



## Alejo Carpentier, inventore del realismo magico: appunti su una polemica.

Vittoria Martinetto

Todo se ha escrito, todo se ha dicho,  
todo se ha hecho, oyó Dios que le decían  
y aún no había creado el mundo, todavía  
no había nada. También eso ya me lo han  
dicho, repuso quizá desde la vieja,  
hendida Nada. Y comenzó.

Macedonio Fernández  
*Prólogo a la eternidad*

“Tontos y pícaros coinciden siempre en la desinformación. Así se repite ahora en todas partes que Carpentier «creó el realismo mágico». No saben (o se olvidan), que esta etiqueta fue fabricada por un alemán llamado Franz Roh en 1924, cuando Carpentier acababa de salir del bachillerato en La Habana o de un *lycée* francés y quería ser arquitecto (...) Lo que Carpentier creó (con un poco de ayuda del amigo Mabile) fue otra etiqueta, «lo real-maravilloso», que le sirvió sólo para una novela breve, *El reino de este mundo*. Después se olvidó de la cocción como eliminó la receta de los prólogos ahora invisibles de sus ediciones francesa y americana. No ya el realismo mágico sino siquiera lo real maravilloso pertenecen a Carpentier. No son de su invención sino de Roh y de Mabile. Carpentier fue siempre un buen adaptador...”<sup>[1]</sup>. Queste sono affermazioni di Guillermo Cabrera Infante, tratte da un articolo che mette in dubbio anche molti altri aspetti relativi alla biografia dell'autore di *Los pasos perdidos*, di *El siglo de las luces*, di *Concierto barroco*... Qui, tuttavia, ci limiteremo a commentare il brano riportato, per riflettere su come le sue parole siano in parte vere e in parte false, ma proprio per questo peccchino di rancore e di superficialità. Non ci addentreremo, né ci interessa, sui motivi del rancore. Prenderemo, invece, le sommarie asserzioni con cui Cabrera Infante liquida la paternità delle definizioni di *realismo magico* e di *reale meraviglioso* (sempre che la questione non sia, in questo caso, puramente pretestuosa), per approfondire un argomento che, sebbene sia ancora oggi fonte di confusione e di malintesi<sup>[2]</sup>, ci pare degno di qualche ulteriore appunto<sup>[3]</sup>.

Per cominciare, è vero quanto afferma Cabrera Infante, circa la comparsa del termine di *realismo magico*, utilizzato per la prima volta nel 1925 dal critico d'arte tedesco Franz Roh, come sottotitolo del suo libro sulla pittura post-espressionista tedesca, *Nach-Expressionismus. (Magischer Realismus). Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*<sup>[4]</sup>. Nella versione spagnola del testo, uscita appena due anni dopo presso la casa editrice della “Revista de Occidente”, il sottotitolo compariva già in primo



Alejo Carpentier

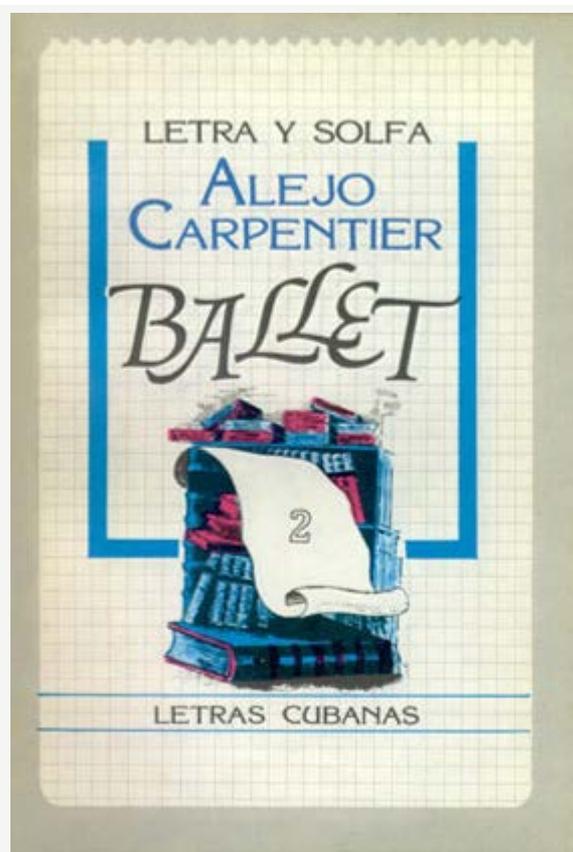
Serna, insieme a Bontempelli, a Pitigrilli e ai surrealisti Aragon, Breton, Dalí, Buñuel... Così, è Cabrera Infante a dimenticare, nel suo rancore contro Carpentier, che la formula di *realismo magico* venne utilizzata, anche nell'ambito della letteratura latinoamericana, da altri prima di lui, senza troppe dispute di paternità<sup>[5]</sup>. La utilizzò nel 1940 il messicano Rodolfo Usigli nel suo *Itinerario del autor dramático* e nel 1944 il brasiliano Alvaro Lins in *O romance brasileiro contemporâneo*, e ancora nel 1948 Arturo Uslar Petri in *Letras y hombres de Venezuela*, per definire "la visione dell'uomo come mistero in mezzo ai dati reali" che sembrava dominare la nuova narrativa venezuelana a partire dagli anni '40<sup>[6]</sup>.

In sostanza, prima dell'incriminato *Prólogo* di Carpentier a *El reino de este mundo* - datato 1949<sup>[7]</sup>- in cui lo scrittore cubano, oltretutto, non fa menzione del termine, l'espressione *realismo magico* sembra essere stata proprietà di tutti e di nessuno, soprattutto perché i contenuti che indicava erano, fin dall'inizio, quanto mai diversi. Non solo i principi husserliani cui si ispirano le concezioni artistiche di Roh hanno poco a che vedere con la letteratura ispanoamericana, ma sembra che, di fatto, tanto Usigli, quanto Lins e Uslar Petri, oltre ad attribuirgli un significato totalmente diverso, ignorassero l'origine tedesca del termine, e solo più tardi Anderson-Imbert e poi Luis Leal l'abbiano per primi segnalato, quando l'espressione era da tempo luogo comune della letteratura ispanoamericana<sup>[8]</sup>. Del resto, se con *realismo magico* - fra l'altro presto sostituito, nell'ambito delle arti plastiche, da quello di "Nuova obiettività"<sup>[9]</sup>- Roh si era riferito al post-espressionismo mentre, ad esempio, Massimo Bontempelli lo aveva utilizzato contro i principi del futurismo, lo stesso Uslar Petri aveva mantenuto le sue riserve dichiarando di usare l'espressione "in mancanza di un'altra parola"... Per trovare un comun denominatore a questi e ad altri svariati impieghi del termine, si potrebbe genericamente affermare, con Erik Camayd Freixas, che il *realismo magico* "es una expresión particular, y específicamente literaria, de un primitivismo estético que se manifiesta en otros campos del arte y de la cultura del siglo XX"<sup>[10]</sup>, una sorta di reazione ad avanguardismi di varia natura<sup>[11]</sup>. Ma che altro fa, Carpentier nel suo *Prólogo*, sostituendo a sua volta l'espressione *realismo magico*, con quella di *reale meraviglioso*, se non reagire all'artificialità del primitivismo estetico dell'avanguardia surrealista francese, per affermare il recupero di un primitivismo genuino e tutto americano? L'unica differenza, rispetto ai suoi 'predecessori' in ambito ispanoamericano, è che Carpentier, con buona pace di Cabrera Infante, paga il debito come "adattatore" di un termine - il *meraviglioso* - che ha una genesi ben più lontana di quella che lo attribuisce all'amico Mabile. Vediamo come.

piano: *Realismo Mágico: post-expressionismo*. E fu grazie a una riduzione dello stesso comparsa sulla "Revista", sempre nel 1927, con il titolo di *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, che il termine cominciò ad avere ampia diffusione nel mondo della cultura ispanica. Il tema fu anche materia di discussione nei caffè letterari parigini degli anni trenta, dove si trovavano riuniti, fra altri, Uslar Petri, Carpentier, Asturias, Alberti, Gómez de la

Ha ragione Cabrera Infante quando afferma che il concetto di *meraviglioso* non è di Carpentier: ci mancherebbe. Si tratta di un termine che richiama di continuo la sua storicità nel momento in cui gli si attribuisce una funzione letteraria e che, come sinonimo di “bello”, ha avuto molteplici impieghi nella storia universale della cultura, dal Medioevo, all’epoca romantica, agli anni Venti in Francia... Come fa notare Carlos Rincón<sup>[12]</sup>, il concetto di *meraviglia* definì, ad esempio, presso i manieristi - con il loro concettismo secolarizzato e la spasmodica ricerca dell’effetto - la natura stessa della poesia. Per Giambattista Marino - “E del poeta il fin la *meraviglia/Chi non sa far stupir vada alla striglia*” - e poi per il Tasso, l’oggetto del poeta dev’essere esclusivamente il *meraviglioso*: che si tratti del meraviglioso cristiano che viene a sostituire, nell’epica, la mitologia antica o che, come per Boileau, questa continui ad essere vigente, tale *extraordinaire* o *merveilleux* è fonte costante di godimento estetico. Sta di fatto che l’equivalenza di meraviglia e di bellezza non è mai venuta meno, fino alla concezione dell’arte come “antinatura” di un Baudelaire o di un Rimbaud, dove il *surnaturalisme* implica l’abbandono dell’*imitatio* in favore di nuove forme che possano creare un “mondo altro” o “meraviglioso” nato dalla rivelazione di rapporti inediti fra le cose. Il culmine di questo viaggio del concetto di meraviglioso sono *Les chants de Maldoror* di Lautréaumont (1869) nella lettura dei surrealisti, i quali ne ridefiniscono funzione e carattere facendo convergere sogno e realtà in una *surréalité* che, ancora una volta, ha i contorni del meraviglioso: “le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux que soit beau”<sup>[13]</sup>. La poetica della liberazione della realtà dalla dipendenza da una Natura, la meraviglia insita nelle contraddizioni che appaiono in seno al reale e il potere di suggestione nell’accostamento degli oggetti più insoliti e triviali diventa per Breton il compito più alto che la poesia possa perseguire<sup>[14]</sup>. Ma il celebre “encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” citato da Carpentier nel suo *Prólogo*, finisce invece per essere utilizzato qui come esempio paradigmatico di artificialità, vale a dire di “maravilloso invocado en el descreimiento”. Carpentier paga il suo debito di gratitudine all’esperienza surrealista: “el surrealismo significó mucho para mí. Me enseñó a ver texturas de la vida americana que no había advertido...”<sup>[15]</sup>. Tuttavia, lo scrittore cubano decide a un certo punto di allontanarsi da quelli che lui definisce taumaturgi divenuti burocrati nel “querer suscitar lo maravilloso a todo trance”, un meraviglioso “obtenido con trucos de prestidigitación”, come gli oggetti riuniti nelle esposizioni surrealiste o i personaggi di Sade, di Lewis o di Jarry<sup>[16]</sup>.

Non è un caso che Carpentier finisca per battezzare con “real maravilloso americano” il nuovo continente letterario per così dire ‘scoperto’ in seguito al suo viaggio ad Haiti nel 1943. Nella prima parte del *Prólogo* Carpentier si limitava a parlare di “maravilloso”, quello, per intenderci, suggeritogli durante il suo soggiorno in Europa - fra il 1928 e il 1936 - dal contatto con i surrealisti, e che tuttavia diventa presto nelle sue parole “la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años”<sup>[17]</sup>. Una volta accolto il suggerimento, infatti, lo scrittore cubano, dopo qualche articolo scritto in francese con le correzioni dell’amico Desnos, era riuscito a far fruttare l’idea in modo originale solo una volta ritornato nei Caraibi, di nuovo a contatto con la realtà americana: “una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri



Alejo Carpentier, Letra y Solfa. Ballet, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990

Christophe...”<sup>[18]</sup>, ricorda vent’anni dopo, introducendo in *Tientos y diferencias* (1964) le parole del *Prólogo* del 1949, che vi viene riprodotto integralmente salvo per questo ulteriore commento: “Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión”<sup>[19]</sup>. A distanza di anni, e dopo che quel *Prólogo* nato spontaneamente da uno stupore, era stato fatto sparire da alcune edizioni successive - come ricorda criticamente Cabrera Infante<sup>[20]</sup>- Carpentier decide di riprodurre le sue stesse parole come per ricordare una profetica intuizione: “Paso aquí al texto del prólogo al la primera edición de mi novela *El reino de este mundo* (1949) - precisa in nota all’articolo citato - que no apareció en ediciones sucesivas, aunque lo considero, salvo en algunos detalles, tan vigente como entonces”<sup>[21]</sup>. Con il passare del tempo, infatti, gli era parso sempre più chiaro di essere stato fuori posto fra i surrealisti. Sempre nel 1964, Carpentier confessava in un’intervista: “Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista. No iba a añadir nada a ese movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué largos años a leer todo lo que podía sobre América (...) América se me presentaba como una enorme nebulosa, que yo trataba de entender porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana”<sup>[22]</sup>. Così, all’esperienza surrealista che gli aveva permesso l’intuizione di un nuovo meraviglioso - quello nato dal contatto con la realtà americana - Carpentier aveva aggiunto un consapevole lavoro di ricerca e di studio. Ma avvicinare il meraviglioso alla realtà, non significava, per lo scrittore cubano, riconciliarsi con i dettami del “realismo”, tutt’altro<sup>[23]</sup>. Significava orientare - o adattare se Cabrera Infante preferisce - i temi mutuati al surrealismo (il tema dell’*Illumination*, del poeta come medium, del sogno e dell’allucinazione, del *mundus est fabula*), alla scoperta di un’insospettata polivalenza del mondo americano. Fu dunque il contatto fisico con tale iperbolica versione della sua realtà americana, a richiamare nella mente di Carpentier un parallelismo con le insolite realtà artificialmente provocate dagli artisti e dai poeti surrealisti, non viceversa. Tuttavia, quella inattesa “alteración de la realidad”, paragonata al miracolo, quella “revelación privilegiada”, quella “iluminación inhabitual” del meraviglioso, che fanno scoprire a Carpentier le ricchezze prima inavvertite della sua terra e glielie fanno vivere con un’intensità simile a quella degli “états limites” descritti dai surrealisti, richiamano in lui il concetto - poco surrealista - di *fedé*<sup>[24]</sup>. Inizia qui l’incolmabile iato fra l’approccio dello scrittore cubano e quello puramente surrealista, vissuto invece nel “descreimiento” e praticato come “artimaña”. E’ così che il “meraviglioso” necessita dell’aggiunta del termine “reale”: si tratta, per Carpentier, di descrivere come sono davvero andate le cose, ovvero di raccontare un incontro: “A cada paso - si stupisce lo scrittore - hallaba lo *real maravilloso*”<sup>[25]</sup>. Con l’espressione appena coniata di *reale maravilloso*, Carpentier intende siglare l’avvicinamento a una problematica genuinamente americana di un concetto che riconosce di aver mutuato altrove per attribuirvi nuove valenze. Si tratta della dichiarazione di una continuità e di una rottura, che solo un ossimoro barocco poteva esprimere perfettamente. Quanto alla liceità dell’adattare quanto già detto e scritto, a Cabrera Infante basterebbe ricordare, sempre per rimanere in ambito americano e non ricorrere a Barthes, il “Prologo all’eternità” da noi citato in epigrafe. Macedonio Fernández, uno dei riconosciuti maestri delle avanguardie ispanoamericane, terminava così quella breve introduzione al suo “primo romanzo buono”: “Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo”<sup>[26]</sup>...

Del resto, quand’anche si volesse non tener conto dell’esperienza surrealista, Carpentier avrebbe avuto ragione nel ricorrere spontaneamente al concetto di meraviglioso per tentare una definizione della realtà americana, dal momento che, come conclude nel 1949 e ribadisce nel 1964, la storia stessa dell’America non è altro che “una crónica de lo real-maravilloso”<sup>[27]</sup>. E’ universalmente noto, prima e dopo Carpentier - senza che lo si possa accusare di appropriazione indebita - che le categorie del

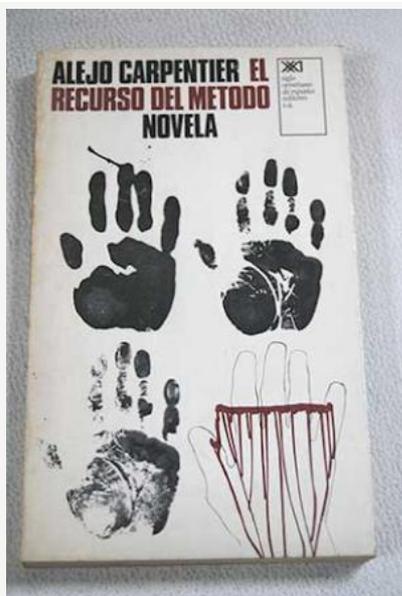
*meraviglioso* hanno accompagnato la visione del Nuovo Continente a partire dal momento della sua 'fondazione', diventandone al contempo stigma. Dalle cronache della Conquista, passando per gli utopisti del XVI e XVII secolo, fino a culminare in Rousseau, l'immagine di un'America meravigliosa, *locus amoenus* che fa da sfondo al buon selvaggio, è sempre stata presente nell'immaginario europeo, spesso come una condanna. Carpentier rovescia tale proiezione a vantaggio della cultura americana, trasformandola nel "patrimonio de la América entera": "Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas de la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy"<sup>[28]</sup>. In sostanza, il *realismo magico* - come afferma opportunamente Camayd-Freixas - non farà altro che riattualizzare tali miti, ma in termini estetici, più accettabili per un'immaginazione contemporanea, facendo dell'idea di America lo scenario privilegiato per l'estetica del *reale maraviglioso*.

Conciliato in questo ossimoro l'eterno binarismo che oppone ciò che è "primitivo" a quanto è "moderno"<sup>[29]</sup>-a sua volta scontro fondante nella storia latinoamericana fin dai tempi della Scoperta e della Colonizzazione- Carpentier celebra, nel proprio continente meticcio, la magica convivenza di entrambi: "América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos"<sup>[30]</sup>. Del resto, parlare, come fa Carpentier nel suo *Prólogo*, di "virginidad del paisaje", della sua "ontología" e del "caudal de mitologías" quali elementi propiziatori del "real-maravilloso americano", non fa che rinnovare la tradizione di un misticismo della terra, imprimendo il marchio primitivista alla letteratura che intende inaugurare<sup>[31]</sup>. Il *reale maraviglioso*, in quanto teoria estetica, ovvero come espressione letteraria del proverbiale *meticcio* americano, non offre soluzioni definitive alla polarizzazione di un *aquí* e di un *allá*, che ha visto la misura di ciò che è americano in qualche modo sempre come un'equazione di distanza e di contatto calcolata su scala europea. Tuttavia, proprio il fatto di cercare un primitivismo della forma, non scevro di trascendenza ontologica, ma volutamente svuotato di ideologia indigenista (quantunque il *primitivismo* implichi a sua volta una sovversione) o di realismo "criollista", è stato un ottimo stratagemma per uscire dall'*impasse* della definizione di un'identità americana. Con il concetto di *reale maraviglioso* si fa strada una sorta di quadratura del cerchio per la cultura ispanoamericana: il tentativo di conciliare ciò che è universale - ovvero il secolare concetto di meraviglioso - con ciò che è particolare: i miti, le leggende, le credenze precolombiane e le proiezioni utopistiche postcolombiane... Nella straordinaria equivalenza dei miti risolta dall'estetica del *reale maraviglioso* si trova, infine, una confluenza di ciò che è autoctono con ciò che è allogeno, di ciò che è presente con ciò che si perde nella notte dei tempi. E', in un certo senso, una modalità della decolonizzazione.



Alejo Carpentier

Questo processo quasi contraddittorio che cerca un'espressione al contempo diversa e universale, propria e condivisa, singolare e generale atta a far emergere dal provincialismo la narrativa ispanoamericana, non si traduce soltanto nel gesto di un un Calibano che si appropria del linguaggio del padrone per maledirlo, bensì di un Calibano che scopre di avere avuto un linguaggio prima di smemorarsene. Come osserva Rincón, si tratta di una sorta di "Teoría de los Nombres" - lontana da quella di Proust per il



suo valore politico -  
che cerca di "hacer  
acceder a la  
palabra un  
Continente  
condenado al silencio,  
o, peor aún, hablado  
con un idioma  
mistificador"[32].

Ricordava ancora una volta Carpentier al momento della pubblicazione di *El recurso del método* (1974): "Hay que buscar en América las cosas que no se han dicho, las palabras que no se han pronunciado. Hay en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés al rey de España una frase que siempre me ha impresionado mucho. Dice más o menos Hernán Cortés: «Y quisiera hablarle de otras cosas de América, pero no teniendo la palabra que las define ni el vocabulario necesario, no puedo contárselas». Y me di cuenta, un buen día, de que era ese vocabulario y eran esas palabras las que teníamos que hallar"[33]. Come scrive Camayd-Freixas, "Refundiendo la estética vanguardista desde una preocupación por lo regional, el realismo mágico se plantea por primera vez, de manera directa, un americanismo de la forma: es decir, una adecuación de la forma narrativa al contenido americano"[34]. Questa forma narrativa nata spontaneamente dall'incontro fra la meraviglia e la realtà americana, non può essere altra che il barocco, quel linguaggio creato per la necessità di nominare le cose. Diceva Carpentier, negli anni '70, a un intervistatore: "Barrocos fuimos siempre y barrocos tenemos que seguir siendo, por una razón muy sencilla: que para definir, pintar, determinar un mundo nuevo, árboles desconocidos, vegetaciones increíbles, ríos inmensos, siempre se es barroco. Y si toma usted la producción latinoamericana en materia de novela, se encontrará en que todos somos barrocos"[35].

Il brano di intervista sopra riportato è tratto da un articolo dedicato al romanzo *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, in cui lo scrittore cubano aveva parole encomiastiche per il giovane narratore colombiano. La distanza fra il *Prólogo* a *El reino de este mundo* e l'uscita, nel 1967, di questo romanzo, presuppone non solo la pubblicazione del primo ciclo dei romanzi di Carpentier - in cui lo scrittore aveva apparentemente abbandonato la poetica del '49[36]- ma anche la vera e propria comparsa di una nuova narrativa nel Continente. E vorremmo a questo proposito cercare di fornire a Cabrera Infante, una risposta che giustifichi sia il legittimo nesso fra Carpentier e il *realismo magico*, sia la dimenticanza - esecrata dal suo connazionale - della "ricetta" esposta nel famoso *Prólogo* ed esemplificata in *El reino de este mundo*. Se un moto d'orgoglio possiamo trovare in Carpentier, è di certo dovuto alla consapevolezza di aver trovato - grazie all'incontro con i surrealisti prima e con la realtà americana dopo - la formula di qualcosa di comunque destinato ad emergere e che, una volta battezzato, avrebbe potuto vivere di vita propria. Già nel 1964, infatti, nella nota citata a *Tientos y diferencias*, con lungimiranza e pur mancando di prospettiva storica, Carpentier benediceva i primi frutti di tale incontro: "El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erroneamente manejada. Pero nos queda *lo real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente"[37]. Carpentier non aveva visto male, e ci piacerebbe, a questo proposito,

riportare per intero una definizione di *realismo mágico* data da Camayd Freixas che ci sembra sinteticamente esaustiva: “El realismo mágico no es una «escuela» ni un «movimiento literario». Es algo más complejo e interesante: un fenómeno espontáneo que surge en un momento determinado de la historia cultural, cuando la sensibilidad primitivista y postavanguardista, la predilección por los temas de corte antropológico referentes a la identidad local y continental, y la búsqueda de un lenguaje de formas americanas, cristalizan en un nuevo modo de expresión con aspiraciones universales. Los autores que lo conforman trabajan de manera más bien independiente, sin proponerse un programa común, y sin embargo *se debaten con problemas literarios afines*, hecho que los vincula en estrecha relación histórico-literaria”<sup>[38]</sup>. Il *realismo magico* ispanoamericano è in un certo senso – a partire dalla fine degli anni ‘40 con Asturias e degli anni ‘50 con Rulfo, fino alla una compiuta realizzazione con García Márquez negli anni ‘60 – la manifestazione concreta di un fenomeno cui Carpentier aveva tentato di dare una formulazione con il suo *reale meraviglioso*. E’ anche vero, come afferma Cabrera Infante, che Carpentier ha poi seguito i dettami del ‘genere’ in un solo romanzo, ma è altrettanto vero che lo scrittore cubano ha celebrato il fatto che fossero altri a portarlo a maturazione nei contenuti, limitandosi a praticarlo, se così si può dire, attraverso un uso barocco del linguaggio che nessuno, lungo tutta la sua produzione letteraria, potrà negargli<sup>[39]</sup>. In sostanza, e per uscire da una polemica che si avvita inutilmente intorno all’attribuzione a un singolo scrittore della sua *invenzione*, si potrebbe dire che il *realismo magico* è uno ‘stile storico’ come lo furono inizialmente il barocco, il romanticismo o il realismo, nati da una cristallizzazione spontanea e tradottisi in fenomeni complessi che hanno interessato in egual misura l’ideologia, la sensibilità, i temi e le forme.

Una cosa è certa: Carpentier non ha mai inteso proclamare alcun manifesto, né sistematizzare una teoria del romanzo: il suo *Prólogo* – nato spontaneamente sull’onda della prima edizione e non a caso oggetto di incertezze da parte dell’autore –, ma anche i suoi saggi e le sue dichiarazioni in materia, sono più che altro – come ha notato Carlos Rincón – “una apología de las posibilidades de la novela en Latinoamérica”<sup>[40]</sup>. Neppure ci risulta che Carpentier abbia esplicitamente inteso attribuirsi paternità di alcun tipo, e se mai “si ripete dappertutto” – come annota infastidito Cabrera Infante – che Carpentier “creò il *realismo magico*”, si tratta di una paternità attribuitagli, per così dire, *ad honorem*, da altri. Cabrera Infante avrebbe dovuto prendersela, ad esempio, con Fernando Alegría, che nel 1971 rilancia quando già scritto precedentemente in un articolo del 1960 dal titolo “Carpentier: realismo mágico”, dove lo scrittore cubano viene citato quale ‘iniziatore’ di questo stile, mentre prima si trovava escluso dal catalogo degli autori cosiddetti magico-realisti<sup>[41]</sup>. Ma, allora, Cabrera Infante dovrebbe anche prendersela con Suzanne Jill Levine, con Roberto González Echevarría, con Germán D.Carrillo, con Jaime Alazraki, con José Antonio Bravo, con Nelly Martínez, con Manuel Arango, con Alexis Márquez Rodríguez, con Donald L.Shaw, con María Elena Angulo, con Erik Camayd-Freixas... fra gli altri critici che hanno adottato, negli ultimi anni, posizioni analoghe<sup>[42]</sup>. Come la nostra.

---

## Note

[1] G. Cabrera Infante, “Carpentier, cubano a la cañona”, in *Mea Cuba*, Plaza & Janés, Barcelona 1992, p.374.

[2] Cfr. J.Marco, “Realismo magico e reale meraviglioso”, in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, vol. II, a cura di D. Puccini e S. Yurkievich, Utet, Torino 2000, pp.419-442. Ancora in questa recente storia letteraria, il capitolo dedicato ai concetti di «realismo magico» e di «reale meraviglioso» mette in rilievo come tali espressioni, sebbene situate al centro del rinnovamento del romanzo ispanoamericano sviluppatosi a partire dagli anni ‘40, siano “spesso applicate in modo confuso in ragione della loro scarsa rigerosità”, *ivi*, p.419).

[3] Il nostro articolo si è soprattutto valso del bellissimo studio di Erik Camayd-Freixas *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, (University Press of America, New York 1998) che raccoglie e sintetizza in modo chiaro ed esaustivo quanto finora scritto sull’argomento (si veda la corposa bibliografia), offrendo al contempo un’originale prospettiva che rintraccia le radici del *realismo magico* nel *primitivismo estetico* che ha interessato tutti i campi dell’arte e della cultura a partire dal primo ventennio del XX secolo.

[4] Cabrera Infante riporta la data 1924 perché il termine di *realismo magico* fu di fatto coniato da Roh in un articolo uscito in quell’anno e solo

L'anno seguente posto come sottotitolo al suo libro. Commenta Roh stesso trent'anni dopo: "In an article written in 1924, I coined the phrase 'Magischer Realismus' (magic-realism), 'magic' not of course in the religious-psychological sense of ethnology. In 1925 the expression was attached as a subtitle to my book *Nach-expressionismus*", in *German Art in the 20<sup>th</sup> Century* (1958), Graphic Society, New York 1968, p.70.

[5] L'unico a rivendicare la paternità dell'espressione, sottraendola a Roh - e tuttavia datandola 1926... - fu l'italiano Massimo Bontempelli nel suo *L'avventura novecentista* del 1938 dove, parlando degli sperimentalismi dei primi decenni del secolo, commenta: "In questo senso sono giustificati gli imperfetti tentativi - ermetismo, allegorismo, colorismo a oltranza - che l'arte narrativa andava facendo, ancora pochi lustri or sono, per disimpacciarsi dalla palude realista prima ch'io avessi data l'indicazione: *realismo magico*. Eran tutti tentativi di risolvere il sentimento umano in poesia pura, come fa l'architettura", citato da J. Marco, op. cit., p.420.

[6] "Ciò che venne a dominare il racconto e a lasciarvi la propria impronta in modo durevole fu la visione dell'uomo come mistero in mezzo ai dati reali. Una divinazione poetica o una negazione poetica della realtà. Quello che, in mancanza di un'altra parola, potremmo chiamare un realismo magico", citato in *ibid.*

[7] Prima di divenire *Prólogo* alla prima edizione di *El reino de este mundo*, il testo era già uscito in forma di articolo, dal titolo "De lo real maravilloso americano", sul quotidiano venezuelano "El Nacional" il 18 aprile 1948. Questo primo titolo sarà il medesimo per la versione ampliata del testo pubblicata all'interno della raccolta di saggi *Tientos y diferencias* del 1964.

[8] Cfr. E. Anderson- Imbert, *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, Las Americas Publishing Company, New York 1956; L. Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", in "Cuadernos Americanos", 153 (1967), pp.230-35. Il primo a introdurre il termine di *realismo magico* nel linguaggio della critica letteraria ispanoamericana era stato, di fatto, Angel Flores nel 1955, con il suo noto articolo "Magic realism in Spanish American Literature" (in "Hispania", 38: pp.187-92). Tuttavia, quella "amalgama de realidad y fantasía" con cui Flores definiva tale innovazione tecnica poteva riferirsi genericamente alla letteratura di tutti i tempi. Egli, inoltre, finiva per considerare magico-realista tutta la narrativa ispanoamericana a partire dal 1935, da Borges a Rulfo, da Mallea a Cortázar a Sábato... Come fa notare Camayd-Freixas, "el esfuerzo de Flores fue, en retrospectiva, prematuro. Careció de la necesaria distancia histórica y de las herramientas críticas forjadas luego. En las décadas del '60 y del '70, los autores agrupados por Flores desarrollaron sus obras y se diferenciaron, poniendo en evidencia lo errático de aquella selección", op.cit., pp.312-313.

[9] Cfr. H.H. Arnason, *History of Modern Art*, H.N.Abrams, New York 1979.

[10] E. Camayd-Freixas, sostiene la derivazione del *realismo magico* latinoamericano dalla reazione novecentesca del *primitivismo estetico*, sorto come reazione alla *filosofía del progreso* culminata con il positivismo e l'evoluzionismo. E' illuminante, tuttavia, tornare indietro insieme a Camayd-Freixas, per ripercorrere il lungo cammino compiuto dal concetto di *primitivismo*, a partire dall'età dell'oro di Esiodo, attraverso l'ideale bucolico virgiliano rinato in Garcilaso, il romanzo pastorale, i grandi temi del Siglo de Oro fra cui il noto "menosprecio de corte y alabanza de aldea", fino all'esotismo illuminista e al mito del buon selvaggio, che ebbero una battuta d'arresto nel XIX secolo con la teoria dell'evoluzione... per capire come il *primitivismo estetico* dell'avanguardia novecentesca - imprescindibile per abordare il tema del *realismo magico* - non sia che il recupero di una "inmemorial actitud humana" (cfr. il capitolo "Realismo mágico y primitivismo:correlatos históricos", in op. cit., pp. 1-49).

[11] Nel 1956 lo stesso Breton riconosce esplicitamente, fra le intenzioni originarie del surrealismo, quella di porsi come una "liberazione integrale della poesia e, per mezzo di essa, della vita", risalendo alle fonti della poesia stessa contro l'azione paralizzante della logica razionalista che imperversava intorno agli anni '20. Nelle riflessioni di Breton a un trentennio dai manifesti del movimento, vengono ancora esaltati la scrittura automatica e il sogno come strumenti utili a un recupero delle radici primitive dell'arte - quella Megalitica (Druida e Celtica per intendersi) - già a loro tempo soffocate ad opera del "invasore romano". Cfr. A.Breton, *Perspective cavalière*, Gallimard, Paris 1970.

[12] Cfr. C. Rincón, "La poética de lo maravilloso americano", in *Recopilación de textos sobre Alejo carpentier*, Casa de las Américas, La Habana 1977, pp. 123-77.

[13] A. Bréton, *Manifestes du Surréalisme*, Jan-Jacques Pauvert Editeur, Paris 1962, p.27.

[14] A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris 1955, p.129.

[15] C. Leante, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", intervista citata da C.Rincón, op.cit., p.156.

[16] Le frasi tratte dal *Prólogo* di Carpentier a *El reino de este mundo* si riferiscono all'edizione delle *Obras Completas*, vol. II, Siglo XXI, México 1990, pp. 13-18.

[17] Ivi, p. 13.

[18] Con questa frase, Carpentier ricorda quella già scritta nel *Prólogo*: "Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*", op.cit., p. 16.

[19] A.Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in *Tientos y diferencias, Obras Completas, Ensayos*, vol.13, op. cit., p.112 . Per quanto riguarda le differenze fra questo articolo e il *Prólogo* originario, Carpentier aggiunge, oltre al brano citato, una parentesi dove parla di Paolina Bonaparte come "lazarillo y guía, tiento primero" di quelle che sarebbero state, in seguito, le sue ricerche per il romanzo *El siglo de las luces* ed elimina il paragrafo che si riferisce direttamente ai fatti narrati in *El reino de este mundo*, riprendendo di questo solo la significativa frase conclusiva: "Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?", p.117.

[20] Non ci è stato possibile controllare se il famoso *Prólogo* sia tuttora assente dalle edizioni francese e americana di *El reino de este mundo*. Certamente lo era nella prima edizione italiana degli anni '50, che aveva il titolo di *Il regno di questa terra*, nella traduzione di Adriana Pellegrini, per Longanesi. L'edizione attualmente disponibile, nella traduzione di Angelo Morino - Einaudi, Torino 1990 -, ha ripristinato il titolo di *Il regno di questo mondo* e vi ha aggiunto il *Prólogo* originario come "Premessa dell'autore", pp.V-XI.

[21] A. Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in *Tientos y diferencias*, cit., p.111. Il corsivo è nostro.

[22] Intervista citata da Carlos Rincón, op.cit., p. 150

[23] Scrive nel *Prólogo*: "Non por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real - término que cobra, entonces, un significado gregariamente político -, que no hacen sino sustituir los trucos de prestidigitador por los lugares comunes del literato 'enrolado' o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas", op. cit., p. 15.

[24] "Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo - dice Carpentier nel *Prólogo* - que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una

iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación de espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe”, ivi, pp. 14-15. Con tale *fede*, che è puramente letteraria, Carpentier difende una visione dell'arte in cui l'Europa ha smesso di credere da tempo e che vede l'artista capace di recuperare, in pieno XX secolo, le radici primigenie dell'arte e la freschezza della creazione. Per Carpentier, infatti, l'artista non è un artefice né un creatore, bensì uno scopritore di realtà occulte, e insiste nell'affermare che, in America, il *meraviglioso* si trova 'allo stato bruto', e che basta allungare la mano per raggiungerlo.

[25] *Prólogo*, cit., p.16.

[26] M. Fernández, “Prólogo a la eternidad” in *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, in *Obras Completas*, tomo VI, Ediciones Corregidos, Buenos Aires 1975, p.13.

[27] Questa medesima frase conclude tanto il *Prólogo* originario – cit., p. 18 – quanto l'articolo “De lo real maravilloso americano” - cit., p. 117.

[28] *Prólogo*, cit., p. 16.

[29] Puntualizza Camayd-Freixas, come la distinzione di “primitivo” e di “moderno” sia, ovviamente, relativa, nel senso che ogni stato presuppone, nell'ordine delle cose, un momento anteriore e contrastante. Tuttavia, se l'atteggiamento primitivista è un'idea documentata fin dalla più remota antichità, è solo con l'idea del progresso (partita dalla scienza rinascimentale e consolidatasi nel positivismo e nell'evoluzionismo decimononico) che l'uomo occidentale ha avuto coscienza della propria modernità : “el vocablo “primitivo” pertenece al lenguaje de la modernidad y no a la inversa, pues, al contrario del moderno, el primitivo no se reconoce como tal”, op. cit., p.18.

[30] A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI, México 1981, pp.105-106.

[31] “Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la esencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías”, *Prólogo*, cit., p. 17.

[32] C.Rincón, op. cit., p.171.

[33] M.F.Roa, “Alejo Carpentier: El recurso a Decartes”, intervista citata in *ibid*.

[34] E.Camayd-Freixas, op. cit., p.11.

[35] E prosegue: “El barroquismo en nosotros es una cosa que nos viene del mundo en que vivimos: de las iglesias, de los templos precortesianos, del ambiente, de la vegetación. Barrocos somos y por el barroquismo nos definimos”, in Baltasar Porcel, “Alejo Carpentier: *Cien años de soledad* es una de las obras maestras del siglo”, intervista citata da C.Rincón, op.cit., p.176.

[36] Camayd-Freixas considera che sia, di fatto, il romanzo *Los pasos perdidos* a includere il ciclo della narrativa carpenteriana del *reale meraviglioso*: “El Carpentier fingido que nos presenta *El reino de este mundo* es un autor que cree en la posibilidad del contacto con la conciencia primitiva. El Carpentier real sabe que el lector no tardará en dudar, y que la autoridad de texto entrará en crisis tan pronto se cuestione su legitimidad como portavoz de una conciencia ajena. Por eso, en su próxima novela, *Los pasos perdidos* (1953), encontramos a un Carpentier muy diferente, a un Carpentier conciente de la imposibilidad de comunión verdadera con el Otro, con el primitivo, representado en la inalcanzable Rosario. El protagonista intentará regresar al mundo primigenio, pero advertirá que es imposible 'desandar lo andado'. Por eso he dicho que *Los pasos perdidos* representan el final de un ciclo en la narrativa carpenteriana de lo real maravilloso”, op.cit., p.108.

[37] A. Carpentier, *Tientos y diferencias*, cit., p.111.

[38] E.Camayd-Freixas, op. cit., pp.52-53.

[39] Osserva Suzanne Jill Levine: “Aunque es posible que sea Carpentier el que ha introducido en la literatura latinoamericana el concepto de 'realismo mágico'... es indudable que fueron escritores como Asturias, Rulfo y García Márquez (seguidores del primero desde este punto de vista) los que consiguieron ponerlo en práctica realmente”, in “Lo real maravilloso: de Carpentier a García Márquez”, in “Eco”, 20 aprile 1970, p. 566.

[40] C. Rincón, op.cit., p.135.

[41] L'articolo di Alegría compare originariamente in “Humanitas” 1 (1960), pp.345- 72 e poi in *Literatura y revolución*, Fondo de Cultura Económica, México 1971.

[42] Rimandiamo alla Bibliografia dello stesso E.Camayd-Freixas, in op.cit., pp.327-343.

---

– per citare questo articolo:

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

© Artifara

ISSN: 1594-378X

---