva precedentemente esaminato e riacquista lucidità; passo da cui scaturisce probabilmente il concetto presente in *Lamentación* del guardarsi e non riconoscersi nei propri atti.

Strofe 24-25.

Come naturale conseguenza del comportamento insano descritto nei versicoli precedenti, nasce la riprovazione dei nemici che distolgono lo sguardo e degli amici che la osservano con gli occhi pieni di lacrime. Anche nel testo virgiliano troviamo tracce della reazione dei cartaginesi e dei re confinanti alle dicerie del molle amore con Enea che la fama spande³⁶⁸. Quando infatti Enea viene convocato nella reggia perché la regina, che è già entrata in quel processo di follia amorosa illustrata per la strofa precedente, ha intuito il suo forte desiderio di partire, fra le argomentazioni per dissuaderlo che gli pone dinanzi, gli illustra anche quali pericoli si troverebbe ad affrontare dopo una sua eventuale partenza (Iarba, il fratello Pigmalione) ma soprattutto in quale condizione l'ha messa il suo amore con il condottiero troiano. Ai vv. 320-323 infatti dice:

Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni

odere; infensi Tyrii: te propter eundem

extinctus pudor, et, qua sola sidera adibam,

*fama prior*³⁶⁹.

La regina virgiliana qui descrive una situazione di assoluta solitudine, nella quale non ha modo di trovare alcun appoggio né fra alleati né fra nemici. Però, a differenza della regina messicana, questa Didone ha ancora l'eroe troiano con sé, può cullarsi nell'illusione ancora di un *parvulus* Enea (vv.327-330), ha ancora diverse carte da giocare che saranno illustrate nei restanti settecento versi del libro IV. In questa situazione invece la regina non immagina di ritrovarsi da sola, è sola, ha subito la sventura da lei temuta perdendo Enea, nessun desiderio è più possibile. Come dice infatti la già citata Nahum Megged in Didone Rosario Castellanos trova: «la *soltera*, la *estranjera*, la solitaria. Didone è il simbolo della resa, dell'abbandono, della solitudine [...]»³⁷⁰. È interessante infine notare come il valore distruttivo nei rapporti sociali della disgrazia si ritrovi anche in un altro testo della poetessa, che permette di osservare come suggestioni classiche si mescolino, ancora una volta, con le basi teoriche della scrittrice messicana. Infatti vi è un passo del trattato *Mujer que sabe Latín*, che permette meglio di poter penetrare fino in fondo l'immagine descritta dalla strofa qui esaminata; in esso la poetessa così si esprime sul concetto di *desgracia* che compare anche nella *Lamentación*:

³⁶⁷ *Aen* 4,469-473, Bonifaz Nuño: «Como, demente, ve Penteo los escuadrones de Euménides/y el gémino sol y a Tebas, que doble se ostenta;/o, en las escenas, Orestes Agamenonio agitado/ cuando huye de su madre, armada con antorchas y negras/sierpes, y en el umbral, vengadoras, las Funestas se sientan». Da notare come nel verso successivo proprio il termine *furias* è usato per indicare la follia di Didone il quale già si trova in *Aen* 4,376 che marca l'incipiente fase di follia della regina.

³⁶⁸ *Aen.* 4,190-195.

³⁶⁹ Bonifaz Nuño: «Por ti, las líbicas gentes y los tiranos de númeridas/me odiaron; son me hostiles los tirios; se extinguió por ti mismo/mi pudor, y, mi fama anterior, con la cual, sola, alcanzaba/los astros».

³⁷⁰ Megged 1984, p. 59.

La *desgracia* indurisce e crea disperazione perché imprime nel profondo dell'anima, come ferro rosso, il disprezzo, il disgusto e la repulsione di sé, quel senso di colpa e di macchia che nell'anima, dovrebbe logicamente produrre il crimine e non produce. Il male risiede nell'anima del criminale senza essere percepito. Si sente invece nell'anima del disgraziato innocente. Tutto il disprezzo, tutto l'odio, tutta la repulsione che la nostra ragione associa al crimine, la nostra sensibilità lo conferisce alla disgrazia[...]. Ecco perché la compassione per gli sfortunati è impossibile. Quando ciò accade, è un miracolo più stupefacente del camminare sulle acque, della guarigione dei malati e persino della resurrezione dei morti³⁷¹.

Strofa 26.

Con la strofa 26 si conclude la *Lamentación* con quelle che sono forse le parole più famose della poesia³⁷²: «Porque el dolor ¿y qué otra cosa soy más que dolor? me ha hecho eterna» che ad alcuni ha ricordato il participio «y yo despierta» finale del già citato *Primero Sueño*³⁷³. Si introduce qui una variazione piuttosto significativa rispetto ai referenti classici: la Didone virgiliana muore trafitta dalla spada di Enea al termine della vicenda (vv. 663-705) ed anche quella ovidiana, pur con un rimando all'eternità della sua fama postera, conclude la sua lettera immaginando un ipotetico epitafio, ove il concetto della morte è ben presente: *praebuit Aeneas et causam mortis et ensem;/ipsa sua Dido concidit usa manu*³⁷⁴. La regina di R. Castellanos invece travalica la dimensione, pur desiderata, della morte e diventa eterna come il suo dolore che ne costituisce l'essenza. Per quest'ultimo verso sibillino sono state avanzate due ipotesi d'interpretazione. La prima ha una valenza che si potrebbe definire come “positiva”: è quella seguita da Dolby³⁷⁵, da Gimeno,³⁷⁶ dalla stessa Pleitez Vela³⁷⁷ che interpretano l'espressione «Porque el dolor ¿y qué otra cosa soy más que dolor? me ha hecho eterna» nel senso che è il suo dolore o meglio la sua vicenda mitica intrinsecamente legata al suo soffrire che, divenuta oggetto di letteratura, l'ha sottratta alla morte. Mentre la Didone virgiliana muore definitivamente e quella ovidiana lascia fragili tralci della sua esistenza posti su lapide, la regina messicana ha, come si diceva all'inizio, piena coscienza della letterarietà della sua storia che come le foglie di un albero a primavera, al soffio leggero della lettura delle molteplici versioni in cui la sua sofferenza è immortalata, prima fra tutte l'*Eneide* virgiliana, torna a rinascere. Non è eterna la sofferenza, ma è eterno il ricordo del suo soffrire per i posteri e, con esso, Didone che ne è connaturata. La regina attraverso il suo dolore si è fatta poesia che, a detta della stessa Rosario Castellanos, è: «l'unico modo per raggiungere il permanente in questo mondo»³⁷⁸. Sopravvivenza dunque come permanenza nella scrittura. Il mito vive per sempre nel dolore; e la poetessa, e con lei Didone, muore perché il dolore del mito rimanga nella sua poesia e aspiri all'eternità³⁷⁹.

L'altra visione, che ritroviamo nel saggio di Megged, è invece più pessimistica in quanto pone l'accento non tanto sull'eternità raggiunta dalla regina tramite il soffrire della vicenda mitica ma bensì sull'eterno durare senza fine di questo dolore. Per la Didone virgiliana, perso Enea, persa la fama che la faceva innalzare alle stelle e che, come si è visto, era parte integrante della sua figura

³⁷¹ Castellanos 1973, p. 60. Trad. mia.

³⁷² Zambudio 2021, p. 85.

³⁷³ Dolby 2021, p. 155.

³⁷⁴ *epist.* 7,195-196.

³⁷⁵ *Ibidem.*

³⁷⁶ Cruz Gimeno 2015, p. 81.

³⁷⁷ Pleitez Vela 2009, pp. 84-85.

³⁷⁸ Carballo 1965, p. 412.

³⁷⁹ Dolby 2021, p. 156.

mitica, in pericolo per Iarba, è possibile cercare riparo nella morte, può soggiungere alla fine delle *novissima verba*³⁸⁰:

[...] *Moriemur inultae*

Sed moriamur, - ait -: sic, sic iuvat ire sub umbras.

Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto

*Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis*³⁸¹

La morte come riparo, la morte come soluzione, la morte come dice Rosario Castellanos, «alla fine della strada, come una madre affettuosa e tenera che mi prenderà nel suo caldo abbraccio e parlerà con la sua voce dei miei dolori».³⁸² Tutto questo non è possibile per Didone, la morte per lei non rappresenta una consolazione perché «solo la muerte muere»³⁸³ ma il dolore perdura in eterno. Come riassume Nahum Megged:

Il dolore come l'inferno non ha fine. La morte uccide, ma non il mito, e senza la morte non c'è fine al dolore³⁸⁴.

E, se si vuole, anche questa idea del dolore duraturo e dell'impossibilità del dolore, come nota Josefa Zambudio³⁸⁵, trova il suo referente classico. Anche Didone nell'*Eneide* non riesce a morire: accorre la sorella, si lamenta, la abbraccia, la regina tenta di rialzarsi ma in tutto questo ma la morte non giunge perché *nec fato, merita nec morte peribat, / sed misera ante diem, subitoque accensa furore*.³⁸⁶ Alla fine però Giunone prova misericordia per il suo lungo dolore (*longum miserata dolorem difficilesque obitus*)³⁸⁷ e le manda Iris per poter far dileguare la sua vita nei venti e strapparla dal dolore.

Ma nessuna Iris è presente nel dramma di Rosario Castellanos in quanto, come è stato ripetuto, la dimensione divina è assente dalla *Lamentación*.

2.2.2 Testamento de Hécuba.

Testamento de Hécuba

A Ofelia Guilmain, homenaje

A Ofelia Guilmain, omaggio

Torre, no hiedra, fui. El viento nada pudo

Torre, non edera, ero. Il vento non poteva fare

³⁸⁰ *Aen.* 4,650.

³⁸¹ *Aen.* 4,659-662. Bonifaz Nuño: «Sin vengar moriremos,/mas muramos» -dice. «Así, aun así, ir bajo las sombras consuela./Beba con los ojos, desde alta mar, este fuego el cruel dárdano,/y lleve los presagios de nuestra muerte consigo».

³⁸² Megged 1984, p. 234.

³⁸³ Ivi, p. 234. Trad. mia.

³⁸⁴ Ivi, p. 73. Trad. mia.

³⁸⁵ Zambudio 2021, p. 85.

³⁸⁶ *Aen.* 4,696-697.

³⁸⁷ *Aen.* 4,693-694.

rondando en torno mío con sus cuernos de toro:
alzaba polvaredas desde el norte y el sur
y aún desde otros puntos que olvidé o que ignoraba.
Pero yo resistía, profunda de cimientos,
ancha de muros, sólida
y caliente de entrañas, defendiendo a los míos.

El dolor era un deudo de aquella familia.
No el predilecto ni el mayor. Un deudo
comedido en la faena, humilde comensal,
oscuro relator de cuentos junto al fuego.
Cazaba, en ocasiones, lejos, y por servir
su instinto de varón
que tiene el pulso firme y los ojos certeros.
Volvía con la presa y la entregaba al hábil
destazador y al diestro
afán de la mujeres.

Al recogerme yo decía: qué hermosa
labor están tejiendo con las horas mis manos.
Desde la juventud tuve frente a mis ojos
un hermoso dechado
y no ambicioné más que copiar su figura.
En su día fui casta
y después fiel al único, al esposo.

Nunca la aurora me encontró dormida
ni me alcanzó la noche
antes que se apagara mi rumor de colmena.
La casa de mi dueño se llenó de obras
y su campo llegó hasta el horizonte.

Y para que su nombre no acabara

nulla

si librava intorno a me con le sue corna di toro:
sollevava polvere da nord e da sud e anche da
altri punti che avevo dimenticato o ignorato.

Ma io resistevo, in fondo alle fondamenta, larga
di muri, solida

e caldo del cuore, difendendo ai miei.

Il dolore era un parente di quella famiglia. Non
il preferito o il più anziano. Un familiare un
umile commensale, un oscuro cantastorie
accanto al fuoco. Andava a caccia, a volte,
lontano, e per servire il suo istinto maschile che
ha il polso fermo e gli occhi acuti. Ritornava
con la preda e la consegnava all'abile foga delle
donne.

Mentre mi rialzavo, dicevo: che bello le mie
mani stanno tessendo con le ore. Fin dalla mia
giovinezza ho avuto davanti agli occhi un
bellissimo modello e non avevo altra ambizione
che copiare la sua figura. Un tempo ero casta e
poi fedele all'unico, il marito.

L'alba non mi ha mai trovato addormentata né la
notte mi superò prima che la voce del mio
alveare si spegnesse. La casa del mio padrone
era piena di lavori e il suo campo arrivava fino
all'orizzonte.

E perché il suo nome non finisse
alla fine del suo corpo
ebbe in me figli coraggiosi e laboriosi,
ebbe figlie di virtù, sposate con generi
accettabili (tranne una, una vergine, che si tenne
per sé forse come offerta a un dio).

al acabar su cuerpo
tuvo hijos en mí valientes, laboriosos,
tuvo hijas de virtud,
desposadas con yernos aceptables
(excepto una, virgen, que se guardó a sí misma
tal vez como la ofrenda para un dios).

Los que me conocieron me llamaron
dichosa
y no me contenté con recibir
la feliz alabanza de mis iguales
sino que me incliné hasta los pequeños
para sembrar en ellos gratitud.

Cuando vino el relámpago buscando
aquel árbol de las conversaciones
clamó por la injusticia el fulminado.

Yo no dije palabras, porque es condición mía
no entender otra cosa sino el deber y he sido
obediente al desastre:
viuda irreprochable, reina que pasó a esclava
sin que su dignidad de reina padeciera
y madre, ay, y madre
huérfana de su prole.

Arrastré la vejez como una túnica
demasiado pesada.
Quedé ciega de años y de llanto
y en mi ceguera vi
la visión que sostuvo en su lugar mi ánimo.
Vino la invalidez, el frío, el frío,
y tuve que entregarme a la piedad
de los que viven. Antes
me entregué así al amor, al infortunio.

Quelli che mi conoscevano mi chiamavano
fortunata
e io non mi accontentavo di ricevere
le felici lodi dei miei coetanei
ma mi inchinavo ai più piccoli
per seminare in loro la gratitudine.

Quando i fulmini vennero a cercare
quell'albero di conversazioni
il fulminato gridò all'ingiustizia.

Non ho pronunciato parole, perché è la mia
condizione

di non capire nient'altro che il dovere e sono
stata obbediente al disastro:

una vedova irreprochabile, una regina che è
diventata schiava

senza che la sua dignità di una regina ne
soffrisse
e madre, ahimè, e madre
orfana della sua prole.

Ho trascinato la mia vecchiaia come una tunica
troppo pesante.
Ero cieca per gli anni e le lacrime
e nella mia cecità ho visto
la visione che teneva in piedi il mio spirito.

Arrivò la disabilità, il freddo, il freddo,
e dovetti abbandonarmi alla misericordia
di coloro che vivono. Prima
Mi sono così consegnato all'amore, alla
disgrazia.

Qualcuno assiste alla mia agonia. Mi fa

Alguien asiste mi agonía. Me hace
beber a sorbos una docilidad difícil
y yo voy aceptando
que se cumplan en mí los últimos misterios.

a sorseggiare una difficile docilità
e io accetto
che gli ultimi misteri si compiono in me.

L'altra grande rielaborazione esplicita che Rosario Castellanos fa di una vicenda mitica greco-latina è *Testamento de Hécuba*. La poesia fu pubblicata per la prima volta nel 1968 in *Materia Memorable* e pur costituendo il naturale completamento della *Lamentación*³⁸⁸ è stata oggetto, nonostante abbia dato il titolo ad un importante saggio di Gil Iriarte sulla poesia della poetessa, di minor interesse da parte della critica, forse perché, come fa notare González Osorio, è meno connessa alle vicende personali della poetessa o perché più carsico è il rapporto con i referenti classici³⁸⁹. La vicenda di Ecuba, così come quella di Didone, è stata oggetto di numerose opere dall'antichità fino ai nostri giorni; in principio naturalmente l'*Iliade* di Omero dove però Ecuba è solo un personaggio e non il protagonista, poi Euripide che per primo esplorò in pieno le potenzialità del personaggio dedicandogli ben due tragedie: L'*Ecuba* omonima e le *Troiane*. Da queste trasse materiale, nel mondo latino, Seneca per la sua *Troades* e anche Ovidio ne tratterà la figura seguendo uno dei filoni delle sue *Metamorfosi* nel libro XIII. Questi sono i referenti principali³⁹⁰ con i quali può avere intessuto un dialogo il *Testamento* di Rosario Castellanos. In tutti questi testi si ha l'immagine di Ecuba come donna ormai stanca, anziana, che aggiunge alla fresca perdita di Ettore e Priamo anche quella di Polissena, immolata sulla tomba di Achille per placarne gli spirito e di Polidoro ucciso dall'avidò e malvagio re di Tracia Polinestore³⁹¹. Inoltre è costretta, in quanto risparmiata dalla guerra, a soffrirne le conseguenze: il passaggio dall'essere regina all'essere schiava, le figlie vendute ai nemici greci e lei stessa costretta a servire Odisseo. Tutto questo rende Ecuba un personaggio idoneo, ancora più di Didone, ad esprimere grandi *lamentaciones*³⁹² come quella che svolge in *Testamento* la poetessa messicana memore e debitrice di significativi paralleli presenti nelle fonti classiche appena menzionate. In particolare un primo precedente illustre in cui il lamento si associa alla figura della regina troiana si può individuare nella prima battuta dell'*Ecuba delle Troiane*³⁹³:

ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλὴν

ἐπάειρε δέρην <τ'>· οὐκέτι Τροία

τάδε καὶ βασιλῆς ἐσμεν Τροίας,

μεταβαλλομένου δαίμονος ἄνσχου

πλεῖ κατὰ πορθμόν, πλεῖ κατὰ δαίμονα,

³⁸⁸ González Osorio 2012, p. 118.

³⁸⁹ Ivi, p. 119-120.

³⁹⁰ Ivi, p. 99-110.

³⁹¹ Ivi, pp. 112-115.

³⁹² Ivi, p. 117.

³⁹³ Ivi, p. 120.

μηδὲ προσίστη πρῶϊραν βίότου

πρὸς κῦμα πλέουσα τύχαισιν.

αἰαῖ αἰαῖ

τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέαι στενάχειν,

ἧ πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις;

ὦ πολὺς ὄγκος συστελλόμενος

προγόνων, ὡς οὐδὲν ἄρ' ἦσθα³⁹⁴.

Qui ritroviamo tutti gli elementi che sono parte integrante della figura di Ecuba nelle sue varie riletture come la vecchiaia, la fama di un tempo tradita, il cambio di condizione, gli affetti dei cari, il legame biunivoco con Troia che si ripetono sia in Seneca, sia in Ovidio e che ricorrono anche nel testo ora analizzato³⁹⁵. Quello che cambia tra l'immagine presentata da Euripide e poi da Seneca e quella dello stesso Euripide nell'*Ecuba* e di Ovidio è la maggiore o minore rassegnazione della regina; nell'*Ecuba* infatti abbiamo una donna che si piega sì al destino ma che è capace di un ultimo atto di azione furente punendo il tiranno tracio³⁹⁶. In Ovidio, che attinge ad un'altra variante mitica, addirittura questa furia avvia una trasformazione canina.³⁹⁷ Ciò non avviene nelle *Troiane*, dramma dedicato più alla rassegnazione della schiavitù che al furore della regina e Rosatio Castellanos porta all'estremo tale rassegnazione: la sua Ecuba infatti non ha neppure quel sussulto retorico-accusatorio che Euripide concede al suo personaggio alla vista di Elena (vv. 970-1049). Tuttavia il rapporto con i modelli qui è molto più carsico, molto più sfumato e il referente maggiore va piuttosto ricercato nella produzione della stessa poetessa messicana. Come dice González Osorio³⁹⁸, il vero ipertesto del *Testamento* è la *Lamentación de Dido* con la quale presenta una serie di macro e micro somiglianze: sono entrambe dedicate ad un'eroina tragica del mito, sono entrambe intessute di elementi sia mitici sia legati alla società messicana e presentano la medesima strutturazione degli avvenimenti (cf. **tavola 1**) come ha notato Victor Baptiste³⁹⁹. Hanno inoltre consonanza per forma metrica in quanto anche qui si ripropone il versicolo, seppur caratterizzato da un ritmo più enfatico e solenne e ricorrono infine anche le medesime immagini semantiche. Cambiano però diametralmente gli esiti⁴⁰⁰.

Per quanto riguarda la struttura (e alcuni possibili echi classici), la poesia incomincia come la *Lamentación* con degli epiteti associati al personaggio: con una sintassi franta e mediante l'uso enfatico della negazione (*correptio*)⁴⁰¹, la regina è paragonata ad una torre. La torre in questo contesto ha una valenza polisemica. Richiama sì l'idea della fissità della donna già presente nella poesia precedente, che sarà poi ribadita dall'albero abbattuto dal fulmine (stessa immagine della *Lamentación*), ma anche l'idea di prestigio che la regina esercita e la rigida fedeltà ad un ideale per

³⁹⁴ «Sollevati da terra, sventurata! Alza su la testa! Questo non è più Troia, e noi non siamo più i re di Troia. La sorte si è rovesciata: devi reggerne i colpi. Segui la rotta, naviga il tuo destino, non volgere la prua della vita contro le onde, costeggia gli eventi. ΑΙΑΙ ΑΙΑΙ ! Che cosa non dovrei piangere, povera me, ora che ho perso patria, figli, sposo? O grande orgoglio degli antenati, ti hanno ammainato come una vela: non eri proprio nulla» (*Tr.* 98-109; trad. A. Tonelli).

³⁹⁵ Ivi, pp. 119-120.

³⁹⁶ *Hec.* 950-1295.

³⁹⁷ *met.* 13, 404-407. Su ciò cf. Stok 2008, pp. 503-511.

³⁹⁸ González Osorio 2012, p. 114

³⁹⁹ Baptiste 1967, p. 67.

⁴⁰⁰ González Osorio 2012, pp. 116-118.

⁴⁰¹ Ivi, p. 142.

i suoi comportamenti: lei è come una torre granitica che si staglia immobile ed altissima a difendere i suoi cittadini e, a differenza dell'edera rampicante che ha bisogno di sostegni, si erge da sola, come dice, poi su salde fondamenta fisiche nella metafora e morali nella realtà. L'immagine della torre potrebbe avere qualche parallelo nei modelli classici: Si potrebbe infatti vedere in questa menzione un'associazione fra Ecuba e la città di Troia, che è omericamente associata all'epiteto *Εὐτείχης*⁴⁰² oppure potrebbe richiamare, con ironia tragica, l'immagine dell'alta torre da cui viene gettato Astianatte che è oggetto di una lunga descrizione nelle *Troades* di Seneca:

NUN. Est una magna turris e Troia super,

assueta Priamo, cuius e fastigio

summisque pinnis arbiter belli sedens

regebat acies. Turre in hac blando sinu

fovens nepotem, cum metu versos gravi

Danaos fugaret Hector et ferro et face,

paterna puero bella monstrabat senex.

Haec nota quondam turris et muri decus,

nunc saeva cautes, undique adfusa ducum

*plebisque turba cingitur*⁴⁰³;

Inoltre vi è anche un passo nelle *Troiane* di Euripide in cui si fa diretto riferimento alla torre connessa sia alla figura di Ecuba sia al tema del cambio della fortuna che comparirà più avanti nel testo della Castellanos, ossia i versi 612-613 quando Ecuba rispondendo ad Andromaca dice:

ὄρω τὰ τῶν θεῶν, ὡς τὰ μὲν πυργοῦς' ἄνω

τὸ μηδὲν ὄντα, τὰ δὲ δοκοῦντ' ἀπώλεσαν⁴⁰⁴

Anche l'edera trova un paragone all'interno dei referenti classici e in particolare nell'*Ecuba*, al verso 398: è in scena Odisseo che deve portare con sé Polissena per condurla al sacrificio ma Ecuba, nonostante le rassicurazioni della figlia, non vuole lasciare andare anche quella che già sente (pur non sapendo di Polidoro) essere l'ultima figlia e cerca di essere portata lei al suo posto o di poter andare sacrificata con la vergine, e così minaccia Odisseo:

Εκ. ὁμοία· κισσὸς δρυὸς ὅπως τῆσδ' ἔξομαι⁴⁰⁵.

L'immagine della torre presentata nel primo versicolo è ampliata poi nei versi successivi nei quali Ecuba si dipinge come un bastione di difesa per i suoi contro le offese, ancora una volta, del vento

⁴⁰² Epiteto usato anche da Poseidone in *Tr.* 45.

⁴⁰³ *Tro.* 1069-1079.

⁴⁰⁴ «Vedo cosa fanno gli dèi: levano in alto come torre chi era nulla, annientano chi si credeva potente» (trad. A. Tonelli).

⁴⁰⁵ «Non importa: le starò aggrappata come l'edera alla quercia» (trad. L. Battezzato).

rappresentato come un toro inferocito. Terminato quello che, richiamandosi alla terminologia della retorica classica, González Osorio definisce *exordium*⁴⁰⁶ abbiamo la *narratio* che si può suddividere in due parti: la prima parte è dedicata al racconto delle tappe formative ed educative della regina e poi all'illustrazione della quotidianità della vita passata. Qui vediamo Ecuba raccontare i mestieri, come la regina cartaginese, eminentemente muliebri che gli vengono insegnati durante l'infanzia e che lei è lieta di eseguire («Al recogerme yo decía: qué hermosa labor están tejiendo con las horas mis manos»); poi si ha l'esemplificazione della virtù della castità che la regina mantiene intatta seguendo quello che era un modello che aveva attinto dall'esempio materno e che la condurrà a nozze decorose, con un marito molto potente («La casa de mi dueño se llenó de obras y su campo llegó hasta el horizonte»). Per lui, da brava regina, saprà reggere il peso del potere e regnare mostrando attenzioni anche verso i più deboli, senza cadere nella superbia per la grande fortuna capitataagli («los que me conocieron me llamaron dichosa»). Mentre da brava moglie, affinché, potesse propagare la sua stirpe, darà alla luce molti discendenti, la cui moltitudine nel testo è ben delineata da due versicoli paralleli marcati dalla anafora dell'aggettivo, che sottolinea il numero della prole, e caratterizzati dal parallelismo della struttura sintattica. Alla simmetria grammaticale però non corrisponde l'uguaglianza a livello semantico e concettuale in quanto i due versi evidenziano un ruolo sociale ben diverso per i figli e per le figlie: i figli sono delineati con un'aggettivazione attiva che rimanda al loro futuro eroico mentre le donne, come ben evidenzia la presenza di «yernos», sono destinate solo alla passività del matrimonio. Nel mondo secondo modello che Ecuba, nella sua visione, ci presenta c'è una separazione chiara, naturale anche a livello sintattico. Gli stessi concetti esplicitati in questa parte, il matrimonio con Priamo, il riferirsi alla moltitudine dei figli generati da Ecuba, cosa peraltro proverbiale⁴⁰⁷, e ai diversi ruoli degli stessi, possono trovare un parallelo anche in un passaggio del testo delle *Troiane* di Euripide quando Ecuba, dopo aver colloquiato con Andromaca, così ricorda il suo passato:

ἦ μὲν τύραννος κὰς τύρανν' ἐγημάμην,
κάνταυθ' ἀριστεύοντ' ἐγεινάμην τέκνα,
οὐκ ἀριθμὸν ἄλλως ἀλλ' ὑπερτάτους Φρυγῶν·
οὓς Τρωιάς οὐδ' Ἑλληνίς οὐδὲ βάρβαρος
γυνὴ τεκοῦσα κομπάσειεν ἄν ποτε.
κάκεινά τ' εἶδον δορὶ πεσόνθ' Ἑλληνικῶι
τρίχας τ' ἐτμήθην τάσδε πρὸς τύμβοις νεκρῶν,
καὶ τὸν φυτουργὸν Πρίαμον οὐκ ἄλλων πάρα
κλύουσ' ἔκλαυσα, τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν
αὐτὴ κατασφαγέντ' ἐφ' ἐρκείωι πυρᾷ,
πόλιν θ' ἀλοῦσαν. ἄς δ' ἔθρεψα παρθένους
ἐς ἀξίωμα νυμφίων ἐξαίρετον,

⁴⁰⁶ González Osorio 2012, p. 136.

⁴⁰⁷ Già in Omero (cf. *Il.* 24,495-497). Il riferimento ai cinquanta figli si ritrova anche in *Tr.* 135-139 (τὸν πενήκοντ' ἀροτήρα τέκνων/ Πρίαμον, ἐμέ τε μελέαν Ἐκάβαν ἦ/ ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄτα).

ἄλλοισι θρέψασ' ἐκ χερῶν ἀφηιρέθην·

κοῦτ' ἐξ ἐκείνων ἐλπὶς ὡς ὀφθήσομαι

αὐτὴ τ' ἐκείνας οὐκέτ' ὄψομαι ποτε⁴⁰⁸

La disgrazia incombente che traspare nel testo di Euripide si concretizza anche nel testo messicano: la *narratio* si volge verso la rovina che già era stata preparata sia, con una sorta di prolessi⁴⁰⁹, dall'immagine del dolore che accompagna la famiglia di Ecuba come un allegro commensale («El dolor era un deudo de aquella familia») sia dalla presenza di suoni aspri come le liquide e le rotanti che si affollano anche nei versicoli caratterizzati da contenuti più positivi («Nunca la aurora me encontró dormida»)⁴¹⁰. Come accade per Didone anche per Ecuba l'evento funesto arriva inaspettato, ma se la regina cartaginese era consapevole delle sue colpe, nell'immagine dell'albero colpito dal fulmine che riprende le metafore “arboree” della *Lamentación*, c'è quasi una sorta di incredulità per la mancanza effettiva di una colpa compiuta. Mentre poi Didone si aggira come una menade per la città, insegue invano Enea per la spiaggia, qui invece la regina troiana è presentata come incapace di parlare ma non per il dolore ma ancora una volta per la volontà di mantenersi fedele ad un modello di vita: la regina non cambia nella disgrazia, non urla agli dei come fa la pur remissiva Ecuba euripidea⁴¹¹ ma con la stessa dignità che l'aveva distinta nel suo ruolo regale passa alla schiavitù. Il dolore però, anche se non espresso, si osserva nella sintassi che si frange in frequenti anadiplosi come in «Vino la invalidez, el frío, el frío» accompagnati anche da lamenti come in «y madre, ay, y madre huérfana de su prole»⁴¹², immagine ossimorica dove forse si può vedere l'eco dell'ἄπαιδ' del verso 440 dell'*Ecuba* di Euripide quando la regina supplica Polissena di non lasciarla. Si può inoltre osservare anche nel rapido cambio di persona verbale che passa bruscamente dalla prima alla terza⁴¹³. Ritroviamo poi menzionati, attraverso metafore fortemente

⁴⁰⁸ «Ero regina, mi accasai con stirpe di re, ebbi dei figli straordinari, tanti - il che non conta - ma soprattutto i migliori tra i Frigi: nessuna donna troiana, greca, barbara potrebbe vantarsi di figli come i miei. Ma li vidi cadere sotto le lance dei Greci, sulle loro tombe recisi questa mia chioma. Piansi la morte di Priamo, loro padre, e non per averne sentito parlare: lo sgozzarono sull'altare domestico proprio sotto i miei occhi, mentre la città veniva presa. Avevo allevato per degne nozze le mie figlie e mi furono strappate dalle mani: le avevo educate per altri. Mi rivedranno? Io le rivedrò?» Non ho più speranze» *Tr.* 474-488. Trad. A. Tonelli. «y me despose con un ver tuve hijos en Todo excelente si eran muchos el número nada hubieran sido si no fueran como lo fueron los mejores entre los y hay hijos como estos yo los vi Ir pereciendo Al filo de las lanzas de los griegos y rendí el tributo de mi cabellera sobre sus tumbas y el prolífico no llamada por otro en amarga noticias Supe que era muerte lo vi caer asesinado junto al fuego sagrado del hogar con estos ojos míos y a la hora misma en que sucumbía Troya mis hijas doncellas que yo fui criando con esmero para que fueran Gala y gozo esposos dignos a manos muy ajenas a dar cuero» (trad. A.M Garibay 1963).

⁴⁰⁹ González Osorio 2012, pp. 124-125

⁴¹⁰ Cf. *ivi*, p. 140 ove González Osorio fornisce maggiori esempi.

⁴¹¹ *Tr.* 1240-1245 in cui si esprime la vanità dei sacrifici dei troiani a causa dell'odio degli dei.

⁴¹² *Ivi*, pp. 128-129.

⁴¹³ Zambudio 2021, p. 87.

icastiche e concrete⁴¹⁴, quegli elementi che classicamente si accompagnano alla figura di Ecuba dopo la caduta di Troia come la vecchiaia paragonata qui ad una tunica pesante, le lacrime che rendono ciechi gli occhi e la solitudine che accompagna la schiavitù. In maniera simile a Didone anche nel *Testamento* nel momento della *conclusio* vi è una sorta di comprensione profonda, di folgorazione circa il ruolo che volente o nolente l'eroina ha giocato nella vicenda; la regina ormai orbata della sua fortuna si rende conto della sua condizione presente e futura ma, a differenza di Elissa, non vi è un cambiamento, un mutamento nel carattere della protagonista (Didone ad esempio impazza come una menade): persino nel momento più difficile della sua esistenza, Ecuba rimane passiva e si piega alla misericordia del nemico ed ai misteri che il futuro gli riserverà («una docilidad difícil y yo voy aceptando que se cumplan en mí los últimos misterios»). Non è specificato quali siano i misteri, se si riferiscano all'inspiegabile, almeno in ottica troiana, uccisione di Polissena⁴¹⁵, se facciano riferimento ad un qualche tentativo di ribellione che portino a misteriose trasformazioni come raccontato dalle *Metamorfosi* o ancora se richiama la mesta via della schiavitù. Ma il fatto che gli ultimi due versicoli siano caratterizzati da due parole in fine di metro particolarmente marcate come il verbo *acceptar* e il sostantivo *docilidad*⁴¹⁶ indirizzano decisamente verso quell'immagine di triste rassegnazione che chiude anche le *Troiane* di Euripide quando Ecuba, avviandosi alle navi, pronuncia le seguenti parole (vv. 127-30):

ἰὼ ἰώ, τρομερὰ τρομερὰ

μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἵχνοσ' ἴτ' ἐπὶ

δούλειον ἀμέραν βίου⁴¹⁷

Il *Testamento de Hécuba* dunque ci restituisce un'immagine della regina, che come detto, non corrisponde a quella che vediamo nei due autori latini né all'*Ecuba* dell'omonima tragedia euripidea ma che è molto vicina a quella rassegnata e passiva delle *Troiane*. È interessante a tal proposito notare, come fa González Osorio⁴¹⁸, come lo stesso testo era stato oggetto di un altro rifacimento quasi contemporaneo, nel 1964, nel quale però l'immagine della regina troiana è declinata in tutt'altra direzione: *Les Troyennes* di Jean Paul Sartre.

In quest'opera Sartre trasforma in maniera piuttosto radicale la tragedia euripidea giustificando gli adattamenti con la pretesa di raggiungere un pubblico che aveva ormai perso i riferimenti socio-culturali delle *Troiane*; «tra la tragedia di Euripide e la società ateniese del V secolo» sosteneva «c'è un rapporto implicito che oggi non possiamo più vedere se non dall'esterno»⁴¹⁹. Per recuperare

⁴¹⁴ González Osorio 2012, p. 139.

⁴¹⁵ E. Tr. 265-267.

⁴¹⁶ González Osorio 2012, pp. 142-143.

⁴¹⁷ «Ἰὼ Membra tremanti, reggete i miei passi! Andate, o infelici, verso il giorno della schiavitù» Trad. A. Tonelli. «Ya temblorosos miembros emprender en la marcha se inicia el viaje hacia la esclavitud de mi vida » Trad. A.M. Garibay.

⁴¹⁸ Ivi, p. 112-114.

⁴¹⁹ «Un rapport implicite que nous ne pouvons plus voir aujourd'hui que du dehors» Sartre 1965, p. 4. Trad. mia.

il quale, concludeva⁴²⁰, non basta limitarsi ad una traduzione ma si deve intervenire in maniera ben più radicale in termini di stile, trama e contenuto affinché il pubblico della metà del XX secolo possa accedere a quel processo di piena ricezione di un testo di oltre duemila anni fa. Tra le modifiche che vide come necessarie, vi furono innanzitutto quelle di stile; Sartre, infatti riteneva che le opposizioni dei personaggi e le loro reazioni fossero fin troppo contenute in Euripide, ragione per cui cercò di «drammatizzare accentuando le opposizioni che sono implicite in Euripide: il conflitto tra Andromaca ed Ecuba, il doppio atteggiamento di Ecuba, che è tanto rapida nell’abbandonarsi alla sua sventura quanto nel chiedere giustizia [...]»⁴²¹. Ma non cambiò solo il carattere dei personaggi e la natura delle loro passioni, trasformò La guerra di Troia secondo le ragioni geopolitiche del ‘900 in uno scontro impari tra un Occidente europeo invasore e un Oriente troiano sgomento di fronte alla ferocia⁴²². Per questo lo scrittore francese modificò il carattere delle schiave troiane e della regina detronizzata, trasformandoli in donne battagliere che si ribellano al giogo dei loro conquistatori, pronte a morire con dignità. Questo non è presente in Rosario Castellanos che anzi appiattisce ancora di più la figura di Ecuba, negandole ogni ribellione anche solo retorica; inoltre se Sartre elimina dal suo testo ogni riferimento al mito classico troppo esplicito lasciando solo gli elementi più evidenti perché «il testo di Euripide contiene numerose allusioni che il pubblico ateniese comprendeva immediatamente, ma alle quali noi non siamo più sensibili perché abbiamo dimenticato le leggende»⁴²³, la poetessa messicana compie l’azione contraria o se si vuole, porta la riduzione sartriana, almeno in apparenza, all’estremo. Il rapporto infatti con il referente classico, al di là dei piccoli echi testuali che si è provato ad individuare, è estremamente velato, quasi nascosto cosicché ad una lettura superficiale, da lettore medio novecentesco per dirla alla Sartre, l’opera può apparire come un resoconto biografico, un testamento per l’appunto, del tutto generico. Se si esclude dall’analisi l’elemento paratestuale (o sarebbe meglio dire gli elementi paratestuali) non vi è niente che richiami al mito di Ecuba e al mondo classico in generale. A differenza della *Lamentación* dove facevano bella mostra di sé i nomi di Didone, di Enea, delle furie qui Rosario Castellanos opera un’azione di celamento del mito che, attraverso l’uso della perifrasi e dei sostantivi generici, si universalizza e si rende quotidiano. Ad un lettore più attento però, compaiono tutti gli elementi del mito di Ecuba: c’è Paride dietro il «deudo no el predilecto ni el mayor» con anche, forse il riferimento alla sua giovinezza passata nei boschi raccontata da Apollodoro⁴²⁴ e c’è Priamo nell’immagine del marito illustre il cui regno si estende «hasta el horizonte». In quell’«Hijos» e «Hijas» poi ritroviamo Ettore, Polissena, Andromaca, figure di un certo peso all’interno dei referenti classici, qui però riunite e generalizzate in due versicoli; solo Cassandra ha il suo spazio, ma compare anche lei senza nome e all’interno di una frase parentetica come a nascondere la sua presenza in quanto eccezione nell’uniforme virtuosità della prole di Priamo. La stessa frase con cui è presentata la profetessa può evidenziare delle somiglianze con una supplica pronunciata da Ecuba nelle Troiane quando dice ἡ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, αἶ γέρας ὀχρυσσοκόμας ἔδωκ’ ἄλεκτρον ζῶαν,⁴²⁵ anche se qui è aggiunto, forse con la solita ironia “castellanesca”⁴²⁶, una sfumatura di probabilità («tal vez como la ofrenda para un dios»). Anche in un altro elemento, potenzialmente rivelatore della materia mitica e del possibile referente classico, si compie questo gioco di neutralizzazione del mito nella quotidianità generale ossia nella dedica

⁴²⁰ Ivi, p. 5.

⁴²¹ «J’ai essayé de la “dramatiser” en marquant des oppositions qui restent implicites chez Euripide: le conflit entre Andromaque et Hécube, la double attitude d’Hécube, qui tantôt d’abandonner à son malheur, tantôt réclame justice [...]» (ivi, p. 6).

⁴²² González Osorio 2012, pp. 113-114.

⁴²³ «Le texte d’Euripide contient de nombreuses allusions que le public athénien comprenait immédiatement, mais auxquelles nous ne sommes plus sensibles parce que nous avons oublié les légendes» (ivi, p. 10).

⁴²⁴ Apollod. 3,12,5.

⁴²⁵ Tr. 253-254 «La fanciulla a cui il dio dalle auree chiome aveva concesso in dono una vita ignara di nozze? ». Trad. A. Tonelli. «¿ Febo Apollo perpetua virgen dónde que viva sin marido le concede el Dios de áureos? » Trad. A.M. Garibay.

⁴²⁶ Megged 1984, p. 244.

che, come soventemente accade nei testi del XIX e XX secolo ma non solo, possiede una stretta attinenza con il testo poetico. Ad un lettore europeo infatti o poco esperto di drammaturgia la dedica, ad Ofelia Guilmain passa quasi inosservata, ma analizzato più attentamente costituisce una potente chiave interpretativa: Ofelia Guilmain, spagnola di origine ed emigrata insieme a diverse altre personalità anche accademiche durante la dominazione franchista, è stata infatti una delle più grandi attrici nel Messico del secondo dopoguerra e fra i tanti ruoli che interpretò ve n'è uno di particolare importanza: Nel 1963 (quattro anni prima della poesia) interpretò proprio Ecuba nel film *Las Troyanas* di Sergio Véjar che si basava su una traduzione piuttosto fedele dell'omonimo dramma euripideo fatta da Angél Maria Garibay⁴²⁷. Tutti però questi elementi si limitano a semplici riferimenti più o meno nascosti in un testo che si mantiene generale. L'obiettivo infatti di Rosario Castellanos è qui di delineare un modello universale contrapposto a quello delineato attraverso il paradigma mitico di Didone ossia quello della donna sottomessa passivamente ai valori della società patriarcale messicana. Fin dall'infanzia infatti Ecuba è descritta seguire un modello ben preciso, uniformarsi ad un determinato stereotipo muliebre fino a rimanerne intrappolata. Anche la regina troiana, come la sovrana cartaginese, recepisce i modelli e i mestieri tramandati dalla madre ma se Didone presenta la duplice prospettiva del giorno e della notte, del margine, del limite e nel limite, di una qualche forma di ribellione, in Ecuba ciò non c'è. Tutto nel suo mondo è strutturato secondo regole ferree che impongono una rigorosa divisione dei compiti fra l'uomo agente e la donna passiva; questo lo si è analizzato nel caso dei figli e delle figlie ma lo si può anche vedere quando si parla del *deudo*: lui caccia, alle donne spetta cucinare. Come anche in Didone vi è la dimensione dell'amore in questo caso quello che prova per il marito e per la patria. Tuttavia, si tratta di un amore diseguale che mira a prolungare la gloria di Priamo attraverso i figli, ma non la sua⁴²⁸. Manca dunque nell'esistenza di Ecuba quel moto di ribellione di cui, pur con scarsi risultati si fa portavoce la regina punica; in lei tutto procede in maniera lineare: è la donna perfetta, madre amorevole, moglie casta e fedele, regina incrollabile prigioniera dignitosa; tutto è insomma strutturato ed ubbidiente ad un modello, tutto il suo mondo si divide in maniera quasi manichea. In realtà vi è una nota stonata nella sua presentazione, rappresentata da sua figlia Cassandra che sceglie di non maritarsi ma è ridotta al silenzio, limitata all'interno di una frase parentetica che interrompe, ma solo per un attimo, il ritmo maestoso del versicolo biblico, come ad eliminare quell'*αἰσχύναν Ἀργείοισιν*⁴²⁹. Neppure la caduta di Troia, la morte dei suoi cari provoca ribellione, si sottolinea solo la sua incapacità o meglio la sua non volontà di parlare. Come Didone è, in ultima istanza, afflitta da una fine liberatoria che tarda ad arrivare, ma nel momento finale della sua vita non una *Lamentación* le scaturisce ma un *Testamento* distante e pacato che sfuma, nel confine fra la morte e la vita, in una dichiarazione di docilità. Se, come si è detto, in Didone possiamo vedere l'immagine di Sor Juana, in Ecuba, riprendendo quei tre possibili modelli muliebri in Messico citati dalla Castellanos, si può vedere la Vergine di Guadalupe «una donna che sublima la sua condizione nella maternità»⁴³⁰. In lei, resa modello universale, si possono riconoscere tutte quelle donne che sono rimaste in silenzio, accettando le regole imposte, rimanendo al riparo dietro le ingombranti figure dei mariti; se la regina cartaginese è *en el margin*, Ecuba è la *mujer en el umbral*⁴³¹.

⁴²⁷ Cf. Pianacci 2018, pp. 211-217. La traduzione di Garibay è presente in nota in corrispondenza dei passi citati. Il grande interesse per il testo euripideo nella seconda metà del XIX secolo può essere considerato uno dei maggiori influssi sulla cultura messicana dell'*Ateneo* di Reyes e Vasconcelos.

⁴²⁸ Zambudio 2021, p. 87.

⁴²⁹ *Tr.* 170.

⁴³⁰ Ahern 1994, p.42. Trad. mia.

⁴³¹ Zambudio 2021, p. 86.

2.2.3 Destino.

<p>Matamos lo que amamos. Lo demás no ha estado vivo nunca.</p> <p>Ninguno está tan cerca. A ningún otro hiere un olvido, una ausencia, a veces menos.</p> <p>Matamos lo que amamos. ¡Que cese esta asfixia de respirar con un pulmón ajeno!</p> <p>El aire no es bastante para los dos. Y no basta la tierra para los cuerpos juntos y la ración de la esperanza es poca y el dolor no se puede compartir.</p> <p>El hombre es ánima de soledades, ciervo con una flecha en el ijar que huye y se desangra.</p> <p>Ah, pero el odio, su fijeza insomne de pupilas de vidrio; su actitud que es a la vez reposo y amenaza.</p> <p>El ciervo va a beber y en el agua aparece el reflejo del tigre.</p> <p>El ciervo bebe el agua y la imagen. Se vuelve -antes que lo devoren- (cómplice, fascinado) Igual a su enemigo.</p> <p>Damos la vida solo a lo que odiamos</p>	<p>Uccidiamo quel che amiamo. Il resto non è stato vivo mai.</p> <p>Nessuno è così vicino. Nessun altro è ferito da un oblio, da un'essenza, a volte da meno</p> <p>. Uccidiamo quel che amiamo.</p> <p>Finisca ormai questa asfissia di respirare con un polmone altrui!</p> <p>L'aria non basta per entrambi. E non basta la terra per i corpi uniti e la ragione della speranza è poca e il dolore non si può spartire.</p> <p>È l'uomo un animale di solitudini, cervo con una freccia nel fianco che fugge e perde sangue.</p> <p>Ah, ma l'odio, la sua fissità insonne dalle pupille di vetro; il suo modo d'essere che al tempo stesso è riposo e minaccia.</p> <p>Il cervo va a bere e nell'acqua appare il riflesso di una tigre.</p> <p>Beve il cervo l'acqua e l'immagine. Diventa -prima che lo divorino- (complice, affascinato) uguale al suo nemico.</p> <p>Diamo la vita solo a quel che odiamo⁴³².</p>
--	--

⁴³² Trad. Carlo Coccioli e Tullio Ristori.

L'ultimo caso che sarà esaminato riguarda un'opera dove il rapporto fra il classico e Rosario Castellanos non è immediato ed esplicito ma agisce carsicamente nella composizione. La poesia *Destino* venne per la prima volta pubblicata nella raccolta *Lívida Luz* del 1972, per poi entrare nell'ultima raccolta poetica generale della poetessa messicana, *Poesia no eres tú* nel 1974. Come il *Testamento* e la *Lamentación* anche *Destino* si occupa delle tematiche comuni nella poetica rosarina: l'amore, il dolore e la morte. La poesia descrive l'impossibilità ed insieme l'inevitabilità del rapporto amoroso in virtù della sua natura dicotomica e distruttiva che porta ad amare e a sentirsi attratti dal proprio opposto con conseguenze ben poco positive seppure inevitabili («lo demás no ha estado vivo nunca»). In questa trattazione grande importanza assume il rapporto metaforico esteso con il cervo prima preso per simboleggiare l'amante colto da una passione che non può soddisfare, in quanto più naturalmente predisposto alla solitudine, e poi per esemplificare, in maniera plastica, l'attrazione distruttiva dell'amore per il proprio opposto e fornire la base alla frase antinomica, parallela a quella iniziale, che chiude l'opera. Il cervo insomma diventa paradigma della condizione esistenziale dell'essere umano in senso lato o dell'amante in un valore più ristretto (e in senso personale di Rosario Castellanos e della sua relazione di cui si è già parlato). Riguardo proprio alla metafora del cervo Ronald J. Friis⁴³³ ne identificava un parallelo con il dipinto *El venado herido* di Frida Kahlo. Si tratta di un piccolo dipinto ad olio che la pittrice ultimò nel 1946 ancora sofferente per un'operazione alla schiena: l'opera rappresenta un cervo in fuga con il volto umano di Frida, ben riconoscibile dalle sopracciglia unite, che osserva l'osservatore con sguardo sofferente; sul dorso del corpo sono visibili nove frecce mentre lo sfondo è costituito da nove alberi secchi e nodosi che si aprono su una distesa marina, mentre sopra, il cielo minaccia pioggia. *Mutatis mutandis*, in questa immagine, ritroviamo dunque una serie di motivi già presenti in *Destino*: il cervo come immagine dell'umanità (e dell'autrice), le frecce e la solitudine. Ma per quanto R. Castellanos potrebbe aver conosciuto il quadro della Kahlo, personalità, tra l'altro, molto vicina nei tratti alla poetessa di Comitán (entrambe femministe, entrambe messicane, entrambe estremamente rivalutate dopo la morte)⁴³⁴, il parallelo che Friis propone non è con l'opera in sé quanto con il contesto storico-culturale che genera queste opere. Entrambe infatti si formano nel contesto di rinnovamento del secondo dopoguerra e sono l'unione di due opposti influssi: quello della cultura indigena e quello del mito classico. Per quanto riguarda la prima componente, che tanta parte ebbe nella pittura della Kahlo⁴³⁵, è importante ricordare la preminenza che la figura del cervo riveste nella mentalità della popolazione dei *naturales* in Messico. Il cervo nell'Indigenismo è un animale o meglio l'animale sacro per eccellenza. In particolare per gli *Huichol*, gli indigeni che occupavano le impervie zone settentrionali del Messico il cervo rappresenta parte integrante della trinità, insieme al mais e al *peyote*, del loro pantheon alla cui sommità si staglia il Cervo Blu unione dei tre elementi appena menzionati e patrono del loro popolo⁴³⁶. Tale massima divinità, secondo la mentalità indigena, può essere raggiunta attraverso il canale mistico-misterico del *peyote* che veicola visioni e permette al Cervo blu, che un tempo ne favorì la scoperta, di visitare i suoi fedeli per guarirli dai loro turbamenti⁴³⁷. Ancora oggi in Messico si celebra la *Fiesta del Venado* ove la simbologia connessa al cervo mantiene una centralità assoluta. Questo elemento della sacralità indigena non è assente neppure nella produzione di Rosario Castellanos, che, come già si era detto all'inizio, è particolarmente attenta ai valori e all'identità delle popolazioni indigeni con cui crebbe a stretto contatto⁴³⁸. Ad esempio la figura del cervo è presente in quella che è considerata la prima novella indigenista della poetessa *Balún Canán*⁴³⁹ del 1957 (titolo che richiama il nome locale di Comitán) che racconta, ripercorrendo di fatto le tappe biografiche della stessa Castellanos,⁴⁴⁰ la

⁴³³ Friis 2004, pp. 53-61.

⁴³⁴ Ivi, pp. 54.

⁴³⁵ Ivi, p. 55.

⁴³⁶ Myerhoff 1970, pp. 64-78.

⁴³⁷ Lumholtz 1986, pp. 44-45.

⁴³⁸ Schwartz 1984, pp. 89-91.

⁴³⁹ Ahern 1994, pp. 3-4.

storia di una bambina di sette anni e di suo fratello, figli di un ricco proprietario terriero, che assistono alle temperie seguite alla riforma terriera del *General Cardenas*, *El hombre del destino* come lo chiamava la stessa Rosario Castellanos⁴⁴¹, che aveva sancito una redistribuzione più equa della terra. Nei vari avvenimenti che illustrano il difficile rapporto fra gli antichi signori del posto e la popolazione locale ve ne è uno piuttosto significativo che coinvolge la figura del cervo: Ernesto, figlio illegittimo del fratello del padre della bambina uccide, in spregio alle tradizioni indigene, un *venado*, episodio inizialmente considerato di poco conto ma che presagisce la sventura finale della famiglia di che vede, al suo culmine, la morte del fratello Mario⁴⁴².

L'elemento classico invece è, almeno per il dipinto della Kahlo, il mito di Diana e Atteone. Questo mito è stato oggetto di numerose trattazioni nell'antichità, da Esiodo fino a Callimaco⁴⁴³ ma trova la sua piena espressione nel terzo libro delle *Metamorfosi* ovidiane dove, parlando di Cadmo, si riflette anche sulla sorte di suo nipote. Nella versione di Ovidio Atteone, di ritorno dalla caccia, a mezzogiorno, si imbatte in Diana che, attorniata dalle ancelle, sta facendo il bagno in una grotta.⁴⁴⁴ Alla vista, pur incolpevole, dell'uomo, la dea spaventata gli getta contro dell'acqua e lo maledice in modo che non possa più parlare e rivelare quell'immagine che dovrebbe rimanere nascosta agli occhi umani. Il cacciatore fugge da quella difficile situazione e, ignaro della metamorfosi avvenuta, si stupisce della velocità delle sue gambe fin quando:

Ut vero vultus et cornua vidit in unda:

“Me miserum!” dicturus erat; vox nulla secuta est;

ingemuit; vox illa fuit; lacrimaeque per ora

⁴⁴⁰ Meléndez 1998, pp. 339-363.

⁴⁴¹ Lazaro Cardenas che attraverso una serie di provvedimenti fra il 1930 e il 1940, portò il Messico in una condizione di relativa stabilità (fu il suo governo che tra l'altro favorì l'arrivo degli esuli franchisti), fu una figura che indirettamente influenzò molto il destino (da qui il titolo del saggio) di R. Castellanos. Durante il suo governo infatti, in seguito all'importante riforma agraria che ridisegnò i rapporti terrieri con la distribuzione di 17 milioni di ettari di terreni ed alla creazione dell'*Ejido* (una sorta di campo comune condiviso fra i contadini di uno stesso villaggio), «many landowners felt forced to send their female offspring to school. Young ladies could no longer stay at home in wait of marriage» (Flores de Ulysses 1991, p. 15). Grazie dunque a questa particolare situazione creatasi, l'istruzione femminile (compresa quella della poetessa) incominciò con maggior forza a diffondersi anche nelle zone più arretrate. Per Lazaro Cardenas, la sua riforma agraria e il concetto di *Ejido* cf. Pallares 1980, pp. 125-134 e più specificamente per la zona del Chiapas in quegli anni cf. Nolan Ferrel 2010, pp. 551-585.

⁴⁴² «Come in un sogno, abbiamo visto apparire davanti a noi un cerbiatto. Arrivava inseguito da chissà quale pericolo più grande e si fermò sul bordo della tovaglia, tremando di sorpresa e di paura, i suoi occhi erano umidi, le sue orecchie attente. Voleva girarsi e scappare, ma Ernesto aveva già estratto la pistola e aveva sparato alla fronte dell'animale, in mezzo al quale stavano appena spuntando le corna. Rimase disteso, con gli zoccoli pieni di fango per la sua corsa disastrosa, la pelle luccicante dell'ultimo sudore. “È venuto a cercare la sua morte”. Ernesto non vuole prendersi il merito, ma è ovvio che è orgoglioso della sua azione. Pulisce accuratamente la canna della pistola con un fazzoletto prima di riporla. Mario e io ci avviciniamo timidamente al luogo in cui giace il cervo. Non sapevamo che fosse così facile morire e rimanere immobili. Uno degli indigeni, che è dietro di noi, si inginocchia e con la punta di una bacchetta solleva la palpebra del cervo. E spunta fuori un occhio spento e opaco, come una pozza d'acqua stagnante dove la decomposizione sta già fermentando. Anche gli indigeni si sporgono verso questo occhio nudo e vedono qualcosa in fondo ad esso perché quando si alzano hanno un volto distorto. Si ritirano e vanno a rannicchiarsi lontano da noi, evitandoci. Da lì ci guardano e sussurrano. “Cosa stanno dicendo?” chiede Ernesto con un principio di inquietudine. Mio padre spegne i resti del fuoco, calpestandolo con i suoi robusti stivali. “Nulla. Superstizioni”. Slega i cavalli e se ne va. La sua voce è densa di rabbia. Ernesto non capisce. “E il cervo?” “Marcirà qui”» (Castellanos 1957, p. 23). Trad. Locati.

⁴⁴³ Menichetti 2011, pp 45-50 ; Grassigli 2011, pp. 51-63.

⁴⁴⁴ Dalla cui immagine prenderà poi spunto Pierre Klossowski per *Le Bain de Diane* (1965).

*non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit*⁴⁴⁵.

Non fa in tempo a stupirsi ulteriormente perché i cani, ingannati dal suo sembiante, lo sbranano vivo condannandolo ad una triste morte. Il passo ovidiano o più in generale il mito di Atteone può essere a buon ragione considerato il referente classico dell'operazione pittorica di Frida Kahlo e il discorso può valere fino ad un certo punto anche per la metafora del cervo di R. Castellanos; Ovidio infatti si è visto essere uno degli autori che sicuramente la poetessa (come già si è visto a proposito di *Lamentación de Dido*) conosceva approfonditamente e nel passo appena menzionato si possono rintracciare molti elementi che caratterizzano anche *Destino*: le frecce, il cervo metafora (qui metamorfosi) dell'uomo, la fuga, la fonte, l'immagine, financo il «matamos lo que amamos» può essere osservato come un rimando ai cani che effettivamente uccidono il padrone da loro amato. Si possono tuttavia individuare anche altri testi che possono avere costituito un modello per la poetessa;

Innanzitutto, considerato la grande influenza che la Bibbia ha rivestito (cf. *Lamentación*) nella produzione della Castellanos e la numerologia che si nasconde dietro la quantità degli elementi fisici del quadro della Kahlo (9 frecce, 9 alberi), un primo grande modello potrebbero essere i testi sacri ove la menzione del cervo è molto ricorrente⁴⁴⁶ sia nel *Vecchio Testamento* sia poi nel *Nuovo* nel quale diventa simbolo di Cristo. In particolare vi è un testo dove ritroviamo la figura del cervo connessa all'acqua ed è in passo del Salmo 42 che così recita:

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum,

*ita desiderat anima mea ad te, Deus*⁴⁴⁷.

Anche qui, se si valorizza l'interpretazione che Agostino dà del passo nelle *Enarrationes in Psalmos*⁴⁴⁸, ove connette la figura del cervo a quella dei fedeli che come i cervi si aiutano l'un l'altro ed insieme anelano l'amore di Dio, si può ritrovare l'idea della figura del cervo che si universalizza, che diviene immagine dell'Uomo (Gesù) ma anche degli uomini e più in particolare dei credenti. manca però l'elemento ferino, le frecce e la compresenza degli opposti.

Uscendo dalla parentesi biblica, si può allora citare almeno un altro testo, limitandosi agli autori conosciuti dalla Castellanos, che potrebbe essere stato il referente per *Destino*: la favola del *Cervo alla fonte* nelle versioni di Fedro e di Esopo⁴⁴⁹.

La vicenda riportata da Phaedr. 1,12 e da Aesop. 102 C racconta di un cervo (o di una cerva nel testo greco) che giunto ad una fonte per dissetarsi, si insuperbisce vedendo l'immagine delle corna nell'acqua, rimanendo affascinato dalla loro maestosa grandezza. Disprezza invece le gambe, a suo parere troppo misere e fragili. Mentre medita su queste cose però, ecco che da dietro sente l'avvicinarsi di un pericolo e qui le versioni divergono: in Fedro troviamo i cacciatori ad inseguire l'animale mentre in Esopo è un grosso leone. Il termine della vicenda e la morale delle due favole è però la medesima con il cervo che si ritrova impigliato a causa del suo imponente palco di corna nei rami di un fitto bosco, dopo essere riuscito grazie all'agilità delle sue gambe, a scappare dai nemici

⁴⁴⁵ *met.* 3, 200-204.

⁴⁴⁶ Solo per darne un parziale elenco si trova, ad esempio, in Gen.49,21; Dt. 12,15-.22; 14,5-15,22; 1Sam 22,34; 1Re 5,3; Gb. 39,1; Sal. 17,34-22,1-28,9; Pr 5,19-7,22; Ct. 2,7-3,5; Is 35,6; Ger. 14,5; Lam 1,6; Ab 3,19.

⁴⁴⁷ Sal. 42,2.

⁴⁴⁸ Aug. *In psalm.* 42,2.

⁴⁴⁹ In realtà anche in Babr. 49 si trova la medesima vicenda ma è meno probabile che la poetessa conoscesse questa versione considerata la sua scarsa diffusione in terra ispanica (la prima traduzione in lingua spagnola è del 1985, cf. López Facal-García Gual-Bádenas de la Peña 1985, p. 302).

ed in questa situazione, attendendo ormai la morte si trova a deplorare la sua stoltezza nell'aver disprezzato ciò che era utile ed amato il disprezzabile:

O me infelicem, qui nunc demum intellego

utilia mihi quam fuerint quae despexeram

*et quae laudaram quantum luctus habuerint [...]*⁴⁵⁰

Nella versione di Esopo è presente anche l'epimitio che riprende e riassume il concetto già presente nella *Lamentación* del cervo fedriano:

οὕτω πολλάκις ἐν κινδύνοις οἱ μὲν ὑποπτοὶ τῶν φίλων σωτῆρες ἐγένοντο, οἱ δὲ σφόδρα ἐμπιστευθέντες προδότηται⁴⁵¹

In questa vicenda si possono osservare tutti gli elementi presenti all'interno della poesia di R. Castellanos: il rimirare affascinati l'immagine nella fonte, la presenza minacciosa del felino (qui un leone), la presenza dei cacciatori che potrebbe richiamare il cervo ferito della prima parte della metafora estesa di *Destino*, il cervo appunto e soprattutto l'idea antinomica dell'amare ciò che ci è contrario e di uccidere e disprezzare ciò che ci è utile. Addirittura anche la stessa struttura della poesia potrebbe richiamare quella di un testo favolistico aperto e chiuso dalle due frasi identiche pur da opposta prospettiva («Matamos lo que amamos» e «Damos la vida solo a lo que odiamos») che potrebbero agire come una sorta di promitio ed epimitio.

A differenza di ciò che invece è accaduto per il rapporto con Virgilio ed Ovidio, non vi sono studi o analisi che attestino il rapporto della poetessa messicana con la tradizione favolistica classica ma è molto probabile che Rosario Castellanos avesse conoscenza di Fedro ed Esopo in generale e della vicenda del *Cervo alla fonte* in particolare. Il contatto infatti con il testo di Fedro potrebbe essere avvenuto attraverso almeno tre canali:

- 1) Il contatto mediato dalla scuola: è possibile che la poetessa messicana si sia accostata al testo, almeno quello di Fedro, in ambito scolastico; si è osservato infatti nella sezione generale come le sue favole fossero uno dei testi base nell'apprendimento del latino fin dai suoi livelli più bassi e, per quanto la poetessa, abbia intrapreso gli studi in una fase in cui la lingua di Virgilio stava ormai lentamente scomparendo dall'insegnamento non universitario, è altresì probabile che, complice anche la relativa arretratezza del sistema educativo del Chiapas⁴⁵² e la pervasività delle favole di Fedro, ne sia venuta in contatto. Si deve inoltre ricordare come Perla Schwartz in *R. Castellanos, Mujer que supó latin*, sottolinei come una delle sue letture preferite in età scolastica fosse proprio la narrativa favolistica,⁴⁵³ il che rappresenta un'ulteriore indizio in questa direzione.
- 2) Il contatto tramite Miguel de Unamuno: Nella produzione dello scrittore spagnolo è molto importante la tradizione favolistica antica⁴⁵⁴ con la quale era entrato a contatto proprio nel mondo della scuola, come ricorda in questa poesia che ben espone le modalità educative nel mondo ispanico e non solo a cavallo fra XIX e XX sec.:

Le parole e i numeri erano la nostra anima,

⁴⁵⁰ Phaedr. 1,12, 13-15.

⁴⁵¹ Aesop. 104, 16-17.

⁴⁵² Sàlinas Sanchez 2019, pp. 39-49.

⁴⁵³ Schwartz 1984, p. 17.

⁴⁵⁴ Del Canto Nieto 2021, pp. 167-195.

le fresche mattine di un'infanzia seria!
il giardino della grammatica aritmetica,
le storie e i conti ci davano canzoni.
la vita scorreva come l'eco
di una canzone nell'aria,
aggiungendo, sottraendo, pregando, recitando favole
e aspettando la pausa pomeridiana⁴⁵⁵.

Lo scrittore nativo di Bilbao continuò poi anche dopo l'infanzia ad occuparsi delle favola di Fedro ed Esopo sia come esegeta (come ad esempio nell'articolo "*La fábula de la zorra*" in cui commenta la favola esopica *Ἀλώπεξ καὶ μορμολύκειον*),⁴⁵⁶ sia come poeta e scrittore ricevendone e rielaborandone gli influssi.⁴⁵⁷ E fra questi numerosi riferimenti alla favolistica classica, se ne può trovare uno che riprende espressamente i motivi della favola del cervo; infatti nella poesia *La palabra* troviamo nella seconda strofa:

Por él el hombre deja de ser siervo,
se vale de él en la batalla ruda
y en él la apaga cuando su alma suda
como en la fuente tras de acoso el ciervo⁴⁵⁸.

E, dal momento che Miguel de Unamuno fu uno dei maggiori modelli di Rosario Castellanos e che il suo influsso, diretto o mediato, è presente in molti passi della sua produzione letteraria,⁴⁵⁹ si può individuare nell'autore basco un possibile tramite tra la poetessa e il testo fedriano.

- 3) Il contatto mediato da Augusto Monterroso; è possibile infine che la conoscenza con la favolistica, quantomeno fedriana, possa essere avvenuta in quel periodo già ricordato di scambio proficuo che la poetessa intrattenne mentre era studentessa all'UNAM, con una serie di giovani che avrebbero poi in larga parte costituito la *Generación del 50*. Fra i quali vi era anche Augusto Monterroso, autore che lega proprio il suo nome alla ripresa in chiave moderna (cf. capitolo **2.3**) della favola antica.

Si è parlato della grande importanza di Fedro nell'insegnamento del latino ma anche la tradizione esopica riveste una funzione altrettanto preminente nell'educazione messicana e anzi si può dire che

⁴⁵⁵ «Nos fueron alma palabras y números, / ¡mañanas frescas de la infancia grave! / Jardín de la gramática aritmética, / cuentos y cuentas nos daban cantares. / Se iba la vida como se va el eco / sembrando las canciones por el aire; / Sumar, restar, rezar, recitar fábulas / y esperar el asueto por la tarde» (De Unamuno 2021, p. 303). Trad. mia.

⁴⁵⁶ Aesop. 43 C.

⁴⁵⁷ Del Canto Nieto 2021, pp. 170-172.

⁴⁵⁸ De Unamuno 1911, p. 98.

⁴⁵⁹ Megged 1984, p. 236. Solo per citare un esempio, ad esergo della sua tesi di laurea vi era proprio una frase di Unamuno (Cf. Schwartz 1984, p. 38).

sia connaturata alla stessa formazione culturale del paese. Ríos Castaño⁴⁶⁰ infatti, in un articolo del 2015, ha ricostruito come uno dei primi testi utilizzati nel collegio di Tlatelolco per l'apprendimento del latino da parte degli indigeni fosse proprio una raccolta di favole latine di origine esopica. Attraverso l'analisi delle strutture relativamente semplici che componevano il testo latino gli indigeni incominciarono a superare i primi metodi rudimentali di apprendimento della lingua del Lazio per raggiungerne la piena padronanza. Addirittura per Brotherston⁴⁶¹ fu attraverso la favola esopica che avvenne anche la trasmissione dei valori e concetti economici, politici, morali dei *Conquistadores* nel Nuovo Mondo. Frutto di questo periodo di reciproco contatto fra la cultura latina e quella indigena è un'opera estremamente particolare che testimonia la grande importanza della tradizione favolistica in Messico: la traduzione di Esopo in *nahuatl*; Si tratta di una raccolta di 47 favole esopiche in lingua locale prodotte intorno alla metà del XVII sec⁴⁶², testimoniataci da tre codici manoscritti: Il codice BN, attualmente contenuto alla *Biblioteca Nacional* del Messico (BNM mss. 1628), riscoperto solo nel 1880 da José Maria Vígil dopo essere andato perduto intorno alla metà del XIX sec., il codice *Bancroft* (Bancroft M-M-364), attualmente a Londra e il codice Parisino 286, copia tarda del XVIII sec. che è l'unico, pur presentando solo 33 favole, a fornire anche la versione latina⁴⁶³. A partire da quel testo latino, Heréndira Téllez Nieto è riuscita a risalire alla raccolta fedriana che dovrebbe essere alla base dell'operazione traduttiva e cioè l'edizione di Aldo Manuzio del 1505 anche se i risultati delle sue ricerche non sono state condivisi da tutti⁴⁶⁴. Anche per quanto riguarda l'autore non vi è la certezza definitiva: Per molti anni si è sostenuta l'ipotesi di un traduttore europeo appartenente ad una delle compagnie ecclesiastiche giunte nel Nuovo Mondo per l'evangelizzazione (francescani o gesuiti), attribuendo l'opera ad autori del calibro di Arnau de Bassac o di Bernardino de Sahagún⁴⁶⁵. Quest'ultimo in particolare, che fu un importante mediatore, nell'operazione educativa, fra la lingua spagnola e quella indigena che conosceva molto bene⁴⁶⁶, è stato più volte messo in connessione con le favole in *nahuatl* in virtù del fatto che nel codice BN compaiono alcune opere attribuite allo stesso padre come i *Cantares Mexicanos* (1590)⁴⁶⁷. Più di recente, a partire dall'edizione delle favole di Brotherston e Vollmer (1987), si è diffusa l'opinione che si debba invece ipotizzare un autore indigeno (forse il già citato Antonio Valeriano⁴⁶⁸, o una collettività di traduttori anonimi formatasi nei primi collegi francescani)⁴⁶⁹ pur nell'ambito della prima evangelizzazione del Messico,⁴⁷⁰ per una serie di motivi interni al testo. Vi sono infatti molteplici indizi del fatto che il traduttore o i traduttori non avessero conoscenza di molti degli elementi che trovavano nelle favole esopiche in quanto esse descrivevano spesso una realtà estranea al Nuovo Mondo. Il caso più eclatante si trova nella favola del padrone e

⁴⁶⁰ Ríos Castaño 2015, pp. 247-249.

⁴⁶¹ Brotherston-Vollmer 1987, p. 17-21, la stessa idea è condivisa da Sanchis 2019, p. 57.

⁴⁶² Anche se vi è discussione anche sulla data in quanto la datazione paleografica delle mani è piuttosto insicura (cf. Viveros Espinosa 2021, p. 981-983).

⁴⁶³ Tuttavia dovettero circolare un numero piuttosto cospicuo di questi testi come si può giudicare dal fatto che il codice *Bancroft* è in realtà l'unione di due diverse versioni della raccolta compilate da mani differenti (cf. Brotherston-Vollmer 1987, pp. 223-25). Sul rapporto stemmatico che si può istituire fra i codici cf. ivi, pp. 226.

⁴⁶⁴ Laird 2017, p. 37 ipotizza la base siano le *Fabellae Aesopicae plures quandringsentis* di Joachim Camerarius pubblicato Tübingen nel 1538 mentre, Brotherston proponeva come testo base l'*Aesopi phrygis fabulae graece et latine* di Bonus Accursius del 1479 in quanto «is closely paralleled by the Latin texts included in one of the two surviving Nahuatl manuscripts, that of the *Bibliothèque Nationale*, Paris. Moreover, certain narrative traits, peculiar only to these late, concise versions, often reappear word for word in the *Nahuatl*» (Brotherston-Vollmer 1987, p.17). Addirittura, per Salvador Diaz Cintora la base era un testo greco ma lui non conosceva ancora il codice Parisino (cf. Téllez Nieto 2015, p. 718).

⁴⁶⁵ Brotherston-Vollmer 1987, p. 227.

⁴⁶⁶ La sua grande conoscenza e comprensione del Nuovo Mondo ben si vede nella sua opera forse più importante l'*Historia universal de las cosas de Nueva España* (1569), enciclopedia descrittiva del Messico e non solo che è conservata in redazione bilingue spagnolo- *nahuatl* nello splendido Codice Fiorentino.

⁴⁶⁷ Viveros Espinosa 2021, p. 983.

⁴⁶⁸ Laird 2017, pp. 155-58.

⁴⁶⁹ Ríos Castaño 2015, pp. 259-260.

⁴⁷⁰ Il codice *Bancroft* presenta più volte il cristogramma cf. ivi, p. 253.

dei cani (14), dove il padrone, bloccato per una nevicata, incomincia a mangiare i suoi animali; il traduttore, evidentemente all'oscuro o ben poco pratico di tal tipo di precipitazioni, così rende il testo: «A man was cut off on his field, I don't know, for what reason»⁴⁷¹. Quello che effettivamente rende interessante quest'opera è dunque proprio l'osservazione del passaggio della favola in una cultura completamente differente che influenza la resa del testo a vari livelli; si ha ad esempio un cambio degli animali che si adattano alla realtà indigena cosicché il gallo diventa *huexolotl* (una specie di tacchino indigeno messicano)⁴⁷² o il coyote solitamente scaltro nell'immaginario dei *naturales* prende alle volte il posto della volpe⁴⁷³ mentre, per quanto riguarda il lessico, è importante notare come si ritrovano nel testo in *nahuatl* termini spagnoli per rendere animali sconosciuti prima di allora come l'*asno* o il *caballo*, che simboleggia anche a livello linguistico gli effetti della *Conquista*⁴⁷⁴. A livello infine strutturale si può notare la grande importanza che nella traduzione rivestono i dialoghi; i quali, motivati dalla pratica dialettica tutta messicana dell'*ecamecoyotl* (discorso lungo caratterizzato da vocativi, termini reverenziali e binarismo),⁴⁷⁵ rispetto all'originale si ampliano e si arricchiscono retoricamente fino a divenire dei propri pezzi di bravura oratoria. E fra le 47 favole tradotte, vi è anche quella del *Cervo alla fonte*:

<p>Çentetl. quautla. maçatl. centlapal. Ixqueponqui catca. iehica. çan mochipa. atenco nenentinenca. in ocçentetl. iixtelolo, tlalpanp ahuic'. icmotlachielitinenca. inic amo. aca quimopachihuiz. auh in cueponqui. iixtelolo' atlampahuic. quitlalitinenca. iehica ca am o tie ompa quimacacia' auh anca cepa onca quiçaia çentetl acalli auh cetica iehuanti in acalco ietihuia o quimin i maçatl auh iniquac ie omniqui quito onotlahueliltic quen cenca oninoztlachui in ompa aquen ocatca noiollo ompa ohuala i nomiçiz yni cacanilli techmachtia ca mieepa techohuitilia in tlein tiquilita in titom ati ca techpalehuiz.</p>	<p>A stag was blind on one side. 2 Therefore, as he strolled along the beach, he would keep his remaining eye on the land, so that nothing could get him from that direction. 3 His blind eye he directed towards the water, because from there nothing could threaten him. 4 But one day a ship appeared, and one of the people on board shot an arrow through the stag. 5 As he died, he said: "Unlucky me! How mistaken I was! Precisely from there, where I suspected nothing, my death has come!" 6 This fable teaches us: often we are endangered by what we see as harmless⁴⁷⁶.</p>
--	---

Nella traduzione cambiano vari elementi rispetto al modello classico; non ci sono, ad esempio, le corna o le gambe ma gli occhi, non vi è neppure la fuga per la foresta ma rimane il contrasto

⁴⁷¹ Brotherston-Vollmer 1987, p. 19.

⁴⁷² Ivi, p. 21

⁴⁷³ Viveros Espinosa 2021, p. 989.

⁴⁷⁴ Brotherston-Vollmer 1987, p. 20.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 31. Cf. anche Zimmermann 1955, pp. 149-168.

⁴⁷⁶ Trad. Brotherston-Vollmer. Per quanto riguarda le traduzioni e le edizioni delle favole si possono citare: l'edizione e completa dei testi *nahuatl* di Peñafiel (1895), le traduzioni spagnole di Hunt-Cortés del 1897 (solo la prima favola) e Leicht del 1935 (per le favole 1-11), la traduzione interlineare di Grasserie delle favole 2, 5, 7, 9, 11, 18, 19, 24, 25, 26, 29, 35, 38, 40, 41 e 43 (1903), una trascrizione paleografica e una traduzione in spagnolo di Salvador Díaz Cíntora nel 1996, nonché una traduzione più recente in spagnolo di Rafael Tena nel 2019. Fondamentale però è stato il lavoro dettagliato, di redazione e traduzione, di Gerdt Kutsche che, pur non riuscendo ad essere portato a termine, fornì il materiale per l'edizione ad oggi più completa, con commento e traduzione inglese, di Brotherston e Vollmer del 1987.

antinomico e il rapporto con uno specchio d'acqua (anche se qui è il mare). È interessante notare come, cosa che c'è già in *Destino*, il cervo diventi metafora universale a rappresentare, fuor di metafora il popolo indigeno che, confidando nella protezione del mare, non si è dato da fare sufficientemente per porsi al riparo dal pericolo dei *Conquistadores*.

Vi è infine anche un altro passo, probabilmente conosciuto da R. Castellanos, ove compare un cervo colpito da una freccia usato come metafora della passione amorosa cioè i già citati versi 69-73 del IV libro dell'*Eneide* che per Maria Gimeno costituivano un probabile parallelo già per *Lamentacion*. A tal proposito, si può aggiungere, a riprova della conoscenza della poetessa di tali versi virgiliani, che la stessa immagine presente in Virgilio sarà imitata e rielaborata anche da Emily Dickinson, uno dei maggiori modelli letterari della scrittrice messicana. L'immagine del cervo ferito compare e dà infatti il titolo ad una delle sue più conosciute composizioni, *The wounded deer* (1960) appunto che fornisce un'ulteriore ed ultima tappa di questo percorso attraverso le varie allegorie cervine incominciato *a latere* di una metafora in *Destino*⁴⁷⁷:

A wounded deer leaps highest

I've heard the hunter tell;

'Tis but the ecstasy of death,

And then the brake is still.

The smitten rock that gushes,

The trampled steel that springs:

A cheek is always redder

Just where the hectic stings!

Mirth is Mail of Anguish,

In which its cautious arm

Lest anybody spy the blood

And, "you're hurt" exclaim⁴⁷⁸!

In conclusione, mentre per la *Lamentación* e per il *Testamento* si possono, con una certa sicurezza, individuare gli ipotesti che ne hanno guidato l'ispirazione, per la poesia *Destino*, o per la struttura metaforica in essa contenuta, ciò risulta un'operazione più difficile. Più che di un unico ipotesto soggiacente alla metafora del cervo, in questo caso sarebbe più corretto parlare di, per usare un concetto di García Jurado, «materia prima que se metaboliza en el nuevo poema, se convierte en

⁴⁷⁷ Si può inoltre notare come passando in rassegna ai possibili referenti di una metafora si siano così toccati anche quasi tutti i più importanti modelli per la poetessa messicana.

⁴⁷⁸ «Un Cervo colpito - salta più alto -/Ho udito dire dai Cacciatori/È solo l'estasi della morte/E poi la Brughiera tace!/La Roccia percossa che sgorga!/L'acciaio calpestato che scatta!/Una Guancia è sempre più rossa/Proprio dove la Febbre brucia!/L'ilarità è la corazza dell'angoscia/Di cui essa si/Arma guardinga,/Affinché nessuno scorga il sangue/E "sei ferita" gridi!» Trad. G. Ierolli.

proteina letteraria». Cioè una serie di influssi molteplici e di varia natura, presi dagli autori più “amati” per continuare la metafora, che la poetessa rifunzionalizza in un’immagine nuova e convenzionale allo stesso tempo. Così il cervo della favolistica antica, adattato all’ambiente socio culturale messicano e rivestito con significati biblico-cristiani, si fonde con la metaforica cinegetica di memoria virgiliana per rappresentare plasticamente la condizione umana. È anche questo, se si vuole, un «matar lo que amamos» che trascende i confini letterari rinnovando la tradizione.

2.3 Augusto Monterroso.

La cacciata dei Gesuiti ad opera del re di Spagna Carlo III dall’America Latina fu un fenomeno traumatico che provocò in breve tempo il crollo sociale di importanti personalità politiche, religiose e culturali che si videro costrette ad abbandonare le loro posizioni di potere e, mentre nei territori conquistati era in atto un florido processo di rinascita, a fuggire in forzoso esilio. Questo fu anche il caso di Rafael Landívar, figlio di un colono spagnolo e di una *criolla*, che nacque a Santiago de Los Caballeros (odierna Antigua, Guatemala) nel 1731. Dal momento che la scolarizzazione dell’élite nelle colonie spagnole consisteva quasi inevitabilmente in un’istruzione gesuita: il giovane Landívar, giunto in età scolare, fece fin da subito esperienza di quei luoghi che ne avrebbero segnato la carriera, frequentando prima il Collegio di San Francisco de Borja per poi laurearsi in Teologia all’Università di San Carlos nel 1746. Nel 1749, anno della morte del padre, Landívar si recò in Messico ed entrò nel noviziato dei gesuiti presso il rinomato seminario di Tepotz, proseguendo poi la sua esperienza nel già citato collegio gesuita di San Pedro y Paolo ove incominciò a distinguersi, secondo Félix Sebastián⁴⁷⁹, per la grande abilità nelle materie umanistiche che ne facevano presagire un importante carriera poetica e teologica. Dopo aver trascorso undici anni in Messico ed essere stato ordinato sacerdote nel 1755, Landívar tornò in Guatemala come professore di grammatica e istruttore di retorica a San Borja, là dove aveva per la prima volta avviato la sua educazione. Da qui incominciò la sua rapida ascesa ai massimi ranghi della congregazione; nel 1764 divenne prefetto della Congregazione del Collegio ed era già diventato rettore di San Borja quando il 26 giugno 1767 fu eseguito l’arresto e l’espulsione dei gesuiti⁴⁸⁰. Più di 5000 religiosi fra Messico e Guatemala furono espulsi dal loro paese e fra questi anche lo stesso Landívar dovette lasciare l’insegnamento per ritirarsi in esilio a Bologna insieme con altri importantissimi intellettuali che segnarono la storia culturale messicana come Alegre, il già ricordato Clavijero (1.1) e Abila⁴⁸¹, con i quali condivise l’abitazione durante l’esilio. È in questo frangente particolarmente turbolento (che lo vide anche impegnato in una vertenza circa l’eredità della madre nel frattempo morta sola in Guatemala) che nacque una delle più importanti opere latine della tradizione culturale del Sudamerica, la *Rusticatio Messicana*. In essa si univano pienamente l’importante erudizione classica di Landívar, formatasi attraverso il metodo gesuita, e la sua grande ammirazione per una terra dalla quale era stato allontanato, realizzando quella compresenza di identità o di radici, che si è analizzata ad inizio di questo contributo. L’opera, per la prima volta pubblicata a Modena nel 1781, consta di dieci libri scritti in esametri latini che illustrano le peculiarità del territorio latino americano. La chiamò *Messicana* perché sosteneva che tutta il Sudamerica fosse comunemente chiamata “Messico” dagli ignari abitanti del Vecchio

⁴⁷⁹ Laird 2006, p. 29.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 32.

⁴⁸¹ Ivi, p. 33.

Mondo, senza tenere conto dei diversi regni⁴⁸² che invece lo componevano, mentre *rusticatio* in quanto si voleva collegare alla tradizione letteraria di quegli autori latini noti nel Rinascimento come “*scriptores rei rusticae*” ovvero Catone, Terenzio, Columella, Palladio e le *Georgiche* virgiliane⁴⁸³. In particolare sono proprio le *Georgiche* che forniscono a Landivar il modello privilegiato di imitazione: attraverso gli echi virgiliani il poeta guatemalteco trasferisce la lode delle terre d’Italia in terra americana, nobilitandone i protagonisti e veicolando un forte sentimento di panamericanismo che traspare dalle descrizioni dei paesaggi più mirabili e dalla narrazione delle grandi imprese del passato. Le *Georgiche* dunque come testo di imitazione in particolare ma più in generale, si possono ritrovare influssi da tutta la produzione virgiliana con la quale presenta diverse consonanze: anche Landivar ha, per esempio, il suo Cornelio Gallo nella figura di Sor Juana (entrambi furono destituiti all’apice del loro potere) presentata fra le figure notevoli della storia del nuovo continente con una descrizione costruita da evidenti richiami all’ecloga VI⁴⁸⁴, e la *Rusticatio* ha la sua catabasi nel libro VI⁴⁸⁵ dove viene descritta, sull’ipotesto del VI dell’*Eneide* ma con echi anche lucreziani, una delle risorse economiche più importanti delle Americhe: le miniere⁴⁸⁶. Un altro autore, oltre a Virgilio, particolarmente presente è Ovidio, i cui testi, in particolare i più tardi, offrono materiale poetico abbondantemente usato da Landivar esprimere l’altra dimensione che percorre tutta la *Rusticatio*: l’esilio. L’esilio nel suo rapporto con le citazioni del poeta di Sulmona, figura dell’esiliato per eccellenza dell’antichità, forma l’opera, la struttura, percorre con richiami evidenti tutte le descrizioni paesaggistiche o le enumerazioni faunistiche⁴⁸⁷ ma riemerge soprattutto con grande potenza in due punti: nel terzo libro quando Landivar si trova a descrivere il maestoso paesaggio delle cascate della sua terra e nell’*incipit* generale dell’opera, ove si abbandona ad un saluto commosso della città di Guatemala, distrutta da un terremoto nel 1773, nella quale non potrà più ritornare:

Salve cara parens, dulcis Guatemala, salve

delicium vitae, fons et origo meae:

quam juvat, Alma, tuas animo pervolvere dotes,

*temperiem, fontes, compita, templa, lares.*⁴⁸⁸

Queste stessi versi «con esas maravillosas vocales acentuadas»⁴⁸⁹, più di duecento anni dopo, insieme alle favole di Fedro e alle satire oraziane, saranno uno dei canali d’accesso alla conoscenza del Classico di un altro esiliato guatemalteco ovvero Augusto Monterroso che sarà l’oggetto d’analisi di questa sezione.

Augusto Monterroso nacque a Tegucigalpa, capitale dell’Honduras nel 1921. Trascorse l’infanzia in un ambiente *bohémien* e intellettuale animato dal padre che si dedicava a tempo pieno all’attività di fondare giornali e riviste di poco successo che lo portò a dilapidare ben presto gran parte delle

⁴⁸² Ivi, p. 44.

⁴⁸³ Si richiama anche al *Rusticus* (1480) delle *Silvae* del Poliziano (cf. ivi, p. 47).

⁴⁸⁴ Ivi, pp. 66-67.

⁴⁸⁵ Kerson 2000, pp 16-28.

⁴⁸⁶ Non solo Virgilio ed Ovidio ma più in generale una vasta gamma di citazioni di autori sono usate nell’esaltazione delle campagne americane da Rafael Landivar: nella *Rusticatio Mexicana* troviamo riferimenti sia ad autori greci e romani, tra cui Omero, Esiodo, Lucrezio, Orazio, Lucano, Plinio ed Apuleio; sia ad importanti umanisti del Rinascimento come Petrarca, Fracastoro e Tommaso Moro; e infine a scrittori più tardi, come Melchior de Polignac e Athanasius (cf. Laird 2006, p. 42).

⁴⁸⁷ Higgins 2000, pp. 109-160.

⁴⁸⁸ Ivi, p 120.

⁴⁸⁹ Monterroso 1998, p. 86.

ricchezze della famiglia. Qui però, nonostante le precarie condizioni economiche, il piccolo Augusto poté, grazie al contatto diretto con gli artisti e scrittori amici dei suoi genitori e grazie ai libri contenuti nella nutrita biblioteca del padre, formarsi una prima educazione. Educazione che gli fu particolarmente utile dal momento che a causa del continuo passaggio della famiglia tra Honduras e Guatemala non riuscì a completare gli studi primari. Questo, unito ad una certa pigrizia e alla paura di 'affrontare gli esami gli fece interrompere anzitempo il suo percorso educativo⁴⁹⁰. All'età di quattordici anni, dal momento che la situazione economica della famiglia era notevolmente peggiorata, cominciò a lavorare come contabile in una macelleria ed è qui che, incoraggiato dal uno dei suoi capi⁴⁹¹, ritrovò la voglia di imparare ed incominciò a leggere di tutto ma in particolare, come lui stesso dice, i classici dei quali si era reso conto conoscere ben poco⁴⁹². Fondamentale nel suo percorso di apprendimento da autodidatta fu la Biblioteca Nazione del Guatemala, la «Biblioteca»⁴⁹³ come la chiama in uno dei suoi ricordi biografici, attraverso la quale, lettura dopo lettura, incominciò a formare quell'immensa rete di riferimenti culturali classici e non che contraddistingue la sua opera⁴⁹⁴. È in questa biblioteca che, attraverso la lettura dei classici latini e greci in lingua spagnola e dell'opera di Aristofane in particolare, incominciò a sviluppare l'amore per la lingua latina. Racconta infatti che:

mi imbattei in un volume cartonato e danneggiato con commedie di Aristofane tradotte in spagnolo a metà del secolo scorso, o di quello precedente, non ricordo bene. Naturalmente mi resi subito conto che Aristofane era estremamente divertente, certamente il più divertente di tutti gli autori antichi che avevo incontrato fino a quel momento; ma c'era qualcosa in quella traduzione che suscitava la mia curiosità: nelle note a piè di pagina in latino e in caratteri minuscoli c'erano frasi che nell'inglese del testo suonavano pittoresche, ma che in greco dovevano essere molto forti e con un significato forse proibito. Così in latino, pensai, avrebbero potuto goderne almeno gli *happy few* che lo conoscevano, cioè gli anziani o i laureati, ben attrezzati per ascoltare o leggere qualsiasi cosa senza grandi pericoli per la loro anima. Ma non mi accontentai e mi rivolsi a un dizionario latino-spagnolo, con l'aiuto del quale scoprii per la prima volta quanto potessero essere sboccati i classici, una scoperta che naturalmente diede inizio al mio amore per essi⁴⁹⁵.

La scoperta di come, attraverso il latino, si potessero veicolare significati nascosti, riprendendo e rielaborando la tradizione classica, lo portò a volerne approfondire la conoscenza e, non limitandosi più ad un vocabolario, incominciò a seguire le lezioni di un vecchio seminarista dal quale non solo apprese i rudimenti della lingua tramite l'apprendimento teorico delle regole grammaticali ma anche, come era uso nell'insegnamento gesuitico in America Latina, attraverso la traduzione di opere di autori ed in particolare Monterroso ricorda Orazio⁴⁹⁶ e Fedro che saranno modelli importanti della sua produzione letteraria⁴⁹⁷. Il latino divenne una presenza costante nella vita dello scrittore come sottolineava anche con uno scherzoso aneddoto:

⁴⁹⁰ Noguero 2004, p. 8.

⁴⁹¹ «[...] Ho conosciuto un capo molto gentile, di nome Alfonso Sáenz, che mi ha regalato dei libri, tra cui opere di Shakespeare, tra le altre, nelle edizioni Blasco Ibáñez. Inoltre mi fece leggere anche Lord Chesterfield, con il quale credo di aver iniziato a farmi un'idea di cosa fosse la buona letteratura. Questo signore mi parlò anche di Giovenale e mi fece leggere i romanzi di Victor Hugo e credo anche le lettere di Madame de Sevigne» (Monterroso 1993, p. 10). Trad. mia.

⁴⁹² «Un giorno, a Città del Guatemala, quando ero adolescente, mi accorsi improvvisamente che in campo letterario ignoravo tutto, ma soprattutto i classici; mi preoccupai molto e cominciai a leggere con grande attenzione tutti i libri che trovavo, meglio ancora se di autore greco o latino» (Monterroso 1998, p. 83). Trad. mia.

⁴⁹³ Monterroso 1998, p. 115. Trad. mia.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 116.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 84-85. Trad. mia.

⁴⁹⁶ Orazio era indicato dallo stesso Monterroso come uno dei modelli della sua produzione insieme a Miguel de Cervantes, Jonathan Swift, Hermán Melville e Michel de Montaigne (cf. Monterroso 1998, p. 47).

⁴⁹⁷ Ivi, p. 86.

Quando ho imparato a conoscere meglio la lingua, io e un mio compagno di studi ci vantavamo di essere latinisti in un piccolo ristorante di Città del Guatemala e ordinavamo a gran voce un panino al formaggio e una birra in questo modo: *Ego volo volo manducare panem cum cáseo et potare cereviciam frigidam*, e il cameriere, che ci aveva già sentito dire questa frase molte volte, ci portava con rassegnazione l'umile pane al formaggio e la birra fredda che volevamo⁴⁹⁸.

Di pari passo alla sua "fama di latinista" procedeva anche la sua formazione come intellettuale. Intorno al 1940 si fece i primi amici letterati. Con loro formò la *Generación del 1940*, che annoverava nomi come Ricardo Estrada, Carlos Illescas, Carlos Illescas Estrada, Carlos Illescas, Otto Raúl González, Virgilio Rodríguez Macal, Raúl Leiva, Enrique Juárez Toledo, Hugo Cerezo e Antonio Brañas. Con loro fondò la rivista *Acento* dove iniziò anche a pubblicare i suoi primi racconti, che, alcuni anni dopo, sarebbero diventati parte di *Obras completas (y otros cuentos)*. Come intellettuale, si sentiva politicamente impegnato negli eventi del suo Paese e si batté contro la dittatura militare di Jorge Ubico in un contesto sociale pervaso dalla paura e dalla mancanza di libertà⁴⁹⁹, firmando, insieme ad altri membri della sua generazione, il cosiddetto "manifesto dei 311", che chiedeva le dimissioni del tiranno dittatore. Purtroppo, il successore di Uribo, il generale Federico Ponce Váldes non si mostrò un uomo di governo migliore ma anzi tentò di arrestarlo. Lo scrittore però riuscì a fuggire dal carcere nel settembre 1944 e a chiedere asilo in Messico. Fu così che, nel settembre 1944, lo scrittore arrivò a Città del Messico, una città che allora ospitava una grande quantità di esiliati da tutte le parti del mondo: vi si trovavano infatti intellettuali spagnoli animatori della rinascita culturale messicana, come José Gaos e Luis Cernuda (ma anche attori come la già menzionata Ofelia Guilman) in fuga dal franchismo, scrittori dell'America centrale e meridionale, come Ernesto Cardenal e Carlos Martínez Rivas (esiliati come lui dalle varie dittature del Sudamerica) e migranti europei in fuga dalla Seconda guerra mondiale (lo stesso Trockij era fra questi)⁵⁰⁰. In questo clima di forte interculturalità, Monterroso iniziò a frequentare la *Facultad de Filosofía y Letras (FFYL)* dell'*Universidad Nacional Autónoma de México*, dove si incontra, come si è già visto con quel gruppo di giovani, che andrà a formare la *Generación del 50*⁵⁰¹ ma soprattutto dove entra a far parte di un circolo che avrà un'influenza decisiva sulla sua formazione letteraria⁵⁰². Il nume tutelare di questo circolo (che annoverava tra i suoi partecipanti anche Rubén Bonifaz Nuño) era Alfonso Reyes, che infondeva nei giovani «l'amore per la lingua, il gusto per i classici, la finezza critica e una conoscenza allegra e cordiale»⁵⁰³. È un periodo proficuo per Monterroso che continua anche la sua attività di pubblicazione di racconti su varie riviste e che culmina con la nomina ad ambasciatore guatemalteco in Bolivia da parte del nuovo presidente Arbenz che aveva sostituito il generale Ponce dopo la Rivoluzione d'Ottobre del 1944. Nel 1954, però, dopo la destituzione dello stesso Arbenz, a causa dell'intervento degli Stati Uniti⁵⁰⁴, e con l'ascesa al potere del nuovo dittatore Carlos Castillo Armas, si dimise dal suo incarico diplomatico e andò in esilio in Cile. Lì incontrò un altro importante esponente della cultura latinoamericana del XX secolo come Pablo Neruda per il quale lavorò come segretario presso *La Gaceta*⁵⁰⁵. Nel 1956 tornò in Messico dove rimase fino alla morte nel 2003. A Città del Messico Monterroso si integrò

⁴⁹⁸ Ivi, p. 87. Trad. mia.

⁴⁹⁹ Così Neruda descrive la dittatura di Ubico: «I guatemaltechi non avevano il diritto di esprimersi e non c'era una sola persona che osasse parlare di politica in pubblico. I muri avevano orecchie e potevano essere pericolosi. In alcune occasioni fermavamo la macchina su un altopiano isolato e lì, sicuri che non ci fosse nessuno dietro a un albero, parlavamo appassionatamente della situazione» (Neruda 1974, p. 220).

⁵⁰⁰ «Quando nel 1944 sono arrivato in Messico per la prima volta come esiliato politico, non solo non ero l'unico di loro, ma mi persi in una moltitudine di altri che si trovavano nella stessa condizione» (Monterroso 1998, p. 147). Trad. mia.

⁵⁰¹ Lambarry 2012, p. 106.

⁵⁰² Flores Martínez 2015, p. 8.

⁵⁰³ Oviedo 1988, p. 121.

⁵⁰⁴ Fatto che ispirò *Mr Taylor*, racconto che riflette sull'imperialismo americano (cf. Madrigal 2020, pp. 29-35).

⁵⁰⁵ Noguero 2004, p. 9.

pienamente all'interno della vita culturale dell'UNAM, partecipando in maniera attiva allo sviluppo delle scienze classiche operante nel paese in quel periodo nelle varie posizioni istituzionali che occupò: insegnò infatti presso la già menzionata *Facultad de Filosofía y Letras*, tenendo per diversi anni un corso su Cervantes e il *Don Chisciotte*, diresse insieme a Rubén Bonifaz Nuño la collana *Nuestros Clásicos*, prese parte alle attività del neofornato *Instituto de Investigación Filológicas*⁵⁰⁶ ed infine collaborò anche con una serie di enti satelliti dell'università come la *Revista de la Universidad*, la *Coordinación de Humanidades* e i laboratori letterari di *Difusión Cultural*⁵⁰⁷. Accanto alla sua attività di intellettuale e professore è necessario ricordare anche brevemente la sua attività come scrittore che raggiunge nel suo secondo periodo in Messico il punto più elevato. Nel 1959 pubblica *Obras completas (y otros cuentos)* che, a dispetto del titolo, è la prima vera opera dello scrittore guatemalteco che racchiude i racconti fino ad allora pubblicati. Dieci anni più tardi esce *La Oveja negra y demás fábulas* (1969) dove la tradizione favolistica classica viene reinventata alla luce della morale moderna⁵⁰⁸. Qui si trova fra le altre fiabe *El dinosaurio*, esempio estremo di *microrrelato*⁵⁰⁹ che è tuttora forse il testo più conosciuto ed imitato di Monterroso e che lo portò alla vittoria, nel 1970, del Premio *Magda Donato*⁵¹⁰. A parte *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* del 1978 che è una parodia della vita dell'intellettuale, le restanti opere (*Palabra mágica* e *La letra e*) a partire da *Movimiento perpetuo* (1972)⁵¹¹ possono essere inserite nella categoria delle opere miscelanee (*mosaico de textos*)⁵¹², nelle quali convivono testi appartenenti a generi differenti. In particolare domina la riflessione biografica ed autobiografica che culmina nelle ultime opere monterrossiane cioè *Los buscadores de oro* (1993), *La vaca* (1998)⁵¹³, *Pájaros de Hispanoamérica* (2002), ed infine l'autobiografia postuma del 2004 *Literatura y vida*.

Augusto Monterroso è una figura, per riprendere un termine della critica castellanese, *en el margin* all'interno della presente ricerca; da un lato infatti è caratterizzato da peculiarità che lo distanziano dagli altri personaggi già esaminati e che saranno esaminati: non è messicano, non è un esponente *strictu sensu* della *Generación del 50* ma anzi è parte integrante della *Generación del 40* e si è formato quasi esclusivamente come autodidatta cosa che lo mette, almeno apparentemente, fuori dalla tematica dell'insegnamento, uno dei vettori su cui si poggia questa macrosezione. D'altro canto però presenta anche una serie di caratteristiche che ne giustificano pienamente l'inserimento

⁵⁰⁶ «Ma sono stato fortunato. Quella stessa vita mi ha collocato in un luogo privilegiato: l'Istituto di Ricerca Filologica dell'Università Nazionale Autonoma del Messico, dove, in certe mattine luminose, mi ritrovo spesso nei duri corridoi pavimentati in cemento con amici eruditi che a volte mi salutano e a volte no, astratti come sono nella formulazione in spagnolo di qualche verso di Lucrezio, Virgilio o Catullo, o di una frase che deve conformarsi allo stile rigoroso di Cicerone» (Monterroso 1998, p. 87). Trad. mia.

⁵⁰⁷ Ocampo 2004, pp. 441-448.

⁵⁰⁸ La favola poi sarà oggetto di riflessioni anche in *Viaje al centro de la fábula* (1981), testo formato solo da interviste, l'unico genere, a detta di Monterroso, creato in epoca moderna (cf. Flores Martínez 2015, p. 21).

⁵⁰⁹ I *microrrelatos* (microstorie) sono testi narrativi caratterizzati dalla brevità e dal linguaggio preciso. Spesso hanno finali sorprendenti e sfruttano, come nella poesia, le possibilità della suggestione e della somiglianza. Koch identifica tre caratteristiche fondamentali del *microrrelato*:

1. Offre una prosa semplice, attenta e precisa;
2. È governato da un umorismo scettico; come risorse narrative utilizza il paradosso, l'ironia e la satira
3. Recupera vecchie forme letterarie, come le favole e i bestiari, e inserisce nuovi formati non letterari provenienti dai moderni mezzi di comunicazione. (Koch 1981, p. 124; cf. anche Minardi 2013b, pp. 1-22).

⁵¹⁰ Noguero 2004, p. 5.

⁵¹¹ Opera nel quale è forte l'influsso della saggistica di Michel de Montaigne autore molto amato da Monterroso e uno dei suoi modelli. A proposito dell'autore francese e della sua importanza nella sua esperienza culturale e formativa Monterroso ricordava che nel momento dell'esilio in Messico si era ritrovato solo con «una valigia in mano e nella valigia un maglione, una camicia di ricambio e un volume di Montaigne» (Monterroso 1983, p. 7, trad. mia).

⁵¹² Flores Martínez 2015, p. 20.

⁵¹³ Nemmeno in queste mancano però pezzi di diversa natura come ad esempio recensioni come quella all'*Antología de la lírica griega* di Rubén Bonifaz Nuño (cf. Monterroso 1998, pp. 78-79).

all'interno di un percorso di indagine che si pone l'obiettivo di indagare il latino ed il greco in Messico: se è infatti vero che nacque in Honduras e trascorse la sua infanzia in Guatemala è altresì vero che il Messico rappresentò, pur da esiliato, la sua seconda patria e la terra dove poté esprimere nella maniera più matura la sua idea letteraria. L'opera di Monterroso si radicò così tanto in profondità nel mondo letterario messicano che, in una recensione del 1976, Jorge Ruffinelli dichiarava forse provocatoriamente che: «dopo trent'anni di residenza tra noi [...], vale la pena chiedersi se [...] non appartenga già a questa cultura»⁵¹⁴. Se è vero che non è un rappresentante della *Generación del 50*, tuttavia non va dimenticato che con diversi di questi scrittori; Rosario Castellanos compresa, tenne stretti rapporti con vicendevoli e proficui scambi letterari nel periodo in cui il novellista guatemalteco frequentava la caffetteria dell'UNAM (un possibile influsso di Monterroso su R. Castellanos è stato anche esaminato a proposito di *Destino*). Se infine è corretto ricordare che si formò in un ambiente diametralmente opposto a quelli esaminati nelle pagine introduttive (si formò da autodidatta e in Guatemala), alcuni di quegli ambienti come l'UNAM o *Instituto de Investigación Filológicas* contribuì a formarli con la sua attività come intellettuale in un momento cruciale nel quale si stava lentamente formando il concetto del Classico nella Nuova Spagna. È proprio poi il rapporto con i classici che connota come e più di R. Castellanos la produzione di Monterroso. Da autori più comuni e diffusi nella letteratura latino americana come Virgilio o come Orazio (modello sia nei concetti ma anche nella strutturazione organizzativa e linguistica nella quale forte è l'influsso dell'*Ars Poetica*)⁵¹⁵ o ancora come Ovidio del quale il novellista guatemalteco si serve per rielaborare i temi dell'esilio come aveva già fatto a suo tempo Rafael Landívar⁵¹⁶ fino ad arrivare a scrittori meno conosciuti come Ausonio⁵¹⁷ od Aulo Gellio che avrebbe fornito, secondo un recente studio di Francisco García Jurado, il modello, con le *Noctes Atticae*, per la poliedricità delle sue opere miscellanee⁵¹⁸. Il rapporto che intesse con questi referenti classici è tutt'altro che ingenuo⁵¹⁹ come lui stesso ironicamente lo definiva ma pensato, mediato, alle volte parodiato e decostruito ma con una profondità pari a quella rintracciabile ad esempio in Sor Juana, anche lei autodidatta nell'insegnamento; Come nel caso della "Musa Messicana" anche per lo scrittore nativo del Guatemala infatti le lingue classiche sono base necessaria nella produzione letteraria. Gli echi classici si inseriscono pertanto pervasivamente in tutta la produzione di Monterroso, filtrati e mescolati con gli altri molteplici influssi che nelle sue letture avevano attirato l'interesse del saggista; così capita che Orazio rimandi e sia arricchito dal rapporto con Borges o nella filigrana di una favola fedriana si possa vedere un verso di Calderòn de la Barca. Vi è però un'opera nella quale questo strettissimo rapporto con i classici non si limita solo ad echi o a precisi riferimenti e citazioni di frasi o a riprese di concetti ma coinvolge un vero e proprio genere testuale antico, ossia la favola di fedriana ed esopica memoria, che viene decostruito e rivitalizzato dalla prosa del guatemalteco: *La Oveja negra*. È qua inoltre che si possono anche pienamente apprezzare tutti i vari aspetti stilistici e strutturali di una delle prose considerate fra le migliori della storia letteraria messicana⁵²⁰ in quanto, come afferma Adolfo Castañón: «Monterroso non è solo un astuto osservatore della nostra situazione morale, un uomo spiritoso, un tiratore scelto

⁵¹⁴ Monterroso 1981, p. 17. Trad. mia. Lo stesso scrittore guatemalteco, pur suscitando veementi reazioni dai vari governi guatemaltechi, non nascose mai di considerare casa propria quel paese che lo aveva accolto e a cui dedicò anche un *Omaje* (Cf. Van Hecke 2000, p. 271). Questo concetto è ben esplicitato in una delle sue ultime opere *Los buscadores de oro*, riprendendo un adagio latino: «Gli antichi dicevano qualcosa che a noi suona come un peccato: *Ubi bene, ibi patria*: ovunque tu stia bene, lì c'è la tua patria» (Monterroso 1993, pp. 68-69, trad. mia).

⁵¹⁵ Herrera Zapien 1993, pp. 133-135.

⁵¹⁶ In particolare è *Llorar orillas del río Mapocho* (contenuto in *La palabra mágica*, pp. 15-21), il testo in cui la disperazione dell'esule è più evidente mentre racconta la sua esperienza di arrivo in Cile dalla Bolivia, dove era console del Guatemala. Qui le grida dell'io sembrano riecheggiare le elegie di Ovidio nei *Tristia* (cf. Van Hecke 2000, p. 266).

⁵¹⁷ Che è definito in Monterroso 1998, p. 56: «el poeta inmortal de la caducidad de las rosas y de la vida».

⁵¹⁸ Inoltre la figura del suo *alter ego* Eduardo Torres richiama l'immagine dell'intellettuale che Gellio delinea nella sua opera (cf. García Jurado 2020, pp. 89-94).

⁵¹⁹ Monterroso 1993, p. 83.

⁵²⁰ Labastida 1988, p. 89.

ambiguamente emarginato dai cenacoli letterari ma è soprattutto un narratore. Un narratore preoccupato di farci riflettere e ridere»⁵²¹.

Di questa opera si occuperanno i paragrafi successivi, prima attraverso una presentazione generale che esaminerà le tematiche più importanti dell'opera e la inserirà nel movimento globale di modernizzazione della favola antica e poi, andando ad esemplificare tramite alcune favole in che maniera, concretamente, avvenga il summenzionato rapporto con i classici.

2.3.1 *La oveja negra y demás fábulas.*

La favola è un genere particolarmente diffuso in Messico fin da quando, come si è esaminato a proposito di R. Castellanos, fu introdotto per ragioni didattiche dai primi missionari spagnoli e, più in generale, è una forma d'arte che ha goduto, nel corso dei secoli, di una grande fortuna in tutto il Sud America dando origine ad una tradizione favolistica che rielaborò i motivi classici alla luce delle antiche tradizioni indigene, come ha dimostrato il fondamentale contributo in materia di Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*. Questa politica culturale continuò per tutto il periodo coloniale ed anzi, l'arrivo del Neoclassicismo nella Nuova Spagna rafforzò la coltivazione del genere favolistico in queste terre. Così nei due secoli successivi si ritrovano diverse raccolte di favole e una vera e propria generazione di favolisti si forma nell'America del Sud comprendente nomi come Mariano Barazábal, Martínez de Navarrete, Fernández de Lizardi, Tomás de Iriarte e Félix María Samaniego⁵²². Secondo Monterroso a questi autori «bastava pensare che la formica era buona perché lavorava sodo e la cicala cattiva perché era pigra e si dedicava a fare versi»⁵²³. In altre parole, fino a quel momento la tradizione favolistica era stata costruita sulla base dell'imitazione pedissequa di modelli precedenti ed in particolare quelli esopici⁵²⁴.

Il XX secolo ha visto invece alcuni importanti cambiamenti nel genere favolistico che portarono al concetto della cosiddetta "nuova favola". Lo scrittore americano Ambrose Bierce fu il primo ad affrontare questo nuovo filone quando pubblicò *Fantastic Fables* nel 1899, raccolta nella quale, attraverso favole originali e nuove versioni di quelle tradizionali, esprimeva una forte critica sociale e svelava gli errori delle istituzioni e dei maggiori protagonisti del mondo contemporaneo. La sua innovativa prospettiva fu poi perseguita da James Thurber con la pubblicazione di *Fables for Our Time*, seguito da *Further Fables for Our time* ove riprendeva la strategia utilizzata già da Bierce. Anche in America Latina ci sono dei precursori in questo periodo, così come negli USA, di quella che diventerà la nuova favola: all'inizio degli anni Trenta, l'argentino Álvaro Yunque scrisse alcuni testi raccolti sotto il titolo *Los animales hablan* e nel 1942 in Messico apparve il libro *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos* di Francisco Monterde. Questi ultimi tentativi, secondo Mireya Camurati, cercavano, così come stavano facendo i due novellisti americani, «di liberare la favola da tutte le norme e i pregiudizi con cui il neoclassicismo l'aveva appesantita, e di trasformarla in una forma estetica di valore»⁵²⁵ in cui forte era la componente di denuncia. Tra la fine degli anni

⁵²¹ Gutierrez Piña 2017, p. 10. Trad. mia.

⁵²² Quezada Pacheco 2011, pp. 168-169.

⁵²³ Monterroso 1981, p. 44.

⁵²⁴ Flores Martínez 2015, p. 63.

⁵²⁵ Camurati, 1978, p. 146. Trad. mia.

Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta infine si assisté ad un'ondata di raccolte favolistiche altamente innovative prodotte in diverse parti del mondo ed in particolare in Germania: fra i novellisti tedeschi si possono ricordare Wolfdietrich Schnurre, Helmut Arntzen e Ginter Anders che pubblicarono le loro opere rispettivamente nel 1957, 1966 e 1968. In questo periodo si assiste ad un certo "fermento favolistico" anche in territorio sudamericano con l'autore argentino Eduardo Gudiño Kieffer che diede alle stampe *Para comerte mejor* lo stesso anno in cui usciva in Messico *La Oveja negra y demás fábulas* (1969) che si inserisce dunque pienamente in questo movimento di rinnovamento del genere. Due anni dopo, il *Fabulario* di Juan Gelmán e *La gran asamblea (Fabulario)* di Julio César Silvain furono stampati in Argentina⁵²⁶. Tutti questi autori sono accomunati dall'intento di revisione della favola: nelle loro opere si assiste infatti, anche sulla base del nascente pensiero postmodernista, ad una revisione radicale del genere che viene rifondato nei suoi tratti originali per dare origine ad un nuovo filone narrativo, definito la Nuova Favola, simile nell'impostazione ma diverso nei suoi criteri basilari.⁵²⁷ La Nuova Favola è caratterizzata, per riprendere la teorizzazione di Francisca Noguero, ⁵²⁸ da sei tratti fondamentali:

1) Scetticismo radicale, conseguenza dell'incredulità nei confronti di meta-narrazioni e utopie. Per dimostrare l'inesistenza di verità assolute, si ricorre spesso al paradosso e al principio di contraddizione.

2) Testi "ex-centrici", che privilegiano i margini rispetto ai centri canonici della modernità. Questa tendenza porta alla sperimentazione di temi, personaggi, registri linguistici e formati letterari fino ad allora relegati in secondo piano. Ciò ben si adatta all'*horror unitatis*⁵²⁹ di Monterroso e gli permette, anche in quella che è considerata la sua opera più unitaria (sono tutte favole), di variare e sperimentare.

3) Viene minato il principio di unità, in favore di una più evidente frammentazione. Monterroso tratta diffusamente di questa caratteristica in *La brevedad*, tratto dal suo libro *Movimento perpetuo*. In esso lo scrittore guatemalteco parla della tanto usata brevità dei suoi testi, sostenendo che «lo scrittore di brevità non desidera altro al mondo che scrivere testi interminabilmente lunghi in cui l'immaginazione non debba lavorare, in cui fatti, cose, animali e uomini si incontrino, si cerchino o fuggano l'uno dall'altro, vivano, convivano, si amino o versino liberamente il loro sangue, senza essere soggetti al punto e virgola». Conclude, però, affermando che per lui la brevità non è qualcosa di ricercato ma di imposto: «da qualcosa di più forte di me, che io rispetto e odio»⁵³⁰. richiamandosi ad uno dei massimi esponenti della concisione e dell'intensità poetica: l'*odi et amo* (85) di Catullo, autore che ritornerà citato come modello in *Lo Scarafaggio sognatore*⁵³¹. È la frammentarietà del reale che impone la brevità della favola.

4) Opere "aperte", che richiedono la partecipazione attiva del lettore, offrono una moltitudine di interpretazioni e si affidano a modalità espressive oblique come l'allegoria.

⁵²⁶ Questo tipo di favola continuerà ad essere riproposto negli anni ottanta e novanta da autori come i messicani Manuel Fernández Perera e Rafael Junquera, l'argentino Carlos Loprete e l'americano Arnold Lobel. Per la genesi della Nuova Favola cf. Kleveland 2002, pp. 119-123.

⁵²⁷ Ivi, p. 150.

⁵²⁸ Noguero 1995, p. 51.

⁵²⁹ Monterroso 1987, p. 157-158.

⁵³⁰ Monterroso 1993, p. 152. Trad. mia.

⁵³¹ Maldonado 2003, p. 263.

5) Virtuosismo intertestuale, che riflette il background culturale dello scrittore e attraverso il quale viene recuperata la tradizione letteraria, combinando l'omaggio al passato (*pastiche*) e la revisione satirica dello stesso (parodia). Per dirla con Monterroso «Vino nuevo en odres viejas»⁵³².

6) Ricorso frequente all'umorismo e all'ironia, modalità discorsive che acquistano importanza perché si definiscono come atteggiamenti distanzianti, adatti a realizzare il processo di ridicolizzazione della tradizione.

A livello strutturale la Nuova Favola mantiene alcune caratteristiche di quella antica come, ad esempio, la brevità nell'esposizione che riprende il punto 3⁵³³: la maggior parte delle favole dei nuovi favolisti si sviluppano per un limitato numero di righe configurandosi come *micro-relatos*⁵³⁴. In questo Monterroso, che pur presenta una serie di favole anche piuttosto lunghe, si dimostra maestro: *El Dinosaurio* infatti si struttura in poco meno di una riga: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Perdono invece la struttura rimica, cosa che però già non vi era in Esopo⁵³⁵, configurandosi come opere in prosa in quanto, come sosteneva lo stesso Monterroso, «a questo punto, fare favole in versi rimati di cinque o otto sillabe è ridicolo. Queste forme sono già state spremute troppo. Inoltre, al giorno d'oggi è inutile rivolgersi in versi misurati a un pubblico che generalmente non sa contare le sillabe»⁵³⁶. Ma la perdita più importante è quella della morale; le nuove favole infatti sono *sin moraleja* per riprendere il titolo di Monterde. Nei favolisti latini e greci ma soprattutto dei loro epigoni medievali e poi moderni, da La Fontaine in avanti con un incremento in particolare a partire dall'epoca neoclassica, vi è una concezione della favola come genere dallo spiccato carattere didascalico-educativo forse nato, secondo la suggestiva intuizione della Camurati⁵³⁷, dall'errata interpretazione dell'espressione che classicamente chiude il racconto favolistico *Ὁ μύθος δέλοι σι* con il verbo che era tradotto come "insegna", ossia "il racconto insegna che". Dunque in ogni favola, per potersi definire tale, era imperativo l'insegnamento, la finalità, che fosse morale, educativa o religiosa⁵³⁸. Questa prospettiva, che non era necessariamente presente nella favola esopica e fedriana⁵³⁹, scompare nei nuovi favolisti che restituiscono al verbo *δηλώω* il significato di mostrare, la favola mostra, racconta, illustra, non fa la morale perché:

Fare la morale è inutile. Nessuno ha cambiato il proprio modo di essere leggendo i consigli di Esopo, La Fontaine o Iriarte. Che questi favolisti siano rimasti lo devono ai loro valori letterari, non per quello che consigliavano alle persone di fare. Le persone amano dare consigli, e anche riceverli, ma amano di più disattenderli. Dire che una cicala deve lavorare come una formica è un'assurdità che si ripete da secoli. La cicala non cambierà. Semmai è la formica che dovrebbe. Ma non possiamo nemmeno cadere sempre in questo gioco di ribaltamento delle cose, di facili paradossi, o di ripetere la bella favoletta che il corvo non lasciò andare il formaggio perché aveva letto La Fontaine. Purtroppo, il corvo lascerà sempre il formaggio⁵⁴⁰.

L'intento moraleggiante della favola neoclassica era fondato su una visione del mondo come insieme ordinato retto da saldi, sicuri ed interpretabili principi che potevano trovare nel genere favolistico un agevole canale di trasmissione verso le generazioni future. Questo non è il caso della Nuova Favola, nella quale domina lo scetticismo (punto 1) verso i concetti assoluti o le verità preconfezionate in quanto come afferma la Giraffa dell'omonima favola di Monterroso tutto è

⁵³² Kleveland 2002, p. 153.

⁵³³ Ivi, p. 130.

⁵³⁴ Ivi, p. 122.

⁵³⁵ Per Bergers 2015 questo potrebbe rappresentare un ritorno alla tradizione esopica.

⁵³⁶ Monterroso 1981, p. 47. Trad. mia.

⁵³⁷ Camurati 1978, p. 16.

⁵³⁸ Liebfried 1978, p. 56.

⁵³⁹ Perry 1988, p. 74, Rodríguez Adrados 1987, pp. 38-39.

⁵⁴⁰ Monterroso 1981, p. 23 e p. 47. Trad. mia. Come sottolinea Maria Teresa Marzilla: «Quel che Monterroso rifiuta non è però l'eticità della favola, ma piuttosto la definizione ideologica di questa eticità» (Monterroso 2003, p. 83).

relativo⁵⁴¹. Nell'autore guatemalteco si trovano diverse favole atte a scardinare questi presunti valori immutabili; che siano perle di saggezza popolare (*I Corvi ben creati, Sansone e i filistei, Le due code*) o sentenze bibliche (*la fede e le montagne*), subiscono tutte lo stesso trattamento: attraverso la parodia si attua un loro ribaltamento che evidenzia la relatività che guida la conoscenza umana⁵⁴². Come sostiene Maria Teresa Marzilla: «Monterroso si limita a dare qualche possibile versione di miti e favole, divenuti ormai topici della nostra cultura, proprio perché frutto di scelte operate in un dato momento, e li amalgama con miti nuovi; su questo materiale effettua una trasposizione, sostituendo il dogma ideologico, da sempre inevitabilmente generato dal meccanismo sociale e culturale, con il favolistico, meccanismo letterario forse scelto provocatoriamente perché “selettivo”. Quindi, insinua il dubbio nelle fessure di questa massa monolitica, un dubbio che si propaga all'interno della materia, la rende fluida e fa possibili nuovi interventi»⁵⁴³.

Perciò non è possibile, nelle favole moderne, una morale assoluta e se vi è, essa risulta caratterizzata da un'estrema ambiguità che ne impedisce una piena ed immediata comprensione⁵⁴⁴. La mancanza di una morale ben definita rappresenta un'alterazione grave che attacca l'essenza del genere stesso in quanto, sostiene Perry, «if it is not perfectly clear to the listener or the reader what the moral is, or if more than one moral can be easily inferred, then the fable has not achieved its purpose but has the effect of a story told for its own interest».⁵⁴⁵ Se la nuova favola non trasmette più una *Lebensklugheit* facilmente distinguibile, allora, secondo la visione di Perry, si perde il suo valore di favola e si avvicina sempre più ad un racconto personale, creato per puro diletto⁵⁴⁶. In realtà però la Nuova Favola non elimina la morale, al di là delle dichiarazioni di Monterroso, la morale è presente all'interno dei testi solo che è nascosta, occultata, richiede un rapporto con un lettore che non può rimanere passivo, che non può contare su una sintesi finale per apprendere il valore cognitivo ma necessita di uno sforzo e soprattutto di una conoscenza maggiore⁵⁴⁷ che gli permettano di muoversi sullo stesso piano del narratore, svelando i sottili giochi parodici che si celano alla base di una narrazione a prima vista basilare⁵⁴⁸. Nella Nuova Favola dunque fondamentale è il ruolo del lettore perché, come sottolinea Lynette Hunter, «It is as if once you make a decision to read actively you enter the allegorical, but if you make no decision, you enter fantasy by default»⁵⁴⁹. L'obiettivo del libro di Monterroso è infatti «combatir el aburrimiento e irritar a los lectores, principio este último irrenunciable»⁵⁵⁰.

La mancanza di una morale ben definita comporta invece a livello formale, come ha notato Hala Abdel Salm Awaad⁵⁵¹, la mancanza del *promitio* e dell'*epimitio* classici. Questo è vero per gran

⁵⁴¹ Monterroso 2003, p. 37. Ancora Monterroso aggiunge: «Nessuna favola è dannosa, se non quando vi si può scorgere un insegnamento. Questo è un male. Se non fosse un male, il mondo sarebbe governato dalle favole di Esopo; ma in tal caso tutto ciò che rende il mondo interessante, come i ricchi, i pregiudizi razziali, il colore delle mutande e la guerra, scomparirebbe; e il mondo sarebbe allora molto noioso» (Monterroso 1987, p. 168).

⁵⁴² L'eccessiva razionalità è ciò che fa allontanare l'asino dal flauto pur nel successo della loro unione nella riscrittura monterrossiana di un tema già di Iriarte (*El burro flautista*) e prima ancora in Fedro (*App.* 12). Cf. Tosi 2017, *sub lemmate* 590.

⁵⁴³ Monterroso 2003, p. 81.

⁵⁴⁴ Kleveland 2002, p. 134.

⁵⁴⁵ Perry 1988, p. 73.

⁵⁴⁶ Kleveland 2002, p. 132.

⁵⁴⁷ «Parto dal principio che il lettore ne sa più di me e che è più intelligente di me, per cui vale la pena di dialogare con lui, di lottare con lui e, se possibile, di batterlo nella lotta» (Monterroso 1981, p. 37).

⁵⁴⁸ Kleveland 2002, p. 128.

⁵⁴⁹ Hunter 1989, p. 140. Cf anche Monterroso 1981, p. 171: «[...] Un testo che potesse essere goduto, in primo luogo, da un lettore comune medio, secondo ciò che il testo dice letteralmente e, in secondo luogo, da un altro che avesse letto i miei stessi libri» (trad. mia).

⁵⁵⁰ Monterroso 1981, p. 24. Trad. mia.

⁵⁵¹ Awaad 2011; Kleveland 2003, p. 130; Flores Martínez 2015, p. 132.

parte degli autori “nuovo-favolisti”⁵⁵² ma lo è meno per Monterroso che nella grande varietà di forme presentate presenta anche alcune favole caratterizzate dalla struttura canonica (come *Il Camaleonte che alla fine non sapeva di che colore diventare* o *La Giraffa che di colpo capì che tutto è relativo* o ancora *Il saggio che prese il potere*). Anche nella manipolazione dei titoli con effetto parodico o straniante (titoli opposti al contenuto della favola, che si comprendono solo dopo un’attenta lettura della stessa, scritti in lingue straniere o in caratteri speciali) lo scrittore si dimostra più conservativo⁵⁵³ rispetto ad altri esponenti della Nuova Favola. Se il titolo si mantiene parzialmente aderente alla tradizione ciò non accade per gli altri elementi paratestuali che contribuiscono tutti al gioco parodico e satirico di decostruzione del reale. Lo si può vedere già nella dedica alle persone dei suoi presunti ed improbabili sostenitori nella sua impresa narrativa (un domatore, un entomologo, un esperto di uccelli notturni e le autorità del *Bosque de Chapultepec*) che parodia il concetto di favolista come persona che deve essere anche esperto naturalista che aveva contraddistinto alcuni autori di favole del XIX sec. come Samaniego⁵⁵⁴. Tale gioco parodico è poi presente nell’Indice onomastico e geografico che imita scherzosamente con un insieme di voci scherzose⁵⁵⁵ l’indice analitico di norma utilizzato nelle opere accademiche per facilitare la localizzazione degli argomenti di interesse. Ed infine a questo stesso scopo partecipa anche l’esergo costituito da una frase all’apparenza anonima di un non meglio precisato K’nyo Mobutu⁵⁵⁶; il messaggio che presenta è infatti, a prima vista, un luogo comune, ossia il suggerimento di osservare i difetti umani negli animali, perché «sono così simili all’uomo che a volte è impossibile distinguerli»⁵⁵⁷. Se si utilizza però il summenzionato Indice onomastico e geografico si può scoprire che tale personaggio è un antropofago, fatto che fa cambiare completamente significato alla frase.

I personaggi della favola di Monterroso, pur non mancando eroi del mito (*Götterfabeln*), oggetti (lo specchio ad esempio o concetti astratti (la Fede, il Bene, il Male) sono in larga parte animali⁵⁵⁸ come solitamente accade negli autori che partecipano a tale movimento neofavolistico. Koch⁵⁵⁹ identifica quattro caratteristiche dei protagonisti di questa favola moderna:

- 1) Dissoluzione della tipizzazione classica degli animali.
- 2) Uso di animali atipici.
- 3) Uso di animali della stessa specie ma di classi o posizioni sociali diverse.

⁵⁵² In generale, i nuovi favolisti rinunciano agli epimiti. Così, non compaiono in Álvaro Yunque, promotore della Nuova Favola in America Latina né li usa il messicano Manuel Fernández Perera. Nessuno dei contemporanei tedeschi di Monterroso (Anders, Arntzen e Schnurre) utilizza epimiti (Cf. Kleveland 2002, p. 131).

⁵⁵³ Pur non mancando gli esempi come *Parentesi* il cui corpo testuale è ricco di questo segno soprasedimentale; *Gallus aureorum ouorum* con il titolo in latino, e *Gli altri sei* o *La Scimmia pensa a quel tema*, costituiti da un sintagma che costringe a riconsiderare il suo contenuto nel corpo della narrazione.

⁵⁵⁴ Flores Martínez 2015, p. 70.

⁵⁵⁵ Comprende scrittori (Jonathan Swift), statisti (Napoleone Bonaparte), città (Roma), personaggi immaginari (Gregorio Samsa) ed elementi della natura (il cielo); comprende anche oggetti come lo specchio e animali come il gufo. La beffa risulta evidente quando si trova una voce per il *Mono* e una per la *Mona*.

⁵⁵⁶ In Monterroso 1981, p. 34 si delinea, tra il serio e il faceto, anche una biografia più ampia di questo autore immaginario: «È un autore africano del secolo scorso che ha praticato l’antropofagia fino all’età di ventotto anni. Poi è diventato vegetariano e ha vissuto per altri due anni a Londra, dove ha scritto il suo ormai classico *Nuova fisiologia del gusto*, in cui, più o meno sulla falsariga di Brillat-Savarin, espone, senza il tono dogmatico di quest’ultimo, le sue esperienze e i suoi gusti culinari. Può essere ordinato presso Endymion Publishers, Saint Louis, Missouri, U. s. A. (Dlts. 6,00)» (trad. mia).

⁵⁵⁷ Monterroso 2003, p. 8.

⁵⁵⁸ Quezada Pacheco 2011, p. 168 identifica 27 favole su 40 con personaggi animali (anche se è questionabile l’inserimento nel computo delle sirene).

⁵⁵⁹ Koch, 1982, pp. 264-267.

4) Intellettualizzazione degli animali.

L'uso di animali atipici come ad esempio la coccinella che è la protagonista di una delle favole più famose *Die Regel* di Wolfdietrich Schnurre, non è in realtà una novità in Messico dove i tradizionali protagonisti della favola sono adattati alle diverse latitudini⁵⁶⁰: Il grande favolista del XIX secolo José Rosas Moreno, ad esempio, usava il millepiedi e la stessa tendenza si è già osservata nelle favole esopiche in *nahuatl*. Dunque l'introduzione da parte di Monterroso di animali atipici come la già citata giraffa⁵⁶¹ non produce un cambio così evidente come nella favolistica europea. La vera innovazione si trova piuttosto negli animali canonici; Nella favolistica tradizionale infatti questi ultimi erano portatori di determinate caratteristiche, rappresentavano qualità e caratteri fissi facilmente individuabili: la volpe è sempre furba, il corvo è un ladro ed è vanitoso, il leone usa la forza bruta e il coniglio è debole e timoroso⁵⁶². Questo però nella Nuova Favola non avviene, non ci sono caratteristiche fisse associate ad un animale cosicché potenzialmente un leone può essere pauroso così come un coniglio feroce come si può osservare nella prima favola di Monterroso che si rifà ad Ambrose Bierce (*The Fawn and The Buck*) e alla favola esopica del cervo e del cerbiatto (247 C). Qui, un "famoso psicoanalista" osserva l'incontro tra un leone e un coniglio dove il leone mostra gli artigli e ruggisce, mentre «el Conejo respiró con mayor celeridad, vio un instante a los ojos del León, dio media vuelta y se alejó corriendo»⁵⁶³. L'interpretazione dello psicoanalista è però che «el León ruge y hace gestos y amenaza al Universo movido por el miedo; el Conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acabar con aquel ser extravagante»⁵⁶⁴. Seppur nella parodia dell'ignoranza della figura dello psicoanalista, si può vedere nel testo l'inversione dei valori tradizionali della favola, la perdita della «ley de naturaleza»⁵⁶⁵. Sul piano allegorico, tale assenza di tipizzazione può essere letta come una protesta contro gli stereotipi della società contemporanea in quanto, come viene ribadito in tutta la favolistica di Monterroso, «las cosas no son tan simples»⁵⁶⁶. La perdita delle caratteristiche a loro assegnate porta un grave scompenso negli animali che popolano la favola moderna che, con l'eliminazione di quest'ultime, è come se perdessero la loro identità, il loro Io. E non è un caso che questo tema della perdita di identità, della ricerca di se stesso o, se si vuole, dell'insoddisfazione della propria condizione sia uno dei più frequenti nella raccolta di Monterroso. Si trova, ad esempio, la Mosca che sogna di divenire un'Aquila ma che, mentre sogna di essere un rapace, avverte il rimpianto per la sua condizione di Mosca, c'è il Cane che vuole divenire essere umano in un evidente richiamo alla figura di Diogene di Sinope⁵⁶⁷, lo Scarafaggio che sogna di essere scrittore, il Camaleonte in crisi con i colori, addirittura lo Specchio in questo mondo immaginario privo di centro non trova la sua identità. Ma tale discorso è soprattutto evidente nella favola della *Rana che voleva divenire una rana autentica* dove fin dal titolo siamo messi di fronte ad una ricerca di identità perduta; nella favola la rana inizialmente tenta di ricercare la sua autenticità attraverso la sua immagine riflessa

⁵⁶⁰ Camurati 1978, pp. 35-43.

⁵⁶¹ Che tuttavia è definita come «de estatura regular» (Monterroso 1969, p. 43) e «il fatto che fin dalla prima frase si dica che la giraffa era "di statura media" è già un'indicazione dell'usurpazione delle aspettative che si troveranno in tutta la favola» (Corral 1985, p. 127). Trad. mia.

⁵⁶² «Thus there is a certain potential tension established between a character in a particular fable and the «traditional» expectations for that character. The fox is virtually always chosen for intelligence (or at least quick-wittedness), the ass for stupidity, the lion for strength and leadership, and so on. The use of a fox characterized as slow and dumb is then often ironic because of the traditional idea of the fox. This opens wide possibilities for the none-traditional mode in the modern fable which not only recognizes this tension and its ironic possibilities, but literary thrives on it» (Carnes 1983, p. 207). Cf. anche Jaén 2003, pp. 77-93.

⁵⁶³ «Da parte sua il Coniglio respirò con maggiore celerità, vide per un istante gli occhi del Leone, fece mezzo giro e si allontanò correndo» (Monterroso 2003, p. 13). Trad. Marzilla.

⁵⁶⁴ «il Leone ruggisce e fa smorfie e minaccia l'universo spinto dalla paura; il Coniglio avverte ciò, conosce la sua forza, e si ritira prima di perdere la pazienza e di sopprimere quell'essere stravagante » (ivi, p. 14).

⁵⁶⁵ Kleveland 2002, p. 135.

⁵⁶⁶ Monterroso 1998, p. 68.

⁵⁶⁷ Flores Martínez 2015, p. 93.

ma poi, fallito questo tentativo, cerca inutilmente di provare la propria natura di anfibio nel riconoscimento degli altri. In un ultimo disperato tentativo di essere riconosciuta come una rana, ormai disperata, si lascia strappare le zampe che aveva inteso essere le parti più apprezzate della sua specie ma invece di ottenere l'agognato riconoscimento, gli tocca sentirsi dire da quelli che allegramente banchettano con le sue carni «qué buena Rana, que parecía Pollo»⁵⁶⁸. In realtà il tema della *μεμψιμοιρία*, dell'insoddisfazione della propria condizione o natura che porta soventemente a punizioni o condizioni spiacevoli è un tema pienamente classico. Lo si ritrova nel modello per eccellenza di Monterroso, Orazio (inizio *sat.* 1,1 ad esempio)⁵⁶⁹ ed è comune anche nella favolistica antica come ad esempio illustra, il racconto ripreso da vari favolisti de *L'aquila, la taccola e il pastore* in cui la taccola, nel tentativo di imitare l'aquila, si impiglia nella lana della pecora e viene catturata dal pastore che la consegna ad alcuni bambini dai quali è uccisa come pena per la sua sciocchezza⁵⁷⁰. Questo tipo di favole, oltre a spiegare o insegnare la legge della natura, servivano a difendere la gerarchia della società, sostenendo implicitamente, tramite le punizioni che immancabilmente toccavano ai trasgressori, che ciascuno appartenesse alla classe o al rango che la società o la fortuna gli avevano assegnato⁵⁷¹. Nel caso della Rana di Monterroso invece si produce un processo diverso, ben lontano dal conformismo favolistico tradizionale in quanto il protagonista non è un animale che vuole uscire dai ranghi che il fato gli ha assegnato ma bensì è una rana che non può e non riesce, nello sconvolgimento dei valori tradizionali prodotto dalla Nuova Favola, a rimanere nel proprio rango, a mantenere la propria posizione. Alla dissoluzione della forma in *micro relatos*, corrisponde la dissoluzione identitaria dei personaggi. Capita così che questi animali, privi di tipizzazione, incarnino valori mutevoli, venendo sempre di più ad assomigliare non più solo ad una caratteristica umana ma all'essere umano in sé e per sé, tanto da esserne indistinguibili per riprendere il concetto espresso nell'esergo dell'opera⁵⁷². I personaggi di Monterroso dunque si caratterizzano come obliqui, contemporanei, meno simbolici o archetipici data l'assenza di luoghi comuni, e per questo sono pienamente umani. Possiedono profondità e complessità, sono consapevoli e contraddittori; riflettono, deducono ed inferiscono. Verso tale umanizzazione degli animali concorre anche il fatto che essi siano identificati con la lettera maiuscola che in lingua spagnola separa il nome proprio dal comune: non è un *mono*, una scimmia qualunque, è il *Mono*, proprio lui, con quelle determinate e specifiche caratteristiche, non è l'*oveja* ma l'*Oveja* che insieme alla Capra e alla Mucca, dopo aver ucciso in *societas leonina* un cervo, incominciano a protestare con l'iniquo compagno usando termini più congruo alla lotta di classe che alla vita nella foresta⁵⁷³. Per riassumere il concetto si può dire, riprendendo le parole di Ruth Koch, che «Die alte Fabel sieht den Menschen im Tier, die neue das Tier im Menschen»⁵⁷⁴. Questo cambiamento influisce però sull'atteggiamento trasmesso dalla favola che assume un connotato più pessimista e critico; se in precedenza si poteva offrire una morale attraverso animali che rappresentavano diversi tratti umani,

⁵⁶⁸ Monterroso 1998, p. 55.

⁵⁶⁹ Miralles Maldonado 2003, p. 252.

⁵⁷⁰ Si trova in Aesop. 5 C; Babr. 137 (dove la taccola è sostituita dal gracco); La Fontaine 2,16. Ma il concetto, rimanendo alla rana, si ritrova anche in Phaedr. 1,24 (ripreso da La Fontaine 1,3 e presente anche in Babr. 28, pur con alcune variazioni).

⁵⁷¹ Kleveland 2002, p. 137. Il gracco di Babr. 137 (vv. 6-7) ribadisce il concetto dell'immutabilità della propria condizione: *δίκην δ' ἀνοίης' εἶ<πεν> ' ἄξιως τίνω/τί γαρ ὦν κολοιός αἰετονς ἐμμοῦμην.*

⁵⁷² In *Viaje al centro de la fabula* Monterroso rafforza questa idea di congiunzione fra il mondo animale e quello umano: «I miei animali sono solo pretesti per parlare delle persone, delle loro aspirazioni e delle loro sconfitte. Non descrivo mai un animale, perché tutti gli animali che appaiono nelle mie favole sono del tutto familiari. [...] D'altra parte, i miei animali sono tutti come il mio vicino, brava gente» (Monterroso 1981, p. 97). Trad. mia.

⁵⁷³ «Contrato Social, Constitución, Derechos Humanos [...]» (Monterroso 1969, p. 80).

⁵⁷⁴ Koch 1982, p. 255.

ora la tendenza è quella di rivelare, attraverso gli animali, i difetti umani, che, a sua volta, consente un maggiore uso della satira e dell'ironia⁵⁷⁵ e dell'umorismo nelle favole⁵⁷⁶.

Collegato all'umanizzazione degli animali vi è anche l'ultima caratteristica dei protagonisti della nuova favola evidenziata da Knoch: l'intellettualizzazione; Se le favole come quelle di La Fontaine o quelle classiche impiegano spesso il dialogo come figura discorsiva, quelle di Monterroso presentano comunemente strutture come il monologo o il sogno o la riflessione o ancora il discorso indiretto⁵⁷⁷ che, distanziandosi dalla favolistica tradizionale, contribuiscono ad "intellettualizzare" il personaggio. In *La Oveja negra y demás fabulas* troviamo diversi esempi di animali intellettualizzati attraverso il monologo, come *La Scimmia pensa a quel tema*, *La Giraffa che di colpo capì che tutto è relativo*, *Il Cavallo che immagina Dio* o ancora *Parentesi*. Un altro tipo di animali intellettualizzati sono quelli che, con gioco di ripresa parodica, hanno letto le favole antichi che li riguardavano e dunque sono protagonisti coscienti della favola. Lo si ritrova ancora una volta in *La parte del Leone* dove gli animali non solo conoscono la loro vicenda ma sono in grado di citare anche la vicenda de *La Cicala e la Formica* e tale tema si vede anche in *Tartaruga e Achille*, imitazione dell'analoga favola di *The Tortoise and The Hare*, nella quale oltre che conoscere la propria sconfitta l'Aquila si dimostra anche particolarmente versata in filosofia citando, a motivo del proprio secondo posto, la seconda aporia di Zenone di Elea⁵⁷⁸. Gli animali nuovi che leggono le favole vecchie, la favolistica moderna che pur distaccandosi nettamente da quella antica⁵⁷⁹ intesse con lei un fitto rapporto intertestuale in cui omaggio e parodia si confondono nella narrazione. Il concetto dell'animale lettore ci porta verso l'ultima caratteristica che può essere evidenziata in questa sintetica introduzione: la tendenza a parlare di letteratura e scrittori (creazione letteraria ed eredità letteraria, lo scrittore e la sua funzione sociale, ecc.). Questa è una tematica comune, in generale, a tutta la Nuova Favola ma è in particolare in Monterroso che trova la sua piena espressione⁵⁸⁰. Nell'autore guatemalteco infatti si trovano in tutte le sue opere moltissime riflessioni sulla scrittura, sul ruolo dello scrittore, sulle problematiche connesse alla scrittura in quanto, come lui stesso dice, fu sempre interessato «alla letteratura, alla vita attraverso la letteratura e all'interno di essa, allo scrittore, agli scrittori, agli autori, alle loro vite»⁵⁸¹. E in *La Oveja negra* tale interesse per la letteratura e i suoi autori è veramente pervasivo come ben si può osservare nel continuo riferimento diretto, indiretto, meditato o, almeno all'apparenza, quasi incidentale agli scrittori del passato che lo formarono nelle sue letture alla *Biblioteca Nacional*, nell'intertestualità insistita che conduce il lettore, come il filo di Arianna, attraverso un labirinto di allusioni letterarie⁵⁸², ma soprattutto nella riflessione metalinguistica (come si vedrà nel caso de *La Sirena discorde*) e meta letteraria: la scrittura che riflette sulla scrittura, la favola che teorizza sulla favola. A questo ambito pertiene anche la trattazione del tema del rapporto spesso problematico con le proprie opere in *Pigmalione* (dove forte è il rapporto intertestuale con Ovidio)⁵⁸³, mentre favole come *La Scimmia pensa a quel tema* e *La Volpe è più saggia* sono dedicate al paradosso dello scrittore che per necessità o per non volontà non scrive. A questo tema può riferirsi anche *Parentesi* nella quale la

⁵⁷⁵ Sul concetto di ironia e satira Cf. Minardi 2013a, pp. 101-108 e Noguerol 1995, pp. 51-64, oltre alla sezione dedicata al commento de *La parte del León*.

⁵⁷⁶ Kleveland 2002, p. 139.

⁵⁷⁷ Corral 1985, p. 110.

⁵⁷⁸ Flores Martínez 2015, p. 38.

⁵⁷⁹ Monterroso 1981, p. 18: «Una volta intrapreso il progetto, per puro timore, ho iniziato a procurarmi le favole complete di Esopo, La Fontaine, ecc, con l'intenzione di leggerle tutte e imparare a farle. Ma mi resi conto che si trattava di un'assurdità, che non dovevo leggerle e che dovevo fare le mie cose come Dio mi ha dato di capire». Trad. mia. Cf anche Kleveland 2002, p. 142.

⁵⁸⁰ Maldonado 2003, p. 252.

⁵⁸¹ Monterroso 1987, p. 341. Trad. mia.

⁵⁸² Maldonado 2003, p. 256.

⁵⁸³ Nuñez 2017, pp. 86-91.

protagonista è la Pulce che, a volte, aprendo una parentesi (da cui il titolo), immagina di poter divenire una grande scrittrice:

come Kafka⁵⁸⁴ (claro que sin su existencia miserable), o come Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad), o como Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza), o como Catulo (aun en contra, o quizá por ello mismo, de su afición a sufrir por las mujeres), o como Swift (sin la amenaza de la locura), o como Goethe (sin su triste destino de ganarse la vida en Palacio), o como Bloy (a pesar de su decidida inclinación a sacrificarse por las putas), o como Thoreau (a pesar de nada), o como Sor Juana (a pesar de todo)⁵⁸⁵.

Il tentativo dunque di divenire un grande scrittore senza dover subito quelle cose che invece hanno permesso ai vari autori citati in ordine sparso di essere tali. Si ha poi, sempre a livello di riflessione generale sul ruolo dello scrittore e della scrittura, la figura (ancora nelle vesti di una scimmia) dello scrittore, parodiata in una delle favole più tradizionali di tutta la raccolta (presenta infatti anche una sorta di epimitio), *Il Saggio che prese il Potere*, dove si rovescia l'ideale platonico dell'intellettuale come perfetto capo di stato. Vi sono poi favole nella raccolta che riflettono invece specificatamente sul ruolo del favolista: tale tema si può ritrovare in *Mosca che sognava di essere un Aquila* dove il desiderio di trasformarsi in un animale più grande è stato interpretato da Maldonado⁵⁸⁶ come una metafora del desiderio del favolista di elevare la propria materia, e lo si può vedere più specificatamente rappresentato in due improbabili scrittori satirici come il Gufo ne *Il Gufo che voleva salvare l'umanità*⁵⁸⁷ e nuovamente la scimmia⁵⁸⁸ in *La Scimmia che voleva diventare scrittrice satirica* (dove ritorna il tema della non scrittura). Infine la stessa figura dello scrittore di favole, senza più alcuna intermediazione "animalesca", compare come personaggio di uno dei racconti, dove, attaccato dai suoi stessi animali si difende facendosi scudo con la favolistica antica in un gioco meta letterario estremamente stratificato (la favola che mette in scena uno scrittore di favole che riflette sulla favola con i suoi personaggi citando un racconto favolistico):

En la Selva vivía hace mucho tiempo un Fabulista cuyos criticados se reunieron un día y lo visitaron para quejarse de él (fingiendo alegremente que no hablaban por ellos sino por otros), sobre la base de que sus críticas no nacían de la buena intención sino del odio. Como él estuvo de acuerdo, ellos se retiraron corridos, como la vez que la Cigarra se decidió ydijò a la Hormiga todo lo que tenía que decirle⁵⁸⁹.

⁵⁸⁴ Protagonista di *Lo Scarafaggio sognatore*, un'altra favola metaletteraria

⁵⁸⁵ Monterroso 1969, p. 95. «come Kafka (naturalmente senza la sua esistenza miserabile), o come Joyce (senza la sua vita piena di lavoro per vivere dignitosamente), o come Cervantes (senza gli inconvenienti della povertà), o come Catullo (senza la sua tendenza a soffrire per le donne, o forse proprio per questa), o come Swift (senza la minaccia della pazzia), o come Goethe (senza il suo triste destino di guadagnarsi la vita a Corte), o come Bloy (nonostante la sua decisa inclinazione a sacrificarsi per le puttane), o come Thoreau (nonostante nulla), o come Sor Juana (nonostante tutto)». Trad. Marzilla.

⁵⁸⁶ Maldonado 2003, p. 253.

⁵⁸⁷ Qua Monterroso innesta nel racconto una vera e propria messe di riferimenti alla favolistica antica come si può vedere da Monterroso 1969, p. 32: «[...]sapeva con sicurezza quando il Leone avrebbe ruggito e quando la Iena avrebbe riso, e cosa avrebbe fatto il Topo di campagna quando fosse andato a visitare quello di città (*Hor, sat. 2,6*), e quel che avrebbe fatto il Cane che portava una focaccia in bocca quando avesse visto riflessa nell'acqua l'immagine di un Cane che portava una focaccia in bocca (*Phaedr 1,4*), ed il Corvo quando gli avessero detto che cantava così bene (*Phaedr. 1,13*)» Trad. Marzilla.

⁵⁸⁸ A tal proposito Maldonado 2003, p. 264 si domanda se sia una mera coincidenza che «il termine MONTERROSO sia un anagramma di MONO TORRES o è frutto di una scelta dell'autore, che ama tanto i palindromi, gli anagrammi e altri giochi verbali? Quel che è certo è che la scimmia, nelle sue favole, e l'erudito di San Bias Eduardo Torres, in *Lo demás es silencio*, sembrano essere creature così strettamente legate al nostro scrittore che a volte è difficile distinguerle». Trad. mia. Il Mono messo in confronto con l'essere umano si trova anche in Monterroso 1993, p. 85.

⁵⁸⁹ Monterroso 1969, p. 97. «Nella Foresta viveva molto tempo fa un Favolista i cui personaggi un giorno si riunirono e andarono a fargli visita per accusarlo (fingendo con disinvoltura di non parlare per conto proprio ma di altri) del fatto che le sue critiche non nascevano dalla buona intenzione ma dall'odio. Siccome egli fu d'accordo, essi si ritirarono confusi, come la volta in cui la Cicala si decise e disse alla Formica tutto quel che doveva dirle». Trad. Marzilla.

2.3.2 *Gallus aureorum ovorum.*

En uno de los inmensos gallineros que rodeaban a la antigua Roma vivía una vez un Gallo en extremo fuerte y noblemente dotado para el ejercicio amoroso, al que las Gallinas que lo iban conociendo se aficionaban tanto que después no hacían otra cosa que mantenerlo ocupado de día y de noche. El propio Tácito, quizá con doble intención, lo compara al Ave Fénix por su capacidad para reponerse, y añade que este Gallo llegó a ser sumamente famoso y objeto de curiosidad entre sus conciudadanos, es decir los otros Gallos, quienes procedentes de todos los rumbos de la República acudían a verlo en acción, ya fuera por el interés del espectáculo mismo como por el afán de apropiarse de algunas de sus técnicas. Pero como todo tiene un límite, se sabe que a fin de cuentas él nunca interrumpido ejercicio de su habilidad lo llevó a la tumba, cosa que le debe de haber causado no escasa amargura, pues el poeta Estacio, por su parte, refiere que poco antes de morir reunió alrededor de su lecho a no menos de dos mil Gallinas de las más exigentes, a las que dirigió sus últimas palabras, que fueron tales: «Contemplad vuestra obra. Habéis matado al Gallo de los Huevos de Oro», dando así pie a una serie de tergiversaciones y calumnias, principalmente la que atribuye esta facultad al rey Midas, según unos, o, según otros, a una Gallina inventada más bien por la leyenda.

In uno degli immensi pollai che circondavano l'antica Roma viveva una volta un Gallo estremamente forte e nobilmente dotato per l'esercizio amoroso, al quale le Galline che lo andavano conoscendo si affezionavano tanto che dopo non facevano altro che tenerlo occupato giorno e notte. Lo stesso Tacito, forse con malizia, lo paragona all'Araba Fenice per la sua capacità di rimettersi in sesto, e aggiunge che questo Gallo arrivò ad essere estremamente famoso e che divenne oggetto di curiosità fra i suoi concittadini, cioè gli altri Galli, i quali accorrevano da tutte le direzioni della Repubblica per vederlo in azione, sia per l'interesse dello spettacolo in sé che per il desiderio di appropriarsi di alcune delle sue tecniche. Ma siccome tutto ha un limite, si sa che alla fine l'ininterrotto esercizio della sua abilità portò il Gallo alla tumba, cosa che deve avergli causato una certa amarezza, dato che il poeta Stazio, da parte sua, riferisce che poco prima di morire riunì intorno al suo letto non meno di duemila Galline fra le più esigenti, alle quali rivolse le sue ultime parole, che furono le seguenti: «Contemplate la vostra opera. Avete ucciso il Gallo dalle Uova d'Oro», suscitando così una serie di tergiversazioni e calunnie, principalmente quella che attribuisce questa facoltà al re Mida, secondo alcuni, o, secondo altri, ad una Gallina inventata piuttosto dalla leggenda. (Trad. Marzilla)

La favola di Monterroso riprende il tema della gallina dalle uova d'oro che aveva suscitato l'interesse di diversi favolisti, dall'antichità fino ai suoi tempi: si trova infatti in Esopo (287 C), in Babrio (123) e poi in varie riprese moderne come quella di La Fontaine (5,13) o in lingua spagnola *La Gallina de los huevos de oro* di Fèlix Mària de Samaniego. La trama è più o meno simile in tutte le versioni: Un uomo possiede una gallina in grado di produrre magnifiche uova d'oro e, utilizzando questo dono, si arricchisce sensibilmente. Un giorno però, preso dall'avidità, decide di uccidere la gallina per riuscire ad impossessarsi del tesoro che sicuramente custodisce all'interno. Ma dopo aver ammazzato l'uccello scopre che il suo corpo non contiene niente di prezioso. Non solo dunque è stato disilluso nelle sue speranze ma ha perso anche la fonte prima delle sue ricchezze, perché come ben dichiara Esopo nell'epimitio *ὁ μῦθος δηλοῖ, ὅτι δεῖ τοῖς παροῦσιν ἀρκεῖσθαι καὶ τὴν ἀπληστίαν φεῦγειν*⁵⁹⁰ che si ritrova sostanzialmente identico anche nella riscrittura più prossima a Monterroso, quella di Samaniego che conclude con questi versi la sua versione: «¡Cuántos hay que teniendo lo bastante/enriquecerse quieren al instante,/abrazando proyectos/a veces de tan rápidos

⁵⁹⁰ Aesop. 287 C.

efectos/que sólo en pocos meses,/cuando se contemplaban ya marqueses,/contando sus millones,/se vieron en la calle sin calzones»⁵⁹¹.

La favola di Monterroso invece procede in tutt'altra direzione: a livello strutturale infatti c'è il cambio di genere del protagonista che diventa un gallo ma soprattutto, a livello tematico, sfruttando la polisemia di *huevos*, vi è un passaggio da una narrazione in cui domina l'idea della cupidigia ad una in cui il tema fondamentale è la sensualità nella sua forma più triviale⁵⁹². La narrazione condotta alla maniera di un testo biografico, con il suo nutrito corredo di fonti citate, si vuole presentare come la vera storia di questo Gallo, abitante di un grande pollaio ai tempi della Repubblica romana, che nella versione guatemalteca non produce *los huevos* ma li possiede, per la gioia delle scatenate galline e fra l'ammirazione dei suoi simili che vengono a trovarlo da ogni parte del territorio dominato da Roma. La parte centrale del racconto si dilunga a parlare delle imprese e delle qualità di questo dotatissimo uccello, sostenuta da una struttura ritmica sonora ed enfatica che fa largo uso aggettivi linguisticamente rilevanti come «en extremo fuerte», «noblemente dotado» e «ejercicio amoroso» per amplificare anche a livello fonico il contenuto semantico di lode del gallo, qui quasi figura mitologica (fenice)⁵⁹³. Purtroppo però, dice il narratore onnisciente, tutte le belle cose durano poco ed il gallo, prostrato dalla lunga attività, muore recitando dinanzi alle galline una sorta di epimitio («Contemplad vuestra obra. Habéis matado al Gallo de los Huevos de Oro») che parodia la serietà della morale esopica. Nell'azione parodizzante compiuta da Monterroso acquisiscono un grandissimo valore i continui rimandi espliciti ed impliciti agli autori e alla cultura classica, ad incominciare dal titolo che, come si è visto essere proprio della Nuova Favola, gioca con l'attenzione del lettore, ingannandone gli orizzonti di attesa⁵⁹⁴. Il solenne e alquanto maccheronico *Gallus Aureorum Ovorum* infatti sembra far presagire un omaggio alla cultura classica, un'opera dotta come richiederebbe l'uso del latino, lingua d'*élite* per eccellenza; inoltre il latino svolge anche la funzione di depotenziare o meglio neutralizzare la carica parodica ed oscena del gioco di significato su cui si basa la riscrittura monterrossiana: «*ovum*» latino così come «uovo» in italiano è infatti privo della polisemia del corrispettivo termine castigliano e contribuisce a dare un'impressione di serietà al tutto, corroborata anche dallo stile solenne del racconto di tipo quasi biografico-storico. Come rivela lo stesso autore infatti:

Gallus aureorum ovorum intendevo scriverlo nello stile in cui l'avrebbe fatto Tacito (nella traduzione di Coloma che tutti conosciamo). L'aneddoto di “*Gallus*” è talmente volgare che era necessario rivestirlo di un tono assolutamente severo, e vi si trovano persino riferimenti a Tacito stesso e persino al poeta Stazio⁵⁹⁵.

Per dare dunque quest'impressione di (falsa) obiettività, Monterroso imita il periodare rigoroso del testo tacitano, inserendosi pienamente nel *Tacitismo*, vero e proprio movimento letterario molto diffuso in terra ispanica entro il quale si può includere anche il comandante Carlos Francisco Coloma (1566-1637)⁵⁹⁶ citato nel passo da Monterroso. Il narratore della favola si pone dunque come un rigoroso espositore di fatti che presenta *sine ira et studio*, appoggiandosi sull'*auctoritas* di autori illustri e criticando, come ogni buon storico che si rispetti, i suoi predecessori. Tacito stesso, è una delle fonti citate nella favola in quanto, emblema dello storico rigoroso e dunque fonte affidabile per eccellenza, avrebbe paragonato il *Gallus* all'Araba Fenice. È interessante notare come esista veramente un passo piuttosto famoso degli *Annales* (ann. 6,26)⁵⁹⁷ dove lo storico latino, partendo dalla presunta apparizione in volo della fenice in Egitto nel 34 d.C., si dilunga piuttosto

⁵⁹¹ Samaniego 1781, p. 74.

⁵⁹² González Zenteno 1999, p. 21.

⁵⁹³ Flores Martínez 2015, p. 83.

⁵⁹⁴ Quezada Pacheco 2011, pp. 209-211.

⁵⁹⁵ Monterroso 1981, p. 21. Trad. mia.

⁵⁹⁶ Antòn Martínez 1991, pp. 329-345.

⁵⁹⁷ Per un'analisi del passo cf. Gasti 2018, pp. 12-15.

diffusamente nel parlare di tale animale mitologico, passando criticamente in rassegna alle notizie tradizionali⁵⁹⁸. Qui però il confronto tra il Gallo e la Fenice è svolto non tanto sulla base dell'immortalità o su concetti sacrali quanto è condotto, con una certa malizia attribuita a Tacito stesso⁵⁹⁹, sulla capacità incredibile di recupero del *Gallus* nel gioco amoroso. Compare poi Stazio come altra fonte che segna il cambio di registro dell'ultima parte verso un tono più lacrimoso e dolente. È possibile che qui il discorso sul letto di morte del Gallo sia attribuito a Stazio, oltre che per la frequenza del lamento nelle sue composizioni⁶⁰⁰, sulla base di *silv.* 2,4, vero e proprio epicedio per la morte di un volatile, seppur diverso (là è un pappagallo), nel quale viene tra l'altro anche operato un confronto con la fenice⁶⁰¹.

Inoltre Stazio viene citato probabilmente anche per un secondo motivo; A prima vista infatti sembra, come si è detto, che nella favola di Monterroso scompaia il motivo della cupidigia, sostituito da una tematica ben più triviale ma, in realtà, esso permane anche nel *Gallus aureorum oворum* seppur in maniera solo allusiva tramite il sapiente uso dei referenti classici. Qui si vede l'importanza del rapporto dinamico che si deve instaurare fra l'autore e i suoi lettori attraverso un gioco tutto culturale di decodifica dei modelli. La figura di Stazio infatti è associata al tema della brama di ricchezza in un altro testo molto importante (cf. il discorso fatto su R. Castellanos) nella cultura messicana come la *Divina Commedia*⁶⁰², in particolare il *Purgatorio*, dove il peccato che Stazio deve scontare è l'eccessiva prodigalità affine, seppur ne rappresenta il polo opposto, alla cupidigia denunciata nell'originale fedriano. Qui inoltre afferma, interrogato da Virgilio, che a fargli capire il suo peccato fu proprio lui con il suo *auri sacra fames*⁶⁰³, verso che rappresenta per eccellenza la sete eccessiva di ricchezze (anche se probabilmente Dante mal lo interpreta)⁶⁰⁴.

E se non fosse ch'io drizzai mia cura,

quand'io intesi là dove tu chiami,

crucciato quasi a l'umana natura:

Per che non reggi tu, o sacra fame

de l'oro, l'appetito de' mortali?',

voltando sentirei le giostre grame.

Allor m'accorsi che troppo aprir l'ali

potean le mani a spendere, e pente' mi

così di quel come de li altri mali⁶⁰⁵.

Dante era un autore molto amato da Monterroso che lo cita soventemente nelle sue opere (il «pape Satan aleppe» di *Inf.* 7,1 svolge ad esempio la funzione di esergo ad esempio in *Movimento*

⁵⁹⁸ Rodríguez-Pantoja 2009, p. 345.

⁵⁹⁹ Flores Martínez 2015, p. 85.

⁶⁰⁰ Markus 2004, pp. 105-135.

⁶⁰¹ Kronenberg 2017, pp. 558-57; anche Gasti 2018, p. 7.

⁶⁰² Ivi, pp. 86-88; González Zenteno 1999, p. 23.

⁶⁰³ *Aen.* 3,57, riprende il mito di Polidoro già analizzato a proposito del *Testamento de Hécuba*.

⁶⁰⁴ Shoaf 1978, pp. 148-150.

⁶⁰⁵ *Purg.* 22,37-45.

Perpetuo)⁶⁰⁶ e lo si ritrova anche in uno dei passi più intimi⁶⁰⁷ dello scrittore nel quale viene descritto il suo incontro con Hugo Gola, poeta argentino anche lui esiliato: in questa circostanza i due, non potendo parlare di politica, si contentano di discutere sui punti critici della tradizione spagnola della *Divina Commedia* compiuta da Angel Costa cosicché l'opera dell'Alighieri diventa metafora dell'esilio e Dante (come Ovidio), in virtù della sua condizione di esiliato, diventa *alter ego* monterossiano⁶⁰⁸. È dunque molto probabile che nello Stazio qui citato si possa ritrovare l'eco del *Purgatorio*. Un altro riferimento più esplicito all'avidità si trova inoltre nel mito di Mida, emblema della cupidigia punita⁶⁰⁹, citato alla fine tra le fonti che travisano la storia del Gallo trasformandone il contenuto; è interessante notare, a proposito di quel gioco meta narrativo caratteristico dell'autore, come fra queste compaia anche la favola esopica, subtesto di partenza dell'operazione del novellista guatemalteco che qui è etichettata come «leyenda» in confronto alla verità della nuova narrazione. In conclusione se il tradizionale racconto della gallina dalle uova d'oro era dotato di una morale ben definita ed individuabile, qua, congruentemente con il pensiero della Nuova Favola, un epimitio canonico non è presente; l'opera è aperta, non rimane limitata ad un unico punto di vista ma gioca con i vari modelli classici, fornendo molteplici variazioni della stessa vicenda e trasformando continuamente il personaggio (da gallo in gallina) e il tema con la cupidigia che si insinua fra le gesta erotiche del volatile⁶¹⁰. Tale molteplicità di voci e versioni è presente nel testo per costringere il lettore non tanto a scegliere quella "buona", ma a prendere coscienza dei cambiamenti di valori che le diverse società apportano alla tradizione letteraria, e ad assegnare ad essa il suo carattere contingente in quanto ogni storia (o se si vuole ogni Storia) «es según el color del cristal con que se mira»⁶¹¹.

2.3.3 La parte del León.

La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas. Con la conocida habilidad cinagética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían) y de acuerdo con el convenio dividieron el vasto cuerpo en partes iguales. Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron a vociferar acaloradamente, confabuladas de antemano para quedarse también con la parte del León, pues, como enseñaba la Hormiga, querían guardar algo para los días duros del invierno. Pero esta vez el León

La Vacca, la Capra e la paziente Pecora si associarono un giorno con il Leone per godere una buona volta di una vita tranquilla, dato che le razzie del mostro (così lo chiamavano alle spalle) le tenevano in uno stato d'angoscia e di agitazione dal quale difficilmente avrebbero potuto sfuggire, se non prendendolo con le buone. Grazie alla loro rinomata abilità nel cacciare, una sera catturarono un agile Cervo (la cui carne naturalmente ripugnava alla Vacca, alla Capra e alla Pecora, abituate com'erano a cibarsi delle erbe che raccoglievano) e, secondo il patto, divisero il vasto corpo in parti uguali. A questo punto, proferendo all'unisono ogni sorta di lamentele e adducendo a pretesto la loro incapacità di difendersi e l'estrema debolezza, le tre bestie si misero a gridare con veemenza; avevano infatti organizzato un complotto per ottenere anche la parte del Leone, poiché, come insegnava la Formica, volevano conservare qualcosa per i duri giorni dell'inverno. Ma

⁶⁰⁶ Anche la stessa selva scritta con la maiuscola potrebbe essere un richiamo a Dante. Per altri riferimenti danteschi in Monterroso cf Van Hecke 2000, pp. 265-259.

⁶⁰⁷ Monterroso 1987, pp. 97-99.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 266.

⁶⁰⁹ Flores Martínez 2015, pp. 83-84.

⁶¹⁰ González Zenteno 1999, p. 29.

⁶¹¹ Monterroso 1969, p. 37.

<p>ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones por las cuales el Ciervo le pertenecía a él solo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como contrato social, Constitución, derechos humanos y otras igualmente fuertes y decisivas.</p>	<p>questa volta il Leone non si prese neppure la molestia di enumerare le note ragioni per le quali il Cervo apparteneva solo a lui; anzi se lo mangiò lì stesso su due piedi, fra le loro prolungate grida nelle quali si distinguevano parole come contratto sociale, Costituzione, diritti umani ed altre ugualmente forti e decisive. (Trad Marzilla)</p>
---	---

Anche la tematica del leone che si associa con animali tendenzialmente più deboli di lui per andare a caccia è molto diffusa. Solo nel mondo antico si possono individuare ben quattro versioni di questa favola, due nel *corpus* esopico, una in Babrio e una in Fedro, che non apportano moltissime variazioni alla trama pur tuttavia presentando alcune differenze negli animali che si accompagnano al leone e nell'impostazione generale del racconto favolistico; In Aesop. 208 C viene narrata la vicenda della società intessuta a fini cinegetici fra il re della foresta e un onagro, una società che, come si può facilmente prevedere dalle forze in campo, porta ad una divisione iniqua della preda giustificata dall'orazione finale del leone che rivendica il principio della forza⁶¹². È più o meno la medesima vicenda che si trova in Babr. 67 dove il leone si associa all'onagro per sfruttare l'agilità delle sue gambe⁶¹³. In Aesop. 209 C invece cambiano i personaggi che diventano tre (si aggiunge la volpe portando in dote la sua furbizia) e cambia l'atteggiamento del leone che non con la parola ma divorando l'asino che aveva tentato di farsi valere, costringe la volpe a riconoscere come suo tutto il bottino. Se l'asino o la volpe, pur non potendo competere con l'abilità predatoria, sono presentati tuttavia come utili nelle loro qualità all'attività cinegetica, questo non accade nel rifacimento di Fedro (1,5) in cui ad associarsi al leone sono tre animali inoffensivi, tutti erbivori e tutti piuttosto estranei alla caccia: *Vacca et capella et patiens ovis iniuriae* (v. 3)⁶¹⁴. Il cambio di personaggi serve a Fedro ad amplificare ancora di più la differenza tra i deboli e il potente con il quale i primi non dovrebbero mai associarsi, come recita perentorio l'epimitio. Anche qui poi il Leone non fa ricorso diretto alla forza ma disquisisce, forte della sua potenza, con ragioni fallaci sulla necessità che a lui tocchino tutte le parti del bottino⁶¹⁵, introducendo nella narrazione un tema caro a Fedro come «la denuncia della forza che vuole giustificarsi col diritto»⁶¹⁶. È con quest'ultima versione che dialoga la favola di Monterroso, intessendovi un rapporto che non è solo tematico e contenutistico con riprese e variazioni molto evidenti come si vedrà, ma è anche linguistico nel senso di una ripresa letterale di termini ripresi dall'originale latino. Infatti sappiamo con certezza che Monterroso conoscesse in lingua originale in testo fedriano in quanto lui stesso ammette di averlo studiato a memoria nel suo percorso da autodidatta di apprendimento del latino. Raccontando quel periodo in un passo de *La Vacca*⁶¹⁷ (che è un vero e proprio spaccato dell'educazione che probabilmente era ancora impartita, come osservato nella parte generale, nei collegi e nei seminari) ricorda che:

Il mio buon maestro mi mise a decifrare le favole di Fedro e le odi di Orazio, contenute nel suo vecchio libretto di seminario, e così oggi posso dire a memoria buona parte dell'ode IV, Libro I, a Sextius: *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni, / trahuntque siccis machinae carinas*, e recitare per intero, agli amici che mi sono rimasti, quella favola di Fedro che inizia: *Numquam est fidelis cum potente societas / testatur haec fabulam propositum meum. / Vacca et capella et patiens ovis iniuriae / socii fuere cum leone in saltibus*,

⁶¹² Un simile motivo si ritrova anche in Aristotele (*Pol.* 1284a,15-18).

⁶¹³ Sui problemi testuali connessi alla favola babriana Hingst 2003, p. 43.

⁶¹⁴ Nuñez 2017, pp. 93-97.

⁶¹⁵ Maldonado 2003, p. 263.

⁶¹⁶ Niccoli-Grazzini 2021, p. 200. La favola dunque assume un connotato fortemente giuridico nel passaggio dalla cultura greca a quella latina (cf. Solimano 2005, pp. 147-148).

⁶¹⁷ Monterroso 1998, pp. 16-17.

eccetera, che, tra l'altro, mi sono permesso di usare, per quanto indegnamente, come inizio di una mia favola intitolata *La parte del leone*, inclusa nel mio libro *La pecora nera e altre favole*⁶¹⁸.

Se si osserva infatti la prima riga di Monterroso si ritrova proprio una traduzione dell'originale latino «*La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja*» con un forte latinismo in *paciente* che rispetto all'originale latino è privato di *iniuriae* che nel testo fedriano subito faceva presagire la fine della vicenda⁶¹⁹ ma che nel testo messicano perde la sua pregnanza in quanto, come si vedrà, gli animali non sono così indifesi. Non è l'unico riferimento testuale all'originale, se ne può infatti ritrovare anche un altro della caratterizzazione del cervo di cui si sottolinea il *vasto cuerpo* che traduce alla lettera il *cervum vasti corporis* (v.5)⁶²⁰ fedriano e più in generale vi sono tutta una serie di riprese più o meno evidenti in cui veramente si può vedere come l'apprendimento del latino abbia rappresentato un importantissimo tassello per l'autore guatemalteco nella definizione della sua idea di letteratura. Come dice Maldonado «esta introducción tardía en las lenguas clásicas como «autodidacto con poco latín y menos griego» (*La letra E*, p. 269) explica su asumida propensión a los autores llamados “escolares”»⁶²¹. Anche a livello tematico forte è il richiamo all'originale fedriano che viene parodiato, ribaltato e indirizzato verso tutt'altra direzione. Innanzitutto si può notare come il testo non presenti alcuna morale, assenza resa ancora più evidente dal fatto che, come si è visto prima, venga citata perfettamente il verso tre di Fedro lasciando da parte i primi due versi che andavano a definire ed incanalare la vicenda verso un determinato binario interpretativo; questo però non può avvenire nella Nuova Favola che è per definizione opera aperta⁶²². In secondo luogo si ironizza sull'incongruità dei *socii* del Leone che, pur essendo erbivori, si trasformano in cacciatori temibili tanto da uccidere una grossa preda. Fedro, come detto, rimpiazza i pur poco credibili compagni leonini della tradizione greca con tre animali del tutto inoffensivi⁶²³ per ampliare lo squilibrio di forze in campo ed evidenziare l'azione prevaricatrice del leone⁶²⁴. Se si esclude però questa dimensione morale⁶²⁵, la scelta dei personaggi risultava piuttosto incongrua, in quanto a differenza di Esopo, non viene neppure detto alcunché, non è infatti l'intendimento di Fedro, sulla modalità attraverso la quale tali animali abbiano aiutato il leone a prendere l'erbivoro⁶²⁶. Già La Fontaine (1,6) aveva cercato di risolvere l'aporia⁶²⁷ attribuendo agli erbivori un'ingegnosa strategia di caccia e Antonio Guarino, in un testo, divenuto un classico degli studi giuridici antichi⁶²⁸, in cui tentava di risalire all'origine dell'espressione *societas leonina*, sosteneva che qui Fedro fosse andato addirittura al di là delle norme della favola perché:

Suvvia, anche nelle favole vi sono delle regole del giuoco, che vanno rispettate. Passi per tre erbivori che hanno tutta l'aria di volersi comportare a cose fatte da carnivori, ma non li si travesta da cacciatori di un grosso cervo e tanto meno, se Fedro ha voluto dire che i tre si unirono al leone come soci cioè al fine di

⁶¹⁸ Monterroso 1998, p. 85.

⁶¹⁹ Si può confrontare con una traduzione anonima dell'apologo di Fedro afferente allo stesso ambito riportata da García Jurado 2006, p. 167: «LA VACA, LA CABRA, LA OVEJA Y EL LEÓN. Nunca con el potente/Fue fiel la compañía. La fábula mía/ Confirma mi propuesta claramente./La Vaca y la Cabrilla, y la paciente Oveja,/compañeros del León fueron/En los bosques,/y un Ciervo muy crecido/Entre todos cogieron,/El cual en cuatro partes dividido,/El león engreído/Habló de esta manera:/Me llaman León,/me tomo la primera./De aquesta misma suerte/Me daréis la segunda,/pues soy fuerte;/También, porque más puedo,/Seguirá la tercera mi denuedo;/Nadie la cuarta toque;/Muy mal lo pasará quien lo provoque./Con esto la maldad y la insolencia/Toda la presa entrega a su violencia».

⁶²⁰ García Jurado 2006, pp. 268-269.

⁶²¹ Maldonado 2003, p. 261 (cf. anche Nuñez 2017, pp. 94-95 per maggiori parallelismi con il testo latino).

⁶²² Kleveland 2002, p. 253.

⁶²³ Maldonado 2003, p. 263.

⁶²⁴ Jensen 2004, pp. 97-104.

⁶²⁵ Per García González 1996, pp. 21-23 e Blanch Nougés 2008, pp. 84-86 il cambio di animali sarebbe motivato da necessità politiche.

⁶²⁶ García Jurado 2006, pp. 161-163.

⁶²⁷ Guarino 1972, p. 75.

⁶²⁸ Forlani 2021, p. 147.

compiere una mala azione, tanto meno, dicevo, li si travesta da briganti. Non sta bene. Sopra tutto non sta bene, se si conclude che il cervo fu effettivamente preso con il concorso dell'opera dei quattro: «*Hi cum cepissent cervum vasti corporis*». Che hanno potuto fare di efficiente i tre erbivori per dare una mano al leone? Chi non vede che il leone, almeno nella configurazione di Fedro, ha dovuto fare tutto da solo.⁶²⁹

Monterroso gioca continuamente su questo, per riprendere Guarino, non rispetto delle regole del gioco, prima sottolineando la loro grande capacità nella caccia («la conocida habilidad cinegética de los cuatro») e poi, quasi *en passant*, in un'espressione parentetica, ricordando il loro naturale disgusto per la carne in quanto erbivori. («cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían») con una ripresa quasi letterale di un verso di Calderón de La Barca⁶³⁰ a riprova di quella “ragnatela”⁶³¹ di riferimenti classici che si può trovare nei suoi testi. Non vi è nell'autore guatemalteco mai un unico riferimento intertestuale ma ogni richiamo ne evoca un altro, il moderno si nasconde dietro l'antico, la letteratura ispanica e ispanoamericana filtra e seleziona il riferimento classico in un gioco continuo di libri che nascono da libri. Infine, a differenza del modello favolistico antico, qui manca il dialogo finale. Il leone non è scosso dal *confabular* dei tre (verbo, nota Kleveland⁶³², molto appropriato ad una *fabula*) a tal punto né da divorare qualcuno come in Esopo né da esporre con capziosa malignità⁶³³ le sue ragioni ma si limita a mangiare la preda tra le grida inutili⁶³⁴ degli erbivori accompagnate con evidente ironia da aggettivi come «*fuertes*» e «*decisivas*»⁶³⁵. Non vi è nella favola messicana l'esposizione delle ragioni leonine perché, sulla base di quel fenomeno di intellettualizzazione dell'animale precedentemente illustrato come tipico della Nuova Favola, i protagonisti conoscono già la favola fedriana come è sottolineato da «*sabidas*» razones e dall'avverbio «*esta vez*» e dunque non c'è bisogno che il Leone dia alcuna giustificazione. E non solo conoscono la propria di favola ma hanno nozione anche di altri racconti tradizionali come quello de *La Cicala e la Formica*⁶³⁶ qui solo alluso da Monterroso che viene portato come modello e giustificazione, in un evidente gioco di rimandi (la favola che spiega la favola), dell'azione della Vacca, della Capra e della paziente Pecora. Tutti questi elementi contribuiscono al maggiore cambio effettuato da Monterroso rispetto al modello latino: la favola è narrata secondo una prospettiva che, se non è propriamente quella del Leone, non è certo quella degli erbivori⁶³⁷. I tre animali infatti non sono descritti come vittime della furia del carnivoro ma bensì subito se ne evidenzia la viltà che li ha portati ad associarsi, per quieto vivere, anche a costo di uccidere loro simili, al Leone. Se ne sottolinea poi la doppiezza nel richiamo al loro parlare alle spalle di quello che dovrebbe essere un loro socio («*como lo llamaban a sus espaldas*») ed infine l'ultima parte ne mette in luce l'estrema avidità⁶³⁸: nonostante infatti i continui rimandi parodici, prima evidenziati, al loro *status* di erbivori e alla loro poca capacità nella caccia, essi si mettono d'accordo non solo, conoscendo i modelli esopici e fedriani, per ottenere la loro parte ma per impossessarsi anche di

⁶²⁹ Guarino 1972, p. 75.

⁶³⁰ Il verso compare in una storia che Rosaura racconta a Sigismondo in *La Vida es sueño* (vv. 253-256): «*Cuentan de un sabio que un día/tan pobre y mísero estaba,/que sólo se sustentaba/de unas hierbas que cogía./ ¿Habrà otro, entre sí decía,/más pobre y triste que yo?;/y cuando el rostro volvió/halló la respuesta, viendo/que otro sabio iba cogiendo/las hierbas que él arrojó*» (cf. Fernandez Lopez 1999).

⁶³¹ García Jurado 2006, p. 165.

⁶³² Kleveland 2002, p. 132.

⁶³³ Flores Martínez 2015, pp. 85-86.

⁶³⁴ Il ricordo di questo passo torna in Monterroso 1987, p. 76: «*La mucca che ha invocato la Costituzione e i diritti umani per impedire al leone di mangiarla, [...] e il leone la mangia perché le mucche sono innocenti e anche i leoni sono innocenti, ma mangiano le mucche*». Trad. mia.

⁶³⁵ A proposito del passo in questione García Jurado 2006, p. 168: «*Nótese la fina ironía, sobre todo en la intencionada translación al presente, con términos como Derechos Humanos, o Constitución, que nos vuelve a mostrar un texto de inquietudes sociales y políticas*».

⁶³⁶ Aesop. 336 C. e Babr. 140.

⁶³⁷ Solano Rivera 2014, pp. 44-46.

⁶³⁸ Sandoval Godinez 2006, pp. 61-63.

quella del Leone riscrivendo completamente la trama favolistica. E, posta in questo contesto, pure la favola della *Cicala e la Formica* subisce un ribaltamento, con le parole della Formica che non sono più connaturate dalla saggezza tradizionale ma suonano ipocrite, vuote, semplice pretesto, anche lì, per un atto d'egoismo. La Favola, privata della sua morale tradizionale, non simboleggia più la prevaricazione del più forte sui più deboli ma bensì «l'indifendibilità dei deboli quando vogliono fare i furbi di fronte al potere»⁶³⁹. Cambiando le prospettive e stravolgendo quei valori dei quali le due vicende favolistiche si fanno portavoce, il fine ultimo di Monterroso è quello di mettersi in polemica contro una tradizione favolistica che presentava una visione del mondo dominata dalla stretta divisione dicotomica bene/male e dall'eccessiva moralizzazione⁶⁴⁰:

Bastava pensare che la formica era buona perché lavorava sodo e la cicala era cattiva perché oziava e inventava versi. Immagino che ci siano state molte cicale cattive, ma non perché facevano versi, ma perché li facevano brutti; ma i borghesi erano già convinti che le formiche operaie fossero per loro più pericolose delle cicale poete e quindi ora si preoccupano più di controllare le prime e di adulare le seconde⁶⁴¹.

In *La Parte del León* questo non c'è, gli animali non sono più fissi in valori predeterminati, le vittime non subiscono più in maniera passiva ma anzi pianificano contromosse, escogitano sotterfugi, sono in grado di evolversi e mutare fino a divenire del tutto indistinguibili dall'uomo tanto da mettersi a citare slogan politici nel mezzo della Selva⁶⁴². L'immagine che si ha però da questa assenza di valori fissi è estremamente negativa: la società che Monterroso dipinge mediante i suoi animali è una società che, oltre ad essere sempre dominata, come quella rappresentata dalle favole classiche, dall'ingiustizia sociale (il Leone mangia comunque tutta la preda, la Cicala muore comunque di freddo) non fornisce nemmeno la consolazione di poter individuare caratteri positivi:⁶⁴³ La formica è ipocrita e i tre erbivori non sono più innocenti vittime ma approfittatori della peggior specie⁶⁴⁴. Al di sotto della struttura che ricalca, addirittura citandola alla lettera, il modello favolistico, al di sotto anche dello strato di ironia quasi innocua che parodia, giocando con i referenti, vi è l'amaro della denuncia sociale, il pessimismo di un mondo senza valori positivi. È questo l'effetto principale dell'umorismo, una delle caratteristiche tipiche non solo dell'*Oveja* ma di tutte le opere di Monterroso che non è il ridere fine a sé stesso, privo di denuncia letteraria ma come lui stesso lo definiva, «el estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste»⁶⁴⁵. Nelle sue favole, come quelle già viste e quelle che si vedranno, dunque non vi è mai il gioco letterario, la parodia, la ripresa di miti disgiunto da un valore più profondo di denuncia sociale e di amara riflessione satirica, nel suo senso oraziano, sulla società moderna. Per dirla citando un titolo di un importante lavoro di Francesca Noguerol, vi è sempre la *Trampa en la Sonrisa* (1995) in queste favole per bambini «pero con la condición de que para leerlas esperen a ser adultos»⁶⁴⁶.

2.3.4 La Tela de Penélope, o quién engaña a quién.

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada	Molti anni fa viveva in Grecia un uomo chiamato Ulisse (il quale, nonostante fosse abbastanza saggio, era molto astuto), sposato con Penelope, donna bella e ricca di doti, il	Multas ab hinc annos, Graeciae vir quidam vivebat Ulixes nómine (qui, licet sapiens valde, callidíssimus erat), nuptus Penélopae, pulchrae et ornatae propemodum féminae,
---	--	---

⁶³⁹ Monterroso 1996, p. 16.

⁶⁴⁰ Sandoval Godinez 2006, pp. 61-68.

⁶⁴¹ Monterroso 1981, p. 47. Trad. mia.

⁶⁴² Flores Martínez 2015, p. 96.

⁶⁴³ Maldonado 2003, p. 260.

⁶⁴⁴ Noguerol 1995, p. 102.

⁶⁴⁵ Monterroso 1981, p. 33.

⁶⁴⁶ Ivi, p. 23.

<p>cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas. Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo. De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.</p>	<p>cui unico difetto era una smisurata passione per la tessitura, abitudine grazie alla quale aveva potuto trascorrere da sola lunghi periodi. Dice la leggenda che ogni volta che Ulisse con la sua astuzia scopriva che, nonostante le proibizioni, lei si accingeva a iniziare un'ennesima volta una delle sue interminabili tele, lo si poteva vedere di notte preparare alla chetichella gli stivali e una buona barca, e poi, senza dirle niente, se ne andava a girare il mondo e a cercare sé stesso. In questo modo lei riusciva a tenerlo lontano mentre civettava con i suoi pretendenti, facendo credere loro che tesseva poiché Ulisse viaggiava e non che Ulisse viaggiava perché lei tesseva, come avrebbe potuto immaginare Omero, che però, come si sa, a volte dormiva e non si accorgeva di nulla. (Trad. Marzilla)</p>	<p>cuius mendum solum texendi immoderatum studium erat, propter quem hábitum langa témpora in solitúdi-ne transire valuit. Quoties Ulixes cállide perspiciebat, ut memoriae tráditum est, illam íterum unam ex immensis texturis contra viri vétita incepturam esse, hunc noctu videre póteras furtim cáligas et válidam navim instruentem, usquedum silenter ad mundum perlustrandum et se ipsum perquirendum pérgereto Hoc ritu, eum ipsa remotum retinere attingebat dum procos a lliciebat, istos inducens ut créderent ipsam texere dum Ulixes itineraret, non autem Ulixem itinerare dum illa texeret quod (ut recepit usus) excogita re bonus potuit Homerus, qui quandoque dormitabat nec quidquam dignoscebat. (Trad. Herrera Zàpien)⁶⁴⁷</p>
---	--	--

In questo racconto il modello con il quale Monterroso dialoga non è più la tradizione favolistica antica quanto la grande epopea omerica con i suoi eroi che vengono sottoposti all'analogo processo di rottura con i valori tradizionali a cui erano andati incontro gli animali fedriani ed esopici. Il narratore, fin dall'elemento paratestuale (cosa, come si è visto, comune nella Nuova Favola), suscita la partecipazione attiva del lettore, mediante quella domanda nel titolo che richiede un'attivazione dei ricordi legati ai racconti epici e che richiama subito, con il riferirsi all'inganno, la figura di Ulisse. Ci si aspetterebbe un racconto sugli inganni dell'eroe omerico, magari ai danni dei Proci o di qualcuno dei mostri che incontra nel suo tragitto, invece la narrazione prosegue per tutto altro verso. Dopo infatti un inizio, che come nel racconto precedente, sembrerebbe in maniera innocua richiamare «el convencional lenguaje fabuloso»⁶⁴⁸ («hace muchos años») vengono introdotti da un narratore esterno onnisciente tutti i personaggi canonici della vicenda che però presentano un'alterazione evidente nella loro caratterizzazione: viene negata o comunque attenuata la proverbiale astuzia di Ulisse mediante l'espressione che accosta, negandoli, i due concetti tradizionalmente legati all'eroe («a pesar de ser bastante sabio era muy astuto») mentre Penelope è descritta come una donna esemplare che però aveva il brutto vizio di continuare a voler filare. Non solo dunque viene a meno l'intelligenza dell'eroe omerico ma addirittura quello che classicamente era considerata una virtù muliebre e che soprattutto costituisce l'emblema dell'abilità di Penelope

⁶⁴⁷ Si riporta qui anche la traduzione in latino che Tarcisio Herrera Zàpien, grande traduttore di Orazio e Tibullo in lingua spagnola, fece, a scopo di omaggio, di alcune sue favole in *Ovis nigra atque caeterae fabulae* (1998). Monterroso conobbe queste traduzioni e le apprezzò poiché vi vedeva il chiudersi del cerchio della sua produzione che era partita dal latino (e in parte dal greco) e ora ritornava nella lingua di Orazio e Fedro (cf. Monterroso 1998, p. 89).

⁶⁴⁸ Norton 1997, p. 61.

nell'*Odissea*, ovvero l'attività di filatura, è ora presentata come un «defecto»⁶⁴⁹. Ma il capovolgimento non finisce qui: infatti si racconta come ogni volta che Ulisse scopriva, «con su astucia» (detto con evidente intento parodico), che Penelope aveva intenzione di mettersi di nuovo a filare, si imbarcava in mare a cercare sé stesso, eludendo così le interminabili tele della sposa. La quale però a sua volta ingannava Odisseo perché, facendo finta di filare, poteva intrattenersi con i suoi pretendenti⁶⁵⁰. Avviene qui un cambio estremamente significativo nella vicenda mitica in quanto non è il viaggio di Ulisse che causa l'azione del tessere come nell'*Odissea*⁶⁵¹ ma è il tessere che provoca le avventure di Ulisse. Questa inversione non è banale ma significa, se non propriamente, che venga qui assunto, come dice Garrido⁶⁵², la prospettiva di Penelope (come invece avviene in R. Castellanos per le sue eroine), dal momento che la voce narrante è esterna alla vicenda, sicuramente che qua, come afferma Norton, venga data una lettura femminista⁶⁵³ al mito; la figura femminile non è più un oggetto passivo per quanto intelligente, un comprimario di secondo piano, in quanto il mito, per citare Omero *δ' ἄνδρεςσι μελήσει*⁶⁵⁴, bensì vera protagonista della vicenda. È lei che tesse la trama della storia, prima ingannando il povero Ulisse che, pensandola pronta ad un'altra maratona di tessitura, preferisce imbarcarsi nelle sue terribili imprese (banalizzate dall'espressione «*buscarse a sí mismo*» che fa apparire un tratto tipico dell'eroe come la ricerca del proprio io una semplice scusa)⁶⁵⁵ e poi turlupinando i pretendenti con lo stesso marchingegno, pronta una volta stancatasi di loro, a far tornare il marito in un infinito *continuum* temporale. La tela passa dall'essere simbolo concreto della fedeltà penelopea a cagione della sua assenza. In questo giro di inganni poi, richiamato fin dal titolo, finisce anche, per continuare la metafora, il tessitore originale della vicenda, Omero che è accusato di distrazione e poca competenza dalla voce narrante, attraverso la reinterpretazione parodica di un'espressione tratta dall'*Ars Poetica* oraziana (*ars* 359), opera molto amata e citata da Monterroso⁶⁵⁶. Orazio infatti usa *Quandoque bonus dormitat Homerus* in senso metaforico ossia riferito alle sviste che possono capitare allo *scriptor* nella redazione di un testo piuttosto lungo e che, se poche, possono essere accettate⁶⁵⁷ mentre Monterroso, forse parodiando la poca capacità del lettore medio di tradurre latino⁶⁵⁸, lo intende nel senso letterale di addormentarsi. L'espressione oraziana dunque passa dal piano della connotazione a quello della denotazione,⁶⁵⁹ e diventa argomento per sconfessare la credibilità omerica, dando ragione a questa nuova rilettura penelocentrica.

All'interno del corpus favolistico monterrossiano troviamo anche un'altra favola relativa a questo cambiamento di rapporto tra Odisseo e un personaggio femminile del suo mito: *la Sirena inconforme*:

Usó todas sus voces, todos sus registros; en cierta forma se extralimitó; quedó afónica quién sabe por cuánto tiempo. Las otras pronto se dieron cuenta de que era poco lo que podían hacer, de que el aburridor y astuto Ulises había empleado una vez más su ingenio, y con cierto alivio se resignaron a dejarlo pasar. Ésta no; ésta luchó hasta el fin, incluso después de que aquel hombre tan amado y deseado desapareció definitivamente.

⁶⁴⁹ Flores Martínez 2015, p. 99.

⁶⁵⁰ Minardi 2013b, p. 19.

⁶⁵¹ *Od.* 2,90-112.

⁶⁵² Garrido 2001, p. 154.

⁶⁵³ Norton 1997, p. 72.

⁶⁵⁴ *Od.* 1,358.

⁶⁵⁵ Estupiñán Serrano 2022, p. 113.

⁶⁵⁶ Maldonado 2003, p. 263.

⁶⁵⁷ Cf. Eymar 2015, p. 223. La stessa espressione torna nel sesto precetto del *Decalogo del escritor* in Monterroso 1978, p. 108, dove si consiglia di «evitare, quindi, di dormire come Omero, la vita tranquilla di un Byron, o di guadagnare quanto Bloy» (Questo riferimento è ovviamente ironico, poiché Byron è l'epitome del poeta romantico avventuroso e Bloy ha sofferto la più profonda delle miserie, trad. mia.).

⁶⁵⁸ González Zenteno 1999, p. 26. Non è l'unico caso di errata interpretazione parodica di una frase latina; ad esempio, in Monterroso 1978, p. 142 l'espressione proverbiale «*nulla dies sine linea*» diventa «*anula una línea cada día*».

⁶⁵⁹ Martínez Flores 2015, p. 102.

Pero el tiempo es terco y pasa y todo vuelve. Al regreso del héroe, cuando sus compañeras, aleccionadas por la experiencia, ni siquiera tratan de repetir sus vanas insinuaciones, sumisa, con la voz apagada, y persuadida de la inutilidad de su intento, sigue cantando. Por su parte, más seguro de sí mismo, como quien había viajado tanto, esta vez Ulises se detuvo, desembarcó, le estrechó la mano, escuchó el canto solitario durante un tiempo según él más o menos discreto, y cuando lo consideró oportuno la poseyó ingeniosamente; poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó. De esta unión nació el fabuloso Hygrós, o sea “el Húmedo” en nuestro seco español, posteriormente proclamado patrón de las vírgenes solitarias, las pálidas prostitutas que las compañías navieras contratan para entretener a los pasajeros tímidos que en las noches deambulan por las cubiertas de sus vastos trasatlánticos, los pobres, los ricos, y otras causas perdidas⁶⁶⁰.

Monterroso qui rielabora un mito particolarmente noto ed apprezzato dai narratori del XX secolo, quello cioè delle sirene che tentano, senza successo, di attrarre Omero nel XII libro dell'*Odissea* (vv. 170-205).⁶⁶¹ Poco tempo prima de *La Sirena Inconforme* in Messico vi era stata già la rilettura del Messicano Julio Torri in *A Circe* nella quale Ulisse in prima persona si lamentava con la maga Circe del fatto che le sirene non avessero cantato per lui. A Torri aveva risposto con ironia un suo conterraneo, Salvador Elizondo, che aveva raffigurato in *Aviso* l'astuto eroe gabbato in quanto, cedendo alle tentazioni, aveva deciso di abbandonare il viaggio per recarsi nell'isola delle sue tentatrici scoprendole però brutte e noiose⁶⁶². In questo fertile terreno di rielaborazione si inserisce la favola di Monterroso che mette in scena una sirena follemente innamorata di Odisseo, il cui desiderio è sottolineato dalle prime righe così dedicate a descrivere la forza del tentativo di attrarre l'oggetto d'amore da lasciare il soggetto di quello sforzo (ossia la menzione della sirena) implicito⁶⁶³. Le sue compagne invece sono rappresentate come ben felici di lasciare passare l'eroe che subito è connotato negativamente dal sostantivo *aburridor*⁶⁶⁴. Fino a qui però la narrazione procede seguendo i binari, pur con minime variazioni, omerici ma poi, ancora una volta introducendo la prospettiva del tempo ricorrente del mito («pero el tiempo es terco y pasa y todo vuelve»), la storia cambia. Odisseo non solo fa ritorno dalla sirena ma, invece di essere ucciso dalle terribili creature, si congiunge anche alla sua amante che lo aveva aspettato⁶⁶⁵. Alla punizione e al dolore dell'*Odissea* si sostituisce qui l'amore ed un'amore quasi passeggero fatto da un eroe anche in questo caso demitizzato⁶⁶⁶. È infatti proprio l'esperienza dell'eroe, il *πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω*⁶⁶⁷, che qualifica positivamente Odisseo nel testo omerico, a spingerlo a compiere quell'atto non proprio eroico connotato, in maniera ironica proprio dalla qualità a lui più propria, l'astuzia qui in forma avverbale. A completare il quadro negativo vi è poi il verbo *huir* che interferisce ancora una volta con il canone tradizionale, perché un eroe non può permettersi di fuggire come un codardo e soprattutto non può farlo «de acuerdo con su costumbre» dove forse si possono vedere richiami a Circe o a Calipso o alla stessa Penelope abbandonate dall'eroe nel corso

⁶⁶⁰ «Usò tutte le sue voci, tutti i suoi registri; in certo modo passò i suoi limiti; rimase afona chissà per quanto tempo. Le altre ben presto si resero conto che era poco quel che potevano fare, che quel seccatore ed astuto di Ulisse aveva messo in opera ancora una volta il suo ingegno, e con un certo sollievo si rassegnarono a lasciarlo passare. Questa Sirena no; questa lottò fino all'ultimo, anche dopo che l'uomo tanto amato e desiderato se ne andò definitivamente. Ma il tempo è ostinato e passa e tutto torna. Al ritorno dell'eroe, quando le sue compagne, ammaestrate dalla esperienza, non provano neppure a ripetere le loro vane insinuazioni, lei, sottomessa, con la voce spenta, e persuasa dell'inutilità del tentativo, continua a cantare. Da parte sua, più sicuro di sé stesso, giacché aveva tanto viaggiato, Ulisse questa volta si fermò, sbarcò, le strinse la mano, ascoltò il canto solitario per il tempo che gli parve più o meno conveniente, e quando lo ritenne opportuno la possedette ingegnosamente; poco dopo, com'era sua abitudine, fuggì. Da questa unione nacque il favoloso *Hygròs*, cioè l'Umido nella nostra asciutta lingua, proclamato in seguito patrono delle vergini solitarie, delle pallide prostitute che le compagnie di navigazione ingaggiano per intrattenere i passeggeri timidi che nelle notti vagano sulle coperte dei vasti transatlantici, dei poveri, dei ricchi, e di altre cause perdute» (trad. Marzilla).

⁶⁶¹ Per una rassegna delle riprese dell'incontro tra Odisseo e le sirene cf. Pedrosa 2015, pp. 240-299.

⁶⁶² Kleveland 2002, p. 148.

⁶⁶³ Martinez Flores 2015, pp. 105-107.

⁶⁶⁴ Ivi, pp. 108-109.

⁶⁶⁵ Rodriguez Pantoja 2009, p. 344.

⁶⁶⁶ Camacho Rojo 2019, pp. 329-330.

⁶⁶⁷ *Od.* 1,3

delle sue avventure⁶⁶⁸. Infine la favola, quasi ricalcando la struttura dei racconti eziologici classici, narra di come dall'unione dei due sia nato il dio *Hygrós*. Nell'espressione «nuestro seco español», chiaro esempio di riflessione metalinguistica⁶⁶⁹, oltre che un sottile gioco antinomico instauratosi fra il significato in spagnolo nel nome del dio e l'aggettivo «seco», si può avvertire anche un implicito omaggio alla figura di Borges, modello primo di Monterroso, in quanto l'aggettivo richiama la caratterizzazione che in *Beneficio y maleficios de Jorge Luis Borges* (1961) Monterroso fa della sua prosa, quando rende omaggio all'autore argentino⁶⁷⁰ riconoscendogli il merito di aver arricchito una lingua arida come lo spagnolo, potenziandone a dismisura le capacità letterarie⁶⁷¹. In realtà non solo in «seco» si può avvertire l'influsso borgiano ma, come sostiene Lescano⁶⁷², tutto il «tono del último párrafo recuerda su erudición; las marcas más claras se perciben en la adjetivación [...]». Aggettivi infatti come «vastos» riferito ai transatlantici o «pallidas» per le prostitute (altra chiave di lettura della figura della sirena), che caratterizzano la descrizione evocativa dei protetti del dio, sono alcuni degli aggettivi preferiti e usati da Borges⁶⁷³ che qui, inseriti in un contesto del tutto inopportuno, contribuiscono al gioco di decostruzione letteraria della vicenda omerica.

In conclusione, in entrambi i testi si può osservare in atto un processo particolarmente comune della letteratura del XX secolo (e la Nuova Favola in questo non fa difetto) ossia la demitizzazione dei personaggi mitici; nella ripresa novecentesca delle vicende antiche, come già notava Gerard Genette⁶⁷⁴, vi è infatti la tendenza ad umanizzare gli eroi del mito (come anche quelli biblici)⁶⁷⁵, a renderli uomini comuni amplificandone i difetti e strappandoli dai loro valori tradizionali: Achille non è più furioso, Elena non più adultera, Priamo non più saggio. E, al contempo, vi è una valorizzazione di quegli aspetti e caratteri in particolar modo afferenti al mondo femminile, precedentemente poco considerati dai grandi autori classici. Lo si è notato a proposito di Ecuba, di Didone ed Enea in R. Castellanos e a maggior ragione lo si può notare in Monterroso. Come i suoi animali perdono la classica tipizzazione ed incarnano valori differenti, così Odisseo è stato demistificato; abbiamo a che fare con un uomo normale, un adultero che a volte scappa dalle sue responsabilità⁶⁷⁶ e non è sempre così astuto, ingannato dalla moglie e pronto ad approfittare dell'amore di una sirena inconforme⁶⁷⁷. Se però cambiano le caratteristiche dei protagonisti viene anche a meno, ancora una volta, la morale tradizionale. Non ha più senso interpretare la vicenda d'amore fra Odisseo e Penelope come simbolo di fedeltà coniugale che si protrae attraverso le peripezie se Penelope è fedifraga e la morale della voglia di conoscere anche correndo rischi, con una Sirena innamorata e con un Ulisse Don Giovanni decade o forse, come sostiene Kleveland⁶⁷⁸, è meno chiara, più sfumata; potrebbe essere «l'amore vero non esiste»⁶⁷⁹ o «non credere a tutto quello che ti dicono i vecchi miti che non sempre forniscono tutta la verità», oppure una morale più

⁶⁶⁸ Martínez Flores 2015, p. 109.

⁶⁶⁹ Kleveland 2002, p. 149.

⁶⁷⁰ Martínez Flores 2015, pp. 206-207. L'articolo confluisce poi in *Movimiento perpetuo* (Monterroso 1972, pp. 54-61).

⁶⁷¹ Monterroso nutriva una grandissima ammirazione per Borges tanto da giungere a dichiarare che: «me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges» (Monterroso 1981, p. 45).

⁶⁷² Martínez Flores 2015, p. 11.

⁶⁷³ Come ha notato Alazraki 1983, pp. 206-238.

⁶⁷⁴ Genette 1982, p. 424.

⁶⁷⁵ Flores Martínez 2015, pp. 113-119.

⁶⁷⁶ Lo stesso Monterroso confermava questa visione in un'intervista con Deborah Fischer Dubson: «Per quanto riguarda i miti, sono diventati figure quotidiane o figure della letteratura, non crede? Io li tratto come persone di tutti i giorni. Voglio che questi personaggi siano visti come una persona, e Penelope è una donna sposata con un uomo. È una sorta di demistificazione, cioè prendere un mito e metterlo come se fosse qualcosa di domestico» (Fischer Dubson 1998, p. 65). Trad. mia.

⁶⁷⁷ Kleveland 2002, p. 208.

⁶⁷⁸ Ivi, p. 149.

⁶⁷⁹ Minardi 2013b, pp. 19-20.

semplice, completamente distaccata dall'essenza retorico-didattica della favola tradizionale, come «aquí hay una historia; si quiere una moraleja, búscala»⁶⁸⁰.

2.3.5 *El Cerdo de la piana de Epicuro.*

<p>En una quinta de los alrededores de Roma vivía hace veinte siglos un Cerdo perteneciente a la famosa piara de Epicuro. Entregado por completo al ocio, este Cerdo gastaba los días y las noches revolcándose en el fango de la vida regalada y hozando en las inmundicias de sus contemporáneos, a los que observaba con una sonrisa cada vez que podía, que era siempre. Las Muías, los Asnos, los Bueyes, los Camellos y otros animales de carga que pasaban a su alrededor y veían lo bien que era tratado por su amo, lo criticaban acerbamente, cambiaban entre sí miradas de inteligencia, y esperaban confiados el momento de la degollina; pero entre tanto él de vez en cuando hacía versos contra ellos y con frecuencia los ponía en ridículo. También se entretenía componiendo odas y escribiendo epístolas, en una de las cuales se animó inclusive a fijar las reglas de la poesía. Lo único que lo sacaba de quicio era el miedo a perder su comodidad, que tal vez confundía con el temor a la muerte, y las veleidades de tres o cuatro cerditas, tan indolentes y sensuales como él. Murió el año 8 antes de Cristo. A este Cerdo se deben dos o tres de los mejores libros de poesía del mundo; pero el Asno y sus amigos esperan todavía el momento de la venganza.</p>	<p>In un podere dei dintorni di Roma viveva venti secoli fa un Porco appartenente al famoso gregge di Epicuro. Completamente dedito all'ozio, questo Porco consumava i giorni e le notti "rivoltolandosi" nel fango della vita agiata e grufolando nelle immondezze dei suoi contemporanei, che osservava con un sorriso ogni volta che poteva, e cioè sempre. Le Mule, gli Asini, i Buoi, i Cammelli ed altri animali da carico che passavano vicino a lui e vedevano quanto bene era trattato dal suo padrone, lo criticavano aspramente, scambiavano fra di loro sguardi di complicità, e aspettavano fiduciosi il momento della sgozzatura; ma nel frattempo egli qualche volta faceva versi contro di loro e frequentemente li metteva in ridicolo. Si svagava anche componendo odi e scrivendo epistole, in una delle quali osò perfino fissare le regole della poesia. L'unica cosa che lo faceva uscire dai gangheri era la paura di perdere le sue comodità, che forse confondeva con il timore della morte, e le velleità di tre o quattro porcelline, indolenti e sensuali come lui. Morì l'anno 8 prima di Cristo. A questo Porco si devono due o tre dei migliori libri di poesia del mondo; ma l'Asino e i suoi amici aspettano ancora il momento della vendetta (Trad. Marzilla)</p>	<p>In Romana villa quadam suburbana viginti abhinc saecula aliquis habitabat Porcus ex celebrata Epicuri grege. Otio omnino deditus, Porcus hic dies noctesque transibat in laetae vitae coeno se revolvens et in suorum stercore fodens coetaneorum, quos leni risu speculabat quoties poterat, id est, perpetuo. Muli, Asini, Boves, Camellialiaeque onerariae bestiae quae circa eum praeteribant quaeque observabant quam bene a domino exciperetur, eum acriter carpebant, perspicuis oculis sese mutuo cernebant, et jugulationis horam fidentes expectabant; interim autem ipse carmina adversus eos effingebat, eosque saepe in ludibria vertebat. Tempus etiam ille terebat odes componens et epistolas scribens, in quarum una poeseos quoque praecepta ausus est decerner e. Res sola quae eum mente movebat, metus erat ne cornnodit at em amitteret (quam forsan ipse cum mortis timore permiscebat), levesque item voluntates trium quatuorve juvenum porcarum, quae adeo segnes delicataeque ac ipse erant. Anno VIII A.C. defunctus est. Huic Porco duo tresve ex orbis optimis poeseos libris debentur; at Asinus ej usque amici vindictae horam ad huc expectant. (Trad. Herrera Zapièn)</p>
---	---	--

⁶⁸⁰ Kleveland 2002, p. 149.

Si può concludere l'analisi condotta su alcune delle favole di Monterroso alla ricerca dei referenti classici con quest'ultima che ad un referente classico è tutta dedicata. Si può infatti ben dire che *El Cerdo de la Piana de Epicuro* sia una vera e propria biografia oraziana. Non sorprende il fatto che il genere biografico penetri all'interno della favolistica monterrossiana che, in quanto appartenente al movimento della Nuova Favola, mescola soventemente elementi provenienti da generi differenti⁶⁸¹ (una biografia, ad esempio, era già *Gallus aureorum ovorum*), né che una favola faccia esplicito o più celato omaggio ad uno dei suoi grandi modelli letterari; Kafka ad esempio viene espressamente nominato in *Lo Scarafaggio sognatore*⁶⁸² e lo stesso racconto è stato visto da alcuni critici, cosa non smentita da Monterroso stesso, come alludere alla figura di Borges (che Monterroso conobbe proprio leggendo *La metamorfosi*)⁶⁸³; forse anche nella Volpe che smette di scrivere pur di non fare un libro brutto dell'ultima favola della raccolta si può vedere in filigrana una biografia di Juan Rulfo, altro esponente della *Generación del 50*, che lavorò come copista insieme a Monterroso nel primo soggiorno messicano. Ma a nessuno di questi autori lo scrittore guatemalteco concede un così grande spazio come ad Orazio che è celebrato in una favola che trascende la normale lunghezza del *cuento*. Celebrazione che, naturalmente, avviene secondo i canoni della Nuova Favola dunque non attraverso una semplice presentazione dei fatti ma attraverso la decostruzione e al contempo la rivalorizzazione dei valori tradizionalmente attribuiti all'autore venusino. Come nella *Tela de Pénélope* anche qui la narrazione presenta un'errata interpretazione di un detto oraziano anzi si potrebbe quasi dire che l'errore o meglio la banalizzazione del concetto generino la favola⁶⁸⁴. Infatti proprio l'interpretazione letterale⁶⁸⁵, dell'espressione oraziana *Epicuri de grege porcum*⁶⁸⁶, con la quale il poeta si autodefiniva scherzosamente in un'epistola all'amico Albio, genera la rappresentazione di Orazio come un *Cerdo* alla base della narrazione monterrossiana. Come ha evidenziato Gloria González Zenteno⁶⁸⁷ qua la voce narrante non è, come spesso accade, quella di Monterroso ma la favola assume una prospettiva antiepicurea che attribuisce alla figura di Orazio-porcello tutti quegli stereotipi, come la ricerca solo dei piaceri o l'ozio ininterrotto, che più che trovare corrispondenza nel pensiero di Epicuro⁶⁸⁸ o nelle opere dell'autore di Venosa⁶⁸⁹ erano proprie della ricezione dell'epicureismo nel contesto del cristianesimo e delle sovrastrutture ideologiche dei potenziali lettori di Monterroso⁶⁹⁰. Il Porco della favola poi non solo ozia, sguazzando nel fango tutto il giorno, ma si diletta anche ad osservare, nel suo tempo illimitato, i vizi

⁶⁸¹ Solano Rivera 2014, p. 51.

⁶⁸² Flores Martínez 2015, p. 111.

⁶⁸³ Monterroso 1972, p. 54.

⁶⁸⁴ Maldonado 2003, p. 262.

⁶⁸⁵ Quezada Pacheco 2011, p. 209.

⁶⁸⁶ *epist.* 1,4,16. Su Orazio e l'epicureismo cf. Della Corte 1991, pp. 62-66.

⁶⁸⁷ González Zenteno 1999, p. 25.

⁶⁸⁸ Quezada Pacheco 2011, p. 209: «La actitud del Cerdo coincide, no con el hedonismo de Epicuro, que entendía el placer como la ausencia de dolor, la paz y la liberación de perturbaciones del alma (para él, el temor a la muerte, a los dioses y al futuro representaba el mayor impedimento para lograr la felicidad), sino con la de la Aristipo, que proclamaba que la solución moral del hombre descansa en el apetito del goce y en un placer que implique una vivencia lo más intensa posible».

⁶⁸⁹ Orazio non è infatti un epicureo *strictu sensu* (*epist.* 1,4,14: *nullius addictus iurare in verba magistri*). Come afferma Diano 1961, pp. 43-44: «non soltanto dottrine di Epicuro si lasciano riconoscere nell'opera di Orazio, gli stoici v'han pure la loro parte, e non piccola; da fonti stoiche deriva l'epistola ai Pisoni; e neanche tracce dell'Accademia par che vi manchino».

⁶⁹⁰ González Zenteno 1999, p. 26. A riprova di questa ricezione l'autrice cita un passaggio tratto dall'enciclopedia *Espasa-Calpe* dei primi del '900 che a proposito dell'epicureismo recita: «[la felicidad como fin último de la humanidad] aun dentro del cristianismo puede y debe aceptarse con tal de no ignorar que esta felicidad es el mismo Dios. Mas como Epicuro ignoraba de la manera más absoluta esto último... vuelve a asaltar la duda de si en su opinión entraña el más desenfrenado libertinaje. Y en efecto... daba mucho que sospechar que no reconocía placer posible, sino el que se disfrutaba por el mismo sentido, y aun dentro de este cuanto más baja la impresión, o más brutalmente corpórea, y por ende más sensible, más había de constituir el objeto de la felicidad humana, una vez reducida ésta al placer». Tali stereotipi riferiti agli epicurei erano comuni già nell'antichità: l'epicureo rappresentato dalla metafora del maiale si ritrova ad esempio in Cicerone *Pis.* 97 o in raffigurazioni artistiche come il porcello dipinto su una parete della

degli altri e a scriverci su («hozando») con il sorriso, ogni volta che ne ha opportunità. Alla dimensione filosofica, banalizzante e banalizzata, si aggiunge quella altrettanto semplificata della scrittura, della produzione letteraria del *Cerdo*/Orazio, in questo caso probabilmente quella satirica come si può intuire anche da alcuni possibili rimandi testuali. Infatti la menzione della critica fatta con il sorriso potrebbe richiamare il *ridentem dicere verum* di *sat.* 1,1,25 che Monterroso ben conosceva⁶⁹¹ ed inoltre si potrebbe rintracciare in quel «cada vez que podía» una ripresa, con evidente aggiunta parodica («que era siempre»), di *sat.* 1,4,138 quando Orazio, al termine di una lunga trattazione che analizza le origini della scrittura satirica e le sue caratteristiche, finisce sostenendo come il suo osservare i vizi non sia a ludibrio degli altri ma un vizio innocuo impartitogli a scopo morale dal padre che lui *ubi quid datur oti, / inludo chartis*⁶⁹². Due richiami testuali dunque che forse non a caso sono tratti da due delle più significative satire oraziane, quella proemiale e quella completamente dedicata alla riflessione sul genere satirico⁶⁹³. Vi è poi il ricordo degli *Epodi*⁶⁹⁴, alla produzione cioè di più accesa invettiva, nella narrazione delle animose dispute che coinvolgono il *Cerdo* con tutta un'altra serie di animali invidiosi del suo successo, fra i quali figurano *Las Muías, los Asnos, los Bueyes, los Camellos y otros animales de carga*. Al di sotto di questi animali è possibile individuare, sempre secondo una visione che fa largo uso di stereotipi, gli appartenenti alla filosofia stoica, non tanto richiamandosi ad un preciso avversario oraziano quanto alla popolare concezione di stoicismo come antinomico rispetto alla disciplina epicurea⁶⁹⁵. Se, nella visione del narratore monterrossiano, i seguaci di Epicuro, per la loro dedizione al piacere, sono paragonati ai suini allora gli stoici con la loro eccessiva rigidità di costume ben possono essere raffigurati come bestie da soma⁶⁹⁶. Abbiamo infine la menzione, questa volta esplicita, delle altre due opere che contraddistinguono la produzione oraziana, le *Odi* e i *Sermones* fra i quali è richiamata esplicitamente l'*Ars*, opera che, come è stato notato a proposito della favola analizzata in precedenza, era particolarmente amata e citata da Monterroso⁶⁹⁷. Nelle righe successive, descrivendo il carattere del Maiale, sono riportati poi in generale i grandi temi che contraddistinguono i *Carmina* oraziani: abbiamo la tematica erotica con il richiamo all'amore per le «tres o cuatro cerditas», (anche se in Orazio le figure muliebri, a giudicare dai nomi femminili presenti nella sua opera, sono più di due o tre)⁶⁹⁸ e i grandi temi della morte e della caducità delle cose terrene attraverso l'espressione «el miedo a perder su comodidad, que tal vez confundía con el temor a la muerte», nella quale Herrera Zapién individua forse una «referencia combinada al *Carpe diem* y al *Eheu fugaces*»⁶⁹⁹. Infine, come il genere biografico impone, viene raccontata la morte del *Cerdo* con l'inserimento anche della precisa data di decesso che rappresenta un *unicum* nella *Oveja* dove le vicende si svolgono solitamente nel non tempo della favola⁷⁰⁰. Nonostante però la morte e nonostante la chiara gloria letteraria dell'animale (attenuata parodicamente dall'espressione «dos o tres de los mejores libros de poesía») il narratore conclude la vicenda descrivendo l'inveterata inimicizia dell'Asino e dei suoi che rappresenta, pur nell'ironia monterrossiana che domina tutto il testo, il passo in cui più forte si sente la celebrazione di Orazio: L'asino infatti, come il *Cerdo*, è

villa dei Papiri di Ercolano o a quello raffigurato sulla Coppa degli Scheletri del *Louvre* (sulla quale cf. Cirillo-Casale 2004).

⁶⁹¹ Monterroso 1972, p. 149: «Sento spesso lodare la brevità [...] Tuttavia, nella Satira 1,1, Orazio si chiede, o finge di chiedere a Mecenate, perché nessuno sia contento della sua condizione perché nessuno si accontenta della propria condizione, e il mercante invidia il soldato, e il soldato il mercante». Trad. mia.

⁶⁹² Sul passo cf Gowers 2012, p.181 e Schlegel 2005, pp. 38-58.

⁶⁹³ «The first overtly programmatic poem» (Gowers 2012, p. 147).

⁶⁹⁴ Maldonado 2003, p. 263.

⁶⁹⁵ Anche se in Orazio vi è «la frequente satira degli stoici, Stertinio, Crispino, Damasippo e il *loquax* Fabio» (Della Corte 1991, p. 65).

⁶⁹⁶ Quezada Pacheco 2011, p. 209.

⁶⁹⁷ Herrera Zapién 1993, p. 329.

⁶⁹⁸ Cf. Paradisi 2019, pp. 155-169.

⁶⁹⁹ Herrera Zapién 1993, p. 323. Anche *carm.* 1,4 che Monterroso conosceva a memoria (Monterroso 1998, p. 85) tratta i medesimi argomenti.

⁷⁰⁰ Kleveland 2002, p. 155.

morto, sono trascorsi, riprendendo l'espressione iniziale, «veinte siglos», ma ancora non ha avuto la sua vendetta, ancora il *Cerdo* non è stato trovato in fallo a livello letterario, la sua fama non è stata oscurata perché la gloria di Orazio, sembra dirci Monterroso, è eterna⁷⁰¹.

Non è strano ritrovare, nella produzione favolistica di Monterroso, questa lunga celebrazione, pur in forma parodica, di Orazio se si considera la grande importanza che l'autore latino ebbe per Monterroso in particolare ma più generale per il paese che lo accolse. L'autore di Venosa infatti è una presenza costante nella storia messicana fin dai tempi della *Conquista*: la prima menzione di Orazio si può trovare già a metà del XV secolo, in *Tres diálogos de México* del 1554 di Cervantes de Salazar, uno dei primi documenti prodotti nella colonia, che riprende *serm.*1,15,13 per lodare l'abilità del *charro* (sorta di cowboy messicano)⁷⁰², e successivamente accompagnerà l'evoluzione letteraria del paese, da Sor Juana che lo menziona espressamente⁷⁰³ fino ad Alfonso Reyes e Ramón López Velarde⁷⁰⁴, l'ambiente cioè immediatamente precedente al novellista guatemalteco. Le frequenti riprese, le riscritture (di cui qualcosa si dirà nel capitolo 2), le riflessioni o i semplici influssi oraziani saranno poi analizzate da Gabriel Méndez Plancarte in un'opera-manifesto come *Horacio en México* per propugnare quello che era l'obiettivo finale suo e degli intellettuali raccolti intorno alla rivista *Ábside* da lui fondata ovvero «una norma di creazione verbale e una riorganizzazione dei generi letterari in funzione del prestigio secolare della lirica oraziana.»⁷⁰⁵ Il Messico che parte da Orazio e che nel '900 ritorna al poeta latino come base di rinnovamento Per Monterroso invece Orazio ha rappresentato un autore con il quale confrontarsi e dialogare in tutte le fasi della sua esistenza, prima come autore scolastico da studiare ed apprezzare nel suo processo autodidattico di riappropriazione dei classici, poi ritornerà come argomento di *El prisma de Horacio* di Octaviano Valdés (membro anch'egli di *Ábside*), libro che il giovane Monterroso lesse assiduamente nella sua prima esperienza di esule⁷⁰⁶ ed infine sarà modello da cui trarre materiali e strutture da modulare in senso autonomo nella definizione della propria idea letteraria. Se si vuole, aggiungendo un'ulteriore definizione alla prosa difficilmente classificabile di Monterroso, le stesse favole dell'*Oveja* possono essere viste come ripresa del modello delle satire oraziane nell'osservazione disincantata dei fatti reali, nella struttura parodica che nasconde e vela la più accesa denuncia sociale e nella critica alle verità fin troppo scontate⁷⁰⁷: nella *Trampa en la sonrisa* si può rintracciare il *ridentem dicere verum* o il *de te fabula narratur*⁷⁰⁸, nel *Cerdo* oraziano in controluce la vicenda letteraria del novellista guatemalteco. Così, come in R. Castellanos, il modello classico attinto dalla propria educazione (Fedro od Orazio) o dalla realtà di un Messico in cambiamento (l'*Iliade* e l'*Odissea* sono tradotte proprio in questi anni) viene ripreso, ripensato, attualizzato e risemantizzato a definire nuove realtà. Gli influssi classici in Monterroso, per citare

⁷⁰¹ González Zenteno 1999, p. 29.

⁷⁰² Il *sed equi frenato est auris in ore* diventa «pero el caballo embridado tiene el oído en la boca» (Ma il cavallo bardato ha l'orecchio in bocca), Cf. Herrera Zapién 1993, p. 219.

⁷⁰³ Nel *Neptuno Alégorico* (n. 401, r. 501) si trova «dios del silencio... cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio» (cf. Herrera Zapién 1984, p. 194ss.).

⁷⁰⁴ Méndez Plancarte 1937, pp. 250-255.

⁷⁰⁵ Martínez Carrizalez 2023, p. 194. Cf. Méndez Plancarte 1937, p. 17: «L'amore per Orazio e l'amore per il Messico mi hanno spinto a intraprendere questo lavoro. E se riuscirà a far intravedere a un solo spirito il lontano splendore della Bellezza classica e eterna, se riuscirà a portare a qualcuno il mio intimo convincimento che Orazio sia una delle radici più profonde e feconde della nostra tradizione letteraria e che la nostra nazionalità non è figlia dei feroci *Huichilobos* ma dell'immortale cultura greco-latina, purificata e nobilitata dal cristianesimo, vivo e trasfuso a noi dalla nostra madre Spagna, considererò i miei sforzi ben impiegati». Trad. mia. Una delle opere più interessanti in questo senso è quella scritta da Octaviano Valdés, *El Prisma de Horacio* (citato più avanti) che mette in risalto l'eleganza stilistica del lirico latino, ottenuta grazie alla conoscenza dei modelli e al rispetto delle norme di scrittura promulgate da tali modelli.

⁷⁰⁶ Monterroso 1987, p. 50.

⁷⁰⁷ Noguero 1995, p. 220-223.

⁷⁰⁸ «Era un gran amigo mío... Tuvo la valentía de decirme: «Este soy yo, ¿verdad?... Echando a perder por un momento el dicho de Horacio según el cual nadie se reconoce en una sátira» (Monterroso 1981, p. 17).

ancora Gloria Zenteno González, sono «partículas sueltas que caen frente a nosotros, y cobran una extraña y nueva vida mientras ella nos molesta, nos muerde, nos mata lentamente»⁷⁰⁹.

2.4 Conclusione: uno sguardo al futuro.

«Latin was studied in Mexico since the first half of the 16th century, at first only in some religious convents and later, for the most part, in the Jesuit seminaries (*colegios*) scattered all over the country but also in a few secular educational institutions, mostly with teachers coming from the religious ones. Some elementary notions of grammar of Ancient Greek (New Testamentary or Biblical rather than Classical and Attic Greek) accompanied those studies in the last years of the *curricula studiorum*. Moreover, from the second half of the 19th century on, Latin and Greek, promoted to the same rank as optional subjects in high schools of the most important cities in country, are still widely taught, while a course of “Greek and Latin roots” has become a regular subject in the high schools for the humanities in Mexico City as well as in the main cities of the provinces. Nevertheless, after more than 130 years, from the onset of situations, contemporary teaching of and research on classical culture, founded on the knowledge of the two ancient languages, has not reached in Mexico the diffusion we should expect from such antecedens».

Queste sono le parole⁷¹⁰ con le quali esordiva Paola Vianello de Córdoba, *Investigadora Titular* del *Centro de Estudios Clasicos* in un suo discorso tenuto a Dallas nel 1999 per l'annuale congresso dell'*American Philological Association* che possono adempiere la funzione di concludere questo capitolo sulla Scuola: da un lato infatti riassumono in poche righe il lento processo di penetrazione delle lingue classiche nella Nuova Spagna che si è cercato di illustrare nella parte generale e di esemplificare negli esempi proposti dagli autori, dall'altro ci restituisce l'immagine delle criticità e dei problemi non ancora risolti nell'apprendimento in terra messicana del greco e del latino. Infatti, come sottolinea in seguito Paola Vianello, nonostante vi sia stata una lunga tradizione di insegnamento delle lingue classiche, attualmente in Messico esiste solo un luogo dove lo studio del greco e del latino si protrae per più di un anno e dove ricerche sul Classico in senso lato (lingua e cultura greca e latina ma anche storia antica e filosofia) su basi scientifiche sono svolte regolarmente e cioè la UNAM⁷¹¹ per quanto anche altre istituzioni si stiano adeguando. Le cause di questo apparente controsenso possono essere identificate in due elementi fondamentali:

- 1) Il latino ed il greco rimasero per lungo tempo oggetto di educazione esclusivamente per le classi superiori, svolto dalle istituzioni gesuitiche in un modo ben poco approfondito e con metodi molto datati che miravano a fornire gli insegnamenti non tanto utili per una cultura classica in sé quanto necessari per le pratiche liturgiche
- 2) Il fatto che il loro insegnamento fosse indissolubilmente legato alla Chiesa, rese il latino ed il greco concetti elitari, legati ad una determinata visione della società messicana (quella messicana) lontani dalle classi più umili e ai margini come, e in ciò utili sono le riflessioni fatte nel capitolo su Rosario Castellanos, la popolazione indigena e le donne (*Mujer que sabe Latín...*).

⁷⁰⁹ Zenteno González 1999, p. 30.

⁷¹⁰ Pubblicate in Bossina-Vianello de Córdoba 2009, pp. 9-20.

⁷¹¹ Nella facoltà di Lettere e Filosofia e nell'Istituto di Ricerche Filosofiche, cf. *ivi*, p. 9.

Alla fine degli anni '20 i grandi pensatori dell'*Ateneo* e i loro eredi si trovarono a fare i conti con due problemi fondamentali: affinché l'insegnamento delle lingue classiche potesse rinnovarsi e trovare finalmente un suo posto stabile nella società messicana si doveva, *in primis*, diffonderlo nella popolazione derubricandolo da valore aulico e limitato a pochi eletti e, in seconda istanza, riscoprirlo nella sua scientificità; si conosceva infatti il greco come lingua dei vangeli, il latino come la lingua utile alle composizioni, come una lingua fatta di infinite regole grammaticali, ma mancava una visione scientifico-filologica delle stesse⁷¹², mancava in una parola in Messico la nozione di "Classico". Se il primo problema fu risolto mediante le traduzioni e i vari programmi promossi da Vasconcelos, il secondo trovò parziale soluzione grazie all'arrivo nel 1940, in seguito alla dittatura franchista, di una serie di professori provenienti da varie università spagnole come José Gaos o Antonio Gómez Robledo⁷¹³ che hanno permesso l'avviarsi di un lento ma continuo processo di crescita del Classico in Messico che ha portato, per citare solo uno dei dati che riporta Paola Vianello, nel 1988-1989 3455 studenti ad iscriversi al corso di latino e 1500 a quello di greco⁷¹⁴. Fondamentale in questo processo, fu la fondazione nel 1973 del *Centro de Estudios Clasicos* (CEC) il quale ha dato origine nel corso degli anni a una serie di progetti importantissimi nello sviluppo degli studi classici come la rivista *Nova Tellus* (1983),⁷¹⁵ la *Bibliotheca Iuridica Latina Mexicana*, la *Bibliotheca Philosophica Latina Mexicana*, la *Bibliotheca Humanistica Latina Mexicana* ma soprattutto l'ambiziosa *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* (1944) che ha già superato le 150 pubblicazioni e che permette ancora una volta di sottolineare l'importanza che le traduzioni rivestirono in tutto il processo dell'insegnamento e della diffusione del latino e greco nella Nuova Spagna.⁷¹⁶ Questo rapporto strettissimo con i testi classici, fatto di ripresa, ristrutturazione, innovazione infra ed intralinguistica sarà l'oggetto del prossimo capitolo.

⁷¹² In questo fu fondamentale la posizione dei liberali come Justo Serra che se da un lato tolsero l'obbligatorietà nell'insegnamento del latino nella *Preparatoria*, dall'altro aprirono le porte alla conoscenza scientifica e filologica dei classici (cf. Osorio Romero 1991, p. 62).

⁷¹³ Bossina-Vianello de Córdova 2009, p. 18.

⁷¹⁴ Ivi, p. 33.

⁷¹⁵ *NOVA TELLUS* è l'unica rivista scientifica pubblicata in Messico ad avere lo scopo specifico di diffondere a livello internazionale, attraverso la partecipazione di autori provenienti da diverse latitudini, la ricerca filologica sulle lingue e le letterature greca, latina e sanscrita, nonché la loro tradizione e ricezione.

⁷¹⁶ Per concludere la sottotematica dei testi di insegnamento grammaticale incominciata con il testo di padre Gilberti si possono ricordare alcune opere sull'argomento pubblicate in questo periodo che riflettono l'evoluzione filologica degli studi: nel 1920 Ignacio Loureda diede alle stampe *Elementos de gramática latina*; qualche anno dopo vi aggiunse un'*Antologia latina* (1923), che si distingue dalle grammatiche precedenti in quanto offre allo studente sia frammenti tratti dai classici sia da autori messicani. Si può ricordare poi la figura di J. González Moreno che scrisse una *Grammatica del latino classico* (1940), legata alla corrente tedesca di Stolz e a quella francese di Meillet ed Ernout. Questi influssi della filologia moderna europea nelle aule universitarie messicane furono poi ampliati dall'attività didattica e editoriale di Agustín Millares Carlo, umanista giunto in Messico nella grande migrazione di intellettuali che dalla madrepatria si spostarono in Sudamerica. Qui, nel 1941, pubblicò l'*Antologia latina*, la cui prima edizione era stata realizzata in Spagna, contenente frammenti degli scrittori classici di prosa; nello stesso anno pubblicò anche la *Gramática elemental de la lengua latina*, ripubblicata nel 1966. Contemporaneamente apparvero anche le grammatiche oggi più diffuse nell'insegnamento. Fra queste la più significativa ed usata fu la *Grammatica latina* (1940) di Agustín Mateos, che nel 1986 contava già 23 edizioni (per maggiori informazioni e per una tassonomia più esaustiva delle grammatiche cf. Osorio Romero 1991, pp. 72-76).

3.0 Il latino ed il greco nella traduzione.

La seconda e penultima sezione della presente tesi intende trattare un campo che per certi versi si può considerare speculare a quello dell'educazione, la traduzione infatti risulta essere stata, a ben vedere, il completamento naturale della storia didattica del latino e del greco in Messico segnandone, e questo discorso vale anche per le lingue moderne come l'inglese e il francese⁷¹⁷, definitivamente e profondamente l'entrata all'interno del sostrato culturale messicano. Ma così come l'educazione classica non è fine a sé stessa ma si riflette anche in altri campi dalla politica (come si è visto nel caso del Cura Loco e in misura minore di tutti i piccoli personaggi che animano il turbolento periodo di guerra che condurrà all'Indipendenza) alla visione della società (la *Mujer* che incomincia da Sor Juana a conoscere il latino chiave metaforica e non per accedere alla società fino a Rosario Castellanos dove questo processo trova piena affermazione), così anche attraverso le traduzioni si possono trarre molteplici spunti di riflessione che non necessariamente risultano legati al mero dato accademico, basti qui solamente accennare alla grande importanza politica oltre che culturale che i Classici "a buon mercato", i cosiddetti *Clásicos Verdes* dal colore della sovra coperta, rivestirono nel programma nazionale promosso da José Vasconcelos. La stessa scelta dell'autore da traduttore è sintomatico di un gusto diffuso in una determinata epoca o del messaggio che il traduttore vuole dare. Parlare di traduzione significa dunque parlare anche di vicende legate alla costituzione del Messico come nazione e parlare di traduzioni del greco e del latino, che in ultima istanza costituisce il fine ultimo di questa sezione, non implica necessariamente limitare il raggio di riflessione a queste due lingue in quanto anche solo la constatazione del fatto che una traduzione derivi da una sua corrispondente francese permette di poter trarre deduzioni circa le diverse forze in campo nella già trattata "questione dell'insegnamento del latino". L'atto del traduttore o l'attività del tradurre se si preferisce non si ferma poi al *vertere* da una lingua o sarebbe meglio dire, sulla scorta degli studi di Jacobsen⁷¹⁸, da una cultura ad un'altra ma, almeno per quanto riguarda quello che sarà l'autore oggetto di approfondimento di questo capitolo, trova compimento anche nelle note di commento e nell'introduzione che definiscono, esplicitano ed accompagnano le idee già espresse *in nuce* nella scelta dei vocaboli. Solo così si riesce a raggiungere

una modalità schematica fedele che corrisponde a un universo sonoro multiplo. I violini, le viole, i violoncelli, i contrabbassi, i legni, gli ottoni, le percussioni, riducono le loro voci a quelle prodotte dai martelli che colpiscono le corde del pianoforte. Impoveriti in tal modo, essi forniscono tuttavia un'idea capace di suggerire l'idea vertebrale dell'universo che delineano⁷¹⁹.

Per raggiungere questa approssimazione sinfonica di fondo però il percorso non è esente da problematiche che si potrebbero definire tecniche che hanno accompagnato la teorizzazione della traduzione da Cicerone fino alla moderna Linguistica⁷²⁰. Se tradurre non è semplicemente trasportare un vocabolo da una lingua all'altra ma è tentare di strappare un brandello della realtà della cultura di origine secondo la *inhaltbezogene Grammatik* di Weisgerberiana memoria⁷²¹, come all'atto pratico operare questo trasferimento? Tentare di tradurre più liberamente, *ad sententiam* o addirittura reinterpretando determinati passaggi, per consentire al proprio lettore di comprendere le implicazioni semantiche sottese a determinati vocaboli che una traduzione troppo fedele

⁷¹⁷ Morán Quiroz 2006, pp. 6-10.

⁷¹⁸ Jacobsen 1959.

⁷¹⁹ Bonifaz Nuño 2019, p. XXXIII. Trad. mia.

⁷²⁰ Sull'argomento cf. Nergaard 1993.

⁷²¹ Lösener 2000, pp. 1-18.

rischierebbe di oscurare (*pluribus verbis dicere, quod uno non poterimus, ut res intellegatur*⁷²² per riprendere la formulazione ciceroniana)? Oppure tentare di rimanere legati al testo, riportando *verbum de verbo* ciascuna espressione nella convinzione gerolimiana che, in particolare per i testi classici, *et verborum ordo mysterium est*⁷²³ anche a costo, in alcuni casi, di perdere, pur nella musicalità delle realizzazioni, il senso semantico dell'insieme e con la consapevolezza che comunque:

Translation is [...] rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and poetics and as such manipulate literature to function in a given way.⁷²⁴

O ancora tentare di mantenersi in equilibrio tra i due estremi salvaguardando da un lato la comprensione senza dimenticarsi che, come ben sottolinea Alfonso Reyes che della traduzione fu teorizzatore ed operatore citando George Moore, «ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse exactamente como en el original»?⁷²⁵ Le opere poetiche poi implicano anche la difficile scelta di decidere, qualora il proprio obiettivo sia la maggiore fedeltà possibile rispetto al testo originale, se tentare con i mezzi moderni di approntare una traduzione in versi con tutte le difficoltà metriche del caso o appoggiarsi alla più comoda prosa che però tradisce già *a priori* l'impostazione generale. In Spagna ad esempio e poi in tutte le sue colonie (o nel caso del Messico ormai ex colonie), su questa considerazione si arrivò nel XIX secolo a quello che Castro de Castro chiama un vero e proprio «trionfo de la prosa»⁷²⁶ contrapposto ad una scelta poetica che sarà rivaluta in *Nueva Hispania* solo dalla teorizzazione di Plancarte nel XX sulla scorta delle proposte del Pinciano. Per quanto poi riguarda il greco si aggiunge anche il dilemma della lingua da scegliere almeno nei primi tempi: se cioè tentare un approccio al testo greco in spagnolo o ricorrere al più comodo tramite latino che metteva già a disposizione modelli utili, ad esempio, a modulare le difficili espressioni omeriche (che è quello che farà Alègre)⁷²⁷. Infine, seguendo la teoria di Cary⁷²⁸ che sostiene che la traduzione letteraria non è un'operazione linguistica ma è un'attività prettamente letteraria e poetica, la figura del traduttore e così la sua idea di traduzione non è pienamente comprensibile se non si fa anche riferimento alla sua attività letteraria, al suo essere poeta oltre che traduttore non solo per osservare gli influssi in termini di parole concetti strutture che lo stretto anzi strettissimo contatto con i testi classici fornisce alla poesia personale ma anche per esaminare come la propria idea poetica possa riflettersi nel difficile tentativo di dare nuova vita ai grandi testi del passato. Questi sono alcuni dei temi che forniranno la cornice tematica entro la quale si muoverà la trattazione di questo argomento che partirà da una disamina generale delle maggiori figure di traduttori in Messico nel corso dei secoli per fornire profondità storica e concettuale alla seconda parte del discorso incentrato sulla figura di uno se non il più grande umanista messicano della seconda metà del XX secolo: Rubén Bonifaz Nuno.

⁷²² *Fin.* 3,16,55. Vedi anche *opt. gen.* 5,14 *sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi.* Non è un caso che un'ampia trattazione alla figura di Cicerone come traduttore sia stata dedicata da Amparo Gaos Schmidt in *Studia Humanitatis, homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*, miscellanea uscita per la morte di Rubén Bonifaz Nuno (pp. 175-185).

⁷²³ *epist.* 47, 5.

⁷²⁴ Lefevre, 1992, p. 11.

⁷²⁵ Reyes 1983, p. 130. «El “traductore”, pues, no puede evitar ser “traditore”, pero puede elegir, en cada texto, aquello que es menos grave traicionar» (Ocampo 1987, p. 74).

⁷²⁶ Rio Torres Murciano 2024, p. 112. Un esempio di tale tendenza lo si può vedere nel prologo de *Obras completas de Virgilio Marón traducidas al castellano por don Eugenio de Ochoa* in cui l'autore dichiara: «para no verme expuesto en ningún caso a sacrificar la fidelidad a las exigencias de la forma poética, no menos que por la insuficiencia de mis fuerzas, he preferido la humilde prosa» (Ochoa 1869, p. 6).

⁷²⁷ Come si è già visto in Messico era possibile, pur se non particolarmente usuale, anche una terza strada: quella della traduzione in dialetto *nahuatl*.

⁷²⁸ Cary 1956.

3.1 Traduzioni e traduttori dal XVI secolo a Rubén Bonifaz.

3.1.1 XVI secolo: Il Persio di Melgarejo, l'Ovidio di Mexìa e la prima traduzione greca.

Così come già si è visto per quanto riguarda la storia dell'Educazione, anche per quanto riguarda le traduzioni, fortissimo almeno al principio è il legame con la madrepatria. I primi traduttori infatti non sono messicani *strictu sensu* ma eminenti personaggi che, pur non essendo nati nei possedimenti d'oltremare, della corona spagnola trascorsero lì buona parte della loro esistenza. È questo il caso del primo traduttore di un'opera latina (o forse della prima opera in generale) in territorio messicano, ovvero il toledano Bartolomè Melgarejo⁷²⁹ che giunse in Messico intorno al 1535, ricoprendo diversi incarichi importanti fra i quali si può ricordare, a livello politico, il prestigioso titolo di *Procurador de Indios* (1551) e a livello culturale il fatto che fu il primo professore di Decreto (1553) della neo nata Università del Messico. Qui, in territorio messicano, si dedicò. per più di vent'anni alla traduzione delle *Satire* di Persio, che inviò successivamente al futuro re di Spagna Filippo II in modo che il monarca potesse visionarle ed a suo piacimento correggerle prima di consegnarle alla stampa. Il caso volle che però questo successivo passaggio non avvenne mai e per molti anni era opinione comunemente diffusa ed ampiamente condivisa⁷³⁰ che l'opera, non protetta dalla diffusione a stampa, fosse ormai irrimediabilmente perduta, cosa non inusuale almeno nei primi anni della *Conquista*⁷³¹. Nel 1984 però è stato ritrovato, ad opera della professoressa F. Fortuny, presso la *Biblioteca Nacional de Madrid* il ms. BN 3679 che conteneva oltre ad una composizione originale del toledano in onore della Vergine (la *Cantinela a la Virgen María* in strofe saffiche latine) e ad una introduzione in distici con dedica al figlio di Carlo V in cui si sottolineava l'importanza dell'opera di Persio nella *reprehension de vicios*, la traduzione in dodecasillabi alessandrini di sei satire, accompagnate dal testo latino, fondato principalmente sull'edizione di Nebrija, e dalla promessa da parte dello stesso autore di tradurre anche la settima qualora questa prima prova traduttiva avesse incontrato il favore del futuro monarca⁷³². Se la riscoperta del manoscritto non ha gettato nuova luce né sui problemi relativi alla biografia ancora piuttosto incerta di Melgarejo né tanto meno ha fornito una data certa entro cui limitare la sua attività traduttiva⁷³³, ha tuttavia offerto l'opportunità di poterne osservare direttamente la traduzione traendone importanti conclusioni riguardanti la qualità e l'impostazione: la traduzione di Melgarejo è una traduzione non *ad litteram* ma *ad sententiam* che rielabora i termini, li raddoppia, ne fornisce in alcuni casi una spiegazione mentre in altri elimina elementi di difficile inserimento nella tessitura metrica moderna. Per dirla riprendendo le parole di Milagros del Amo Lozano che ne ha curato l'edizione nel 2011:

Si tratta quindi di una reinterpretazione delle *Satire*, spesso amplificando ciò che vi è contenuto, ma anche lasciando talvolta alcuni termini non tradotti. Inoltre, c'è il normale vincolo imposto dal verso: la rima consonante gli fa utilizzare termini che non sempre corrispondono al testo latino. In altre parole, si è sentito

⁷²⁹ Secondo il commentatore settecentesco Nicolàs Antonio, anche se la città di nascita non è del tutto sicura, cf. ad esempio De Mariategui 1866, p. 96, o Méndez Plancarte 1942, p. 16. Per una più ampia bibliografia sull'argomento e sulla vita di Melgarejo rimando a del Amo Lozano 2011, pp. 171-173.

⁷³⁰ Cf. a tal proposito l'opinione di Agustín Millares Carlo riportata in García Perez-Olivares Chávez 2012, p. 69.

⁷³¹ Berruecos Frank 2022, p. 20.

⁷³² del Amo Lozano 2011, p. 174.

⁷³³ L'unico termine *ante quem* valido resta sempre il 1556, anno della salita al trono del figlio di Carlo V in quanto la dedica si riferisce a Filippo ancora come principe, cf. del Amo Lozano 2011, p. 176.

libero di fare la propria versione, quasi come un autore della propria opera, un'affermazione che non implica che egli non si senta parte di una tradizione e che abbia fatto uso dei materiali che poteva avere a disposizione e che poteva ritenere utili.⁷³⁴

Come ben si può vedere da questo esempio:

*O miser inque dies ultra miser: huccine rerum
venimus? aut cur non potius teneroque palumbo:
et similis regum pueris papare minutum
poscis? et iratus mamae lalare recusas⁷³⁵?*

Tradotto come:

O misero triste y mientras mas fueres
mas misero triste con viçios y males.
y a tal as venido y tanto te qujeres
que huyes lo bueno buscando querereres
de los palominos y niños reales? pues ya que tal eres demanda papares
segun los demandan aquellos sin tino
y abre la boca y caerte an a pares
las tus migajitas y pide callares
y di que no qujeres la teta contino
dove si può osservare, sempre citando del Amo, che:

La versione di Melgarejo non ha “rispettato” i modi dei verbi (dall’indicativo, due sono stati trasformati in imperativo), né il numero dei verbi (dato che uno di essi è rappresentato da tre nella versione di Melgarejo); non ha reso “alla lettera” gli aggettivi, poiché alcuni di essi hanno cambiato categoria (*similis* = *segun* e *minutum* è raccolto in *tus migajitas*), un altro lo ha reso con un diminutivo (*tenero*), un altro ancora lo ha tradotto con due (*miser* = *misero triste*) ed infine un altro non è stato affatto tradotto (il participio *iratus*). Le aggiunte sono numerose e servono a sottolineare l’errore che contraddistingue le azioni del giovane (*huyes de lo bueno, aquellos sin tino*), o per sottolineare la sua “mollezza” (*abre la boca e caerte* in coppia, o l’avverbio *continuo*, che sottolinea la vita facile del ragazzo)⁷³⁶.

La traduzione dunque in Messico incomincia, anche per influsso della madrepatria e dell’epoca in cui si colloca, seguendo la strada dell’interpretazione di un testo che dunque non viene tradotto con

⁷³⁴ Ivi, p. 180. Trad. mia.

⁷³⁵ Pers. 3,15-18.

⁷³⁶ Ivi, p. 183. Trad. mia.

estrema fedeltà ma mediato e trasferito nel gusto del tempo presente dall'abilità del traduttore che ne diventa in parte coautore⁷³⁷.

Dopo Melgarejo, si deve ad altro spagnolo di origine, il sivigliano Diego Mexía de Fernangil, la traduzione delle *Heroides* che si può considerare la seconda operazione traduttiva di un testo latino in terra messicana compiuta in circostanze quasi "odissiache"⁷³⁸. Stabilitosi infatti in Perù, alla fine del XVI secolo si imbarcò per Città del Messico con il desiderio di vederla di persona e di incontrarne le più importanti figure culturali. Ma vicino alla costa di Sonsonate (El Salvador), la nave naufragò e così decise di continuare il viaggio via terra. Non prima però di aver acquistato una copia delle *Heroides* ovidiane da uno studente del posto con lo scopo di «matalotaje del espíritu»⁷³⁹. Così, quando, dopo tre mesi, arrivò a destinazione, si accorse che per distrarsi aveva ormai tradotto in versi quattro delle 21 epistole. Qui allora terminò la traduzione dell'opera, alla quale aggiunse anche quella dell'*Ibis*, entrambe successivamente pubblicate nel 1608 a Siviglia nella *Primera parte del Parnaso Antártico, de obras amatorias. Con las 21 Epístolas de Ovidio, y el In Ibin, en terceto* per i tipi di Alonso Rodríguez Gamarra⁷⁴⁰. Per quanto riguarda la sua traduzione, della quale già sono stati forniti diversi esempi a 2.2.1, si può qui affermare che in sostanza non si discosta molto dall'operazione traduttiva di Melgarejo, costituendosi come un'interpretazione del testo più che una fedele trascrizione parola per parola. L'operazione di Mexia fu preceduta da un'altra importante traduzione che contende la palma di prima attività traduttiva al Persio di Melgarejo e che rappresenta la prima traduzione in Messico di un'opera greca (seppur va detto in lingua latina), cosa non scontata se si richiama alla mente lo stato precario dell'apprendimento del greco nei primi secoli della dominazione spagnola. Fra il 1539 e 1540⁷⁴¹ infatti il frate Cristóbal de Cabrera, di origine spagnola ma da ben 26 anni insediato in territorio messicano, curò la traduzione di una serie di epistole di argomento dottrinale fra le più importanti per la religione cristiana. L'opera consiste più precisamente in 25 argomenti che riassumono le Lettere di San Giacomo, San Pietro, San Giovanni, San Giuda e San Paolo; contiene anche l'Epistola di Eusebio di Cesarea a Carpiano e la *Commemoratio* della predicazione e del martirio di San Paolo, scritta dal diacono Eutalius. Per la sua traduzione, Cabrera utilizzò, come ammette lui stesso nella lettera dedicatoria all'arcivescovo Zumárraga che precede il lavoro, due edizioni abbastanza recenti dei testi sacri: la Bibbia poliglotta curata dal cardinale Cisneros ad Alcalá tra il 1514 e il 1520 e l'edizione poliglotta del *Nuovo Testamento* di Erasmo che il religioso ricevette dalla mano stessa di Zumárraga in quanto era stata inclusa nell'Indice dei libri proibiti⁷⁴². Sulla scorta della traduzione di Cabrera, sempre nel XVI secolo e sempre in latino, si assiste alla pubblicazione anche di traduzioni di opere greche di argomento "profano" come sono alcune traduzioni abbastanza fedeli di opere di Aristotele inserite nelle produzioni rispettivamente di frate Tomàs de Mercado che tradusse nel 1553 l'*Organon* sotto il titolo di *In logicam magnam Aristotelis commentarii cum nova translatione textus* e di Frate Alonso

⁷³⁷ Ivi, p. 184.

⁷³⁸ Per una storia delle *Heroides* in lingua catalana, Mexia compreso, cf. Alatorre 1949, pp. 162-166 e Alatorre-Arteaga 1997, pp. 21-52.

⁷³⁹ García Pérez, Olivares Chávez 2012, p. 60.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ Sulla datazione cf. Osorio Romero 1989b, p. 82.

⁷⁴² «Accipiens igitur o hiatum codicem, memet in musaeum sine musis recipio. Et, ubi primum singula quaeque eorum quae traducturus eram inspexi, inveni eadem fere omnia in exemplari Basiliensi (cujus copia nobis fecerat Charitas tua), recentioribus elegantioribusque typis excussa. Itaque ex utriusque exemplaris collatione, Complutensis scilicet et Basiliensis, utcumque verti Argumenta illa Graeca quae in omnes Novi Testamenti Epistolas traduntur anonyma, id est incerto autore» (ivi, p. 80). Sull'epistola cf. anche Quiñones Melgoza, 2011, pp. 335-345.

de la Vera Cruz⁷⁴³ che rielaborò nelle sue opere vari passaggi dell'autore greco, evidenziando un certo interesse maturato in campo *novohispano* per il pensiero del fondatore del *Liceo*. Una traduzione però in lingua spagnola di un classico greco era però ancora ben lungi dal manifestarsi.

3.1.2 Secolo XVII, Agustín de Salazar y Torres.

Il XVII secolo in Nuova Spagna è molto parco di traduttori; anzi si potrebbe quasi affermare in generale che nessuna opera tradotta ci è giunta da questo secolo, per quanto, come non manca di sottolineare Eguiara y Eguren nella sua *Bibliotheca Mexicana*⁷⁴⁴, esista un nome che può essere ricollegato alla traduzione in Messico del 1600 anche se ancora una volta proveniente dalla penisola iberica ovvero la figura di don Agustín de Salazar y Torres nato ad Almazán, Soria il 27 aprile del 1636 e morto a Madrid, dopo un lungo soggiorno nella *Nuova Hispania*, il 29 novembre 1675. Di lui oggi si può apprezzare la componente letteraria, per richiamare ciò che si è detto nell'introduzione a questa sezione, come importante poeta e drammaturgo del *Siglo de oro* con composizioni fortemente imbevute di materiale classico e classicheggiante⁷⁴⁵ (come la raccolta *Cítara de Apolo* o i perduti *Los Metamorfoseos Mexicanos*) che però dovevano essere accompagnati anche da una discreta attività di traduzione di opere classiche che gli avrebbe permesso di realizzare «nonnullae Graecorum versiones et Latinorum»⁷⁴⁶ delle quali però ci è rimasta solo notizia.

3.1.3 Secolo XVIII, il Virgilio di Larrañaga, Il Virgilio omerico di Alegre e il greco di José de Villerías y Roel.

Se il panorama delle traduzioni nel secolo precedente si era dimostrato abbastanza scarno, nel XVIII secolo si assiste ad un ingente incremento di traduzioni in entrambe le lingue; per quanto riguarda gli autori latini ad Ovidio e a Persio si aggiunsero ora le traduzioni dei due più grandi autori di età augustea Virgilio e soprattutto Orazio, autore che ebbe, come si è visto a proposito di Monterroso, grandissima importanza in Messico. Questo incremento vide tra l'altro il grande contributo dell'ordine gesuitico che pur dovendo affrontare, al limitare di questo secolo, l'esilio forzoso dai territori della Corona Spagnola, fu comunque in grado di imprimere anche nell'ambito traduttivo un forte sviluppo. Tra le loro fila si può ricordare Diego José Abad⁷⁴⁷ che tradusse per la prima volta Virgilio (gran parte dell'*Eneide* e delle *Ecloghe*), Agustín Pablo Pérez de Castro, esiliato dalla Nuova Spagna nel 1767, che curò il *vertere* di un numero molto ampio di autori

⁷⁴³ Cf. Osorio Romero 1989b, pp. 84-86.

⁷⁴⁴ Eguiara y Eguren 1986, p. 339.

⁷⁴⁵ Sulla sua produzione e l'influsso che la stessa esercitò in altre figure messicane importanti del periodo come la già citata Sor Juana cf. Tenorio 2010, pp. 159-189.

⁷⁴⁶ Eguiara y Eguren 1986, p. 339. Cf. anche, García Perez-Olivares Chávez 2012, p. 61.

⁷⁴⁷ Autore tra l'altro, per continuare il filo conduttore svolto in queste note dei libri di testo volti all'apprendimento delle lingue classiche prodotti in Messico, di un importante trattato «para el aprendizaje de la lengua latina» dal titolo *Musa americana* nel 1769 (cf. Osorio Romero 1991, pp. 159-160).

classici prevalentemente latini come Virgilio (*ecl.* 1), Fedro (*Favole*), Seneca (*Le Troiane*) e alcune composizioni sparse di Orazio e Giovenale. La sua attività però comprende anche opere greche; è a lui infatti che si deve la prima traduzione di Esiodo oltre che di varie composizioni liriche di Anacreonte (autore molto amato e tradotto in Messico e in generale in terra iberica come si vedrà in **3.1.4**) e Saffo. Infine per concludere, almeno parzialmente, la carrellata dei traduttori gesuiti si può ricordare Raffaello Campoy, tramite cui lo stesso Plinio il Vecchio trovò il suo spazio nella *Nueva Hispania*. Oltre a questi, tra i laici si possono ricordare la triade di traduttori oraziani Cayetano Cabrera y Quintero che tradusse Orazio (*sat.* 1; 6; 9 e *carm.* 3,6) e Giovenale (Satire 1-6, l'ultima incompleta), José Eduardo Cárdenas y Breño (*carm.* 4,2) e Bernardo José Darcea y Dueñas (*carm.* 3,13)⁷⁴⁸. Sono però tre, in ambito traduttivo, le figure più importanti del 1700. A livello latino il traduttore più importante di questo secolo è stato senza dubbio José Rafael Larrañaga⁷⁴⁹ che nel 1787-1788 pubblicò *Traducción de las obras de Publio Virgilio Marón a metro castellano, dividida en cuatro tomos por Joseph Rafael Larrañaga*, ovvero la traduzione (la prima in tutta l'America Latina) delle opere complete di Virgilio divisa in quattro volumi. La sua opera traduttiva, che rimase di fondamentale importanza per un lungo periodo in Messico e non solo, non fu particolarmente ben accolta: il critico Pedro Henríquez Ureña, ad esempio, lo definì un «traductor infeliz» di Virgilio⁷⁵⁰, valutazione che è stata mantenuta per molti anni; ma recentemente la sua opera è stata rivalutata da diversi studiosi e lo stesso Rubén Bonifaz Nuño ha sottolineato come i suoi endecasillabi «distan mucho de ser despreciables»⁷⁵¹. Effettivamente, come si avrà modo di vedere più in dettaglio nella sezione di approfondimento, l'opera di Larrañaga non è apprezzabile solo per essere stata la prima traduzione completa di Virgilio ma anche per essere stata la prima traduzione in terra spagnola fondata teoricamente, fin dall'*incipit*, sulla ricerca della fedeltà più che sull'ammissione dell'impossibilità di perseguirla⁷⁵² pur nella scelta di rendere i metri virgiliani in versi castellani, quindi il *vertere* poesia in poesia senza ricorrere alla più comoda prosa, con tutte le difficoltà del caso derivanti dal tentativo di conciliare l'aspetto letterale con l'esigenze metriche. E il suo intendimento è ben enunciato nel prologo in cui dichiara, fondandosi anche sul magisterio oraziano, il suo pieno appoggio alla ricerca di una letteralità che, seppur meno stringente di quella moderna, rappresenta un *unicum* nel panorama coloniale:

La legge del traduttore obbliga a tante cose che il minimo è essere corretto piuttosto che sonoro. [...] Nei moltissimi punti in cui i Commentatori sono in disaccordo, non c'è altra scelta se non quella di accettare l'uno o l'altro, senza tuttavia tralasciare la diligenza di accertare quale sia l'opinione più fondata, cercando anche, quando a causa del verso o dell'assonanza è richiesto, di aggiungere o togliere alcuni epiteti o parole

⁷⁴⁸ Per tutti questi autori cf. García Perez, Olivares Chávez 2012, pp. 59-60 e Osorio Romero 1989b, p. 333. Cf. anche Osorio Romero 1991, p. 58 che offre una sintesi del discorso aggiungendo alcuni altri traduttori minori: «la primera traducción de que tenemos memoria en territorio mexicano tiene fecha de 1581, año en que Bartolomé Melgarejo vertió al castellano las *Sátiras* de Persio; en 1608 Pedro Mexía tradujo las *Heroidas* de Ovidio; muchos años después Cayetano de Cabrera y Quintero hizo lo mismo con algunas *Sátiras* de Juvenal. Por su parte, tanto Francisco Xavier Alegre como Casandro de Rueda tradujeron algunas *Odas* de Horacio; conocemos, además, dos traducciones anónimas de la *Epistola ad Pisones*. Virgilio fue traducido por Diego José Abad, algunas *Églogas*, y Vicente Torija vertió la *Eneida*. Sabemos, por último, que Francisco de Castro había traducido las *Fábulas* de Fedro».

⁷⁴⁹ García Perez, Olivares Chávez 2012, p. 61. Famoso è il giudizio di Pedro Henrique Ureña che considerava lui e suo fratello Bruno, autore anch'egli di opere di ispirazione classica (tra cui una *Égloga* nel 1786), «los últimos latinistas del tipo colonial puro» (Osorio Romero 1991, p. 58. Su Bruno José Larrañaga cf. *ivi*, p. 57. e Terán Elizondo 2020).

⁷⁵⁰ Osorio Romero 1991, pp. 59-60.

⁷⁵¹ *Ibidem*.

⁷⁵² La tendenza rimontava addirittura alla prima traduzione virgiliana in assoluto in lingua spagnola, quella di Enrique de Villena nel 1428 (sull'argomento cf. Rios Torres Murciano 2024, p. 114).

che si adattano all'argomento e non creano dissonanze, né particolari mancanze rispetto all'originale [...]. Coloro che dicono che [la traduzione] è troppo schiava [*esclava*], ricordino il precetto che Orazio nella sua *Arte* v. 133 al poeta imitatore. *Nec verbum verbo curabis reddere fidus Interpres. (Id est) ut facit, vel ut facere debet, fidus interpres.* E così non censureranno la mia aderenza il più possibile al *Verbum pro verbo*⁷⁵³.

Tale fondamento teorico di Larrañaga e conseguentemente la sua traduzione, come si è detto citando il giudizio di Ureña, non furono particolarmente apprezzati da tutti i contemporanei. Nello stesso 1987 infatti, sulla *Gaceta de Mexico*, comparve un articolo nel quale si criticava la sua operazione traduttiva, contrapponendovi un passo delle *Ecloghe* tradotto molto più liberamente dal già citato gesuita Diego Abad. Cosa che portò Larrañaga a ritornare di nuovo a parlare dei principi della traduzione in un'opera apposita, la *Respuesta* (sempre nello stesso anno) in cui l'attacco viene smontato in 23 punti; fra questi è interessante sottolinearne un passaggio che riassume la teoria di fondo seguita dal traduttore messicano e che rappresenta, nella sua concezione strettamente *verbum de verbo*, un importante precedente rispetto all'attività successiva di Rubén Bonifaz Nuño:

Tradurre non è altro che trasformare uno scritto o un ragionamento da una lingua a un'altra.[...]. L'obiettivo è sentire in spagnolo colui che ha parlato in latino, colui che ha parlato in greco, e così via. I mezzi sono quelli di mantenere la religione, la fede e la natura [*Religión, fe e índole*]. Religione nelle parole, in modo che nulla sia tolto dall'originale, nulla sia modificato, nulla sia aggiunto, nulla sia variato senza necessità. La fede nelle frasi, in modo che ad ogni frase dell'originale corrisponda una frase [*se vuelva sentencia por sentencia*]. Nel carattere in maestà, colori, frasi; nello stile, nel pathos e nell'ordine, per quanto possibile. La similitudine più appropriata per la traduzione è la pittura per ciò che ha di imitativo, in modo che l'obbligo che ha un pittore quando trasferisce un volto sia lo stesso di quello del traduttore; e, quando l'hanno fatto con la fedeltà di uno specchio, avranno svolto bene il loro lavoro⁷⁵⁴.

L'abbondare di traduzioni virgiliane in questo periodo inoltre segna anche, come ricorda Osorio Romero, la fase in cui i testi tradotti «comienzan a abandonar la actitud moralizante del pasado y se encaminan más por la poesía amorosa y satírica»⁷⁵⁵.

Per quanto riguarda il greco si possono citare due nomi su tutti. Il primo è quello del padre gesuita Francisco Xavier Alegre, già citato come compagno nell'esilio italiano di Clavijero. In realtà limitare alla sola traduzione del greco la figura di Alegre, nato a Veracruz nel 1729 e morto in Italia nel 1788, non è del tutto corretto. Questo perché così si rischia di escludere tutta la sua importante componente originale di composizione e di riflessione teorica sui grandi temi delle due culture classiche che troviamo in opere come le *Églogas* (pre esilio), il poemetto *Alexandriados* pubblicato a Forlì (1773) o la *Prolusio grammatica de syntaxi*, che a dispetto del titolo non si occupa di sintassi ma della scelta delle parole (*delectus verborum*) nella quale vi è una scherzosa critica contro l'uso

⁷⁵³ Larrañaga 1787a, pp. IX- XVIII. Tutte le citazioni sono tratte dal succitato articolo di Ríos Torres Murciano al quale rimando per una trattazione più approfondita sull'argomento (in partic. pp. 115-120).

⁷⁵⁴ «Traducir no es otra cosa que volver un escrito o razonamiento de un idioma en otro. Esto es muy asentado. El fin es oír en castellano al que habló en latín, en latín al que habló en griego, etc. Sus medios son guardar Religión, fe e índole. Religión en las palabras, de suerte que nada se quite del original, nada se mude, nada se añada, nada se varíe sin necesidad. Fe en las sentencias, de modo que se vuelva sentencia por sentencia. Índole en la majestad, colores, frases; en el estilo, en lo patético y en el orden en cuanto fuere posible. El símil más propio de la traducción es la pintura por lo que tiene de imitación, de suerte que la obligación que tiene un pintor cuando traslada un semblante al lienzo es la misma que la del traductor; y, cuando lo hayan hecho con la fidelidad de un espejo, han cumplido bien» (Larrañaga 1987b, pp. 9-10).

⁷⁵⁵ Osorio Romero 1991, p. 61.

smodato di termini greci che offuscano, a parere di Alegre, la purezza dell'autentico stile latino⁷⁵⁶. Ma soprattutto si esclude l'attività di traduzione dal latino allo spagnolo che ad esempio portò all'importante edizione delle *Satire* di Persio, lodate dai giornali locali dell'epoca⁷⁵⁷, che rimase un'edizione di riferimento commentata, glossata e confrontata almeno fino all'edizione «en prosa castellana màs exacta posible»⁷⁵⁸ di Viveros per la *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana* nel 1977. Tuttavia le traduzioni alle quali il nome di Alegre risulta maggiormente legato sono effettivamente quelle greche e di Omero in particolare: prima la *Batracomiomachia* e poi l'*Iliade* tradotta in Italia in ben tre versioni, una prima incompleta a Forlì nel 1773, una seconda a Bologna nel 1776 ed infine la definitiva pubblicata a Roma nel 1788⁷⁵⁹. È qui che pienamente si può osservare la grande profondità di conoscenza di uno dei più grandi grecisti messicani⁷⁶⁰ che apprese la lingua, per continuare il discorso, pur in altra prospettiva, dell'insegnamento, durante un periodo all'estero, all'Avana sotto la supervisione del prelado siciliano Alagna. Anche la sua traduzione non fu però esente da critiche di chi la riteneva troppo basata su Virgilio, una rilettura in alcuni casi ben poco fedele al testo originale, delle vicende di Troia reinterprete alla luce del poema latino⁷⁶¹. Ma lo stesso Alegre specifica e chiarisce tali caratteristiche della sua traduzione nell'introduzione che è, al contempo, anche un saggio della sua idea di tradurre condivisa, come si è visto e come si vedrà in seguito, anche da diversi suoi contemporanei; qui infatti l'autore confessa essere, innanzitutto, un virgiliano, che concepisce Virgilio come il migliore e più bell'interprete di Omero («Homeri, inquam, optimum et pulcherrimum interpretem ducem sequimur»), che detesta la versione letterale, utile per l'uso degli studenti («in eorum gratiam qui Graece discere cupiunt»), ma sconveniente per i lettori in generale, che cercano semplicemente di conoscere Omero e di apprezzare quelle bellezze che l'interprete conserva dall'originale; Se questo è il fine ultimo allora, sottolinea l'autore opponendosi anche nelle sue dichiarazioni a veri e propri pilastri della filologia come Demetrio Calcondilas e Henri d'Estienne⁷⁶², «nil fieri aut excogitari potest ineptius, immo contrarium magis»⁷⁶³. Effettivamente, forte è l'influsso del poeta mantovano sul testo di Omero nella immissione, ad esempio, nella tessitura iliadica di clause eneadiche o nell'inserimento di parole di stampo latino⁷⁶⁴ o ancora nella creazione di lunghe parafrasi che donano sonorità all'insieme ma che sono certamente

⁷⁵⁶ Osorio Romero 1989b, pp. 40-43.

⁷⁵⁷ Sulla traduzione di Persio cf. il contributo di Clementina Díaz y de Ovando in García Perez-Olivares Chávez 2012, pp. 135-144.

⁷⁵⁸ Così recita il titolo.

⁷⁵⁹ Sulla biografia di Alegre Cf. De la Torre Villar 1998, pp. 684-688.

⁷⁶⁰ Osorio Romero 1989b, pp. 99-100. Cf. a tal proposito il giudizio di Menéndez Pelayo: «Si sólo se atiende a los méritos de versificación y lengua, la *Iliada* del P. Alegre es sin duda uno de los monumentos de la poesía latina de colegio. Pero si de considerarla aisladamente pasamos a ponerla en relación con su original, pocos traslados de Homero se encontrarán menos heróicos y más infieles al espíritu de la primitiva poesía heróica. [...] La *Iliada* del P. Alegre no tiene más que un defecto, pero éste capitalísimo y que salta a la vista cuando se lee el canto primero: no es la *Iliada* de Homero; es una *Iliada* virgiliana» (Menéndez Pelayo 1947, pp. 84-87).

⁷⁶¹ Ivi, p. 101-102.

⁷⁶² Tuttavia come afferma Diaz Cintora in Osorio Romero 1991, p. 163: «tres años después (Bologna, 1776) lo vemos más prudente: Demetrio ha sido reemplazado por Andrés Divo, y al enorme Estéfano, sombra venerada así en aquellos días como en las edades futuras, subrógase como blanco un señor Liberlin, de quien confieso no tener noticia alguna».

⁷⁶³ «Poetarum igitur Principis mentem, non verba, latinis versibus exprimere conati, Virgilium Maronem Homeri, inquam, optimum et pulcherrimum interpretem ducem sequimur, in quo plura ex Homero fere ad verbum expressa, plurima levi quadam immutatione detorta, innumera, immo totus quotus Maro est, ad Homeri imitationem compositus. Vbi ergo Virgilius, pene ad litteram Homerum expressit, nos eadem Virgilit camina ormino aut fere nihil immutata lectori dabimus» (Alegre 1788, p. 8).

⁷⁶⁴ Cf. García del Paso Carrasco-Rodríguez Herrera 1998, pp. 286-298.

estranee alla relativa semplicità e concisione omerica⁷⁶⁵, come si può vedere ad esempio osservando la traduzione del verso 50 del I libro:

οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπώχετο καὶ κύνας ἀργούς

con:

Hinc aliam atque aliam ingeminat, iumentaue possim,

corpora fida canum, taurorumque ardua membra

*sternuntur leto, pecudesque et volgus equorum*⁷⁶⁶

Questi sono però casi estremi e, nonostante forte sia l'influsso virgiliano e anche lo stesso Alegre si trovi a fare i conti con il difficile tentativo di resa degli epiteti omerici⁷⁶⁷ (problema che arriverà fino, come si vedrà, alla traduzione di Bonifaz Nuño), il traduttore messicano risulta esser capace di trovare una propria originalità pur nella resa piuttosto accurata del testo omerico. Per riassumere citandola conclusione del contributo già citato di García del Paso Carrasco:

L'*Ilias* di Francisco Xavier Alegre è una traduzione *ad sententiam*, che espande e riduce in alcuni punti l'originale omerico e non è quindi una traduzione *versus pro versu*. Tuttavia, è abbastanza fedele al testo omerico[...]. L'originalità di questa traduzione sta proprio nella sua forte impronta virgiliana, che non si riduce a una mera copiatura ma a un intelligente riutilizzo delle risorse del mantovano. Per tutte queste ragioni, crediamo che l'affermazione che la sua traduzione fosse eccessivamente virgiliana, non è affatto un demerito, ma piuttosto un segno della profonda formazione classica del gesuita⁷⁶⁸.

Infine, per concludere la disamina di questo secolo, si può citare il nome di José de Villerías y Roelas, nato nel 1695, l'anno della morte di Sor Juana, e attivo nella prima metà del XVIII secolo. La sua figura a differenza di Alegre non è particolarmente studiata⁷⁶⁹ e la sua produzione piuttosto voluminosa è conservata, a parte alcuni componimenti neolatini, in un unico manoscritto (ms. 1594). Il suo caso è un poco diverso rispetto agli altri appena citati in quanto non solo fu un importante poeta neolatino (per quanto la sua opera maggiore dedicata alla Vergine *Guadalupe* non fu mai, per ragioni economiche, pubblicata)⁷⁷⁰, non solo realizzò alcune traduzioni latine, piuttosto eleganti⁷⁷¹, di epigrammi greci di diversi autori ed epoche, dai classici Teognide e Simonide, passando per gli ellenistici Callimaco, Palade e Teocrito, fino a un epigramma di epoca rinascimentale dedicato Alessandra Scala a Poliziano, ma soprattutto Villerías y Roel è l'unico autore novo-ispanico di cui ci siano pervenuti i componimenti originali in greco (nove in totale), per i quali adottò il distico elegiaco mutuato dall'epigramma antico⁷⁷². Nessuno degli epigrammi è di grandi dimensioni, dal momento che la maggior parte di essi consistono in un solo distico⁷⁷³. Per quanto riguarda la tecnica delle sue traduzioni si può osservare anche in Villerías y Roel la

⁷⁶⁵ Cf. Osorio Romero 1991, p. 164.

⁷⁶⁶ Aleg. I, 48-62.

⁷⁶⁷ Cf. a tal proposito García del Paso Carrasco-Rodríguez Herrera 1998, pp. 292-296.

⁷⁶⁸ Ivi, pp. 298-299 (trad. mia).

⁷⁶⁹ «Hombre poco conocido, pero de gran impacto cultural y cuya obra es revalorada lentamente» (Osorio Romero 1989b, p. 93).

⁷⁷⁰ Osorio Romero 1991, p. 162.

⁷⁷¹ Ivi, p. 164.

⁷⁷² Berruecos Frank 2022, pp. 165-167.

⁷⁷³ Osorio Romero 1989b, p. 93.

medesima tendenza a non tradurre *verbum de verbo* ma ad interpretare, come fa anche Alegre, il testo, scegliendo via via le parole e l'espressioni che maggiormente possano coniugare la piacevolezza della lettura con la resa dei contenuti sulla base anche di un'ampia conoscenza delle due lingue, maturata tramite l'educazione gesuitica⁷⁷⁴. Questo, unito ai discorsi fatti finora per gli altri traduttori dei primi secoli dalla conquista del Messico, portano a concludere che, come evidenzia Berruecos Frank, le prime traduzioni in Messico, (tolto il caso di Larrañaga) nascono come traduzioni *ad sententiam*:

aimed to express the original author's mens, instead of mirroring the source text in the targeted language. F. X. Alegre also choose to compose a liberal translation of the Iliad a few decades later and Alfonso Reyes returned to it in the twentieth century. Intriguingly, by translating liberally, the utmost connoisseur of the Greek language in early eighteenth-century Mexico thought he would be validated much more than if he had ventured into a cold, staunchly literal translation⁷⁷⁵.

Nei secoli successive però tale concezione cambierà radicalmente.

3.1.4 Secolo XIX.

Nel XIX secolo le traduzioni di opere classiche quasi triplicano il loro numero rendendo ben difficile una trattazione esaustiva nella presente sezione che intende solo fornire una sintetica disamina cronologica. Pertanto, per una presentazione completa dei nomi dei traduttori e delle loro rispettive opere si rimanda alla **tabella 2** che si basa sulla minuziosa indagine di Quiñones Melgoza⁷⁷⁶, mentre qui saranno trattati per esteso solo alcuni nomi scelti fra i più importanti e tra coloro che possono fornire un'unica base di confronto, in quanto suoi predecessori, per il successivo discorso sull'opera di Rubén Bonifaz.

- 1) Il primo nome che si può fare è quello di Carlos María de Bustamante (Oaxaca 1774-Città del Messico 1848) che forse è più conosciuto per il suo attivo impegno politico volto all'indipendenza messicana come membro del Congresso indipendente del 1813 (fu firmatario tra l'altro del prima dichiarazione di indipendenza)⁷⁷⁷ ma in lui si possono anche vedere realizzate le due anime che risultano solitamente compresenti nei pensatori messicani del primo periodo: l'aspetto politico dell'uomo impegnato per il bene dello stato non solo con concreti atti istituzionali ma anche tramite le proprie opere (ne scrisse più di 100) e quello della cultura classica che modera e struttura l'attività pubblica. Questo connubio si può vedere pienamente nel 1839, quando, per fornire un suo personale parere sulla la questione maggiormente in voga allora fra i consigli governativi ovvero quale forma di governo dare al paese, Bustamante si diede il compito di tradurre i libri II e III

⁷⁷⁴, Berruecos Frank 202 p. 163.

⁷⁷⁵ Ivi, p. 185.

⁷⁷⁶ García Perez-Olivares Chávez 2012, pp. 62-75.

⁷⁷⁷ Cf. Vazquez 2018 e Ávila Rueda 2015, pp. 62-74.

del *De Republica* di Cicerone (che lasciò non pubblicati), producendo quella che forse è la prima traduzione spagnola (anche se incompleta) di quest'opera⁷⁷⁸, che qualche anno prima (1820) il cardinale Mai aveva scoperto nella Biblioteca Vaticana.

- 2) Anastasio María Ochoa y Acuña (Huichapan, Hidalgo, 1783-Città del Messico 1833). Sacerdote e prolifico autore sia di opere proprie (nel 1906 iniziò a pubblicare versi sul *Diario de México* ma la sua opera comprende anche romanzi ed opere teatrali) sia di traduzioni di opere "moderne" (la Bibbia, Racine, Alfieri, André Fritz, Beaumarchais) e antiche. Un intersecarsi fa le sue due attività di autore e di traduttore (di autori nuovi e arcaici) si può trovare nella raccolta poetica pubblicata sotto pseudonimo dal titolo *Poesías de un mexicano* (1828), in cui sono presenti traduzioni di Orazio di Ovidio (frammenti delle *Metamorfosi*), di Boileau, di Padre Remond (elegie latine), di Alciatus, Petrarca, Camoens e Bertin⁷⁷⁹. L'opera però più importante sono però le sue *Heroides*⁷⁸⁰ che edite nel 1828, rappresentano «la primera traducción de una obra latina completa que aparece en el México»⁷⁸¹ e che Marcelino Menéndez y Pelayo così giudicava:

Per noi, Ochoa vale soprattutto come umanista, e i suoi migliori allori saranno sempre la sua bella traduzione delle *Heroides* di Ovidio in endecasillabi romanzi, molto accurati e in parte molto poetici, con un certo dolce abbandono dello stile che ben imita il modo morbido e scattante dell'originale, ed è piacevole quando la scioltezza non degenera in sciatteria⁷⁸².

- 3) Il terzo nome che si può fare, sempre rimanendo nell'alveo dei traduttori dei testi latini, è quello di José María Vigil (Guadalajara, Jalisco, 1829-Messico, Distretto Federale 1909) che si impegnò attivamente per tutta la sua vita nel difficile compito di propagare la cultura classica rivestendo vari incarichi: come insegnante, come direttore di importanti istituti culturali (come la Biblioteca Pubblica di Guadalajara, successivamente l'Archivio Generale della Nazione fino alla prestigiosa Biblioteca Nazionale, che organizzò e diresse dal 1880 fino alla sua morte) ed anche come traduttore⁷⁸³. Diverse sono le opere da lui tradotte sia di autori moderni come Petrarca e Schiller in versi spagnoli sia di autori latini, tra le quali degne di nota sono quella delle *Satire* (1879) che rinnova la diffusione del testo di Persio, già oggetto dell'operazione traduttiva di Melgarejo e Alegre, e quella di 30 epigrammi di Marziale⁷⁸⁴.
- 4) Particolare, anche per quanto riguarda il percorso educativo è invece la biografia di Joaquín D. Casasús come già si può intuire dagli estremi biografici (Frontera, Tabasco, 1858-New York 1916). È l'esistenza di un personaggio che per la sua formazione si sposta in tutto il Nuovo Continente: da Tabasco, passando per lo *Yucatán* (negli anni liceali), fino Città del Messico ove si laurea come avvocato per poi ricoprire una serie di importanti incarichi amministrativi in virtù del suo grande talento nel risolvere problemi sia privati che nazionali⁷⁸⁵. Nella sua poliedrica vita fu infine anche membro di importanti

⁷⁷⁸ García Perez-Olivares Chávez 2012, p. 63.

⁷⁷⁹ Ivi, p. 64.

⁷⁸⁰ Cf. Pimentel 1883, p. 417 e Pimentel 1892, p. 112.

⁷⁸¹ Osorio Romero 1989b, p.63.

⁷⁸² Sierra 1985², p. 51.

⁷⁸³ Osorio Romero 1989b, p. 63.

⁷⁸⁴ García Perez-Olivares Chávez 2012, p. 72.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

istituzioni per la salvaguardia e la diffusione dell'idioma ispanico come la Reale Accademia Spagnola e la corrispondente Accademia Messicana della Lingua⁷⁸⁶. Per quanto riguarda la sua ingente attività traduttiva⁷⁸⁷ non vi è particolare certezza su quali e quanti autori in quanto non tutte le sue traduttive riuscirono a raggiungere la fase della stampa. Si sa con sicurezza che tradusse in versi 60 odi di Orazio⁷⁸⁸, 7 epodi e in più il *Carmen Saeculare* (con un commento di Dübner e una prefazione di Manuel Sánchez Mármol nel 1899)⁷⁸⁹. Tradusse poi l'altro grande autore di età augustea, Virgilio ed in particolare le *Bucoliche* con commento e per la prima volta le opere di Gaio Valerio Catullo. Sono state infine ritrovate, al di là della possibilità ipotizzata nel già citato contributo di Quiñones Melgoza di una traduzione di alcune satire di Giovenale, otto elegie di Properzio, iniziate ma non finite né rivedute in quanto lo scoppio della Rivoluzione messicana gli fece abbandonare il compito⁷⁹⁰. I testi di entrambi gli autori (Catullo e Properzio) troveranno poi piena realizzazione in lingua spagnola grazie all'opera di Rubén Bonifaz Nuño con il quale in parte condivide l'ideale della literalidad mediata dalla *ratio* poetica, dall'originalità del commento e dalla filologica ricerca del testo migliore. Le traduzioni di Casasús dunque, come osserva Francisca Moya del Baño:

non sono strettamente “*ad litteram*”, ma nemmeno “*ad sensum*” o “*ad sententiam*”; e certamente non sono parafrastiche; Casasús mirava alla fedeltà, e questo spiega a sua volta la preoccupazione per il testo latino. Cerca un buon testo e vuole capirlo bene⁷⁹¹.

- 5) Un ultimo accenno va poi fatto a Joaquín Arcadio Pagaza per i cui dati biografici rimando alla tabella riassuntiva (**tab. 2**). Qui è utile notare i principi teorici che guidano la traduzione di Pagaza che lo inseriscono pienamente in quella linea di “letteralità”, pur

⁷⁸⁶ Moya del Baño 2010, pp. 1180-1182.

⁷⁸⁷ Intesa anche come commento e scelta filologica del testo più “adatto” Cf. *ivi*, pp. 1177-1179.

⁷⁸⁸ 22 del libro I; 9 del libro II; 15 del libro III e 8 del libro IV, 7 del libro III e 8 del libro IV (cf. García Perez-Olivares Chávez 2012, p. 72). Ad Orazio dedicò, sempre in quella compenetrazione tra poesia propria e attività traduttiva, anche un componimento che rielabora *epist.* 1,16 (cf. Moya del Baño 2010, p. 1184):

<p>A Horacio Donde ahora un pastor indiferente Trepaligero con segura planta Si alguna de sus cabras se adelanta Al subir del collado la pendiente; Entre el bosque de olivos, do la frente Del ameno Lucrétil se levanta, Y más que el Hebro pura, brota y canta De aguas salubres cristalina fuente; Allí Horacio vivió; y allí tendido A la sombra de un álamo frondoso, Coronada de rosas la cabeza, De Asirio nardo con la esencia unguido, Llenas las copas de Falerno humoso, Cantó el amor y el vino y la belleza</p>	<p>Ad Orazio Dove ora un pastore indifferente si arrampica leggero con passo sicuro Se qualcuna delle sue capre va avanti Mentre sale il pendio della collina; Tra l'uliveto, dove la fronte dell'ameno Lucrétil si innalza, e più pura dell'ebro, sgorga e canta Da acque salubri la fontana cristallina; Lì dimorava Orazio, e lì giaceva All'ombra di un pioppo frondoso, con il capo coronato di rose, di nardo d'Assiria unto di essenze, con coppe piene di Falerno fumante, Cantava d'amore, di vino e di bellezza</p> <p>Trad. mia</p>
--	---

⁷⁸⁹ Queste però «*tienden más a la paráfrasis que a la literalidad*» (Bonifaz Nuno 2007, p. 19).

⁷⁹⁰ Le satire tradotte, conservate da Alberto María Carreño, sono ora pubblicate in un contributo dal titolo *Elegías de Propertio traducidas por Joaquín D. Casasús, con una introducción de Alberto María Carreño* (Memorie dell'Accademia Messicana corrispondente all'Accademia spagnola, xvii, Messico, Editorial Jus, 1960, pp. 9-39), accompagnato dal testo latino.

⁷⁹¹ Moya del Baño 2010, p. 1171. Trad. mia.

ancora distante dall'ideale bonifaziano⁷⁹². Pagaza realizzò traduzioni di Virgilio (e di Orazio) in tre diverse opere: nel 1887 produsse una serie di traduzioni da lui chiamate parafrasi accanto a composizioni proprie in *Murmurios de la selva*, nel quale si può vedere quella vicinanza, più volte ricordata, tra traduzione e composizione autonoma con la prima che ispira gli ideali della seconda, come ben notava Alfonso Reyes sottolineando che:

I primi versi di Pagaza sono apparsi assieme ad una traduzione di Virgilio e i secondi con una di Orazio. La forma stessa della pubblicazione sembra suggerire il carattere di queste poesie; scritte come nell'eccitazione di recenti letture classiche, come in rilievo dell'onda interna attratta, simpaticamente, dallo studio dei due maestri latini⁷⁹³.

Nel 1908 (dopo la sua edizione nel 1905 delle *Odi* oraziane⁷⁹⁴ in strofe saffiche) pubblicherà *Vergilio*, interamente dedicato alle traduzioni, contenente la sua versione della I-II-IV-VI georgica, del I, II, IV e VI libro dell'*Eneide* e della II e IV ecloga. Diversi anni dopo infine, nel 1913, nel pieno della Rivoluzione, editò un volume delle opere complete di Publio Virgilio Marone, con le *Ecloghe*, le *Georgiche* e i primi tre libri dell'*Eneide*. Le innovazioni di Pagaza furono principalmente due: l'aver escogitato una forma di traduzione in versi endecasillabi senza rima né forma strofica⁷⁹⁵, cioè letterale ma ritmica che permetteva così di evitare difficoltà consonantiche o legate alle sedi del verso, e il tentativo di una rigorosa fedeltà testuale. È interessante notare come non cambiò mai, anche nel passaggio dall'edizione frammista a testi originali del 1887 a quella più "filologica" del 1913⁷⁹⁶, denominazione ai suoi lavori, sempre identificati come "parafrásticas" cosa che manifesta un «cierto escrúpulo o precaución frente a una exigencia de fidelidad cada vez más severa, de la cual no exime haber optado por el verso en lugar de la prosa»⁷⁹⁷. Di queste peculiarità ben gli dava merito Bonifaz Nuño sottolineando come: «se aproxima al texto original con tan notable seriedad y respeto, que la convierten en una de las mejores que se hayan dado en lengua castellana»⁷⁹⁸.

Per quanto riguarda il greco va segnalato come è in questo secolo e più precisamente nel 1837 che per i tipi di M. Arévalo, apparve la prima grande traduzione a stampa in lingua spagnola di un testo greco: l'*Odissea* di Omero con il titolo di *Odisea de Homero o sean los trabajos de Ulises*, tradotte da Mariano Esparza; in due piccoli tomi. Traduzione che, per quanto innovativa, non incontrò il gusto unanime dei critici come Gabriel Méndez Planearte che la definisce «mediòcre»⁷⁹⁹. Questa "mediocrità" però non è dovuta tanto ad alcune peculiarità,

⁷⁹² López Mena 2019, p. 40.

⁷⁹³ López Mena 1987, p. 111. Trad. mia.

⁷⁹⁴ Con anche gli *Epodi* (tolti l'8, 11, 12, 16 e il 17) e il *Carmen saeculare* (cf. Bonifaz Nuño 2007, p. 19).

⁷⁹⁵ López Mena 2019, pp. 41-43

⁷⁹⁶ Anzi vi sono passaggi nei quali le "parafrasi" del 1887 si avvicinano di più al testo latino: «Basta, de hecho, comparar los poemas entre sí para comprobar que, aun cuando el vallesano endosó el marbete de "parafrástica" a la entera traducción de las *Églogas* incluida en *Murmurios*, hay entre las traslaciones más cercanas al original y las más libres una notable distancia ligada siempre a la métrica.» (Cf. Río Torres Murciano 2024, pp. 122-123).

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ López Mena 1987, p. 320.

⁷⁹⁹ Osorio Romero 1989b, p. 125. L'autore riferisce, pur non trovandone diretta conferma, anche che Miguel Antonio Caro affermava che José Moreno Jove avesse, nello stesso periodo, tradotto e pubblicato l'*Iliade* in Messico. Se

peraltro confessate dallo stesso traduttore e che si inseriscono pienamente in quella linea traduttiva che si è analizzata fino ad ora, come la soppressione frequente degli epiteti omerici o l'introduzione di versi o piccoli passaggi, quanto si giustifica in relazione alla carente perfezione formale del verso castigliano adottato da Arévalo, l'ottava reale, che rimane poco fedele al ritmo dell'esametro greco, problema questo già visto ed in parte risolto da Larrañaga ma che permarrà oggetto di difficoltà tanto per i tentativi nell'opera omerica compiuti da Reyes, che a Méndez Plancarte chiese consiglio per la metrica, quanto allo studente e successore di Plancarte, Bonifaz Nuño.

Per quanto riguarda i grandi nomi di traduttori dal greco in questo periodo si possono citare:

- 6) Ignacio Montes de Oca y Obregón (Guanajuato 1840-New York 1921), anche lui caratterizzato da un'educazione "particolare". A causa del suo talento precoce infatti, suo padre si preoccupò di garantirgli la migliore istruzione possibile e, a quattordici anni, fu iscritto in Inghilterra al St. Mary's College di Oscott. Tornò in Messico per entrare nel Seminario Conciliarista, ma nel 1860 si trasferì a Roma dove conseguì il dottorato in Teologia e in Diritto Civile ed Ecclesiastico divenendo membro dell'Arcadia romana. Ordinato sacerdote, fu cappellano alla corte di Massimiliano in Messico per poi raggiungere il culmine della sua carriera ecclesiastica con il titolo di vescovo ottenuto all'età di trent'anni, anche se il vero apice a livello letterario e non solo fu forse l'onore di poter consegnare l'*Eulogio fúnebre* di Miguel de Cervantes Saavedra davanti al re Alfonso XIII, in occasione del terzo centenario del Don Chisciotte (1906)⁸⁰⁰. Fin da studente si appassionò allo studio della poesia greca che, insieme ad una completa padronanza del greco (oltre che del latino, dell'inglese, del francese e dell'italiano), lo condusse, a cimentarsi piuttosto precocemente in importanti operazioni traduttive come gli *Idilli* di Bione di Smirne (1859)⁸⁰¹. Lo stesso nome che gli fu assegnato nell'ambito dell'Arcadia Romana, *Ipander Acaico*, sembra essere stato ispirato dalla sua volontà, raccontata agli altri membri, di tradurre Pindaro (Ipandro è infatti, come scoprì Augusto Monterroso, anagramma di Pindaro).⁸⁰² Volontà che si concretizzò presto con l'edizione delle *Odi* di Pindaro nel 1882, al quale seguirono *Il ratto di Elena* di Coluto di Licopoli (1917) e le *Argonautiche* di Apollonio di Rodi.(1919-1920) entrambe pubblicate a Madrid. Infine, per completare il quadro, si deve aggiungere come nella sua raccolta di poesie, *Ocios poéticos* (1878) inserì la traduzione di molti "Epigramas" dell'*Antologia Palatina* e di 17 odi di Anacreonte⁸⁰³. Dal latino tradusse un'elegia di Ovidio, la più vicina al gusto degli epigrammisti greci, quella del pappagallo di Corinna. (*am.* 2,6)⁸⁰⁴

l'informazione fosse vera, il Messico dell'Ottocento potrebbe vantarsi di avere avuto già la traduzione delle due opere principali dell'epica greca.

⁸⁰⁰ García Perez, Olivares Chávez 2012, p. 70

⁸⁰¹ A cui aggiunse anche quelli di Teocrito (cf. Galàn Vioque 2006, pp. 143-151).

⁸⁰² García Perez, Olivares Chávez 2012, p. 70 e Peñalosa, 2020, pp. 299-306. Questo interesse per i giochi di parole era condiviso da Monterroso con un gruppo piuttosto nutrito di altri intellettuali fra i quali vi era proprio Rubén Bonifaz come ricorda in *Movimiento Pérfpetuo*: «Hace ya varios años nos entregábamos a este inocente juego (lo màs que requiere es un poco de silencio y mirar de cuando en cuando al techo con un papel y un lápiz en la mano) un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejia Sanchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, algún otro y yo. Durante tardes enteras o noches a la mitad tomábamos nuestros papelitos, trabajaébamos silenciosos y alla cada vez nos comunicabamos con júbilo nuestros hallazgos» (Monterroso 1972, p. 72).

⁸⁰³ García Perez, Olivares Chávez 2012, p. 70.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

L'importanza delle traduzioni di Montes de Oca è innegabile, sia per la loro bellezza formale⁸⁰⁵, sia perché sostituiscono vecchie traduzioni o perché vertono nella lingua spagnola testi fino allora mai tradotti in castigliano nella loro interezza, come appunto le odi pindariche⁸⁰⁶. Tutti motivi che portarono le sue opere a divenire dei classici nel mondo di lingua spagnola, rimanendo opere di riferimento per lungo tempo⁸⁰⁷. Questo non significa tuttavia che siano traduzioni estremamente fedeli al testo, anzi non mancano alcune imprecisioni dettate non soltanto dai motivi già visti, come la difficoltà del verso, il tentativo di rendere un testo più piacevole o attuale o ancora il tradurre il testo per via indiretta, quanto per motivi morali⁸⁰⁸: Montes de Oca infatti, pur non in maniera estremistica, appoggiava una teoria, sostenuta da molti testi dottrinali del suo tempo ed in linea con il pensiero gesuita, che precettava di eliminare dai testi classici «todos los pasajes que ofendan el pudor; y hechas las supresiones y cambios necesarios, aprovecharnos de sus belleza»⁸⁰⁹. Questi pregiudizi, che nei fatti si frapponivano tra il mondo classico e il traduttore, non riescono però a far sì che le sue traduzioni si discostino da «aquel perfume original que se pierde en versiones de segunda mano; y sus comentarios revelan la competencia del traductor como humanista griego»⁸¹⁰. Menéndez y Pelayo confrontando Montes de Oca con Pagaza e riassumendo le due linee che stiamo vedendo delinearsi nel panorama traduttivo messicano, chiosava così:

Esistono due modi per tradurre in versi un poeta antico: L'uno e l'altro presentano vantaggi e svantaggi. O il testo viene copiato, per quanto la differenza di lingue lo consente, senza amplificare o cancellare o parafrasare nulla, e per questo è necessario tradurre in versi sciolti. Oppure si cerca di rendere la traduzione gradevole anche ai profani, e allora interviene la parafrasi e si tollera ogni tipo di raffinatezza metrica e di abbellimento. Montes de Oca è favorevole alla seconda di queste procedure. Io sono più propenso alla prima, ma rispetto la sua opinione, e soprattutto mi piacciono le sue versioni⁸¹¹.

- 7) Al penultimo punto di questa schematica presentazione si può inserire non tanto un singolo nome quanto un movimento, che contribuì a realizzare un gran numero di traduzioni, quello dell'Arcadia greca⁸¹², circolo che condivideva molti tratti delle corrispettive associazioni europee: L'Arcadia si strutturò intorno alla rivista *El Diario de México*, fondata da Carlos María de Bustamante e Juan Jacobo de Villaurrutia che sarebbe stata pubblicata per poco più di undici anni (fino al 4 gennaio 1817)⁸¹³ e che oggi

⁸⁰⁵ Osorio Romero 1989b, p. 129.

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

⁸⁰⁷ *Ibidem*.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 120. Ad esempio, prendendo la traduzione teocritea, nella canzone di Simíquidas in Id. 7, 96-127, il ragazzo Mirtis diventa Mirta (v. 97), e Filino Filina (v. 105 e 118), così che Arato, invece di un efebo, desidera trovare una moglie che sia la sua eterna compagna. (Per questo ed altri esempi cf. Galàn Vioque 2006, pp. 145-149).

⁸⁰⁹ Montes de Oca y Obregón 1880, p. 65.

⁸¹⁰ Ivi, p. 67.

⁸¹¹ Ivi, pp. 12-13.

⁸¹² Wold 1969, pp. 478-480.

⁸¹³ La rivista fu creata affinché la più importante città spagnola del territorio americano avesse un giornale come quelli pubblicati nelle capitali europee, simile al *Diario de Madrid* (1754), rompendo così il monopolio e il controllo

rappresenta la principale fonte per lo studio della letteratura messicana del primo Ottocento, dal momento che invitava i lettori a inviare alla redazione scritti di ogni tipo (soprattutto poesie)⁸¹⁴. È tramite questo sistema di invio di opere, di scambio di idee fra intellettuali anche molto lontani fra loro nell'alveo dell'esperienza culturale del DM dunque, che si venne a creare un gruppo di poeti neoclassici messicani, l'*Arcadia* appunto, la cui data di fondazione si può far risalire al 10 novembre 1805, poco più di un mese dopo quella del giornale, con la pubblicazione della *Cantinela* dedicata «a los de la Arcadia mexicana», firmata da “*El pastor Guindo*”, pseudonimo di Juan José de Güido⁸¹⁵ che sarà uno degli animatori del gruppo messicano⁸¹⁶. In questo circolo⁸¹⁷ guidato da Fray Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809)⁸¹⁸ che a livello letterario era caratterizzato dalla volontà di allontanarsi dal linguaggio oscuro in cui, a loro parere, erano caduti i poeti barocchi, cercando di ripristinare il buon gusto per le forme semplici, chiare e concise⁸¹⁹, vennero realizzate una serie di traduzioni non solo latine ma anche greche. In particolare, rispondendo al gusto diffuso nella madrepatria per le “*anacreónticas*” (così erano chiamate le composizioni amorose di Meléndez Valdés di evidente ispirazione classicheggiante)⁸²⁰, furono diverse le poesie tradotte di questo autore (o ritenute tali) ma anche altri lirici come Saffo o gli autori contenuti all'interno dell'*Anthologia Palatina* furono oggetto del *vertere* dell'*Arcadia*, dei quali si può trovare un elenco in Osorio Romero⁸²¹. In generale si può osservare come non siano traduzioni particolarmente fedeli ma ciò probabilmente è dovuto anche al fatto che sono operazioni indirette, delle “traduzioni di traduzioni” fatte prendendo a riferimento non tanto il testo greco ma la sua traduzione latina o francese⁸²².

- 8) Infine si può ricordare Manuel M. Flores che si distingue non tanto per particolari innovazioni nella tecnica traduttiva o nella scelta di un autore particolarmente poco affrontato o innovativo, ma tuttavia permette di recuperare quel tema appena accennato nell'esordio (e che sarà ripreso nella sezione di approfondimento) del duplice rapporto fra l'Io traduttore e l'Io poeta che in alcuni casi intersecano le loro attività fino a renderle

dell'informazione detenuti *dalla Gazeta de México* (1784-1809), organo ufficiale dipendente dalla Corona (cf. González Delgado 2011, p. 240, Wold, 1970, p. 13; Martínez Luna, 2015, pp. 44-45).

⁸¹⁴ González Delgado 2011, p. 240

⁸¹⁵ Su Juan José de Güido, gli esordi del *Diario de México*, i suoi rapporti con l'*Arcadia* rimando a Martínez Luna 2015 (a cui rimando anche per le citazioni della *Cantinela*).

⁸¹⁶ Tuttavia, la creazione ufficiale dell'*Arcadia de México* fu annunciata solo il 16 aprile 1808 in un articolo di José Mariano Rodríguez del Castillo (*ibidem*).

⁸¹⁷ Per quanto abbastanza sfuggente nei suoi connotati poiché molti dei suoi membri non si conoscevano di persona e vivevano in città e villaggi lontani (ivi, p. 242). Come evidenzia infatti Pérez Hernández 1996, p. 7: «Es notoria la carencia de notas concretas sobre la Arcadia. Fue imposible descubrir, entre otras cosas, el domicilio de la misma, la totalidad de sus integrantes, sus directores efectivos, sus normas de inscripción, sus fines concretos y algún dato más».

⁸¹⁸ Su cui cf. Henríquez Ureña 2004, pp. 155-158 e Martínez Luna 2004.

⁸¹⁹ González Delgado 2011, p. 241 e Martínez Luna 2011.

⁸²⁰ Cf. González Delgado 2005, pp. 175-195.

⁸²¹ Osorio Romero 1989b, p. 124: «Los autores traducidos son Safo y Anacreonte, especialmente apreciados por los neoclásicos de la época de la Independencia; de Anacreonte se publicaron el himno “*Bebamos y cantemos en loor del padre Baco*”, firmado con el pseudónimo Flagraсте Ciéné; la oda segunda “*Naturaleza ai toro / armó con duras astas*”, fue traducida dos veces; el célebre epigrama del *Amor arando* también fue publicado dos veces con la firma F.M.N. que, probablemente, corresponda a Fray Manuel de Navarrete. La primera y la segunda odas de Safo también fueron traducidas y aparecieron sin mencionar al traductor; la segunda sólo está signada con las iniciales Y. B». Un'analisi più approfondita di alcune di queste composizioni con un confronto con gli originali si trova in González Delgado 2011, pp. 235-255.

⁸²² Osorio Romero 1989b, p. 124.

indistinguibili⁸²³. Nel 1874 infatti, anche Florès, rispondendo pienamente al gusto del tempo, si cimentò, nella sua raccolta poetica *Pasionarias*⁸²⁴, in una traduzione della prima ode di Saffo, intitolandola *Junto a ti*, ma la sua operazione presenta dei tratti particolarmente originali: è sì una traduzione ma estremamente poco legata alla fedeltà del testo originale tanto da divenire quasi un'imitazione dell'ode stessa od una sua ricreazione in cui è ben difficile riconoscere i confini fra l'originale saffico e la rielaborazione di Flores:

¡Feliz aquel que de tu voz percibe
siquier el eco musical y blando,
y una sonrisa plácida recibe
tu espléndida belleza contemplando!

¡Feliz aquel que junto a ti respira
el suave aroma de tus labios rojos!
¡El que contigo y por tu amor suspira,
y retrata sus ojos en tus ojos!

Cuando turbado, respirando apenas,
llego a tu lado palpitante y ciego,
en mi férvida sangre, por mis venas,
siento correr inexplicable fuego.

Confusa nube ante mis ojos pasa,
en vano hablarte delirante quiero,
me abandona el vigor, mi alma se abrasa,
y ante tus plantas desfallezco... y muera⁸²⁵.

In conclusione a questa ampia analisi del secolo XIX secolo, alcune considerazioni, tenendo conto anche della tabella 2, possono essere fatte:

- La prima, ben sottolineata dall'articolo di Quiñones Melgoza è che si può notare come non vi sia né un monopolio di Ciudad de México come luogo d'origine (anzi dominano i *Provincianos*) né una professione dominante fra i vari traduttori; si trovano uomini di chiesa, importanti statisti, professori, giornalisti poeti, sintomo di una cultura e di un interesse per i classici diffuso a tutti i livelli della società, cosa «che dimostra l'importanza acquisita nei secoli passati dalle lingue classiche, in particolare dal latino, per lo sviluppo della cultura e

⁸²³ Ivi, p. 126-127.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ «Felice colui che percepisce/ persino l'eco musicale e soave della tua voce,/e un placido sorriso accoglie /la tua splendida bellezza contemplando!/Felice chi con te respira /il morbido profumo delle tue rosse labbra! /Colui che con te e per il tuo amore sospira,/ e ritrae i suoi occhi nei tuoi occhi!/Quando, turbato, respirando a fatica, /vengo al tuo fianco, palpitante e cieco,/ nel mio sangue fervido, attraverso le mie vene,/sento scorrere un fuoco inspiegabile./Una nube confusa mi passa davanti agli occhi,/ invano voglio parlarti delirando,/il mio vigore mi abbandona, la mia anima brucia, /e davanti ai tuoi piedi svengo... e muoio» (Trad. mia). cf. Osorio Romero 1989b, pp. 126-127.

della letteratura in generale, tanto che il loro studio era previsto nell'istruzione secondaria o superiore, una tappa obbligata verso la carriera universitaria.»⁸²⁶.

- Nel XIX domina Orazio nella traduzione latino forse per effetto della grande stima che godette in generale il poeta venusino in Messico, accresciuta nel XIX grazie ai lavori *Horacio en España* (1877 e 1885) e *Las Odas de Q. Horacio traducidas e imitadas por ingenios españoles* (1882) di Marcelino Menéndez y Pelayo⁸²⁷, o forse a causa del gusto ottocentesco per le anacreontiche amorose che può essere identificato anche come il responsabile del grande numero di traduzioni di Anacreonte (come è chiaro osservando le produzioni dell' *Arcadia*) e di lirici greci.
- Si diffonde sempre di più la conoscenza del greco che si riflette in un aumento ingente del numero di autori dell'Ellade tradotti tanto che è possibile ipotizzare che già a fine '800 l'intera opera omerica fosse già disponibile, in terra messicana, tradotta.
- Se è vero che domina Orazio, il Messico non possiede, a differenza di Virgilio, però ancora una sua traduzione completa, sorte questa che condivide con altri importanti autori come Ovidio o Properzio. È anche osservando questa lacuna che perdurerà per tutta la prima metà del secolo XX, che si può intuire la successiva importanza dell'operazione di Rubén Bonifaz e della *Bibliotheca Mexicana*.
- Si può osservare, come ben è evidenziato in Pagaza e per Manuel M. Flores, l'inscindibile legame che vi è tra poesia e traduzione, tra il lavorare con le parole degli *Auctores* per dargli nuova vita e l'infondere i concetti tratti da questa attività nel tessuto della propria letteratura.
- Si scorgono in questi primi secoli due importanti linee di intendere la traduzione; da un lato una meno letterale, più legata al gusto del traduttore o della sua epoca che trova un importante esponente in Monte de Oca e dall'altro una concezione che mira, pur con difficoltà, al raggiungimento della *literalidad* che già era stata osservata con Larrañaga. In Pagaza inoltre si assiste ad una prima soluzione per quanto ancora "acerba" dell'annoso problema di come rendere in terra ispanica i metri greco-latini.

3.1.5 XX secolo.

Nel XX secolo, o meglio nella prima parte del XX secolo si possono ricordare principalmente quattro importanti momenti della storia della traduzione del greco e del latino in Messico che hanno contribuito in varia misura ad influenzare l'attività come traduttore di Rubén Bonifaz Nuño.

Il primo è inevitabilmente la pubblicazione a buon mercato dei più grandi classici della letteratura mondiale promossa da José Vasconcelos come uno dei più importanti momenti della sua politica educativa in un Messico con un alto tasso di analfabetismo (cf. **1.0**). I cosiddetti *Clásicos Verdes* (in quanto stampati in brossura rivestita di tela verde), promossi dalla *Secretaría de Educación Pública*

⁸²⁶ García Perez- Olivares Chávez 2012, p. 75. Trad. mia.

⁸²⁷ Ivi, p. 71.

(SEP), consistevano in diciassette traduzioni di dodici autori classici della letteratura mondiale (tra cui R. Rolland, Goethe, Platone, Euripide, Eschilo, Dante, Rabindranath Tagore, Plotino, Omero e Tolstoj) in tiratura compresa tra le ottocento e le diecimila copie. Tra i classici latini e greci vi era la traduzione dei *Dialoghi* di Platone (in 2 volumi), le tragedie di Eurípide, le tragedie di Eschilo, le *Vite parallele* di Plutarco (2 volumi), la *Iliada* di Omero (2 tomos) e la sua *Odisea*. La traduzione non era particolarmente accurata e anzi molte volte si riprendeva non tanto dal testo in lingua originale quanto da precedenti edizioni inglesi o francesi⁸²⁸ ma, del resto, l'*acribia* della traduzione non era nemmeno il *focus* principale dell'operazione che si prefigurava piuttosto l'obiettivo, di «traducir para educar»⁸²⁹. Solo per fare un esempio per meglio illustrare in concreto la struttura delle opere appena citate, l'*Iliade* (1821) nell'edizione di Vasconcelos si componeva di:

- una prefazione tratta di peso da *Homer and the study of Greek* di Andrew Lang, scelta in quanto di scorrevole lettura e non troppo complessa introduzione all'*Iliade* e perché sottolinea efficacemente l'universalità di Omero conformemente all'idea che dei classici Vasconcelos aveva.
- Testo tradotto corredato di immagini all'inizio di ogni rapsodia e nelle lettere maiuscole riferite all'argomento del canto in modo da permettere «al lector principiante una mejor lectura, pues el texto en demasía suele ser abrumador, además contribuye a las imágenes mentales y una mejor comprensión»⁸³⁰.

In tutta questa congerie di apparati tesi a semplificare, illustrare e rendere affascinante l'esperienza di contatto con i testi classici del lettore di estrazione medio-bassa, passa in secondo piano il ruolo della traduzione; quest'ultima non è altro, infatti, che la ripresa speculare da parte di Julio Torri (che ne curò l'edizione) di una delle più classiche delle traduzioni omeriche in lingua spagnola, quella in prosa di Luìs Segalà y Estalella, pur con alcune variazioni, aggiunte per motivi di *copyright*⁸³¹, tratte, non dal testo omerico ma da l'edizione di Leconte de Lisle⁸³² dello stesso. Nel fare tale operazione per giunta lo stesso Torri commise più di un errore⁸³³. La monumentale attività editoriale non fu particolarmente gradita dall'opinione comune e la Stampa riempì di critiche José Vasconcelos, accusandolo di aver speso inutilmente denaro pubblico che poteva essere altrimenti redistribuito per fornire materiale didattico alla popolazione, in quanto si diceva (e la pubblicazione delle *Enneadi* di Plotino contribuì particolarmente al formarsi quest'opinione) che i classici scelti fossero fin troppo lontani ed inservibili alla causa della nazione⁸³⁴. Fu proprio però leggendo i due volumi della tanto vituperata edizione di Torri che avvenne il primo contatto del giovane Bonifaz Nuño con il testo iliadico che lui portò successivamente a ben altri livelli.

⁸²⁸ Barajas Zamora 2022, p. 1.

⁸²⁹ Come recita il titolo di uno dei contributi sull'argomento curati da Francisco Lafarga e Luis Pegenaute in *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica Imagen de portada del libro Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*.

⁸³⁰ Ivi, p. 2.

⁸³¹ Come ammette lo stesso Torri in una lettera a Reyes del 1922: «no expresamos más visiblemente los nombres de los traductores, porque temimos Vasconcelos y yo pleitos con las casas editoras, pues desgraciadamente con nuestras leyes romano-carta- ginesas-yanquis, no está permitido el robo como el que perpetramos» (Zaitzeff 1995, p. 157).

⁸³² Guichard 2004, p. 413.

⁸³³ Ivi, p. 414

⁸³⁴ Barajas Zamora 2022, p. 3, per una valutazione invece positive dell'operazione all'estero vedi Fell 2009², pp. 709-712. Cf. anche Bandala 2009.

Il secondo momento da ricordare è un altro progetto editoriale, anche esso già esaminato nella sezione sull'insegnamento (2.4), che, a differenza dei *Clasicos* di Vasconcelos, pone particolare enfasi sulla correttezza e sull'eshaustività della traduzione e che anzi contribuì non poco alla progressiva crescita degli autori tradotti in Messico. Si tratta della *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, fondata nel 1944 in seno alla UNAM ad opera del fuoriuscito spagnolo Agustín Millares Caro⁸³⁵. La *Scriptorum*, come viene in breve chiamata, rappresenta forse il più evidente esempio di quel processo già analizzato di evoluzione del Classico verso una dimensione maggiormente filologica, con i testi classici che vengono ora studiati attraverso un approccio scientifico allo studio e tramite una selezione dei documenti dell'antichità classica, in opere scevre da ogni orientamento dogmatico⁸³⁶. In questo periodo, grazie all'apporto dei traduttori della *Bibliotheca*, si esce dall'alveo dei grandi autori dell'età classica incominciando ad affrontare con rigore tutto l'ampio spettro cronologico che va dalla letteratura arcaica fino alla letteratura romana e greca del V secolo d.C. I volumi prodotti dalla *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* si caratterizzarono fin da subito per una rigorosa struttura formata da:

- uno studio preliminare o introduttivo.
- il testo greco o latino con accurata traduzione spagnola.
- Una sezione per le note e, in alcuni casi, un vocabolario. I nuovi volumi comprendono anche una sezione commento lemmatico intitolato in cui vengono discussi gli aspetti linguistici e filologici dell'opera in questione e sono contemplati, come ogni buona edizione filologica che si rispetti, da tre tipi di indici (*index locorum*, *Index nominum*, *Index rerum*)⁸³⁷.

Dalla sua fondazione fino alla fine degli anni cinquanta (confine della nostra trattazione), si registra una produzione di più di venti titoli: tra i quali si possono ricordare *Los Diálogos de Platón* (1944-1945) e *Los Diálogos de Jenofonte* (1946), tradotti da Juan David García Bacca, le *Cuestiones académicas de Cicerón* curate da Millares Caro (1941) e *La naturaleza de las cosas de Lucrecio* di Gabriel Méndez Plancarte (1946)⁸³⁸. Sotto poi la direzione di Rubén Bonifaz Nuño, a partire dal 1966, la *Scriptorum* intensificò la sua produzione e il suo carattere filologico, frutto anche dell'evoluzione del concetto del Classico in ambito accademico⁸³⁹. È nell'alveo della *Bibliotheca* che si produsse anche la terza opera che sarà qui esaminata ovvero la traduzione oraziana del fratello di Gabriel Méndez Plancarte già ricordato con appassionato studioso di Orazio (oltre che traduttore), Alfonso. *XL odas de Horacio* (1946) non mette tanto rimedio al problema già sottolineato della carenza di una traduzione completa del poeta di Venosa quanto tuttavia fornisce i capisaldi nella teorizzazione di una fedeltà ritmica e lessicale assoluta al testo oraziano che sarà poi alla base dell'operazione, questa sì di traduzione totale, che porterà a termine sempre per la stessa collana Rubén Bonifaz⁸⁴⁰. Questi concetti sono ben evidenziati nell'*incipit* della sua opera dove esordisce con una professione di modestia sottolineando come «una nueva versión horaciana, para ser decente y oportuna, no necesita, ni con mucho, ser mejor. Acaso importa más el que sea

⁸³⁵ Osorio Romero 1991, pp. 72-74.

⁸³⁶ Vargas Valencia 2015, p. 181.

⁸³⁷ Ivi, p. 183.

⁸³⁸ Osorio Romero 1991, p. 75.

⁸³⁹ Vargas Valencia 2019, pp. 186-187.

⁸⁴⁰ Del Mar Plaza Picón 2007, p. 216, cf. anche Bonifaz Nuño 2007, p. 19: «Este trabajo pretende ser homenaje a mi maestro Alfonso Méndez Plancarte, a su doctrina de la literalidad de la versión horaciana en el ritmo y en las palabras».

otra.»⁸⁴¹. Un *otra* traduzione con quell'*otra* che però subito viene specificato come marca sì di diversità ma anche di superiorità: «Mis traducciones quieren» afferma subito dopo infatti «ser “otra cosa” por su métrica latinizante y por su literalidad más estricta»⁸⁴². Dunque da un lato l'attinenza al testo, nel tentativo di rendere verso per verso⁸⁴³, parola per parola in spagnolo il testo latino senza abbondare di troppi latinismi come faceva, sostiene ancora Plancarte, il Pagaza⁸⁴⁴ e dall'altro l'attinenza metrica, ovvero «dos gravísimos escollos, entre los cuales puede fácilmente destrozarse»⁸⁴⁵. Per far questo presenta tre strade possibili: quella puramente quantitativa, quella quantitativa accentuativa e quella accentuativa e sillabica⁸⁴⁶. Abbandonate le prime due impercorribili opzioni (e quella neppure presa in considerazione della resa in prosa), Méndez Plancarte propende per la terza strada, quella della metrica barbara già praticata dal «genial» Giosuè Carducci, teorizzata in ambito ispanico da Alonso Lopez detto il Pinciano⁸⁴⁷ e studiata a fondo da Plancarte nella sua opera *Métrica Hispano-Latinizante* alla quale rimanda⁸⁴⁸. È questa una svolta fondamentale nella storia della traduzione in Messico; per la prima volta infatti si tentò di rendere in metrica spagnola tutti i 19 metri Oraziani dopo che fino ad allora, come sottolinea Rubén Bonifaz nell'introduzione alla sua edizione di Orazio, ci si era limitati alle strofe più facili da rendere, come le strofe saffiche⁸⁴⁹ e, più in generale, si introduceva la possibilità di usare la metrica barbara per rendere nella maniera più accurata possibile il testo originale⁸⁵⁰, offrendo così una quarta strada oltre alla prosa e alle più comode soluzioni metriche dell'endecasillabo sciolto (vedi Pagasa) e dell'alessandrino. Le soluzioni metriche, ispirate dalla proposta del Pinciano e in parte lontane dalla sensibilità moderna, unite ad un tentativo di assoluta fedeltà al testo con le «acrobacias sintácticas»⁸⁵¹ che ne conseguono, rischiano però di creare un testo molte volte oscuro⁸⁵² ma Mendez Plancarte, pur ammettendo fin dall'introduzione tale eventualità, non lo considera un aspetto negativo, sostenendo come sia preferibile mantenere quella «noble oscuridad»⁸⁵³ in quanto

⁸⁴¹ Méndez Plancarte 1946, p. 12.

⁸⁴² Ivi, p. 13.

⁸⁴³ Altrimenti si rischia di distruggere «la compacta comprensión del poeta “aguando su vino”» (ivi, p. 19).

⁸⁴⁴ Ivi, p. 19.

⁸⁴⁵ *Ibidem*. Si veda a tal proposito anche ciò che Menéndez Pelayo dice a proposito di Montes de Oca y Obregón nel passo sopracitato; Plancarte va al di là di questa concezione: per lui la resa metrica e la fedeltà al testo non sono antitetiche ma due aspetti integranti dell'attività traduttiva.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 15.

⁸⁴⁷ Il quale stabiliva che «consideremos en los Latinos el número de las sílabas que tienen y las partes donde ponen su acento, y haremos sus versos nuestros» (ivi, p.17).

⁸⁴⁸ Ivi, p. 25.

⁸⁴⁹ «De las 19 combinaciones métricas que el poeta trasplantó del griego al latín, dos, por el número de veces que las emplea, revelan haber sido sus preferidas: son aquellas creadas por los autores que él dice que vio cuando sintió que el árbol caído sobre su cabeza le quitaba la vida. Son la estrofa sáfico adónica y la alcaica. La primera parece haber sido tan natural en su adaptación del griego al latín, como lo es en su paso del latín a nuestra lengua. Eso explica por qué, desde nuestros intentos iniciales, se procuró verter en estrofas sáfico adónicas las odas así escritas por Horacio. De este modo lo hicieron en el siglo XVIII, José Eduardo de Cárdenas y Breño, oda 2 del libro IV; siglo XIX, Anastasio de Ochoa, odas 30 y 37 del libro I; José Sebastián Segura, oda 10 del libro II. En cuanto a la alcaica, solamente Atenógenes Segale trató, desafortunadamente, de imitar sus endecasílabos con versos de diez sílabas partidos en hemistiquios de cinco; ese mismo metro emplearon para sugerir el asclepiadeo menor, José Joaquín Pesado, José Sebastián Segura, Atenógenes Segale. En lo concerniente a otras medidas, únicamente la arquiloquia sufrió el intento de ser imitada; lo hizo José Joaquín Pesado en la oda 4 del libro I, mediante la combinación de endecasílabos y hexasílabos» (Bonifaz Nuño 2007, p. 19).

⁸⁵⁰ Anche se ciò non è vero in tutti i casi come si vedrà per l'*Iliade*.

⁸⁵¹ Mendez Plancarte 1946, p. 22.

⁸⁵² «Más bien sucederá que aiguno las sienta menos claras que las de otros, por su concisión y apego literal, ya que me prohíbi incorporar al texto glosas explicativas y diluir holgadamente su esencial y quintaesenciada preñez» (ivi, p. 26).

⁸⁵³ Ivi, p. 22.

(e Rubén Bonifaz Nuño non si discosterà molto da questa percezione)⁸⁵⁴ un «Horacio explicado y llano sería una falsificación»⁸⁵⁵.

Un tentativo dunque di esprimere in spagnolo il carattere di Orazio, che è un concetto espresso anche in un'altra opera⁸⁵⁶ di un autore più o meno a lui contemporaneo che, scritta in occasione del settecentesimo centenario oraziano, contiene tutta una serie di riflessioni molto importanti sulla traduzione non solo dei testi classici ma più latamente dei principi che guidano l'attività traduttiva e dei problemi ad essa legati, ovvero *De la traducción* di Alfonso Reyes. Qui lo studioso espone, fra gli altri argomenti trattati, le due principali modalità di traduzione fino ad allora in vigore: da un lato «la traducción que, como los autores primitivos, viste a los antiguos de contemporáneos.»⁸⁵⁷ e dall'altro «la traducción científica, que tiende a quedarse más o menos en el tipo interlineal de las ediciones escolares Hachette»⁸⁵⁸ che seppur molto apprezzate dagli intellettuali se spinte all'estremo portano a creare:

mostruosità tecniche, che non riescono a far entrare il significato umano di un testo classico nell'intuizione del lettore. per timore di adulterarlo, cedendo troppo al genio della lingua stessa⁸⁵⁹.

Tra questi due estremi, la proposta di Alfonso Reyes è quella di muoversi con «el balancín del gusto»⁸⁶⁰, rispettando sì il più possibile quella che è la letteralità del testo ma senza che ciò possa creare un testo inelegante, oscuro, faticoso da leggere ed apprezzare e dunque non in grado di poter comunicare al lettore moderno il carattere dell'autore antico. *L'oscuridad* di Plancarte è dunque ammessa ma non fino alla crittografia. Questi fondamenti teorici troveranno, o cercheranno di trovare, applicazione pratica in uno dei progetti più ambiziosi e criticati di Reyes⁸⁶¹ ovvero la traduzione dell'*Iliade* nel 1951. Il suo *Aquiles Agraviado*, traduzione delle prime nove rapsodie iliadiche in versi alessandrini⁸⁶² rappresenta infatti un *unicum* nel panorama letterario messicano. *In primis* per la scelta del testo in quanto l'*Iliade* era un poema che implicava, nell'affrontarlo, la conoscenza linguistica del greco (cosa, come si è visto nel primo capitolo, non così automatica in Messico) e che per giunta non godeva di molte traduzioni in lingua spagnola⁸⁶³. In secondo luogo

⁸⁵⁴ Del Mar Plaza Picón 2007, p. 217.

⁸⁵⁵ Méndez Plancarte 1946, p. 22.

⁸⁵⁶ Reyes 1983, p. 136.

⁸⁵⁷ Ivi, p. 133.

⁸⁵⁸ *Ibidem*

⁸⁵⁹ «De otro lado, en el extremo de la traducción científica, preferida por los eruditos modernos y que tiende al tipo interlineal, hay que confesar que frecuentemente encontramos monstruosidades técnicas, que no logran hacer entrar en la intuición del lector el sentido humano de un texto clásico, por miedo a adulterarlo entregándose demasiado al genio de la propia lengua» (*ibidem*, trad. mia).

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ Guichard 2004, p. 409.

⁸⁶² Non riuscì a completare la traduzione in quanto nel giugno del 1951 fu colpito da un infarto e poté continuare la traduzione del canto solo nel marzo del 1956. Per motivi di salute, non sarà mai in grado di tradurre il decimo canto (cf. Houvenaghel *et al.* 2008, p. 50).

⁸⁶³ Guichard 2004, p. 412 ne conta dodici; nessuna di queste, se si eccettua la notizia riportata da Osorio Romero, prodotta in Messico:

- 1) La versione in endecasillabi sciolti di Ignacio García Malo (Madrid 1788).
- 2) Quella sempre in endecasillabi di Gómez Hermosilla (Madrid 1831).
- 3) Quella cilena di Guillermo Jünemann sempre endecasillabica (1902).
- 4) La versione prosastica già citata di Luis Segalá (1908).
- 5) Quella di Germán Gómez de la Mata (1915).
- 6) La versione parziale in alessandrini di Leopoldo Lugones (Buenos Aires 1919-1924).
- 7) Quella di Manuel Vallvé, in prosa (1919).

per il metro utilizzato: in un periodo infatti in cui si stava andando sempre di più o verso l'endecasillabo sciolto o verso la metrica barbara, la scelta dell'alessandrino, probabilmente ispirato dall'analoga traduzione dell'amico argentino Ligonés o dall'influenza delle traduzioni omeriche francesi in cui era metro canonico⁸⁶⁴, pare quanto meno singolare. Nonostante il fatto che chiese consiglio, per quanto riguardava l'aspetto ritmico e metrico da usare, allo stesso Plancarte⁸⁶⁵, rifiutò di adottare per la sua traduzione la metrica sillabico accentuativa in quanto «usarla en la *Ilíada* arrojaría una traducción chapucera, bárbara, de la antigua cantidad silábica al acento rítmico moderno»⁸⁶⁶. E in realtà, come evidenzia Guichard, l'alessandrino nella sua struttura di quattordici sillabe divisi da cesura mediana, si dimostra maggiormente in grado di rendere a livello sillabico e ritmico il verso omerico più che l'esametro barbarico con i suoi accenti sulla prima e sulla quarta delle ultime cinque sillabe⁸⁶⁷. Infine all'"infedeltà", o presunta tale, metrica si aggiunge il rifiuto di quella attinenza alla singola parola che aveva contraddistinto la teoria traduttiva di Plancarte, di quelle traduzioni eccessivamente filologiche che «ahuyentan y fatigan»⁸⁶⁸ il lettore. Nell'esordio infatti dichiara riprendendo i principi già visto in *De la traducción* che:

Non offro una traduzione parola per parola, ma da concetto a concetto, adattandomi al documento originale e conservando le espressioni letterali che devono essere conservate, per il loro valore storico o per il loro valore estetico[...]. Chi vuole la traduzione del filologo sa dove cercarla⁸⁶⁹.

L'opera provocò non poche polemiche che si concentrarono non tanto su queste dichiarazioni quanto su di un'altra immediatamente precedente, rimasta particolarmente nota in Messico, quella cioè del fatto che «No leo la lengua de Homero; la descifro apena»⁸⁷⁰. Questa sorta di autodenuncia

8) Quella argentina di Lucio A. Lapalma in ottave reali (1925).

9) Quella di Juan B. Bergua in prosa (Madrid, 1932).

10) Quella sempre in prosa di Alejandro Bon (1932).

11) Quella di José María romance, Madrid (1935).

12) Quella di Leopoldo López D. Ruiz Bueno (1955).

⁸⁶⁴ Ivi, p. 422 e Hepp 1968, pp. 33-36.

⁸⁶⁵ Che fra le altre letture gli consigliò proprio il Plancarte. Sulla corrispondenza fra queste due importanti figure cf. Martínez Carrizales 2002, pp. 183-207

⁸⁶⁶ Guichard 2004, p. 419. Interessante è tutto il passaggio dell'introduzione di Reyes: «Puestos al verso, ¿porquè no el hexámetro? En las dimensiones del poema, temí que nadie lo soportara; aparte de que sería una traducción chapucera, barbara, de la antigua cantidad silábica al acento rítmico moderno. Prescindi del endecasílabo, bridón de nuestra épopeya culta. Y me pase' al alejandrino, en cierto modo, lo más semejante al hexámetro, que me daba un molde más amplio que el endecasílabo y cuya prosapia medieval consta en el Mio Cid y en el mester de clerecía» (Reyes 1981, p. 92).

⁸⁶⁷ Ivi, pp. 420-422. Come chiosava ironicamente in un suo componimento lo stesso Reyes: «No juzguéis que el arguto alejandrino, / partiendo en dos a Homero, como al santo, / fue tan impío ni ha pecado tanto/ como peca el moderno desatino» (Reyes 1952, p. 16).

⁸⁶⁸ Molina 2006, p. 336.

⁸⁶⁹ Reyes 1951, p. 91

⁸⁷⁰ *Ibidem*. Omero e la traduzione dei suoi poemi è anche oggetto di un'altra opera più o meno contemporanea dal titolo *Homero en Cuernavaca*, una raccolta di trenta sonetti basati su diversi momenti e personaggi dell'*Iliade*. I sonetti furono pubblicati per la prima volta su *Ábside*, rivista di cultura messicana che nel 1949 era diretta da Gabriel Méndez Plancarte. Intorno al 1952, Reyes ripubblicò le poesie, molto rielaborate, aggiungendo diciotto nuovi componimenti e strutturando il lavoro in tre sezioni di dieci sonetti ciascuna: nella prima sezione Reyes incluse sonetti in cui rievoca la sua esperienza di vita nella capitale di Morelos, la descrizione di alcune scene dell'*Iliade* e le risposte alle possibili letture dei critici contemporanei dell'epica greca, come Émile Mireaux, una delle principali autorità degli studi omerici dell'epoca. Nella seconda parte, l'autore conversa con i personaggi omerici, entrando addirittura in rapporti di amicizia con loro, immaginando i motivi delle loro azioni: dialoga con Agamennone, Menelao, Paride, Elena, Briseide, Ettore, Achille e cerca di illuminare, oltre che di interrogare, i loro pensieri, i loro dolori e le loro azioni;. Nella terza sezione, Reyes riflette sul proprio apprendistato di traduttore: incorpora lezioni e riflessioni sul suo compito; cerca di chiarire cosa l'abbia spinto a intraprendere il grande compito di trascrivere l'epica greca in 5763 alessandrini castigliani, quasi

del proprio basso grado di conoscenza greca divise la critica, dando il là da un lato ad interpretazioni che la usavano intendendola come dichiarazione di modestia⁸⁷¹ per sottolineare l'eccezionalità dell'opera e dall'altro, di converso, la stessa espressione offrì le basi, se intesa come l'ammissione di una traduzione non fondata direttamente sul testo greco, per coloro che ne attaccavano la poca letteralità come il celebre giudizio di Antonio Alatorre:

Don Alfonso conosceva il greco come io conosco il russo: sapeva leggere le lettere e capire alcune parole isolate, ma non andava oltre.... Un ellenista non avrebbe mai ricevuto da me lezioni elementari di prosodia comparata del greco e del latino, né avrebbe avuto problemi con l'accento di Dioniso o di *Katharsis*, né mi avrebbe fatto domande sulla trascrizione dei nomi propri. Per il resto, ha sempre confessato che la sua traduzione di Omero era una traduzione di traduzioni francesi e inglesi⁸⁷².

In realtà anche questa presunta incapacità di Reyes nel confrontarsi con il testo greco deve essere contestualizzata: come sostiene Guichard, è vero che Reyes imparò la lingua greca sostanzialmente da autodidatta⁸⁷³ e soprattutto che si accostò al testo con gli occhi di un traduttore non professionista, ma è anche vero che, grazie alla sua enorme conoscenza e alla sua lettura "onnivora" di tutta una serie di commenti omerici e di testi specialistici anche rari⁸⁷⁴, riuscì egregiamente a rendere, nella parte tradotta, il testo iliadico, offrendo anche soluzioni efficaci (come quella metrica) e dimostrando facilità e talento nel risolvere e interpretare i passi più complessi. Pur nelle difficoltà incontrate, comuni (epiteti, metrica, resa di alcune espressioni, resa dei nomi, interpretazione globale del poema)⁸⁷⁵ anche agli altri traduttori, si può concludere in generale, rimandando alla parte successiva per un'analisi più dettagliata, che l'opera di Reyes rappresenta una traduzione «fiel al texto pero al mismo tiempo legible y elegante»⁸⁷⁶ che si inserisce pienamente in quella linea di pensiero che accompagna la nascita della traduzione in Messico, erede delle attività traduttive di Villeria y Roel e Alegre. Una traduzione dunque sì letterale ma senza raggiungerne gli estremi:

Mi permetto qualche variazione negli epiteti, una certa economia negli aggettivi sovrabbondanti; "spagnolizzo" le locuzioni in cui è lecito tentare di farlo. Ho persino mantenuto alcune ripetizioni del soggetto, caratteristiche di Omero e del tutto spiegabili trattandosi di un poema destinato a una fugace recita pubblica e non a una lettura solitaria. Ma ho proceduto con attenzione e prudenza, senza anacronismi, senza slealtà.

In quanto:

La fedeltà deve essere nel carattere generale dell'opera e non nelle parole [*La fidelidad ha de ser de obra y no de palabra*]⁸⁷⁷.

sempre in rima e in coppia ed inoltre delinea alcune considerazioni familiari ed esperienziali legate a quella specie di "esercizio spirituale" che la traduzione, in quel periodo, diventa con i ricordi dell'esperienza personale di Reyes che vanno di pari passo con quelli del *vertere* Omero; Accade così che la vita e l'opera dell'autore si fondano in modi imprevedibili realizzando, in fondo, quella comunanza e continuità tra Poesia e Traduzione che fa sì che in alcuni momenti, le poesie si nascondono dietro un testo che espone solo idee e concetti astratti mentre in altri, ciò che egli propone come evocazione di eventi reali può essere semplicemente un effetto dell'invenzione letteraria. Per una sintetica e preliminare esposizione sull'opera oltre che per una biografia sintetica e aggiornata cf. Espejel 2019, pp. 42-50.

⁸⁷¹ Guichard 2004, p. 429.

⁸⁷² Alatorre 1974, p. 22. Trad. mia.

⁸⁷³ Cosa che attrasse l'ammirazione di Werner Jaeger (cf. Guichard 2004, p. 432).

⁸⁷⁴ Ivi, p. 431.

⁸⁷⁵ Su cui vedi oltre che la sezione 3.2.3 del presente lavoro anche Houvenaghel et al. 2008, pp. 58-61

⁸⁷⁶ Guichard 2004, p. 422.

⁸⁷⁷ Reyes 1951, p. 92. Trad. mia.

Tuttavia, e forse è una delle ragioni per le critiche ricevute dall'*Aquiles* di Reyes, molto era cambiato rispetto alle traduzioni degli autori sopra citati, c'era stata la teorizzazione di Larrañaga, l'opera traduttiva delle parafrasi di Pagaza, le soluzioni proposte da Mendez Plancarte e con la nascita della *Bibliotheca* si era gradualmente affermata una nuova concezione del traduttore e della traduzione, basata ora sulla ricerca dell'assoluta fedeltà filologica al testo originale. Questa visione troverà la sua piena realizzazione alla metà circa di questo secolo grazie all'impegno di Rubén Bonifaz Nuño le cui opere rappresentarono «a turning point in translation practices of classical languages in Mexico»⁸⁷⁸.

3.2 Rubén Bonifaz Nuño

3.2.1 La “naturalizza” di Rubén. Rubén Bonifaz Nuño visto da Monterroso.

Questa mattina ho visitato Rubén Bonifaz Nuño all'Università. Sulla sua scrivania, sempre piena di lettere, telegrammi, libri e opuscoli, riesco a distinguere chiaramente un grosso volume. Cerco il titolo: *Titus Lucretius Caro De la natura de las cosas*, nella versione di Bonifaz, a cui sta lavorando da diversi anni, come aveva già fatto in precedenza con le *Geórgicas*, le *Bucólicas* e l'*Eneida* di Virgilio, i *Cármenes* di Catullo, le *Elegías* di Propertio, l'*Arte de amar*, i *Remedios del amor*, le *Metamorfosi* di Ovidio, oltre ad alcune Ecloghe dantesche e ad una *Antología de la poesía latina* (con Amparo Gaos). Tutto questo in quanto? Circa ventiquattro, ventisei anni? A questo va aggiunta la sua produzione poetica, molto più diffusa e ampiamente riconosciuta come di prim'ordine; ma oggi, in questo momento e al cospetto di Lucrezio, sono di nuovo colpito ancora una volta dalle sue traduzioni, da questo lavoro e da questa sua *verve*. Oggi, mentre parliamo, penso alla sua volontà invincibile e lo invidio; alla sua indifferenza al successo momentaneo, e la invidio; alla sua rassegnazione [*resignación*] (non è la parola giusta, ma non me ne viene in mente un'altra) che questo sforzo prodigioso sia noto quasi solo agli specialisti (il suo segretario chiama, parla di un passaporto: in questi giorni Bonifaz è in viaggio per Roma, dove è stato eletto membro dell'Accademia per la promozione della latinità tra le nazioni) e che qui e ora non è nemmeno notato, né tanto meno apprezzato da un grande pubblico, che, se sapesse valutarlo, vedrebbe tutto ciò come l'opera di un uomo fuori dal mondo [...]. Il titolo dell'opera recita: la *Natura*, non la *Naturalizza*, come è stato tradizionalmente tradotto. ma Bonifaz preferisce, da quando ha iniziato a tradurre questi autori, usare per quanto possibile i termini spagnoli che, essendo più aderenti a quelli latini, rimangono spagnoli, e in questo modo i *Carmina* di Catullo nella sua versione originale rimangono *Carmines* nella traduzione di Bonifaz, non “poemi” o “poesie”. Per lui, quindi, il *De rerum natura* è la natura delle cose, e lo spagnolo, *il suo spagnolo*, è così ricco che può essere sia latino sia spagnolo allo stesso tempo, anche se in questo caso ci si è talmente abituati alla naturalizza di *naturalizza* che la natura diventa un lusso che Bonifaz ha acquisito il diritto di concedersi. [...] In questa stessa *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, che, nonostante la bellezza tipografica e le copertine allegre, spaventa un po' la gente con il suo nome serpentino, a cavatappi o a verme, esiste già una traduzione in prosa dell'opera di Lucrezio ad opera del mio connazionale René Acuña. Nel 1959 Acuña passò per questa città mentre tornava dalla Spagna, con un estremo bisogno di lavoro e costretto a fare qualsiasi cosa. «Per esempio?», gli chiesi la sera in cui venne a trovarmi in Calle de Ebro 12. «Beh, posso tradurre il latino, o posare mattoni, ma quest'ultima attività mi annoia», mi rispose, mostrandomi le sue mani sanguinanti, con un gesto alla *Macbeth*, «è quello che ho fatto nelle ultime due settimane». Naturalmente, il giorno dopo lo portai a vedere Bonifaz Nuño alla Stamperia Universitaria. Parlarono per mezz'ora di varie cose, e tra le altre, di Lucrezio. Alla fine della loro conversazione vidi Rubén dargli un libro e un foglio e sentii che gli diceva: «Bene, traduci trenta pagine per me come prova», forse con l'idea che questo sarebbe avvenuto tra quattro o sei mesi, o forse mai. Ma Acuña le prese e le tradusse il giorno

⁸⁷⁸ Berruecos Frank 2022, p. 180.

dopo, ottenne l'incarico di tradurre il tutto e oggi abbiamo la sua versione in prosa accanto al testo originale nella stessa raccolta dal nome penetrante e infinito. Con Bonifaz Nuño ho condiviso per quasi quattro decenni (per parlare un po' nella sua lingua) molti hobby, non ultimo quello della risata [...]. Ammiro così tanto la sua poesia, e credo così tanto nella sua durata e permanenza che in diverse occasioni gli ho chiesto di permettermi di correggere le bozze dei suoi libri per poter apparire nel colophon e introdurmi così nel suo viaggio verso il futuro. [...] Nel mio libro *Lo demás es silencio* c'è un personaggio che, mentre parla, lo fa con una spada in mano, ora saltando all'indietro, ora facendo passi in avanti e ponendo la punta della spada tra gli occhi del suo interlocutore, nella posizione di un affondo di Nevers. Questa immagine è un omaggio a Bonifaz Nuño, che ovviamente, tra le tante cose, conosce anche la scherma[...]⁸⁷⁹

E così, alla sera, ho ricominciato per l'ennesima volta l'*Eneide* nella traduzione in prosa di Eugenio de Ochoa, che María Rosa Lida difende dalla "eccessiva durezza" con cui è stata giudicata da Menéndez y Pelayo; «il quale» dice gentilmente María Rosa «si limitava a concepire l'antichità solo in versi endecasillabi». «Quello che è certo» conclude è che «Ochoa aveva il concetto moderno di traduzione, che esige innanzitutto di rispettare il senso e la forma dell'originale». Ed è davvero un piacere sempre rinnovato quel «Canto las terribles armas de Marte y el varón que, huyendo de las riberas de Troya por el rigor de los hados, pisó el primero la Italia y las costas lavinias. Largo tiempo anduvo errante por tierra y por mar, arrastrado a impulso de los dioses, por el furor de la rencorosa Juno». In mattinata Rubén Bonifaz Nuño mi aveva dedicato in Università una copia delle *Bucoliche* di Virgilio da lui tradotte, con che era in suo possesso da più di un anno, e a mezzogiorno avevo aperto la sua traduzione dell'*Eneide* e lessi: «Armas canto y al hombre que, el primero, de playas troyanas / -prófugo del hado- a Italia vino y a las costas lavinias. / Mucho aquél en tierras y alta mar fue con la fuerza hostigado / de los supernos, por la ira de Juno cruel, memorios». Le "terribili armi di Marte" di Ochoa sono qui, come nell'originale, semplicemente "armi", il "rigore" del fato "semplicemente" il fato; e Giunone da "rancorosa" diventa semplicemente "memore"⁸⁸⁰.

Se a 2.2 si era sottolineata l'enorme difficoltà nel riuscire a fornire una presentazione che fosse il più possibile esaustiva di Rosario Castellanos, l'impresa parlando di Bonifaz Nuño risulta essere ancora più complessa. Questo perché la sua figura ha contraddistinto una fase importantissima nell'evoluzione del concetto del Classico in Messico che con lui (e con altri importanti intellettuali a lui legati) raggiunge pienamente dignità scientifica e filologica. Ma definire Rubén Bonifaz solo nel suo legame con il mondo classico, declinato nelle attività più disparate, compiute come filologo, come traduttore (anche se forse questi sono due facce della stessa medaglia) e come teorico, non rende pienamente l'idea della profondità del suo magistero teorico e della sua figura di studioso; basta sfogliare soltanto le prime righe dell'indice di *Studia Humanitatis*, la raccolta miscelanea curata da Aurora Maura Ocampo nel 1987 in suo onore, per rendersi immediatamente conto della poliedricità dei suoi interessi e l'importanza che negli stessi lo studioso veracruzano ha rivestito. Rubén Bonifaz Nuño è stato insegnante, fondamentale in quella fase di rinnovamento dell'UNAM accennata nel capitolo sull'educazione⁸⁸¹, è stato poeta, poeta d'amore, forse uno dei più importanti poeti della *Generación del 50* e più in generale del secondo dopoguerra⁸⁸², è stato infine impegnato in prima persona negli eventi politici e culturali che nel Nuovo Continente e più in generale nel mondo si stavano svolgendo. Tutto questo però sempre in stretto legame con il latino e poi con il greco; emblematico in tal senso è la sua traduzione di Catullo che fu compiuta proprio fra il '68 e i

⁸⁷⁹ Monterroso 1987, pp. 82-84.

⁸⁸⁰ Ivi, p. 218.

⁸⁸¹ Amparo Gaos Schmidt in Molina 2006, p. 334 riferisce come fosse chiamato da alcuni, non a caso, *El señor Universidad Nacional Autónoma de México*.

⁸⁸² Cerkey 1995, pp. 3-5, Urbina Reyes 2012, p. 7.

'69, anni che in Messico così come in buona parte del mondo furono caratterizzati da diverse turbolenze e rivendicazioni che influenzano il traduttore tanto da entrare prepotentemente, velati e impliciti nell'analisi della Roma catulliana, nella sua opera⁸⁸³. Qui pienamente dunque si possono osservare unite insieme tre componenti fondamentali del Bonifaz studioso: la vita, intesa come componente biografica personale ed insieme nazionale, del Messico e dei suoi abitanti, i classici e la traduzione degli stessi. Calcando però troppo il concetto del suo legame con il greco e con il latino si perde, così come con Rosario Castellano e poi Sergio Magaña ma più in generale con la *Generacion del medio siglo*, il forte impatto che ebbe nella sua produzione poetica⁸⁸⁴ e traduttiva, il legame con le tradizioni e la cultura delle popolazioni indigene precedenti alla *Conquista*. Come dichiarò infatti ad Antonio Campos in una famosa intervista del 1985⁸⁸⁵, due furono le sue grandi fonti di ispirazione: i classici e l'antichità messicana che deve essere difesa dalle ingerenze estranee come fa in *Cuentos de los abuelos* (1999)⁸⁸⁶ (che sono poi *mutatis mutandis* le due radici che avevamo visto nel primo capitolo essere tipici degli autori messicani). Ecco allora che in questo complicato tentativo di riassumerne la figura è utile appellarsi a ciò che di lui scrive un suo amico Augusto Monterroso ne *La Letra E*. Nei due passi riportati sopra infatti ritroviamo sintetizzati, con l'usuale ironia del guatemalteco, i tratti più importanti della sua figura: la poliedricità del personaggio, l'eccellenza come poeta, il suo ruolo apicale nell'impostazione che la *Bibliotheca* prese sotto la sua direzione⁸⁸⁷. Più di tutto però, soprattutto dal secondo passo, si può osservare il tratto cardine di Bonifaz Nuño, il suo essere per antonomasia traduttore, innovativo e originale, di classici, nella solida convinzione, come ricordava Sandro Cohen, che «no line of verse exists that cannot be translated»⁸⁸⁸. E proprio il suo fondamentale contributo all'evoluzione della traduzione classica, il rapporto/confronto con le traduzioni e i traduttori precedenti (già accennato da Monterroso prendendo il caso di Ochoa) e l'influsso che il contatto diretto con gli autori latini e greci ebbe nella sua opera poetica saranno oggetto del seguente capitolo⁸⁸⁹.

3.2.2 La vita.

Il 12 novembre 1923, nella casa nella città di Córdoba, Veracruz, dove furono firmati i trattati che concedevano al Messico l'esistenza come nazione indipendente⁸⁹⁰, nacque Rubén Bonifaz Nuño⁸⁹¹ settimo figlio di una famiglia «muy pobre»⁸⁹² come lui stesso la definiva. Dopo un iniziale trasferimento a Pénjamo, la famiglia di Bonifaz si stabilì definitivamente a Ciudad de México, città al quale lo stesso umanista si sentiva maggiormente legato⁸⁹³. Qui trascorse l'infanzia e la

⁸⁸³ Reyes Coria 2005, p. 11.

⁸⁸⁴ Come ha ben evidenziato a proposito della sua raccolta poetica *El ala del tigre* Ortiz Maciel 2012.

⁸⁸⁵ Ocampo 1987, p. 12.

⁸⁸⁶ Le due componenti si intersecano in *Siete de espada* cf. *ivi*, p. 10.

⁸⁸⁷ Oltre ad essere anche un'ulteriore dimostrazione dei fitti legami che connettono gli autori oggetto della presente tesi.

⁸⁸⁸ Cohen 2013, p. 102

⁸⁸⁹ In un'intervista Rubén Bonifaz Nuño così riassumeva ironicamente la sua vita: «No, mi biografía, pues, son mis años de estudio; algunos amores juveniles desventurados, algunos amores de hombre desventurados, y es todo» (Bennet 1968, p. 9).

⁸⁹⁰ Gli ultimi sconvolgimenti che caratterizzarono il turbolento passaggio di secolo in Messico contrassegnarono l'infanzia del traduttore che ricorda ancora come a Città del Messico: «Y después nos vinimos a establecer todos, aparte de mi padre, en una vivienda de la colonia Guerrero. La primera habitación que recuerdo es precisamente esa vivienda, en la calle de Mina. Eso me permitió presenciar, en 1927, los últimos sucesos de la Revolución Mexicana. Yo veía cómo pasaban los condenados a muerte por enfrente de la casa, para ir al panteón de San Fernando, donde eran fusilados» (Estrada 2008, p. 13).

⁸⁹¹ Quirarte 2013, p. 16.

⁸⁹² Bennet 1968, p. 4.

⁸⁹³ Acuña 1973, p. 41.

giovinezza tra i primi studi e i vari interessi. Uno era la musica, con la madre che gli faceva ascoltare le grandi opere liriche come il *Rigoletto* e che gli fece maturare fin da giovane quel gusto per le sonorità delle parole e per la loro armoniosa articolazioni in metri e ritmi. Un altro erano i libri come *I tre Moschettieri*, le avventure dei pirati di Salgari, i fumetti di *Peanuts* (che leggeva di sovente anche da adulto tra un classico e un altro)⁸⁹⁴ ma anche due piccoli volumi verdi che il fratello, studente di legge, gli procurò: l'*Illiade* e l'*Odissea* promossi da Vasconcelos per diffondere le grandi opere della letteratura in un Messico in larga parte analfabeta. Nel caso di Bonifaz Nuño il progetto vasconceliano funzionò pienamente in quanto «a los once años sabía la *Ilíada* prácticamente de memoria»⁸⁹⁵. Dopo essersi laureato in Legge presso la UNAM nel 1950⁸⁹⁶, aver pubblicato le sue prime raccolte poetiche *La muerte del ángel* (1945) e *Imágenes* (1951)⁸⁹⁷ ed aver vinto i Giochi Floreali di *Aguascalientes* con *El manto y la corona*⁸⁹⁸, intraprese la sua carriera all'interno delle mura dell'UNAM a partire dal 1954, quando fu nominato *Director General de Publicaciones*. Nel 1961, in concomitanza con l'uscita di *Fuego de pobres* (1961), ottenne la cattedra di latino e si dedicò al suo primo grande lavoro traduttivo⁸⁹⁹: quella delle *Georgiche* di Virgilio che uscì nel 1963 per la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* ottenendo un grandissimo successo. Proprio nello stesso 1963 Rubén Bonifaz fu eletto membro della *Real Academia Mexicana de la Lengua*, occupando il posto lasciato libero dall'uomo che, indirettamente, era stata la causa della sua vocazione letteraria: José Vasconcelos⁹⁰⁰. Nel 1966, in concomitanza con l'uscita della sua settima raccolta poetica *Siete de espadas*, Bonifaz fu scelto dall'Università per succedere a Mario de la Cueva come *Coordinator de Humanidades* (incaricò che rivestì per due periodi tra 1966 e il 1977 e nel 1980-1981) a cui si aggiunse la presidenza della *Scriptorum* dello stesso anno. Nel 1971 completò gli studi di dottorato in Lettere classiche sempre nel segno delle traduzioni: la sua traduzione dei *Carmenes* di Catullo gli valse infatti il grado di “maestro” mentre la traduzione dell'*Eneide* di Virgilio gli procurarono il titolo di Dottore in Lettere Classiche⁹⁰¹. È poi due anni più tardi che si colloca una delle più importanti decisioni promosse dallo studioso veracruzano che rappresentò un passo cruciale verso l'evoluzione dell'insegnamento e della traduzione del latino ed il greco in Messico: nel 1973 infatti operò in modo che venisse fondato l'*Instituto de Investigaciones Filológicas* unendo i centri di *Lingüística Hispánica*, *Traductores de Lenguas Clásicas* (che dirigeva), *Estudios Mayas e Estudios Literarios*; ben quattro centri prima autonomi e che ora si trovarono ad aumentare la cooperazione, con proficuo interesse e con un aumento della qualità e della quantità delle ricerche, sotto un'unica grande organizzazione che Bonifaz Nuño diresse dall'anno della sua fondazione al 1985⁹⁰². Tra le altre numerose cariche

⁸⁹⁴ Urbina Reyes 2012 pp. 3-4.

⁸⁹⁵ Bennet 1968, p. 5.

⁸⁹⁶ Acuña 1973, p. 42.

⁸⁹⁷ Molte delle quali scritte in soggiorno a New York finanziato da una borsa di studio promossa dalla fondazione Rockefeller (*ibidem*).

⁸⁹⁸ Ad *Aguascalientes*, inoltre, incontrò altri scrittori che lo formarono come poeta come Gabriel Méndez Plancarte, Antonio Castro Leal, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer e José Gorostiza la cui *Muerte sin fin* fu modello di versificazione anche per Rosario Castellanos (cf. Urbina Reyes 2012, p. 7).

⁸⁹⁹ Acuña 1973, p.41. In realtà già in precedenza si era cimentato in operazioni traduttive pur di minor respiro: nel periodo giovanile aveva infatti realizzato una *Traducción de Horacio*, dedicata a Méndez Plancarte contenuta in *Imágenes* e, successivamente, aveva anche offerto la sua abilità traduttiva in unione con Amparo Gaos Schmidt, conosciuta durante gli studi universitari, per la creazione di una *Antología de poesía latina*, uscita per la collana *Nuestros clásicos* nel 1957.

⁹⁰⁰ Ivi, p. 43.

⁹⁰¹ Urbina Reyes 2012, p. 4.

⁹⁰² Cf. Tapia Zúñiga 1992, pp. 365-366 e Quiñones Melgoza 1992, pp. 337-339.

anche extra accademiche che rivestì durante il corso della sua vita si può ricordare soltanto ancora il fatto che fu dal 1972 fino alla sua morte membro del *Colegio Nacional*, fondamentale istituzione per la promozione culturale voluto fortemente da Alfonso Reyes⁹⁰³ e dal 1983 dell'*Academia Latinitati inter omnes gentes fovendae* di Roma (di cui parla il brano introduttivo di Monterroso), rimandando all'accurata analisi di Aurora Ocampo per un elenco più esaustivo. Morì il 31 di gennaio del 2013 dopo per pubblicato due opere che in parte costituirono il suo testamento culturale: l'ultima raccolta poetica *Calacas* (2003) che riflette principalmente sulla morte e sull'esistenza e forse la più ambiziosa delle sue operazioni traduttive, la traduzione completa, ad oltre cinquant'anni di distanza da quella di Reyes, dell'*Iliade* omerica (1997-1998, riedita nel 2005).

Al momento della sua morte la sua produzione poetica comprendeva diciotto raccolte, un «dedalo de casi 15,000 versos»⁹⁰⁴: oltre a quelle già citate, vi sono *Los demonios y los días* (1956) in cui forte è l'influsso della filosofia greca e di Esiodo⁹⁰⁵, *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), *El ala del tigre* (1969), *La flama en el espejo*, (1971) dove è evidente il modello di Sor Juana⁹⁰⁶, *Tres poemas de antes* (1978), *De otro modo lo mismo* (1979), *As de oros* (1981), *El corazón de la espiral* (1983), *Albur de amor* (1987), *Pulsera para Lucía Méndez* (1989), *Del templo de su cuerpo* (1992) e la penultima *Trovas del mar unido* (1994)⁹⁰⁷.

3.2.3 Traductor y poeta.

Ogni messicano che si rispetti però, come sottolinea Bulmaro Reyes Coria, associa il nome di Bonifaz principalmente alle traduzioni, alla possibilità cioè, mediante la sua attività, di fruire e studiare i grandi capolavori dell'antichità in pregevole lingua spagnola⁹⁰⁸. Sono in tutto 19 le traduzioni che Bonifaz Nuño portò a termine nel corso della sua carriera, tutte pubblicate per la *Scriptorum* e dunque tutte composta da introduzione, testo originale, traduzione e (scarse) note. La prima fu come si è detto quella delle *Georgicas* di Virgilio a cui seguirono le *Bucólicas* nel 1967, i già più volte ricordati *Càrmenes* di Catullo nel 1969, l'*Eneida* del 1972 e del 1973⁹⁰⁹ a completare la produzione del poeta mantovano e, nel 1974, le *Elegias* di Properzio. Negli anni '70 tradusse tutta l'opera di Ovidio con *l'Arte de amar*, *Remedios del amor* (1975) e le *Metamorfosis* (1979-1980)⁹¹⁰ mentre negli anni '80 si dedicò a Lucrezio (1984). Negli anni '90 terminò tutte le satire di Orazio (1993), la *Guerra galica* di Cesare, la prima edizione dell'*Iliade* (1996-1997), l'*Hipólito* di Euripide (1998). Del nuovo millennio sono invece la *Farsalia* di Lucano con Amparo Gaos (2004), le opere di Pindaro nel 2005, il completamento dell'opera oraziana con *Epodos, Odas y Carmen Secular* del 2007, il poemetto tardo antico (*Acerca de su regreso*) di Rutilio Namaziano nel 2008⁹¹¹ e *Acerca de los deberes* di Cicerone (2009). Tutte queste opere ricevettero, pur con qualche eccezione⁹¹², giudizi molto positivi: Renè Acuna, solo per ricordarne alcuni, nel 1973, riferendosi alla traduzione delle *Georgiche* la definiva come una «versión espléndida, insuperable, quizá la mejor que se haya hecho de las *Geórgicas* virgilianas en cualquiera otra lengua»⁹¹³ e Pedro Tapia

⁹⁰³ Sul *Colegio Nacional* cf. ad esempio Cuarón 1989, pp. 419-424 e Lida 1989, pp. 481-486.

⁹⁰⁴ Cerkey 1995, p. 12.

⁹⁰⁵ Come ha notato Flores Castillo 2016.

⁹⁰⁶ Cf. Andueza 1981, pp. 146-149 e 166.

⁹⁰⁷ Per il Rubén Bonifaz Nuño saggista e romanziere rimando ancora a Ocampo 1987, pp. 9-29.

⁹⁰⁸ Reyes Coria 2005, pp. 30-31.

⁹⁰⁹ In due parti dal libro I al VI nel 1972 e la restante parte nel 1973.

⁹¹⁰ Libri I-VII nel 1979 e VII-XV nel 1980.

⁹¹¹ In cui lavorò ancora una volta in coordinazione con Amparo Gaos Schmidt (Molina 2006, p. 322 e Pabón de Acuña 2009, pp. 411-412).

⁹¹² «Justa o injustamente se ha dicho, o más bien, se ha pensado de todo, desde que son pésimas, hasta que son buenisimas» (Molina 2006, p. 323).

⁹¹³ Acuña 1973, p. 42.

Zuñiga dichiarava a proposito della sua traduzione iliadica addirittura che «si quieren ir al original de Homero, vayan a la versión del doctor Rubén Bonifaz»⁹¹⁴.

Quali sono allora, ci si potrebbe chiedere a questo punto, le caratteristiche che contraddistinguono le traduzioni del poeta veracruzano? E inoltre quale è il fine che si predispongono e a quale pubblico sono rivolte? Per far rispondere a tali quesiti, è necessario ricorrere direttamente al “puro testo” tradotto da Bonifaz, analizzandone le caratteristiche e confrontandone alcune peculiarità con le attività traduttive dei traduttori, affrontati nella parte generale, che lo hanno preceduto in modo da evidenziarne similarità e innovazioni. Naturalmente il parlare di puro testo non limita l’osservazione, come si era già accennato nell’*incipit*, alla semplice traduzione che accompagna il testo latino ma comprende, nell’esame, anche le scarse note di commento e la «*página VII*» come la chiama Reyes Coria⁹¹⁵ ovvero l’introduzione generale all’opera che ogni buona opera della *Scriptorium* deve necessariamente avere. L’analisi dell’introduzione all’opera è, in generale, fondamentale per ogni opera traduttiva in quanto come osserva Tapia Zuñiga:

Un lettore di buon gusto non inizia leggendo la traduzione, ma il prologo, alla ricerca dei parametri o delle procedure o degli obiettivi che il traduttore propone e si impone⁹¹⁶.

E questo è ancora più veritiero per i cappelli introduttivi di Bonifaz Nuño che costituiscono, fra le altre cose, assemblati e osservati nel loro insieme quasi un piccolo trattatello sulla traduzione in cui l’autore evidenzia e giustifica i criteri che lo hanno guidato nel suo lavoro affinché il lettore, reso edotto, possa, con rinnovata conoscenza, apprezzare la traduzione in tutte le sue componenti senza che, nella scientificità dell’operazione, perda il gusto per la sonorità e l’armonia insita e prescindente⁹¹⁷.

Per cominciare, la prima traduzione che si può prendere in esame è quella che Rubén Bonifaz compie all’interno della produzione oraziana, andando a comprendere nella nostra analisi sia le *Satire* del 1993 sia la successiva traduzione de *Epodos, Odas y Carmen Secular*. Il precedente traduttivo da prendere a riferimento in questo caso è abbastanza evidente: la traduzione oraziana di Alfonso Mendez Plancarte. Se infatti nell’introduzione alle *Satiras* il traduttore messicano non fornisce particolari indicazioni teoriche, concentrandosi quasi esclusivamente sulla figura e sull’opera oraziana⁹¹⁸, nell’introduzione alle *Odi* invece identifica, dopo una breve cronistoria delle traduzioni oraziane in Messico⁹¹⁹, come suo predecessore diretto proprio il suo maestro Mendez Plancarte da cui deriva la principale direttiva che caratterizza la sua traduzione: la *literalidad* declinata in due livelli: quello metrico e quello sintattico-lessicale⁹²⁰. A livello metrico la letteralità si realizza nella ripresa della via sillabico e accentuale⁹²¹ secondo la teoria del Pinciano, esplicitata teoricamente e nella prassi da Mendez Plancarte, ossia nel tentativo di mantenere dove e quando è possibile la stessa quantità sillabica e gli stessi accenti dell’originale. L’aspetto metrico può apparire di seconda importanza rispetto a quello lessicale nel tentativo di restituire il carattere di un testo

⁹¹⁴ Molina 2006, p. 327.

⁹¹⁵ Reyes Coria 2005, p. 13.

⁹¹⁶ Molina 2006, p. 330. Trad. mia.

⁹¹⁷ Reyes Coria 2005, p. 26.

⁹¹⁸ Bonifaz Nuño 1993, pp. I- XLVII.

⁹¹⁹ Bonifaz Nuño 2007, pp. XVIII- XIX.

⁹²⁰ Ivi, p. XVII e p. XIX.

⁹²¹ Un’illustrazione delle varie tecniche metriche adottate da Bonifaz Nuño per la resa dei metri latini si trova in Herrera Zapién 1975, pp. 237-240.

classico ma in realtà è invece una componente fondamentale, in generale per tutti gli autori ma in maniera particolare per Orazio in quanto come sottolinea Rubén Bonifaz:

visto che Orazio ha insistito nel *cifrar* l'importanza di queste poesie nel ritmo, nelle quali, afferma, solo lui poteva trapiantare il ritmo della metrica greca, la conclusione è che, se si vuole essere fedeli ai versi originali, bisogna cercare di imitare questi ritmi. Solo in questo modo sarà possibile avvicinarsi a una vera letteralità. Tradurre le odi come si è fatto di solito, nelle forme metriche proprie della lingua in cui si traduce, significa falsificare, fin dall'inizio, quello che l'autore stesso attribuiva loro come valore essenziale⁹²².

Chi, non capendo questo assunto, si rivolge ad Orazio in prosa od in endecasillabi sciolti come aveva fatto Pagasa, perde, nell'abbandono dell'armonia del Venusino, il senso dell'operazione traduttiva: «Horacio es sobre todo música; quien se la quite, mata al poeta»⁹²³.

Per far questo Bonifaz si attiene fedelmente alle istruzioni fornite dal suo maestro, traslando *barbarice* i metri e i ritmi di ogni componimento oraziano nel tentativo di rendere la musicalità latino attraverso le risorse linguistiche dello spagnolo. C'è solo un caso estremo, segnalato nella sua introduzione, in cui tale corrispondenza viene a mancare⁹²⁴: la prima ode oraziana e la trentesima del terzo libro sono in latino entrambe in asclepiadei minori mentre, nella resa spagnola, uno è reso con versi vicini alla *Gaita* galiziana e l'altro nel metro antico del *Mester de clerecía*. Ma questo non è dovuto ad una mancanza di perizia o ad una volontà di innovare rispetto all'originale quanto ancora una volta ad un tentativo di riprodurre la percezione uditiva che il lettore latino poteva sperimentare anche in relazione al soggetto dell'ode; la dedica a Mecenate, nel suo essere «pura movilidad y rapidez, al referir los placeres y acciones de atletas, mercaderes, nautas, cazadores»⁹²⁵, ben può essere esplicitata dal ritmo da *anacrusis* della *Gaita gallega* mentre l'eterno permanere dell'opera oraziana trova la sua naturale traduzione ritmica nella solennità del periodare cadenzato del *Mester de clerecía*⁹²⁶. Seguendo questi principi, Bonifaz riesce a rispettare sempre nella sua versione la lunghezza dell'originale, mantenendo lo stesso numero di sillabe, di versi e di strofe. Ma la fedeltà metrica non si ferma alla mera equivalenza numerica in quanto la sua versione tenta, fin dove è possibile⁹²⁷, di rispettare anche altre caratteristiche del verso oraziano come gli *enjambement*, le equivalenze posizionali che gli schemi metrici tra l'inizio e la fine dei versi e degli

⁹²² Ivi, p. XVII-XVIII. Trad. mia.

⁹²³ Del Mar Plaza Picón 2007, p. 215.

⁹²⁴ Sempre «siguiendo los caminos indicados por Alfonso Méndez Plancarte» (cf. Bonifaz Nuño 2007, p. XX).

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ Il *Mester de clerecía* era l'insieme di testi medievali composti da chierici o uomini colti che si svilupparono durante il XIII e il XIV secolo. Si trattava di opere in versi con l'intento di insegnare i valori cristiani, oltre che di diffondere la vita e i miracoli dei santi patroni dei monasteri e della Vergine. Si sviluppò in ambito ecclesiastico e religioso ed utilizzava un vocabolario ampio, colto, ricco di retorica e di termini latini finalizzati a scopi di predica, evangelizzazione e divulgazione. Durante il Medioevo infatti, la funzione dei chierici era quella di andare di villaggio in villaggio per avvicinare ai temi religiosi e culturali il popolo con l'obiettivo, mediante anche tali composizioni, di istruire sulla vera fede e offrire comportamenti etici fondati sui suoi capisaldi dottrinali. Per quanto riguarda la metrica, la maggior parte delle opere del *Mester de clerecía* erano scritte in versi regolari dal ritmo solenne; lo schema metrico preferito era il tetraetere monoritmico, composto da una quartina di versi alessandrini, cioè 14 sillabe contenenti un'unica rima, detto anche monoritmico, di origine francese. Tra gli autori principali si possono ricordare Gonzalo de Berceo e Beneficiado de Úbeda (XII sec circa.). Sull'argomento cf. Weiss 2006.

⁹²⁷ Come, ad esempio, nota nella sua recensione Francisca del Mar Plaza Picón (Del Mar Plaza Picón 2007, p. 216), per ragioni di impossibilità sintattica inerente alla lingua di arrivo, l'*enjambement* non è rispettato in 16-17 di *carm.* 2, 10: «Júpiter;/ los quita él mismo» traduce *luppiter, idem/ submovet*.

emistichi e più in generale tutte quelle piccole equivalenze e richiami⁹²⁸, sottesi al primo piano semantico di lettura del testo, ma che contribuiscono a sancire la grandezza dell'opera oraziana.

A livello sintattico-lessicale invece, pur evidenziando come per ragioni inerenti la grammatica, la sintassi e più in generale la storia della lingua, sia impossibile una completa aderenza (basti pensare solo all'esempio più ovvio anche in italiano: l'ordine delle parole) cerca comunque di avvicinarsi il più possibile senza snaturare, in questo processo ricostruttivo, la lingua spagnola mediante l'uso, come aveva già osservato nel passo incipitario Monterroso, in particolare di parole, tratte alle volte dal lessico più elevato che mantengano anche in castellano il loro legame con l'etimo latino⁹²⁹. È il caso, ad esempio, di *supérstite* nel verso 5 del primo Epodo, di *flavas* di *carm.* 1,5,5, di *célere* nel verso 13 di *carm.* 2,7 o di *procela* in *carm.* 2, 10 o infine di *vernales* dell'ode seguente⁹³⁰. Tuttavia Bonifaz Nuño non si limita solo a dichiararsi debitore di Mendez Plancarte ma sostiene orgogliosamente anche di «He tratado de ir adelante del punto a que él llegó.»⁹³¹ Quale senso dare, nei due livelli appena esaminati, a questa dichiarazione di essere andato al di là (e dunque di aver superato) l'opera del maestro? Ad un primo livello la risposta può apparire ovvia: l'andare al di là si trova nell'essere stato in grado, a differenza di quanto fece il Plancarte, di aver esteso a tutta la produzione oraziana la metrica barbara e più in generale di aver completato, seguendo la *litelidad*, per la prima volta una traduzione dell'*opera omnia* del poeta latino. Ma come giustificare l'affermazione seguente «Creo haberme ceñido más al original aun en las odas por él traducidas»?

Questo miglioramento traduttivo lo si può osservare mettendo a confronto i due autori su un testo particolarmente conosciuto: l'ultimo verso dell'ode 1,11⁹³² (*carpe diem, quam minimum credula postero*). Il passo è tanto noto quanto complesso da comprendere tanto che molto spesso, come faceva notare Grimm⁹³³ si trova frequentemente citato in contesti in cui non ne viene compresa la piena gravità e drammaticità esistenziale⁹³⁴ che c'è dietro, riducendolo ad un mero motto voyeuristico. E questo dipende anche forse dal fallimento di molte operazioni traduttive nel *vertere*,

⁹²⁸ Ad esempio *carm.* 3, 30: forme verbali all'inizio del verso o emistichio, nomi propri alla fine cf. *ibidem*.

⁹²⁹ Bonifaz Nuño 2007, p. XX.

⁹³⁰ del Mar Plaza Picón 2007, p. 215. In altri casi tuttavia si stacca da tale uguaglianza come in si discosta dal senso dell'originale, come in *carm.* 1, 1 in cui *atavis ... regibus* viene tradotto come «*reyes abuelos*» o in *carm.* 4, 7 in cui *comae* è tradotto con «*crines*».

⁹³¹ Bonifaz Nuño 2007, p. XIX.

⁹³² Per alcune tra le più importanti teorie sul *Carpe diem* si può citare A. Traina, *Semantica del carpe diem*, in «RFIC» 101,1973, pp. 5-21 [= *Poeti latini (e neolatini)*], I, Bologna, 1975, pp. 227-251), G. Mazzoli, *giorno «lacerato» e il tempo «sfruttato»*, in Aa.Vv., *Studi di filologia classica in onore di G. Monaco*, II, Palermo, 1990, pp. 1025-1037, Traina, *La linea e il punto {Ancora sul carpe diem}*, in «Paideia» 48 (1993), pp. 100-103 [= *Poeti latini (e neolatini)*], IV, Bologna, 1994, pp. 191-195], G. D'Anna, *Ancora sul motivo oraziano del «carpe diem»*, in *Atti Acc. Arcadia*, 3, v. 7, 1979, pp. 103-115, H. Bardon, 'Carpe diem'. «REA» 46, 1943, pp.45-55, l'interpretazione di R.E. Grimm, *Horace's carpe diem*, in «Class. Journ.», 58, 1962, pp. 313-318, W. S. Anderson, 'Horace's different recommenders of "carpe diem" in C. 1.4, 7, 9, 11, in «CJ» 88, 1992, pp. 115-22 e i più recenti interventi di M. Marsilio, *Two notes on Horace, Odes 1,11* in «QUCC» 3, 2010, pp. 117-123, G. Braden, 'Carpe diem', in A. Grafton, G. W. Most, S. Settis, (ed. by), *The Classical Tradition*, Cambridge-Massachusetts-London 2010, pp.169-170. Per un commento più generale di Hor. *carm.* 1, 11 cf. C.W. Nauck (hrsg. von), *Des Q. Horatius Flaccus Oden und Epoden*, Leipzig, 1885, pp. 37-38; J.G. Orelli-J.G. Batter-G. Hirschfelder (hrsg. von), *Q. Horatius Flaccus*, I, Berolini. 1886 (=Hildesheim- New York, 1972) pp. 70-72; A. Kiessling, R. Heinze (hrsg. von), *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Berlin, 1976, p. 77-79; F. Plessis (éd. par), *Oeuvres d'Horace*, I, Paris, 1924, pp. 35-36, E. Turolla, (a cura di) *Q. Orazio Fiacco. Le Odi*. Torino, 1962, pp. 44-47; F. Arnaldi (a cura di), *Orazio. Odi ed Epodi*, Milano, 1969, pp. 30-31; R.G.M. Nisbet, M. Hubbard (ed. by), *A Commentary on Horace: Odes Book*, Oxford, 1970, pp. 134-142; ed infine E. Romano (a cura di), *Q. Orazio Fiacco. Le Opere*, I, Roma, 1991, pp. 523-526. Ma sull'ode esiste una bibliografia sterminata.

⁹³³ Grimm 1963, pp. 313-314.

⁹³⁴ Minarini 1989, p. 76.

al di là della mera resa elementare, la profondità del contenuto oraziano non tanto per superficialità quanto per i numerosi ostacoli sintattici, metrici e lessicali che il verso presenta: un traduttore di qualsiasi lingua⁹³⁵ che si trovasse a tentarne l'impresa dovrebbe innanzitutto provare a rendere la locuzione idiomatica *Carpe diem*, poi il coriambo *quam minima* e il dimetro dattilico *credula postero* nel loro dissimulare l'ultimo dei divieti contenuti nell'ode⁹³⁶. Alfonso Mendez Plancarte così scioglie le difficoltà:

¿Ves tu flor? ¡Cógela! / ¡Del mañana/ Seamos incrédulos⁹³⁷!

Nella sua traduzione si può notare innanzitutto come, oltre alla perfetta resa metrica, Mendez Plancarte abbia pienamente compreso quello che è il valore del verbo *carpe* non limitandosi ad intenderlo come un edonistico «goditi il presente» come ad esempio traduce in italiano Ramous⁹³⁸ (di cui eventualmente può essere una conseguenza) ma riprendendo il suo valore latino, quello a metà fra il cogliere e il prendere, tra il *rapio* e il *sumo* come ha evidenziato Alfonso Traina nel suo fondamentale studio del 1973⁹³⁹. Il verbo *coger* scelto da Plancarte ha il merito sia di richiamare nello schema vocalico e consonantico il *carpe*, sia, esplicitando la metafora del fiore, di evidenziarne il valore primario, condiviso anche dall'italiano cogliere, spiccare quello cioè di un movimento lacerante e progressivo che va dal tutto alle parti, come sfogliare una margherita o mangiare un carciofo⁹⁴⁰. Inoltre seppur cambiati di posto ritroviamo l'idea del domani, fondamentale in quella compresenza di valori temporali⁹⁴¹ che incomincia già nel verso precedente con *aetas*, e il termine *credula* reso, secondo l'uso che riprenderà Bonifaz, con la parola spagnola che ne conserva l'etimo latino. Manca però il riferimento a *dies* oscurato dalla metafora floreale e quel *nec minimum* che «riduce senza annientarla del tutto la fede nel domani caratteristica sia della protagonista sia dell'umanità intera»⁹⁴². E le successive traduzioni in terra sudamericana, a prescindere dalla scelta metrica o prosastica, non portano significative evoluzioni: per esempio, la traduzione del 1960 di Aurelio Espinosa Pólit «goza el día de hoy: ¡quíensabe si mañana otro tendrás!»⁹⁴³ mantiene l'idea del domani presente nel testo originario, salvaguardando con *día* anche la radice di *dies* latino, **dje(w)-*, lo spazio luminoso del cielo, ma perde l'etimo di *credula* e il *gozar* scelto per rendere il verbo latino, si riferisce più al risultato che all'azione espressa da *carpere*. Quest'ultima viene mantenuta dalla traduzione messicana di Francisco Montes de Oca del 1973: «coge este día y fíate lo menos posible en el siguiente»⁹⁴⁴ dove però viene completamente a meno l'attinenza etimologica della seconda parte del verso⁹⁴⁵. Accanto a tutte queste soluzioni la versione che nel 2007 sceglie di pubblicare Rubén Bonifaz è la seguente:

Agarra el día, en lo más mínimo crédula al próximo.⁹⁴⁶

⁹³⁵ Ad esempio in italiano le traduzioni vanno dal «goditi» (Vitali, Cetrangolo, Ramous), all'«afferra» (Canali, ma vd. anche Pascoli in prosa), al «cogli» (Mandrizzato, Turolla), al «vivi questo giorno» (Sanguineti).

⁹³⁶ Traina 1975, p. 247.

⁹³⁷ Mendez Plancarte 1946, p. 14.

⁹³⁸ Ramous 1954, p. 30.

⁹³⁹ Traina 1973, pp. 9-11

⁹⁴⁰ *Ibidem*. Vedi anche *Th.II.* s.v., col. 491 e la voce *carpo* compilata dallo stesso Traina nell'*Enciclopedia Virgiliana* (I, p. 676-677).

⁹⁴¹ Landolfi 1995, p. 234. Partendo dal processo tecnico di 'spiccare', come notava già Porph, Hor. *carm.* 1,11,8, Orazio opera una *traslatio a pomis sumpta* [...], *quae scilicet ideo carpinus, ut fruamur*.

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ Espinosa Pólit 1960, p. 71.

⁹⁴⁴ Montes de Oca 2006, p. 12.

⁹⁴⁵ Urbina Reyes 2016, p. 135.

⁹⁴⁶ Bonifaz Nuño 2007, p. 46.

Qui pienamente si può comprendere l'avanzamento traduttivo di Bonifaz rispetto alla versione di Plancarte; così come il suo maestro, e a differenza, ad esempio, di Pólit, Bonifaz comprende pienamente il valore del *carpere*, forse anche meglio della versione del '46 in quanto se *agarrar* non riprende come *coger* la sequenza vocalica e consonantica latina, ne tuttavia rispecchia pienamente la semantica non solo per quanto riguarda l'idea del fiore ma proprio nel concetto di prendere a sorpresa, in maniera violenta, dolorosa, inaspettata; il verbo *agarrar*⁹⁴⁷ infatti è corradicale di *garra* già visto nella *Lamentaciòn*, ovvero lo sperone, l'artiglio dello sparviero che scende in picchiata a ghermire con dolorosa forza la preda che non se lo aspetta e a farla prigioniera, *captiva* (parola peraltro imparentata con *carpere*)⁹⁴⁸. Alla tenue immagine del cogliere un fiore, si aggiunge in Bonifaz come in Orazio, la violenza sorprendente del *rapio* latino⁹⁴⁹. Inoltre il poeta messicano si distacca dall'esplicitazione plancartiana della metafora del fiore, in quanto è già presente, come in *carpo*, nella semantica del verbo stesso, nella conoscenza della lingua e dei suoi livelli da parte dei lettori, così che possa avere spazio per introdurre invece *diem* che, riprendendo una soluzione comune agli altri traduttori, a differenza invece di Plancarte, è reso mantenendo il legame etimologico con la luce. Ed è da notare come, seguendo il testo latino, non venga esplicitato mediante un'espressione dimostrativa come *este* o temporale come *hoy*, universalizzando e rendendo sì presente ma in quanto eterna, la continua lacerazione del giorno, per riprendere un'espressione di Giancarlo Mazzoli, a cui il saggio epicureo si sottopone per godere «pienamente dell'unica vita che abbiamo a disposizione, e per questo ogni momento di essa, ogni sua frazione, diviene preziosa e degna di essere assaporata fino in fondo»⁹⁵⁰. Ma la *literalidad* non si ferma alla resa pedissequa della *callida iunctura* ma si estende anche al resto del verso tentando di mantenere costantemente l'identità del testo latino: sulla scorta di Mendez Plancarte si usa la parola spagnola più vicina al *credula* latino ed anche i restanti termini seguono tale linea di continuità: il *en lo màs mínimo* rende la pienezza temporale del *nec credula* latino e il dimetro dattilico è tradotto nel massimo rispetto dei valori sillabici e posizionali con il *postero* spagnolo, restituito nella sua posizione esposta originaria, che sostituisce il ben più prosastico *mañana*.

Una traduzione dunque che porta la *literalidad* ai suoi massimi livelli e che si scontra continuamente con quel problema complesso, segnalato nella sua introduzione del 2007, di una sintassi o di un lessico latini a volte irriducibili al nuovo sistema linguistico, tentando di mantenersi il più possibile vicino all'autore classico, anche a costo di apportare una «cierta violencia al uso vulgar de nuestra lengua»⁹⁵¹. Questo, ad esempio, è il caso del tentativo di resa di quella che Reyes Coria chiama «inclusiòn del antecedente en la oraciòn del relativo»⁹⁵², presente a cavallo tra il primo e secondo verso di *car. 1,1* (*quam sibi sortem seu ratio [...] illa*) che il traduttore veracruzano traduce così:

cualquier fuere la suerte/que o la razòn le haya dado [...].

Tale violenza verbale, come si può vedere dall'esempio appena citato, porta inevitabilmente al rischio di un'oscurità, o addirittura talora di una vera e propria difficoltà da parte di un lettore

⁹⁴⁷ Per i significati della parola rimando a RAE, sf., 2014.

⁹⁴⁸ Landolfi 1995, p. 232.

⁹⁴⁹ Traina 1973, pp. 15-17.

⁹⁵⁰ Linguisti 2001, p. 4.

⁹⁵¹ Reyes Coria 2005, p. 38.

⁹⁵² Ivi, p. 37.

moderno nel seguire il testo tradotto che, nel tentativo estremo di resa dell'originale latino, abbandona talvolta i canoni linguistici spagnoli; questo è poi in parte acuito anche da note di commento estremamente scarse nel loro ruolo esplicativo, una peculiarità, intenzionalmente congegnata dallo studioso, che si spiega esaminando la natura stessa di tali apparati: In fondo come si è detto anche queste sono parte integrante della traduzione e come la traduzione non esplicita, non spiega, non parafrasa ma si attiene al testo nelle sue *ipsisissima verba* così fanno le note⁹⁵³. Ma Bonifaz Nuño, nella medesima introduzione, richiamandosi al suo maestro, dichiarava che la comprensione immediata non fosse così importante, meglio era che il lettore leggesse l'opera come se già sapesse le notazioni storiche, come se comprendesse le strutture alle volte complesse che componevano il versificare, lasciando alla sonorità stessa delle parole, all'insieme del testo il compito di chiarire i suoi significati più nascosti; solo «así, en último término, el deleite de la pura poesía puede llegar a percibirse sin estorbo»⁹⁵⁴.

Anche nell'*incipit* della sua prima opera traduttoria in assoluto, *Las Geórgicas* nel 1963 domina la *literalidad* fin dalla famigerata *página VII*, dall'introduzione, in cui si legge perentoriamente:

Ho preteso di attenermi pedissequamente⁹⁵⁵ all'originale; su questo baso la mia unica speranza di ricompensa. Non ho cercato di inventare nulla, non ho cercato di spiegare nulla. Ho lavorato solo per mettere davanti a ogni parola latina lo specchio di una parola spagnola. Ho imitato il più possibile, nello spirito della nostra lingua, la costruzione latina. Ho cercato di seguire i giri di parole e il modo di versificare latino e l'ho seguita nella misura in cui le mie forze me lo hanno permesso⁹⁵⁶.

Allo stesso modo si ripete due anni più tardi nell'*incipit* delle sue *Bucólicas*

Ho cercato di rendere il testo il più letterale possibile, perché penso che la letteralità nella traduzione di un classico sia il modo migliore per raggiungere la fedeltà, e che la traduzione fedele della parola includa naturalmente la fedeltà nella traduzione dell'idea⁹⁵⁷.

E uguale concetto è reiterato nella traduzione del 1972 dell'*Eneide* che completa l'*opera omnia* virgiliana:

Ho preferito attenermi al più completo letteralismo [...] invece di ricercare l'essenza dell'originale attraverso il sistema, sempre scadente e ignobile, quando si tratta di tradurre un'opera classica, che comporta una diluizione parafrastica⁹⁵⁸.

Nel caso però della produzione virgiliana, a differenza di Orazio, l'operazione che compie Bonifaz non è un *unicum*, prima di lui *fuertant multi*, come si è visto, traduttori di Virgilio e tra i molti almeno due avevano cercato, uno anche esplicitandolo in teoria, di attenersi alla lettera del poeta mantovano, al *verbum de verbo*: José Rafael Larrañaga e Joaquín Arcadio Pagaza. Di entrambi Bonifaz era a conoscenza e anzi nel 1987 curò proprio un lavoro dedicato all'opera traduttiva di Pagaza nel quale si trova un puntuale confronto fra le prime versioni, le *parafrasis*, di Pagaza e

⁹⁵³ Il concetto si ritrova esplicitato nell'introduzione alle *Metamorfosi* ovidiane in cui si critica «la costumbre de interpretar los textos clásicos en lugar de seguirlos con rectitud y humildad» (Bonifaz Nuño 1979, p. XI).

⁹⁵⁴ Bonifaz Nuño 2007, p. XXI.

⁹⁵⁵ Il termine che usa Bonifaz è «servilmente» tanto che De Gante Centeno 2021, p. 71 parla di «servilismo» come carattere della traduzione bonifaziana.

⁹⁵⁶ Bonifaz Nuño 1963, p. XXXVII. Trad. mia.

⁹⁵⁷ Bonifaz Nuño 1967, p. XLVIII. Trad. mia.

⁹⁵⁸ Bonifaz Nuño 1972, p. CLXIII. Trad. mia.

quelle teoricamente più letterali del 1908 e del 1913, atto a dimostrare ancora una volta la superiorità della traduzione *ad litteram*. Tramite queste, dice, Pagaza riuscì a dare vita alle opere di Virgilio «contribuyendo a su inmortalidad con su trabajo efímero y humilde de traductor»⁹⁵⁹. E nello stesso testo c'è spazio anche per un'importante lode a Larrañaga, a partire dal quale:

la traduzione diventa ciò che penso debba essere: una forma che, come un velo, copre l'originale; ma come un velo perfettamente trasparente che, almeno per il tempo in cui è costruito, è incapace di proiettare su di esso la benché minima ombra⁹⁶⁰.

Se sia Pagaza che Larrañaga traducono Virgilio e cercano di farlo in maniera letterale, è vero però che l'operazione di Bonifaz va, come nel caso di Orazio, al di là dei suoi predecessori. Ciò lo si può osservare, come nota Rìo Torres Murciano nella minuziosa analisi che ne fa in *Nova Tellus*⁹⁶¹, riprendendo un passo delle *Ecloghe* ed andando a confrontarne la traduzione che ne fanno i tre autori nelle rispettive edizioni.

Il passo di Virgilio è tratto dall'ecloga VIII dedicata ad Asinio Pollione e concernente una lotta canora tra i pastori Damone e Alfesibeo; il primo racconta di un amore infelice mentre il secondo ribatte parlando, in una specie di «fiction of voice within a fiction of voice»⁹⁶² per riprendere l'efficace espressione di Breed, di una donna che attua un incantesimo per riportare a sé l'amato Dafni. Così esordisce Alfesibeo⁹⁶³:

*Effer aquam, et molli cinge haec altaria vitta,
verbenasque adole pinguis et mascula tura [...]*

Larrañaga rendeva questi versi così⁹⁶⁴:

Trae, Amarilis, agua, y los altares
con esta blanda venda ve ciñendo:
enciende yerbas en aceite imbuidas,
quema el más puro y excelente incienso

La maggiore differenza qui sta principalmente nel tipo e nel numero dei versi adottato: ai due esametri virgiliani corrispondono ben quattro endecasillabi sciolti di Larrañaga: questo però non produce particolari tradimenti del testo di partenza⁹⁶⁵: i primi due traducono letteralmente il latino

⁹⁵⁹ Lopez Mena 1987, p. 323.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 316. Trad. mia.

⁹⁶¹ Un altro importante confronto si trova tra le traduzioni virgiliane di Espinoza Pólit e Rubén Bonifaz in De Gante Centeno 2021, pp. 72-76.

⁹⁶² Breed 2006, p. 36.

⁹⁶³ *ecl.* 8, vv. 64-65. Sull'*ecl.* 8 ed in particolare sull'incantesimo della maga cf. Pellingier 2012, pp. 39-79 che opera un confronto tra il *carmen* virgiliano ed altri testi simili della letteratura latina, da *epod.* 17 fino alla maga Eritto del VI libro di Lucano (in partic. pp. 43-48 in cui si esamina più in dettaglio il passo analizzando anche somiglianze e differenze con il modello teocriteo).

⁹⁶⁴ Larrañaga 1787a, p. 106.

⁹⁶⁵ Come sottolinea lo stesso Larrañaga infatti: «en traducción [...] como en un espejo debe copiarse el semblante del original [...], debe el castellano sacar en hombros al latín, como Eneas a su Padre, para que los dos lleven un camino» (ivi, pp. VIII-IX).

dell'originale, mentre i secondi due introducono lievi modifiche⁹⁶⁶. Forse il più vistoso effetto di tale reduplicazione sta nel fatto che l'imperativo *adole* sia tradotto due volte con *enciende* prima e con *quema* nel verso immediatamente successivo, rendendo l'espressione alquanto ridondante senza però che ciò introduca deviazioni rispetto al contenuto originale. Per il resto la traduzione mantiene il verbo incipitario, cerca di riprodurre i valori posizionali, per quanto consentito dalla diversa impostazione metrica, del verso e le variazioni si mantengono minime: l'anticipazione del nome di persona Amarillis che nel testo originale è introdotto solo al v. 78 (tra l'altro lasciato nella sua forma latina), la traduzione di *pingues* con *aceite imbuidas*, il rendere *mascula thura* con una specificazione aggettivale di grado positivo (*puro y excelente incienso*) non presente nel testo latino e il *simplex pro complexo* (si potrebbe quasi dire) nel rendere il termine di connotazione più specifica e tecnica *verbenas* con il generico iperonimo *yerbas*⁹⁶⁷.

Pagasa invece nel 1887 traduceva così il passo nella sua parafrasi:

El agua dame, y ciñe aquestas aras

Con blancas tocas; quema las verbenas

Mejor logradas y el incienso macho⁹⁶⁸

Perfezionata nel 1913 con:

Trae el agua, y ciñe estos altares

Con blanda venda; pingües las verbenas

Debes quemar y másculos inciensos⁹⁶⁹

⁹⁶⁶ Del Río Torres Murciano 2024, p. 118.

⁹⁶⁷ Questi ultimi due casi di “deviazione” rispetto alla lettera sono poi, come nota del Río Torres Muciano (*ibidem*), probabilmente derivati dal commento a Virgilio del padre gesuita Juan Luis de la Cerda (Toledo 1560 circa-Madrid 1643), autore anche del *De institutione grammatica libri quinque*, testo che fu a lungo obbligatorio per l'insegnamento del latino nelle scuole di Spagna (cf. Mazzocchi 1993, pp. 1-13). L'influsso del suo commento era del resto ammesso dallo stesso Larrañaga che dichiara: «La principal [diligencia] ha sido colectar cuantos *Comentarios y Traductores de Virgilio* me han sido posibles; y me parece que con tener al subtilísimo y diligentísimo Padre Luis de la Cerda no necesitaba otro, así por su eficazísima diligencia y vastísima erudición como por tener recopilados en sí a los más célebres Comentadores (por lo menos en los puntos de mayor dificultad) tales como Scaligero, Turnebo, Nascimbeni, Donato, Germano, Hortensio, Corrado, Budeo, Gifano, Nanio, Robortelo y otros; pero, a más de este vivísimo Comentador, a mi juicio el mejor de todos, he tenido presentes los *Comentos* de Servio, en que asimismo se incluyen los de otros varios como Probo, Filargirio, Victorio, Salmacio, Taubmano, Bersman, Hartungio y otros. Item, los *Comentos enteros* de Mancineli, los del famoso Ascensio, a Pierio de varia lectione, al Padre Pontano, al Padre Carlos La-Rue en el Comento que hizo para el uso del Delfín, a Juan Minellio, a Schrevelio, al Padre Aranha, Farnabio y Erithreo; y de los castellanos al Padre Fray Luis de Leon, Padre Fray Pedro de Moya, Doctor Gregorio Hernández de Velasco, Diego López, las *Églogas*, y *Geórgicas* de Cristóbal de Mesa, las de Juan de Guzmán, algo del Maestro Francisco Sánchez de las Brozas y las célebres *Notas Castellanas* del Padre Petisco. Otros de que tengo noticia no ha habido en las Librerías públicas, ni con eficaces diligencias se han podido conseguir» (Larrañaga 1787a, pp. IX-X).

⁹⁶⁸ Pagasa 1887, p. 66.

⁹⁶⁹ Pagasa 1913, p. 44.

Ancora una volta la scelta del metro impedisce di raggiungere la perfetta equivalenza dei versi ma si può notare una maggiore adesione soprattutto nella versione del 1913, in cui viene a meno quel «follaje inútil de tantos rasgos inventados y explicativos que los rodean y los diluyen»⁹⁷⁰ della versione parafrastica, a Virgilio rispetto alla versione di Larrañaga che probabilmente Pagasa conosceva⁹⁷¹: vi è il rispetto dei valori incipitari e sono eliminate quasi tutte le aggiunte esplicative del testo precedente con *pingue* e *mascula* che sono resi, in pieno accordo alla teoria bonifaziana, con i corrispettivi termini spagnoli più vicini all'etimo. Per citare ancora l'analisi che Rubén Bonifaz fa su Pagasa si può ben affermare che: «en este punto, Virgilio apareció nuevamente vivo, vivificado y comunicable, veinte siglos después de su muerte»⁹⁷².

Il traduttore veracruzano infine così rende il distico:

Saca el agua, y estos altares ciñe con cinta flexible,

y verbenas pingues e inciensos machos enciende⁹⁷³

La maggiore fedeltà al testo si può osservare anche non entrando immediatamente nel campo delle parole ma semplicemente osservando il numero dei versi: due per Virgilio, due per Bonifaz. Questa equivalenza è dovuta al fatto che a differenza dei predecessori non si è limitato ad utilizzare un verso moderno ma, sulla scorta di Mendez Plancarte:

Cercando il numero delle sue sillabe e le parti in cui ammette i suoi accenti, ho rielaborato l'esametro virgiliano con un verso di misura variabile tra le tredici e le diciassette sillabe, con una cesura mobile. Ho utilizzato solo due accenti fissi, che, se si considerano le ultime cinque sillabe di ogni verso come un gruppo a sé stante, cadono sulla prima e sulla quarta sillaba, in modo da copiare il ritmo dei dattili e degli spondei obbligatori alla fine di ogni esametro⁹⁷⁴.

Tale scelta, se da un lato permette la piena aderenza al metro latino, influenza tuttavia il livello lessicale, introducendovi alcune innovazioni come, ad esempio, la preferenza accordata a *flexible* che forse non copre tutta la semantica del *blanda* latino ma che è funzionale a completare la riproduzione accentuale della cadenza adonica⁹⁷⁵. Per il resto però, tolti i due evidenti giochi etimologici (*ciñelcinta*; *inciensolenciende*) non presenti nel testo ma più attinenti alla lingua d'arrivo e una scelta di *enciende* più serviana che virgiliana⁹⁷⁶, il testo si mantiene perfettamente aderente all'originale.

Se ci sofferma infine ancora un po' nel prologo appena citato della prima traduzione di Bonifaz si può trovare la risposta anche alla seconda domanda della nostra ricerca: ovvero quali siano i lettori coinvolti o pensati come da coinvolgere nell'operazione traduttiva bonifaziana; Come si evince

⁹⁷⁰ Lopez Mena 1987, p. 333. Peraltro in questo caso specifico i *rasgos* inutili sono limitati alla sola variazione di *dame* per *effer*.

⁹⁷¹ Del Río Torres Murciano 2024, p. 119.

⁹⁷² Lopez Mena 1987, p. 314.

⁹⁷³ Bonifaz Nuño 1967, p. 37.

⁹⁷⁴ Bonifaz Nuño 1967, p. XXXVII. Trad. mia.

⁹⁷⁵ Del Río Torres Murciano 2024, p. 125

⁹⁷⁶ La scelta di *encender* per rendere il verso virgiliano può infatti spiegarsi con la glossa che ne fa il commentatore (Serv., *ecl.* 8, 65: *Adole: incende. sed κατ' ἐϕημισμὸν dicitur, nam 'adole' est auge*). Cf. *ibidem*; Del Río Torres Murciano fa anche un altro esempio di questo tipo sottolineando come la *literalidad* non sia semplicemente un tradurre la parola classica con il corrispettivo più vicino ma sia un procedimento meno automatico che comporta scelte e riflessioni che vanno anche al di là del semplice stato testuale (*ivi*, p. 126).

infatti dal passo sottoriportato I lettori a cui mira il traduttore messicano sono essenzialmente di tre tipi:

Chi conosce il latino e vede la mia traduzione, può forse divertirsi a notare le difficoltà superate, chi non conosce la lingua, può usare la mia versione, lo dico con profonda umiltà, per avere un'immagine approssimativa delle *Georgiche*, fedele pur all'interno del necessario processo d'impoverimento che ogni lavoro di questo tipo comporta. Infine, lo studente di latino, al quale ho pensato mentre mi affaticavo nella mia traduzione, sarà in grado di utilizzarla con una certa facilità e, oso sperare, con un certo profitto, quando confronterà i testi, latino e spagnolo, di questa edizione bilingue⁹⁷⁷.

Una traduzione dunque che pur mantenendosi fedele il più possibile alla lingua, pur reiterando le finalità proprie di quelle traduzioni "filologiche" criticate da Reyes, non è pensata soltanto per un pubblico di specialisti che pure, nella loro superiore conoscenza linguistica, potranno godere di un *quid* in più nel riuscire a penetrare all'interno, si potrebbe quasi dire, della bottega traduttiva di Bonifaz, nella sua lotta erudita con il testo classico, ma è pensata anche per una *audience* più vasta ed elaborata in modo da poter rendere accessibile al maggior numero di persone possibili, se non la duplice esperienza di chi conosce entrambe le lingue, almeno un'idea che si avvicini il più possibile alla, per usare un termine gerolimiano, *proprietas* dell'opera, in questo caso, di Virgilio. Ecco allora che, in tale visione, la *literalidad* è intensa non come banale dimostrazione di abilità o come erudito meccanismo esegetico quanto come concreto strumento di diffusione, educazione e comprensione, declinata in vari livelli, della cultura classica.

Un ultimo esempio può essere fatto di traduzione bonifaziana, questa volta traendolo dal greco, e più in particolare andando ad esaminare la traduzione del poema che, come lui stesso sostenne, fu il «màs bello que he leïdo jamàs»⁹⁷⁸, l'*Iliade* omerica. Anche in questa opera, perentoria si staglia nell'incipit la dichiarazione di assoluta fedeltà rispetto al testo di base:

Ho evitato di cedere a qualsiasi tentazione di introdurre ornamenti o chiarimenti. Per quanto possibile, al fine di preservare qualcosa del sistema formulaico del poema e dei modi della sua origine orale, ho mantenuto le ripetizioni di espressioni che sono persistenti in esso; per quanto riguarda le parole che stimo di carattere speciale ho sempre cercato di tradurle con una sola delle nostre⁹⁷⁹.

Si può verificare questa *literalidad* bonifaziana proponendo un ultimo confronto con due testi che in modo o nell'altro segnarono la storia iliadica in Messico (anche se a dirla tutta una delle due non è neppure prodotta da un messicano) e a cui, se si vuole, anche la stessa traduzione di Bonifaz è indissolubilmente legata: una è il tentativo fermatosi alla nona rapsodia di Alfonso Reyes mentre l'altra è quella di Segalà, l'edizione che grazie all'opera di Vasconcelos segnò la nascita dell'interesse per il Classico da parte di Bonifaz. E, per osservare le peculiarità delle tre traduzioni non serve confrontare grandi sezioni di un canto né pochi versi come si è fatto con Virgilio e neppure una linea di testo particolarmente ostica come il *Carpe diem* oraziano, ma basta osservare il loro comportamento proprio in quelle piccole espressioni ripetute, formulaiche, complesse da tradurre e completamente fuori dal gusto moderno: gli epiteti omerici. Tralasciando qui la discussione riguardante l'opinione che i tre autori avevano circa la questione omerica che

⁹⁷⁷ Bonifaz Nuño 1963, p. XXXVII. Trad. mia.

⁹⁷⁸ Vianello de Córdoba 1997, p. 28.

⁹⁷⁹ Bonifaz Nuño 2019, p. XXXIII. Trad. mia.

inevitabilmente come Guichard giustamente nota⁹⁸⁰, influenza anche l'arte traduttiva, si possono esaminare due casi; il primo epiteto da prendere in considerazione è quello di Iris, *ποδήνεμος* come ad esempio viene chiamata in Il 2,786. È un epiteto esclusivamente iliadico che non si trova in nessun canto dell'*Odissea* e può costituire una difficoltà al traduttore che vi si confronta nel riuscire a rendere pienamente i due elementi che lo costituiscono: l'idea di *πούς* (piede) più quella di *ἄνεμος* (vento). Non solo l'etimo è complesso da rendere ma la stessa combinazione dei due elementi dell'epiteto non è banale; come infatti sostiene Bader «gardant l'ordre des mots de ce syntagme il inverse l'ordre des membres de *ποδήνεμος*, dont l'ordre n'est pas l'ordre banal d'un bahuvrihi ordinaire comme *ἀελλό-πος*; c'est là un jeu de poète qui jongle avec la structure des composés pour en faire des kenningar, comme le font les poètes qui se réclament à propos de ces jeux de la langue des dieu»⁹⁸¹.

Come rendono l'epiteto i tre traduttori? Segalà, traducendo il passaggio del II canto, adotta la soluzione di una più "comoda" perifrasi, traducendo con «Iris, la de los pies ligeros»⁹⁸², soluzione che gli permette di rendere il significato dell'espressione senza dover forzare troppo la lingua, ma che al tempo stesso presenta la criticità di non rendere alla perfezione il testo omerico, la straordinaria capacità di condensare il concetto in un unico lessema che in Segalà viene smembrato in un più ampio sintagma. Ma c'è da dire che la resa letteraria non era il principale obiettivo che Segalà si era posto per la sua traduzione che mirava piuttosto a rendere un testo che fosse accessibile ad un largo pubblico⁹⁸³. Alfonso Reyes la traduce in due modi come «la leves-pies» e come «Iris de pies aligeros»⁹⁸⁴. La prima è corretta anche se «prosaica»⁹⁸⁵, la seconda invece è scorretta in quanto introduce un elemento (le ali) che forse è implicito anche nel testo greco ma, come dice Amparo Gaos, «el epíteto homérico evoca el viento, no las alas»⁹⁸⁶. Il vento invece si ritrova pienamente in «pies de viento»⁹⁸⁷ ovvero la soluzione adottata da Rubén Bonifaz. La traduzione non è perfetta, la lingua spagnola si oppone alla possibilità della sintesi estrema del concetto condensato in un unico termine ma, pur nei limiti appena evidenziati, l'espressione coniata dal traduttore veracruzano è più sintetica rispetto alla perifrasi di Segalà e, a differenza delle traduzioni, di Reyes non aggiunge nulla, non interpreta nulla ma si limita a rendere in castigliano i due valori semantici, dei piedi e del vento, contenuti nell'epiteto, rispettandone quell'ordine particolare, poetico quasi, per richiamare Bauer. La stessa situazione si può osservare per l'epiteto che caratterizza Ares a Il. 5,31 *τειχεσιπλήτου* che a *τειχος* associa la radice di *πελάζω*, il demolitore di mura che è reso pienamente in un unico epiteto da Rubén Bonifaz come «tumbamurallas»⁹⁸⁸ mentre sia Reyes, con «Ares que murallas volteas», sia Segalà con «demoledor de murallas»⁹⁸⁹ ricorrono a perifrasi corrette nella sostanza ma mancanti della sintesi dell'originale.

⁹⁸⁰ Guichard 2004, pp. 426-428.

⁹⁸¹ Bader 1992, p. 69.

⁹⁸² Molina 2006, p. 338.

⁹⁸³ Ivi, p. 336.

⁹⁸⁴ Ivi, p. 339.

⁹⁸⁵ *Ibidem*.

⁹⁸⁶ *Ibidem*.

⁹⁸⁷ Bonifaz Nuño 2019, p. 41.

⁹⁸⁸ Ivi, p. 76. «*Tumbar*: 1. tr. Hacer caer o derribar a alguien o algo. Sin.: derribar, abatir, tirar, tender, desplomar, revolver, voltear.» (Cf. RAE, sf., 2014).

⁹⁸⁹ Molina 2006, p. 339.

La *literalidad* però, soprattutto nell’opera omerica non sempre si può pienamente attuare. Alle volte il traduttore deve cedere il passo ed arrendersi al fatto che non sia possibile fino in fondo seguire la traccia del cantare omerico pena, come già ricordava il patrono dei traduttori, l’ottenere un *ordinem ridiculum et poetam eloquentissimum uix loquentem*⁹⁹⁰. A tal proposito si può fare un’ultimo esempio che si trova a *Il. 6, 407*: è uno dei tanti *δαιμόνιε*, termine usato sempre al vocativo nei discorsi diretti, estremamente complesso da tradursi⁹⁹¹ che si trova nell’*incipit* di un famoso discorso, inserito in un ancor più famoso episodio che è l’incontro di Ettore con Andromaca alle porte Scee. Come rendere quel vocativo in cui Andromaca riversa tutto il suo dolore, il suo rimprovero per l’amato che si butta abitualmente per primo nella mischia non pensando a lei e al piccolo Astianatte?

<i>Il. 6, 405-409</i>	Luis Segalá (1908) ⁹⁹²	Alfonso Reyes (1951) ⁹⁹³	Bonifaz Nuño (2019) ⁹⁹⁴
Ἀνδρομάχη δέ οἱ ἄγχι παρίστατο δάκρυ χέουσα,/ ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε:/ δαιμόνιε φθίσει σε τὸ σὸν μένος, οὐδ' ἔλεαίρεις /παῖδά τε νηπίαχον καὶ ἔμ' ἄμμορον, ἦ τάχα χήρη/σεῦ ἔσομαι·	Andrómaca, llorosa, se detuvo a su vera, y asiéndole de la mano, le dijo: « ¡Desgraciado! Tu valor te perderá. No te apiadas del tierno infante ni de mí, infortunada, que pronto seré viuda;	Andrómaca llorosa se detuvo a su lado,/ y dijo sacudiendo la mano del varón:/ ¡Ciego! ¡Tu mismo arrojo te perderá sin duda!/ ¿No temes por tu huérfano ni te apiada tu viuda,/ y Andrómaca se detuvo cerca de él, lacrimando,/ y se le asió de la mano, y su palabra habló, y lo nombraba:/ "Numen: este tu ánimo te destruirá, y no compadeces/ al niño aún sin habla y a mi desgraciada, quien pronto enviudada/ de ti, seré;	

La traduzione di Segalà con *desgraciado* è la più lineare, esprime la drammaticità del momento, ma l’aggettivo scelto non riesce pienamente a rendere tutta la semantica dell’invocazione⁹⁹⁵. Dal canto suo Reyes segue una strada diversa in quanto traduce l’espressione con *ciego*, dimostrando pienamente il punto di forza della sua traduzione: lui non trasla il termine impossibile da rendere in spagnolo ma, forte della sua enorme mole di cultura, come si era già accennato, «interpreta y resuelve»⁹⁹⁶; *ciego* non rende precisamente *δαιμόνιε*, non vi si avvicina foneticamente, eppure è in grado di renderne l’effetto, di esplicitare il messaggio complessivo di Andromaca, di traslarne in spagnolo non tanto la semantica quanto l’idea che accompagna il vocativo. La traduzione *numen* di Rubén Bonifaz è più ricercata, dotta, letterale, nel più puro senso del termine; se si cerca infatti il corrispettivo latino di *δαίμων* nel *Liddle Scott Jones*⁹⁹⁷ è esattamente *numen* il termine che viene fornito, che rende il valore uranico insito nell’epiteto greco, l’essere a metà fra gli dei e gli uomini⁹⁹⁸ ma non ne esaurisce la semantica. Angoscia, paura, rimprovero, straordinarietà nel carattere e nella situazione, familiarità sono tutti valori contenuti in un’unica parola davanti alla

⁹⁹⁰ Hier. *epist.* 57,5.

⁹⁹¹ Graziosi-Haubold 2010, p. 262, cf. anche Brunius-Nilsson 1955. Interessante è anche la restante parte dell’analisi contenuta nel commento dei due studiosi: «the word refers to somebody who is familiar to the speaker and yet behaves in an extraordinary and objectionable way; e.g. 2.189-90 and 199-200, with J. M. Foley 1999: 193. It features repeatedly in the second half of book 6 and indicates that tensions are running high».

⁹⁹² Guichard 2004, p. 440.

⁹⁹³ Ivi, p. 443.

⁹⁹⁴ Bonifaz Nuño 2019, p. 113.

⁹⁹⁵ Guichard 2004, p. 425.

⁹⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁹⁷ LSJ, sv. Δαιμόνιος.

⁹⁹⁸ Pellizer 2011, pp. 255-268.

quale il traduttore non può che fermarsi con «la sensación de franca impotencia»⁹⁹⁹. Come notava infatti lo stesso Bonifaz concludendo la sua *página VII*:

La lingua spagnola è incapace di fornire non dico equivalenze, ma nemmeno approssimazioni all'opulenza del vocabolario, alla flessibilità della versificazione, alla varietà di risorse, alla capacità sintattica del greco omerico¹⁰⁰⁰.

Davanti alla poliedricità della *kunstsprache* omerica, alla varietà dei suoi epiteti, all'iterazione delle forme, il traduttore si trova nella stessa situazione di un marinaio dinanzi, per utilizzare la bella metafora di un altro grande traduttore omerico Tapia Zuñiga¹⁰⁰¹, allo scoglio di Cariddi, ben conscio di dovervi naufragare pur senza rinunciare a perseguire fin dove possibile i suoi principi, pur senza piegarsi alla volontà di esplicitare, rinnovato da un punto di vista linguistico-lessicale, un testo che nella sua difficoltà trova il grande fascino che lo rende ancora vivo¹⁰⁰². Senza che ciò significhi raggiungere la più completa oscurità che impedisca la piena fruizione del poema e che, nel tentativo di un'effimera fedeltà al livello verbale del testo, ne snaturi il suo carattere più profondo; E questa particolare situazione che il traduttore messicano, come già i suoi predecessori, si trovò ad affrontare generò quella che è, richiamando ancora una definizione di Zuniga, «la versión menos bonifaciana en el mejor sentido del término»¹⁰⁰³ in cui la ricerca della fedeltà al testo si scontra con il mare che lo separa dall'antichità omerica. Bonifaz Nuño è ben consapevole delle difficoltà che un'operazione di questo tipo può comportare ma, e qui trova risposta anche il terzo quesito iniziale, dichiara sempre in incipit della sua introduzione:

Ci possono essere delle ragioni per questo [*per approntare una traduzione omerica*]. Da un lato, la lingua greca classica, purtroppo, è studiata e conosciuta da sempre meno persone ogni giorno, a causa del disprezzo che questo tipo di studio subisce attualmente. Stando così le cose, quindi, e per renderlo accessibile a chi fra noi, non è in grado di raggiungere direttamente l'originale omerico, un qualche modo per avvicinarsi ai suoi valori duraturi, un'altra versione dell'*Iliade*, troverebbe in queste motivazioni una certa giustificazione. D'altra parte, si potrebbe addurre una ragione di minori pretese rispetto alla precedente. Chiunque si cimenti in questa versione, si può supporre che abbia ricavato nei suoi approcci all'*Iliade*, forse da molto tempo, una serie di insegnamenti di vario genere e, soprattutto, un piacere così definitivo da instillare in lui una sorta di bisogno di trasmetterlo. È forse questa seconda ragione che mi ha spinto a intraprendere la versione che ora offro. [...] Per molti anni, l'approccio all'*Iliade* è stato per me fonte di conoscenza e di piacere. Riterrò dunque che il mio lavoro di tradurla nella nostra lingua non sia stato vano, se un po' di questo piacere venisse trasmesso ai miei potenziali lettori¹⁰⁰⁴.

Tre tipi di lettori dunque, lo studente, l'esperto, il semplice appassionato a cui corrispondono, come sostiene Reyes Coria, due fini fondamentali: «compartir el placer que generan los textos y ser útil a

⁹⁹⁹ Molina 2006, p. 325.

¹⁰⁰⁰ Bonifaz Nuño 2019, p. XXXI. Trad. mia.

¹⁰⁰¹ Molina 2006, pp. 327-328.

¹⁰⁰² Identica riflessione si ritrova esplicitata in versi anche in un componimento de *Homero en Cuernavaca*: «“Las cigarras de voz de lirio”, [Il. 3,146-153], dice Homero.../ Le pesa al preceptista, le duele al traductor./ La audacia del poético y voluntario error/ de escolios y de notas ha juntado un rimero./ Algo hay en Apolonio que es del mismo acero,/ y algo en el viejo Hesíodo que tiene igual sabor/. No creo que se pueda decir nada mejor,/ y juzgue cada uno lo que dicte su fuero. /¿Pues no ha osado un moderno hablarnos del clamor/ rojo de los clarines, y no es valedero/ si otro habla del negro redoble del tambor?! Transporte sensorial, Vocales de color,/ Sinestesia —perdónese el terminajo huero, /Suprarrealidad, Cantos de Maldoror.../ ¿Se asusta el avispero! / Mientras zozobra el crítico, digamos con valor: /¡Bravo por “las cigarras de voz de lirio” Homero!» (Reyes 1952, p. 35).

¹⁰⁰³ Tapia Zuniga 1998, p. 50.

¹⁰⁰⁴ Bonifaz Nuño 2019, p. XXXIII-XXXIV. Trad. mia.

los estudiantes, pero no solo poniendo a su disposición en español las obras latinas o griegas sino explicando los valores humanos, sociales y morales que quellan encierren»¹⁰⁰⁵.

In conclusione per rispondere alla domanda di partenza, una è la caratteristica principale della traduzione di Rubén Bonifaz: la *literalidad*, la letteralità a tutti i livelli, da quello lessicale a quello metrico passando anche, come ricordava Monterroso, per la cura riservata in tal senso al titolo. Con Rubén Bonifaz, e in contemporanea con una serie di altri avvenimenti, non da ultimo la fondazione della *Scriptorum*, si assiste in Messico in generale ad una virata potente verso la progressiva scientificità d'approccio ai testi classici che abbandonano le modalità interpretative e forse poco ortodosse dei secoli passati, mentre a livello traduttivo si afferma decisamente fra i due diversi approcci agli autori visti nella microstoria iniziale, quello che predilige l'assoluta fedeltà al testo, che non parafrasa ma riproduce¹⁰⁰⁶. Per sintetizzare, riprendendo una formula di De Gante Centeno con Rubén Bonifaz si assiste al «triumfo de la literalidad»¹⁰⁰⁷, una *literalidad* che deve però essere rapportata ai lettori e ai fini della traduzione. In questa prospettiva dunque la traduzione svolge un ruolo non dissimile da quello che ispirava le azioni di Alfonso Reyes o José Vasconcelos, configurandosi non come un gioco erudito, atto a dimostrare la superiore abilità nel rendere passi particolarmente difficoltosi (per quanto anche tale prospettiva sia ammessa dallo stesso Bonifaz come percorribile) quanto un mezzo per diffondere la conoscenza di due lingue che si stanno perdendo nel caotico Messico moderno, per aiutare gli studenti che un domani dovranno avere il ruolo di fondare una nazione moderna ma soprattutto per diffondere fra i lettori “comuni” opere senza tempo, con la speranza che, catturati dall'armonia della creatura si appassionino anche alla lingua che le compone con l'opprimente consapevolezza che quest'ultima «exige, para su existencia misma, ser traducida.»¹⁰⁰⁸. Ecco allora che la fedeltà all'originale non si riduce ad un pedante trasferire, senza remora alcuna,¹⁰⁰⁹ parole da una lingua all'altra, cosa tra l'altro (come nel caso omerico) a tratti impossibile, ma diviene fedeltà all'idea, al carattere che ne definisce il fascino; la *literalidad* dell'*Iliade* non è insita solo nella resa metrica o verbale ma anche nella capacità di saper restituire le emozioni che l'epica greca nel tempo ha fornito, l'amore e la morte che attanagliano e stringono l'ultimo anno di guerra¹⁰¹⁰, l'armonia dei sintagmi, la loro *noble oscuridad* che educa anche senza farsi comprendere. E lo stesso discorso vale per Euripide, Catullo, Properzio o ancora la nostalgia del ritorno di Rutilio Namaziano¹⁰¹¹. Secondo questo punto di vista si può spiegare allora il provocatorio e apparentemente esagerato giudizio di Tapia Zuniga: «si quieren ir al original de Homero, vayan a la versión del doctor Rubén Bonifaz »non perché la traduzione di Bonifaz sostituisca l'originale (al quale potrebbe tutt'al più invogliare) ma perché ne cerca di restituire l'indole, il carattere, il concetto originale, attualizzato nel mondo al quale appartiene¹⁰¹²; pur nella

¹⁰⁰⁵ Reyes Coria 2005, p. 33.

¹⁰⁰⁶ Lo stesso Bonifaz riassume quanto detto finora evidenziando e descrivendo le due strade traduttive che si possono identificare in Messico: «Desde dos puntos diferentes ha sido considerada la dedicación del traductor: o bien, como proponía Fray Luis de León, debe buscarse que las poesías escritas en una lengua extraña hablen en la propia de quien las vierte, no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en ella y naturales, o bien se ha de pretender que la versión guarde con el original una actitud servil de palabra a palabra, que la lleve a la mayor exactitud, a la literalidad más precisa a que se preste la lengua de quien la hace. En el primer caso, la traducción tenderá a una casi siempre inconseguible, siempre improbable, reproducción del sentido del original, que se verá inevitablemente falseado y corrompido. Si el que traduce es poeta - pienso en Pagaza y otra vez en Fray Luis -, el resultado de su trabajo podrá aspirar a ser una obra maestra de poesía, pero nunca merecerá que se la considere como una buena traducción. En el segundo, al querer no ya que lo escrito en la lengua original se pliegue a los caracteres naturales de la lengua traductora, sino que ésta llegue a ceñirse en las formas de aquélla, se alcanzará una obra original en la mayor parte de sus significaciones transmisibles, será una traducción leal y legítima».

¹⁰⁰⁷ De Gante Centeno 2021, p. 68.

¹⁰⁰⁸ Lopez Mena 1987, p. 311.

¹⁰⁰⁹ Río Torres Murciano 2024, p. 126.

¹⁰¹⁰ Vianello de Córdoba 1997, pp. 19-28.

¹⁰¹¹ Pabón de Acuña 2009, pp. 411-412.

¹⁰¹² Conde Ortega 2001, p. 272.

consapevolezza di non riuscirvi fino in fondo, di non riuscire mai, per chiosare la citazione dal quale tutto il nostro ragionamento è partito¹⁰¹³(cf. 3.0), a sentire risuonare l'orchestra nella sua interezza. Tradurre allora, per concludere, significa smontare analiticamente pezzo dopo pezzo un grande classico perché riuscire a rimontarlo nella propria epoca è l'unico modo per garantirne la sopravvivenza, un *matar lo que amamos*, nella certezza o nella speranza di essere in grado di sapere, citando un altro grande traduttore sudamericano contemporaneo a Bonifaz, «cómo hacer vivir a los muertos»¹⁰¹⁴

3.2.4 Poeta y traductor.

La figura però di Bonifaz Nuño, declinata in special modo nella sua attività come traduttore che è l'oggetto nel presente approfondimento, non sarebbe completa senza almeno aver accennato alla sua attività poetica, senza esaminare, pur velocemente, il suo essere autore di poesie prevalentemente d'amore. Non essendo possibile in questa sede esaminare i principi letterari del Bonifaz autore, che richiederebbero un'analisi di ben altro spessore¹⁰¹⁵, ci si limiterà ad esaminare tre casi in cui il Bonifaz poeta si interseca con il Bonifaz traduttore non solo nel senso della poesia che è ispirata dai grandi testi che il veracruzano traduce ma anche nel senso, come si è visto nella sezione generale, del poeta che emerge nell'atto del traduttore.

Il primo caso che si può riprendere è il più evidente: i grandi temi, autori, personaggi della classicità che influenzano ed ispirano la poesia di Rubén Bonifaz; si potrebbero fare moltissimi esempi di tale tipo, dai nomi delle donne amate (come Euridice ad esempio)¹⁰¹⁶, alle metafore (molto diffuse sono quelle odissiache) ma più in generale si può affermare che tutta la poesia di Bonifaz è, in una certa qual misura, fondata sul classico che è insieme alle grandi tradizioni dei *naturales* una delle due radici cardine della sua letteratura (Cf. 3.2.2). Come infatti dice, riferendosi alla raccolta *Imágenes*, Enrique Anderson Imbert la poesia di Bonifaz è «de impecable corte clásico»¹⁰¹⁷. V'è un'opera però, fra le varie, in cui si può vedere con maggiore perspicuità, questo legame fra poesia e classicità, in cui i grandi personaggi della letteratura che Bonifaz traduceva diventano i simboli stessi del Poeta e della sua attività¹⁰¹⁸: *As de oros*. In questa raccolta del 1980 vige una ripartizione ferrea: si incomincia con cinque poesie senza nome e si finisce con quattro poesie altrettanto prive di titolo, mentre in mezzo troviamo, inframmezzati ad altre poesie anonime, componimenti dedicati ad eroi biblici o mitologici come Ippolito, Ulisse, Teseo, Isacco, Enea, Edipo, Giuda, Cinira, Capaneo, Tieste e Ammone¹⁰¹⁹. La scelta non è casuale, i personaggi sono scelti perché, come nota Eric Dauster, loro «have in common that they are all memoirs dealing with a consuming love. All these figures have a capacity for passion and perhaps even for great love, in addition to their clearly mythical or legendary character»¹⁰²⁰. Sono tutti personaggi dunque che, come la poesia bonifaziana, hanno a che fare con l'amore, un amore grande che sconfina spesso negli stadi più abnormi

¹⁰¹³ Bonifaz Nuño 2019, p. XXXIII.

¹⁰¹⁴ È il titolo di una famosa conferenza del 1993 di Agustín García Calvo. Per un'esaustiva introduzione sull'autore incentrata in particolare sul suo rapporto ed il suo apporto al Classico (traduzione compresa) rimando a López López 2013, pp. 301-315.

¹⁰¹⁵ Per altro una serie di lavori critici dedicati alla sua poesia al di là di quelli già indicati in queste note si trova in Cerkey 1995, pp. 18-23.

¹⁰¹⁶ Ivi, p. 44.

¹⁰¹⁷ Anderson Imbert 1961, p. 280.

¹⁰¹⁸ Cerkey 1995, p. 122

¹⁰¹⁹ Ivi, pp. 120-123.

¹⁰²⁰ Dauster 1987, p. 128.

dell'animo umano che il poeta esplora, per mezzo dei vari *alter ego* mitologici assunti in questi componimenti, per ritrovare sé stesso nella perpetua lotta contro il tempo che fugge. Così, in tale maniera, il poeta si identifica con Fedra, esplorandone gli stadi della passione e della tristezza, si immerge nelle profondità dell'incesto di Cinira, del tradimento di Giuda, nel cannibalismo di Tieste, e ancora nell'addio infiammato d'amore di Enea¹⁰²¹. È però nei due poemi centrali *Ulises* e *Teseo* che ritroviamo pienamente il confronto tra l'eroe del mito e creazione poetico-letteraria con i due eroi che rappresentano le due fasi della stessa; da un lato c'è Ulisse, personaggio molto presente nella poesia bonifaziana, visto però, in questo caso specifico, in una luce particolare: Non è l'eroe giramondo che già era penetrato nella favolistica di Monterroso ma un uomo, stanco delle sue avventure, che ha optato per il convenzionale e il sicuro («la casa familiar; el manto prodigioso / que calienta el alma del invierno»)¹⁰²², evitando ma anche perdendo così il mondo pericoloso, misterioso e poetico delle sirene. Ulisse diventa dunque, fuor di metafora, immagine del poeta che si è sganciato dalle passioni più letali, dai sussurri misteriosi dell'amore per timore e per timore ha smarrito la poesia, l'ispirazione poetica nel suo senso più autentico e veritiero¹⁰²³. Il componimento *Teseo*, invece, posto evocativamente *in medias res* affronta lo stesso tema di *Ulises*, solo al contrario; mentre infatti *Ulises* sottolinea la caduta dalla grazia poetica, *Teseo* ne delinea il faticoso recupero¹⁰²⁴. La narrazione poetica inizia dal punto di chiusura della poesia precedente, dalla condizione cioè di aver perso l'ispirazione poetica e Teseo si dimostra un personaggio in grado, in virtù delle sue vicende mitiche, di esprimere molto bene, a livello allegorico, questa condizione letteraria: come infatti l'eroe d'Atene è fuori dalla patria così il poeta è senza il suo mondo poetico. Come l'eroe vincitore del Minotauro il poeta si trova nel labirinto, con la sua con la sua «luz sin memoria»¹⁰²⁵ che lo intrappola attraverso le sue spesse mura, forgiate un tempo dalla produzione poetica, ma che ora sono «muros como ciegos dioses»¹⁰²⁶ per i quali il poeta è costretto a vagare eternamente fin quando non troverà (cosa che accade in questo componimento) una guida per poter ritornare verso la luce. Ma ciò che lo riporta nel mondo poetico non è il «hilo guidor, ya inútil puente / transitado»¹⁰²⁷, non la sicura abitudine di Ulisse ma «el peligro, la seducción de Teseo por Ariadna y la tentación de la batalla»¹⁰²⁸. Ovvero gli amori folli e disperati, la riflessione sul tempo che non conosce sconti, la parola nella sua pura essenza¹⁰²⁹.

Il secondo livello di incontro tra le due attività è più sottile ma altrettanto fondamentale nella genesi letteraria bonifaziana e riguarda non tanto la ripresa delle tematiche o dei personaggi del mito quanto si attaglia allo stesso livello verbale, alle stesse parole con cui il traduttore Bonifaz rende il testo dell'autore e che poi riutilizza per esprimere le medesime emozioni dell'originale nella sua opera poetica. C'è un caso forse più di tutti che permette di osservare questo processo; si trova in una poesia di una delle raccolte seriori di Bonifaz, intitolata *Albur de Amor* del 1987 dove il poeta declina in 37 componimenti le tematiche, importanti in tutta la sua produzione, del pericolo, del caso (*albur*) e dell'amore, È proprio dell'amore, dell'amore perduto, di una relazione svanita che

¹⁰²¹ Ivi, pp. 150-151.

¹⁰²² Ivi, p. 37.

¹⁰²³ Cerkey 1995, pp. 135-136.

¹⁰²⁴ Ivi, p. 137.

¹⁰²⁵ Bonifaz Nuño 1981, p. 44.

¹⁰²⁶ Ivi, p. 43.

¹⁰²⁷ Ivi, p. 44.

¹⁰²⁸ Cerkey 1995, p. 139.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

parla il terzo componimento e fra le immagini evocative che utilizza ve ne è una particolare che pienamente si inserisce nel merito del nostro discorso:

En el agua escrito y en el viento

Quedò el amor perpetuo. Sombras¹⁰³⁰

La vicenda amorosa dunque viene rappresentata mediante l'uso icastico, e quasi si potrebbe dire, di *pointe* epigrammatica mediante un'immagine che ad un orecchio allenato, come lo era quello di Bonifaz, ai testi classici richiama subito alla mente questo passo di un'elegia catulliana:

[...] *Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,*

*in vento et rapida scribere oportet aqua*¹⁰³¹

Che Bonifaz Nuño, circa venti anni prima, nella sua edizione di Catullo aveva tradotto così:

Dice; mas lo que fice la mujer al amante anheloso

Convine que se escriba en viento y agua ràpida¹⁰³²

Qui pienamente si vede come la traduzione si faccia poesia: il poeta Bonifaz riprende l'immagine di Catullo, ponendo a suggello dell'amore svanito dell'io *loquens*, il concetto dell'aleatorietà dello scrivere in enti per loro natura transitori come il vento e l'acqua e, al contempo, la potenza, mediante l'inserzione a mo' di *fulmen in clausola* della menzione delle ombre; e tutto questo è frutto non solo di un dialogo serrato tra l'elegia catulliana e la composizione in lingua spagnola ma anche della fondamentale mediazione dell'azione traduttiva di Bonifaz che già a suo tempo aveva risemantizzato e trasferito gli elementi costitutivi del carme 70 nella dimensione linguistica cronospaziale dello scrittore veracruzano. In breve si potrebbe dire che il testo classico, tradotto seguendo la *literalidad*, fornisca le parole per una ricreazione poetica e, di converso, i versi di Catullo, per tramite della traduzione, prendano nuova vita e possano andare ad esprimere i turbamenti del poeta moderno.

Infine un ultimo livello più nascosto forse ma altrettanto evocativo. Si è visto fino ad ora come la traduzione entri più o meno direttamente nella poesia ma è altrettanto vero anche il contrario. Questo non solo per il concetto espresso da un famoso adagio che, ad esempio, Amalia Lejavitzer (traduttrice anche lei)¹⁰³³ in occasione della presentazione della seconda edizione della traduzione iliadica di Bonifaz citava, ovvero che solo un «poeta puede traducir a otro poeta»¹⁰³⁴. Ma, se si parla non di un poeta in generale ma dello specifico caso di Bonifaz Nuño, la poesia entra nella traduzione anche per altra via: la famosa *página VII*, l'introduzione. Per dimostrare tale assunto si può prendere come esempio l'*incipit* dell'introduzione della traduzione dell'opera di Propertio,

¹⁰³⁰ Bonifaz 1987, p. 13. «Nell'acqua scritta e nel vento/L'amore perpetuo è rimasto. Ombre» Trad. mia.

¹⁰³¹ Catull. 70, vv. 3-4.

¹⁰³² Bonifaz Nuño 1969, p. 74.

¹⁰³³ Ha tradotto il *De re coquinaria* di Apicio.

¹⁰³⁴ Molina 2006, p. 322.

autore molto amato da Rubén Bonifaz a cui dedicò anche un saggio nel 1978 dal titolo *Los reinos de Cintia*¹⁰³⁵. *Sobre Propercio*:

Quando un uomo è invecchiato in modo incauto, è spesso naturale per lui desiderare, come se fosse davvero meglio, il tempo passato della sua giovinezza. E se gli si chiedesse che cosa gli manca di quella giovinezza, venuta così dolorosamente a mancare, potrebbe forse avere la saggezza o l'onestà necessarie per rispondere che egli tristemente non aspira a ritrovare la speranza di frutti certi, o di felicità completa, o anche di piaceri non precari, ma semplicemente brama il potere di soffrire di nuovo le necessità urgenti, di soffrire bisogni, sempre, per la maggior parte, insoddisfatti. Cioè, vuole tornare giovane, non per avere di più, ma per avere bisogno di più! Avere più bisogno! E come è possibile¹⁰³⁶?

Qua si ritrovano tutti i principi che guidano la poesia bonifaziana e che in parte sono stati accennati nel corso di questo capitolo: l'amore, la vecchiaia, i bisogni e le sofferenze che come canti delle sirene fortificano la grazia poetica. Come sostiene, in questo passo e in tutta la sua produzione, José Francisco Conde Ortega «Rubén Bonifaz se mira en el espejo inaudito de Propercio y se contempla, no sólo semejante, sino idéntico en el sufrimiento de la pasión amorosa»¹⁰³⁷. Il poeta si specchia del testo che traduce e si rivede nell'immagine riflessa, la poesia di Properzio diventa la sua (senza venire meno alla *literalidad*), e di conserto anche l'esistenza biografica di Properzio diventa archetipo di quella di Bonifaz¹⁰³⁸. E questo accade anche per Catullo, per Virgilio, Orazio, Omero e così tutti gli autori tradotti se si ha la pazienza di apprezzarne le introduzioni e i concetti teorici che da esse si possono ricavare. Si può addirittura sostenere, osservando il lessico usato nel passo riportato, la disposizione delle parole, gli aggettivi, le stesse domande retoriche che concludono il pezzo riportato che nelle *paginas VII* non vi siano soltanto contenuti *in nuce* i principi della poesia ma che, come dimostra Reyes Coria con diversi esempi, oltre ad essere piccoli trattatelli sulla traduzione, oltre ad essere quasi micro saggi in cui il poeta umanista espone le sue scoperte¹⁰³⁹, siano esse stesse «verdaderas occasione para la poesía»¹⁰⁴⁰.

Dunque, per riassumere, in Bonifaz Nuño si può osservare pienamente la compresenza di poesia e traduzione che già si era intravista per altri autori nella veloce microstoria iniziale. La traduzione che sostanzia la produzione autonoma e la poesia che penetra e influisce la resa *literal* dei grandi classici. In fin dei conti questa contiguità non sorprende: la produzione poetica di Bonifaz infatti come nota Alfredo Rosas Martínez¹⁰⁴¹ è caratterizzata fortemente dall'attenzione per la *palabra*, la parola, che crea e costruisce il reale, e cosa è in fondo, ci si potrebbe chiedere, la *literalidad*, principio cardine del *vertere* bonifaziano, se non, tra gli altri aspetti, la scelta e la cura delle parole? Dunque si potrebbe concludere, come notava Amparo Gaos a tal proposito, che:

¹⁰³⁵ Titolo ispirato da Prop. 3,10,18.

¹⁰³⁶ Bonifaz Nuño 1974, p. IX. Trad. mia.

¹⁰³⁷ Conde Ortega 2001, p. 274.

¹⁰³⁸ In Campos 2013, p. 24 Bonifaz Nuño sosteneva come da Catullo e Properzio avesse scoperto la propria bibliografia.

¹⁰³⁹ Come la sua famosa teoria sull' *Omnia vincit amor* (Verg. *ecl.* 10, 69), esposta nell'introduzione delle Bucoliche (Bonifaz Nuno 1967, p. IX-XII), che per lui è «la expresión de un hecho, y no la postulación de una norma de contenido moral» (Reyes Coria 2005, p. 49). Cf. anche Vianello de Córdoba 1987, pp. 21-22 e Osorio Romero 1983, pp. 95-100.

¹⁰⁴⁰ Reyes Coria 2005, p. 72.

¹⁰⁴¹ Rosas Martínez 1999, pp. 19-20.

Sia l'autore che il traduttore lavorano con le parole. Le parole sono l'unico mezzo di espressione degli stati umani interiori, siano essi emozioni o pensieri. Per indagare questi [stati], quindi, essi rappresentano l'unica via legittima¹⁰⁴².

Pertanto traduzione ed autonoma produzione poetica come due differenti facce della stessa medaglia perchè entrambe si basano sulle parole, le parole giuste, atte a creare l'armonia dei suoni e dei ritmi che siano essi antichi o moderni, modulate in strutture sintattiche organiche per riprodurre una studiata melodia o, se si preferisce, un canto che possa attrarre gli spettatori come un'orchestra pienamente accordata e vivere in eterno, brillando di luce propria o traslata. Come diceva proprio Rubén Bonifaz nel discorso con cui inaugura la sua entrata nell'*Academia Mexicana de la Lengua* intitolato proprio il *Destino del canto*: «Un solo y mismo ajiento impulsa los versos trasladados: la seguridad de que el poema superará con mucho el plazo de la vida terrestre. Cambia el modo de los autores, pero queda uno, en el fondo, el canto»¹⁰⁴³. Il canto che, per citare un'ultima volta il poeta e traduttore di Veracruz che altro non è se non:

una nostalgia, la possibilità di mettere in comunicazione l'uomo con un fantasma inafferrabile. Un ponte dotato solo della resistenza necessaria a sostenere il peso inesistente di un'ombra¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² Molina 2006, p. 334. Trad. mia.

¹⁰⁴³ Bonifaz Nuño 1963, p. 75.

¹⁰⁴⁴ Bonifaz Nuño 1978, pp. 122-123.

4.0 Il latino ed il greco nel teatro.

Parlare della storia del teatro messicano è un po', come già si è osservato nei capitoli precedenti, parlare della storia del Messico in quanto, analizzando le diverse temperie, i gusti del pubblico, le tematiche scelte o le stesse controversie fra compagnie teatrali si riesce ad intravedere in piccolo quelli che in grande saranno i movimenti e gli ideali che condurranno lentamente alla formazione e al consolidamento della nuova nazione; come «en México, y en América toda, el teatro es, sobre todo hasta el siglo pasado, un intento»¹⁰⁴⁵, diviso tra gli influssi esterofili provenienti dalle grandi nazioni europee (come Francia e Inghilterra) e la volontà di fondare una propria tradizione tragica che rimonti al grande passato pre *Conquista*, così parimenti un tentativo è quello di definire uno stato indipendente diviso anche in questo caso tra una forte volontà nazionalista tesa a rivendicare l'identità *mestiza* e le ingerenze delle potenze straniere. In tutto questo discorso un ruolo fondamentale lo giocano il latino ed il greco o meglio i miti greci e latini che avevano formato la grande tradizione del teatro classico e che erano poi stati alla base della rinascenza del genere in età rinascimentale. Nel teatro della Nuova Spagna i grandi drammi della classicità diventano potenti specchi per interpretare la realtà coloniale, sia nel tentativo di esporre modelli civili e valori religiosi da parte dei *Conquistadores* alla popolazione locale sia poi, in seguito, con la volontà di adempiere quell'intento, per riprendere l'espressione appena citata di Francisco Conde Ortega, di una Tragedia e una Commedia pienamente messicane. È questo dunque l'obiettivo del presente capitolo che più che ad uno sterile elenco di elementi classici disseminati fra le *pièces* teatrali composte in quattro secoli di storia o ad un'esaustiva storia del genere nei territori della *Conquista*, mira a tratteggiare, in un veloce riassunto cronologico, alcune importanti tappe. Tappe che saranno fondamentali nel processo di formazione di un teatro pienamente messicano nello stile e nei contenuti, attento ai grandi miti classici e fondato sulle teorizzazioni meta teatrali dell'antichità (Aristotele su tutti), che troverà in Sergio Magaña, oggetto dell'ultimo caso studio, uno dei più importanti rappresentanti.

4.1 Alle origini degli Argonauti. Storia e storie del teatro classico in Messico.

4.1.1 Dal Teatro *Catequizante* al Narciso di Sor Juana.

Esisteva già un teatro precedente alla conquista spagnola del Messico, radicato nella cultura *nahuatl*. Su tale argomento non si sa moltissimo ma gli studi, principalmente novecenteschi, di Angel María Garibay, Miguel León Portilla, Fernando Horcasitas, Francisco Monterde e soprattutto il prezioso contributo di Maria Sten dal titolo *Vida y muerte del teatro náhuatl* del 1982, valorizzando le notizie forniteci dai cronisti europei del XVI secolo, hanno in parte ricostruito le caratteristiche principali di queste proto forme teatrali che non si discostano molto da come dovevano essere anche i primi drammi in terra greca¹⁰⁴⁶. Se ne può avere un esaustivo sunto nella descrizione fatta da padre José de Acosta che costituisce una delle più dettagliate descrizioni conservateci del teatro *nahuatl*:

Il suo tempio (quello di Quetzalcoatl) aveva un cortile di media grandezza dove il giorno della sua festa si tenevano grandi danze e festeggiamenti, e spettacoli molto divertenti, per i quali c'era nel mezzo di questo

¹⁰⁴⁵ Conde Ortega 1993, p. 87.

¹⁰⁴⁶ Argudin-Argudin 1986, p. 11.

cortile un piccolo teatro di trenta piedi quadrati, curiosamente imbiancato, che veniva allestito o decorato nel modo più ordinato possibile per quel giorno, circondandolo con cerchi fatti di una varietà di fiori e piume, con molti uccelli, conigli e altre cose piacevoli appese ai lati, dove tutta la gente si riuniva dopo aver mangiato. I sordi e gli storpi, gli zoppi, i ciechi e i monchi uscivano per chiedere la guarigione all'idolo; i sordi rispondevano facendo battute, gli zoppi tossendo; gli zoppi, zoppicando, pronunciavano i loro messaggi e le loro lamentele, che facevano molto ridere il popolo¹⁰⁴⁷.

Dunque le prime forme teatrali erano drammi ambientati all'aria aperta, con un grande coinvolgimento di pubblico, legati a cerimonie religiose che si ripetevano periodicamente durante l'anno o ad eventi straordinari come una vittoria bellica o un'incoronazione¹⁰⁴⁸. Tali celebrazioni contemplavano poi l'uso della musica (come accade nei cosiddetti *cantares*) e delle maschere indossate dai sacerdoti quando rappresentavano figure divine¹⁰⁴⁹. Miguel León Portilla¹⁰⁵⁰ distingue quattro fasi del teatro preispanico che, pur esistendo fino all'epoca della *Conquista*, sembrano essere apparse in successione:

1. Danze, canti e rappresentazioni, le più antiche forme teatrali apparse in Messico, che si fissarono definitivamente nelle azioni drammatiche delle feste in onore degli dei.
2. Rappresentazioni comiche di vario tipo eseguite da «titiriteros, juglares y aun prestidigitadores»¹⁰⁵¹
3. La messa in scena dei grandi miti e delle leggende *nahuatl*.
4. Indicazioni conservate di quelli che potrebbero essere definiti commedie o drammi con una trama legata a problemi di vita sociale e familiare.

L'arrivo dei *Conquistadores* non portò un cambiamento in questo panorama; o meglio segnò sicuramente l'introduzione di elementi esterni ed estranei alla cultura indigena oltre che a determinare definitivamente la fine, pur magari non in maniera repentina ed uniforme, delle credenze connesse alle rappresentazioni teatrali ma non ne mutò in maniera sostanziale il carattere eminentemente religioso. Il teatro infatti svolse la funzione che già si era notata per il latino ossia di ponte culturale fra gli indigeni e i nuovi colonizzatori, fornendo un utile strumento per poter introdurre presso l'élite dei *naturales* quei valori e quei concetti ritenuti di fondamentale importanza dagli europei ma che, per evidenti limiti linguistici non era possibile comunicare per via libraria od orale. Primo fra tutti questi valori era naturalmente la religione cristiana. Ecco che allora anche nel primo periodo della conquista precedente all'arrivo dei gesuiti il teatro in Messico rimase un teatro legato a «los altares del coro, los atrios y las plazas anexas a los templos»¹⁰⁵², un teatro, come viene definito, *catequizante* atto a rendere evidenti, mediante l'*ars tragica*, i misteri della religione portata dagli uomini di Cortés. Questo primo teatro non si discosta poi molto dal periodo *nahuatl* anche perché la politica condotta dai primi missionari, principalmente francescani ma non solo, era particolarmente attenta e ricettiva nei confronti delle spinte provenienti dalla cultura locale e, nello stesso modo in cui la scuola, come si è visto, in questi primi anni è aperta ai *naturales* o ad almeno i più influenti di questi così il teatro nella prima metà del XV si apre alle spinte endogene

¹⁰⁴⁷ Ivi, p. 12.

¹⁰⁴⁸ Ivi, p. 13.

¹⁰⁴⁹ Ivi, pp. 13-15.

¹⁰⁵⁰ Ivi, p. 17.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*.

¹⁰⁵² Conde Ortega 1969, p. 88.

accogliendo e rifunzionalizzando alla missione evangelizzatrice elementi di varia origine. Il teatro diveniva così:

strumento adatto a stabilire una comunicazione: veniva scritto e rappresentato in messicano quando era destinato a una folla di indigeni che capivano poco o niente lo spagnolo, e veniva rappresentato in quella lingua quando poteva essere compreso almeno per metà, poiché l'altra parte sarebbe stata fornita dalla voce, dal gesto, dalla gestualità, dai costumi e dalla relazione enfatica del personaggio che recitava davanti all'immagine di un santo o davanti alla sagoma di un altare¹⁰⁵³.

Per quanto riguarda la forma, molte composizioni di tal genere erano costituite da una serie di colloqui in cui il dialogo tra due *indios* era spesso utilizzato per sollevare questioni di religione, costellate da termini *nahuatl* e versi latini che rendevano ancora più incomprensibile l'intricata trama della retorica. Ad interrompere questi complessi dialoghi teologici interveniva spesso una figura celestiale che, alla maniera di un *deus ex machina*, scendeva in scena per chiarire i dubbi, con paragrafi interminabili, sconclusionati, concettualizzati e retorici¹⁰⁵⁴. Questo atteggiamento sincretico non tardò a dare i suoi frutti sia in campo religioso¹⁰⁵⁵ sia in campo di produzione letteraria: François Xavier Alegre (cf. 3.1.3) racconta che, nel suo collegio di San Pietro e Paolo, i suoi alunni «pronto componían y recitaban en público piezas latinas de muy bello gusto, en prosa y en verso»¹⁰⁵⁶ e nel 1574 fu messo in scena *El pastor Pedro y la iglesia mexicana* di Juan Pérez Ramírez che è considerato la prima produzione teatrale di ingegno creolo in tutta l'America¹⁰⁵⁷. Nel 1553 poi fu costruito il primo teatro stabile adibito alla rappresentazione teatrale, l'*Hospital Real de los Naturales*, situato nell'edificio dell'ospedale stesso¹⁰⁵⁸ segnando il momento in cui «comienza a gestarse la historia de nuestro teatro»¹⁰⁵⁹. Di questo grande primo periodo del Teatro catechizzante però ci restano solo testimonianze indirette¹⁰⁶⁰: nello stesso 1574 incominciò ad esercitare il suo ufficio in Messico l'Inquisizione spagnola e da quel momento l'elemento indigeno scomparve o si ridusse fortemente in produzioni che rimasero tuttavia prevalentemente religiose pur se non mancavano opere "profane" di argomento meno impegnato¹⁰⁶¹.

Il teatro dell'età successiva, quella del *Virreinato*, non è, per citare Yolanda Argudin, «otra cosa que la copia de modelos españoles adaptados a la búsqueda de identidad diferente de "lo español" en una búsqueda por "lo mexicano"»¹⁰⁶². I modelli dei grandi autori teatrali spagnoli dell'età barocca come Tirso de Molina, Calderón de la Barca o Lope de Vega imperano nella scena messicana e le loro idee sono riprese elaborate e rifunzionalizzate per un pubblico differente ma che rimane legato ai gusti della madrepatria. In questo periodo forte si mantiene il legame con il mondo classico sia nell'aspetto strutturale sia nella rete di riferimenti mitologici che punteggia, sulla scorta dei grandi modelli spagnoli, le opere degli autori messicani del XVII. Questo lo si può vedere, ad

¹⁰⁵³ Argudin-Argudin 1986, pp. 27-28. Trad. mia.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁵ Questo sincretismo portò, ad esempio, alla trasformazione della dea Tonantzin nella Vergine di Guadalupe che sarebbe divenuta patrona del Messico nel 1754 grazie all'intervento di Benedetto XV (cf. Sten 1982, p. 29 e Rueda Smithers 2011, p. 66).

¹⁰⁵⁶ Magaña Esquivel 1982, p. 24.

¹⁰⁵⁷ Argudin-Argudin 1986, p. 27.

¹⁰⁵⁸ Magaña Esquivel 1982, p. 25. Cf. anche Argudin-Argudin 1986, p. 31.

¹⁰⁵⁹ Conde Ortega 1986, p. 88.

¹⁰⁶⁰ Tra cui la descrizione di Motolinía de *La caída de Adán y Eva*, rappresentata a Tlaxcala nel 1530, che di solito si concludeva con il battesimo di grandi masse di indiani (cf. Argudin-Argudin 1986, p. 28).

¹⁰⁶¹ Ivi, p. 30.

¹⁰⁶² Ivi, p. 34.

esempio, citando un passaggio dell'opera *Los empeños de un engaño* (1634) di Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza¹⁰⁶³, uno dei due tragediografi più importanti del periodo: l'opera descrive gli sforzi di due donne, Leonor e Teodora, per perseguire il loro amore contro i dettami dei loro fratelli, che cercano di organizzare matrimoni reciproci per loro, senza curarsi del loro amore per Don Diego de Luna, un forestiero che si aggira su e giù per la loro strada, attirando l'attenzione di tutti gli abitanti del quartiere¹⁰⁶⁴. In una delle peripezie della commedia il *gracioso* Campana risponde a Don Diego che gli chiedeva dello stato di una delle sue innamorate dipingendo un raffinato quadretto mitologico¹⁰⁶⁵:

CAMPANA: Signore.

DON DIEGO Ebbene? Che ne dici di Teodora?

CAMPANA Cosa vuol dire che cosa dice? È impossibile vederla: suo fratello veglia su di lei e la sua casa con i cento occhi di Argo, e lei non ha messo piede fuori per tutto il giorno.

Al di là però di questi riferimenti più legati ai modelli spagnoli e a modi di dire popolari, è con l'altro grande drammaturgo del 1600, Sor Juana de la Cruz, che si assiste ad un primo tentativo di stabilire un teatro propriamente messicano che utilizza il mito classico per amalgamare l'identità europea con quella *mestiza* ed indigena per costituire un risultato unitario¹⁰⁶⁶. In particolare questo avviene nell'*auto sacramentale* *El Divino Narciso* e nella *Loa* per il *Divino Narciso*, pubblicati nel 1690¹⁰⁶⁷. Per meglio comprendere la natura dell'opera è buona cosa spendere qualche parola sul genere testuale. L'*auto sacramental* è una particolare forma di dramma religioso, in un atto unico che si rifaceva ai drammi ciclici medievali riprendendone tenore e contenuti. Si diffuse inizialmente durante le processioni trecentesche del *Corpus Domini*, istituite da papa Urbano IV, ed in seguito, nel 1314, vennero introdotte anche in Spagna con il nome di "Festa del *Corpus Christi*"¹⁰⁶⁸. Qui si metteva in scena una grande processione con danze, musiche ed immensi cortei costituiti da carri inscenanti quadri biblici che si fermavano nei pressi di altari dove gli attori svolgevano la loro funzione scenica¹⁰⁶⁹. Queste scenografiche rappresentazioni trovarono poi il loro maggiore sviluppo a partire dalla seconda metà del XV secolo quando, come afferma Bruce Wardropper:

I decreti del Concilio di Trento, le attività del Sant'Uffizio, la campagna anteretica della Compagnia di Gesù, tutti questi motivi avevano instillato nel popolo spagnolo un senso di urgenza nel combattere il

¹⁰⁶³ Su cui cf. *Alarconiana: Primer Coloquio Internacional Juan Ruiz de Alarcón, Actas selectas, edición de Ysla Campbell*, Juárez, 2011 e *Alarconiana. Estudios sobre la obra de Juan Ruiz de Alarcón, edición de Ysla Campbell*, Juárez, 2013.

¹⁰⁶⁴ González 2003, pp. 217-223.

¹⁰⁶⁵ Ivi, p. 39. Trad. mia.

¹⁰⁶⁶ «Será Sor Juana Inés de la Cruz quien, por primera vez, un siglo más tarde rompa el muro que separa el mundo indígena del mundo español y deje que penetren en la dramaturgia mexicana los dioses prehispánicos, sin embargo será en un teatro de claustro de vuelos intelectuales y sofisticadamente teologal» (Arguñín-Arguñín 1986, p. 29).

¹⁰⁶⁷ Il titolo completo è in realtà *Auto sacramental del divino Narciso, por alegorías: compuesto por el singular numen y nunca bien alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana, de la Madre Juana Inés de la Cruz, Religiosa Profesa en el Monasterio del señor San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México; a instancias de la Excm. Señora Condesa de Paredes, Marquesa de la Laguna, virreina de esta Nueva España, singular patrona y aficionada de la Madre Juana, para llevarlo a la Corte de Madrid para que se representase en ella. Sácalo a la luz pública el Dr. D. Ambrosio de Lima, que lo fue de Cámara de su Excm., y pudo lograr una copia la Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderón.*

¹⁰⁶⁸ Arellano Duarte 2003, pp. 16-24.

¹⁰⁶⁹ Rull Fernández 1986, p. 17.

protestantesimo. Il *Corpus Domini* divenne il giorno di mobilitazione per questa lotta, e l'*auto* il tamburo che attirava le reclute¹⁰⁷⁰.

L'*auto* dunque era un genere con una precisa connotazione teologica e religiosa, finalizzata alla difesa dei sette sacramenti, ovvero dei fondamenti essenziali della fede cattolica e in particolare del sacramento per eccellenza: l'Eucaristia. Questo tratto definisce ed influenza anche la stessa struttura delle opere in quanto:

Nella misura in cui si occupa di questioni teologiche teologico e di fronte al compito di rendere visibili argomenti astratti, il teatro sacramentale non ha altro modo di esprimere il mistero di un Dio che si fa pane e vino se non usare l'allegoria¹⁰⁷¹.

Nel caso del *Divino Narciso* questa allegoria, atta a rendere evidente la realtà immateriale dell'Eucaristia, è resa riattualizzando o forse sarebbe meglio dire cristianizzando la vicenda di Narciso, narrata nel terzo libro delle *Metamorfosi* ovidiane a versi 339-510. La scelta del modello non è casuale: come si è già visto Sor Juana era un *Mujer que sabía el latin* ed in particolare era particolarmente legata al testo ovidiano che riprende in varie opere (il *Neptuno alegórico* aveva Ovidio come fonte principale)¹⁰⁷² e che poteva conoscere se non per retta via almeno grazie all'opera intermediaria di traduzioni come quella ad di Jorge de Bustamante del 1555, che ebbe grande diffusione¹⁰⁷³. Tale conoscenza si esplica qui in una ripresa ragionata del mito, che, mantenendo anche alcuni echi linguistici del sostrato ovidiano, viene elaborata in senso nettamente cristiano con il giovane Narciso che diviene icona di Cristo. Il dramma in realtà sembra riprendere a prima vista sostanzialmente, pur con l'aggiunta di una serie di personaggi allegorici (*La Naturaleza Humana*, *la Gracia*, *la Gentilidad*, *la Sinagoga*, *la Soberbia*, *el Amor Proprio*), la trama del mito ovidiano: Narciso-Cristo è un giovane bellissimo, scortato da un coro di ninfe e pastori che rimane affascinato nel:

vedere il bellissimo riflesso

del suo splendore pellegrino,

vedendo nell'uomo la sua immagine,

si innamorò di se stesso (vv. 1986-1989)¹⁰⁷⁴.

E per questa fascinazione è destinato a morire.

Quello che cambia però è che Cristo non muore come il Narciso mitico, *a causa* dell'immagine in quanto *se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,/ dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet.*(*met.* 3, 425-426) ma muore *in favore* di essa. Questo perché c'è uno scarto evidente tra la cultura alla quale attinge la poetessa messicana e quella del poeta di Sulmona che pure è il modello

¹⁰⁷⁰ Wardropper 1967, p. 89. Trad. mia.

¹⁰⁷¹ Badillo Perez 2014, p. 20. Trad. mia.

¹⁰⁷² Cf. López Poza 2003, pp. 241-270.

¹⁰⁷³ Fernández Zambudio 2013, p. 390.

¹⁰⁷⁴ Sulla scorta dell'articolo sopracitato di Josefa Fernandez Zambudio cito il testo dall'edizione più moderna di R. A. Rice (*Sor Juana Inés Inés de la Cruz. El Divino Narciso*, Navarra, 2005). Come avverte la stessa autrice però (ivi, p. 393) l'edizione canonica è ancora quella delle *Obras completas* per il *Fondo de Cultura Económica*, nel terzo volume edito nel 1955 da Alfonso Méndez Plancarte.

principale; tra il Divino Narciso e il giovane delle *Metamorfosi* vi è di mezzo il contenuto di *Gs.* 1, 26-27 dove Dio, al culmine della creazione dichiara:

26 *Et ait Deus: «Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram; et praesint piscibus maris et volatilibus caeli et bestiis universaeque terrae omniue reptili, quod movetur in terra». 27 Et creavit Deus hominem ad imaginem suam.*

Dunque Cristo nel suo riflesso non ammira sé stesso ma vede la natura umana, la *Naturaleza Humana* che compare come personaggio, e soprattutto ne riconosce il fatto che essa sia stata plasmata a sua immagine e somiglianza. Nell'atto che porta alla pena per la *hybris* di Narciso, Sor Juana plasma l'istante di divinizzazione dell'Umano e di umanizzazione del Divino che porta alla morte in croce, al sacrificio di Cristo ed in ultima istanza all'Eucaristia che di questo mistero si fa simbolo esteriore ed anamnesi. Così come il giovane del mito anche Cristo è destinato, al termine della sua esistenza, a pronunciare il famoso esametro *nunc duo concordēs anima moriemur in una*¹⁰⁷⁵ ma non come grido di dolore quanto come esplicitazione del suo sacrificio in croce che riunisce in un'unica morte le sue due nature: l'umana e la divina¹⁰⁷⁶. Ecco allora che in tale contesto anche la ninfa Eco, disprezzata da Narciso, acquisisce un nuovo valore, divenendo simbolo del Demonio che tenta inutilmente di stornare l'attenzione di Narciso dal suo riflesso¹⁰⁷⁷. A tal proposito è interessante citare questo passo del primo lungo discorso di Eco in cui si può apprezzare la modalità di lavorare di Sor Juana che, pur mantenendosi entro i confini del mito, lo riattua adattandolo al nuovo significato religioso:

<p>Ya sabéis que yo soy Eco, la que infelizmente bella, por querer ser más hermosa me reduje a ser más fea, porque -viéndome dotada de hermosura y de nobleza, de valor y de virtud, de perfección y de ciencia, y en fin, viendo que era yo, aun de la Naturaleza Angélica ilustre mía, la criatura más perfecta..., ser esposa de Narciso quise, e intenté soberbia poner mi asiento en Su Solio e igualarme a su grandeza, juzgando que no era inconsecuencia que fuera igual Suyá quien era tan bella; por lo cual, Él, ofendido, tan desdeñoso me deja, tan colérico me arroja de Su gracia y Su presencia, que no me dejó ¡ay de mí! (vv. 375-379)</p>	<p>Tu sai che io sono Eco, quella che è infelicamente bella, per aver voluto essere più bella mi sono ridotta a essere più brutta, perché, vedendomi dotata di di bellezza e nobiltà, di coraggio e virtù, di perfezione e scienza, e infine, vedendo che ero io, anche dalla Natura Angelica mia illustre, la creatura più perfetta..., di essere la moglie di Narciso desideravo, e cercavo con orgoglio di sedermi sul suo trono e di essere all'altezza della sua grandeza, non lo giudicavo era irrilevante che io fossi uguale a Lei che era così bella; perciò Egli, offeso, così sprezzante mi lascia, così collerico mi scaccia dalla Sua grazia e dalla Sua presenza, che non mi ha lasciato, guai a me!</p>
--	--

¹⁰⁷⁵ *met.* 3, 473.

¹⁰⁷⁶ Fernandez Zambudio 2013, p. 393.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem.*

L'operazione di Sor Juana però non è priva di modelli; Una simile allegoria viene sviluppata anche ne *El Divino Orfeo* di Calderón de la Barca¹⁰⁷⁸, un'altro *auto* mitologico in cui Euridice interpreta il ruolo della Natura umana mentre Orfeo è simbolo di Cristo¹⁰⁷⁹. E anche qui ritorna il tema della somiglianza¹⁰⁸⁰ con il cantore tracio che nella prima delle due versioni dell'opera, quella del 1634 (l'altra è del 1663), dichiara:

La naturaleza humana
se forme a mi imagen misma
(*El Divino Orfeo* 1, 75-76)

Il passo ulteriore però rispetto ai modelli si trova nella *Loa*¹⁰⁸¹ che precedeva questo componimento: qui non solo si affronta, seppur in maniera ancora embrionale, il tema della *Conquista* per bocca di un altro personaggio allegorico, la *Religión*, ma soprattutto la stessa Religione instaura un parallelo fra quello che è il Cristo-Narciso esposto nel dramma principale e il gran *Dios de las Semillas* (v. 14), adorato dai nativi, sulla base della somiglianza di alcune pratiche indigene con il Battesimo e appunto con l'Eucaristia¹⁰⁸². Come dice la *Religión*, nei versi da 280 a 320, ricordando il passo biblico degli *Atti*¹⁰⁸³, in cui Paolo visita Atene, gli indigeni sono come gli ateniesi nel racconto di Luca che non sanno che “Il Dio sconosciuto”, e, più in generale, le loro divinità sono in realtà riflessi dell'unico Dio.

Dunque il mito che non solo serve ad esplicitare agli occhi dei fedeli un dogma religioso ma che è in grado anche di operare, tramite lo stesso dogma, un'unione tra il mondo cristiano dei conquistatori e le credenze indie dei conquistati di cui, mediante il confronto, evidenzia la dignità. Per citare Óscar Daniel Badillo Pérez «De esta forma, iguala el pasado prehispánico con el grecolatino y afirma la dignidad histórica del Nuevo Mundo»¹⁰⁸⁴. Insomma per la prima volta Sor Juana con il *Divino Narciso* tenta di realizzare un'opera teatrale pienamente messicana che tramite il classico rielabora il passato alla ricerca dei propri miti su cui fondare la sua identità di nazione. Manca però ancora

¹⁰⁷⁸ Nella produzione del drammaturgo spagnolo si trova anche un *Narciso y Eco* ma tratta di altre tematiche, mentre, altrettanto vicino a questa “cristianizzazione mitologica”, sono una serie di *auto* sacramentali come *El Divino Jason* (dove, Giasone è identificato con Cristo, Argo con il Divino Amore e Orfeo con San Giovanni Battista), *Andromeda y Perseo* (Andromeda è un simbolo della Natura Umana salvata da Perseo-Cristo dal mostro marino), *Medusa* dove la Gorgone è simbolo del Maligno. Ed infine la colpa che assedia l'animo umano è resa allegoria per mezzo del personaggio di Circe ne *Los encantos de la culpa*. Su tale argomento cf. Fernandez Zambudio 2013, p. 393 che rimanda al contributo di J. Huerta, H Urzáiz (ed. por), *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, 2002.

¹⁰⁷⁹ Fernandez Zambudio 2013, p. 394. Cf. anche per un confronto tra le due opere Gentili 1989, pp. 383-407.

¹⁰⁸⁰ Parker 1968, pp. 257-274.

¹⁰⁸¹ La *Loa* era originariamente un monologo recitato da un attore come prologo all'opera teatrale (come il prologo recitato di una tragedia greca cf. Badillo Perez 2014, p.11) e in cui, come suggerisce il nome, si elogiava il pubblico, ovvero la città in cui si svolgeva la rappresentazione. Ben presto il prologo si trasformò in dialogo e le *loas* divennero piccole opere teatrali con temi che si prestavano ad allegorie come l'amicizia, l'amore, la monarchia, i colori, le lettere e i giorni della settimana. Secondo Francisco Rico esistono quattro tipi di *Loas*: a) *Loa profana*: raccontava finzioni, beffe e inganni. b) *Loa devozionale*: comprende la *loa* sacramentale e quella dei santi. c) *Loa cortésana*: comprende anche la *loa* per le case private. d) *Loa de principio de temporada*: è la stessa *loa* de presentación de compañía.(Rico 1971, pp. 611-621). Nel XVII secolo caddero in disuso, ma si conservarono come prologhi degli *autos sacramentales* e delle commedie reali. Sor Juana scrisse 5 *loas*, 2 per le sue commedie e 3 per i suoi sacramentali.(Argudin-Argudin 1986, p. 35). Su *Las Loas* di Sor Juana cf. Daniel 1985, pp. 42-48.

¹⁰⁸² Cf. Badillo Perez 2014, pp. 73-80. In questa equazione può avere avuto un peso il passo che Sor Juana conosceva del cronista Juan de Torquemada: «[...] a su falso y abominable dios Huitzilpuchtli (como ya hemos dicho) hacían cada año otra [imagen] confeccionada y mezclada de diversos granos y semillas comestibles, la cual formaban de esta manera: en una de las salas más principales y curiosas del templo (que era cerca de su altar y Cu) juntaban muchos granos, semillas de bledos y otras legumbres; molíanlas con mucha devoción y recato, y de ellas amasaban y formaban dicha estatua del tamaño y estatura de un hombre. El licor con el que envolvían y desleían aquellas harinas, era sangre de niños que para este fin se sacrificaban» (Torquemada 1975, p. 71).

¹⁰⁸³ At. 17,23.

¹⁰⁸⁴ Badillo Perez 2014, p. 35.

una ripresa esaustiva dei grandi temi della preistoria e della storia messicana e manca ancora una matura teorizzazione del genere drammatico sulla base delle grandi teorie classiche, temi che saranno oggetto di studio e sperimentazione per i drammaturghi che seguiranno.

4.1.2 Il Teatro Ante Alfonso Reyes (XVII-XIX): L'Andromaca di Silva, la Medea di Ristori, i dilemmi di Altamirano e un'Ifigenia perduta.

Il teatro messicano nel XVII secolo presenta una situazione caratterizzata da un'evidente biforcazione che è ben evidenziata da Maria Sten:

Se nel palazzo vicereale le commedie e gli spettacoli erano presentati per un pubblico elitario, il pubblico della strada aveva un teatro ossessivamente cristiano, in cui Cristo, la Beata Vergine e i santi cristiani, circondati da migliaia di monaci e monache, riempivano con grande fortuna il vuoto lasciato dalla festa spettacolo-pagana¹⁰⁸⁵.

Questo teatro religioso però viene piano piano a spegnersi con i sempre più stringenti provvedimenti della censura dell'Inquisizione che limitavano l'inventiva delle opere teatrali che si ripiegano in temi e modelli già vulgati e piuttosto ripetitivi¹⁰⁸⁶. Neppure il teatro *Criollo* o elitario, come viene definito l'altro ramo drammatico di questa epoca brilla per originalità limitandosi di fatto sempre ad una ripresa dei modelli che provenivano dalla madre patria dove si stava consumando ormai la fine della grande epopea barocca¹⁰⁸⁷. Nel *Coliseo Nuevo*, come venne rinominato l'*Hospital Real* nel 1753, sede di tale tipo teatrale, erano di norma rappresentate le opere canoniche dei grandi drammaturghi spagnoli come Calderón de la Barca, José Cañizares, Agustín Moreno, Antonio de Solís e Francisco Rojas Zorrilla. A questi si aggiungevano altri grandi nomi europei come l'italiano Carlo Goldoni o i francesi, Moliere, Rousseau e Antoine Lemièrre che costituivano il contraltare tragico per una classe medio alta messicana che si stava aprendo alle idee provenienti dall'Illuminismo tramandate mediante *pamphlet* e dizionari¹⁰⁸⁸. Nonostante questo iniziale ristagnamento dei temi e dei moduli, l'avanzare del teatro in termini almeno quantitativi procedette incontrastato: a partire dal 1621 vi erano già tre compagnie teatrali fisse e si incominciava ad intravedere la necessità di aprire altre sedi oltre al *Coliseo* che potessero soddisfare la passione teatrale di una platea messicana sempre numerosa e variegata come ben si può vedere da questa descrizione bozzettistica, lasciataci da Reyes de la Maza:

Le donne erano le più assidue frequentatrici del teatro e durante i lunghi intervalli c'era sempre un allegro baccano con continue risate per i commenti che facevano sui passaggi più salienti del dramma teatrale, durante il quale erano così attente che neppure i loro pensieri battevano ciglio [*ni les pestañeaba el pensamiento*]. Aguzzavano l'intelligenza e l'ingegno per penetrare ciò che veniva detto. Poi arrivavano i discorsi chiassosi, le risate, e tra una cosa e l'altra mangiavano frutta, dolci, pasticcini e bevevano acqua gelata; quando la commedia o qualcuno degli interpreti non era di loro gradimento, venivano fischiati senza pietà e senza compassione; gli uomini urlavano i loro fischi striduli, e il pubblico non era tranquillo. Gli uomini soffiavano i loro fischi striduli come mulattieri, con le dita infilate in bocca, e le donne con chiavi e fischietti che avevano portato con sé per l'occasione. In altre situazioni manifestavano rabbiosamente il loro malcontento lanciando frutta e verdura sul palco. Se invece il pezzo teatrale era di loro gradimento, erano oltremodo soddisfatti, la loro gioia era generale e assordavano il *Coliseo* con le loro acclamazioni e i loro fragorosi battiti di mani¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁵ Sten 1982, p. 46. Trad. mia.

¹⁰⁸⁶ Argudin-Argudin 1986, p. 41.

¹⁰⁸⁷ Ivi, p. 42.

¹⁰⁸⁸ Ivi, p. 43.

¹⁰⁸⁹ Ivi, p. 42. Trad. mia.

Intorno alla metà del secolo questo pubblico composito ed altamente partecipativo si trovò a sperimentare un importante cambiamento nelle opere che tanto apprezzavano al teatro: seguendo la spinta spagnola, il Barocco lentamente scomparve, almeno formalmente dalla scena teatrale con l'avvento ormai irresistibile del Neoclassicismo. Si formò dunque una classe di drammaturghi che in Spagna e nelle colonie, interrompeva la produzione di *pièces* teatrali caratterizzate da peripezie stravaganti, dai salti nel tempo e nello spazio privi di contesto che avevano contraddistinto Calderòn ed i suoi epigoni per cimentarsi in una nuova forma di teatro caratterizzata dal “buon gusto” ovvero dal rispetto di norme canoniche e ben strutturate, frutto del ripensamento moderno delle teorie teatrali di Aristotele ed Orazio; Unità di spazio, unità di tempo, e la verosimiglianza della trama e dei personaggi erano considerate essenziali per il successo dell'illusione drammatica e per la produzione di opere che permettessero di educare alla virtù i cittadini di una nazione, stornando le loro menti dal cattivo gusto delle frivolezze barocche¹⁰⁹⁰. E questa idea si diffuse velocemente anche nella *Nueva Hispania*: lo stesso Silvestre Díaz de la Vega, che nel 1786 redasse il regolamento del *Coliseo Nuevo*, aveva la concezione della tragedia come scuola di virtù e come arte che «conmueve la sensibilidad natural y la pone en ejercicio. Así que un corazon acostumbrado a este especie de impulsos nacidos de la asistencia a esta representación, lo conmueve, le hace más dulce, más piadoso»¹⁰⁹¹. Fra le opere ispirate a tali ideali ve ne è una, adattamento di un dramma classico, che rappresentò forse una delle opere di ispirazione greca più di successo mai rappresentate in Messico. Si tratta della tragedia *Al amor de madre no hay afecto que le iguale* del 1764, adattamento dell' *Andromaque* di Jean Racine (1667) e del suo rifacimento italiano di Apostolo Zeno (1724), scritto dall'accademico spagnolo Pedro de Silva y Sarmiento (1742-1808) che rimase nel repertorio dei teatri nuovo ispanici fino al 1824. Il fatto che anche Silva seguisse la nuova temperie culturale che mirava a costruire un dramma teatrale basato su principi diversi da quelli barocchi lo si può ben osservare sia dalla definizione di “nuova tragedia” che accompagnava l'opera in tutte le edizioni stampate¹⁰⁹² sia dalle sue stesse dichiarazioni sulle motivazioni che lo avevano portato alla traduzione/adattamento della tragedia greca di Racine ovvero «correct our national theater by providing Spanish playwrights with the best models of tragedy other nations could offer»¹⁰⁹³. In realtà però l'opera, come nota Francisco Barrenechea¹⁰⁹⁴, differiva per alcuni significativi aspetti da questa temperie neoclassica che rifiutava categoricamente il “cattivo gusto” del passato. *In primis* perché non rompeva affatto con gli episodi surreali, le fantasticherie, e le azioni sceniche spettacolari finalizzate ad impressionare il popolo meno acculturato che tanto erano aborrite dalla corrente neoclassica ma anzi le riprendeva e, pur integrandole in un impianto ligio alle regole della nuova temperie culturale, le ampliava. Per esempio, mentre Racine nel suo adattamento del mito greco fa uccidere Pirro da un contingente innominato di greci per aver infranto il suo giuramento di sposare Ermione, Silva fa sì che Oreste stesso tenti il crimine sul palcoscenico¹⁰⁹⁵. Questo atto, con il successivo imprigionamento dell'eroe greco, permette al drammaturgo di mettere in scena un elaborato piano di fuga che ricorda l'*Oreste* di Euripide, in cui Ermione e Pilade rapiscono e minacciano di uccidere Astianatte per ottenere il rilascio di Oreste¹⁰⁹⁶; Seppur non incontravano il plauso della critica, tali tematiche costituirono un punto immancabile nel teatro dell'autore iberico perché Silva era sì un idealista attirato dall'idea di un teatro educatore, rivoluzionario, finemente ispirato agli ideali classici ma era altresì un drammaturgo che ben sapeva come solo con l'aggiunta di trovate di tale tipo sarebbe riuscito a catturare l'attenzione di un pubblico vasto e variegato come quello dipinto da de la Maza e ottenere il successo¹⁰⁹⁷. Catturare

¹⁰⁹⁰ Barrenechea 2015, p. 254.

¹⁰⁹¹ Díaz de la Vega 1990, p. 136.

¹⁰⁹² Ríos 1997, pp. 206-207.

¹⁰⁹³ Barrenechea 2015, p. 255.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁵ Sebastía Sáez 2017, p. 154.

¹⁰⁹⁶ Ivi, pp. 155-156.

¹⁰⁹⁷ Ivi, p. 253.

l'interesse di pochi dotti con la ripresa isolata di ideali astratti ben poca utilità avrebbe apportato al suo lavoro e, per una nuova opera teatrale che intendeva educare una nazione, poco avrebbe giovato un così piccolo pubblico; dunque per conciliare le due problematiche «He sought to “reconcile” the “vulgar” and the “erudite,” by giving the former what they enjoyed, but keeping infractions of “good taste” to a level tolerable for the latter»¹⁰⁹⁸. In secondo luogo si distaccò dalla temperie neoclassica perché, a differenza di come si potrebbe reputare, come spiega Sala Valldaura¹⁰⁹⁹, gli eroi pagani della tragedia greca erano visti come troppo estranei per essere modelli appropriati da offrire ai sudditi della Corona Spagnola. Ai drammaturghi si richiedeva piuttosto di prendere i numerosi esempi di comportamento patriottico nella storia dell'Impero spagnolo o, se si era al di là dell'oceano i grandi miti ispanici, le antichità messicane, insomma tutto ciò che poteva educare i giovani rampolli della nuova Spagna senza animare in loro sentimenti anti *Conquistadores*. Scegliendo la vicenda di Andromaca per il suo *Al amor de madre*, Silva invece si rifaceva ancora alla tradizione barocca che aveva spesso utilizzato il mito greco, traendolo dalle fonti più disparate e adattandolo in trame fantasiose e libere per rispondere ai gusti moderni. La ripresa mitica andava più verso il gusto di uno Juan Zabaleta¹¹⁰⁰ che di un Tirso Molina ma rispondeva ancora una volta a quel tentativo di unire insieme gli interessi di un pubblico medio-basso con quelli degli eruditi, per realizzare un dramma di successo. Tale “*medietas*” non fu apprezzata particolarmente dagli intellettuali dell'epoca proprio per l'incongruenza di fondo che si generava da tale unione: la poetessa spagnola Margarita Hickey ad esempio, che aveva tradotto a sua volta l'*Andromaca* di Racine¹¹⁰¹, criticò aspramente la tragedia di Silva, chiedendosi in che modo un'opera che si prometteva di produrre cittadini più virtuosi e patriottici potesse ottenere il suo scopo con mostruosità così poco educative, per quanto intrattenenti. come il regicidio rappresentato in scena dinanzi agli occhi degli “educandi”¹¹⁰². Se però gli eruditi non tributarono lodi sperticate all'esperimento di Silva, quest'ultimo, come si è detto, ottenne un immenso successo popolare sia in madrepatria sia in Messico; e sulla scorta della sua straordinaria popolarità, ne fu creato addirittura il seguito ad opera di un altro spagnolo che lavorava come attore presso il *Coliseo Nuevo*, Fernando Gavila, che mise in scena il suo *Eleno* per la prima volta nel dicembre 1794 in contemporanea con la rappresentazione dell'opera di Silva¹¹⁰³. Anche se non si è conservato il testo del dramma, perduto nelle vicissitudini politiche del Messico, è molto probabile, considerate le posizioni in materia dell'attore spagnolo¹¹⁰⁴ che la sua struttura ricalcasse quella de *Al amor de madre* con elementi barocchi mescolati all'imperante ideologia neoclassica. Questo confronto tra gusto neoclassico e barocco, tra unità aristoteliche e “mostruosità” romanzesche, costituisce la fase iniziale della ricezione del dramma greco in Messico e, per citare ancora Barrenechea:

the identification of the ancient tragic genre, as defined by Aristotelian poetics, as a modern way of doing theater, and, more significantly, as a sign of a mature national theater¹¹⁰⁵.

Grazie, dunque, a un compromesso che attingeva ad entrambe le tradizioni, furono introdotte sulla scena messicana *pièces* teatrali che erano più vicini ai modelli greci antichi rispetto ai drammi della tradizione barocca (come si è visto con De Alarcón) precedente. Dopo il tentativo di Sor Juana, il classico ritorna essere, *mutatis mutandis*, fondamento imprescindibile per la teorizzazione e la creazione di un teatro nazionale.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁹ Sala Valldaura 2005, pp. 99-123, citato da Barrenechea 2015, p. 256.

¹¹⁰⁰ Cf. gli esempi che fa Barrenechea in *op. cit.*, p. 257.

¹¹⁰¹ Sebastián Sáez 2017, pp. 157-158

¹¹⁰² Hickey 1789, pp. VIII-X.

¹¹⁰³ Barrenechea 2015, p. 258.

¹¹⁰⁴ Cf. Peña 2008, pp. 383-394.

¹¹⁰⁵ Barrenechea 2015, p. 257.

All'opera di Galván seguirono tutta una serie di riprese classiche e traduzioni di opere greche e latine, effettuate dai più grandi drammaturghi dell'epoca che, se già presenti nel periodo precedente, crebbero esponenzialmente di numero così il pubblico poté godere della rappresentazione di opere immortali come l'*Agamemnon* (1797) di Népomucène Lemerrier (che anticipa l'ondata "francofila" che invaderà il teatro messicano a partire dagli anni '60 dell'800)¹¹⁰⁶ e l'*Oreste* di Vittorio Alfieri i quali, a differenza dell'esperimento di Silva limitavano, nel loro intento educativo, ancora di più le "mostruosità" barocche¹¹⁰⁷. Più in generale il periodo di passaggio fra il '700 e l'800 e soprattutto del primo cinquantennio dell'800 fu un momento particolarmente fruttifero per tutto il teatro messicano. Pur nelle difficoltà causate dai combattimenti e dai cambi politici che avrebbero portato all'Indipendenza, operarono infatti in questo periodo autori del calibro del "*Pensador Mexicano*" José Joaquín Fernández de Lizardi (1776 -1827), Juan María Wenceslao Sánchez de la Barquera Morales (1779-1840), Anastasio María de Ochoa y Acuña (1783-1833), Francisco Luis Ortega e Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851)¹¹⁰⁸ mentre le sale del *Coliseo* erano calcate da due dei più grandi attori messicani come Soledad Cordero (che morì nel 1847, fuggendo l'invasione nordamericana, a soli 31 anni) e Antonio Castro¹¹⁰⁹, entrambi prodotti dell'educazione impartita nell'*Academia de Arte Dramático* che il governo fondò nel 1831¹¹¹⁰. L'uscita dalla guerra e la volontà di celebrare la nascita del nuovo paese nonché i danni che il periodo rivoluzionario aveva arrecato all'anziano *Coliseo* (passato ora ad essere *Teatro Principal*) portarono inoltre anche alla fondazione di nuovi teatri. Lo storico teatro infatti, che risale all'età della *Conquista*, si trovava in condizioni poco adatte alle rappresentazioni teatrali come ricordava la marchesa Calderón de la Barca che non risparmia critiche neppure alla già menzionata Cordero:

Che teatro! Buio, sporco, pieno di cattivi odori, i corridoi che portano ai palchi così poco illuminati che quando li si attraversa si ha paura di calpestare i calli di qualche persona. Gli attori nello stesso stile. La prima attrice (Soledad Cordero), beniamina del pubblico e non mal vestita, gode di una grande reputazione per la sua condotta onorevole, ma è di legno, totalmente di legno e non smette di esserlo nemmeno nelle scene più tragiche. Metà dei palchi sono vuoti, mentre gli altri sembrano occupati dal pubblico che cede alla forza dell'abitudine¹¹¹¹

Per ovviare dunque a tali problemi fu sia ristrutturato il *Coliseo* nel 1845 sia furono fondati una serie di nuovi edifici teatrali per ospitare i drammi in un contesto degno della capitale della nuova nazione: prima fu inaugurato il *Teatro de los Gallos* (o *El Provisional*) nel 1823 e poi, in seguito, il *Teatro Oriente* e il *Teatro del Nuevo México*. Ma il vero rivale per il rinnovato *Coliseo*, in fatto di spirito mondano e di vita sociale, si creerà con il *Teatro Santa Anna*; inaugurato nel febbraio del 1844 con un maestoso concerto di Maximiliano Bohrer considerato allora il miglior violoncellista al mondo¹¹¹². Il teatro (che cambierà il nome in *Teatro Nacional* un anno più tardi) traeva la sua forza dall'immensa e moderna struttura architettonica¹¹¹³ che ben presto attirò a sé gran parte dei migliori

¹¹⁰⁶ «En la segunda mitad del siglo, particularmente en la década de los años 60 a 70, la influencia española deja su lugar a la francesa» (Conde Ortega 1983, p. 90).

¹¹⁰⁷ Barrenechea 2015, p. 258.

¹¹⁰⁸ Conde Ortega 1983, p. 90.

¹¹⁰⁹ Sulle due figure cf. Algudín-Algudín 1986, pp. 48-50.

¹¹¹⁰ Un'altra importante istituzione per lo sviluppo del teatro nazionale volute dal nuovo governo messicano fu l'*Empresa Mexicana del Teatro Principal*, una commissione diretta dal già citato Manuel Eduardo de Gorostiza che cercava di formare una buona compagnia di attori e di remunerare i drammaturghi. Sebbene non diede i risultati sperati, a causa dell'opposizione dei più influenti uomini d'affari del paese, la commissione rappresentò comunque un passo in avanti importante nell'evoluzione della drammaturgia nazionale in quanto fu la prima volta che si pensò di pagare i drammaturghi in Messico (Argudín-Argudín 1986, p. 51).

¹¹¹¹ Ivi, p. 51. Trad. mia.

¹¹¹² Ivi, p. 49.

¹¹¹³ Ivi, p. 53. Con un costo totale di 351.000 pesos, le sue misure erano: 42 metri di facciata, 17,65 metri di altezza e 98 metri di profondità. Realizzato in muratura, vantava porte in ferro e pavimenti in mattoni; i suoi ampi spazi interni, i

artisti locali ed internazionali. Proprio della lotta allo straordinario strapotere del *Santa Anna* parla la *Muerte de Virginia por la libertad de Roma*, un'originale rielaborazione del mito classico prodotta da uno dei più importanti drammaturghi messicani del '800 Fernando Calderón. Il dramma si riferisce al sacrificio della vergine Virginia compiuto dal padre per evitare di consegnarla al dittatore romano Appio Claudio. Calderón critica così, per mezzo dell'argomento tratto dalla mitistoria di Roma (negli intenti e negli esiti pienamente concorde alla nuova temperie romantica), il *Teatro Santa Anna* (Appio Claudio), che all'epoca si era già eretto ad «Alteza Serenísima»¹¹¹⁴ ed esercitava un potere illimitato contro il quale lo stesso Calderón aveva combattuto. Non è l'unica opera di rielaborazione mitica del drammaturgo messicano che, a differenza del suo contemporaneo Gorostiza, preferì cercare ispirazione in temi storici e leggendari provenienti dalla grande tradizione europea e classica. In particolare, sempre nell'ambito della rielaborazione del mito classico, ci resta di lui anche il titolo di un'altra tragedia di evidente ispirazione greca, l'*Ifigenia*, rappresentata per la prima volta, ed anche questo è un dato interessante, non a Città del Messico bensì a Guadalajara o Zacatecas, dove fu messa in scena tra il 1826 e il 1837. Purtroppo dell'opera, che potrebbe rappresentare un significativo precedente per la rielaborazione del mito che verrà compiuta da Alfonso Reyes, non si può dire quasi niente in quanto è andata completamente perduta; è probabile però, come ipotizza Barrenechea che, più che una traduzione di una versione francese o italiana del mito (come quella di Silva), si tratti di un libero adattamento come quelli effettuati dallo stesso Calderón in *Muerte de Virginia por la libertad de Roma* e nella sua drammatizzazione del racconto *Zadig* di Voltaire, entrambi scritti nello stesso periodo di *Ifigenia*¹¹¹⁵.

Il culmine di questo vertiginoso, per quanto non costante, sviluppo del teatro, che si accompagnava allo sviluppo del Messico come nazione moderna, o al suo tentativo di divenirlo, fu coronato, verso la fine del secolo, mentre sulla scena impazzava ormai uno dei grandi tòpoi del teatro messicano come il *Can Can*¹¹¹⁶, da grandi e prestigiose *tournee* che introducevano la capitale alle maggiori innovazioni tragiche del Vecchio Continente. Fra queste particolarmente importante fu quella del noto attore spagnolo José Valero che visitò il paese, con la sua compagnia teatrale, nel 1868; era quello un momento particolarmente importante nella storia del Messico: in quegli anni infatti il presidente Benito Juárez era appena riuscito a restaurare la Repubblica dopo la cacciata dell'imperatore Massimiliano riportando un trionfo che avrebbe garantito una pace più stabile e la crescita del Paese sotto politiche liberali nei decenni successivi. E il repertorio di opere teatrali classiche e moderne che Valero portò al pubblico messicano, non deluse le aspettative. In particolare l'*Edipo*, un adattamento di Sofocle scritto nel 1829 dal drammaturgo spagnolo Francisco Martínez de la Rosa, fece il pienone al *Gran Teatro Nacional* e fu un successo anche presso la critica, suggellando al meglio questo lungo periodo di crescita¹¹¹⁷. Tra la folla di appassionati vi era anche uno dei più importanti scrittori dell'epoca, Ignacio Manuel Altamirano (1834-93) che, in una sua recensione al dramma, si dilungò in una dettagliata riflessione sullo stato del teatro locale dove però non ne sottolineava tanto l'evoluzione quanto lo stato di deplorabile arretratezza nel quale versava rispetto ai corrispettivi europei. La stessa mancanza, almeno a detta di Altamirano, di adattamenti greci degni di nota era essa stessa un segno della scarsa qualità del teatro messicano che si accontentava di:

corridoi, i disimpegni e le scale permettevano un'adeguata ventilazione e *comfort*. Nei primi quattro anni di vita fu illuminato a petrolio, dal 1846 con gas idrogeno e nel 1891 con luce elettrica.

¹¹¹⁴ Ivi, p. 52.

¹¹¹⁵ Barrenechea 2015, p. 267. Sulla produzione di Calderón che comprende anche l'opere giovanile *Armandina*, l'epopea romantica *Anna Bolena* (1842) e la sua grande opera *Hernán o la vuelta del cruzado*, anch'essa rappresentata per la prima volta in quell'anno cf. Argudin-Argudin 1986, pp. 49-51.

¹¹¹⁶ L'importanza del *Can Can* nella storia del teatro messicano è ben evidenziata da Luis Reyes de la Maza che sostiene come: «El lugar de honor por fuerza debe tenerlo el canacán, porque cualquier historiador justo de nuestro teatro y de nuestras costumbres está obligado a dividir sus estudios en antes y después de ese “baile diabólico”» (De la Maza 1961, p. 12).

¹¹¹⁷ Barrenechea 2015, p. 269.

avere attori mediocri che ci propongono commedie e drammi strappalacrime, proprio come ci accontentiamo dei nostri corti binari che finora sono serviti a portarci in un attimo a mangiare le pere in [città di campagna vicine], il tutto per darci l'illusione di credere di avere una ferrovia¹¹¹⁸.

Per lui, nonostante dunque i tentativi di Galván e Silva, dei vari adattamenti '700-'800 dei drammi greci e dell'opera di Calderón, ancora poco era stato fatto per trovare il modo di rendere il mito greco in maniera accettabile ma, soprattutto, mancava in maniera deplorabile, un teatro autenticamente messicano che, come aveva intravisto già Sor Juana, potesse sfruttare sì la tragedia greca ma per fondare una propria mitologia ed una propria autentica struttura su cui basare opere della caratura di quelle che i grandi attori drammaturghi europei stavano mettendo in scena in quegli anni¹¹¹⁹. E la sua non è né una critica né un'esigenza isolata: nel 1808, ad esempio, due dei maggiori giornali messicani *El Diario de Mexico* e la *Gazeta* indissero un concorso per la miglior tragedia messicana con la speranza di dare finalmente il via al genere ma partecipò (e vinse) solo un'opera teatrale, la tragedia *Yóchitl*, di cui si persero subito le tracce¹¹²⁰; e lo studioso Luis G. Urbina (1864-1934), commentando il problema qualche decade dopo il laconico giudizio di Altamirano sosteneva che:

Il teatro in Messico era un ramo del nostro albero artistico. Ha continuato a vivere, come abbiamo visto, nutrito dalla linfa spagnola; ma il fiore finale, la poesia drammatica, quel fiore che irrompe tra i rami dell'arte quando una letteratura ha raggiunto la sua pienezza non era, né poteva essere tra noi, un campione rigoglioso e foriero di frutti sapidi e splendidi¹¹²¹.

Forte era dunque la necessità di una letteratura teatrale che non si limitasse soltanto alla ripresa pedissequa della "linfa" spagnola ma che incominciasse a produrre da sé le proprie opere. Una soluzione a tale problema provò a darla lo stesso Altamirano, all'interno di un'altra riflessione originatasi ancora una volta dall'aver sperimentato, come spettatore, una splendida esibizione di un importante ospite straniero; l'avvento nel 1874 dell'attrice italiana Adelaide Ristori a Città del Messico, una delle tante tappe del suo *tour* mondiale, non rappresentò solo un evento importante dal punto di vista culturale ma anche, mediante il suo arrivo sulla linea ferroviaria appena completata che collegava la capitale alla città portuale di Veracruz e al resto del mondo, un modo per celebrare il progresso che faticosamente si stava facendo largo nel paese.¹¹²² La sua esibizione nel ruolo di Medea nella *Médée* (1855) del drammaturgo francese Ernest Legouv e, tradotta in italiano, non attirò nel *Gran Teatro Nacional* le folle che avevano assistito all'*Edipo* di Valero nel 1868¹¹²³ ma in compenso fece il pieno dei consensi della critica e fra questi anche quello appassionato di Altamirano che, nel 1875, pubblicò un corposo saggio dedicato al mito di Medea, all'opera di Legouv e, e all'interpretazione di Ristori. Nell'opera Altamirano dà un'interpretazione notevolmente positiva della figura di Medea che non calca tanto la mano sui lati negativi dell'eroina quanto ne esalta i lati positivi; per Altamirano infatti il famoso tradimento della sua famiglia e dei colchi non è tanto un bieco voltafaccia quanto un abbandonare il proprio popolo civilizzato per favorire la crescita di una nazione giovane e desiderosa come quella greca. In ultima istanza dunque, secondo lo studioso, Medea è «una di quelle donne straordinarie che sanno associare i loro destini a quelli dei grandi uomini della loro epoca»¹¹²⁴, degna di essere entrata pienamente nelle fila dei grandi eroi fondativi dell'Ellade in quanto determinante per la riuscita dell'impresa e di conserto per la futura prosperità e cultura del mondo ellenico. Questa immagine lusinghiera però, se si vanno a sfogliare le pagine della *Médée*, è ben lontana dalla Medea fin troppo umana di Legouv e, che viene ritratta

¹¹¹⁸ Altamirano 2011, p. 307. Trad. mia.

¹¹¹⁹ Barrenechea 2015, p. 253.

¹¹²⁰ Conde Ortega 1993, p. 89 e Barrenechea 2016, p. 193.

¹¹²¹ Urbina 1986, p. 316. Trad. mia.

¹¹²² Barrenechea 2015, p. 256.

¹¹²³ Altamirano 2011, pp. 158-159. Trad. mia.

¹¹²⁴ Ivi, p. 161. Trad. mia.

come una moglie e una madre indigente e abbandonata, rifiutata persino dai figli che sacrifica nel vano tentativo di assicurarsi l'aiuto delle sue antiche divinità barbare. Cosa può allora aver dato adito alla rilettura di Altamirano che trasforma il personaggio negativo di Legouvé in questa eroina del progresso? Una prima risposta può essere che Altamirano e il pubblico messicano vedessero nel mito di Medea una rappresentazione e, se si vuole, una soluzione di un episodio increscioso ma di fatto anche fondativo dell'intera identità messicana, ovvero quello e la *Malinche* e Cortés. Ma questo aspetto sarà discusso nei prossimi capitoli e più diffusamente nella parte dedicata a Magaña in quanto è negli anni successivi ad Altamirano che tale suggestione trova un più completo e complesso trattamento tragico. Invece un'altra risposta molto più immediata si può trovare nel *tour de force* dell'interpretazione che dell'eroina dava la Ristori. dove: gli aspetti negativi della caratterizzazione di Legouvé svaniscono quasi del tutto¹¹²⁵ in quanto, come ricorda lo stesso drammaturgo francese, l'attrice italiana desiderava trasmettere, nella sua rappresentazione, il fatto che Medea non fosse solo «una madre, una donna, un'esule», ma anche «una creatura epica e leggendaria»¹¹²⁶. E per Altamirano, questa impersonificazione di Medea della Ristori non era solo un modo di rileggere l'eroina ma anche e soprattutto l'incarnazione del progresso teatrale¹¹²⁷. La sua interpretazione infatti era come quella di un taumaturgo, che era in grado, attraverso la sua arte, di collegare, per il breve tempo della rappresentazione, «due civiltà sorelle [Grecia e Messico] nella loro aspirazione alla perfezione»¹¹²⁸. Questa era dunque, per l'intellettuale messicano, la strada da seguire: solo grazie all'istituzione di una scuola di messa in scena di drammi classici, che apprezzasse, studiasse ed emulasse gli esempi di Valero e Ristori si poteva perseguire il fine di un teatro pienamente maturo e messicano. Lo stimolo, però, aggiungeva Altamirano, nonostante la sua ammirazione per la Grecia e i suoi miti, e il gusto¹¹²⁹ acquisiti dai drammaturghi attraverso questo studio, dovevano essere applicati, non alla ripresa, come avevano fatto Galván o Calderón, di drammi greci ma bensì alla ricca materia della storia messicana per creare «a corpus of plays, by Mexicans and about Mexico, that would form a national theater to rival those of other nations, including Spain.»¹¹³⁰. I drammaturghi dell'epoca di Altamirano accolsero di buon grado la sua richiesta di tragedie su temi nazionali; già nel 1877 ad esempio, dopo il fallimento del concorso del 1908, fu composta da parte del drammaturgo storico e drammaturgo Alfredo Chavero (1841-1906) la tragedia *Quetzalco'atl* dove si dichiarava nella prefazione l'intimo convincimento dell'importanza dell'utilizzo della mitologia indigena per fondare un vero teatro messicano¹¹³¹. La sua esortazione invece a stabilire una tradizione di messa in scena della tragedia greca e di altri esempi di dramma classico su cui basare teoricamente il teatro nazionale cadde nel vuoto. Durante il lungo regime liberale di Porfirio Díaz, che iniziò un anno dopo la partenza di Ristori e durò fino al 1910, le poche opportunità di vedere una tragedia di tipo greco sul palcoscenico continuarono a essere quelle offerte dalle compagnie teatrali straniere in *tournee* nel paese¹¹³².

¹¹²⁵ Barrenechea 2015, pp. 256-257.

¹¹²⁶ Viziano 2000, p.138. Trad. mia.

¹¹²⁷ Barrenechea 2015, p. 257. Cf. anche Conway 2003, pp. 158-159.

¹¹²⁸ Altamirano 2011, p. 158. Trad. mia.

¹¹²⁹ Ivi, pp. 159-160.

¹¹³⁰ Barrenechea 2015, p. 258. Come dice infatti lo stesso Altamirano: «Nuestra historia antigua es fecunda en grandes fastos que la musa griega no habría desdenado, y a la que no le falta ni el prestigio poético ni la cuna envuelta en misteriosas leyendas; nuestra historia colonial no escasea en asuntos terribles y romanescos (...); nuestras costumbres, en el momento crítico de su transformación (...); los sacudimientos de las sangrientas guerras civiles, una diversidad de caracteres, interesantes, curiosa, infinita, ¿pueden dar mejores elementos para la dramaturgia nacional» (Altamirano 2011, pp. 138-139).

¹¹³¹ Barrenechea 2016, p. 193

¹¹³² Barrenechea 2015, p. 258. Tra gli esempi di tali rappresentazioni straniere si possono citare la *Medea* di Giovanni Pacini (1843) messa in scena dalla cantante lirica italiana Adelaide Cortesi nel 1858, la *Médée* di Legouvé che fu nuovamente interpretata nel 1878 dall'attrice italiana Giacinta Pezzana e un *Edipo* nel 1907 performato sempre da un altro attore Ermete Novelli. Infine, nel 1922, l'attrice catalana Margarita Xirgu realizzò una produzione all'aperto dell'*Elektra* di Hugo von Hoffmannsthal (cf. ivi, p. 268).

4.1.3 La catarsi della violenza: *L'Ifigenia cruel* di Alfonso Reyes.

Questo sostanziale disinteresse nei confronti della tragedia greca tuttavia incominciò gradualmente a diminuire sempre di più agli inizi del nuovo secolo, grazie anche alle attività del Ministro Justo Sierra volte alla riscoperta della cultura e dell'arte greca. Tra queste, come già si è ricordato in 2.1.5, fu particolarmente importante il ciclo di lezioni che nel 1903 tenne Jesús Urueta che vertevano sulle maggiori opere greche, non solo i poemi omerici ma anche l'*Antigone* sofoclea e il ciclo degli Atridi di Eschilo. Le vicende dell'eroina greca nella sua lotta contro la "ragion di stato", le peripezie di Oreste che fugge inseguito dalle Erinni della madre per trovare una pacificazione nella benevolenza dei savi ateniesi, vennero in quelle occasioni abilmente declamati ed esposti nei suoi aspetti mitologici, linguistici ed espressivi fra l'entusiasmo generale dei giovani discenti; vi era in Messico desiderio del Classico e in particolar modo del greco che, a differenza del latino, si era mantenuto lontano dalla politicizzazione precedente e si apriva come un continente inesplorato su cui fondare i valori costitutivi delle nuove generazioni o come specchio nel quale interpretare la propria storia. Questi ideali che guidavano Justo Serra, che avevano illuminato Altamirano, erano stati alla base della fondazione di un importante gruppo, che univa, accomunati dall'amore per l'Ellade, giovani intellettuali (probabilmente spettatori dell'esibizione accademica di Urueta) che avrebbero fatto la storia della letteratura successiva: l'*Ateneo de La Juventud*. Senza ripetere i concetti già esplicitati nei precedenti capitoli sulla loro attività di lettura dei classici (tragedie comprese) sotto la guida del loro Socrate Henríquez Ureña e sull'importanza vitale che ebbero, soprattutto alcuni di loro, nella diffusione dei valori e dei testi classici nel XX secolo messicano, in questa sede è buona cosa concentrarsi sul versante "teatrale" di questo movimento, ovvero quale contributo diedero in questa storia del teatro messicano "di ascendenza greca" che si sta delineando dalle origini. Si possono fare dunque almeno due nomi. Il primo è quello di José Vasconcelos che si avvicinerà al teatro greco con il suo poema drammatico *Prometeo vencedor. Tragedia moderna en un prólogo y tres actos* del 1920, un testo con un importante contenuto filosofico nietzschiano. L'opera, che, come lo stesso Vasconcelos riconobbe, non ebbe un grandissimo successo di pubblico¹¹³³, era in realtà una meditazione sui grandi concetti filosofici come la dicotomia della legge che vede opporsi quella della natura a quella dello spirito (come nell'*Antigone* di Sofocle), la tirannia e l'immortalità e, con una forte carica autobiografica particolarmente comune nelle sue opere, comprendeva anche una descrizione della solitudine dei riformatori. A questi elementi, che si potrebbero definire, secondo un termine della filosofia di Nietzsche a cui si ispirava Vasconcelos, apollinei si aggiungeva l'elemento dionisiaco ovvero la presenza della danza del coro ispirata ai tradizionali balli messicani, con cui l'autore messicano anticipa la frequentissima "indigenizzazione" dei canti corali nella seconda metà del XX secolo¹¹³⁴. Nell'opera si può avvertire la forte influenza delle strutture e degli stilemi della grande tradizione drammaturgica greca che Vasconcelos rifunzionalizza per creare uno spettacolo trascendente che coinvolga il pubblico e che lo educi al contempo a quelli che saranno poi gli ideali fondativi della sua opera maggiore la *Raza Cosmica*. Così, ad esempio, nel primo atto, mediante la rappresentazione della lotta tra Prometeo, che persegue l'instaurazione dell'impero della volontà, con Satana (simbolo, tra l'altro, della negazione della volontà) viene esemplificata la forgiatura di una nuova umanità, di una nuova *Raza* a partire dall'esempio dell'America ispanica¹¹³⁵. Come dice Pilar Hualde Pascual «La esperanza de esta nueva humanidad, que es indisociable de la situación de descomposición moral subsiguiente a la Primera Guerra Mundial, es llevada por Vasconcelos a la escena en un intento de crear un auténtico teatro nacional, comprometido y trascendente»¹¹³⁶.

¹¹³³ Fell 1994, pp. 549-562.

¹¹³⁴ Hualde Pascual 2011, p. 192.

¹¹³⁵ Fell 2009², pp. 464-465.

¹¹³⁶ Hualde Pascual 2011, p. 192.

L'altro grande nome che si può fare è naturalmente quello di Alfonso Reyes che all'interno della sua «obsesión helénica», per usare l'icastica definizione di Margo Glantz¹¹³⁷, presenta come elemento non secondario l'attività teatrale. Attività teatrale che è molto più meditata di quella vasconceliana e che si fonda su una riflessione profonda ed articolata sul teatro nel suo complesso, ed in particolare quello greco, articolata in una delle sue prime opere dal titolo di *Las Tres Elettas*. Nel saggio Reyes sostiene che la tragedia greca sia un'esperienza mistica ed estetica in quanto rappresentazione, in forma poetica, dello scontro tra forze cosmiche e metafisiche, che il poeta antico percepiva nel mondo che lo circondava ed era in grado di renderla intellegibile a livello umano, attraverso l'uso di personaggi drammatici e l'armoniosa sequenza di elementi strutturali della tragedia greca¹¹³⁸. Per Reyes, quindi, i personaggi della tragedia greca sono solo semplici "ombre" o "contorni" che danno forma a quelle forze sovrumane che si scontrano nel divenire umano¹¹³⁹; Elettra non è, per quanto Reyes in seguito ammetta una certa attenzione all'umano da parte della tragedia¹¹⁴⁰, un'eroina greca, una donna in carne ed ossa quanto, per riprendere la similitudine che lo stesso Reyes usa per illustrare questo punto, è come uno schermo che, quando viene tenuto alzato, improvvisamente riflette le immagini proiettate dai raggi della lanterna magica nell'oscurità¹¹⁴¹. Elettra è dunque «un dechado de su respectivo carácter (un paradigma en la nomenclatura clásica), una entidad: la virgen, provista de un fondo decorativo —el pesimismo trágico—: éste hace externarse todos los atributos de aquélla y determina las manifestaciones de su existir»¹¹⁴². Una delle prove principali che Reyes adduce a sostegno di questa visione del genere antico è la forma strutturale di quest'ultimo, che egli chiama "formula simmetrica"¹¹⁴³, cioè la sua progressione fissa di prologhi, *parodoi*, episodi ed esodi¹¹⁴⁴ che, nella sua fissità ed armonia, suggerisce «un universo regido por leyes armoniosas»¹¹⁴⁵.

In un'altra opera teorica, *la Critica en la edad ateniense (660 a 300 a.C.)* del 1941, dedicata alla grande età ateniese in età più matura, Reyes, rielaborando il VI capitolo della *Poetica* di Aristotele andrà poi a definire anche un decalogo delle otto caratteristiche cardine della tragedia greca¹¹⁴⁶:

La tragedia è: 1) l'imitazione di un'azione seria (dignitosa, nobile), 2) completa in sé, 3) di lunghezza sufficiente, 4) in un linguaggio piacevolmente ornato, 5) in cui ogni specie è introdotta separatamente nelle varie parti del dramma, 6) in forma drammatica e non narrativa, 7) con incidenti che provocano pietà e terrore, 8) con cui produce la catarsi di tali emozioni (o forse, di queste e di altre simili).

Questi fondamenti teorici saranno in seguito applicati¹¹⁴⁷ da Alfonso Reyes nella creazione del suo Poema tragico *Ifigenia Cruel* nel 1923¹¹⁴⁸, una delle più importanti opere teatrali della storia del teatro messicano. Prima di addentrarsi nella trattazione della trama della tragedia e in osservazioni

¹¹³⁷ Glantz 1989, p. 425.

¹¹³⁸ Barrenechea 2015, p. 259.

¹¹³⁹ Barrenechea 2012, p. 14.

¹¹⁴⁰ Barrenechea 2015, p. 261.

¹¹⁴¹ «La tragedia griega es un reflejo humano de la tragedia universal. Como el poeta trágico sólo ve lo universal a través de su conciencia de hombre, tiene que expresarse a través de tipos humanos. Los personajes de la tragedia helénica son como pantallas que paran y que muestran a los ojos las imágenes que el haz luminoso de la cámara oscura se llevaba, invisiblemente, por el aire» Reyes 2007, p. 50.

¹¹⁴² Reyes 2007, p. 23.

¹¹⁴³ Barrenechea 2012, p. 14.

¹¹⁴⁴ «Todo aquello, en fin, que hacía de la tragedia, objetivamente considerada, algo como una escena de danza, de marchas, de diálogos de personajes» (ivi, p. 47).

¹¹⁴⁵ Ivi, p. 48.

¹¹⁴⁶ Trad. mia. Cit. in Caicedo Palacios 1988, p. 63.

¹¹⁴⁷ Come lui stesso dichiara infatti: «Ya estaba yo entregado al estudio de los griegos y en ciertos cuadernos de apuntes consta que el 8 de agosto de 1908 comenzaba a concebir el ensayo sobre las Electras que aparece en *Cuestiones estéticas*. En aquel cuaderno de notas constan también los primeros apuntes sobre el tema de Ifigenia » (Olguín 1965, pp. 15-16).

¹¹⁴⁸ Sulle questioni relative alla datazione dell'opera cf. Shaughnessy 2017, p. 380.

circa la modalità di riutilizzo del dramma greco usata dall'autore, è importante soffermarsi sul periodo storico in cui Reyes decide di scrivere l'opera in quanto rappresentò un elemento fondamentale nella scelta che lo portò, dopo il lungo silenzio porfirista, a misurarsi con il teatro euripideo. La prima decade del '900 infatti non è un periodo normale nella biografia di Reyes ma bensì rappresenta lo sfondo cronologico nel quale si svolge, per rimanere in tema, la tragedia della famiglia Reyes culminata con la morte del padre Bernardo nel 1913. Il generale Reyes era il favorito per succedere a Porfirio Díaz nelle elezioni presidenziali del 1910 ma nonostante i buoni uffici e la popolarità presso il popolo fu di fatto rimosso dalla corsa quando fu inviato in Europa per un incarico militare nel 1909. Quando tornò, dopo lo scoppio della Rivoluzione, nel 1910, il panorama politico era molto cambiato e molti dei suoi ex sostenitori erano passati a Francisco Madero, eletto presidente nel 1911. Nel tentativo di rientrare nella sfera politica, prima cercò di scatenare una ribellione nel *Nuevo León* e poi, il 9 febbraio 1913, appena scontata la prigionia per il suo atto di insubordinazione, coadiuvato dal figlio maggiore Rodolfo Reyes e dal generale Mondragón, guidò un assalto al Palazzo Nazionale dove venne fucilato e morì¹¹⁴⁹. Questo fu l'inizio di un periodo di dieci giorni particolarmente caotico conosciuto come "*Decena Trágica*" che terminò, dopo l'assassinio di Francisco Madero e del Vicepresidente Pino Suárez, il 23 febbraio con la nomina di Victoriano Huerta¹¹⁵⁰. Fu un momento terribile per Alfonso Reyes che era stato testimone di livelli di violenza inaudita da ambo le parti e che, bollato dall'infame nomea di traditore derivatagli dal tentativo paterno, decise, a differenza del fratello Rodolfo¹¹⁵¹, di continuare la spirale omicida di vendetta e di lasciare la madrepatria in esilio volontario¹¹⁵². Nel momento in cui incominciò a scrivere *L'Ifigenia* e Reyes si trovava dunque in uno stato particolare: da un lato cercava di dare un senso all'orrore che aveva sperimentato e all'amarezza dell'esilio, dall'altro nutriva la speranza di poter, come il nuovo presidente Obregón sembrava fargli intendere, ritornare in patria finalmente riabilitato¹¹⁵³. Il mito di Ifigenia e la sua traslazione tragica non è per Reyes un semplice, per quanto convinto, esercizio letterario ma un modo di rielaborare il suo passato, di limitare all'interno di strutture regolari la terrificante violenza della *Decena*, inserendolo nella cosmogonia della sofferenza umana universale che la tragedia greca gli offriva¹¹⁵⁴. Per riassumere citando ancora Margo Glantz:

Reyes utilizza la struttura della tragedia greca per trasformarsi in Agamennone, ucciso da Clitemnestra. Si traveste poi in Ifigenia per riscrivere il mito e dargli un altro significato, un finale diverso da quello tradizionale, armonizzando le contraddizioni non solo della propria scelta - rimanere a vivere all'estero e non rientrare in patria dopo il trionfo della Rivoluzione - ma anche quelle degli eventi vissuti dai messicani in quel periodo. *L'Ifigenia cruel*, metamorfosi poetica e continuazione di quella che all'inizio della sua carriera era stata concepita come un'interpretazione critica de *Las Tres Electras* del teatro ateniese, finisce per diventare uno spazio vitale creato dalla scrittura e, per quanto vicario, definitivo: egli vivrà sempre in esso e dalla sua altezza potrà riferirsi alla propria vita e contemplare la storia del proprio Paese¹¹⁵⁵.

¹¹⁴⁹ Castillo Pérez 2003, p. 71.

¹¹⁵⁰ Shaughnessy 2019, p. 3.

¹¹⁵¹ Del Río 1993, p. 111.

¹¹⁵² Barrenechea 2012, p. 11.

¹¹⁵³ Arenas Monreal 2004, pp. 118-120.

¹¹⁵⁴ Cf. Arenas Monreal 2004, p. 113.

¹¹⁵⁵ Glantz 1989, p. 429. Trad. mia.

Questa componente biografica va sempre tenuta ben a mente per riuscire a spiegare al meglio i cambiamenti e le variazioni che il drammaturgo messicano introduce rispetto ai grandi modelli greci.

L'opera è un dramma in cinque atti con notizia introduttiva e commentari finali in versi liberi¹¹⁵⁶ che riprende la trama (e in alcuni casi anche veri e propri elementi testuali)¹¹⁵⁷ dell'*Ifigenia in Tauride* (411-412) di Euripide con alcune evidenti variazioni¹¹⁵⁸. La prima è fondamentale per tutto il prosieguo della narrazione: a differenza dell'*Ifigenia* di Euripide, la vergine di Reyes ha perso completamente la memoria e ciò le permette di compiere il suo cruento officio sacrificale per Artemide. Per il resto la situazione iniziale è simile, *Ifigenia* si trova in Tauride, è sacerdotessa della dea che l'ha salvata dall'uccisione rituale del padre ed è addetta al sacrificio¹¹⁵⁹ degli ospiti sfortunati che capitano nel paese (da cui l'appellativo di *cruel*)¹¹⁶⁰. Anche l'arrivo di Oreste però devia dalla narrazione originale in quanto non arriva con Pilade in seguito ad un naufragio alla ricerca della statua di Atena per placare l'ira delle Erinni¹¹⁶¹ bensì giunge sull'isola scientemente, spinto dal mandato del Dio Apollo che gli ha imposto di riportare la sorella a casa in modo che possa sposarsi e continuare la dinastia degli Atridi. Questa serie di variazioni, molto sottili nella loro entità sono tutte finalizzate al potenziamento dell'elemento centrale del dramma di Reyes cioè la violentissima *anagnorisis* di *Ifigenia*. Il riconoscimento fra i due fratelli non avviene infatti in un clima positivo, di ricongiungimento come in Euripide, a cui segue la fuga romanzesca con l'intervento del *deus ex machina* che elude le ire del re Toas, in quanto *Ifigenia* non ricorda alcunché del fratello e della sua vecchia vita cosicchè Oreste, per adempiere la sua missione, non può far altro che ripercorrere tutte le gesta mitologiche degli Atridi in un lunghissimo *excursus* mitologico che aumenta la tensione dello spettatore¹¹⁶². In questo modo il riconoscimento, il riscoprire il proprio nome e con esso la propria identità da parte di *Ifigenia* è inevitabilmente connesso a tutta la storia di violenza della sua famiglia di cui lei, volente o nolente, è stata partecipe e lo sarà ancora di più essendo chiamata per ordine di Apollo a perpetuarla¹¹⁶³:

IFIGENIA: Perché sei venuto qui?

ORESTE: Per cercarti *Ifigenia*:

IFIGENIA: Perché la colpa di Micene continui a ribollire nelle mie viscere, perché il mio latte generi draghi e allatti incesti e perché le maledizioni escano dal mio seno e inaridiscano i campi, perché le madri abortiscano al mio passaggio e perché al dolore della nipote di Tantalò i frutti e le acque fuggano dal mio contagio?

¹¹⁵⁶ «Todas las estrofas de la obra se escriben en verso libre con la excepción de un cuasi soneto que es la forma del parlamento de Orestes al principio de la tercera escena. Esta métrica irregular consiste en líneas de siete a trece sílabas, y el endecasílabo es el más común» (Carter 2016, p. 167).

¹¹⁵⁷ Hall nota come infatti in particolare nel V atto Reyes «introduce a series of several speeches in which Iphigenia uses material from Iphigenia in Aulis» (Hall 2013, p. 280).

¹¹⁵⁸ Tenendo conto in realtà anche di alcuni rifacimenti moderni del dramma come quello di Racine (1674) e quello di Goethe (1787) come evidenziano López Colome 1986, pp. 41-62 e Caicedo Palacios 1988, pp. 144-181.

¹¹⁵⁹ Anche in questo caso vi è una lieve differenza rispetto al modello in quanto lì *Ifigenia* non uccideva direttamente le vittime (cf. Barrenechea 2012, p. 8).

¹¹⁶⁰ Xirau 1966, p. 751 e Rodríguez Monegal 1982, p. 13.

¹¹⁶¹ Barrenechea 2012, p. 9.

¹¹⁶² Shaughnessy 2019, p. 5.

¹¹⁶³ Reyes 1959, p. 343. Trad. mia.

Nel dramma di Reyes non vi è un'apertura verso una nuova condizione ma una chiusura definitiva¹¹⁶⁴, un risvegliarsi da una violenza involontaria e senza memoria per ritrovarsi parte di una spirale di crudeltà ancora più invereconda e radicata. Non vi è libertà in Reyes, non vi è liberazione all'orizzonte né per Oreste, vittima anch'egli di un sistema che tuttavia, considerato l'orgoglio con cui enuclea la sua genealogia, sembra ormai accettare¹¹⁶⁵, né per Ifigenia che sembra abbandonata ad una non scelta. E qui, nel culmine del dramma, nel momento apicale dell'*anagnorisis*, vi è il cambiamento più grande introdotto da Reyes: Ifigenia, nonostante l'ordine divino e la buona disposizione di Toante che non si oppone alla volontà dell'Atride, decide di non partire e di continuare la sua attività di sacrificatrice. Al discorso mitologico infatti del fratello, l'eroina risponde con un netto rifiuto¹¹⁶⁶:

Prendili in mano, afferrali tu con la mente,

questi gusci vuoti di parole: Io non voglio!

Ifigenia decide di rompere la catena violenta che la vede partecipe, di rimanere in terra barbara per trovare la sua libertà ai piedi della divinità, scegliendo di restare *Cruel* nel suo essere vergine e sacrificatrice, come esplicano i versi recitati dal coro che chiudono l'opera¹¹⁶⁷:

Alta signora crudele e pura;

abbi pietà di te stessa, incomparabile;

Accarezzati da sola, immacolata;

piangi per te stessa, sterile;

arrossisci e ama te stessa, feconda;

abbi paura di te stessa, muscolo e pugnale;

scegli il nome che ti piace

e chiamati come vuoi:

Hai già aperto una pausa nei destini, dove

zampilla la fonte della tua libertà¹¹⁶⁸.

La volontà dunque di Reyes è quella, a differenza dei drammaturghi che lo avevano preceduto, di togliere «the mantle of saviour»¹¹⁶⁹ dalle spalle di Oreste¹¹⁷⁰, che rimane chiuso nel cerchio mitologico da lui stesso creato, per metterlo sulle spalle di Ifigenia che è in grado di trovare la sua

¹¹⁶⁴ Shaughnessy 2018, p. 198.

¹¹⁶⁵ «No fue ciega la ira que me devolvió Micena, incubando en el monte mis furores de niño; nodriza ruda me criaba para el cuchillo, y soy dardo de mano derecha» (Reyes 1959, p. 315), Cf. Carter 2016, p. 168.

¹¹⁶⁶ Reyes 1959, p. 346. Trad. mia.

¹¹⁶⁷ Carter 2016, p. 166.

¹¹⁶⁸ Reyes 1959, p. 349. Trad. mia.

¹¹⁶⁹ Shaughnessy 2017, p. 396.

¹¹⁷⁰ «Segùn la sencilla interpretaciòn clàsica a Orestes toca redimir la maldiciòn. [...] A Ifigenia, he querido confiar la redenciòn de la raza» (Reyes 1959, p. 357).

libertà in un destino di pura schiavitù, di rompere la maledizione degli Atridi, perché, per usare le parole dello stesso Reyes:

Il conflitto tragico, che nessuno dei poeti precedenti ha interpretato in questo modo, consiste per me proprio nel fatto che Ifigenia rivendica i suoi ricordi umani e teme di sentirsi orfana e diversa dalle altre creature; ma quanto più la memoria le ritorna e si rende conto di appartenere a un popolo sanguinario e perseguitato dalla maledizione degli dei, tanto più si sente disgustata di sé. E infine, di fronte all'alternativa di ricongiungersi alla tradizione della sua casa, nella vendetta di Micene, o di continuare a vivere tra i barbari una vita di massacri e di scopercchiamento di vittime sacre, preferisce quest'ultimo estremo, per quanto difficile e duro possa sembrare, l'unico mezzo certo e concreto per spezzare le catene che la legano al destino¹¹⁷¹.

E ancora:

Quando Ifigenia opta per la sua libertà e si risolve a rifare la sua vita umilmente, opponendo un “*hasta aquí*” alle persecuzioni e agli scontri politici della sua terra, opera in modo certo la redenzione della sua razza mediante procedure che, in forma diretta, e in un atto breve e preciso della volontà, possono benissimo, credo, servire da alimento a molte superstizioni dei nostri giorni¹¹⁷².

E dietro questo atto di libertà, di rivendicazione del proprio destino da parte di Ifigenia si scorge la figura di Reyes; come infatti afferma la critica Barbara Aponte:

The Iphigenia who prefers her liberty to a return to Greece is the Reyes who left the strife of Mexico and vengeful thoughts behind him in search of his own freedom¹¹⁷³.

Compiendo una decostruzione del mito classico, un *matar lo que amamos*, non così diverso da quello che faranno Castellanos e Monterroso, Reyes usa il dramma greco per rileggere la sua storia personale e quella del Messico: lui è al contempo, Ifigenia che sceglie di non continuare la spirale di violenza che ha visto scatenarsi dentro e fuori la stirpe dei Reyes-Atridi dopo l'uccisione paterna, ed Euripide che, in un periodo che ad Atene aveva visto perpetuarsi, con il fallito colpo di stato oligarchico dei 400, simili atti criminosi¹¹⁷⁴, mediante la liberazione della maledizione dalla schiatta di Agamennone, preconizza nella sua opera un nuovo periodo di armonia, come Reyes sembrava scorgere in quei primi anni '20 nel nuovo corso del presidente Obregón. Molti intellettuali¹¹⁷⁵ hanno abbracciato questa chiave di lettura propugnata dallo stesso Reyes, della scelta di Ifigenia di rimanere come un atto di libera scelta nella realizzazione del proprio destino ma, in realtà, a ben vedere, come hanno notato. Octavio Paz¹¹⁷⁶, Francisco Barrenechea,¹¹⁷⁷ e Ana María Teja¹¹⁷⁸, la questione è meno semplice di quanto a prima vista possa apparire e va necessariamente problematizzata: Dove è infatti la libertà di Ifigenia? L'eroina, se si studia bene il testo, non si libera veramente del suo destino, la sua scelta, il suo modo per dire *hasta aquí* alla spirale di violenza è semplicemente accettare, questa volta consciamente, di essere *Cruel*. Ifigenia sceglie di non essere elemento passivo, succube del futuro marito e del fratello appena ritrovato nella storia della Grecia

¹¹⁷¹ Reyes 1959, p. 313. Trad. mia.

¹¹⁷² Ivi, p. 316. Trad. mia.

¹¹⁷³ Aponte 1972, p. 27.

¹¹⁷⁴ Su cui cf. Costanzi 1901, pp. 84-108, Kagan 1991, pp. 147-195.

¹¹⁷⁵ Arenas Monreal 2004, pp.184-221, Hall 2013, pp. 275-281.

¹¹⁷⁶ Paz 1994, pp. 226-233.

¹¹⁷⁷ Barrenechea 2012, pp. 6-18.

¹¹⁷⁸ Teja 2004, pp. 237-273.

per esserlo alle dipendenze di una dea sanguinaria¹¹⁷⁹. Sceglie al posto di uccisioni che la vedranno complice pur indirettamente come continuatrice di una schiatta maledetta, di perpetuare essa stessa omicidi¹¹⁸⁰, che per quanto Hall sottolinea come in questa versione gli abitanti della Tauride (forse per il punto di vista assunto da Reyes) appaiono civilizzati e acculturati¹¹⁸¹, sono comunque terribili ed efferati. La vera libertà, come nota acutamente Carlos Montemayor¹¹⁸², non è tanto quella della scelta migliore quanto quello di preferire il male minore e di ritualizzare la violenza al quale il nome di Ifigenia è irrimediabilmente legata, di circoscrivere in atti convenzionali e comunque provvisti di una certa *pietas* divina, il fiume di sangue che in maniera inevitabile dovrà macchiare le sue mani. E dietro il comportamento della sua eroina, c'è la vicenda personale dello stesso Reyes: anche lui non può decidere liberamente ma accoglie il male minore, sceglie di andare in esilio per non contribuire agli orrori della guerra civile che si era scatenata ma il suo atto non evita la *Decena Tragica*. Dunque la maggior differenza rispetto al suo modello è questo profondo pessimismo che si incunea nel testo dietro la maschera di una libertà di scelta solo apparente; neppure il testo di Euripide, nato come si è visto in circostanze, *mutatis mutandis*, analoghe, è scevro da tale sentimento, l'intervento del *deus ex machina* di Atena che salva i tre fuggitivi, lascia comunque un senso di non risolto, di ancora incompiuto ma nonostante questo, , vi è una nuova apertura¹¹⁸³, un lieto fine, per quanto apparente, effimero, legato a forze esterne che però, nel Messico del '900, non è più ammesso perché come ben evidenzia Lorna Shaughnessy¹¹⁸⁴:

he believed it was not credible for a modern audience; because neither he nor a modern audience could pretend that the trauma of Iphigenia's sacrifice in Aulis could be erased; because reconciliation had never been fully achieved in his own family; because the levels of 'collateral damage' during the Mexican Revolution and the political violence that continued in its aftermath, made it difficult for him to imagine a future without pointless sacrifice.

Il mito nella tragedia di Reyes spiega, aiuta a comprendere il passato proprio o del proprio paese ma non lo risolve.

L'*Ifigenia cruel* rappresenta dunque un punto fondamentale nella storia che stiamo percorrendo del greco e del latino nel teatro ed anche nella definizione di una matura drammaturgia messicana. Con Reyes si arriva a scorgere pienamente quell'ideale tragico teorizzato da Altamirano: una tragedia che ripensi il dramma greco per dare fondamento ad un teatro eminentemente messicano. Pecca, per potersi accordarsi pienamente alla volontà di Altamirano, nel tema, che non trae spunto dal mondo della mitologia o della preistoria messicana, e forse, nella sua eccessiva verbosità, nel suo essere, ad imitazione di quello greco, teatro più di parole che di azioni¹¹⁸⁵, risulta molto complesso da mettere

¹¹⁷⁹ Barrenechea 2012, p. 13.

¹¹⁸⁰ Shaughnessy 2017, p. 384.

¹¹⁸¹ «Reyes' Tauris, where after her struggle his Iphigenia elects to stay, is a remarkable place. Its inhabitants regard themselves as ancient and civilized; they are pastoral people, experts in music and song. They do not travel away from their own land and do not understand why the Greeks do. They are not violent, and aside from their ritual sacrifices of those who invade their country, are a peaceful and gentle people» (Hall 2013, pp. 280-281).

¹¹⁸² Montemayor 2009, p. 4.

¹¹⁸³ Goff 1999, p. 110.

¹¹⁸⁴ Shaughnessy 2017, p. 394.

¹¹⁸⁵ Come dichiara infatti Julia Faesler che ne ha curato l'adattamento teatrale nel 2014: «El público mexicano en general no puede digerir semejante peso de palabras y de significados ocultos y de juegos personales. A veces es incomprendible, es un texto que nos tomó muchísimo tiempo y tomó muchísimo tiempo entenderlo, racionalizarlo, hacerlo cuerpo con los actores. Pero es una de esas experiencias donde el público se siente increíblemente agredido por un texto que no puede entender» (cit. in Shaughnessy 2019, p. 8).

in scena, ma, senza dubbio, segna una tappa importante nell'evoluzione teatrale e soprattutto introduce, o reintroduce in Messico, dopo il periodo porfirita, il dramma greco nella sua produzione, imitazione e rielaborazione con un'opera di altissimo livello.

Non tutti però almeno inizialmente, apprezzarono l'operazione effettuata da Reyes; alla fine del lungo periodo del positivismo in Messico era subentrato un'altrettanto stridente nazionalismo¹¹⁸⁶ propagandato dai governi che si susseguirono dopo la fine del conflitto armato nel 1921 che fu determinante non solo per una serie importante di riforme sociali come l'espropriazione delle terre, l'istruzione progressista e la riforma del lavoro, ma anche per una discussione rinnovata sul ruolo e le caratteristiche da dare al nuovo teatro messicano. Esistevano infatti due visioni distinte del significato di "nazionale"; da un lato vi era l'idea di diversi critici nazionalisti¹¹⁸⁷ che sostenevano che le nuove arti rivoluzionarie (teatro compreso) dovessero trattare esclusivamente la storia e i problemi del Paese; secondo tale concezione, chi sceglieva di scrivere o mettere in scena opere teatrali basate su qualsiasi altro argomento veniva tacciato come reazionario, *desarraigado*¹¹⁸⁸, o, come venne apostrofato Reyes, «a spinner of strange routes that do not even add a guiding principle to what is [Mexican]»¹¹⁸⁹. Dall'altro lato invece vi era la posizione dello stesso scrittore messicano che sosteneva che per poter veramente rafforzare ed arricchire l'anima della nazione¹¹⁹⁰ non bisognava limitarsi ad una semplice ripresa di temi nazionali ma essere «generously universal, since the part has never been understood without the whole»¹¹⁹¹, in quanto solo una drammaturgia capace di arricchire il suo contenuto e le sue forme mediante uno sguardo onnicomprensivo ed attento agli stimoli provenienti da ogni spazio e tempo poteva veramente definire un teatro nazionale. Trattare un mito greco, mettere in scena un grande adattamento che del mito aveva fatto un autore moderno, non era un tradimento quanto un contributo fondamentale allo sviluppo rivoluzionario. E questa posizione di un teatro più universale non rimase limitata alla figura di Alfonso Reyes ma fu alla base anche della creazione del *Teatro de Orientación*, nato nel 1931, che divenne una delle compagnie teatrali d'avanguardia più influenti del Messico, tanto da entrare a far parte del programma culturale del nuovo regime. Di fronte a quella che il suo direttore, Celestino Gorostiza, giudicava una scena teatrale "stagnante"¹¹⁹², la compagnia cercò di instillare tra i drammaturghi, gli attori, i critici teatrali e il pubblico un gusto per un teatro più cosmopolita¹¹⁹³, proponendo un repertorio che combinava opere classiche con opere di drammaturghi stranieri contemporanei, come avevano fatto le compagnie itineranti europee come quelle di Valero e Ristori nel secolo precedente¹¹⁹⁴. Questa visione cosmopolita non escludeva opere di autori messicani purché, come sosteneva lo stesso Gorostiza in una lettera aperta datata 1934, rispettassero il programma della compagnia (un esempio era *Ifigenia Cruel*)¹¹⁹⁵. Il grande successo ottenuto dalla compagnia teatrale, nonostante le numerose critiche ricevute¹¹⁹⁶, favorì dunque un ambiente accogliente «for future productions of

¹¹⁸⁶ Barrenechea 2015, p. 262.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸⁸ Ovvero sradicato dalla propria cultura naziona cf. Barrenechea 2016, p. 196.

¹¹⁸⁹ Sheridan 1999, p. 214.

¹¹⁹⁰ Ivi, pp. 290-291.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² Ivi, p. 99.

¹¹⁹³ Ivi, p. 101.

¹¹⁹⁴ Barrenechea 2015, p. 262.

¹¹⁹⁵ Barrenechea 2015, p. 262.

¹¹⁹⁶ Schneider 1995, pp. 213-15.

Greek tragedy and other “foreign” plays that chose not to engage with national issues»¹¹⁹⁷. Con il *Teatro de Orientación* il teatro greco entrava di diritto, come ripresa o rielaborazione autonoma, come specchio storico o semplice adattamento, nel palcoscenico messicano.

4.1.4 Rodolfo Usigli o come creare un dramma nazionale partendo dai principi dell’antica Grecia.

Il trionfo dell’avanguardia del *Teatro de Orientación* tuttavia non aveva posto fine alla richiesta di una tragedia nazionale messicana che fosse in grado di rivaleggiare con i modelli greci. E fra coloro che nello scorcio della metà del ‘900 tentarono di risolvere questa lacuna spicca sicuramente la figura di Rodolfo Usigli (1905-1979), uno dei più importanti drammaturghi del teatro nazionalista ispano-americano¹¹⁹⁸. In realtà Usigli non era stato fra le file di coloro che si erano scagliati accanitamente contro l’esperienza di Reyes tacciandolo di poco patriottismo ma anzi era stato per diverso tempo collaboratore del *Teatro de Orientación*, aveva tradotto con buon esito la *Phèdre* di Racine e sosteneva l’importanza nella produzione tragica dei miti latini e greci¹¹⁹⁹. Si hanno infatti nella sua produzione diverse opere che riprendono l’immaginario mitico antico rileggendolo in chiave moderna, come ad esempio *Jano es una muchacha*, opera, che debuttò per la prima volta al *Teatro Colón* il 20 giugno 1952, in cui l’autore gioca fin dal titolo con l’idea che Giano, la divinità latina, dovesse essere, in realtà, di natura femminile ed adatta tale criterio nella rilettura dei pensieri di una ragazza di diciassette anni nel Messico contemporaneo¹²⁰⁰. Anche nella sua opera più importante, *El Gesticulador* (1938), in cui Usigli fa la parodia del potere e della politica come crudele gioco di maschere, si trova un evidente richiamo al mito classico. La trama infatti narra di un professore universitario di storia di nome César Rubio che, ad un certo punto, incomincia ad essere scambiato per un suo scomparso omonimo che era stato uno dei pionieri della rivoluzione messicana in quanto, oltre al nome, i due individui condividono gli stessi ideali, la stessa città, la stessa strada e persino la stessa data di nascita¹²⁰¹. Al professore che decide di non sciogliere la confusione, godendo del suo nuovo *status*, fa da contraltare la moglie Elena che continua senza esito invece ad avvertirlo dei pericoli che potrebbe incorrere in questa sua finzione con una capacità profetica che, insieme al suo non essere ascoltata da nessuno, richiama chiaramente la figura mitologica della profetessa Cassandra (e l’ammiccamento mitologico greco si ritrova anche nel nome stesso del personaggio)¹²⁰². Tutti questi però sono richiami al mito greco, tutt’al più traduzioni nel caso di Racine, ma non rielaborazioni integrali della materia mitologica classica. Usigli infatti era convinto, così come Altamirano e Chavero prima di lui, della necessità che un teatro veramente messicano dovesse rielaborare ed avere come i punti di partenza non le grandi vicende classiche ma i miti e le storie del paese d’origine. A differenza dei teorici del *Teatro de Orientación* (dal quale si staccò proprio per questo motivo) il drammaturgo sosteneva

¹¹⁹⁷ Barrenechea 2015, p. 263.

¹¹⁹⁸ Rodolfo Usigli, di origini italiane, nacque e morì a Città del Messico (1905-1979). Studiò al Conservatorio Nazionale e alla Scuola d’Arte Drammatica di Yale. Nel 1924 iniziò a scrivere cronache teatrali sulla rivista *El Sábado*. È stato professore (1933-47) e direttore dei corsi di teatro all’UNAM (1937), nonché professore all’*Academia Cinematográfica* (1942). È stato direttore della stampa della Presidenza della Repubblica (1936), direttore del *Teatro Radiofónico* della *Secretaría de Educación Pública* (1938) e del Dipartimento di Teatro della *Dirección de Bellas Artes* (1938-39) e direttore del *Teatro Popular Mexicano* (1972-75). Entrato nel corpo diplomatico, è stato addetto culturale in Francia e ambasciatore in Libano (1956-62) e Norvegia (1962-71). È stato delegato del Messico ai festival cinematografici di Belgio, Cecoslovacchia, Venezia (1950) e Cannes (1949 e 1950) (cf. Schmidhuber 2011).

¹¹⁹⁹ González Delgado 2009, p. 586.

¹²⁰⁰ *Ibidem*.

¹²⁰¹ Ivi, p. 587.

¹²⁰² Anche César è un evidente richiamo al Cesare di Shakespeare e come il Cesare storico anche il personaggio di Usigli è destinato ad essere ucciso a tradimento da coloro che pensava essere alleati (cf. Gann 1991, p. 149).

fermamente che non servisse andare a ripescare, per quanto cambiata, mutata, adattata la figura di Ifigenia per interpretare la storia messicana, che non servisse riprendere la vicenda di Narciso per dare dignità alle proprie tradizioni ma che bastasse andare a recuperare le grandi epopee messicane per fondare un teatro capace di suscitare nel pubblico le stesse emozioni che un Euripide od un Sofocle erano riusciti a provocare migliaia di anni prima. Se però i miti greci nell'idea di Usigli non erano essenziali, questo non si traduceva in un sostanziale disinteresse per il mondo classico: solo infatti l'attento studio dei meccanismi costitutivi del teatro per eccellenza, quello greco, avrebbero permesso la realizzazione di un teatro nazionale maturo. Questo intendimento si tradusse nel drammaturgo sia nell'adozione di alcuni elementi strutturali propri della tragedia greca come il doppio coro per la sua opera "nazionale", *Corona de fuego*, sia in importanti saggi sul dramma greco e sul teatro in generale caratterizzati da una profondità teorica che in Messico trova un suo pari solo in Alfonso Reyes¹²⁰³. In queste opere, tra le quali si può ricordare specialmente *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana*, ripercorrendo di fatto le idee che Nietzsche aveva già espresso in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), evidenzia tre elementi fondamentali, «los cuernos de la tragedia»¹²⁰⁴ per usare una sua espressione, per la realizzazione di una tragedia perfetta: 1) il primo elemento essenziale era trovare un mito adeguato su cui basare la trama, un mito cioè che fosse in grado, alla maniera dei miti di Edipo e di Tieste, di realizzare «la reunión del pasado supervivo con el presente en acción de vivir»¹²⁰⁵. Per individuare questo mito, radicato nel passato, ma rappresentato nel presente come valore utile nel futuro, era necessario richiamarsi a tematiche che fossero affini al sangue, alla razza, ed alla patria¹²⁰⁶ della platea per la quale la tragedia era pensata. Insomma, serviva a differenza di quanto avevano fatto Seneca o Racine che si erano richiamati a miti greci lontani dalla storia degli spettatori ai quali si rivolgevano, riprendere quelle storie antiche che portavano con sé «the blood and essence»¹²⁰⁷ di una nazione, come i miti greci o le cronache inglesi su cui Shakespeare ha basato i suoi drammi¹²⁰⁸ in quanto una tragedia per essere tale esige «de modo general que el dramaturgo trate un tema histórico o mitológico nativo, conocido de los espectadores»¹²⁰⁹ 2 e 3) La presenza all'interno di questo mito eterno dell'incontro dell'elemento dionisiaco e apollineo, *conditio si ne qua non* già per il teorico tedesco di una tragedia. Trovati questi fondamenti teorici, Usigli sottolinea come nella tradizione messicana possa effettivamente trovarsi un mito che risponda pienamente a tutti i criteri necessari e sul quale dunque si poteva concretamente fondare «el sueño»¹²¹⁰ di un teatro messicano: l'epopea dell'imperatore azteco Cuauhtémoc con un'attenzione particolare all'ultimo periodo della sua vita¹²¹¹. La vicenda di Cuauhtémoc che interessava maggiormente ad Usigli inizia nel settembre del 1520 quando gli aztechi lo scelsero, dopo la morte di Montezuma, come nuovo *tlatoani* per difendere la capitale Tenochtitlán dall'offensiva di Cortés. La sua resistenza a Cortés fu astuta e accanita in quanto il sovrano non fu solo abile nella costruzione di strutture difensive e nell'approvvigionamento di armi e viveri per resistere all'attacco spagnolo ma fu anche in grado, nella visione del drammaturgo, di riunire una vera e propria nazione messicana *ante litteram* alleandosi con taraschi e tlaxcaltechi, suoi eterni nemici, facendo appello all'unità indigena contro gli stranieri e offrendogli grandi vantaggi fiscali in cambio della loro lealtà¹²¹². Nonostante tutti

¹²⁰³ Barrenechea 2015, p. 264.

¹²⁰⁴ Usigli 2005, p. 260

¹²⁰⁵ Ivi, p. 263.

¹²⁰⁶ Ivi, p. 262.

¹²⁰⁷ Barrenechea 2016, p. 210.

¹²⁰⁸ Usigli 2005, pp. 275-277.

¹²⁰⁹ Ivi, p. 263.

¹²¹⁰ Ivi, p. 276.

¹²¹¹ «Es particularmente este héroe, Cuauhtémoc, es particularmente este episodio de la historia del mundo: la Conquista de México; es particularmente esta mezcla de una profecía antigua con una realidad moderna —que me perdonen Atahualpa y el Perú, cuya escala es otra, lo que me mueve a pensar que en México, de todo el continente, es donde existe la posibilidad de recrear la tragedia como género» (ivi, p. 284).

¹²¹² León Portilla 2001, p. 289.

questi accorgimenti però il suo regno non fu di grande durata e alla fine del mese di luglio del 1521 la sorte di *Tenochtitlán* era segnata. I templi bruciavano, le vie erano disseminate di cadaveri, gli indigeni che combattevano al fianco degli spagnoli facevano strage degli odiati *indios* del Messico e a quel punto il sovrano decise di arrendersi¹²¹³. Non è molto chiara dalle fonti quale fu la sorte di Cuauhtémoc o i motivi precisi che lo spinsero alla resa;¹²¹⁴ per Usigli, Cuauhtémoc si arrese in quanto si rese conto che una ribellione di successo contro la dominazione spagnola sarebbe finita in una lotta tra le numerose popolazioni indigene e nella disgregazione della nazione messicana che aveva provato a creare. Per questo si consegnò e sopportò la tortura e la successiva esecuzione affinché quel suo sogno, spezzato dallo strapotere dei *Conquistadores*, potesse, attraverso il suo volontario sacrificio, divenire una realtà futura. Nella vicenda dell'imperatore azteco Usigli vede presenti tutte le caratteristiche essenziali per la tragedia: è un mito eterno, radicato ancora nell'immaginario messicano in quanto «ningún mexicano puede ver la estatua de Cuauhtémoc, aunque sea día a día desde el camión, sin sentir un estremecimiento»¹²¹⁵, presenta l'elemento dionisiaco incarnato nel sacrificio umano ed infine il sereno accogliere la morte da parte dell'imperatore in vista della salvezza della nazione messicana futura contiene in sé l'elemento apollineo che evita allo spettatore di contemplare di petto la crudeltà del sacrificio. Cuauhtémoc diviene per Usigli, l'Edipo e il Prometeo della Nuova Spagna¹²¹⁶ su cui basare una tragedia autenticamente messicana che possa, mostrando gli orrori dei *Conquistadores* e la futura grandezza del Messico racchiusi della morte del regnante azteco¹²¹⁷, suscitare nel pubblico le stesse sensazioni e gli stessi sentimenti di quella greca, volgendo in forma poetica il carattere della nazione al quale ci si rivolge. È qui però che Usigli, si separa drasticamente dalle idee di Nietzsche che, come si è visto, aveva fino al quel punto ripreso: in lui non c'è alcun discorso ideale, non c'è alcuna visione del mito come esplorazione metafisica della vita ma nella sua visione, la tragedia deve essere pienamente legata alla realtà messicana e il compito del tragediografo in ultima istanza è quello di «interpret with poetic truth, and therefore a superlative truth, the basic sentiments of a people, which are its food and sustenance»¹²¹⁸. Se diversi sono i fini del drammaturgo della Nuova Spagna e del filosofo tedesco, identico fu l'esito pratico delle loro due teorizzazioni così come Nietzsche rimase deluso dall'opera wagneriana¹²¹⁹ allo stesso modo la concretizzazione dei propositi di Usigli, la tragedia *Corona de fuego*, dall'evocativo sottotitolo di *primer esquema para una tragedia anti-histórica americana*¹²²⁰, presentato in pompa magna nel 1961, non fu ben accolto dalla critica e dal pubblico¹²²¹. Alcuni, come Antonio Magaña Esquivel e Felipe Castillo, lo rimproverarono di aver commesso una frode¹²²² nei confronti del teatro messicano con la creazione di questa presunta tragedia, che, *Poetica* di Aristotele alla mano, non poteva essere definita tale. A costoro Usigli seppe rispondere abilmente pubblicando le *Notas a Corona de fuego*, una difesa dettagliata ed erudita della sua opera che mirava a dimostrare che essa era riuscita davvero a seguire i parametri del genere¹²²³. Ma, per quanto effettivamente *Corona de Fuego*, potesse essere considerata in termini aristotelici una tragedia un poco debole in quanto mancante del momento del “rivolgimento

¹²¹³ *Ibidem*.

¹²¹⁴ Le vicende del sovrano sono ampiamente raccontate dal più grande cronista della *Conquista* Bernal Díaz del Castillo (1492-1584) che confessava avere una certa simpatia per il sovrano indigeno (cf. Restall 2004, pp. 163-164).

¹²¹⁵ Ivi, p. 276.

¹²¹⁶ Usigli 2005, pp. 277-278.

¹²¹⁷ Usigli 1979, p. 815.

¹²¹⁸ Barrenechea 2016, pp. 202-203.

¹²¹⁹ Silk-Stern 1981, p. 112.

¹²²⁰ L'opera era parte di una trilogia detta *Trilogía de las coronas* comprendente anche *Corona de Sombra* (1943, sulla figura di Carlotta, la moglie di Massimiliano d'Austria) e *Corona de Luz* (1963, sulle apparizioni della Vergine di Guadalupe). Tutte queste tre opere sono accomunate dalla definizione di *Tragedia anti-histórica* che Usigli traeva dalla differenziazione che Aristotele (*Po*, 51a36-51b32) compie fra il genere storico e quello tragico; a differenza dello storico infatti «El poeta no es el esclavo, sino el intérprete del acontecimiento histórico» (Beardsell 1983, p. 22).

¹²²¹ *Ibidem*.

¹²²² Barrenechea 2016, p. 203.

¹²²³ Ivi, p. 204.

struggente”¹²²⁴, non erano certo tali accuse che minavano maggiormente le fondamenta teoriche della realizzazione di Usigli. Il grande fallimento di *Corona de Fuego* fu il non essere stata in grado di interpretare quei sentimenti nazionali propri dei messicani, quell’espressione di un particolare carattere nazionale, che nella sua opera si risolve in un trionfo eco dei luoghi comuni adottati dai regimi rivoluzionari, in una vuota strumentalizzazione della storia del Messico¹²²⁵. Questo risvolto lo comprese bene un suo ex studente, Jorge Ibangüergoitia (1928-1983), che pubblicò sui giornali *No te achicopales, Cacama* (1961)¹²²⁶, una piccola e devastante parodia di *Corona de fuego* che ne riduce, in meno di cento righe, l’intero messaggio a una manciata di banalità patriottiche e kitsch¹²²⁷. E se ne accorse anche un’altro grande drammaturgo del ‘900, Salvador Novo, che, pur condividendo con Usigli sia la passione per i grandi drammi classici¹²²⁸ sia la convinzione che le leggende e i racconti storici degli aztechi potessero rappresentare ciò che i miti greci avevano significato per gli abitanti dell’Ellade, nella sua opera farsesca *Ticitezcatl* o *El espejo encantado*, utilizzò il mito azteco di Quetzalcóatl¹²²⁹, per ridicolizzare il nazionalismo latente e privo di fondamenta che si celava dietro a quella commistione di elementi preispanici e greci propria dell’opera di Usigli¹²³⁰. In conclusione dunque il drammaturgo messicano che ne *El Gesticulador*

¹²²⁴ «The downtrodden emperor does not suffer a change from the good to the bad in the course of the play; what is more, he is conscious of his role in Mexico’s future all along, thereby making it difficult to generate dramatic tension.» (Ivi, p. 204).

¹²²⁵ Barrenechea 2015, p. 265

¹²²⁶ Cacama o Cacamatzin (1483–1520) era il *tlatoani* di *Texcoco*, la seconda città più importante dell’impero azteco. Morì in seguito alla ritirata di Cortés da Tenochtitlan durante la cosiddetta *Noche triste* (1 luglio del 1520). Di seguito si riporta il testo della tragedia di Ibangüergoitia:

<p>Cacama Suonano il <i>teponaxtle</i>, lo <i>xoxtle</i> e il <i>poxtle</i>, lo <i>shawm</i> e il <i>chichucaxtle</i>; il guerriero brandisce il bastone con desiderio, perché io, Cacama, lo comando.</p> <p>Xochipoxtli Già a Teoloyucan, ad Apan e ad Actopan, a Ixmiquilpan e a Hueyopan suonano il <i>teponaxtle</i>, lo <i>xoxtle</i> e il <i>poxtle</i>, lo <i>shawm</i> e il <i>chichucaxtle</i>, come da voi ordinato.</p> <p>Cacama Ripeto: il guerriero brandisca vogliosamente la mazza lignea, perché io, Cacama, lo comando. (Xochipoxtli, scruta l’orizzonte).</p> <p>Xochipoxtli I Tlaxcalan stanno arrivando, i Cholultecas e gli Huehuetocas, i Chichimechi di Chichindaro, famoso per le sue acque dolci, e quelli di Zacatlándalle mele mature; e vengono anche i Mecos e i Texcocanos perché in fin dei conti sono tutti buoni messicani.</p> <p>Cacama Ripeto: il guerriero brandisca vogliosamente la mazza lignea, perché io, Cacama, lo comando. (Entrano in scena quaranta guerrieri con le loro famiglie).</p> <p>Xochipoxtli (Alzando gli occhi al cielo). Huitzilopochtli, in questa notte di Tetemecoc, dacci la forza dell’<i>huichaztle</i>, la rapidità del <i>pachixtle</i> e il coraggio dell’<i>huaxtle</i>, per sconfiggere il capitano Malinche. (Gli spagnoli entrano con cavalleria e artiglieria, sconfiggono gli indiani e fanno prigionieri Cacama e Xochipoxtli. Entra Cortés, Marina e Bernal Díaz del Castillo). ~</p>	<p>Bernal Díaz Sotto i portici di questa piazza tre secoli fa avrei passeggiato con la bizzarra alterigia della mia razza e il mio vanto di soldato.</p> <p>Cortés Sono Cortés, ma coraggioso.</p> <p>Marina (A parte.) Nel mio sesso si fondono due mondi.</p> <p>Cacama Sono tuo prigioniero, Malinche, Aztlán è ai tuoi piedi, uccidimi subito.</p> <p>Cortés (Ai suoi soldati). Uccidetelo subito. (I soldati si preparano a obbedire. Bernal Díaz li ferma con un gesto).</p> <p>Bernal Díaz (A Cacama.) Giovane avventuroso, non morire rancoroso, ma gioioso, perché scriverò una cronaca e vi parlerò favorevolmente.</p> <p>Cacama Grazie, Tonathiú.</p> <p>Marina (A parte.) Mi sento incinta, penso che darò alla luce il Messico del futuro.</p> <p>Cortés (Ai suoi soldati indicando Cacama). Impiccatelo. (I soldati obbediscono).</p> <p>Cacama Messico, io credo in te! (Muore.)</p> <p>Xochipoxtli Piange l’<i>ahuehuete</i>, l’<i>huaje</i>, il <i>casahuate</i> dal dolce frutto Vomita il <i>Popocatepetl</i> e il <i>Citlaltepétl</i> dalla bianca neve. Tutto è perduto per Aztlán.</p> <p>Bernal Díaz Daremo loro una lingua sonora per comunicare con il Guatemala a tutte le ore. E con la mia cronaca tutti sapranno chi è Don Hernando de Cortés. (Il cielo diventa viola. Cortés ha un sussulto, Marina partorisce. Gli <i>indios</i> guidati da Xochipoxtli danzano attorno al neonato, mentre cala il sipario).</p>
--	---

¹²²⁷ González Mello 2011, pp. 84–85.

¹²²⁸ Fu uno degli iniziatori del *Teatro de Orientación* e nel corso della sua carriera: mise in scena alcune tragedie greche come la *Medea* di Jean Anouilh (1952) e l’*Ippolito* di Euripide (1957), oltre ad aver scritto adattamenti di vari miti, come *Yocasta o casi* (1961) o *Ha vuelto Ulises* (1962).

¹²²⁹ Su cui cf. Russo 2002, pp. 233-234.

¹²³⁰ Barrenechea 2015, p. 265; Dauster 1974, pp. 17-23.

era stato in grado di smascherare l'ipocrisia che si celava dietro l'attenta manipolazione da parte del regime dei personaggi storici e degli eventi della Rivoluzione per un fine di auto manipolazione, era caduto, nel tentativo di produrre la prima tragedia messicana, nella stessa falsità¹²³¹. Non vi era differenza alcuna tra la resa, per quanto genuina ed animata dalle migliori intenzioni, del re azteco piatto e banalmente solenne nel suo sacrificio per la *Mexicanidad* di *Corona de fuego*, e l'audace impostura¹²³² compiuta proprio negli stessi anni dal *Partido Revolucionario Institucional* (PRI), che tentava di far passare dei vecchi resti "scoperti" nel 1949 in una chiesa del piccolo villaggio di *Ixcateopan* per quelli di Cuauhtémoc in vista di una rinascita di un sentimento nazionale su cui legittimare la propria esistenza governativa¹²³³. Insomma, nonostante le lunghe ed efficaci teorizzazioni, una tragedia greca che nell'ideale di Altamirano, riprendesse i modelli greci per tradurli in un teatro messicano sembrava essere ancora ben lungi dal potersi realizzare. Sembrava, perché qualche anno prima, come si vedrà nel prossimo capitolo, una simile operazione era stata tentata con successo, pur partendo da basi differenti, proprio da uno studente di Usigli, Sergio Magaña.

4.1.5 Interludio: La riscrittura mitologica di Emilio Carballido.

Non si può non esaminare, almeno brevemente, prima di passare all'analisi del caso studio di questa sezione la figura di Emilio Carballido in quanto rientra pienamente nel nostro discorso essendo anch'egli un esponente della *Generación del 50*, essendosi inserito pienamente nella corrente inaugurata da Reyes e dal *Teatro de Orientación* di ripresa dei drammi greci, e soprattutto per la grande influenza che esercitò nello sviluppo artistico e nelle idee del suo amico Sergio Magaña. Come affermano infatti Leslie Zelaya, Imelda Lobato e Julio César López che nel 2006 curano un volume in onore del grande drammaturgo messicano dal titolo *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924- 1990)*:

fu lui che lo incoraggiò a scrivere teatro, fu lui che lo accompagnò nelle sue prime modeste produzioni, fu con lui che condivise i privilegi della trionfale stagione all'INBA¹²³⁴ e molte altre opportunità; ed era anche l'*alter ego*, l'altro sé paradossale, sempre presente, a volte vicino, a volte distante, sia nell'identificazione che nell'antitesi¹²³⁵.

In particolare della sua produzione¹²³⁶, si possono ricordare due opere *Teseo* (1962) e *Medusa* (1958) dove si può osservare questa ripresa del mito greco già osservata in Reyes che tuttavia assume un carattere più ironico e farsesco (da qui la definizione di *tragicomedia* data dall'autore)¹²³⁷, che scompagina il contenuto mitico stesso, attuando un'operazione molto simile al *matar lo que amamos* che si era osservato negli altri esponenti di questa generazione.

¹²³¹ González Mello 2011, pp. 84-85.

¹²³² Barrenechea 2016, p. 192.

¹²³³ Sull'operazione ideologica compiuta intorno alla figura dell'imperatore azteco cf. Fulton 2008, pp. 5-43 e Gillingham 2005, pp. 561-584.

¹²³⁴ INBA ovvero *Instituto Nacional de Bellas Artes* (oggi INBAL, *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*) era un ente statale creato nel 1946 per la promozione della produzione artistica e la diffusione delle arti.

¹²³⁵ Zelaya- Lobato-López 2006, p. 12. Trad. mia.

¹²³⁶ Per un'introduzione generale sulla drammaturgia di Emilio Carballido si possono ricordare, oltre alle opere che verranno menzionate nelle note successive, Frank Dauster *El teatro de Emilio Carballido*, «La Palabra y el Hombre» 23, 1969, pp. 369-384 e *El teatro de Emilio Carballido*, in F. Dauster, *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, Ciudad de México 1975, pp. 143-188; Adalberto García, *Emilio Carballido: una perspectiva cronológica*, Ann Arbor 1988 e Eugene R. Skinner, *The theater of Emilio Carballido. Spinning a Web*, in L. Lyday, G.W. Woodyard, *Dramatists in revolt. The new Latin American theater*, Austin-London 1976, pp. 19-36.

¹²³⁷ González Delgado 2008, p. 239.

Teseo è un'opera in un solo atto diviso in quattro scene che tratta la vicenda dell'eroe ateniese in una luce particolare: Teseo infatti non è un eroe nel senso classico del termine ovvero un uomo senza macchia e senza paura che riconduce la civiltà al proprio posto uccidendo il mostro, il Minotauro, che ne impediva, con la sua bestialità lo sviluppo in quanto l'eroismo non è, per Carballido, un valore positivo, derivante dall'aristia delle imprese compiute ma è un fardello che grava pesantemente sul capo del giovane che nella sua volontà di divenire, come egli stesso dichiara «el hijo de mis propias acciones»¹²³⁸, si abbandona alle più empie delle imprese. Non solo l'abbandono di Arianna che lo scrittore poteva ricavare dal mito antico, ma anche la doppiezza con cui l'eroe, con la complicità della sorella Fedra (che in questa rielaborazione, assume uno spessore ben più incidente di quella classica) conduce via la principessa cretese per «unir los reinos de Creta y Atenas en paz, tener hijos y quererse hasta la vejez»¹²³⁹. Lo stesso errore di non cambiare il colore delle vele in bianche (rosse nella versione di Carballido) che, nella tradizione, induceva il padre Egeo al suicidio, non è frutto di dimenticanza quanto dell'intenzione dello stesso Teseo che ha deciso che è ora di prendere possesso del trono che gli spetta. La grande battaglia poi con il Minotauro si riduce ad una parodica rivisitazione degli spettacoli dei toreri con il mostro che non è altro che un toro malaticcio e narcotizzato, frutto sacrificale perfetto per l'eroicizzazione di Teseo¹²⁴⁰. Il messaggio che si intravede in questa tragedia dunque, come già in Rosario Castellanos e come avverrà in seguito in Magaña, si potrebbe riassumere in una domanda: chi è l'eroe e chi è il mostro, chi è il minotauro? È quel «toro viejo», quell'«hombre flaco»¹²⁴¹ come i ragazzi ateniesi definiscono il defunto Minotauro, una volta usciti dal labirinto o Teseo? Emilio Carballido rielaborando così il mito sembra non lasciare dubbi; come dice una dei *sacrificandi* a Teseo, mentre viene infilzata dalla lama dell'eroe greco nella confusione che si scatena per la paura tra i ragazzi all'interno del labirinto: «Eras tú... el minotau-ro»¹²⁴².

Uguale trattazione del mito si trova anche nel più articolato *Medusa*, dramma in cinque atti che impegnò molto Carballido nella sua realizzazione¹²⁴³. Anche in questo caso è ripresa con una certa fedeltà, tutta la narrazione mitica relativa all'eroe Perseo, dall'abbandono da parte del nonno, all'episodio di Medusa fino alla liberazione di Andromaca e il conseguente matrimonio ma le piccole variazioni introdotte nella vicenda ne cambiano il senso, riprendendo ancora una volta il tema del destino eroico che conduce il giovane Perseo a divenire, a suo malgrado, autore di malefatte terribili. A proprio malgrado perché a differenza di Teseo, nell'eroe, almeno inizialmente, vi è la volontà di affrancarsi da quelle azioni necessarie per il compimento del proprio destino. Perseo, a differenza del mito, non uccide il nonno materno inconsciamente, sa di doverlo fare ma inizialmente tenta di resistere a tale crimine¹²⁴⁴, a differenza della narrazione tradizionale, ama Medusa¹²⁴⁵ che non è un mostro orrendo a vedersi ma bensì è, come le sorelle, una donna attraente e sensuale salvo i capelli serpentiformi¹²⁴⁶. Ma, nonostante questo, per perseguire il proprio mito, per adempiere al proprio fato, personificato nella dea Atena uccide, sia l'uno¹²⁴⁷ che l'altra ed arriva

¹²³⁸ Carballido 1962, p. 653.

¹²³⁹ González Delgado 2009, p. 590.

¹²⁴⁰ Ivi, p. 591.

¹²⁴¹ Carballido 1962, p. 670.

¹²⁴² Carballido 1962, p. 669.

¹²⁴³ González Delgado 2008, p. 240.

¹²⁴⁴ Come si ricava da ciò che dice lo stesso Perseo: «Es que... Sí. Se supone que mate a mi abuelo. Y me mandaron aquí a matar a Medusa. A mi abuelo no lo mataría nunca, ¿ves? A Medusa sí, porque es un monstruo» (Carballido 1970, p. 87). L'ironia tragica è ottenuta in questo contesto dal fatto che l'eroe si sta rivolgendo senza saperlo proprio alla Gorgone.

¹²⁴⁵ Dauster 1962, p. 381.

¹²⁴⁶ «El mundo es un sitio lóbrego y corrupto. Los dioses nos detestan y nuestros amores son sus venganzas. Uno ama el bien, y lo acaricia, y lo adora, y así se vuelve un hipócrita; uno ama su valor, y lo cuida, para volverse un asesino; uno ama su fuerza, y sus músculos, y ellos crecen y se adueñan de uno, y lo vuelven una mole de carne y sangre que traga y fornicia; una joven ama su pelo... [...] No sé qué hacer, porque... ¡amo a Medusa!» (Carballido 1970, p. 109).

¹²⁴⁷ Secondo Peden 1980, p. 136 tale atto evidenzia la presenza di un complesso di Edipo nell'eroe di Carballido.

persino, al termine della vicenda, a pietrificare la madre Danae con la testa della Gorgone¹²⁴⁸, compiendo azioni molto più efferate del suo corrispettivo mitico in quanto non sono rivolte contro mostri o fatte inconsciamente ma frutto della libera volontà di Teseo.

Dunque per concludere questa breve disamina, in *Teseo e Medusa* Carballido riprende variando due grandi miti classici e, attraverso tale modificazione, conduce lo spettatore ad interrogarsi sul ruolo e sul valore della condizione dell'eroe e del suo destino, che, nella sua visione, diventa più una maledizione che uno *status* privilegiato¹²⁴⁹. E dietro tale riflessione mitica, grazie ad una serie di particolari anacronistici che il drammaturgo inserisce nel mito¹²⁵⁰, c'è il richiamo evidente al mondo presente: dietro gli eroi greci c'è l'uomo contemporaneo ed in particolare l'uomo di potere che, cercando di realizzare il proprio destino seguendo delle linee guida necessarie, viene tradito dalla sua condizione umana e dagli imprevisti della vita e condotto verso una spirale di atti sanguinosi in nome di un'effimera convinzione¹²⁵¹. L'eroismo infatti, e con esso il potere che vi è collegato non è altro che, per Carballido, un mero ideale come lo definisce Medusa in questo dialogo quasi platonico¹²⁵² che conduce con Perseo riassumendo efficacemente il pensiero del drammaturgo¹²⁵³:

MEDEA (con condiscendenza): Perché vuoi essere un eroe? [...] E perché non provi a essere qualcos'altro? Carpentiere, vasaio, poeta...

PERSEO: Ma come ti viene in mente? Ho sangue reale.

MEDUSA: Sì, non hai studiato la composizione chimica del sangue?

PERSEO: Lo so, voglio dire... Ho una posizione, un rango.

MEDUSA: Ragazzo, ti hanno riempito la testa di idee curiose. Gli unici esseri umani, oltre all'uomo comune, sono i mostri. Cos'è la posizione?

PERSEO: Posizione, posto...

MEDUSA: Non c'è un posto se non uno: il posto che tutti gli uomini hanno nello spazio e nel tempo. Superiore, inferiore: se non li si usa come termini fisici, non significano nulla. Cos'è superiore? L'uomo che muove una leva o quello che scrive un'ode? Quello che naviga o quello che si arrampica? Non sono posizioni, sono mestieri.

PERSEO: E colui che governa? Colui che ha il potere di muovere centomila uomini in una direzione?

MEDUSA: Forse (molto raramente) è il servo di centomila uomini. Altrimenti, è solo un povero morto di fame, con un mestiere nebuloso e senza fine. Guarda, l'uomo è solo e ha bisogno di uno specchio che gli dica: sei qualcuno, sei bello, sei buono, vali. Quello specchio è la persona amata. Ci sono uomini che non sanno trovare un solo specchio e ne cercano molti. Hanno fame di essere belli, forti, bravi; hanno fame di valere e gridano «Io sono, io sono», ma nessuno risponde loro. Poi trovano centomila, o cento miliardi di uomini, che gridano loro «sei bello, sei forte, vali». Ma niente è sufficiente per loro. Questi sono i dominatori.

PERSEO: (Ride) Chi lo ha detto tutto questo?

MEDUSA: Chi non te l'ha detto? Chiedi a qualsiasi tessitore, a qualsiasi vasaio: loro lo sanno. Hanno donne grasse che dicono loro: che bella stoffa tessete, che vaso rotondo, è perfetto. Loro e le loro donne sono completi. [...] Hanno figli, hanno cattivi odori sotto le braccia. Tutto questo, l'intimità, i gesti volgari è ciò che gli eroi non hanno. gli eroi non hanno. L'eroe ha il gesto della statua, la pelle dura, gli occhi duri; non ha intimità, perché la sua vita è un pezzo letterario che costruisce passo dopo passo. Non vive per se stesso o per il proprio piacere, ma per la costruzione di un'immagine fittizia da lasciare in eredità ai secoli. Vive per la sua leggenda.

PERSEO: Per il suo ideale!

¹²⁴⁸ Zegarra 2005, pp. 147-148.

¹²⁴⁹ Bixler 1997, p. 85.

¹²⁵⁰ Come ad esempio, in *Medusa*, le Gorgoni che vengono mostrate mentre rammendano calze (Carballido 1970, p. 57) o giocano a carte (ivi, p. 111) o quando Polidette sostiene che l'eroismo appartiene ai soldati o ai poliziotti (ivi, p. 103). Per maggiori esempi cf. González Delgado 2009, p. 601.

¹²⁵¹ *Ibidem*.

¹²⁵² Ivi, p. 595.

¹²⁵³ Carballido 1970, pp. 85-87.

MEDUSA: Esattamente. Un ideale, niente. Qualsiasi donna grassa con i seni sudati è meglio di un ideale. Nessuno uccide per una donna grassa. O semmai vengono uccisi uno o due uomini. Ma per un ideale... Tu vuoi essere un eroe. Eroe. Non hai una lista di futuri cadaveri nella tua borsa?

4.2 Sergio Magaña.

4.2.1 La vita vista da Sergio Magaña.

A differenza degli altri autori fin qui esaminati, invece di riassumere asetticamente i dati biografici di Sergio Magaña, sfruttando la sua grande quantità di riflessioni autobiografiche, nella sezione seguente si riporteranno le parole che il drammaturgo o i suoi contemporanei utilizzarono per descrivere le tappe più importanti della sua vita, sia perché riprendono elementi, soprattutto sull'educazione, che sono già stati oggetto dell'analisi della presente tesi sia perché offrono utili agganci per la riflessione successiva¹²⁵⁴.

Nascita ed infanzia

Sono nato il 24 settembre 1924, il giorno della *Mercedes*. Sono José Sergio Alejandro Magaña Hidalgo. [...] Mia madre si chiamava Eulalia Hidalgo de Magaña e mio padre Luis G. Magaña. Mia madre era originaria di La Dignidad; era affascinante, ma ingiusta. Mio padre era di Michoacán e credo che fosse considerato un veterano delle rivoluzioni porfiriane. Sono stato cresciuto dalle mie sorelle maggiori nel periodo in cui mia madre lavorava, perché ero il più piccolo di tutti [...] ¹²⁵⁵. Ho vissuto a Tepalcatepec fino all'età di cinque anni. Da lì siamo andati a Cuernavaca per due anni dove, a causa della precaria situazione economica e perché mio padre e mia madre erano cattolici, fui mandato in un seminario gestito da sacerdoti gesuiti, una sorta di orfanotrofio, dove ho iniziato la mia educazione primaria¹²⁵⁶.

1932-1940: Bachillerato.

In seguito venni con la mia famiglia a Città del Messico. Qui ho frequentato la scuola primaria, dal terzo anno in poi, in una scuola all'angolo tra le vie Carmen e Guatemala. Ho frequentato la scuola secondaria al numero Uno e la preparatoria presso la *Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso*. A 12 anni, influenzato da Miguel Zévaco e Jules Verne, scrissi il mio primo romanzo, la cui azione si svolge in Francia, durante il regno di Caterina de' Medici.¹²⁵⁷ La mia famiglia era una tipica famiglia borghese e materialista. Volevano che studiassi qualcosa di pratico, in modo da potermi nutrire. A quel tempo, parlo del 1940, era di moda studiare chimica. E sì, mi piaceva il pensiero di una carriera da chimico, ero affascinato dalle provette e dai fumi colorati, così ho fatto la maturità in scienze chimiche. Naturalmente mi sono imbattuto nella matematica, e il calcolo infinitesimale ha messo fine ai miei sogni. Ho pensato che se avessi continuato a studiare non avrei superato la specializzazione in farmacia. Così rinunciai alle equazioni e mi iscrissi al baccalaureato in Legge. Il Diritto è bello ma arido. Una nuova disillusione e un'altra maturità, ora una laurea, questa volta in Lettere. perché non riesco a trovare me stesso¹²⁵⁸.

1944: UNAM.

¹²⁵⁴ Per un'integrazione e per un migliore orientamento fra le notizie biografiche presenti nelle pagine che seguiranno si riporta qui anche una biografia "classica" dell'autore: José Sergio Alejandro García Magaña è nato il 24 settembre 1924 a Tultepec, Michoacán. Inizia la sua educazione primaria in un orfanotrofio gesuita di Cuernavaca e completa gli studi a Città del Messico. Nel 1940 tentò di studiare chimica, ma la abbandonò a favore di legge, che abbandonò anche per formarsi come drammaturgo. Nel 1944 Sergio Magaña si iscrisse alla Facoltà di Filosofia e Lettere, allora situata nell'edificio chiamato *Casa de los Mascarones*, al numero 71 dell'*Avenida Ribera de San Cosme*. In questo periodo Magaña scriveva narrativa e non teatro. I suoi primi racconti furono pubblicati sulla rivista *Tiras de colores*. Scrisse due romanzi: *Sinfonía absorta* e *La ciudad inmóvil*, rimasti tuttora inediti. Magaña si avvicinò poi al teatro grazie all'amicizia con Emilio Carballido. Ricevette una borsa di studio dal *Centro Mexicano de Escritores de la generación 1951-1952* e nel 1988 fu insignito del *Premio Nacional de Literatura* "Juan Ruiz de Alarcón". Morì il 23 agosto 1990 all'età di 66 anni, vittima di un infarto miocardico (Guzmán Zárate 2012, p. 5, cf. anche Albaladejo López 2016, pp. 158-159).

¹²⁵⁵ María y Campos 1957, p. 796. Trad. mia.

¹²⁵⁶ Zelaya- Lobato-López 2006, p. 27. Trad. mia.

¹²⁵⁷ María y Campos 1999, p. 796. Trad. mia.

¹²⁵⁸ Zelaya- Lobato-López 2006, pp. 27-28. Trad. mia.

La Facoltà di *Filosofía y Letras* aveva un caffè che mi seduceva. Cominciai a frequentare le persone che vi si trovavano. Per esempio Rosario Castellanos; e mi innamorai di Luisa Josefina Hernández; e, naturalmente, abbandonai le mie aspirazioni di diventare avvocato e mi iscrissi immediatamente. A *Mascarones* [*la Casa de los Mascarones dove i corsi erano ubicati*] c'erano circa 100 persone. I nostri insegnanti erano Wagner, Ruelas, Usigli, anche se lui mi tagliò fuori dai suoi corsi. Facevamo Letteratura spagnola e Teatro. Ma io considero che la nostra generazione fu sostanzialmente autodidatta, in quanto la nostra vera carriera l'abbiamo fatta da soli. Io sono della generazione degli anni Cinquanta¹²⁵⁹.

Magaña romanziera e primo incontro con Emilio Carballido e con il teatro.

In quel periodo scrissi i miei primi racconti e un altro romanzo, *Sinfonía absorta*, più leggibile di quello che avevo scritto da adolescente. L'argomento è interessante anche se la forma è piuttosto scadente. L'ho conservato per un'occasione migliore. Ho pubblicato i primi racconti in una rivista orribilmente impaginata chiamata *Tiras de colores*¹²⁶⁰. [...] Quando ho incontrato Emilio in Facoltà e mi ha detto che scriveva teatro, ho pensato che fosse pazzo. Io scrivevo narrativa e non capivo cosa stesse facendo. Quando ho letto le sue prime opere ho capito cosa fosse il teatro e ho iniziato a collaborare con lui. Devo a lui il fatto di essere un drammaturgo¹²⁶¹.

1946-1950: Esordio letterario.

Il mio *opus* I è stato *El ángel roto* [1946], un volume di racconti, molto bello, anche se, suppongo, scritto male; è un bene che il volume non sia mai circolato! [...] L'edizione non è mai circolata, né è stata venduta. Ci saranno state circa cinque copie. Io stesso non ne ho nemmeno una. Con Carballido e altri studenti della mia generazione, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Bonifaz Nuño, abbiamo in seguito formato un gruppo letterario che è stato battezzato con il nome di *Atenea*. Nella rivista del gruppo ho pubblicato il racconto *El padre nuestro* [1947]¹²⁶². Le mie prime collaborazioni letterarie nella rivista *América* sono stati i racconti *Tírele al negro!*, *La puerta verde* (primo capitolo del romanzo *El molino del aire*), *No corra Crispín Guz* e *La mujer sentada* che è stata quella più pubblicata¹²⁶³.

1951: Primo grande successo con *Los signos del zodiaco* che segnano l'entrata nel teatro messicano del Neorealismo.

Mi considero un intellettuale, ho scelto di rivolgermi a un pubblico popolare. Volevo fare un'opera per il Messico, con il nostro modo di vedere la vita, per il mio popolo. Di tutti i miei lavori, credo che l'unico che ha avuto un seguito è stato *Los signos del zodiaco*. [...] Quattro mesi di duro lavoro, giorno e notte. Il risultato dovrà essere giudicato da altri. L'opera è piena di ambizioni e credo che dovrebbe rivoluzionare tutto il teatro messicano. Porta il messaggio che volevo e le parole che sento. È realistico ma non veristico; è messicana ma non locale e se, come credo, avrò raggiunto le mie intenzioni, non sarà un'opera temporanea, ma si collocherà al di là del nostro tempo¹²⁶⁴.

1952: *El reloj y la cuna*, la Medea prima della Medea.

Nello stesso *Palacio de Bellas Artes* è stato presentato in anteprima il mio monologo *El reloj y la cuna*, che precede la *Medea* di Anouilh, entrambi diretti dal maestro Novo, poiché il mio personaggio è una Medea messicana. Questo monologo è la descrizione e la ripetizione del discorso di una donna innamorata che si acceca fino alla follia. Volevo anche mostrare che, di fronte alle verità che ci feriscono profondamente, preferiamo idealizzare la realtà, anche a rischio di perdere la nostra sanità mentale¹²⁶⁵.

1952: *Moctezuma II*, la prima tragedia sulla *Conquista*.

Testimonianza di Emilio Carballido: [*per la preparazione dell'opera*] l'indagine precedente era già un delirio: Sergio leggeva tutto ciò che si poteva leggere, ha trascorso anni luce nei musei, ha consultato tutte le persone che poteva. È diventato un erudito studioso del preispanico a un punto tale da farmi vergognare della mia ignoranza e si dedicò a decifrare oscuri capitoli di Alvarado Tezozómoc¹²⁶⁶. Il risultato fu una tragedia

¹²⁵⁹ Ivi, p. 29. Trad. mia.

¹²⁶⁰ Maria y Campos 1999, p. 796. Trad. mia.

¹²⁶¹ Zelaya- Lobato-López 2006, p. 29. Trad. mia.

¹²⁶² Ivi, p. 30. Trad. mia.

¹²⁶³ Ivi, p. 33. Trad. mia.

¹²⁶⁴ Maria y Campos 1999, p. 796.

¹²⁶⁵ Zelaya- Lobato-López 2006, p. 36.

¹²⁶⁶ Fernando de Alvarado Tezozómoc o Hernando (XVI secolo), figlio di Diego de Alvarado Huanitzin (governatore dell'ex capitale azteca *Tenochtitlán*) e di Francisca de Montezuma (figlia di Montezuma), scrisse in lingua *nahuatl* la *Crónica Mexicayotl* ove illustra la storia degli ultimi decenni dell'impero azteco prima dell'arrivo degli spagnoli. Sulla sua figura si può consultare il contributo di José Rubén Romero Galván, *Los privilegios perdidos: Hernando Alvarado Tezozómoc, su tiempo, su nobleza, y su "Crónica mexicana"*, Ciudad de México 2003.

neoclassica, con una certa eccessiva deliberazione nel cercare il genere (come se i generi fossero importanti) e in cui Shakespeare è richiamato con tanta energia con quanta sono richiamati Victor Hugo o Goethe, nonostante una certa retorica che notiamo nel leggere, non nell'ascoltare l'opera; nonostante le tre dannate unità falsamente aristoteliche, c'è una grandezza raramente raggiunta dai nostri autori. Nessuno ha raggiunto, fino ad oggi, la dignitosa naturalezza con cui Magaña dipinge il nostro mondo preispanico. Il ritratto dell'imperatore è riccamente disegnato e complesso. Storicamente, inconfutabile¹²⁶⁷.

1967: *Los Argonautas*, il Mito incontra il Messico.

Nell'affrontare la *Conquista*, non mi sono proposto di fare storia, ma teatro. Per rispondere ad alcune critiche ho scritto queste parole introduttive allo spettacolo: «Non c'è alcuna ignoranza da parte nostra per quanto riguarda la cronologia degli eventi, il carattere, il temperamento e le intenzioni dei personaggi; usiamo il nostro diritto di licenza letteraria al fine di convertire gli eventi storici, sempre vaghi e soggettivi, in un fatto teatrale concreto. In altre parole, dalla storia, un insieme di dati falsi, creiamo un'opera d'arte, che è l'unica verità». Eravamo tutti soddisfatti di questa messa in scena. Anche se, a Città del Messico le associazioni di "critici" ci ignoravano, non era così a Michoacán, dove ha vinto un premio. È l'unica delle mie opere che ho pubblicato in due libri: da INBA [1967] e da Sonia Miró in *Editores Unidos* [1985], anche se qui ho cambiato il titolo in *Cortés y la Malinche*, perché mi sono resa conto che in Messico nessuno sa chi sono gli Argonauti.

Testimonianza di Carlos Solorzano: Credo, Sergio, molto soggettivamente, che con *Los Argonautas* tu abbia realizzato la tua opera migliore.[...] E credo anche che con essa tu abbia raggiunto una rottura con quella modalità teatrale che pretende di servire "una fetta di vita", per adottare un atteggiamento e delle procedure più liberamente creative, anche nelle unioni ibride di stili e forme, che trovano la loro legittimazione e la loro unità in questo clima di parodia in cui tutto viene rifiuto per darci un'immagine deliberatamente distorta, che è come il rovescio di una lezione di storia, ma che tuttavia contiene efficaci possibilità didattiche, veicolate in un gioco che punta alla comunicazione contemporanea e non all'idealizzazione di personaggi e situazioni "sublimi" del passato¹²⁶⁸.

Successo.

Testimonianza di Tomás Espinosa (1990): A Mazateupa, comune di Nacajuca, Tabasco, c'è un teatro all'aperto dal 1985: un palcoscenico circondato da una foresta di palme, una piramide di tronchi, nuvole, alberi; quel teatro si chiama *Sergio Magaña* e lì il *Laboratorio de Teatro Campesino y Indígena* ha rappresentato *Los Argonautas*, una farsa in cui Magaña incarna i suoi temi più cari: il potere, l'amore, il ludismo politico¹²⁶⁹.

Dalla sezione spettacoli del quotidiano *El Día* (1987): L'*Agrupación de Periodistas Teatrales* presieduta da Emmanuel Haro Villa, ha annunciato i suoi premi e le sue *shortlist* per il meglio del teatro in Messico '86, e ha annunciato che la quarta cerimonia di premiazione avrà luogo sul magnifico palcoscenico del *Teatro de la Ciudad* lunedì 9 febbraio. prossimo. I membri dell'ATP hanno scelto i nomi di Sergio Magaña, Ignacio López Tarso, José Hernández Díaz e Maricruz Olivier, a loro i premi per Autore Nazionale, Attore, Produttore e Rivelazione femminile, come tributo eterno a questi importanti uomini del teatro del nostro tempo¹²⁷⁰.

1990 Morte.

Da una cronaca dei giornalisti Alegría Martínez e Fermín Ramírez: Ieri alle 9:30 il drammaturgo Sergio Magaña si è spento all'età di 66 anni nella sua casa. di *Artículo 123* in questa città, vittima di un infarto del miocardio; negli ultimi anni della sua vita, soffriva di emorragia cerebrale, arteriosclerosi e diabete, malattie che lo tennero in isolamento forzato. Allo scrittore, che sarà sepolto questo pomeriggio nel cimitero dei *Jardines del Recuerdo* a *Tlanepantón*, sopravvivono la sorella Marta e il nipote Alejandro[...]¹²⁷¹.

Testimonianza di José Antonio Alcaraz in un discorso tenuto nella Sala Ponce del *Palacio de Bellas Artes*: Appare sempre evidente, senza diventare ripetitivo o ozioso, perché è un fatto manifesto, che Sergio Magaña (1924-1990) scrisse opere e essenziali per la produzione di quelli che oggi vengono raggruppati come i drammaturghi degli anni Cinquanta. Questi testi costituiscono delle pietre miliari per un movimento che ha completamente rinnovato il compito della composizione drammatica in Messico, con un'apertura decisa verso la modernità, scartando modelli anacronistici o di servilismo imitativo.[...] Magaña ha scelto la

¹²⁶⁷ Carballido 1990, p. 22. Trad. mia.

¹²⁶⁸ Solorzano 1967, p. 14-15. Trad. mia.

¹²⁶⁹ Zelaya- Lobato-López 2006, p. 60. Trad. mia.

¹²⁷⁰ *Ibidem*. Trad. mia.

¹²⁷¹ Ivi, p. 64. Trad. mia.

solitudine, che non significa mancanza di amici o di riconoscimenti. Quest'ultimi, come ha giustamente sottolineato Fernando de Ita, li ricevette in diverse occasioni. È impossibile considerare Magaña come una vittima della paura o del sistema e della sua caratteristica ingiustizia, senza cadere nel sentimentalismo. Di più, piuttosto Sergio Magaña bruciava in se stesso, nell'incandescenza ostinatamente alimentata; e il suo diritto a farlo era inalienabile. A differenza di Wilde, di Magaña si potrebbe dire che "ha messo il suo genio nell'opera e il suo esaurimento interiore nella vita". Accattivante, sempre eccessivo, slegato e anticonvenzionale, maestro di destrezza, sorprendente fino all'estremo, con l'anticonformismo e il delirio, Magaña si prodigava generosamente (anche se pieno di rancori, di risentimento e di sfiducia) in tutto ciò che scriveva. Se si vuole, gli si può rimproverare questa o quella posizione eccessivamente idealista, persino ingenua, ma nessuno può accusarlo di non essere stato fedele a se stesso. La sua è una gestione magistrale delle forme e dei generi, di cui intrecciava le curve tonali con altre, divergenti solo in apparenza. La retorica gli era completamente estranea: sostanziale, impeccabile ed esuberante nella sua scrittura teatrale, letteraria o giornalistica. Magaña lottava continuamente con l'angelo. O forse, come avrebbe meglio preferito, con il diavolo stesso, rivendicando così, tutto ciò che disturba le buone coscienze, rendendo notorio un tremendismo che sapeva già essere suo. Capace di esprimere un'atmosfera opprimente o la satira più esilarante di un lirismo visionario e con il suo intrinseco rifiuto di ogni convenzione, nella notte dell'omaggio nella Sala Ponce, Sergio Magaña è stato, ancora una volta, un altro grande solitario del *Palacio*¹²⁷².

Al termine della sua carriera di drammaturgo, la sua produzione teatrale contava le seguenti opere: *La noche transfigurada, una escena estudiantil* (1947), *El suplicante* (1950), *Los signos del zodiaco, drama en tres actos* (1951), *El reloj y la cuna, monólogo en un acto* (1952), *El viaje de Nocesida* (1953), *Moctezuma II, tragedia en tres actos y un prólogo* (1953), *Dialogos de los animales* (1954), *Meneando el bote, comedia* (1954), *El pequeño caso de Jorge Lívido, comedia en tres actos* (1958), *De otro lado del mar* (1960), *El anillo de oro, teatro infantil* (1960), *La canción que nunca se acaba* (1960), *Rentas congeladas* (1960), *Juguetes espaciales* (1960), *El gato con botas, argumento de Magaña basado en el cuento de Charles Perrault, adap. y dirección de Roberto Rodríguez* (1960), *Caperucita y pulgarcito contra los monstruos* (1960), *Medea, drama* (1965), *Ensayando a Molière* (1966), *El viento distante* (1966), *Cortés y la Malinche, Los argonautas* (1967), *Los motivos del lobo* (1970), *El mundo que tú heredas, auto sacramental, comedia musical* (1970), *Nacido para ganar* (1971), *El que vino a hacer la guerra o el niño de madera* (1972), *La dama de las camelias* (1972), *Santísima, espectáculo musical en dos partes* (1980), *Pasarela* (1983), *La última Diana* (1988), *Los enemigos* (1989), *Edimusa* (1990), *Ana, la americana* (1995). Fra tutti questi lavori la presente tesi si concentrerà sull'opera nella quale si può vedere pienamente quella compresenza di mito e di storia messicana che è stata alla base dell'indagine storico-letteraria finora condotta: *Los Argonautas*.

4.2.2 Los Argonautas.

Los Argonautas, rappresentato per la prima volta il 26 maggio del 1967 con la regia di José Solè, è il secondo dramma (o il terzo secondo la visione del drammaturgo)¹²⁷³ di argomento storico che Magaña dedica alle vicende della *Conquista* dopo l'esordio connotato da particolare successo della prima tragedia *Moctezuma II* che si concentrava maggiormente sulle vicende del grande imperatore azteco. L'opera, particolarmente ispirata dal teatro eroico di Brecht¹²⁷⁴, racconta con un'ironia satirica molto più amara di quella presente di *Moctezuma*¹²⁷⁵ («satira feroz»¹²⁷⁶ come la definisce lo stesso Magaña) le vicende relative alla missione di Cortés, riprendendo la narrazione che ne fece il

¹²⁷² Ivi, pp. 65-67. Trad. mia.

¹²⁷³ «En realidad, *Los argonautas* son dos obras: la primera debió llamarse *La Malinche* y la segunda *Cortés*. Junto con *Moctezuma II*, estos trabajos forman una trilogía» (Corrales 1997, p. 23).

¹²⁷⁴ Come scrisse infatti il critico Arturo Cova: «Sergio Magaña logra otro triunfo no menos valioso. Con la técnica de Brecht de confrontar. personaje con la acción dramática en que participa, de exigir la confrontación entre aquél y éste, aprovechando los elementos y las figuras de la *Historia de la Conquista de México* para hacer sátira de todo. [...] Pero además utiliza otros elementos de fantasía lírica, ritmos de música y bailes» (Guzmán Zárate 2012, pp. 12-13), o come ammetteva lo stesso Magaña: «Ahora el lector debe comprobarlo, sin olvidar desde luego, que en la obra existe un gran aprovechamiento de elementos brechtianos, particularmente en el personaje de Bernal Díaz.» (Magaña 1985, p. 145. Su Brecht in Messico cf. Rall 1988, pp. 89-99).

¹²⁷⁵ Camacho Jiménez 2021, p. 78.

¹²⁷⁶ Corrales 1997, p. 23.

grande cronista dell'epoca Bernal Díaz del Castillo che qui compare come narratore ed *alter ego* dello scrittore. Diviso in due parti, il dramma accompagna Bernal in un viaggio che si articola in due sottosezioni:

- 1) il contesto spagnolo, che ruota attorno al viaggio di Cortés e degli spagnoli verso Tenochtitlan (lo spazio-tempo in cui si esplora il rapporto tra il *Conquistador* e la *Malinche* e gli altri avvenimenti connessi alla *pars* degli europei come l'affondamento delle navi, l'alleanza con i Tlaxcaltechi e il cammino verso Cholula, tutti ricostruiti dal punto di vista degli spagnoli) e alle lettere inviate a Carlo V, che appare anche di persona, nella sua corte europea, a colloquio con la madre.
- 2) quello indigeno, che a sua volta si dispiega nel palazzo di Montezuma, che conversa con il suo ministro dell'arrivo degli spagnoli, e nelle discussioni fra i *naturales* e i *conquistadores*, in cui spicca la scena finale della partita a scacchi tra Cortés e l'imperatore azteco che preconizza l'esito della guerra reale¹²⁷⁷.

Lungo tutta la trama si incontrano dunque due universi diametralmente opposti che si moltiplicano in situazioni e personaggi storici, che l'autore fa dialogare in scena, attraverso conversazioni incrociate e alle volte anacronistiche, per mezzo dell'utilizzo della luce, che illuminando ora questo, ora quel lato del palcoscenico, permette la compresenza ed il confronto di personaggi lontani e/o di situazioni all'apparenza diverse, ma in realtà, nella visione di Magaña, collegate dall'unico filo della *Conquista*. Due sono i modelli alla base di questa ricostruzione o decostruzione tragica: l'*Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* del già ricordato Bernal del Castillo e il mito degli Argonauti nelle sue varie sfaccettature. La presenza di questi due nuclei fondamentali si può ritrovare anche nella questione del cambio del titolo: inizialmente infatti l'opera era stata intitolata da Magaña come *Los Argonautas* che ben evidenziava la funzione del mito come base interpretativa del fatto storico ma in seguito, nell'edizione del 1985, decise di mutare il nome in *Cortés y La Malinche* privilegiando il nucleo storico a favore di un pubblico messicano poco avvezzo con le vicende della spedizione per il vello d'oro. Questa decisione, che pure contribuì al successo dell'opera¹²⁷⁸, non fu particolarmente apprezzata dall'amico Carballido, il quale sosteneva che:

Sergio ha rovinato il grande risultato del titolo originale e ha rinominato l'opera *Cortés y la Malinche*. È sempre una lotta con i titoli. Il primo però conteneva chiaramente ciò che il testo propone, un'avventura barbara ed ingorda, uno scontro tra due culture, una nuova Medea¹²⁷⁹.

Nonostante il cambio di titolo però resta forte la presenza dell'elemento classico all'interno dell'opera del drammaturgo messicano. Lo si ritrova nell'*incipit* della tragedia dove Bernal, rompendo la quarta parete, si presenta al pubblico con queste parole:

Qualcuno ha detto che gli ricordiamo gli Argonauti alla ricerca del vello d'oro. Vello d'oro. Ne avete sentito parlare? Non importa. La storia è sempre la stessa. Mi limiterò a scrivere gli eventi in questo quaderno con questa penna d'oca. Sarò un cantore, una guida, una specie di Orfeo¹²⁸⁰.

Attraverso queste parole il drammaturgo indica immediatamente quali siano i due intertesti alla base della sua tragedia ed in particolare, come ha notato in un recente contributo Andrea Lozano Vásquez¹²⁸¹, sembra ricollegarsi, per quanto riguarda il mito del vello d'oro, alla versione narrata nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio in cui la figura di Orfeo ha un suo ruolo importante non solo negli episodi in cui la dote canora rende possibile il proseguimento della loro impresa, come nel

¹²⁷⁷ Albaladejo López 2016, pp. 159-160.

¹²⁷⁸ Guzmán Zárate 2012, p. 7.

¹²⁷⁹ Carballido 1990, p. 32.

¹²⁸⁰ Magaña 1985, p. 150.

¹²⁸¹ Lozano Vásquez 2024, p. 92.

caso delle sirene¹²⁸², ma anche in quelli in cui funziona come una sorta di guida nelle decisioni prese dagli eroi. Ed il richiamo agli Argonauti non si limita a tale passo ma si articola in tutta una serie di piccoli dettagli che contribuiscono a suggerire alla spettatore tale possibile rilettura mitica della vicenda di Cortés: ad esempio la *Malinche* è paragonata a Medea non solo negli atteggiamenti ma anche mediante l'uso di un'aggettivazione particolare¹²⁸³ come «hechicera», «maga»¹²⁸⁴ come la chiama il *Conquistador*; o ancora il fatto che l'inno cantato dai soldati spagnoli¹²⁸⁵, oltre a riprendere ancora il vello d'oro, associ gli indios alla nazione degli iperborei, posto mitico ed irraggiungibile dell'immaginario mitico greco, abitato da un popolo che, secondo la visione espressa dalla decina Pitica di Pindaro¹²⁸⁶, viveva felice, danzando e cantando, al di là della malattia e dalla morte, come al di là della malattie e della morte sembravano vivere i popoli aztechi quando si trovavano nell'*Aztlàn*, la loro terra d'origine nella visione espressa dall'*Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* meglio conosciuto come Codice Duran¹²⁸⁷. Tutti questi piccoli dettagli¹²⁸⁸ confluiscono poi nel monologo di Bernal, che, in occasione del primo incontro tra Cortés e la *Malinche* risponde alla ragazza che aveva domandato il nome del generale in tale modo esplicitando quella relazione Argonauti-*Conquistadores* sottesa a tutta la narrazione:

BERNAL (Indicando Cortés): Ha chiesto il suo nome e io lo dirò: Giasone. Potrebbe essere Giasone se ci paragoniamo agli Argonauti (Rivolgendosi a *Malinche*, che è impegnata in un bacio prolungato con Cortés) Tu, *Malinche*, figlia di Coatzacoalcos, tu, Medea, figlia di Colcos. Il cane fedele, la maga stregona che ha aiutato Giasone a conquistare il vello d'oro senza altra speranza che la gloria dell'eroe; per lui tradirai i tuoi fratelli e ucciderai i tuoi figli. Chiedetevi solo questo: Giasone ama Medea?¹²⁸⁹

E la stessa immagine è ripetuta sempre dallo stesso Bernal nel momento *clou* della tragedia ovvero negli istanti immediatamente precedenti alla rivolta a cui seguirà il massacro di Cholula:

BERNAL: I miei capi si stanno ubriacando, e gli iperborei stanno cantando fuori e stanno celebrando una qualche cerimonia. Vi avverto: ci saranno cori tragici, scomuniche, bestemmie e qualche maledizione, contro Medea - Marina, naturalmente. il tutto in uno stile impressionante che è tradizionale... ed eroico¹²⁹⁰!

Come si può vedere dunque da tale passaggio la storia degli Argonauti è posta da Magaña strettamente a contatto con la storia messicana, come modello che influenza ed è influenzato dall'epopea di Cortés e la *Malinche*. Prima però di esaminare più in dettaglio come il drammaturgo costruisca tale interazione tra il mito e la cronaca di Bernal, è necessario riflettere separatamente su alcune questioni connessi intimamente a *Los Argonautas*, tentando *in primis* di comprendere il valore e l'importanza che i due personaggi e la *Malinche* in particolare, ebbero in tutte le vicissitudini politiche, sociali e letterarie della *Nuova Hispania* soprattutto post rivoluzione e in secondo luogo i motivi che spinsero lo scrittore a scegliere come pietra di confronto per l'analisi di tale vicenda proprio il mito degli Argonauti in tutte le sue sfaccettature.

¹²⁸² Ap. Rhod. 4, 905-911.

¹²⁸³ Guzmán Zárate 2012, p. 55-56..

¹²⁸⁴ Magaña 1967, p. 167.

¹²⁸⁵ Ivi, p. 173 e p. 180 («marcia attraverso la nazione iperborea alla ricerca del vello d'oro», trad. mia).

¹²⁸⁶ Pind. *Pyth.* 10, 27-48.

¹²⁸⁷ Il codice Duran dal nome del suo artefice, il frate domenicano Diego Duran che lo realizzò nella seconda metà del XVI secolo, è uno dei più bei codici miniati prodotti in Nuova Spagna in cui sono raccontate le vicende che vanno dalle origini mitiche degli aztechi fino alla dominazione spagnola. Pubblicato per la prima volta nell'800, attualmente si trova presso la Biblioteca Nacional de Madrid. (Cf. De Rojas 2007, pp. 143-152).

¹²⁸⁸ Che traggio dalla dettagliata analisi che fa Lozano Vásquez 2024, pp. 93-97.

¹²⁸⁹ Magaña 1985, pp. 162-163. Trad. mia.

¹²⁹⁰ Ivi, p. 194. Trad. mia.

4.2.3 Cortés y la Malinche.

Se Hernan Cortés è una figura piuttosto conosciuta anche fuori della cultura messicana, lo stesso discorso non vale per La *Malinche*, molto spesso dimenticata nella narrazione generale, ma che è in realtà una personalità fondamentale sia per il suo contributo reale o presunto nella *Conquista* sia nella creazione dell'identità messicana. La *Malinche*, soprattutto in seguito alla dominazione spagnola, diviene infatti uno dei simboli fondativi del Messico e come tale assume nelle riletture letterarie e storiografiche caratteri valori e addirittura nomi differenti a seconda della prospettiva, dell'intento o del periodo cronologico di chi decide di raccontarla, cosa che la rende una figura mutevole ed a tratti contraddittoria¹²⁹¹. Come riassume efficacemente Alfonso De Toro¹²⁹²:

“*Malintzin-Tenepatl*”, ‘Doña Marina’, “*Malinche*”¹²⁹³, un personaggio storico mitico che ha segnato l'immaginario collettivo per tutta la storia del Messico. Soggetto della storia e oggetto di mitizzazione, personaggio fondante, ambiguo, entità di confine, poco accessibile agli storici, ma generoso per la produzione letteraria. storici. Si muove tra il mondo indigeno e quello spagnolo, appartenendo a entrambi.

Ma chi era in realtà la *Malinche*?

La sua prima attestazione la si ritrova nella *Letra V* che Cortés scrive al suo sovrano per informarlo sugli avvenimenti relativi alla sua spedizione; qui, tra le altre cose, si fa menzione al sovrano anche di una tale Marina come la chiama lui¹²⁹⁴, un'indigena donatagli dall'imperatore insieme ad altre donne che gli è molto utile in quanto parla perfettamente la lingua dei *naturales* e pertanto può coadiuvarlo nel difficile tentativo di interloquire con le varie popolazioni presenti nel territorio messicano, dato che Jeronimo de Aguilar, il “traduttore” ufficiale (che compare come personaggio anche in *Los Argonautas*), stava trovando fin troppa difficoltà nell'interpretare la molteplicità di lingue culture dei *naturales*¹²⁹⁵. Dunque, per riprendere le fila del capitolo 3, si può dire che la prima vera traduttrice che si trova nella storia del Messico è proprio la *Malinche*, che, a quanto pare, dato che Cortés decide di citarla nelle sue relazioni, sapeva fare egregiamente quel lavoro di trasferire i valori più importanti da un mondo ad un altro¹²⁹⁶. Tuttavia le notizie forniteci dal condottiero si fermano qui, Marina è solo una menzione di cui si evidenzia l'utilità senza aggiungere altri particolari inerenti alla sua persona. E uguale atteggiamento tiene anche il primo biografo di Cortés¹²⁹⁷ López de Gómara nella sua *Historia de la conquista de México* (1522) che,

¹²⁹¹ McBride Limaye 1988, pp. 1-5.

¹²⁹² De Toro. 2006, p. 22. Trad. mia.

¹²⁹³ Il nome reale della ragazza doveva essere *Malinalli* o *Malina* a cui alcuni testi (come il *Codex Florentinus*) aggiungono il suffisso *-tzin*, che indicava rispetto, ottenendo, *Malitzin*. A questo nome ne è alcune volte associato un secondo, quello di *Tenepatl*. L'etimologia del termine non è chiara (da *tentpatl* (selce)?) ma è affascinante la teoria sostenuta, fra gli altri, dalla già ricordata Margo Glantz che lo vorrebbe derivare da *tentli* (labbra, bocca) e *tene* (acuto, tagliente, appuntito), in riferimento alla sua facilità di parola e alla sua professione di interprete più che al tradimento come pensano altri studiosi. Da *Malina* si ebbe poi *Marina* (la *r* mancava in *nahuatl*), il nome che gli diedero gli spagnoli dopo il battesimo o *Doña Marina* come la chiama abitualmente Bernal Díaz del Castillo utilizzando il titolo onorifico dato alle signore spagnole dell'epoca. *Malinche* infine, che è il nome con cui è comunemente conosciuta, deriva dalla pronuncia spagnola di *Malintziné* o *Malintzé*, che era in realtà il soprannome con cui gli indigeni si rivolgevano a Cortés ma che, dato il fatto che per motivi “traduttivi” la ragazza era sempre con lui, fu esteso anche a *Marina* (cf. Albaladejo López 2016, p. 18).

¹²⁹⁴ Cortés 1973⁷, p. 55.

¹²⁹⁵ La lingua degli indigeni del Messico era il *nahuatl* e Jerónimo de Aguilar parlava solo il maya. (cf. Albaladejo López 2016, p. 19).

¹²⁹⁶ Pérez Lagunes 2001, p. 6.

¹²⁹⁷ López de Gómara fu cappellano di Cortés negli ultimi anni della sua vita. La maggior parte degli eventi da lui narrati nell'*Historia* sono basati sulle *Cartas de relación* di Cortés e sono orchestrati in modo da esaltare la figura di Cortés (cf. Pérez Lagunes 2001, p. 7).

però, oltre a ricordare il suo ruolo di abile traduttrice («el verdadero intérprete entre los nuestros y los de aquella tierra»¹²⁹⁸), aggiunge qualche dettaglio in più: da lui si ricava che Marina era stata rapita da bambina dalla casa dei suoi genitori, ricchi proprietari di Xalixco, che fu la prima indigena ad essere battezzata¹²⁹⁹ e soprattutto López de Gómara è il primo a dilungarsi sul ruolo fondamentale avuto dalla ragazza nella rivolta di Cholula. Quest'ultimo fu un avvenimento importante nella spedizione di Cortés: Cholula era una città sacra al dio Quetzalcoatl, dove gli spagnoli giunsero nel settembre 1519 mentre si stavano dirigendo verso Tenochtitlan. Qui Cortés, informato che era stato predisposto dall'imperatore Montezuma, con la complicità dei notabili del posto, un'imboscata agli spagnoli per ucciderli, fatti convocare i capi, li accusò di tradimento e, come punizione per il tentato complotto, ordinò il massacro della popolazione della città¹³⁰⁰. Non tutte le fonti concordano sulle modalità con cui Cortés venne a conoscenza del possibile tradimento degli indigeni¹³⁰¹, ma la maggior parte, e López de Gómara è il primo in tal senso, assegna il merito proprio alla *Malinche* che era riuscita ad avere la notizia dopo aver ingannato una donna del posto che gli aveva chiesto aiuto¹³⁰². Una mossa astuta e meritevole nella prospettiva dei cronisti spagnoli ma che sarà poi alla base della revisione in senso negativo della figura di Marina da parte della letteratura messicana in quanto, secondo la visione nazionalistica, rappresentava l'esempio lampante del tradimento della *Malinche*¹³⁰³. Il cronista dal quale abbiamo però maggiori notizie sulla giovane è senza dubbio proprio Bernal Díaz del Castillo che si dilunga molto nella descrizione di Marina (che lui chiama con l'appellativo di rispetto di *Doña*) tanto da divenire:

[...] responsabile delle versioni sulla sua origine, sulla sua vita e sulla sua partecipazione alla *Conquista*. Le sue parole rivelano una certa fascinazione per la giovane indigena che, vagliata dal modello di narrativa cavalleresca che sottende il suo racconto, costruisce una versione di nostalgica fanciulla medievale che va presa con cautela quando si affronta la biografia di una donna che appartiene ad un altro modello culturale¹³⁰⁴.

In Bernal ritornano tutte le notizie presenti nei cronisti precedenti, a cui si aggiunge la narrazione dell'amore cortese tra Cortés e Marina, tra la giovane dagli ottimi natali e dall'aspetto principesco, oltre che abile traduttrice¹³⁰⁵, e il grande condottiero che, in virtù delle sue benemeritenze, sceglie di darla in moglie al suo braccio destro Juan de Jaramillo, non prima di averle donato un figlio per fondere così nell'unione il meglio dei due popoli¹³⁰⁶. Per Bernal Marina è l'esempio eccellente di

¹²⁹⁸ Ivi, p. 9.

¹²⁹⁹ «Le preguntó quién era y de dónde. Marina, que así se llamaba después de cristiana, dijo que era de Xalixco, de un lugar dicho Viluta, hija de ricos padres, y parientes del señor de aquella tierra; y que siendo muchacha la habían hurtado ciertos mercaderes en tiempo de guerra, y traído a vender a la feria de Xicalnco, que es un gran pueblo sobre Cozacualco, no muy aparte de Tabasco; y de allí venida a poder del señor de Potonchan. Esta Marina y sus compañeros fueron los primeros cristianos bautizados de toda la Nueva España, y ella sola, con Aguilar, el verdadero intérprete entre los nuestros y los de aquella tierra.» (López de Gómara, *Historia de la conquista*, p. 41, cit. in Pérez Lagunes 2001, pp. 8-9).

¹³⁰⁰ Cf. Moctezuma 2021, pp. 1042-1043 che riporta la narrazione che ne fa Bernal del Castillo.

¹³⁰¹ Lozano Vásquez 2024, p. 95.

¹³⁰² «Avino que una mujer de un principal...dijo a Marina que se quedase allí con ella que no quería que la matasen con sus amos. Ella disimuló la mala nueva y sacóle quién y cómo la tramaban. Corrió luego a buscar a Jerónimo de Aguilar, y juntos dijéronselo a Cortés» (López de Gómara, *Historia de la conquista*, p. 90, cit. in Pérez Lagunes 2001, p. 10).

¹³⁰³ Albaladejo López 2016, p. 24.

¹³⁰⁴ Ivi, p. 14. Trad. mia.

¹³⁰⁵ Pérez Lagunes 2001, p. 20.

¹³⁰⁶ Camacho Jimenez 2021, pp.81-82.

«una persona que trascendió su situación precaria gracias a su genio y gracia»¹³⁰⁷. È una narrazione capziosa quella del cronista spagnolo, come sottolinea il passo appena citato di Anna Albaladejo López, nutrita di idee cavalleresche ben lontane dalla realtà dei fatti che però è alla base della formazione del mito di Cortés e la *Malinche*, sviluppatosi attraverso le epoche. Gli altri cronisti che si occuparono della vicenda infatti, da Francisco de Aguilera a Andrés de Tapia passando per Antonio de Solís¹³⁰⁸, non aggiunsero sostanzialmente nulla di nuovo¹³⁰⁹. Questo è quello che della figura della *Malinche* pertiene alla storia, il resto invece del mito che si andò a formare è dovuto prevalentemente alle riscritture letterarie che della vicenda vennero fatte. Se infatti fin quando dominò la corona spagnola in Messico l'immagine della *Malinche* rimase sostanzialmente quella espressa dalla *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, in seguito all'indipendenza, la situazione cambiò radicalmente: in quel periodo la figura della giovane india incominciò a non combaciare più con i valori patriottici propugnati dai nuovi governi messicani finendo per divenire un simbolo estremamente negativo perché, per riprendere l'evocativa immagine di Sandra Cypess, «la lupa nacionalista exagera todo lo negativo e ignora cuánto positivo pudiera haber existido»¹³¹⁰. La nascita del Messico infatti impose una netta revisione della *Conquista* secondo una prospettiva che non era più dei dominatori ma bensì dei dominati che produsse la sostanziale revisione in negativo dei suoi maggiori eroi, primo fra tutti Cortés e poi con lui La *Malinche*; Marina, la figura quasi angelica di Bernal, divenne l'emblema dell'Eva spagnola, colei che rinnegando la sua natura e concedendosi all'amore del dominatore spagnolo era divenuta, tramite la sua abilità nel decifrarne gli impenetrabili segreti (non solo linguistici), la ragione della rovina del suo popolo; e in tale visione l'episodio di Cholula passava da essere un esempio di abilità e fedeltà alla quintessenza del tradimento che aveva portato al massacro di migliaia di uomini per l'inganno odioso di una donna¹³¹¹. Nonostante vi fossero, soprattutto nella frangia dei conservatori¹³¹², posizioni più concilianti, la percezione generale della *Malinche* non si discostava molto dall'immagine che ne traccia il liberale Ignacio Ramirez nell'anniversario dell'indipendenza 1861, instaurando un acceso paragone con María Josefa Ortiz (1774-1829), avvocato-simbolo della rivoluzione¹³¹³:

¹³⁰⁷ *Ibidem*. Famoso è l'episodio dell'incontro tra la giovane e i suoi familiari in cui la *Malinche* enuncia tutta una serie di argomentazioni evidentemente improntate all'ideologia spagnola e dall'esaltazione di Cortés: «Y estando Cortés en la villa de Guazacualco, envió a llamar a todos los caciques de aquella provincia para hacerles un parlamento acerca de la santa doctrina, y sobre su tratamiento, y entonces vino la madre de doña Marina y su hermano de madre, Lázaro [...] y se conocieron, que claramente era su hija, porque se le parecía mucho. Tuvieron miedo de ella, que creyeron que los enviaba [a] hallar para matarlos, y lloraban. Y como así los vio llorar la doña Marina, les consoló y dijo que no hubiese miedo, que cuando la transpusieron con los de Xicalango que no supieron que hacían, y se los perdonaba, y les dio muchas joyas de oro y ropa, y que se volviesen a su pueblo; y que Dios les había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos ahora y ser cristiana, y tener un hijo de su amo y señor Cortés, y ser casada con un caballero como era su marido Juan Jaramillo; que aunque la hicieran cacica de todas las provincias había en la Nueva España, no lo sería, que en más tenía servir a su marido y a Cortés que en cuanto en el mundo hay» (Díaz del Castillo 2017, p. 62).

¹³⁰⁸ A cui si possono aggiungere le narrazioni fatte dal *Codex Florentinus* e dallo storico inglese William Prescott oltre che questa stringata dichiarazione del 1529 di uno degli uomini di Cortés Diego de Ordás: «Doña Marina es india de nación de indios, e natural de la provincia de Guasacualco, que es en la dicha Nueva España, a la cual este testigo conoce de nueve o diez años a esta parte [...] e que es habida por persona muy honrada e principal e de buena casta e generación [...]» (De Terreros 1944, pp. 14-15).

¹³⁰⁹ Ivi, pp. 13-15.

¹³¹⁰ Cypess 1994, p. 179.

¹³¹¹ Pérez Lagunes 2001, pp. 21-22.

¹³¹² *Ibidem*.

¹³¹³ Bartra 1992, p. 156. Trad. mia. Il medesimo paragone tra le due figure è condotto, ad esempio, anche da Altamirano in un discorso tenutosi lo stesso giorno (Spinosa Arcocha 2020, p. 94).

Uno dei misteri del destino è che ogni messicano deve la sua caduta e la sua disgrazia a una donna, e a un'altra donna la sua salvezza e la sua gloria; il mito di Eva e Maria è riprodotto dappertutto; ricordiamo con indignazione l'amante di Cortés e non dimenticheremo mai, nella nostra gratitudine, Doña María Josefa Ortiz, l'immacolata *Malintzin* d'altri tempi che osò pronunciare il *Fiat* dell'indipendenza, affinché l'incarnazione del patriottismo la realizzasse.

E tale ideologia si diffuse così tanto che, per andare ad indicare coloro che per una qualche ragione erano accusati, di operare fuori dagli interessi della madrepatria, soprattutto in ambito politico ed economico, si conìò, a partire dagli anni '30 del '900, il termine *Malinchismo*¹³¹⁴, consacrando definitivamente la figura di *Malinche* come la traditrice per eccellenza.

Una simile percezione si ritrova anche in Octavio Paz che considera la conquista stessa come uno stupro, dove la *Malinche* come concubina di Cortés rappresenta "l'aperto", il "*Chingado*"¹³¹⁵ che ha permesso l'entrata del nemico e la violazione quasi sessuale del Messico:

Se la *Chingada* è una rappresentazione della Madre violata, è opportuno associarla alla *Conquista*, che è stata anch'essa una violazione, non solo in senso storico, ma anche nella carne stessa delle donne indiane. Il simbolo di questa violazione è *Doña Marina*, l'amante di Cortés. È vero che si è concessa volontariamente al *Conquistador*, ma lui la dimenticò non appena la sua utilità smise di essere tale. *Doña Marina* diventa una figura che rappresenta le donne indiane che furono affascinate, violate o sedotte dagli spagnoli. E come un bambino non perdona la madre se lo abbandona per cercare il padre, il popolo messicano non ha perdonato la *Malinche* per il suo tradimento¹³¹⁶.

Nell'interpretazione di Paz, Marina diviene il simbolo delle donne indigene, sedotte ed ingannate dagli spagnoli che, secondo la visione tipica del movimento indigenista sono descritte come prive di volontà propria e vittime della violenza del nemico¹³¹⁷. Per il pensatore messicano la *Malinche* non ha avuto alcun potere nella *Conquista*, ma è stata una figura passiva, un "oggetto" di questa violazione nel vano tentativo di amore senza speranza.

Eppure, nonostante tutta questa carica ostile, a differenza di Cortés, la *Malinche* non diventò mai completamente un personaggio negativo, in quanto è vero che era stata una traditrice ed amante dell'odiato comandante ma ne era stata anche madre del figlio che di fatto, essendo il frutto dell'unione di due popoli, era il primo *mestizo* e dunque, secondo tale prospettiva, che si ritrova anche nel passo appena citato di Paz, Marina diveniva la progenitrice dell'etnia *mestiza* e la madre simbolica di tutto il Messico che proprio da tale mescolanza era scaturito¹³¹⁸.

Dunque la *Malinche* acquisisce, nel periodo che segue l'indipendenza, una duplice connotazione: da un lato è l'emblema della traditrice, un'Eva messicana, una donna di malaffare, mentre dall'altro è la madre della nazione¹³¹⁹. Tale duplice visione se per certi versi amplifica la difficoltà nella comprensione globale della figura, dall'altro ne aumenta il fascino tanto da farla divenire un personaggio molto usuale nelle opere teatrali sulla storia messicana, nelle quali i vari drammaturghi si interrogano sulla sua vicenda, offrendo di Marina di volta in volta un'immagine sempre diversa e mutevole. Seguendo la classificazione proposta da Sandra Cypess, le opere dedicate alla *Malinche* possono essere divise in due grandi gruppi: «patriarchal» e «plurivocal»¹³²⁰. Il primo gruppo

¹³¹⁴ Monsivais 1994, p. 145.

¹³¹⁵ Albaladejo López 2016, pp. 21-22.

¹³¹⁶ Paz 1981, p. 35.

¹³¹⁷ Pérez Lagunes 2001, pp. 27-30.

¹³¹⁸ Glantz 1994, p. 1.

¹³¹⁹ Pérez Lagunes 2001, p. 46.

¹³²⁰ Cypess 1994, pp. 179-194.

comprende quelle opere dove la figura della *Malinche* è plasmata, in misura minore o maggiore, sull'immagine negativa ereditata dal periodo post indipendenza ovvero quello di una donna ambiziosa, lussuriosa e traditrice della patria che tuttavia, al contempo, pur nella sua ambiguità, occupa, al pari dei grandi imperatori ed eroi aztechi, un posto d'onore nella ricostruzione della grande storia del Messico perché è dal suo grembo che è destinato a sorgere il nuovo popolo¹³²¹. Fra queste opere se ne può poi distinguere un gruppo più ristretto comprendente i primi lavori teatrali sull'argomento ovvero *Un amor de Hernán Cortés* (1876) di José Peón Contreras, *La noche triste* (1876) di Ignacio Ramírez, il già *Xóchitl* (1877) di Alfredo Chavero, *Quetzalcoatl* (1877) sempre dello stesso autore e infine *La hija de Moctezuma* de Andrés Portillo (che non si sa se fu mai rappresentato) dove la figura di *Malinche*, riprendendo pienamente la visione espressa da Ramírez, viene condannata «por su pasión excesiva y su traición a la patria»¹³²². A differenza di queste in *Malinche o La leña está verde* (1958) di Celestino Gorostiza, e nella già ricordata *Corona de fuego* (1960) di Rodolfo Usigli, se ben presente è la condanna per il tradimento e l'esaltazione come madre della nazione, la prospettiva è più tendente verso l'immagine di Paz di una *Malinche* come agente passivo della *Conquista*¹³²³. Sempre parte dello stesso gruppo ma con una prospettiva ancora leggermente diversa sono infine le due opere di Salvador Novo, *Cuauhtémoc* (1962) e *Malinche y Carlota* (1955), dove vi è un tentativo esplicito di affrontare le manipolazioni affettive del pensiero nazionalista¹³²⁴ e *Todos los gatos son pardos* (1970) di Carlos Fuentes, in cui si tenta un'interpretazione dell'evento storico della *Conquista* come modo di affrontare la comprensione di un presente doloroso che aveva vissuto i fatti sanguinosi di Tlatelolco nel 1968¹³²⁵. Le opere «plurivocali» invece, che generalmente sono le più recenti, si basano sulla convinzione che non vi sia un'unica verità, quella classica tramandata dal sentimento nazionale messicano, ma molte e variegate¹³²⁶. Nei drammi di questo gruppo pertanto la *Malinche* è riletta da prospettive innovative e in tempi differenti (in varie opere la sua figura è traslata nel presente) nel tentativo di comprenderne veramente l'essenza, lontano da generalizzazioni *a priori*. Un esempio può essere *Eterno Femenino* (1975) di Rosario Castellanos dove la *Malinche* che compare nel II atto, insieme ad altre importanti figure femminili messicane¹³²⁷, è presentata come una donna intraprendente e astuta, lontana dalla passività di Paz. Nella riscrittura operata da Castellanos, nel tentativo di presentare queste grandi donne messicane, come fa dichiarare a Sor Juana, «como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos»¹³²⁸, Marina è la vera responsabile della *Conquista*, non nel senso che rappresenta l'"aperto" come sosteneva Paz, o perché tradisce impunemente ma perché è lei stessa a portare a compimento, mediante consigli accorti, quelle imprese eroiche che la storia tradizionale attribuisce a Hernán Cortés; e ciò lo fa non per un tipo di sottomissione nei confronti del condottiero (se mai qui è il contrario) ma per la ferma convinzione che Montezuma sia un tiranno sanguinario¹³²⁹. La *Malinche*, che era divenuta un modello negativo su cui si fondavano i pregiudizi misogini della classe governativa messicana, diviene ora in *Eterno Femenino*, tramite un processo già visto per Ecuba e Didone, immagine del riscatto della donna dalla sua condizione subalterna. Di simile atteggiamento sono anche le altre opere di questo gruppo (*¡Malinche show!* (1980) di Willebaldo López che si concentra in particolare sul *Malinchismo*, *Aguila o sol* (1984) di Sabina Berman, *La Malinche en Dios Tv* (1991) di Jesusa Rodríguez e *La Malinche* (1999) di Victor Hugo

¹³²¹ Pérez Lagunes 2001, p. 47.

¹³²² Meyrán 2004, p. 166. Tali accuse di tradimento e di eccessiva passione derivavano sia dai pregiudizi di genere dell'epoca su quella che doveva essere la condizione femminile sia da una visione semplificata del mondo indigeno, equiparato di fatto a quello spagnolo, che era uno dei pilastri del pensiero nazionalista messicano.

¹³²³ Cypess 1991, p. 98.

¹³²⁴ Albaladejo López 2016, p. 44.

¹³²⁵ Cancino Vázquez 2022, pp. 41-43..

¹³²⁶ Pérez Lagunes 2001, p. 47.

¹³²⁷ Eva, Sor Juana la poetessa d'età barocca Doña Josefa, la già citata Ortiz de Domínguez, la moglie di Massimiliano d'Austria Carlota; Rosario de la Peña, musa del poeta Manuel Acuña e la *soldadera* rivoluzionaria Adelita.

¹³²⁸ Castellanos 1975, p. 85.

¹³²⁹ Pérez Lagunes 2001, pp. 61-62; Cypess 1991, p. 126.

Rascón Banda) che traducono in forma letteraria una sostanziale riabilitazione di cui la figura della *Malinche* ha goduto a partire dalla seconda metà del '900 non solo nella critica storica ma anche nella cultura popolare messicana¹³³⁰ perché:

Le nozioni di “colpa” e “tradimento” cambiano nel corso dei secoli. Questi cambiamenti di approccio fanno sì che agli occhi di un lettore del XX secolo la *Malinche* non sia nemmeno “traditrice”, nonostante per secoli abbia portato questo soprannome. Il nazionalismo ottocentesco si è trasformato nel Novecento in un nazionalismo meno chiuso e più moderno. L'indiana che, secondo Georges Baudot, è stata senza dubbio «una delle figure chiave più decisive in un capitolo cruciale della storia dell'umanità, come la conquista dell'America da parte degli europei quasi cinque secoli fa», l'india che non conosceva la parola “patria” non è più, per la maggior parte dei messicani, una traditrice¹³³¹.

4.2.4 Una Medea messicana.

Analizzate le caratteristiche distintive che il personaggio della *Malinche* assunse nel corso del tempo, appare chiara la risposta anche alla seconda domanda ossia il perché della scelta del mito degli Argonauti. La *Malinche* infatti presenta diversi caratteri in comune con Medea: è una donna, agli occhi degli spagnoli, barbara, di ottimi natali, astuta, follemente innamorata dell'eroe di turno che se ne serve fin quando la sua utilità non viene a meno¹³³², e seppur non sembra essere capace di terribili incantesimi (per quanto in alcune opere teatrali questo elemento è comunque indicato)¹³³³, la stessa abilità linguistica che la contraddistingue, richiamata dal soprannome *Tenepatl*¹³³⁴, basta ad assimilarla alla figura di un'incantatrice con la differenza che lei usa l'abilità linguistica per muoversi attraverso mondi diametralmente opposti¹³³⁵ mentre Medea la usa per i suoi incantamenti; a ben pensarci poi, al di là appunto delle parole magiche, quello che fa Medea per Giasone per consentirgli di superare le prove del re Eeta non è molto differente da ciò che compie la *Malinche* per Cortés permettendogli, grazie alla sua conoscenza, di poter mediare attraverso le complesse culture dei nativi in modo da guadagnare preziosi alleati ed elaborare strategie efficaci¹³³⁶. Infine è vero che la *Malinche* a differenza di Medea non uccide il figlio avuto da Cortés che, anzi, è parte integrante dei valori positivi connessi alla sua figura, ma è altresì altrettanto vero che esistevano già delle versioni nell'antichità dove la principessa della Colchide non uccideva i suoi nati o lo faceva non per crudeltà ma per una necessità contingente¹³³⁷. Se poi si considera la *Malinche* madre del Messico e pertanto i messicani, come suoi figli, come si ritrova nel passo di Paz, allora il suo stesso tradimento può essere preso come un filicidio per quanto simbolico e perpetuato in vista di una futura rinascita. Medea dunque nelle sue mutevoli sfaccettature rappresentava la perfetta controparte mitica di *Doña Marina* e queste evidenti somiglianze contribuirono, soprattutto dopo la rivoluzione, a creare un'immagine della *Malinche* che divenne sempre più inscindibile dai tratti distintivi dell'eroina colca, configurandosi allo stesso modo di Medea in Grecia come il modello femminile negativo per eccellenza¹³³⁸. Il primo o comunque uno dei primi a sottolineare questo evidente parallelismo fu proprio Altamirano che, ispirato dall'interpretazione del personaggio di Medea da parte della Ristori, nel suo scritto già ricordato, dichiara:

¹³³⁰ Albaladejo López 2016, p. 52.

¹³³¹ Stein 2003, p. 140. Trad. mia.

¹³³² Guzmán Zárate 2012, pp. 15-17.

¹³³³ Albaladejo López 2016, p. 320

¹³³⁴ Il quale titolo richiama molto da vicino la presentazione che fa Pindaro di Medea in *P.* 4, 9-11: *καὶ τὸ Μηδείας ἔπος ἀγκομίσαι/ἐβδόμα καὶ σὸν δεκάτα γενεᾶ Θήραιον, Αἰήτα τό ποτε ζαμενής/παῖς ἀπέπνευσ' ἀθανάτου στόματος, δέσποινα Κόλχων.*

¹³³⁵ Pérez Lagunes 2001, p. 26.

¹³³⁶ Lozano Vasquéz 2024, p. 98.

¹³³⁷ In Pausania, lei non commette il filicidio (Paus. III) e in altre versioni più tarde viene assolta perché l'omicidio è considerato un'azione obbligatoria date le circostanze (Diod. Sic. IV, 44-56). Cf. *ibidem*.

¹³³⁸ Albaladejo López 2016, p. 349.

Abbiamo in Messico una Medea, meno brillante, meno esaltata dagli ingrati a cui serviva come strumento, meno terribile della principessa colchidea, ma non meno influente nei grandi eventi della *Conquista*, e del tutto simile a lei per la sua bellezza, i suoi talenti, la sua storia d'amore con il conquistatore, il suo abbandono in seguito e il suo tradimento della sua patria a favore dei suoi nemici. Questa Medea è la *Malinche*, l'ancella di Cortés, la sua assistente più efficiente in tutte le avventure della *Conquista*¹³³⁹.

Nell'autore messicano dunque si ritrovano tutti gli elementi di somiglianza su cui si basava il parallelismo fra le due figure e la *Malinche* è riletta nei suoi atti costitutivi alla luce della vicenda di Medea. Altamirano però utilizza questo meccanismo anche in senso opposto, rileggendo il senso delle azioni della principessa barbara secondo la prospettiva ben più positiva di *Doña Marina* che per quanto traditrice era stata altresì fondamentale nel compiersi dell'impresa della *Conquista*. Questo spiega la visione entusiastica, esaminata in **4.1.2**, di Medea come «una di quelle donne straordinarie che sanno associare i loro destini a quelli dei grandi uomini della loro epoca», degna di entrare pienamente nella mitologia greca. Dietro Medea infatti Altamirano vedeva la *Malinche* e dietro di lei la madre della futura nazione messicana di cui lui faceva parte. La grande differenza tra le due figure, aggiunge poi Altamirano, facendo sfoggio di una conoscenza di testi greci particolarmente ricercata¹³⁴⁰, è che mentre Medea ricevette dai greci i riconoscimenti che meritava mediante abili apologie della sua persona, la *Malinche* non ha avuto analoghe attenzioni né da parte degli spagnoli, per i quali (tolto forse Bernal) è solo un elemento secondario della vicenda, né dai suoi compatrioti che anzi l'hanno resa protagonista di miti cupi in cui se ne deprezza la figura. È proprio però questa rappresentazione mitica eccessivamente negativa che, lungi da oscurarne la figura, ne aumenta il fascino, divenendo essa stessa dato per la comprensione storica della *Malinche*:

E se il disprezzo, l'ingratitude o le preoccupazioni dei conquistatori non hanno appagato con l'apoteosi la tragedia di *Malinche*, non è forse vero che l'odio degli *indios* ha immortalato questa figura con la creazione di fantastici personaggi leggendari, incastrandola ora sulle sponde delle nostre cordigliere, ora facendola vagare cupa e piangente intorno a certe fonti, ora personificandola come una Furia, un nunzio di pestilenze e calamità? [...] È così che la leggenda si appropria delle figure storiche per dare loro dimensioni fantastiche, questo tuttavia non può costringere l'opinione pubblica a negarne l'esistenza, ma fornisce solo un altro dato per studiarle¹³⁴¹.

In questa costruzione mitica della *Malinche*-Medea, un ruolo fondamentale è stato poi svolto dal teatro che, verosimilmente, rappresentò anche il tramite per il passaggio nel nuovo mondo del mito di Medea che rimase in Messico uno degli argomenti più rappresentati¹³⁴². Nelle opere drammaturgiche dedicate a Marina che sono state esaminate nella sezione precedente, il confronto tra le due figure, anche se non evidente come in Magaña, è sempre presente ed operante nella costruzione sia in senso positivo sia in senso negativo della sua figura. C'è un'opera però, di dieci anni precedente a *Los Argonautas*, in cui questo parallelo è pienamente esplicitato fin dal titolo: si tratta di *Medea Americana, Drama en tres actos en verso y prosa*, scritto da Jesús Sotelo Inclán nel 1957. Nel dramma l'autore sviluppa, attraverso tre sequenze o atti, una tematica storica poco comune nei drammi ovvero il rifiuto di *Malinche* da parte di Cortés, che si concretizza al momento del suo matrimonio con Jaramillo e della separazione forzata dal figlio Martín, che sarà portato in Spagna dal *Conquistador*¹³⁴³. È in questo punto che il parallelo mitico con Medea già presente

¹³³⁹ Altamirano 2011, pp. 154-155. Trad. mia.

¹³⁴⁰ Vengono riprese tutte le fonti citate in queste note dalla Pitica di Pindaro a Pausania passando per opere anche meno note (cf. Spinoso Arcocha 2020, pp. 93-96).

¹³⁴¹ Altamirano 2011, p. 156. Trad. mia.

¹³⁴² Spinoso Arcocha 2020, p. 100.

¹³⁴³ Carranco Arenas 2023, pp. 45-46.

nell'introduzione generale al dramma¹³⁴⁴, opera con maggiore efficacia; alla *Malinche* infatti, affranta ed arrabbiata, compare la sua anziana nutrice, qui rappresentata con tutte le caratteristiche proprie del personaggio della strega propria della cultura occidentale¹³⁴⁵, che invita la sua giovane protetta a compiere il destino di grandezza a cui è destinata uccidendo, insieme alle altre donne indie, gli spagnoli e il frutto malato dell'unione con i dominatori ovvero i loro figli¹³⁴⁶. Si configura qui dunque un pieno recupero della vicenda di Medea in salsa messicana in tutti i suoi elementi costitutivi: l'abbandono del marito per un futuro glorioso, l'ira vendicativa della donna abbandonata, la magia della nutrice e il piano omicida¹³⁴⁷. La grande differenza che introduce però Inclán è che la Medea messicana, vinta dall'amore per il figlio, non lo uccide ma, come le altre donne, decide di interrompere la catena di crimini che da ambo le parti si era perpetrata nella *Conquista* e di sopportare il suo ruolo di moglie del dominatore in vista della nazione futura che dal frutto di tale unione è destinata a sbocciare¹³⁴⁸. Come dice Marina alla nutrice interrompendo definitivamente il parallelo con la principessa colca:

Non sarò più maga, né sacerdotessa, né regina; ma favorirò l'avvento di uomini nuovi sulla terra¹³⁴⁹.

Il mito di Medea nella sua relazione con la vicenda di *Malinche* è usato dunque da Sotelo in due direzioni: la prima, il cui ampio sviluppo non è affatto comune nella drammaturgia, riguarda il posto delle donne di fronte alla violenza patriarcale (presente sia nella società spagnola che in quella indigena) e la seconda tenta di dar risposta ad uno dei grandi interrogativi che, come abbiamo visto, anima la maggior parte dei drammi della seconda metà del XX secolo ossia la questione ontologica, la *Malinche* come paradigma del *Mestizaje*. Grazie al parallelo mitologico l'origine della nazione messicana viene affrontata dall'autore in modo complesso, scevro da semplificazioni nazionalistiche, identificandola come frutto anche della violenza perpetuata e dei dubbi di due società che devono rinunciare a sé stesse per creare questo nuovo mondo, frutto di entrambe¹³⁵⁰.

Infine, chiudendo il capitolo su Medea, bisogna sottolineare come un'ulteriore ragione per la scelta di tale mito da parte di Magaña, oltre alle evidenti somiglianze e al parallelismo instauratosi con la figura della *Malinche* che ben si può osservare in Inclán, può essere anche il fatto che la vicenda della principessa colca era particolarmente amato dal drammaturgo che nel 1965 ne curò un adattamento e che lo ispirò nella scrittura del *Reloj y la Cuna* dove mette in scena la vicenda di una Medea messicana che, abbandonata dal marito, decide di uccidere il figlio.

4.2.5 La *Malinche* messicana.

Lozano Vasquez, nell'*incipit* del suo contributo che si è già avuto modo di citare, osservava come ben poco spazio nella bibliografia generale degli studi sulla *Malinche* fosse riservato all'opera di

¹³⁴⁴ «MALINTZIN A todos presentaré con mis muñecos de hilo esa fabulosa historia de Jasón, griego atrevido, que al Asia fué a conquistar el famoso vellocino de oro, cruzando la mar, y lo robó con auxilio de la princesa Medea, maga de gran poderío, quien traicionando a su raza a su patria y sus amigos, fascinada por Jasón fué su alidada y le dió hijos, siendo luego abandonada cuando, poderosos y rico, Jasón buscó otra mujer [sic]» (Sotelo 1957, p. 20).

¹³⁴⁵ «TITERERO Aquesa india vieja bruja y embaidora, la vi cómo huía detrás de las chozas. La sigo corriendo; llega hasta la loma y allí entre las matas se esconde y se asoma; parece que a veces le piso la cola y voy a atrapalla, pero es sólo sombra. Puesto que la sigo no logro alcanzalla, hasta que diviso cómo se transforma por encantamiento: de su carne brotan cien lenguas de fuego candentes y rojas, que hacen de su cuerpo una viva antorcha. Relumbra, se apaga, se alarga y se desdobra; luego se convierte en una gran bola de lumbre, que salta echando maromas [sic]» (Sotelo 1957, pp. 132-133).

¹³⁴⁶ Albaladejo López 2016, p. 81.

¹³⁴⁷ Carranco Arenas 2023, p. 48.

¹³⁴⁸ Albaladejo López 2016, pp. 82.

¹³⁴⁹ Sotelo, 1957, pp. 145-146. Trad. mia.

¹³⁵⁰ *Ibidem*.

Sergio Magaña concludendo che ciò fosse dovuto al fatto che «the author did not align himself with the *malinchismo* that condemns her nor with the feminist interpretation that turned her into a sort of proto-postcolonial heroine»¹³⁵¹. In *Cortés y La Malinche Doña Marina* in effetti non incarna alcuno dei modelli che sono stati esaminati in queste pagine: non ne riprende la cupa immagine fornita dalla frangia delle opere *Patriarchal*, né quella progressista e indipendente propria dei lavori che compongono il gruppo che Cypess denominava *Plurivocal* e questa distinzione in realtà potrebbe essere fatta per tutti i personaggi; anche Montezuma e Cortés presentano caratteristiche particolari e distintive nel panorama drammaturgico messicano. E ciò avviene perché Magaña, a differenza del suo maestro Usigli che lo aveva cacciato dal suo corso quando frequentava l'UNAM, non è interessato ai grandi simboli, all'idealizzazione di personaggi e delle situazioni “sublimi” del passato come le chiamava Solorzano¹³⁵²; al drammaturgo messicano interessa l'uomo o la donna dietro il mito che agiscono nella società del loro tempo. Non gli interessa creare leggende prive di contraddittorio ma il suo è un teatro che si nutre di domande che provocano nel lettore/spettatore un senso di straniamento, mettendolo di fronte alla possibilità, minima ma non irrealistica, di poter cambiare la vicenda¹³⁵³. Ciò non significa che il teatro del drammaturgo messicano persegua a tutti i costi la verità storica, che ricerchi con l'accuratezza di uno studioso la certezza di ogni dettaglio. L'opera drammatica resta, secondo la convinzione già di Usigli, *anti-histórica* perché, in fondo, come sottolineava Carlos Monsiváis¹³⁵⁴, lo stesso processo di costruire un dramma storico nel paesaggio della *Conquista* implica un vigoroso anacronismo: dotare i personaggi indigeni di una lingua classica, di una mentalità “storica” e di sfoghi lirici che, a rigore, non sono loro. La Storia, uno dei due nuclei costitutivi de *Los Argonautas*, nella visione di Magaña, non è altro che un «conjunto de datos falsos», dal quale poter ricavare «una obra de arte, que es la única verdad»¹³⁵⁵. E nel ricavare tale opera d'arte, nell'interrogare gli spettatori e nell'interrogarsi sulle possibili verità nascoste, nel decostruire i personaggi della tradizione, fondamentale è l'altro nucleo della tragedia: il Classico. Il Classico inteso come struttura e soluzioni offerte dalla tragedia antica da imitare (come i due cori, uno maschile e uno femminile, che agiscono come una sorta di coscienza della *Malinche*)¹³⁵⁶ ma anche inteso come mito greco e più in particolare quello degli Argonauti. È attraverso il racconto di Giasone e dei suoi compagni che avviene il processo di *transducción*¹³⁵⁷ dell'*Historia Verdadera* di Bernal Díaz del Castillo e delle leggende ad esso connesse, è attraverso il mito greco che lo spettatore è guidato ad intravedere un'ulteriore interpretazione al di là di ciò che è detto esplicitamente in scena dai vari personaggi. Il mito in tale visione diventa simbolo e strumento interpretativo della vicenda. Lo è per la figura di Cortés, che, lontano dalle generalizzazioni positive o negative, è un uomo «del Renacimiento: culto, buen político, católico ambicioso, cínico y audaz; mujeriego, fanfarrón y aventurero»¹³⁵⁸ che, come Giasone, cerca in tutti i modi di raggiungere il successo in terra straniera per poi tornare a prendere il potere che gli spetta in patria. Lo è per gli spagnoli che condividono con gli Argonauti non solo la fatica e il pericolo di una spedizione in territori inesplorati ma anche il desiderio di guadagni e la volontà di uscire dall'anonimato che li sostiene in tale impresa¹³⁵⁹. Lo è infine nel paragone Medea-*Malinche*: come la principessa colca, la *Malinche* è una donna di nobili natali, bella, abile nell'uso della parola che si invaghisce di un uomo straniero determinandone la fortuna nella sua avventura. È proprio in questo punto, nell'esaminare quel legame tra l'india e il *Conquistador*, che il filtro del mito opera con più efficacia come evidenzia la sibillina domanda di Bernal del Castillo alla fine del passo che si è

¹³⁵¹ Lozano Vásquez 2024, p. 88.

¹³⁵² Solorzano 1967, pp. 14-15.

¹³⁵³ Guzmán Zárate 2012, p. 78.

¹³⁵⁴ Monsiváis 1988, p. 4.

¹³⁵⁵ Magaña 1985, p. 148.

¹³⁵⁶ Guzmán Zárate 2012, p. 79.

¹³⁵⁷ Camacho Jiménez 2021, p. 85.

¹³⁵⁸ Magaña 1985, p. 143.

¹³⁵⁹ Albaladejo López 2016, p. 160.

esminato in cui il parallelo mitico è esplicitato: «¿Ama Jasón a Medea?»¹³⁶⁰. Quella storia d'amor cortese raccontata nell'*Historia Verdadera* è ora riletta dunque alla luce dell'amore mitico fra Giasone e Medea con tutte le sue possibili implicazioni; se è valido infatti il parallelismo allora quel legame amoroso basato sul rispetto e la galanteria, ricordato dal Bernal cronista, assume tutto un altro significato andando a configurarsi come un rapporto meramente utilitaristico in cui Cortés utilizzò, con false promesse, la giovane Marina per il buon esito del suo piano come aveva fatto a suo tempo l'eroe greco. E questo perché, come conclude Magaña, nel suo commento all'opera¹³⁶¹:

Cortés non amava la *Malinche*, perché avrebbe dovuto amarla? Era fin troppo consapevole di essere un suddito della Spagna, allora la prima potenza del mondo intero, più potente degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica messi insieme. La *Malinche* era solo una pedina fondamentale per dominare la scacchiera di nuovi popoli in completo disordine, pieni d'oro e brulicanti di signorie rivali, disuniti e quindi facili da catturare.

La *Malinche* in *Los Argonautas* è un personaggio complesso, dinamico e mutevole, l'unico che nel corso della tragedia muta effettivamente, passando dalla principessa india all'amante di Cortés come è sottolineato a livello testuale dal cambio di nome tra *Malinche* e Marina. Magaña non ne sottolinea eccessivamente i lati negativi di traditrice come i primi drammaturghi né esalta in maniera smodata il suo essere madre della nazione, non la rende un'eroina indipendente alla maniera della Castellanos né la configura come essere puramente passivo della *Conquista* come aveva fatto Paz, in quanto la *Malinche* del drammaturgo messicano è, più che un simbolo, una donna che si muove, come anche la stessa Medea, nella realtà della condizione femminile del suo tempo e da essa trae le colpe e i meriti che i contemporanei e i predecessori le attribuirono¹³⁶². Magaña, se non nasconde i suoi lati positivi nell'impresa della *Conquista*, non ne occulta neppure gli aspetti negativi come il massacro di Cholula o l'essersi fidata ciecamente di Cortés in quanto:

Questo lavoro, questo testo, non vuole difenderla, ma spiegarla all'interno delle circostanze storiche che l'hanno indotta; far luce sulla lotta della sua sociologia femminile in quell'ambiente culturale in cui la donna era una cosa, un oggetto di baratto, una persona senza importanza¹³⁶³.

Come il suo amico Carballido, anche il drammaturgo di Cuernavaca *mata* il mito, lo rifunzionalizza nella realtà contemporanea, evidenziandone i lati d'ombra quali il ruolo non spesso chiaro dell'eroe o le ragioni molto spesso dimenticate delle figure secondarie come quelle muliebri ed interrogandosi sui possibili significati dell'opera nel mondo contemporaneo. Ma, a differenza di Carballido, fa ciò applicando il modello mitico alla storia della sua nazione, decostruendo ed analizzando il mito classico per decostruire ed analizzare la mitologia messicana creatasi intorno a determinate figure. Se in *Teseo*, ad esempio, si trova una versione del mito rielaborata in modo da riflettere sugli interrogativi connessi alla figura dell'eroe, sulle sue azioni e sul ruolo e le motivazioni di Arianna o di Fedra nell'impresa, Magaña fa lo stesso per il mito degli Argonauti ma le riflessioni su Giasone sono la base per comprendere Cortés e il ruolo di Medea è utile per problematizzare Marina nel suo rapporto con il *Conquistador*¹³⁶⁴. Dopo i primi tentativi di Sor Juana, dopo l'*Ifigenia Cruel* di Reyes con gli esperimenti del *Teatro de Orientación* e poco prima del grande fiasco di Alfonso Usigli è in Sergio Magaña che si può ritrovare un compiuto esempio dell'ideale esposto da Altamirano: il Classico che analizza ed orienta una vicenda propria dell'identità della Nuova Spagna nella creazione di un teatro pienamente messicano

¹³⁶⁰ Magaña 1967, p. 163.

¹³⁶¹ Magaña 1985, p. 143. Trad. mia.

¹³⁶² Camacho Jiménez 2021, p. 92.

¹³⁶³ Magaña 1985, p. 142.

¹³⁶⁴ Cypess 1991, p. 45.

5.0 Conclusione.

Nel corso di questo lavoro si è cercato di tracciare un'ampia panoramica che potesse dare conto delle vicende che hanno riguardato il latino ed il greco in Messico in tre grandi macroambiti: si è osservato il ruolo fondamentale dell'insegnamento del latino nel primo periodo della *Conquista* fino alla sua messa in discussione nella seconda metà dell'800 e si è, in parallelo, delineata il processo di sviluppo del greco che, da lingua da imparare come autodidatta, diviene parte integrante del *curriculum* classico attuale; si è poi considerato il mondo della traduzione che svolge una funzione essenziale nel processo di crescita della conoscenza classica e nell'espansione della stessa anche in quelle classi più basse o più lontane dal centro propulsivo della capitale che, a partire dal XIX secolo, assumono un ruolo fondamentale e trainante; si è infine analizzata la genesi di un teatro autenticamente messicano nel suo rapporto indissolubile con le strutture della tragedia greca e latina e con gli argomenti mitologici che offrono modelli e chiavi di interpretazione per il suo progredire. Questi dati poi sono stati esaminati in maniera più dettagliata, andando a prendere dei casi studio tratti dalla produzione di quattro grandi esponenti della *Generación del 50*: Rosario Castellanos e Augusto Monterroso nella prima parte; Rubén Bonifaz Nuño nella seconda ed infine Sergio Magaña nell'ultima. E, nell'analisi di tali autori, si è potuto riscontrare una serie di somiglianze non solo, ad esempio, nel luogo di formazione, essendosi tutti forgiati nel proficuo ambiente dell'*Universidad Nacional Autónoma de México* ma anche nel modo di rapportarsi con il Classico che, nel corso di questo lavoro, è stato denominato, riprendendo l'espressione della poesia *Dèstino* di Rosario Castellanos, un *Matar lo que amamos*; Ovvero un decostruire la materia antica nei suoi valori canonici, rassicuranti e usati fin dalla *Conquista* come forma interpretativa della realtà messicana per rifunzionalizzarla ad esprimere nuove tematiche e rinnovate esigenze.

- *Mata lo que ama* Rosario Castellanos quando decostruisce tanto una favola quanto le grandi epopee mitiche, viste ora in un'ottica puramente femminile per evidenziarne i punti d'ombra ed interpretarle alla luce di una società in cui la donna si affranca da tali rappresentazioni.
- *Mata lo que ama* Augusto Monterroso nella sua attualizzazione di un genere "fisso" come la favola esopica e fedriana per denunciare la realtà del suo tempo e l'ipocrisia che si può nascondere dietro la secca morale di un epimitio.
- Opera il medesimo lavoro anche Rubén Bonifaz Nuño in quanto la stessa attività traduttiva è, in fondo, la quintessenza del *matar* un testo amato e studiato per cercarne una faticosa riattualizzazione, con caratteri alfanumerici variati e con mutate prospettive in una società che sta cambiando, e che nel suo cambiare rischierebbe di perdere le grandi pietre miliari di un passato che è suo e allo stesso tempo comune. E tale attività poi la esporta anche nella produzione poetica dove segue una serie di meccanismi che lo accomunano con i due autori precedenti.
- Lo fa infine Sergio Magaña, seppur ad un duplice livello che rende questo processo meno evidente. La decostruzione e rifunzionalizzazione classica infatti non è mai, nel drammaturgo, un processo a sè stante ma diviene funzionale per un'ulteriore processo di *matar lo que amamos*, questa volta applicato alla storia locale messicana, che viene epurata dai simboli roboanti del nazionalismo alla ricerca della realtà degli atti e della molteplicità delle verità

E la trattazione potrebbe andare avanti in quanto il meccanismo non è limitato a questi quattro nomi ma accomuna anche altri esponenti della *Generación*: usa lo stesso meccanismo, ad esempio, Emilio Carballido nei suoi due drammi di argomento mitologico e lo fa la grande amica di Magaña, Luisa Josefina Hernández quando rielabora un'opera ciceroniana come specchio interpretativo di un'esistenza nel suo romanzo *La Troya perdida*.

Se è poi vero che il processo di decostruzione e rifunzionalizzazione è, in fondo, comune ed insito nella stessa attività di tradizione e ricezione del Classico in ogni luogo ed in ogni tempo, tale *matar lo que amamos* acquisisce un significato particolare se inserito all'interno della parabola evolutiva

del latino e del greco in Messico che le parti di introduzione generale hanno permesso di tracciare: si parte nei primi due secoli da un periodo in cui il Classico è utilizzato come meccanismo di *Conquista* e di interpretazione della realtà del nuovo mondo, in seguito diviene simbolo di lotta politica nei turbolenti anni rivoluzionari rischiando di scomparire nei ripensamenti culturali dell'epoca per poi ricevere nuova spinta ad inizio Novecento dove incomincia a farsi largo un approccio più scientifico al testo, meno legato alle necessità contingenti che apre le porte alla modernità. In questo processo, gli autori della *Generación del 50* si trovano ad operare in un periodo fondamentale, esattamente a metà tra il vecchio approccio che aveva contraddistinto il latino ed il greco in Messico e la nuova tendenza degli studi. Dietro a *tale matar lo que amamos* allora si può scorgere quel processo di affrancamento del Classico, oberato di ideologie e suffettazioni esteriori, verso una prospettiva più filologica e moderna. Lo si vede molto bene in Rubén Bonifaz Nuño che, per mezzo, non solo dei suoi lavori accademici e della sua intensa attività istituzionale ma anche attraverso le sue traduzioni, contribuisce a dotare di solide basi quel procedimento rinnovativo incominciato ad inizio '900 con il fondamentale contributo degli esponenti dell'*Ateneo* (ecco perché, nonostante le premesse iniziali, Reyes e Vasconcelos hanno trovato di sovente spazio in questa tesi). Negli autori della *Generación del 50* insomma giunge a maturazione la modernizzazione del classico, quell'approccio al latino ed il greco che oggi nel Messico attuale sta dando i suoi frutti, ricordati nell'analisi dettagliata della professoressa Vianello che chiude il primo capitolo.

Ma, come si è detto all'inizio, parlare di greco e di latino in Messico non significa semplicemente trattare di lingue classiche, di autori più o meno letti o capiti, di ideali ripresi o riformulati ma significa entrare all'interno della stessa identità messicana e allora tale processo di rinnovamento va applicato anche alla realtà politica, sociale e culturale della Nuova Spagna. Dietro quel *matar lo que amamos*, dietro quella rifunzionalizzazione del mito si avverte anche la volontà di modernizzazione di un paese che alla pari del Classico e con il Classico è pronto a lasciarsi alle spalle secoli di ripensamenti, di guerre, di disordini per affermarsi definitivamente come nazione moderna fondata su valori attuali e progressisti. Rosario Castellanos *mata* il mito per rivendicare la libertà dei *naturales* e l'indipendenza delle donne, non più come Didone solo voce secondaria ma protagoniste del nuovo stato che si sta fondando. Monterroso poi decostruisce la favola per denunciare gli ostacoli che si frappongono nello sviluppo e Bonifaz partecipa ai sanguinosi eventi del '68 portando sotto il braccio la traduzione di Catullo che stava ultimando. Infine se Magaña si allontana nella storia più remota, verso eventi che sembrano privi di interesse attuale, lo fa perché, come Usigli, avverte l'importanza di queste vicende su cui si sono fondati i valori più nocivi del nazionalismo messicano e perché possano servire come monito per un futuro che, *mutatis mutandis*, vede affacciarsi nel panorama contemporaneo le medesime tendenze.

Studiare la presenza del latino e del greco negli autori della *Generación del 50* permette allora oltre ad esaminare il rinnovamento del Classico in un senso più attuale e filologico anche di analizzare il suo ruolo nel farsi ancora interprete di una nazione che a sua volta sente la necessità di ripensarsi nel faticoso percorso verso la modernità. Questo perché lo spirito Messicano consiste, per riprendere la famosa frase Reyes dal quale ha preso il via il nostro lavoro, «nel color que l'agua latina, tal como ella llegó ya hasta nosotros, adquirió aquí, en nuestra casa, al correr durante tres siglos lamiendo las arcillas rojas de nuestro suelo»¹³⁶⁵.

¹³⁶⁵ Reyes 2007, p. 734.

6.0 Bibliografía.

Introduzione e capitolo 1.

- **Ahern 1988** = M. Ahern (ed. by), *A Rosario Castellanos reader: an anthology of her poetry, short fiction, essays, and drama*, Austin 1988.
- **Alatorre 1962** = A. Alatorre, *Dido y su defensa (Traductores españoles y portugueses de dos epigramas atribuidos a Ausonio)*, «Filología» 3, 1962, pp. 307-325.
- **Alatorre 1987** = A. Alatorre, *Ovidio Nason. Heroidas*, Introducción, traducción y notas de A. Alatorre, Ciudad de México 1987.
- **Alatorre 1995** = A. Alatorre, *Invitación a la lectura del Sueño de Sor Juana*, «Cuadernos Americanos» 53, 1995, pp. 11-33.
- **Alazraki 1983** = J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid 1983, pp. 206-238.
- **Amerlinck 1998** = M.C. de Corsi Amerlinck, *El convento de San Jerónimo en tiempos de Sor Juana Inés de la Cruz (1668-1695)*, in C.B. López Portillo (ed. por.), *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, Ciudad de México 1998, pp. 71-84.
- **Anderson 1991** = R. K Anderson, *El simbolismo universal en "Ariel"*, «Hispanic Journal» 12, 1991, pp. 87-95.
- **Antòn Martínez 1991** = B. Antòn Martínez, *La recepción del Tacitismo en España, la Via Hispánica*, «BibIH&R» 53, 1991, pp. 329-345.
- **Arredondo Ramón 2014** = F. Arredondo Ramón, *Joaquín Antonio Peñalosa en la tradición poética mexicana*, Granada 2014.
- **Arroyo 1992** = A. Arroyo, *Razón y pasión de Sor Juana*, Ciudad de México 1992.
- **Arroyo Hidalgo 1998** = S. Arroyo Hidalgo, *El poema Primero Sueño*, in C.B. López Portillo (ed. por.), *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional. México, Universidad del Claustro de Sor Juana*, Ciudad de México 1998, pp. 98-103.
- **Avilés 1975** = A. Avilés (ed. por.), *A Rosario Castellanos, sus amigos*, Ciudad de México 1975.
- **Awaad 2011** = H.A.S. Awaad, *Evolución, renovación y actualización de la fábula de Augusto Monterroso*, in *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general* (Delhi, 9-12 noviembre 2010), Pamplona 2011, pp. 45-53.
- **Ballester Pardo 2022** = I. Ballester Pardo, *Genealogía sorjuanescas en las poetisas mexicanas contemporáneas*, «Atalanta» 10, 2022, pp. 36-58.
- **Baptiste 1967** = V.N Baptiste, *La obra poética de Rosario Castellanos*, Champaign 1967.
- **Barrancos 2020** = D. Barrancos, *Historia mínima de los feminismos en América Latina*, Ciudad de México 2020.
- **Bergers 2015** = H. Bergers, *Augusto Monterroso y la nueva fábula. Diferencias y semejanzas entre "La oveja negra y demás fábulas" y la fábula clásica*, München 2015.

- **Blanch Nogués 2008** = J. M. Blanch Nogués, *Reflexiones acerca de la 'societas leonina' en el Derecho Romano*, «RIDA» 55, 2008, pp. 83-106.
- **Borges 1956** = J.L. Borges, *Alfonso Reyes*, «Revista Mexicana de Literatura» 4, 1956, p. 415.
- **Bossina 2012** = L. Bossina, *Studi classici in Messico tra colonialismo e rivoluzione*, in L. Canfora, U. Cardinale (a c. di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna 2012.
- **Bossina 2014** = L. Bossina, *Alfonso Reyes, il Messico e l'idea del classico*, in AA.VV., *Ricerche in corso. Scritti in ricordo di Alessandro Zizno*, Padova 2014.
- **Bossina-Vianello de Córdoba 2009** = L. Bossina, P. Vianello de Córdoba, *Nuove frontiere della filologia classica: Il Messico*, «QS» 69, 2009, pp. 5-33.
- **Brading 1991** = D.A. Brading, *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State 1492-1866*, Cambridge 1991.
- **Brescia 2015** = G. Brescia, *La parola a Didone: esercizi di confutazione (Quando si confuta una storia, 3)*, «AOFL», 10, 2015, pp. 86-103.
- **Briesemeister 2002** = D. Briesemeister, *El latín en la Nueva España del siglo XVII*, in R. Chang-Rodríguez (ed. por), *Historia de la literatura mexicana. 2 La cultura letrada en la Nueva España del siglo xvii*, II, Ciudad de México 2002, pp. 524-548.
- **Brotherston-Vollmer 1987** = G. Brotherston, G. Vollmer (ed. by), *Aesop in Mexico*, Berlin 1987.
- **Calderòn Molgora 2017** = M. Calderón Mólgora, *De la educación indígena a la educación rural*, «HMe» 7, 2018, pp. 153-190.
- **Camacho Rojo 2019** = J.M. Camacho Rojo, *La tradición griega en las literaturas hispánicas contemporáneas: la Odisea*, «Flor. Il.» 30, 2019, pp. 323-345.
- **Carballo 1965** = E. Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Ciudad de México 1965.
- **Carreira 2012** = A. Carreira, *Los estudios áureos de Antonio Alatorre*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 60, 2012, pp. 27-49.
- **Casali 1995** = S. Casali, *Altre voci nell' "Eneide" di Ovidio*, «MD» 35, 1995, pp. 59-76.
- **Casali 2010** = S. Casali, *The Development of the Aeneas Legend*, in J. Farrell, M.C.J. Putnam (ed. by.), *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*, Malden 2010, pp. 37-51
- **Casanova Cardiel 2016** = H. Casanova Cardiel, *La UNAM y su historia. Una mirada actual*, Ciudad de México 2016.
- **Castellanos 1957** = R. Castellanos, *Balún Canàn*, Ciudad de México 1957.
- **Castellanos 1972a** = R. Castellanos, *La participación de la mujer en la educación formal* «Diálogos» 8, 1972, pp. 4-10.
- **Castellanos 1972b** = R. Castellanos, *Pòesia no erès tù*, Ciudad de México 1972.
- **Castellanos 1973** = R. Castellanos, *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México 1973.
- **Castellanos 1984** = R. Castellanos, *Juicios sumarios : ensayos*, Xalapa 1984.
- **Cayetano Orozco 1848** = J.M. Cayetano Orozco, *Discurso sobre la necesidad que hay en el día, de dedicar a la juventud al estudio de las humanidades y principalmente sobre la elocuencia sagrada*. Guadalajara 1848.
- **Cirillo-Casale 2004** = A. Cirillo, A. Casale, *Il Tesoro di Boscoreale e il suo scopritore*, Pompei 2004.
- **Clavijero 1854** = F. Clavijero, *Historia antigua de México y de su conquista: sacada de los mejores historiadores españoles y de los manuscritos y pinturas antiguas de los indios : dividida en diez libros, adornada con mapas y estampas, e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*, I, Ciudad de México 1854.

- **Cortes Guerrero 2007** = J.D. Cortés Guerrero, *La Escuela Nacional Preparatoria de México y la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia: lectura comparada de dos proyectos educativos modernizadores; 1867-1878*, «ACHSC» 34, 2007, pp. 323-383.
- **Cruz Gimeno 2015** = M.J. Cruz Gimeno, *La influencia de Virgilio y de Ovidio en el poema Lamentación de Dido, de Rosario Castellanos*, «Anales» 21, 2015, pp. 69-82,.
- **Cuddy 1978** = L.A. Cuddy, *The latin imprint on Emily Dickinson's poetry: Theory and practice*, «American literature» 50, 1978, pp.74-84.
- **De Castro 2013** = J.E. De Castro, *Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Nuestra América*, «Transmodernity» 3, 2013, pp. 70-80.
- **De Gante Centeno 2021** = M. De Gante Centeno, *Lecturas de Virgilio en el contexto hispanoamericano del siglo XX: historiografía, traducción y recreación*, Ciudad de México 2021.
- **De Unamuno 1911** = M. De Unamuno, *Rosario de sonetos líricos*, Madrid 1911.
- **De Unamuno 2021** = M. De Unamuno, *Cancionero*, Copenaghen 2021.
- **Del Canto Nieto 2021** = J. R Del Canto Nieto, *La Presencia De La fábula clásica en Miguel De Unamuno. Entre La crítica Y El Intertexto*, «Nova Tellus» 39, 2021, pp. 167-95.
- **Del Carmen Millan 1961** = M. Del Carmen Millán, *La generación del Ateneo y el ensayo mexicano*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 15, 1961, pp. 625–636.
- **Del Carmen Rodríguez Ahumada 2022** = M. Del Carmen Rodríguez Ahumada, *Del mito a la interioridad: El flujo de la conciencia en Lamentación de Dido de Rosario Castellanos*, «Interpretextos» 28, 2022, pp. 175-188.
- **Del Río Reyes 2013** = M. Del Río Reyes, *El teatro de Alfonso Reyes, presencia y actualidad*, Monterrey 2013.
- **Della Corte 1991** = F. Della Corte, P. Venini, L. Canali, E. Romano (a c. di), *Q. Orazio Flacco, Le opere, I: Le Odi; il Carme secolare; gli Epodi*, Roma 1991.
- **Diano 1961** = C. Diano, *Orazio e l'epicureismo*, «AIV» 120, 1961, pp. 43-58.
- **Díaz y de Ovando-García Barragán 1972** = C. Díaz y de Ovando, E. García Barragán, *La Escuela Nacional Preparatoria*, Ciudad de México 1972.
- **Dobry 2021** = E. Dobry, «Lamentación de Dido» de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos, in M. Rodríguez Gutiérrez (ed. por), *Poetas hispanoamericanas contemporáneas*, Berlin-Boston 2021, pp. 143-157.
- **Donka 2004** = M. Donka, *Grim pleasure: Statius's poetic "Consolationes"*, «Arethusa» 37, 2004, pp. 105-135.
- **Duncan 1996** = R.H. Duncan, *Political Legitimation and Maximilian's Second Empire in Mexico, 1864-1867*, «Estudios Mexicanos» 12, 1996, pp. 27-66.
- **Dwight Culler 1975** = A. Dwight Culler, *Monodrama and the Dramatic Monologue*, «PMLA» 90, 1975, pp. 366-385.
- **Estupiñán Serrano 2023** = M.L. Estupiñán Serrano, «Revista Chilena de Literatura» 107, 2023, pp. 105-132.
- **Eymar 2015** = M. Eymar, *El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso*, in A. Ramírez Lámbarry, A.V. Ramírez Olivares, A. Palma Castro, F.A. Ríos Baeza (ed. por), *La letra M: Ensayos sobre Augusto Monterroso*, Puebla 2015, pp. 223-245.
- **Fernández López 1999** = J. Fernández López, *Una oveja negra en la tradición clásica*, in J.V. Bañuls Oller, J.P. Sánchez Méndez, J. Sanmartín Sáez, *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Barcelona 1999, pp. 161-166.
- **Fischer Dubson 1998** = D. Fischer Dubson, *La reconfiguración de la fábula: Augusto Monterroso*, Ciudad de Mexico 1998.
- **Flores de Ulysses 1991** = A. Flores de Ulysses, «Lamentación de Dido»: Rosario Castellanos' Quest for a Feminine Voice, Victoria 1991.

- **Flores Martínez 2015** = M. Flores Martínez, *La parodia de la fábula esópica en La Oveja negra y demás fábulas de Augusto Monterroso*, Ciudad de México 2015.
- **Flynn 1965** = G. Flynn, *The Primero sueño of Sor Juana Inés de la Cruz: a Revision of the Criticism*, «Revista Interamericana de Bibliografía» 25, 1965, pp. 355-59.
- **Forlani 2021** = V. Forlani, *Se il leone concede qualcosa. Brevi note in tema di societas leonina*, «Tesseræ iuris» 2, 2021, pp. 147-158.
- **Foster-Ortega 1986** = M.H Forster, J. Ortega (ed. por), *De la crónica a la nueva narrativa mexicana: Coloquio sobre literatura mexicana*, Ciudad de México 1986.
- **Friis 2004** = R.J. Friis, “*The Fury and the Mire of Human Veins*”: *Frida Kahlo and Rosario Castellanos*, «Hispania» 87, 2004, pp. 53-61.
- **Galasso 2022** = L. Galasso, *Dall’epica al dramma all’epica: le Metamorfosi di Ovidio e l’*Armorum iudicium* di Pacuvio e di Accio.*, «FSS» 2, 2022, pp. 124-140.
- **Galván 1996** = K. Galván, *Netzahualcōyotl recorre las Islas*, Ciudad de México 1996.
- **García González 1996** = J. García González, *Tres estudios históricojurídicos con animales*, Valencia 1996.
- **García Jurado 2006** = F. García Jurado, *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX*, Madrid 2005.
- **García Jurado 2020** = F. García Jurado, *Monterroso y Aulo Gelio: miscelánea y microrrelato*, in David García Pérez (ed. por), *Releer y reinterpretar a los clásicos griegos y latinos. Estudios y orientaciones sobre Tradición Clásica*, Ciudad de México 2020, pp. 63-98.
- **García Jurado 2021** = F. García Jurado (ed. por), *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*, Madrid 2021.
- **Garrido 2001** = R. Garrido, *El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso y la Huelga de Dolores*, Tucson 2001.
- **Garza-Damián 1991** = G. Garza, A. Damián, *Ciudad de México. Etapas de crecimiento, infraestructura y equipamiento*, in M. Scheingart (ed. por), *Espacio y Vivienda En La Ciudad de México*, Ciudad de México 1991, pp. 21-50.
- **Gasti 2018** = F. Gasti, *L’immagine della fenice fra “scienza” e simbologia antica*, «Eruditio antiqua» 10, 2018, pp. 1-23.
- **Genette 1982** = G. Genette, *Palimpsestes: Literature in the Second Degree*, Paris 1982.
- **Gil 2008** = L. Gil, *El humanismo español en la época de los Reyes Católicos*, in O.D. Álvarez Salas (ed. por), *Cultura clásica y su tradición. Balance y perspectivas actuales*, Ciudad de México 2008, pp. 115-138.
- **Gil Iriarte 1996** = M.L. Gil Iriarte, *Invasión del silencio: la voz de la mujer en la poesía de Rosario Castellanos*, «Revista de Estudios Hispánicos» 23, 1996, pp. 175-190.
- **Gil Iriarte 1999** = M.L. Iriarte, *Testamento de Hécuba: mujeres e indígenas en la obra de Rosario Castellanos*, Sevilla 1999.
- **Gildersleeve 1890** = B.L. Gildersleeve, *Essays and Studies, Educational and Literary*, Baltimore 1890.
- **Gojman de Backal 1983** = A. Gojman de Backal, *Primeros pasos para establecer una comunidad judía en México en el siglo XX*, «Michael» 8, 1983, pp. 9-23.
- **Gómez 1951** = E.A Gómez, *Sor Juana Inés de la Cruz: En el Tercer Centenario de su Nacimiento: Vida y Obra*, «Hispania» 34, 1991, pp. 321-326.
- **Gomez 1999** = S. Gómez, *Historia 3 A través de los tiempos de México*, Upper Saddle River 1999.
- **González Montes 1994** = S. González Montes, *Mujeres, trabajo y pobreza en el campo mexicano: Una revisión crítica de la bibliografía reciente*, in AA.VV, *Mujeres en la pobreza*, Ciudad de México 1994, pp. 204-205.

- **González Osorio 2012** = S.C. González Osorio, *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”*, Ciudad de México 2012.
- **González Zenteno 1999** = G.E. González Zenteno, *Augusto Monterroso: El Animal y la Recreación Paródica de Una Tradición Literaria*, «Chasqui» 28, 1999, pp.16-31.
- **Gordon 2002** = S. Gordon, *Breve atisbo a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta*, «Revista de literatura mexicana contemporánea» 17, 2002, pp.7-17.
- **Gowers 2012** = E. Gowers (ed. by), *Horace, Satires Book I*, Cambridge 2012.
- **Grassigli 2011** = G.L. Grassigli, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (2)*, «Eidola» 8, 2011, pp. 51-65.
- **Graulich 2000** = M. Graulich, *Tlahuicole, un héroe tlaxcalteca controvertido*, in F. Navarrete Linares, G. Olivier (ed. by.), *El héroe entre el mito y la historia*, Ciudad de México 2000, pp. 89-99.
- **Guarino 1972** = A. Guarino, *La società col leone*, «Labeo» 18, 1972, pp. 72-77.
- **Guedea 2007** = R. Guedea, *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*, Ciudad de México 2007.
- **Guerrero Olvera 2018** = M. Guerrero Olvera, *La educación en México a través de los tiempos: cambios y reformas*, «Glosa» 11, 2018, pp. 1-8.
- **Gutiérrez Piña 2017** = C. L.Gutiérrez Piña, *La precocidad en la autobiografía mexicana: un proyecto editorial. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. «La Palabra» 30, 2017, pp. 183-199.
- **Haase –Reinhold 1994** = W. Haase, M. Reinhold, *The Classical Tradition and the Americas: European images of the Americas and the classical tradition*, Berlin-Boston 1994.
- **Heredia Correa 1983** = R. Heredia Correa, *Tres reformas educativas en torno a 1833*, «Relaciones» 16, 1983, pp. 19-32.
- **Herrera Zapién 1984** = T. Herrera Zapién, *Buena fe y humanismo en Sor Juana*, Ciudad de México 1984.
- **Herrera Zapién 1993** = T. Herrera Zapién, *El Arte poética, de Horacio a Monterroso. Las Epístolas de Horacio en América y más allá*, «Helmantica» 44 , pp. 319-331.
- **Higgins 2000** = A. Higgins, *Constructing the Criollo Archive: Subjects of Knowledge in the Bibliotheca Mexicana and the “Rusticatio Mexicana”*, West Lafayette 2000.
- **Hingst 2003** = K.M Hingst, *Die societas leonina in der europäischen Privatrechtsgeschichte. Der Weg vom Typenzwang zur Vertragfreiheit am Beispiel der Geschichte der Löwengeschellschaft vom römischen Recht bis in die Gegenwart*, Berlin 2003.
- **Hunter 1989** = L. Hunter, *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*, New York 1989.
- **Innes 1973** = J.S. Innes, *The Universidad Popular Mexicana*, «The Americas» 30, 1973, pp. 110-122.
- **Jaén 2003** = E. Jaén, *El personaje en Esopo y Augusto Monterroso*, «Paradigma» 32, 2003, pp. 77-93.
- **Jensen 2004** = B.M. Jensen, *‘Societas leonina’ or the lion’s share. An analysis of Aesopica 149, Phaedrus I.5 and Babrius I.67*, «Eranos» 102, 2004, pp. 97-104.
- **Jiménez 2000** = F.N. Jiménez, *La trampa en la sonrisa : sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla 2000.
- **Kerson 2000** = A.L. Kerson, *The Republic of Beavers: An American Utopia*, «Utopian Studies» 11, 2000, pp. 14-32.

- **Kleveland 2002** = A.K. Kleveland, *Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea*, «ALH» 30, 2002, pp. 119-155.
- **Koch 1981** = D.M. Koch, *El micro-relato de México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*, «Hispanica» 30, 1981, pp.123-130.
- **Kronenberg 2017** = L. Kronenberg, *A Petronian parrot in a Neronian cage: a new reading of Statius Silvae 2.4*, «CQ» 67, 2017, pp. 558-572.
- **Labastida 1988** = J. Labastida, *Informe sobre Monterroso*, in M.A. Campos (ed. por), *La literatura de Augusto Monterroso*, Ciudad de México 1988, pp. 83-89.
- **Laird 2006** = A. Laird, *The Epic of America: An Introduction to Rafael Landivar and the Rusticatio Mexicana*, London 2006.
- **Laird 2008** = A. Laird, *The cosmic race and a heap of broken images: Mexico's classical past and the modern Creole imagination*, in S.A Stephens, P. Vasunia, (ed. by), *Classics and national cultures. Classical presences*, New York 2008, pp. 163-181.
- **Laird 2015** = A. Laird. *The teaching of Latin to the native nobility in Mexico in the mid-1500s: contexts, methods, and results*. in: E.P Archibald, W. Brockliss, J. Gnoza (ed. by), *Learning Latin and Greek from Antiquity to the Present*, Cambridge 2015, pp. 118-135.
- **Laird 2016** = A. Laird, *Nahua Humanism and Ethnohistory: Antonio Valeriano and a Letter from the Rulers of Azcapotzalco to Philip II, 1561*, «Estudios de Cultura Náhuatl» 52, 2016, pp. 23-74.
- **Laird 2017** = A. Laird, *A Mirror for Mexican Princes: Reconsidering the Context and Latin Source for the Nahuatl Translation of Aesop's Fables*, in B. Taylor, A. Coroleu (ed. by), *Brief Forms in Medieval And Renaissance Hispanic Literature*, Newcastle 2017, pp. 132-167.
- **Laird 2024** = A. Laird, *Aztec Latin: renaissance learning and Nahuatl traditions in early colonial Mexico*, Oxford 2024.
- **Lambarry 2012** = A. Lambarry, *Augusto Monterroso in the Latin American Literary Field*, «The Princeton University Library Chronicle» 74, 2012, pp. 102-109.
- **Lang 2003** = M. Lang, *¿Todo el poder? Políticas públicas, violencia de género y feminismo en México*, «Iberoamericana» 3, 2003, pp. 69-90.
- **Lapini 1996** = W. Lapini, *Enea e la "proditio Troiae" (Orazio, Carm. Saec. 41-44)*, «RCCM» 38, 1996, pp. 155-160.
- **Lemoine 1970** = E. Lemoine, *La Escuela Nacional Preparatoria en el periodo de Gabino Barreda: 1867-1878*, Ciudad de México 1970.
- **Lida de Malkiel 1974** = M.R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London 1974.
- **Liebfried 1978** = E. Liebfried, *Texte zur Theorie der Fabel*, Stuttgart, 1978.
- **Lindner 2023** = T.K. Lindner, *A City Against Empire Book. Transnational Anti-Imperialism in Mexico City, 1920-30*, Liverpool 2023.
- **Lindstrom 1980** = N. Lindstrom, *Rosario Castellanos: Pioneer of Feminist Criticism*, in M. Ahern, M.S. Vázquez (ed. por), *Homenaje a Rosario Castellanos*, Valencia 1980, pp. 65-74.
- **Lopez Facal 1985**= J. López Facal, C. García Gual; P. Bádenas de la Peña (ed. por), *Fábulas; Esopo. Vida. Fábula /Babrio*, Madrid 1985.
- **López Mateos 1958** = A. López Mateos, *apuntó en San Luis soluciones al problema educativo*, «Excelsior» 15, 1958, pp. 1-10.
- **Louvier 2004** = J. Louvier, *Historia política de México*. México, Ciudad de México 2004.
- **Lucas González 2003** = R. Lucas González (ed. por.), *Grammatica Maturini*, Zamora 2003.
- **Lumholtz 1986** = C. Lumholtz , *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, Ciudad de México 1986.

- **Madrigal 2020** = E. Madrigal, *Augusto Monterroso Impersonates and Translates*, «transLogos» 3.,2020, pp. 24–45.
- **Maldonado 2003** = J.C.M. Maldonado, *La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: proprie communia dicere*, «CFC(L)» 23, 2003, pp. 249-264.
- **Maldonado-Alvarez Casas 2008** = E. Maldonado; C. Alvarez Casas, *Notas marginales sobre la Generación del 50 y Rosario Castellanos*, «Tema y variaciones de literatura» 31, 2018, pp. 75-102.
- **Malsch 1993** = S.A. Malsch, *Sor Juana Inés' Respuesta a Sor Filotea as autobiography: the prosopopeia of voice and name*, «Interdisciplinary Literary Studies» 5, 1993, pp. 39-59.
- **Martínez Carrizalez 2023** = L. Martínez Carrizales,. *Una Amistad Al Abrigo De La tradición clásica: Los Hermanos Plancarte, Alfonso Reyes Y Enrique González Martínez*. «Noua Tellus» 20, pp. 183-08
- **Martínez Luis 1986** = J. Martínez Luis, *Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña, Correspondencia 1907-1914*, Ciudad de México 1986.
- **Maza 1980** = F. de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, Ciudad de México 1980.
- **McLeish 1972** = K. McLeish, *Dido, Aeneas, and the Concept of "Pietas"*, «G&R» 19, pp. 127-135.
- **Megged 1984** = N. Megged, *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*, Ciudad de Mexico 1984.
- **Meléndez 1998** = P. Meléndez, *Genealogía y escritura en "Balún-Canán" de Rosario Castellanos*. «MLN» 113, 1998, pp. 339-363.
- **Méndez Plancarte 1937** = G. Méndez Plancarte, *Horacio en México*, Ciudad de México 1937.
- **Méndez Plancarte 1952** = Alfonso Méndez Plancarte (ed. por), *Obras Completas De Sor Juana Inés De La Cruz: Villancicos Y Letras Sacras*, Ciudad de México 1952.
- **Menichetti 2011** = M. Menichetti, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (1)*, «Eidola» 8, 2011, pp. 45-50.
- **Minardi 2013a** = G. Minardi, *En torno al humorismo de Augusto Monterroso*, «Hispanamérica» 124, 2013, pp. 101-108.
- **Minardi 2013b** = G. Minardi, *Los microrrelatos de Augusto Monterroso: una lectura anticanónica de la fábula*, «Orillas» 2, 2013, pp. 1-22.
- **Mondin 2007** = L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, «CentoPagine» 1, 2007, pp. 64-78.
- **Monterroso 1969** = A. Monterroso, *La Oveja negra y demás fábulas*, Ciudad de México 1969.
- **Monterroso 1972** = A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Ciudad de México 1972.
- **Monterroso 1978** = A. Monterroso, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, Ciudad de México 1978.
- **Monterroso 1981** = A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Albacete 1981.
- **Monterroso 1983** = A. Monterroso, *La palabra mágica*, Ciudad de México 1983.
- **Monterroso 1987** = A. Monterroso, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Ciudad de México 1987.
- **Monterroso 1993**, A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, Madrid 1993.
- **Monterroso 1998** = A. Monterroso, *La vaca*, Madrid 1998.
- **Monterroso 2003** = A. Monterroso, *La pecora nera e altre favole*, trad. it., Palermo 2003.
- **Munguía 1845** = C.J. Munguía, *Memoria instructiva sobre el origen, progreso y estado actual de la enseñanza y educación secundaria en el Seminario Tridentino de Morelia*, Leiden 1845.

- **Murgatroyd 2017** = P. Murgatroyd, B. Reeves, S. Parker, *Ovid's Heroides: A New Translation and Critical Essays*, London 2017.
- **Myerhoff 1970** = B.G. Myerhoff, *The Deer-Maize-Peyote Symbol Complex among the Huichol Indians of Mexico*, «Anthropological Quarterly» 43, 1970, pp. 64-78.
- **Navarrete Cáceres, 2007** = C. Navarrete Cáceres. *Rosario Castellanos, su presencia en la antropología mexicana*, Ciudad de México 2007.
- **Neruda 1974** = P. Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona 1974.
- **Niccoli-Grazzini 2021** = G. Niccoli, S. Grazzini (a c. di), *Antonio La Penna, La favola antica. Esopo e la sapienza degli schiavi*, Pisa 2017.
- **Noguerol 1995** = F. Noguerol, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla 1995.
- **Noguerol 2004** = F. Noguerol, *Augusto Monterroso. Estudio introductorio y ed.*, Madrid 2004.
- **Nolan Ferrel 2010** = C. Nolan Ferrel, *Agrarian Reform and Revolutionary Justice in Soconusco, Chiapas: Campesinos and the Mexican State, 1934-1940*, «J. Lat. Amer. Stud.» 42, 2010, pp. 551-585.
- **Norton 1997** = C. Norton, *La oveja negra y demás fábulas: influencias e innovaciones*, Calgary 1997.
- **Nudelstejer 1984** = S.B. Nudelstejer (ed. por), *Rosario Castellanos, el verso, la palabra y el recuerdo*, Ciudad de México 1984.
- **Nuñez 2017** = L. Nuñez, *Las fábulas más que fabulosas de Monterroso: Reconfiguraciones genéricas de Horacio, Ovidio y Fedro en La oveja negra y demás fábulas*, in M. Lay Brander (ed. by), *Genre and Globalization: Transformación de géneros en contextos (post)coloniales*. Hildesheim 2017 , pp. 71-106.
- **Ocampo 2004** = A. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, VII, Ciudad de México 2004.
- **Orellana 1763** = E.D. Orellana, *Instrucción de la lengua latina o arte de adquirirla*, Ciudad de México 1763.
- **Ortiz Dávila 2014** = J.P. Ortiz Dávila, *El humanismo conservador: letras clásicas y política a mediados del siglo XIX*, «Signos Históricos» 31, 2014, pp. 38-87.
- **Osorio Romero 1976** = I. Osorio Romero, *Tópicos sobre Cicerón en México*, Ciudad de México 1976.
- **Osorio Romero 1978** = I. Osorio Romero, *Floresta de gramática, poética y retórica en Nueva España*, Ciudad de México 1978.
- **Osorio Romero 1986** = I. Osorio Romero, *Historia de las bibliotecas novohispanas*, Ciudad de México 1986.
- **Osorio Romero 1989a** = I. Osorio Romero, *La Enseñanza Del Latin A Los Indios*, Ciudad de México 1989.
- **Osorio Romero 1989b** = I. Osorio Romero, *Conquistar el eco. La paradoja de la conciencia criolla*, Ciudad de México 1989.
- **Osorio Romero 1991** = I. Osorio Romero, T. Herrera Zapién, M. Beuchot, S. Díaz Cántora, R. Heredia Correa, *La Tradición Clásica En México*, Ciudad de México 1991.
- **Oviedo 1988** = J.M. Oviedo, *La colección privada de Monterroso*, in M.A. Campos (ed. por), *La literatura de Augusto Monterroso*, Ciudad de México 1988, pp. 115-122.
- **Pacheco 1974** = J.E. Pacheco, *Prólogo Involuntario*, in R. Castellanos, *El uso de la palabra*, Ciudad de México 1974, pp. 15-21.
- **Palacios 2015** = A.C. Palacios, *Alfonso Reyes, el mexicano universal Voces para una biografía intelectual*, «Cuadernos de la Lectio» 1, 2015, pp. 10-28.

- **Pallares 1980** = N.V. Pallares, *El Ejido de Lazaro Cardenas*, «Problemas Del Desarrollo» 11, 1980, pp. 125-134.
- **Patout 1989** = P. Patout, *México en dos obras de Saint-John Perse: <Amitié du Prince> y <Anabase>*. in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (18–23 Agosto 1986) Berlin-Frankfurt am Main 1989, p. 657.
- **Paz 1950** = O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Ciudad de México 1950.
- **Pedrosa 2015** = J.M. Pedrosa, *Las sirenas, o la inmortalidad de un mito (una visión comparatista)*, «Revista Murciana de Antropología» 22, 2015, pp. 239-300.
- **Pérez Luna 2002** = J.A. Pérez Luna, *Latín y educación superior. Un texto de enseñanza del siglo XVI novohispano*, «Diario de Campo» 104, 2009, pp. 50-57.
- **Perry 1988** = B.E. Perry, *Fable*, in P. Carnes (ed. by), *Proverbia in Fábula. Essays on the Relationship of the Proverb and the Fable*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1988, pp. 67-116.
- **Pianacci 2018** = R. Pianacci, *La Tradición Clásica en el Cine Mexicano (1963 - 1999)*, in A.R. Pricco, S. Maris Moro (ed. por), *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, Coimbra 2018, pp. 211-218.
- **Pleitez Vela 2009** = T. Pleitez Vela, *From Antigone to Creon: Traditional masculine models in the poetry of Alfonsina Storni and Rosario Castellanos* in C. Taylor (ed. by), *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Cambridge 2009, pp. 122-144.
- **Prado 2013** = I.M.S. Prado, *The age of utopia: Alfonso Reyes, deep time and the critique of colonial modernity*, «Romance Notes» 53, 2013, pp. 93-104.
- **Puccini 1996** = D. Puccini, *Una donna in solitudine: sor Juana Inés de la Cruz: un'eccezione nella cultura e nella letteratura barocca*, Bologna 1996.
- **Pulido- Leyva 2013** = B. Pulido, J.A. Leyva, *Poetas medicano del siglo XX*, in «Omnibus» 9, 2013, pp. 1-12.
- **Purcell 1986** = H. Purcell, *Dido and Aeneas*, New York 1986.
- **Quezada Pacheco 2011** = H. Quezada Pacheco, *Vino nuevo en odrès vieto. La representación animal en Borges, Arreola y Monterroso*, Ciudad de México 2011.
- **Quintanilla 2002** = S. Quintanilla, *Dioniso en México o cómo leyeron nuestros clásicos a los clásicos gringo*, «Historia Mexicana» 51, 2002, pp. 619- 663.
- **Reyes 1956** = A. Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes: El cazado; El suicida; Aquellos días; Retratos reales e imaginarios; El plano oblicuo*, III, Ciudad de México 1956.
- **Reyes 2007** = A. Reyes, *Obras completas*, Ciudad de México 2007.
- **Ríos Castaño 2015** = V. Ríos Castaño, *La traducción de las fábulas de Esopo en el México colonial*, «Trans» 19, 2015, pp. 243-262.
- **Robles 2000** = M. Robles, *Educación y sociedad en la historia de México*, Ciudad de México 2000.
- **Rodríguez Adrados 1987** = F. Rodríguez Adrados, *Historia de la Fábula Greco-Latina (I). Introducción y de los orígenes a la edad helenística*, Madrid 1987.
- **Rodríguez-Pantoja 2009** = M.. Rodríguez Pantoja, *Notas sobre la presencia del mundo grecolatino en la narrativa centroamericana del siglo XX*, «Boletín Millares Carlos» 28, 2009, pp. 341-359.
- **Rodríguez Risquete 2024** = F. Rodríguez Risquete, *Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas y otros versos Edición, estudio y notas*, Madrid 2024.
- **Rojas Garcidueñas 1979** = J. Rojas Garcidueñas, *el Ateneo de la juventud y la Revolución*, Ciudad de México 1979.

- **Rosati 1992** = G. Rosati, *L'elegia al femminile: le Heroides di Ovidio (e altre heroides)*, «MD» 29, 1992, pp. 71-94.
- **Royo 2002** = M. Royo, *Los estudios clásicos en Latinoamérica*, «Stylos» 11, 2002, pp. 115-124.
- **Salado Alvarez 1904** = V. Salado Álvarez, “Prólogo” a *Gayo Valerio Catulo, su vida y sus obrds por Joaquín D. Casasús*, Ciudad de México 1904, pp. 27-28.
- **Sàlinas Sanchez 2019** = J.M. Sàlinas Sanchez (ed. por), *La educación en Chiapas (1880-1914)*, Ciudad de México 2019.
- **Samaniego 1981** = F.M. Samaniego, *Fábulas en verso castellano*, Paris 1981.
- **Sanchis 2019** = V. Sanchis, *Los coyotes de Esopo: pedagogía, humanismo y traducción cultural en el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en las Fábulas en lengua náhuatl*, «Pangeas» 1, 2019, pp. 51-62.
- **Sandoval Godinez 2006** = M. Sandoval Godinez, *La actualización de un género. La fábula según Augusto Monterroso*, «Dialogia» 1, 2006, pp. 55-68.
- **Sartre 1965** = J.P. Sartre, *Les Troyennes*, Paris 1965.
- **Schlegel 2005** = C.M. Schlegel, *Satire and the Threat of Speech: Horace's Satires book I*, Madison 2005.
- **Schward Innes 1974** = J. Schwald Innes, *Revolution and Renaissance in Mexico. El Ateneo de la Juventud*, Ann Arbor 1979.
- **Schwartz 1984** = P. Schwartz, *Rosario Castellanos: mujer que supo Latin...*, Ciudad de México 1984.
- **Secci 2021** = M.C Secci, *Tra Juchitán e Oaxaca, sotto gli auspici di Dante*, in E. Perassi, S. Ferrari, A. Nagini (a c. di), *Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*, Milano 2021, pp. 33-48.
- **Serur 2010** = R. Serur, *35 años sin Rosario Castellanos. 1974- 2009*, «Debate feminista» 41, 2010, pp. 269-274.
- **Shoaf 1978** = R.A Shoaf, *Auri Sacra Fames' and the Age of Gold (Purg. XXII, 40-41 and 148-150)*, «Dante Studies» 96, 1978, pp. 195-219.
- **Siles 1988** = J. Siles, *Teatro y poesía: el C. VIII de Catulo*, in AA.VV., *Curso de Teatro Clásico*, Teruel, 1986, pp. 93-114.
- **Solano Rivera 2014** = S.E. Solano Rivera, *Reescritura paródica de textos clásicos y bíblicos en seis fábulas de Augusto Monterroso*, «Comunicación» 35, 2014, pp. 40-53.
- **Solimano 2005** = G. Solimano (a c. di), *Favole di Fedro e Aviano*, Torino 2005.
- **Sor Juana 1998** = J. I. de la Cruz, *Cartas*, Ciudad de México 1998.
- **Stocchi 2012** = C. Stocchi, *Dizionario della favola antica*, Milano 2012.
- **Stok 2008** = F. Stok, *Metamorfosi di Ecuba*, in P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, G. Paduano (a.c. di), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma 2008, pp. 503-511.
- **Tellez Nieto 2015** = H. Téllez Nieto, *La tradición textual latina de la Fábulas de Esopo en lengua náhuatl*, «Latomus» 74, 2015, pp. 715-734.
- **Thomas 2009** = G.A. Thomas, “La Décima Musa” and the Classical Tradition: *Sor Juana Inés and the Poetry of Empire*, «Letras Femeninas» 35, 2009, pp. 255-270.
- **Torquemada 1977** = J. De Torquemada, *Monarquía Indiana, ed. facsimilar (Sevilla, 1615)*, V, Ciudad de México 1977.
- **Torre Alonso 2017** = E. Torres Alonso, *Las enseñanzas de Rosario Castellanos. Literatura, historia y política*, «Espacio I+D» 15, 2017, pp. 1-14.
- **Torres y Las Plazas 1810** = R.C. Torres y Las-Plazas, *El anti-Hidalgo Cartas de un Doctor mexicano a Miguel Hidalgo Costilla*, Ciudad de México 1810.
- **Tosi 2017** = R. Tosi (a c. di), *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2017.

- **Trejo Sirvent 2008** = M. Trejo Sirvent, *Rosario Castellanos: árbol de muchos pájaros*, In C. Zarebska, *Destino Chiapas*. Ciudad de Mexico 2008, pp. 356-360.
- **Underberg 2001** = N. Underberg, *Sor Juana's Villancicos: Context, Gender, and Genre*, «Western Folklore» 60, 2001, pp. 297-316.
- **Van Hecke 2000** = A. Van Hecke, *Entre el paraíso perdido y el infierno: el exilio de Augusto Monterroso*, in N. Serrano, , B. Wharton (ed. by.), *Crossing boundaries: Spanish across cultures*, Limerick 2000, pp. 262-292.
- **Vickers 1989** = B. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford 1989.
- **Viveros Espinosa 2021** = A. Viveros Espinosa, *En torno a tres fábulas de Esopo en México colonial* «Hipogrifo» 10, 2022, pp. 981-993.
- **Walthaus 1989** = R. Walthaus, “*Mujer siempre y hasta el fin*”. *Mujer y mito en dos poemas de Rosario Castellanos*, in M. Gosman, H. Hermans (ed. por), *España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Leiden 1989, pp. 133-146.
- **Zambudio 2021** = J.F. Zambudio, *Mujeres en la frontera: desplazamientos míticos de Dido, Hécuba y la Malinche en la poesía de Rosario Castellanos*, «Mitologías hoy» 23, 2021, pp. 81-92.
- **Zimmermann 1955** = G. Zimmermann, Übereinige stereotype Wendungen und Metaphern im Redestil des Aztekischen, «Baessler-Archiv» 3, 1955, pp. 149-168.
- **Ziosi 2018** = A. Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono*, Venezia 2018.

Capítulo 2.

- **Acuña 1973** = R. Acuña, *Rubén Bonifaz Nuño: Una aproximación a Fuego de pobres*, «Mester» 4, 1973, pp. 41-53.
- **Alatorre 1949** = A. Alatorre, *Sobre traducciones castellanicas de las “Heroidas”*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 3, 1949, pp. 162-166.
- **Alatorre 1957** = A. Alatorre, Alfonso Reyes: pequeña crónica desmitificante, «Diálogos» 58, 1974, pp. 20-22.
- **Alatorre-Arteaga 1997** = A. Alatorre, A. Arteaga, *De nuevo sobre traducciones de las heroides*, in M.E. Venier, *Varia Lingüística y Literaria: 50 Años Del CELL : II. Literatura de La Edad Media al Siglo XVIII*, Ciudad de México 1997, pp. 21-52.
- **Alegre 1788** = F. X. Alegre (ed. por), *Homeri Ilias latino carmine expressa*, Roma 1788.
- **Anderson Imbert 1961** = E. Anderson Imbert, *La literatura hispanoamericana*, II, Ciudad de México 1961.
- **Andueza 1981** = M. Andueza, *La flama en el espejo*, Ciudad de México 1981.
- **Ávila 2015** = A. Avila, *de Bustamante, Carlos María. La república criolla*, Ciudad de México 2015.
- **Ávila Rueda 2015** = A. Ávila Rueda (ed. por), *Carlos María de Bustamante, La república criolla. Antología*, Ciudad de México 2015.
- **Bader 1992** = F. Bader, Les messagers rapides des dieux d'hermes, ἐπιούριος à Iris ἀελλόπος, ποδήνεμος ὠκέα, «SCO» 41, 1992, pp. 35-86.
- **Bandala 2009** = Y.L. Bandala, *Análisis del proyecto editorial vasconcelista*, Ciudad de México 2009.
- **Barajas Zamora 2022** = M.G. Barajas Zamora, La edición de la literatura griega clásica en México: La Ilíada de Homero de la colección clásicos verdes de José Vasconcelos, «novene en la ciencia» 17, 2022, pp. 1-4.
- **Bennet 1968** = J.M. Bennet, *Transcripción de la entrevista sostenida con R.B.N. (ms.) en México, D. F., diciembre 30 de 1968*, 1968.

- **Berruecos Frank 2022** = B. Berruecos Frank, *Villerías' Latin Translation of Alessandra Scala's Greek Epigram to Poliziano and the Translation Wars in México*, «Pnyx» 1, 2022, pp. 163-191.
- **Bonifaz Nuño 1963** = R. Bonifaz Nuño, *Publio Virgilio Marón. Geórgicas. versión rítmica y notas*, Ciudad de México 1963.
- **Bonifaz Nuño 1967** = R. Bonifaz Nuño (ed. por), *Publio Virgilio Marón. Bucólicas, introducción, versión rítmica y notas*, Ciudad de México 1967.
- **Bonifaz Nuño 1969** = R. Bonifaz Nuño, *Cayo Valerio Catulo. Cármenes, introducción, versión rítmica y notas*, Ciudad de México 1969.
- **Bonifaz Nuño 1974** = R. Bonifaz Nuño, *Propercio. Elegías, introducción, versión rítmica y notas*, Ciudad de México 1974.
- **Bonifaz Nuño 1978** = R. Bonifaz Nuño (ed. por), *Los reinos de Cintia. Sobre Propercio*. Ciudad de México 1978.
- **Bonifaz Nuño 1979** = R. Bonifaz Nuño (ed. por), *Publio Ovidio Nasón. Metamorfosis. Libros I-VII, introducción, versión rítmica y notas*, Ciudad de México 1979.
- **Bonifaz Nuño 1981** = R. Bonifaz Nuño, *As de oros*, Ciudad de México 1981.
- **Bonifaz Nuño 1987** = R. Bonifaz Nuño, *Albur de amor*, Ciudad de México 1987.
- **Bonifaz Nuño 2007** = R. Bonifaz Nuño, *Horacio. Epodos, Odas y Carmen secular, introducción, versión rítmica y notas*, Ciudad de México 2007.
- **Bonifaz Nuño 2019** = R. Bonifaz Nuño (ed. por), *Homero. Ilíada. Introducción, versión rítmica y notas*, Ciudad de México 2019.
- **Breed 2006** = B.W. Breed, *Pastoral inscriptions: reading and writing Virgil's Eclogues. Classical literature and society*, London 2006.
- **Brunius-Nilsson 1955** = E. Brunius-Nilsson, *Δαιμόνιε: an inquiry into a mode of apostrophe in old Greek literature*, Uppsala 1955.
- **Campos 2013** = M.A. Campos, *De viva voz. Entrevistas con escritores*, Ciudad de México 2013.
- **Cary 1956** = E. Cary, *La traducción dans le monde moderne*, Genève 1956.
- **Cerkey 1995** = J.E. Cerkey, *Los enlaces del ser: La poesía de Rubén Bonifaz Nuno*, Lawrence 1995.
- **Cohen 2013** = S. Cohen, *Life with Bonifaz*, «VOM» 96, 2013, pp. 100-104.
- **Conde Ortega 2001** = J.F. Conde Ortega, *Rubén Bonifaz Nuño: el destino del canto*, «Tema y variaciones de literatura: literatura mexicana, siglo XX» 16, 2001, pp. 265-278.
- **Cuarón 1989** = B.G. Cuarón, *El Legado de Alfonso Reyes al Colegio de México*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 37, 1989, pp. 419-424.
- **Dauster 1987** = F. Dauster, *The double strand: five contemporary Mexican poets*, Louisville 1987.
- **De la Torre Villar 1998** = E. De la Torre Villar, *Lecturas históricas mexicanas. Notas y tablas cronológicas, prefacio, selección, I*, Ciudad de México 1998.
- **De Mariátegui 1866** = E. De Mariátegui, *Crónica de la provincia de Toledo*, Madrid 1866.
- **del Amo Lozano 2011** = M. del Amo Lozano, *La traducción de Persio de Bartolomé Melgarejo: edición y nota introductoria*, «Myrtia» 26, 2011, pp. 171-221.
- **Del Mar Plaza Picón 2007** = F. Del Mar Plaza Picón, *Horacio, Epodos, Odas y Carmen Secular, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño*, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, XCVIII + 219 pp.*, «Fortunatae» 18, 2007, pp. 215-217.
- **Eguiara y Eguren 1986** = J.J. Eguiara y Eguren, *Bibliotheca Mexicana (tomus primus exhibens litteras ABC)*, ed. facsimilar coordinada por Ernesto de la Torre Villar, Ciudad de México 1986.

- **Espejel 2019** = F. Espejel, *Homero en Cuernavaca*, in R. Cantú (a cura di), *A Scholiast's Quill: New Critical Essays on Alfonso Reyes*, Cambridge 2019, pp. 42-50.
- **Espinosa Pólit 1960** = A. Espinosa Pólit, *Lírica horaciana en verso castellano (Odas, Épodos, Canto Secular)*, Cuauhtémoc 1960.
- **Estrada 2008** = J. Estrada, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, Ciudad de México 2008.
- **Estrada 2008** = J. Estrada, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, Ciudad de México 2008.
- **Fell 2009²** = C. Fell, *José Vasconcelos: Los años del águila 1920-1925*, II, Ciudad de México 2009².
- **Flores Castillo 2016** = Y. Flores Castillo, *La máscara lírica y el pensamiento griego en Los demonios y los días, de Rubén Bonifaz Nuño: un estudio de la fragmentación y la unidad*, Ciudad de México 2016.
- **Galàn Vioque 2006** = G. Galàn Vioque, *Censura y pudor en los Idilios de Teócrito: la traducción de Ignacio Montes de Oca*, «LEC» 74, 2006, pp. 143-151.
- **García del Paso Carrasco-Rodríguez Herrera 1998** = M.D. García del Paso Carrasco, G. Rodríguez Herrera, *La versión latina de la «Ilíada» del jesuita mexicano Francisco Xavier Alegre*, «Boletín Millares Caro» 16, 1998, pp. 284-300.
- **García Perez-Olivares Chavez 2012** = D. García Perez,, C. Olivares Chavez (ed. por), *La persistencia de los clásicos*, Ciudad de México 2012.
- **González Delgado 2005** = R. González Delgado, *Anacreonte en la prensa del siglo XIX: Las versiones de Aurelio Querol (1870), Manuel Corchado (1876), José Manterola (1879) y Vicente Colorado (1880)*, «CFC (G)»15, 2005, pp. 175-195.
- **González Delgado 2011** = R. González Delgado, *La "Arcadia mexicana" y sus traducciones de Anacreonte*, «Nova tellus » 29, 2011, pp. 235-256.
- **Graziosi-Haubold 2010** = B. Graziosi, J. Haubold (ed. by), *Homer, Iliad Book VI*, New York 2010.
- **Grimm 1963** = R.E Grimm, *Horace's "Carpe Diem"*, «CJ» 7, 1963, pp. 313-318.
- **Guichard 2004** = L.A. Guichard, *Notas Sobre La Versión de La Ilíada de Alfonso Reyes*, «NRFH», 52, 2004, pp. 409-447.
- **Henríquez Ureña, 2004**= P. Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*, Ciudad de México 2004.
- **Hepp 1968** = N. Hepp, *Homère en France au XVII^e siècle*, París 1968.
- **Herrera Zapién 1975** = T. Herrera Zapién, *La métrica latinizante: estudio acerca de la teoría y la práctica de los metros latinos en italiano, francés, inglés, alemán y castellano: ejemplos traducidos métricamente al castellano*, Ciudad de México 1975.
- **Houvenaghel et al. 2008** = E. Houvenaghel, S. Creve, A. Monballieu *Alfonso Reyes, Traductor De La Ilíada: Un Poeta épico Autónomo*, «Neophilologus» 92, 2008, pp. 49-61.
- **Jacobsen 1959** = R. Jakobson, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, in R. A. Brower (ed. by), *On Translation*, London 1959, pp. 232-239.
- **Landolfi 1995** = L. Landolfi, *Metro e forma. Lettura di HOR. c. I, 11*, «AC» 64, 1995, pp. 217-235.
- **Larrañaga 1787a** = J.R. Larrañaga (ed. por), *Traducción de las obras de el príncipe de los poetas latinos Publio Virgilio Marón a metro castellano dividida en cuatro tomos. Tomo I. Que contiene las diez Églogas y las cuatro Geórgicas*, México, Ciudad de México 1787.
- **Larrañaga 1787b** = J.R. Larrañaga (ed. por), *Traducción de las obras de el príncipe de los poetas latinos P. Virgilio Marón a metro castellano dividida en cuatro tomos. Tomo II. Que contiene los cuatro primeros libros de la Eneida*, Ciudad de México 1987.

- **Lefevere 1992** = A. Lefevere, *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, London-New York 1992.
- **Lida 1989** = C.E. Lida, Alfonso Reyes y *El Colegio de México*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 37, 1989, pp. 481-486.
- **Linguiti 2001** = A. Linguiti, *Il valore dell'istante presente nelle filosofie ellenistiche*, «Chaos e Kosmos» 2, 2001, pp. 1-9.
- **López López 2013** = Matías López López, Agustín García Calvo, *filólogo clásico*, «Minerva» 26, 2013, pp. 301-315.
- **López Mena 1987** = S. López Mena (ed. por), *La obra de Joaquín Arcadio Pagaza ante la crítica*, Ciudad de México 1987.
- **López Mena 2019** = S. López Mena, *Joaquín Arcadio Pagaza: poeta y traductor de los clásicos latinos*, Ciudad de México 2019.
- **Lösener 2000** = H. Lösener, *Interpretation und Re Interpretation. Beiträge zu einem Kolloquium anlässlich des Geburtstag von Johann Leo Weisgerber (1899-1985)*, Münster 2000.
- **Martínez Carrizales 2002** = L. Martínez Carrizales, *Una amistad al abrigo de la tradición clásica: los hermanos Méndez Plancarte, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez*, «Nova Tellus» 20, 2002, pp. 183-207.
- **Martínez Luna 2004** = E. Martínez Luna, *Fray Manuel Martínez de Navarrete. Ediciones, lecturas, lectores*, Ciudad de México 2004.
- **Martínez Luna 2011** = E. Martínez Luna, *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*, Ciudad de México 2011.
- **Martínez Luna 2015** = E. Martínez Luna, A, B, C, *"Diario de México" (1805-1812): un acercamiento*, Alicante 2015.
- **Mazzocchi 1993** = G. Mazzocchi, *Los comentarios virgilianos de Padre Juan Luis de la Cerda*, in M. García Martín (ed. por), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, II, 1993, pp. 663-672.
- **Méndez Plancarte 1942** = A. Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos: primer siglo (1521-1621)*, I, Ciudad de México 1942.
- **Méndez Plancarte 1946** = A. Méndez Plancarte, *Horacio. XL odas selectas*, Ciudad de México 1946.
- **Menéndez Pelayo 1947** = M. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, I, Santander 1947.
- **Millares Carlo 1941** = A. Millares Carlo, *Sobre una versión española de Persio, del siglo XVI*, «Filosofía y Letras» 2, 1941, pp. 275-276
- **Minarini 1989** = A. Minarini, *Lucidus ordo. L'architettura della lirica oraziana (Libri I-III)*, Bologna 1989.
- **Molina 2006** = J. Molina, *Presentación de la segunda edición de la Iliada (versión de Rubén Bonifaz Nuño)*, «Nova Tellus» 24, 2006, pp. 321-340.
- **Montes de Oca 2006** = F. Montes de Oca, *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas y Arte Poética de Horacio*, Ciudad de México 2006.
- **Montes de Oca y Obregón 1880** = I. Montes de Oca y Obregón (ed. por), *Poetas bucólicos griegas*, Madrid 1888.
- **Morán Quiroz 2006** = L. R. Morán Quiroz, *Una porción de la historia de la traducción en México: desde la fundación del Fondo de Cultura Económica hasta las políticas lingüísticas del "régimen del cambio" (1934-2006)*, Rovira i Virgili 2006.
- **Moya del Baño 2010** = F. Moya del Baño, *Una espléndida entrada de los poetas latinos en México las traducciones de Joaquín D. Casasús*, in J. Luque Moreno, M.D. Rincón

- González, I. Velázquez (ed. por), *Dulces camenae: poética y poesía latinas*, Granada-Jaén 2010, pp. 1171-1191.
- **Nergaard 1993** = S. Nergaard (ed. by), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano 1993.
 - **Ocampo 1987** = A. Ocampo (ed. por), *Studia Humanitatis*, homenaje a Rubén Bonifaz Nuño, Ciudad de México 1987.
 - **Ochoa 1869** = E. Ochoa (ed. por), *P. Virgilii Maronis opera omnia. Obras completas de Virgilio Marón traducidas al castellano*, Madrid 1869.
 - **Ortiz Maciel 2012** = M. Ortiz Maciel, *La cosmogonía prehispánica como abrevadero simbólico poético en El ala del tigre de Rubén Bonifaz Nuño*, Ciudad de México 2012.
 - **Osorio Romero 1983** = I. Osorio Romero, *Sic vos non vobis*, «Nova Tellus» 1, 1983, pp. 95-100.
 - **Pabón de Acuña 2009** = Carmen Teresa Pabón de Acuña, *Rutilio Namaciano, Acerca de su regreso, Versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño, Introducción, notas e índice de nombres de Amparo Gaos Schmidt, México, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, UNAM, 2008, «EPOS» 25, 2009, pp. 411-412.*
 - **Pagasa 1887** = J.A. Pagaza, *Murmurios de la selva. Ensayos poéticos*, Ciudad de México 1887.
 - **Pagasa 1913** = J.A. Pagaza (ed. por), *Obras completas de Publio Virgilio Marón vertidas al castellano por Clearco Meonio. Tomo primero*, Jalapa 1913.
 - **Pellinger 2012** = E. Pillinger, «*And the Gods Dread to Hear Another Poem*»: *The Repetitive Poetics of Witchcraft from Virgil to Lucan*, «MD» 68, 2012, pp. 39-79.
 - **Pellizer 2011** = E. Pellizer, *La nozione di dàimon nella Grecia arcaica (fino a Platone escluso)* in E. Calderòn Dorda, A. Morales Ortiz (ed. por), *Eusébeia. Estudios de religión griega*, Madrid 2011, pp. 255-272.
 - **Peñalosa 2020** = J. Peñalosa, *La Poesía Original de Montes de Oca*, «Humanitas Digital» 4, 2020, pp. 299-310.
 - **Pérez Hernández 1996** = M.C. Pérez Hernández, *La Arcadia en México. La primera asociación literaria del país*, Ciudad de México 1996.
 - **Pimentel 1883** = F. Pimentel, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*, Ciudad de México 1883.
 - **Pimentel 1892** = F. Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, Ciudad de México 1892.
 - **Quiñones Melgoza 1992** = J. Quiñones Melgoza, *El neolatín en las publicaciones del Centro de Estudios Clásicos*, «Nova Tellus» 10, 1992, pp. 337-348.
 - **Quiñones Melgoza 2011** = J. Quiñones Melgoza, *Dedicatoria de Cristóbal Cabrera a Fray Juan de Zumárraga, obispo de México*, «Nova Tellus» 29, 2011, pp. 335-345.
 - **Quirarte 2023** = V. Quirarte, *Un adolescente llamado Rubén Bonifaz Nuño*, «Los universitarios. Nueva época» 109, 2013, pp. 16-19.
 - **Ramous 1954** = M. Ramous (a cura di), *Il Libro delle Odi: versioni da Orazio*, Bologna 1954.
 - **Reyes 1951** = A. Reyes (ed. por), *La Ilíada de Homero. Primera parte: Aquiles agraviado*, Ciudad de México 1951.
 - **Reyes 1952** = A. Reyes, *Homero en Cuernavaca*, Ciudad de México 1952.
 - **Reyes 1981** = A. Reyes, *Obras Completas*, XIX, Ciudad de México 1981.
 - **Reyes 1983** = A. Reyes, *La experiencia literaria*, Ciudad de México 1983.
 - **Reyes Coria 2005** = B. Reyes Coria, *Del poeta humanista Rubén Bonifaz Nuño*, Ciudad de México 2005.

- **Río Torres Murciano 2024** = A. Río Torres Murciano 2024, *¿Traducciones fieles en verso?*, «Nova Tellus» 42, 2024, pp. 111-133.
- **Rosas Martínez 1999** = A. Rosas Martínez, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, Ciudad de México 1999.
- **Sierra 1985²** = J. Sierra (ed. por), *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821)*, Ciudad de México 1985².
- **Tapia Zúñiga 1992** = J. Tapia Zúñiga, *Co-laboración de profesores e Investigadores en el Centro de Estudios Clásicos*, «Nova Tellus» 10, 1992, pp. 365-370.
- **Tapia Zúñiga 1998** = J. Tapia Zúñiga, *Homero y la Ilíada*, «Universidad de México» 566, 1998, pp. 50-55.
- **Tenorio 2010** = M.L. Tenorio, *Agustín de Salazar y Torres. Discípulo de Góngora, maestro de Sor Juana*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 58, 2010, pp. 159-189.
- **Terán Elizondo 2020** = M.I. Terán Elizondo, *Dos poetas admiradores de Virgilio: Bruno Francisco y José Rafael Larrañaga. Obra poética (1775-1809)*, Zacatecas 2020.
- **Traina 1973** = A. Traina, *Semantica del carpe diem*, «RFIC» 101, 1973, pp. 5-21.
- **Urbina Reyes 2012** = M.R. Urbina Reyes, *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, Ciudad de México 2012.
- **Vargas Valencia 2019** = A. Vargas Valencia, *La Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana a 75 años de su creación*, «Nova Tellus» 37, 2019, pp. 181-187.
- **Vazquez 2018** = J.Z. Vasquez, *Carlos María de Bustamante, La república criolla*, «Hist. mex.» 3, 2018, pp. 1435-1442.
- **Vianello de Córdoba 1997** = P. Vianello de Córdoba, *Amor y muerte en la Ilíada de Homero (Homero, Alfonso Reyes, Rubén Bonifaz Nuño)*, «Nova Tellus» 15, 1997, pp. 19-28.
- **Weiss 2006** = J. Weiss, *The Mester de Clerecía: Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*, Martlesham 2006.
- **Wold 1969** = R. Wold, *The Mexican Arcadia*, «Hispania» 52, 1969, pp. 478-480.
- **Wold 1970** = R. Wold, *El Diario de México. Primer cotidiano de Nueva España*, Madrid 1970.
- **Wold 2011** = R. Wold, *El debate literario en el Diario de México (1805-1812)*, Ciudad de México 2011.
- **Zaitzeff 1995** = S. I. Zaitzeff (ed. por), *Julio Torri Julio Torri, Epistolarios*, Ciudad de México 1995.

Capítulo 3.

- **Albaladejo López 2016** = A. Albaladejo López, *Tras las huellas de (la) Malinche. Tránsito del arquetipo en el Teatro Mexicano de la segunda mitad del siglo XX*, Ciudad de México 2016.
- **Altamirano 2011** = I. M. Altamirano, *Obras completas, x-xi: Crónicas teatrales, 1-2*, Ciudad de México 2011.
- **Aponte 1972** = B. Aponte, *Alfonso Reyes and Spain*, Austin 1972.
- **Arellano-Duarte 2003** = I. Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid 2003.
- **Arenas Monreal 2004** = R. Arenas Monreal, *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, Ciudad de México 2004.
- **Argudín-Argudín 1986** = Y. Argudín, M.L. Argudín, *Historia del teatro en México desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, Ciudad de México 1986.

- **Badillo Pérez 2014** = Ó. D. Badillo Pérez, *Alegoría de América en la Loa sacramental para el divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz*, Ciudad de México 2014.
- **Barrenechea 2012** = F. Barrenechea, *At the Feet of the Gods: Myth, Tragedy, and Redemption in Alfonso Reyes's Ifigenia cruel*, «Romance Quarterly» 59, 2012, pp. 6-18.
- **Barrenechea 2015** = F. Barrenechea, *Greek Tragedy in México*, in K. Bosher, F. McIntosh, J. McConnel, P. Rankine (ed. by), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the America*, Oxford 2015, pp. 252-270.
- **Barrenechea 2016** = F. Barrenechea, *Tragic Impostures: Greek tragedy and pre-Hispanic myth in the theatre of Rodolfo Usigli and Salvador Novo*, «Classical Receptions Journal» 8, 2016, pp. 191-215.
- **Bartra 1992** = R. Bartra, *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*, New Brunswick 1992.
- **Bixler 1997** = J. Bixler, *Convention and transgression. The theatre of Emilio Carballido*, London 1997.
- **Caicedo Palacios 1988** = A.L. Caicedo Palacios, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes y sus fuentes en la dramaturgia universal*, Ciudad de México 1988.
- **Camacho Jiménez 2021** = J.C. Camacho Jiménez, *Tres dramas prehispánicos de Sergio Magaña: Los Enemigos, Moctezuma ii y Los Argonautas*, La Paz 2021.
- **Cancino Vázquez 2022** = A. Cancino Vázquez, *La colonización amorosa de La Malinche en el teatro de Celestino Gorostiza, Sergio Magaña y Carlos Fuentes*, «Redoma» 1, 2022, pp. 38-44.
- **Carballido 1962** = E. Carballido, *Teseo*, «La palabra y el hombre» 24, 1962, pp. 651-673.
- **Carballido 1970** = E. Carballido, *Medusa. Obra en cinco actos, editada por J. Gaucher-Schultz y A. Morales*, Hoboken 1972.
- **Carballido 1990** = E. Carballido, *Prólogo*, in S. Magaña, *Los Enemigos*, Ciudad de México 1990, pp. 3-46.
- **Carranco Arenas 2023** = M.P. Carranco Arenas, *Las caras de Medea: pensar el mito a través de la tematología Faces of Medea: the myth through thematology*, «Trámite» 39, 2023, pp. 35-51.
- **Carter 2016** = S.Y. Carter, «*Ifigenia cruel*»: obra dramática de Alfonso Reyes, in Aa. Vv., *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Toronto, 22-26 agosto 1977), Toronto 1980, pp. 165-168.
- **Castellanos 1975** = R. Castellanos, *El eterno femenino*, Ciudad de México 1975.
- **Castillo Pérez 2003** = A. Castillo Pérez, *Análisis dramático de ifigenia cruel de Alfonso Reyes* Ciudad de México 2003.
- **Conde Ortega 1993** = J.F. Conde Ortega, *Teatro mexicano del siglo XIX: una introducción al drama romántico*, «Revista Fuentes humanísticas. Literatura» 7, 1993, pp. 86-93.
- **Corrales 1997** = J.M. Corrales, Entrevista con Sergio Magaña, «La Palabra y el Hombre» 23, 1997, pp. 22-24.
- **Cortés 1973⁷** = H. Cortés, Hernán, Cartas de relación, Ciudad de México 1973⁷.
- **Costanzi 1901** = V. Costanzi, *L'oligarchia dei Quattrocento in Atene (412/411) e la piena rivendicazione dell'autorità di Tucidide*, «RFIC» 29, 1901, pp. 84-108.
- **Cypess 1991** = S.M. Cypess, «Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea.» *La Malinche, sus padres y sus hijos*, Ciudad de México 1994.
- **Cypess 1994** = S.M. Cypess, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin 1991.
- **Daniel 1985** = L.A. Daniel, *The "Loas" of Sor Juana Inés de la Cruz*, «Letras Femeninas» 11, 1985, pp. 42-48.

- **Dauster 1962** = F.N. Dauster, *El teatro de Emilio Carballido*, «La palabra y el hombre» 23, 1962, pp. 369-384.
- **Dauster 1974** = F. Dauster, *Lo prehispánico en el teatro de Salvador Novo*, «Reflexión» 3, 1974, pp. 17-23.
- **De la maza 1961** = L. Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Juárez. 1868-1872*, Ciudad de México 1961.
- **De Rojas 2007** = J.L. De Rojas, *Una historia: dos versiones. Durán, Tezozomoc y el pasado mexicana* (Deutsch: "Eine Geschichte: Zwei Versionen. Durán, Tezozomoc und die aztekische Vergangenheit), «Itinerarios» 5, 2007, pp. 143-152.
- **De Terreros 1944** = M.R. de Terreros, *Hernán Cortés, sus hijos y nietos, caballeros de las órdenes militares*, Ciudad de México 1944.
- **De Toro 2006** = A. de Toro, Toro, Alfonso, *Introducción: Más allá de la 'postmodernidad', 'postcolonialidad' y 'globalización': hacia una teoría de la hibridez*, in A. de Toro (ed. por), *Cartografías y Estrategias de la 'postmodernidad', 'postcolonialidad' en Latinoamérica. 'Hibridez' y 'Globalización'*, Madrid-Frankfurt am Main 2006, pp. 9-44.
- **Del Río 1993** = M. Del Río, *Perfil del Teatro de la Revolución Mexicana*, New York 2013.
- **Díaz de la Vega 1990** = S. Díaz de la Vega, *Discurso sobre los dramas*, in G. Viveros (ed. por), *Teatro dieciochesco de Nueva España*, Ciudad de México 1990, pp. 189-209.
- **Fell 1994** = C. Fell, *Ideario literario de José Vasconcelos*, «NRFH » 42, 1994, pp. 549-562.
- **Fernández Zambudio 2013** = J. Fernández Zambudio, *Una lectura cristiana del mito de Narciso: el reflejo en El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz*, «Euphrosyne» 41, 2013, pp. 387-395.
- **Fulton 2008** = .C. Fulton, *Cuauhtémoc regained*, «Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México» 35, 2008, pp. 5-43.
- **Gann 1991** = M.S. Gann, "El Gesticulador": *tragedy or didactic play?*, «INTI » 32, 1991, pp. 148-157.
- **Gentili 1989** = . L. Gentili, *Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: Los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca*, «Diálogos Hispánicos de Amsterdam» 8, 1989, pp. 383-407.
- **Gillingham 2005** = P. Gillingham, *The Emperor of Ixcateopan: Fraud, Nationalism and Memory in Modern México*, «Journal of Latin American Studies» 37, 2005, pp. 561-584.
- **Glantz 1989** = M. Glantz, *Apuntes sobre la obsesión helénica de Alfonso Reyes*, «Nueva Revista de Filología Hispánica» 37, 1989, pp. 425-432.
- **Goff 1999** = B. Goff, *The Violence of Community: Ritual in the Iphigenia in Tauris*, in M.W. Padilla (ed. by), *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Lewisburg 1999, pp. 109-125.
- **Gómez Reinoso 1990** = M. Gómez Reinoso, *La Cultura griega en la obra literaria de Alfonso Reyes*, «Mediterranean Studies» 2, 1990, pp. 80- 86.
- **González 2003** = S. González, *El problema del protagonismo dramático en Los empeños de un engaño*, «Signos literarios y lingüísticos» 5, 2003, pp. 217-226.
- **González Delgado 2008** = R. González Delgado, *Perseo y Teseo en Emilio Carballido*, «Anales de Literatura Hispanoamericana» 37, 2008, pp. 239-260.
- **González Delgado 2009** = R. González Delgado, *Mitos clásicos en el teatro mexicano del siglo XX. Rodolfo Usigli, Emilio Carballido y Víctor Hugo Rascón Banda*, in J.A. López Férrez (ed. por), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, III, 2010, pp. 585-608.
- **González Mello 2011** = F. González Mello, *Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el festín de los demagogos*, in D. Olgún (ed. por), *Un siglo de teatro en México*, Ciudad de México 2011, pp. 71-93.

- **Guzmán Zárate 2012** = E. A. Guzmán Zárate, *Dramaturgia y teatralidad en Cortés y la Malinche de Sergio Magaña*, Ciudad de México 2012.
- **Hall 2013** = E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris. A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford 2013.
- **Hickey 1789** = M. Hickey, *Poesías varias sagradas, morales, y profanas o amorosas*, Madrid 1789.
- **Hualde Pascual 2012** = P.Hualde Pascual, *Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana*, «CFC (g)» 22 , 2012, pp. 185-222.
- **Kagan 1991** = D. Kagan, *The Fall of the Athenian Empire*, Ithaca 1991.
- **León Portilla 2001** = M. León Portilla, *Cuauhtémoc*, in D. Carrasco (ed. by), *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures*, I, New York 2001, p. 289.
- **López Colome 1986** = P. López Colome, *Las tres ifigenias: Aproximaciones a ifigenia cruel*, Ciudad de México 1986.
- **López Posa 2003** = S. López Poza, *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno alegórico*, «La Perinola» 7, 2003, pp. 241-270.
- **Lozano Vásquez 2024** = A. Lozano Vásquez, *Medea-Malinche, Malinche-Medea? Identity and Transformation in Colonized Cultures*, in A.F. Prata, R. Verano (ed. by), *Medea's Long Shadow in Postcolonial Contexts*, New York 2024, pp. 87-106.
- **Magaña 1985** = S. Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, Ciudad de México 1985.
- **Magaña Esquivel 1982** = A. Magaña Esquivel, *Teatro mexicano del siglo XIX*, Ciudad de México 1982.
- **Maria y Campos 1999** = A. de Maria y Campos, *La angustia y la máscara: los extraordinarios orígenes y la corta vida pintoresca de Sergio Magaña, autor de Los signos del zodiaco.*, in A. de Maria y Campos, *Veintiún años de crónica teatral en México. Segunda parte (1951 -1955)*, I, Ciudad de México 1999, p. 796.
- **McBride Limaye 1988** = A. McBride Limaye, *Metamorphoses of La Malinche and Mexican Cultural Identity*, «Comparative Civilizations Review» 19, 1988, pp. 1-28.
- **Meyrán 2004** = D. Meyrán, «*Los misterios del eco*» o la expresión americana en busca de una memoria, «América sin nombre» 5-6, 2004, pp. 164-170.
- **Moctezuma 2021** = E.M. Moctezuma, *El lenguaje en la conquista militar y espiritual de México*, «Historia Mexicana» 70, 2021, pp. 2037-2062.
- **Monsiváis 1988** = C. Monsiváis, *La lucha por (contra) la modernidad?*, «AE» 4, 1988, p. 5.
- **Montemayor 2009** = C. Montemayor, *Nota introductoria*. In A. Reyes, *Ifigenia cruel*. By Alfonso Reyes, Ciudad de México 2009, pp. 3-4.
- **Olguín 1965** = M. Olguin, *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento*, Ciudad de México 1965.
- **Parker 1968** = A. Parker, *The Calderonian Sources of El divino Narciso by Sor Juana Inés de la Cruz*, «Romanistisches Jahrbuch» 19, 1968, pp. 257-274.
- **Paz 1981** = O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México 1981.
- **Paz 1994**= O. Paz, *El jinete del aire: Alfonso Reyes*, in O. Paz, *Obras Completas*, IV, Barcelona 1994, pp. 226-233.
- **Paz 1999** = O. Paz, *Obras completas*, III, Barcelona 1999.
- **Peden 1980** = M.S. Peden, *Emilio Carballido*, Boston 1980.
- **Peña 2008** = M. Peña, *Consideraciones preliminares sobre un drama heroico novohispanico del siglo XVIII: la lealtad americana, de Fernando Gávila*, I. Arellano, J. Garrido (ed. por), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Frankfurt 2008, pp. 383-394.

- **Rall 1998** = D. Rall, *La recepción de Brecht en México*, in R. Johnson (ed. por), *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*, Ciudad de México 1998, pp. 85-113.
- **Restall 2004** = M. Restall, *Seven Myths of the Spanish Conquest*, Oxford-New York 2004.
- **Reyes 1959** = A. Reyes, *Obras completas*, X, Ciudad de México 1959.
- **Rico 1971** = F. Rico, *Para el itinerario de un género menor: Algunas 'loas' de la Quinta parte de commedia*, in A.D. Kossoff, J. Amor y Vázquez (ed. por), *Homenaje al profesor William L. Fichter*, Madrid 1971, pp. 611-621.
- **Ríos 1997** = J. A. Ríos, *Traducciones de tragedias francesas*, in F. Lafarga (ed. por), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida 1997, pp. 205-234.
- **Rodríguez Monegal 1982** = E. Rodríguez Monegal, *Alfonso Reyes: las máscaras trágicas*, «Vuelta» 67, 1982, pp. 6-18.
- **Rueda Smithers 2011** = Salvador Rueda Smithers, *El universo visible e invisible*, in M. García Ocejo, Mercedes; S. Baz Sánchez; A. Alfaro (ed. por), *El criollo en su reflejo. Celebración e identidad 1521-1821*, Ciudad de México 2011.
- **Rull Fernández 1986** = E. Rull Fernández, *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid 1986.
- **Russo 2002** = A. Russo, *Plumes of Sacrifice: Transformations in Sixteenth-Century Mexican Feather Art*, «RES» 42, 2002, pp. 226-250.
- **Sala Valdaura 2005** = J. M. Sala Valdaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid 2005.
- **Schmidhuber 2011** = G. Schmidhuber, *Rodolfo Usigli. Apunte biográfico*, Alicante 2011.
- **Schneider 1995** = L.M. Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, Ciudad de México 1995.
- **Sebastiá Sáez 2017** = M. Sebastiá Sáez, *El mito trágico de «Andrómaca» en el panorama hispánico dieciochesco: traducciones, versiones y recreaciones The Myth of «Andromache» in the Spanish literary scene of the 18th century: translations*, «Studia Philologica Valentina» 19, 2017, pp. 151-164.
- **Shaughnessy 2017** = L. Shaughnessy, *Violence and the Sacred': sacrifice, scapegoating and social conflict in Alfonso Reyes' Ifigenia cruel*, «Classical Receptions Journal» 9, 2017, pp. 379-399.
- **Shaughnessy 2019** = L. Shaughnessy, *Staging Alfonso Reyes's Ifigenia cruel: The challenges of multi-layered narrative, poetry, and anti-theatricality*, «Journal of Romance Studies» 19, 2019, pp. 135-155.
- **Sheridan 1999** = G. Sheridan, *México en 1932: la polémica nazionalista*, Ciudad de México 1999.
- **Silk-Stern 1981** = M. S. Silk, J. P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge 1981.
- **Solorzano 1967** = C. Solorzano, *Carta a Sergio Magaña. Los argonautas*, «Siempre!» 14 giugno 1967, pp. 14-15.
- **Spinoso Arcocha 2022** = R.M. Spinoso Arcocha, *La llorona y la malinche: Mujeres y mitos femeninos en México*, Guadalajara 2022.
- **Sten 1982** = M. Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Veracruz 1982.
- **Sten 2003** = M. Sten, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, Ciudad de México 2003.
- **Teja 2004** = A.M. Teja, *Ifigenia cruel de Alfonso Reyes el poder femenino de romper el círculo de la violencia*, «Revista del CESLA» 6, 2004, pp. 237-273.
- **Torquemada 1975** = J. De Torquemada, *Monarquía Indiana, ed. facsimilar (Sevilla, 1615)*, I, Ciudad de México 1975.

- **Urbina 1986** = L.G. Urbina, *La vida literaria en México, edición y prólogo de Antonio Castro Leal*, Ciudad de México 1986.
- **Usigli 1979** = R. Usigli, *Notas a Corona de Fuego*, in R. Usigli, *Teatro completo*, III, Ciudad de México 1979, pp. 791-819.
- **Usigli 2005** = R. Usigli, *Primer ensayo hacia una tragedia mexicana*, in L. de Tavira, A. Usigli (ed. por), *Teatro completo*, V, Ciudad de México 2005, pp. 253-280.
- **Viziano 2000** = T.Viziano, *Il Palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma 2000.
- **Wardropper 1967** = B.W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca 1967.
- **Xirau 1996** = R. Xirau, *Cinco vías a Ifigenia cruel. Màs pàginas sobre Alfonso Reyes*, III, Ciudad de México 1996.
- **Zegarra 2005** = C. Zegarra, *Héroes y monstruos: humanización y monstruosidad en Medusa de Emilio Carballido*, «Revista De El Colegio De San Luis» 19, 2005, pp. 145-155.
- **Zelaya- Lobato-López 2006**= L. Zelaya, I. Lobato e J. C. López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924- 1990)*, Morelia 2006.

7.0 Tavole e immagini.

Tabella 1

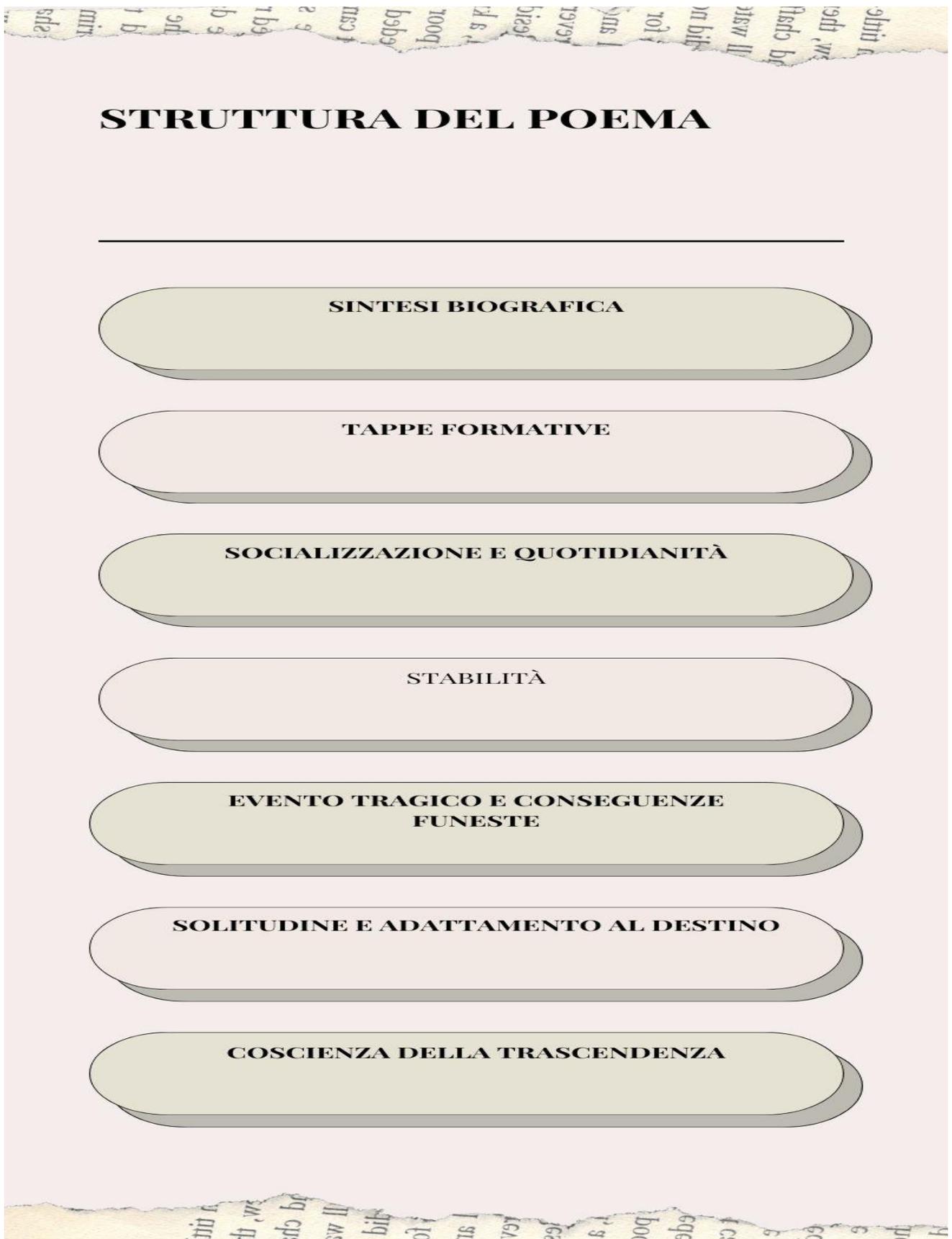


Tabella 2

Traduttore	Opere tradotte
<p>José Manuel Asorrey (Toluca, 1770-1830 circa). Fu studente del <i>Colegio de San Ildefonso</i> dal 1782, avvocato della <i>Real Audiencia</i>. e deputato al Congresso nazionale nel 1823 e nel 1824</p>	<p>Favole di Fedro in versi spagnoli</p>
<p>Francisco Manuel Sánchez de Tagle (Morelia, 1782- Città del Messico 1847). Studente del <i>Colegio de San Juan de Letrán</i>, in seguito baccellierato in filosofia e teologia all'Università del Messico. Padroneggiava il latino, il francese, l'italiano e successivamente apprese anche l'inglese. Nel 1805 iniziò a contribuire al <i>Diario de México</i>, fondato da Bustamante. Divenne in seguito sindaco dell'Arcadia del Messico.</p>	<p>Nelle sue <i>Obras poéticas</i> (1852) si trova un'ode di Orazio.</p>
<p>José Joaquín Pesado (San Agustín del Palmar, Puebla, 1801- Città del Messico 1861). Durante la giovinezza trascorsa, dopo la morte del padre, ad Orizaba, la madre gli impartì un'accurata educazione tanto che a vent'anni possedeva già un'istruzione di base. Si dedicò allo studio del latino, dell'italiano, del francese e dell'inglese, oltre ai rudimenti di greco. Fu politico, scrittore e poeta. È stato membro dell'Accademia Lateranense e della Reale Accademia Spagnola della Lingua.</p>	<p>Tra i testi "moderni" ha tradotto <i>La Gerusalemme Liberata (Jerusalem libertada)</i> di Torquato Tasso. Tra gli antichi si possono ricordare traduzioni di Teocrito e Sinesio, oltre ai <i>Salmi</i> e il <i>Cantico dei Cantici</i>. Nelle sue <i>Poesías originales y traducidas</i> (1886), compaiono con «buena traducción» (García Perez, Olivares Chavez 2012, p. 66) quattro odi di Orazio (<i>carm.</i> 1, 1;1,4; 1,5 e <i>carm.</i> 2,14). «Ignacio Montes de Oca sottolinea che, nonostante la loro buona fattura poetica, sembrano traduzioni indirette che non riescono a interpretare l'essenza poetica del poema originale» (Osorio Romero 1989b, p. 126). Trad. mia</p>
<p>José María de Castro (fl. 1790-1815).</p>	<p>Se le iniziali J. M. de C., che compaiono nel <i>Diario de México</i>, corrispondono al suo nome, tradusse tre odi di Orazio (<i>carm.</i> 1,15; 1,35 e 2,16).</p>
<p>José Sebastián Segura (Córdoba 1822- Città del Messico 1889), Città del Messico). Genero e discepolo di Pesado fu poeta e traduttore («Quizá destaque más como traductor que como poeta» cf. García Perez, Olivares Chavez 2012, p. 67).</p>	<p>Tradusse alcuni Salmi, i primi tre canti della <i>Divina Commedia</i> e diversi testi di autori contemporanei. Dei poeti greco-latini tradusse inni di Tirteo e Callino, la IV ecloga di Virgilio, e tre odi di Orazio (<i>carm.</i> 1,3; 5,2; 5,10).</p>
<p>Francisco de Paula Guzmán (1844-1884). Poeta e traduttore</p>	<p>Ecloga X di Virgilio</p>
<p>Fernando Juanes González Gutiérrez (Mérida, Yucatán, 1857- Parigi 1900). Poeta e traduttore.</p>	<p>In questa sezione si può includere il poema <i>Lidia</i> (un'imitazione di <i>carm.</i> 1,25)</p>
<p>Agustín Rivera y San Román (Lagos de</p>	<p>In una delle sue molte opere, <i>Pensamientos de</i></p>

<p>Moreno, Jalisco, 1824- León, Guanajuato 1921.) Sacerdote di immensa erudizione, laureatosi in legge nel 1910 all'università di Guadalajara. La sua strenua difesa della cultura classica e dei valori patriottici lo portò a scrivere più di centottanta titoli di opere che pubblicò a proprie spese.</p>	<p><i>Horacio sobre moral, literatura y urbanidad, escogidos, traducidos y anotados</i> (1874), vi è una moltitudine di brevi frammenti raccolti dalle <i>Odi</i> e dalle <i>Epistole</i> di Orazio. Tradusse inoltre, integralmente, un'ode (<i>carm.</i> 2,20) e, quasi completamente un epodo di Orazio (<i>epod.</i> 2).</p>
<p>José María Roa Bárcena (Xalapa, Veracruz, 1827-1908). Giornalista, poeta e scrittore (romanzi, racconti e opere di argomento storico), membro dell'Accademia messicana della lingua. Imparò il latino già sulla sessantina.</p>	<p>Tra i classici latini che traduce si possono ricordare Virgilio (cinque brani delle <i>Georgiche</i> e due dell'<i>Eneide</i>), Fedro (sette favole) e Orazio (<i>carm.</i> 1,1;3,5; 3, 13).</p>
<p>Joaquín Arcadio Pagaza (Valle de Bravo 1839- Xalapa 1918).) Vescovo. Fu membro dell'<i>Arcadia Romana</i></p>	<p>Uno dei grandi meriti di Pagaza è quello di aver tradotto due o più volte l'intera opera di Virgilio (Jalapa, Tipografía de Luis Junco Sucesores, 1909, e con un altro editore nel 1913), le <i>Odi</i> complete e quasi quasi tutti gli <i>Epodi</i> di Orazio (ad eccezione di 8, 11, 12, 16 e 17)</p>
<p>Justo Sierra Méndez (Campeche, Campeche, Campeche, 1848- Madrid 1912). Già citato a 2.1.5, fu inizialmente insegnante presso la <i>Escuela Nacional Preparatoria</i>. Politico liberale di spicco e noto scrittore, è stato deputato al Congresso dell'Unione, magistrato della <i>Suprema Corte de Justicia</i> e segretario dell'<i>Instrucción Pública y Bellas Artes</i>. (1905). Al momento della morte, era ministro plenipotenziario del Messico in Spagna,</p>	<p>Per quanto riguarda la traduzione dei classici, , pubblicò l'<i>Inno a Venere</i> (1,1-43) dal <i>De rerum natura</i> di Lucrezio (<i>Revista Nacional de Letras y Ciencias</i>, I, 5, Messico, 1889; <i>Revista Azul</i>, III, I, Messico, 1895; <i>Revista Moderna</i>, I, 3, Messico, 1899).</p>
<p>Rafael González Páez (1849-1868). Poeta e giornalista.</p>	<p>Traduzione di un'ode di Orazio (<i>carm.</i> 1, 30, in <i>El Domingo</i>, II, 25, Messico, 1871, p. 319).</p>
<p>Ambrosio Ramírez (San Luis Potosí, 1856-1913). Laureato in legge, fu professore di latino presso l'Istituto Scientifico di San Luis Potosí, membro dell'Accademia Messicana di Storia della Cultura. e segretario privato del governatore di Morelos.</p>	<p>Tradusse Orazio in un libro postumo curato da Joaquín Antonio Peñaloza intitolato <i>Ambrosio Ramírez traductor de Horacio</i> (1954), che contiene tutte le <i>Odi</i> di Orazio tranne sei, cinque epodi, il <i>Carmen saeculare</i> e alcune satire.</p>
<p>Félix María Martínez (La Piedad 1863- Morelia 1907).) Sacerdote. Studiò presso il Seminario di Morelia dove fu in seguito professore di Letteratura latina e Teologia.</p>	<p>Nella raccolta poetica <i>Versos</i> (Morelia, 1905), appaiono alcune traduzioni di Orazio (<i>carm.</i> 2,10; 3,30 e <i>epod.</i> 7).</p>
<p>Atenógenes Segale (Zamora, Michoacán, 1868- Toluca, 1903).) Sacerdote, scrittore e poeta. Ha pubblicato diverse opere fra cui romanzi, come <i>La estatua de Psiquis</i> (1892), e libri di versi, tra cui spicca <i>Preludios</i> (1893), che include la tragedia <i>Aurelianus</i>.</p>	<p>Dal greco tradusse nove odi di Anacreonte, , frammenti di Teocrito e di Bione di Smirne, l'Olimpica VII di Pindaro, e 28 odi di Orazio e l'epodo 2. Le sue traduzioni sono abbastanza legate al testo greco ma «con frecuencia adolecen de imperfecciones en el verso castellano» (Osorio Romero 1989b, p. 128).</p>