

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
CORSO DI LAUREA IN LINGUE E CULTURE PER L'EDITORIA

TESI TRIENNALE

LA DONNA BIANCA PRIGIONIERA
DEGLI INDIGENI NELLA LETTERATURA ARGENTINA
DELL'OTTOCENTO E NOVECENTO

Relatore:

Prof.ssa MARÍA CECILIA GRAÑA

Laureanda:

STEFANIA TRUJILLO

Anno accademico

2009/2010

Indice

Il tema della <i>cautiva</i> nella letteratura e nelle arti figurative	3
1. Le <i>cautivas</i> di Echeverría e Hudson: la fuga dalla Pampa	15
2. La <i>cautiva</i> “educatrice” di Eduarda Mansilla: una riscrittura al femminile di <i>Lucía Miranda</i>	27
2.1. La prima storia	27
2.2. Le riscritture	28
3. I <i>cautivos</i> di Borges: la scelta di vivere tra gli indigeni	39
Conclusione	47
Appendice. La <i>cautiva</i> nelle opere pittoriche dell’Ottocento	51
Bibliografia	61

Il tema della *cautiva* nella letteratura e nelle arti figurative

Il tema della donna bianca rapita dall'indigeno, secondo Angelo Morino, non è che il rovesciamento, ma anche il riflesso artistico e letterario di una realtà presente durante la colonizzazione spagnola in America Latina. Durante il periodo della Conquista, infatti, il coinvolgimento di donne indigene nel concubinato non era infrequente.

I rapimenti e gli stupri di donne bianche imputati agli indigeni nella finzione letteraria rispondono nella realtà [...] all'esempio offerto dagli spagnoli [...]. Più in generale, la lascivia che il soggetto europeo attribuisce al selvaggio altro non è che la proiezione di quella, repressa, del soggetto europeo stesso.¹

Per inquadrare correttamente questa tematica, è importante partire da una verità indiscutibile: i colonizzatori furono tutti uomini. Come precisa Morino, “il trasferimento di masse sul suolo latinoamericano non contemplava, agli inizi, una presenza femminile. Soltanto in seguito fu permesso alle donne di varcare l'oceano, ma pur sempre in numero limitato, sotto la tutela di padri e mariti”².

Gli europei partirono per l'America, ma le loro donne rimasero in patria; come emerge da alcuni diari tenuti dai membri della spedizione di Colombo, l'incontro con le donne indigene suscitò sconcerto nei conquistatori, i quali, senza riguardo delle norme della propria collettività e di quella altrui, misero spesso in esecuzione i propri piaceri. A questo proposito, Todorov riporta il racconto di Michele da Cuneo, un gentiluomo in viaggio con Colombo, per cui la ripulsa dell'indigena doveva essere assolutamente ipocrita³; egli aveva scambiato forse le nudità della straniera per un'aperta sollecitazione sessuale. Per gli europei la nudità degli indiani è segno della mancanza di identità culturale e di costumi, ma, come sottolinea Morino, ovviamente i gruppi

¹ MORINO, 1984, pp. 77-78.

² MORINO, 1984, p.76.

³ TODOROV, 2010, p. 59.

indigeni “non di meno avevano familiarità con concetti quali la monogamia e la continenza”⁴.

Nel giro di qualche decennio, tra il 1492 e il 1533, i *conquistadores* avevano distrutto i grandi imperi inca e azteca, e avevano colonizzato i loro territori. Intorno al 1518 la Corona spagnola consentì l'imbarco di schiavi africani destinati ai Caraibi come manodopera in miniere e piantagioni; verso il 1540 se ne importavano annualmente intorno ai 10.000. Le genti africane ebbero un ruolo decisivo nel cambiare la realtà etnica americana⁵. Sebbene durante la Conquista, verso la metà del Cinquecento, le grandi civiltà imperiali fossero state distrutte, gli indigeni avevano ancora un'importanza fondamentale; scrive Irving Leonard a proposito del Messico che “muchos miembros de la raza conquistada fueron prósperos mercaderes”⁶, ma la maggior parte degli indigeni non godevano di questa sorte fortunata, e continuavano ad essere un popolo soggiogato ai bianchi.

Le donne spagnole arrivarono in America tardivamente, quando ormai erano già nati i figli che gli europei avevano avuto dal nativo, dall’“altro”. Le cronache di Ruy Díaz de Guzmán ci dicono che nel 1573 solo ad Asunción (Paraguay) i meticci erano già 4.000. Non vi è dubbio che il meticcio rappresentasse, ideologicamente, una minaccia per l'ordinamento sociale spagnolo: quello della *limpieza de sangre* era un concetto molto importante tra gli spagnoli stanziati in America. La “filosofia” della purezza di sangue portò alla separazione dei vari popoli nelle colonie e creò una lista molto intricata di nomenclature per descrivere le precise razze e, di conseguenza, il loro posto nella società. Scrive in merito Leonard:

Las leyes generalmente sabias que promulgò la corona española tomaron en cuenta esa amalgama racial y reconocieron como prototipos a los mestizos,

⁴ MORINO, 1984, p. 77.

⁵ Victor Zamudio-Taylor, ricercatore indipendente, curatore critico e co-produttore di film, che ha tenuto molte conferenze sull'arte latina, l'arte contemporanea, studi museali, e temi che spaziano dal meticcio, al barocco, al primitivismo e la globalizzazione negli Stati Uniti, Messico, America Latina ed Europa, sottolinea che le culture ibride sorte dall'interazione (certamente non paritaria) tra le tradizioni nativo-americane, europee e africane hanno fatto da battistrada alla cultura globale europea. In pratica, la colonia americana è la prima globalizzazione; infatti, nei secoli XVI e XVII, per la prima volta, circolano per tutto il mondo idee, oggetti e persone attraverso le vie marittime e le connessioni dell'impero coloniale. Secondo Serge Gruzinski, storico francese specializzato in tematiche latinoamericane, il meticcio del XVI secolo si dirama fino all'epoca postmoderna attuale. ZAMUNDIO-TAYLOR, 2001.

⁶ LEONARD, 1974, p. 81.

hijos del ayuntamiento de la raza blanca con la indígena; a los mulatos, y los *zambaigos* o *zambos*, como fueron llamados los productos de las uniones entre indios y negros. [...] pero los legisladores encontraron que las mezclas subsecuentes presentaban un desconcertante problema de clasificación.⁷

Per la maggior parte, i nomi dati ai diversi incroci razziali dai bianchi dominanti evidenziavano una chiara tendenza all'umorismo o all'insulto⁸.

Le donne spagnole varcarono sì l'oceano, ma, come appunta Cristina Iglesia, “sólo pocos españoles podrán tener acceso a una esposa europea”. Per quanto riguarda la presenza dell'indigena, “continuará siendo concubina del señor en la zonas más oscuras del hogar español”⁹. E non era raro che i figli bianchi (della donna) si trovassero a giocare con i fratelli meticci (figli del marito) che crescevano nella stessa casa.

Il meticcio, seppure discriminato, era un processo già avviato; ma se all'uomo non era negata la possibilità di essere promiscuo, diversa era la situazione per la donna bianca. La società spagnola del Cinquecento era decisamente patriarcale, perciò il ruolo sociale che le era imposto era invalicabile: la sua rispettabilità era legata al concetto di onore, per cui non erano ammesse trasgressioni di tipo sessuale. Inoltre, in quanto cristiana, la donna era anche tenuta ad osservare determinati precetti morali e religiosi.

In che momento della storia (e della letteratura) appare dunque la *cautiva*? Innanzitutto, occorre definire che cos'è il *cautiverio* di cui tratterà questa tesi. Credo che la definizione più esaustiva (riguardante l'America) sia nelle parole di Fernando Operé:

El cautiverio es, fundamentalmente, un producto de sociedades fronterizas donde la resistencia a la expansión blanca creó enfrentamientos y condujo a la captura de numerosos indios y colonos blancos. Es un fenómeno que se produjo en ambas direcciones: hubo cautivos indios de los blancos y cautivos blancos de los indios.¹⁰

Il fenomeno del *cautiverio* perdura per secoli, attraversando il XIX secolo e perfino epoche più recenti, in un territorio che si estende dal Messico alla Patagonia. Con il

⁷ LEONARD, 1974, p. 83.

⁸ A questo proposito sono emblematici i termini usati in Messico: *tente en el aire* era chiamata la prole di un meticcio, in quanto non “avanzava” verso la discendenza bianca né “risaliva” verso quella indigena. *No t'entiendo* era il figlio di un *tente en el aire* e di una mulatta; a volte si usavano anche nomi di animali con intento screditante, ad esempio *coyote* era chiamato il figlio di un meticcio e una indigena. LEONARD, 1974, p. 84.

⁹ IGLESIA, SCHVARTZMAN, 1987, p. 40.

¹⁰ OPERÉ, 1997, p. 50.

termine *cautivos* si indicano generalmente sia donne sia uomini. Molti uomini scrissero sono resoconti autentici del loro *cautiverio*, mentre la protagonista femminile pare essere la preferita nei racconti di finzione. Il primo resoconto autentico che ci è noto è quello dei *Naufragios* (1542) di Alvar Nuñez Cabeza de Vaca¹¹. Secondo Operé, la serie di resoconti di *cautivos* si concluderebbe nel 1984, anno di pubblicazione di *Yo soy Napeyoma. Relato de una mujer raptada por los indígenas yanomami*: è la storia romanzata di Helena Valero¹², rapita nel 1932 da una tribù indigena nell'Orinoco dopo essere stata colpita da una freccia avvelenata.

Tra questi due estremi vi è un racconto di importanza cruciale per l'evoluzione del tema: quello di Lucía Miranda, contenuto nella cronaca *La Argentina, o Historia del Descubrimiento, Conquista y Población del Río de la Plata* (1612) di Ruy Díaz de Guzmán. Il racconto definisce il prototipo del carattere della *cautiva*, che è in grado di difendere ad ogni costo il proprio onore dinanzi alla lascivia dell'indigeno. Il modello sarà ripetuto nelle opere letterarie romantiche argentine del XIX secolo, sebbene si vedranno mutare, come evidenzierò, alcuni aspetti formali e ideologici. È evidente che vi è un momento in cui il potenziale romanzesco del racconto di Guzmán aiuta a trasformare l'episodio in materia di finzione più che in documento storico; il tema del *cautiverio* in letteratura servirà da qui in poi per esprimere la problematica della relazione tra popolazioni bianche e indigene.

Tale problematica era molto sentita nell'Ottocento argentino, dunque la letteratura del tempo – a distanza di due secoli dall'opera di Guzmán – trovò nel tema del *cautiverio* una risorsa preziosa. Operé spiega la relazione tra la finzione letteraria e la realtà sociale:

¹¹ Álvaro Nuñez, detto Cabeza de Vaca (Jerez de la Frontera, 1507-Siviglia, 1559), fu esploratore e governatore delle Indie spagnole. Nel 1526 partì nella spedizione di Pánfilo de Narváez in Florida, e fu uno dei quattro superstiti del naufragio dell'imbarcazione, con cui visse per otto anni tra gli indigeni come commerciante e curatore. Percorse a piedi la parte meridionale degli Stati Uniti e nel 1536 in Messico ristabilì il contatto con gli spagnoli. Durante il viaggio raccolse le prime impressioni etnografiche che gli sarebbero in seguito servite per compilare i *Naufragios* (1542). Nel 1540 il suo secondo viaggio lo portò a sud del continente americano: scoprì le Cataratte dell'Iguazù, esplorò il fiume Paraguay e lì entrò in conflitto con alcuni coloni spagnoli insediatisi in precedenza; essi si sollevarono nel 1544 e mandarono Cabeza de Vaca in Spagna con l'accusa di abuso di potere. Dopo una parentesi di esilio, Cabeza de Vaca tornò a Siviglia ed esercitò la professione di giudice.

¹² “Scampata alla morte e catturata dagli indigeni, era stata tenuta prigioniera, passata da una banda yanoáma all'altra, presa in moglie due volte e diventata madre. Dopo molti tentativi falliti di fuga [...] era riuscita, dopo lungo tempo, a fare ritorno tra la sua gente”. MORINO, 1984, p. 44.

Es cierto que el cautiverio en la sociedad de los siglos XVIII y XIX fue un problema social, económico y político concreto al que las sociedades de frontera tuvieron que enfrentarse. Allí no hubo ficción. La ficción proviene de los modelos que se proyectaron en la literatura.¹³

In definitiva, occorre ricordare che il *cautiverio* nel XVIII e nel XIX secolo fu una verità storica quanto un tema proiettato nella letteratura, per la quale ci si avvale dei modelli precedenti.

Il “problema” dell’*indio* era molto spinoso nell’Argentina del XIX secolo; l’abitante della Pampa, infatti, non rientrava nel piano della politica espansionista degli europei. Tra le città argentine (che ambivano a eguagliare il progresso delle grandi città dell’Europa) e la grande pianura occupata dai nativi si formò quindi una frontiera mobile che, avanzando alla conquista della Pampa e della Patagonia, mirava a far sparire fisicamente le popolazioni indigene. Spiega Vanni Blengino che “nella seconda metà dell’Ottocento per l’Argentina [...] la presenza di una frontiera interna funge da stimolo e da sfida per misurare le proprie ambizioni espansioniste”¹⁴, ma è anche “la materializzazione di proiezioni politiche, emotive, culturali, economiche di una società”¹⁵ che cerca di creare un’identità nazionale.

La frontiera, perciò, era una zona conflittuale piuttosto “labile”, vale a dire priva di veri confini politici e geografici, che si estendeva dalle terre del Chaco, a sud delle province di Mendoza, San Luis e Córdoba, fino a Santa Fe e a ovest e sud di Buenos Aires (Figura 1). Le *tolderías*¹⁶ erano in antagonismo con le città creole; i *malones*¹⁷ rendevano la guerra intermittente, creando continui stati di assedio. La *cautiva* diviene dunque la metafora e il simbolo del conflitto fra le due società; infatti, secondo Iglesia, “la cautiva es la metáfora de una frontera que se desplaza pero que nunca llega a desaparecer”¹⁸.

¹³ OPERÉ, 1997, p. 58.

¹⁴ BLENGINO, 1998, p. 13.

¹⁵ BLENGINO, 1998, p. 27.

¹⁶ Accampamenti di tendoni in cui vivevano gli indigeni.

¹⁷ Le incursioni degli indigeni a cavallo.

¹⁸ IGLESIA, SCHVARTZMAN, 1987, p. 80.

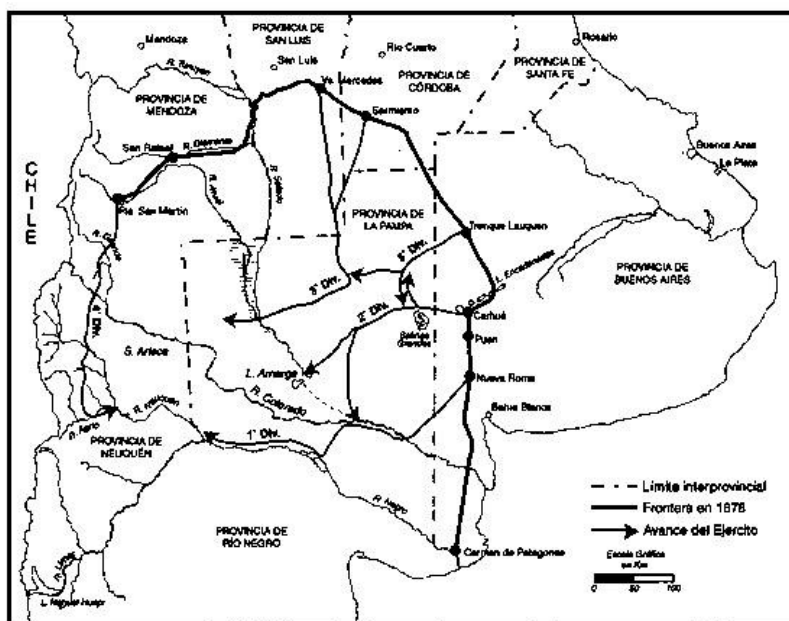


Figura 1. La frontiera nel 1878.

È proprio durante gli scontri di frontiera che si verificò, nelle parole di Gregory Zambrano, uno dei fenomeni storicamente più arcaici, “el rapto de la mujer como botín de guerra”¹⁹ (è sufficiente ricordare, in proposito, gli esempi di Elena di Troia o il ratto delle Sabine).

Nell’arco del XIX secolo, due sono i motivi che rendono attraente il tema del *cautiverio*, oltre alla fonte storica costituita dalle (poche) testimonianze: innanzitutto, la diffusione della corrente letteraria del Romanticismo, che privilegia le forti emozioni, l’esotismo, il dramma; poi, un’ideologia ottocentesca che si sviluppa in Argentina, basata sulla dicotomia civiltà/barbarie.

In *Facundo o Civilización y Barbarie*²⁰ (1845), Domingo Faustino Sarmiento suddivide concettualmente il territorio argentino, stabilendo un’opposizione tra la “caotica” terra incontaminata della Pampa e il centro urbano “civilizzato” di Buenos Aires; da un lato vi è l’interno del paese, l’America priva di regole abitata dagli indigeni, la “barbarie”, dall’altro la fascia costiera colonizzata dall’Europa, la “civiltà”.

¹⁹ ZAMBRANO, 2004, p. 37.

²⁰ L’opera nasce come denuncia contro la dittatura di Juan Manuel de Rosas, con il racconto della vita di Juan Facundo Quiroga. Sarmiento presenta una visione dell’Argentina attraverso quadri *costumbristas*, mettendo a confronto la “civiltà” con ciò che egli indica come “barbarie”, ovvero la Pampa e i *gauchos*, cercando di dimostrare che su tale barbarie è istituito il governo di Rosas.

È su questa dicotomia che si basa anche la politica dello sterminio, per cui, a causa del continuo timore di una violenta “contaminazione” da parte della barbarie, la civiltà decide di attuare una sorta di “rimodellamento” del territorio. Un’ideologia di cui sono saturi i versi del poema *La cautiva* (1837) di Esteban Echeverría, una delle opere che si analizzeranno nella tesi. Scrive in proposito Angelo Morino:

Per Echeverría la pampa è lo spazio caotico, incolto, esprime il disordine dell’uomo che è compito dell’uomo civile rimodellare. L’*indio* viene affrontato come una sorta di emanazione umana del territorio, senza che gli sia prospettata alcuna possibilità di partecipare al programma colonizzatore.²¹

Per gli scrittori come Echeverría, e per tutta la società, è difficile giungere a una conciliazione, a visione mediana tra la civiltà e la barbarie. Dunque si riesce a comprendere perché, in molti episodi di letteratura, la donna bianca riscattata dal *cautiverio*, sebbene si sia lasciata alle spalle il mondo indigeno, diventi per i bianchi una creatura irriconoscibile che è stata sottratta alle leggi e alla civiltà in modo ineluttabile. La prigionia compromette irrimediabilmente l’identità della donna bianca; infatti, Camilla Cattarulla precisa che “il corpo della *cautiva* è «altro» sia rispetto alla civiltà sia rispetto alla barbarie: è una figura della frontiera che [...] avendo vissuto tra i selvaggi, incute il timore della mescolanza tra genere umano e specie animale”²². La donna deve assolutamente mantenersi “pura”; la pena per l’unione sessuale (reale o sospettata) con l’*indio*, l’“altro”, è il rifiuto della comunità di origine.

In una posizione ancora più difficile da definire si inserisce l’eventuale prole di una *cautiva*, l’evidente conseguenza di un’unione deprecabile, che, invece di permettere di attuare la – fino ad allora – impensata unione tra le due razze, non fa che rimarcare un confine e di disprezzo e discriminazione. Si ritorna al concetto di *limpieza de sangre*, che perdurerà ancora tenacemente fino ai primi decenni del XX secolo: la possibilità del meticcio, nell’ideologia romantica, include il pericolo della perdita della “purezza” della razza bianca.

Il tema del meticcio permea i versi del poema *Tabaré* (1888) dell’uruguayano Juan Zorrilla de San Martín. Qui il figlio indigeno della *cautiva* sperimenta, tramite il

²¹ MORINO, 1984, p. 64.

²² CATTARULLA, 2006, pp. 99-100.

ricorrere assiduo del ricordo della propria origine provocato dall'incontro con la spagnola Blanca (il cui nome è simbolico), le sensazioni di disagio e dolore dettate dalla sua difficile identità di meticcio. Ma l'opera ha anche un altro significato: Tabaré, il protagonista di Zorrilla, è un rappresentante del meticcio culturale ed etnico dei nuovi tempi. Il proposito dello scrittore è quello di ridare voce agli indigeni estinti, in questo caso la tribù dei Charrúa, e di esaltarne la storia. Tuttavia, non approfondirò tale opera nella tesi, in quanto privilegerò la trattazione di opere argentine.

In Argentina, la Campaña del Desierto del 1883-84 condotta dal generale Julio Argentino Roca, mirata all'annichilamento degli insediamenti indigeni a ovest e sud di Buenos Aires, pose definitivamente fine ai *malones*; non ci sarebbero più stati né frontiera né *cautivos*. Estinti gli indigeni, si dissolse anche la minaccia tanto temuta dalla civiltà. Dopo tale data, il tema storico divenne materiale prettamente letterario.

Il tema letterario della *cautiva* sarà affrontato in questa tesi tramite l'analisi, nel primo capitolo, del romanzo *Marta Riquelme* (1902) di William Henry Hudson, che sarà posto in comparazione, trovando affinità e differenze, con un poema di mezzo secolo prima, *La cautiva* (1837) di Esteban Echeverría. Le protagoniste delle due opere, rispettivamente Marta e María, desiderano e attuano la fuga dalle *tolderías*, nella speranza di recuperare la vita originaria alla quale sono state sottratte (solo Hudson, come si vedrà, offre uno scorcio della vita di Marta prima del rapimento, Echeverría invece non dà alcuna informazione sulla sua eroina, mantenendola quasi anonima).

Nel 1860 la scrittrice argentina Eduarda Mansilla rinnovò, nel romanzo *Lucía Miranda*, la storia della *cautiva* Lucía raccontata per la prima volta da Ruy Díaz de Guzmán, inserendo nella narrazione elementi assolutamente inediti, volti, in primo luogo, alla caratterizzazione biografica, psicologica e intellettuale di quella che, nelle opere degli autori maschili, era sempre stata per lo più un'eroina standardizzata e anonima; in secondo luogo, tali nuovi elementi (come la passione di Lucía per la lettura e le lingue), consentono a questa *cautiva* di svolgere una funzione di "mediatrice culturale" tra la propria cultura e quella indigena. Lucía cerca di stabilire un ponte tra due popoli che però partono da basi culturali assai differenti, e difatti fallisce. Il suo ruolo nel romanzo nasce anche in relazione a una differente concezione dell'indigeno di

Eduarda Mansilla stessa, che prova a mettere in luce in alcuni membri dei Timbù un certo grado di passione e sentimento, insomma una certa “umanità”, impensabile nelle opere di altri autori come Echeverría.

Il modello di *cautiva*, che ebbe inizio con Guzmán e che fu ripreso nell'Ottocento, sarà rielaborato nel corso del Novecento, in particolare da Jorge Luis Borges nel racconto “Historia del guerrero y la cautiva”, contenuto nella raccolta *El Aleph*, pubblicata nel 1949. Il racconto dimostra come, dopo più di un secolo di letteratura, il tema della *cautiva* sia ancora trattato, ma stavolta in chiave antitetica. Nelle opere ottocentesche la *cautiva* vive in maniera verosimilmente distonica la condizione di prigionia, sottomissione e abuso; è martoriata nella mente e nel corpo da una condizione degradante, è sperduta nella Pampa ignota, è torturata, ostacolata nell'anelata e salvifica fuga, e assapora l'amaro oltraggio dei suoi più intimi valori morali e cristiani. Nel racconto di Borges, che sarà analizzato nell'ultimo capitolo della tesi, si assiste invece al sovvertimento della reazione che deriverebbe dalla prigionia, e la *cautiva* (bionda e inglese), invece di vivere in modo drammatico la propria condizione, pare appagata dai nuovi costumi, ed è felice di essere sposata con un indigeno e di aver avuto da lui due figli; per di più, avendo ormai assimilato i modelli comportamentali “altri”, è descritta nell'atto di bere del sangue che cola da una pecora sgozzata, un atto attribuito agli indigeni in molte pagine di letteratura ottocentesca.

Nello stesso capitolo saranno poi osservati altri due racconti di Borges che trattano il tema in questione: “El cautivo” e “La noche de los dones”, inclusi rispettivamente nelle raccolte *El hacedor* (1960) e *El libro de arena* (1975).

È opportuno nominare, in merito al Novecento, almeno un'altra opera, seppure per i limiti imposti da questo studio non vi sia la possibilità di approfondirla: si tratta del romanzo *Ema, la cautiva* (1981) di César Aira. In maniera analoga al “ribaltamento” che avviene in Borges, anche qui la barbarie si trasforma in una forza liberatrice: Ema è l'amante di molti uomini, il suo corpo diviene simbolo di una sessualità complessa; finché, nello spazio patagonico in cui è stata relegata, la *cautiva* cercherà il proprio destino, diventando perfino una *criadera*.

Particolarmente interessante e illuminante da un punto di vista critico, per chiunque voglia avvicinarsi al tema, è il lavoro di Susana Rotker, *Cautivas: Olvidos y memoria en la Argentina* (1999)²³. La studiosa, nativa del Venezuela, ha condannato l'oblio e il silenzio che in Argentina imperano sul tema del *cautiverio*, paragonando la "sparizione" documentale e storica delle *cautivas* ad un fatto storico più recente, quello dei *desaparecidos*; così facendo, ha evidenziato come in Argentina vi sia una sorta di triste circolarità riguardo all'oblio delle vicende storiche "scomode". Affermando che spesso prigionia è sinonimo di sparizione, Susana Rotker riconosce che sia i racconti autentici che ci sono pervenuti sia la letteratura sono insufficienti a ricostruire la realtà di quello che fu un incontro e confronto tra la cultura bianca e quella indigena: "The real captives – not the idealized captives of paintings or poems, but the flesh-and-blood captives – no one remembers"²⁴.

Nel primo, secondo e terzo capitolo, si analizzeranno quindi le opere già nominate (*La cautiva*, *Marta Riquelme*, *Lucía Miranda* e i racconti di Borges) per cercare di mettere in evidenza le caratteristiche peculiari con cui è stato trattato il tema in ognuna di esse. Si può già premettere che, nonostante le variazioni stilistiche e formali tra gli autori, la caratterizzazione dell'indigeno con connotati bestiali, sanguinari e violenti rimane pressoché invariata: soltanto Eduarda Mansilla, come già detto, si distacca in parte dalle violente descrizioni di barbarie degli autori maschili del suo secolo.

Anche in campo figurativo esiste una tradizione sul tema del *cautiverio*, in particolare ad opera di pittori quali Johann Moritz Rugendas, pittore tedesco della prima metà dell'Ottocento, che realizzò alcuni dipinti a soggetto etnografico; Ángel della Valle, pittore argentino che visse nella seconda metà dello stesso secolo, e l'uruguayano Juan Manuel Blanes.

Camilla Cattarulla specifica che "la connotazione ideologico-politica [che caratterizza la cultura argentina] si va via via perdendo nelle poche opere pittoriche e plastiche che nella prima metà del XX secolo continuano a utilizzare il tema della

²³ Per questa tesi, per questioni di reperibilità, ci si è avvalsi della versione in inglese. Edizione originale: *Cautivas: Olvidos y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1999.

²⁴ ROTKER, 2002, p. 47.

cautiva o del *malón*”²⁵, ovvero il “problema” dell’*indio*, essendo ormai lontano, fa sì che gli indigeni possano dunque “entrare a pieno titolo in quell’archivio iconografico che, così come per la letteratura, rinvia al passato”²⁶.

È quindi alle rappresentazioni figurative di indigeni e *cautivas* che si dedicherà infine l’appendice, in quanto ultima tappa di questo breve percorso di analisi di un tema storico, artistico e culturale divenuto irrinunciabile per la nazione argentina.

²⁵ CATTARULLA, 2006, p. 101.

²⁶ CATTARULLA, 2006, p. 100.

1. Le *cautivas* di Echeverría e Hudson: la fuga dalla Pampa

La cautiva (1837) di Esteban Echeverría²⁷ è un poema di 2142 versi composto di nove parti e un epilogo; è considerata la prima grande opera della letteratura argentina, e si inserisce nella corrente del Romanticismo ispano-americano²⁸, il quale, rispetto a quello europeo, presenta qualche differenza: se in Europa la Natura è esaltata come rifugio per coloro che fuggono dalla bruttura della città della Rivoluzione Industriale, in opere argentine come *La cautiva* essa è assolutamente inospitale, avversa, tremenda e potente. L'utilizzo di tale contrasto è funzionale allo scopo di evidenziare la dicotomia civiltà/barbarie, alla quale aderiva lo stesso Echeverría. L'autore del poema *La cautiva* desidera creare una letteratura prettamente americana, emancipata dai modelli spagnoli, e lo fa sotto l'influenza della corrente romantica, ritraendo con gusto e realismo il territorio pampeano. Infatti, il Romanticismo ispano-americano non vuole copiare

²⁷ Esteban Echeverría (Buenos Aires, 1805-Monteideo, 1851), iniziati gli studi in Argentina, partì per l'Europa nel 1825 per continuare la sua formazione e vi restò fino al 1830; a Parigi, allora città feconda, e pervasa dal nascente socialismo utopico che si opponeva al razionalismo scientifico dell'Illuminismo, fu a contatto con le tendenze politiche e letterarie del momento (forse assistette alla rappresentazione di *Hernani* di Victor Hugo, massimo esponente del Romanticismo francese). Nel 1831, al ritorno, pubblicò in Argentina le prime poesie romantiche. Nel 1832 l'opera *Elvira o la novia del Plata* inaugurò il Romanticismo ispano-americano. L'interesse dello scrittore per la cultura e i problemi sociali dell'Argentina lo resero un importante punto di riferimento per la cultura e la politica della sua patria. Costretto ad esiliarsi durante il governo del dittatore Juan Manuel Rosas, si trasferì in Uruguay dove, oltre alla difficoltà economica, vide aggravarsi anche la salute; morì infatti a Montevideo per un'infezione respiratoria. *La cautiva* (1837), storia del ratto, della prigionia e del frustrante ritorno alla civiltà di María e Brian, che si conclude con la tragica morte di entrambi i protagonisti, è considerata la sua migliore opera in versi. Interessante è anche il testo de *El matadero*, scritto tra il 1838 e il 1840, considerato, per i dettagli spesso cruenti delle descrizioni, il primo racconto realista del Río de la Plata, seppure si inserisca in epoca romantica.

²⁸ La prima generazione romantica ispano-americana è quella del '37, detta anche "romantico-costumbrista": il Romanticismo arriva dall'Europa verso la terza decade del secolo e viene accolto dalla maggior parte degli autori, in contemporanea assume molta importanza anche l'elemento "costumbrista", nel quale predomina il realismo di paesaggi e personaggi. Il Romanticismo sorge al principio del XIX secolo in Francia e Inghilterra, ma le sue radici vanno ricercate in Germania, nello *Sturm und Drang*, movimento che si ripropone di restituire valore al sentimento e alla libera espressione. Tra le caratteristiche letterarie vi sono la ricerca dell'emotività e delle passioni, l'ambientazione esotica o oscura e l'importanza della Natura, i cui elementi (boschi, fiumi, nubi...) cambiano in relazione ai sentimenti del personaggio.

quello europeo, bensì crea argomenti che riflettano la società del Nuovo Continente e la sua volontà di affermare una propria identità nazionale. In questo senso è da intendersi l'uso del linguaggio, ricco di americanismi, e di vocaboli che, oltre ad avere una funzione espressiva, hanno anche una valenza estetica. In *La cautiva* la ricchezza lessicale va di pari passo con la descrizione di paesaggi e stati d'animo; è infatti in tali descrizioni che l'opera acquista il più alto valore letterario. Echeverría pensa appositamente per questo poema il metro adatto, l'ottosillabo, che alterna ad altri tipi di metro (come l'esasillabo), oltre ad intervallare anche diverse strutture formali (decime e *romances*) a seconda delle occasioni, in quanto, come l'autore stesso dichiara nell'*Advertencia*, prologo alla raccolta delle *Rimas* che contiene il poema:

La forma, es decir, la elección del metro [...] son exclusivamente del autor quien [...] ha sabido escoger la que mejor quadrase a la realización de su pensamiento. [...] De aquí la necesidad de cambiar a veces el metro, para dar al canto las entonaciones conformes al efecto que se intenta producir.

Il tema dell'opera è tipicamente romantico: si tratta delle peripezie di una coppia di innamorati che, dopo aver attraversato una serie di circostanze avverse, perverranno a un finale tragico. Nella linea romantica convenzionale si inserisce anche la caratterizzazione idealistico-soggettiva della Natura, tuttavia, in questo caso, il romanticismo argentino sottolinea la violenza degli elementi naturali, perché non è l'indigeno il peggior nemico dei due fuggitivi, bensì la Pampa. Lo scenario pampeano si fonde con la selvaticità dei riti indigeni, nella Natura è insita una ferocia che segna la frustrante fuga di María e Brian, manifestandosi prima sottoforma di un incendio, poi di un copioso ruscello e infine nell'attacco di un puma. La figura dell'indigeno è completamente opposta a quella del "buon selvaggio" di Jean-Jacques Rousseau²⁹: barbari e bestiali, gli indigeni del banchetto del canto II, "El festín", assumono

²⁹ Jean-Jacques Rousseau (Ginevra, 1712-Ermenonville, 1778), scrittore e filosofo svizzero, vedeva una divaricazione sostanziale tra la società e la natura umana; affermava che l'uomo fosse, in natura, buono, un "buon selvaggio", e che fosse stato corrotto in seguito dalla società civile e colta; vedeva questa come un prodotto artificiale nocivo per il benessere degli individui, in quanto portatrice di degenerazione e vizio. L'idea del "buon selvaggio" può essere servita agli Europei, in parte, come tentativo di ristabilire il valore degli stili di vita indigeni e per delegittimare gli eccessi imperialistici; definendo gli uomini "esotici" come moralmente superiori, controbilanciavano le inferiorità politiche ed economiche percepite. Il buon selvaggio come protagonista o, più spesso, affiancato al protagonista, è stato per lungo tempo un personaggio popolare tipico della letteratura. Forse il primo più notevole esempio è Venerdì nel *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe.

addirittura tratti vampireschi: “como sedientos vampiros/ sorben, chupan, saborean/ la sangre” (II, 73-75). Qui appare il primo riferimento alla “muchedumbre de cautivas/ todas jóvenes y bellas” (II, 35-36), delle quali si sono appropriati gli indigeni durante una scorreria che è andata a buon fine; esse piangono senza consolazione, mentre i loro rapitori bevono sangue e intonano canti di guerra, esaltati dalla vittoria.

Il canto III si intitola “El puñal”: è con un pugnale che María ha ucciso Loncoy, il cacicco che ha cercato di oltraggiare il suo onore, e con la stessa arma uccide, con coraggio mascolino e ardente istinto, un indigeno calpestato per errore mentre si dirige verso Brian, anch’egli prigioniero e ferito, per condurlo con sé nella fuga notturna. Brian teme che María sia stata oltraggiata dal nemico, e per orgoglio non vorrebbe seguirla: “Del salvaje la torpeza/ habrá ajado la pureza/ de tu honor [...] / ya no me es dado quererte” (III, 191-193). María lo rassicura mostrandogli il pugnale insanguinato che l’ha difesa dalla brama dell’indigeno, e cerca di sollecitare in lui l’istinto vitale, nonostante Brian si sia già rassegnato, con animo debole, alla morte³⁰.

Il cammino della *cautiva* è faticoso e non le risparmia sofferenza, come si legge sempre nel canto III: “con el hambre y sed luchando/ el cansancio y el dolor” (III, 239-240). Da cristiana ferma e speranzosa, María si affida al volere divino, che guiderà i suoi passi e quelli dell’amato; la prima stella visibile nella notte è infatti “por Dios enviada” (III, 296) ed è luce di speranza. Il componimento è un alternarsi di luce e oscurità che corrisponde ai momenti in cui María sente accendersi o affievolirsi la speranza, e di conseguenza la fede in Dio. Il resto del poema si svolge in un *pajonal* nella Pampa, in cui María, mossa dalla sua indole materna, protettiva e al contempo eroica, culla con teneri sguardi e preziose attenzioni l’esangue Brian. Nel canto V si legge: “infeliz mujer/ Flor hermosa y delicada/ perseguida y conculcada/ por cuantos males tiranos/ dio en herencia a los humanos/ inexorable poder” (V, 90-95); la *cautiva* è qui rappresentata come un tragico personaggio incalzato da un potere divino ostinato; è questo uno dei tanti passaggi in cui si sente l’intervento del narratore (la donna è

³⁰ María è una donna dalla forte personalità, che assume caratteristiche virili al fine di salvare il proprio uomo. Brian appare invece come un uomo debole, sebbene nell’opera si faccia menzione al suo carattere di guerriero indomito, molto temuto dagli indigeni. La sua posizione fatalista e rassegnata non aiuta María a superare le difficoltà, e il suo più grande rimpianto rimane quello di non essere morto in battaglia per servire la patria con onore.

“infeliz”, “flor hermosa y delicada”). Lontano però dall’essere già abbattuta e priva di vigore, María esclama: “¡Gracias te doy, Dios supremo!” (V, 113), e si rinforza in lei la fede, perché ha trovato un ruscello d’acqua. Di nuovo dimostra la sua tempra, sia mentale sia fisica, caricando Brian sulle proprie spalle per portarlo a bere. Ma la buona stella inesorabilmente scompare: “Su astro, al parecer, declina” (VI, 8), e María si agita, come se avvertisse un oscuro presagio. Eppure lo sconforto e la fatica ancora non soffocano il suo coraggio, e la poesia di Echeverría riassume una verità indiscutibile per la *cautiva*, soffermandosi sull’importanza dell’amore nel darle l’impulso di sopravvivenza: “Sin el amor que en sí entraña/ ¿qué sería? Frágil caña/ que el más leve impulso quiebra/ ser delicado, fina hebra/ sensible y flaca mujer” (VI, 40-45). È l’amore di María per il figlio che vuole ritrovare, quello che ha perduto durante la scorreia indigena e che forse vive ancora, il vero animatore della sua forza. Tuttavia, la resistenza psicologica non è salvaguardata fino alla fine: due eventi segnano gravosi la psiche di María. Il primo è la morte di Brian, che è anche la caduta della speranza cristiana: “[Dios] Salvar tu vida ha jurado”, diceva María all’amato (VII, 129). Dopo averlo salvato dall’incendio che si propaga nel *pajonal*, sollevandolo nerboruta sulle proprie spalle, il suo amato muore comunque; la tristezza spodesta il momentaneo sollievo, María è aggredita da presentimenti e presagi, muta e catatonica (VIII, 29, “perdida en el vacío”), forse per la prima volta si sente fragile e vinta; tutti i suoi affanni non sono valse a nulla, e nell’immobilità notturna si rende pienamente conto della sua tremenda condizione di abbandono e solitudine. Infine sviene, estenuata dall’affanno. Dopo la morte di Brian, solo il cielo, solo quel Dio che le ha dato la sofferenza che vive, può scandagliare davvero il suo dolore. Nel canto IX, il conclusivo, “ella, entre todos lo seres,/ como desechada escoria/ lejos, olvidada está” (IX, 13-15). Il campo referenziale cambia, da parole denotanti forza e vigore si passa a “tristeza” e “dolor” (IX, 29-30). In un’ultima invocazione, María si rivolge a Dio, ma non si tratta più di speranza, bensì di rimprovero: “Tú ¡oh Dios! no permitiste/ que mi amor lo salvase” (IX, 45-46). María si allontana dal *pajonal*, e non ancora rassegnata prosegue il suo cammino con pena, senza nemmeno far caso ai piedi sanguinanti: “como mísera demente/ mueve sus heridos pies” (IX, 155-156). L’impressione che i soldati hanno nell’incontrarla è quella di vedere un

“pálido fantasma” (IX, 233-234). María è ancora attaccata alla sua ultima speranza di madre, ma quando chiede notizie di suo figlio è presto delusa: i soldati le rivelano che gli indigeni lo hanno sgozzato³¹. María cade morta, e l’interrompersi fulmineo del suo vigore è descritto con brillante sinteticità: “[...] espíritu robusto/ lo más acerbo e injusto/ de la adversidad probó/ un soplo débil deshizo” (IX, 259-262). Il “materno grito” (IX, 273), il sentimento di madre, è il motore più profondo, ma anche il punto più debole di qualunque donna. È l’amore ciò che rende María prima forte e speranzosa e poi vulnerabile e vinta: senza gli affetti, ovvero il marito e il figlio, ormai perduti, il ritorno della *cautiva* non ha senso. Il suo percorso l’ha irriducibilmente segnata, e muore infine in uno spazio di frontiera conteso tra due mondi, del quale rimane il simbolo e la vittima.

In un’opera che appare più di sessant’anni dopo *La cautiva*, il racconto-romanzo *Marta Riquelme* contenuto nella raccolta *El ombú* (1902) di William Henry Hudson³², si ritrovano motivi letterari del tutto simili a quelli di Echeverría, quali l’importanza dell’amore e degli affetti per la *cautiva*, la sua profonda cristianità e il vacillare della fede, la sua progressiva degradazione fisica e psicologica e infine il ritorno infausto al termine della difficile fuga.

I paesaggi descritti da Echeverría furono realmente visti dall’autore, quando passava del tempo a Los Talas, una *estancia* della sua famiglia a nord-ovest di Buenos Aires. Anche Hudson fu un attento descrittore dei paesaggi naturali, dei quali era osservatore appassionato; non a caso, *Marta Riquelme* è ambientato in quella pianura pampeana in cui egli stesso visse con la famiglia in gioventù. Scrive in proposito Miguel Espejo:

³¹ L’immagine dell’indigeno che sfoga la propria violenza contro donne e bambini servì certamente per demonizzare la razza “selvaggia” e porre una giustificazione all’ideologia razzista bianca e alla politica di sterminio in seguito attuata.

³² William Henry Hudson (Quilmes, 1841-Londra, 1922) nacque da genitori statunitensi ma di origine inglese, in una *estancia* chiamata Los Veinticinco Ombúes; anche attualmente, nelle adiacenze si possono osservare i famosi ombù che servirono d’ispirazione allo scrittore per il suo racconto omonimo. I suoi genitori si trasferirono a Chascomús, dove il giovane Hudson visse a contatto con *gauchos*, *jinetes* e *pulperos*, circondato dalla grande pianura pampeana. Nel 1871 viaggiò in Patagonia; cominciò a prendere appunti sulle curiosità naturali, su uccelli, mammiferi, insetti e piante, osservazioni che si rivelarono fondamentali per i suoi successivi scritti sull’ornitologia argentina. Nel 1878 partì per l’Inghilterra, dove continuò ad osservare la natura e gli uccelli. Nel 1885 pubblicò *The Purple Land*, opera di forte eco sudamericano, seguita da *El ombú* (1902), *Green mansions* (1904), *Far away and long ago* (1918), oltre che da varie opere ornitologiche. L’autore, nonostante la produzione scritta in lingua inglese, è riconosciuto come appartenente alla letteratura argentina sotto il nome di Guillermo Enrique Hudson.

“William Hudson describe la pampa, donde transcurrió su infancia y juventud, con la minuciosidad y afecto que resulta imposible, aun cuando escribió en inglés, no considerarlo un autor estrechamente vinculado a la Argentina”³³.

Occorre comunque evidenziare le differenze tra le due opere, innanzitutto sotto l’aspetto formale: *La cautiva* è un poema in versi, *Marta Riquelme* è un romanzo, o piuttosto un racconto lungo. La versione originale è scritta in inglese, Hudson si trovava infatti dal 1878 in Inghilterra, dove scrisse i racconti contenuti in *El Ombú* e altre opere; in Argentina era sconosciuto, e solo successivamente i suoi lavori, anche naturalistici, furono tradotti in spagnolo³⁴.

Tra le due opere, come accennato, vi è anche una certa distanza temporale. È chiaro che l’Argentina del 1900 viveva in una cornice storica differente: nel 1853 era stata istituita l’unità nazionale e proclamata la nuova Carta Costituzionale. Echeverría era morto un paio di anni prima, esiliato in Uruguay, nel 1851. L’Argentina era ora una confederazione di stati, alla quale Buenos Aires aveva aderito nel 1862. Negli anni ’80 dell’Ottocento, la Campaña del Desierto aveva soggiogato e sterminato le rimanenti tribù indigene della Pampa meridionale e della Patagonia; Hudson allora era già partito per Londra, ma, sebbene avesse adottato la lingua inglese, non aveva dimenticato le sue radici, dal momento che in ogni sua opera è presente il ricordo della terra natia.

Marta Riquelme inizia con il viaggio del prete Sepúlveda – narratore in prima persona della vicenda – sul treno che, partito da Córdoba, si snoda tra le montagne rocciose e inospitali della cordigliera andina, nella provincia di Jujuy, verso Yaví, “un pueblecito desparramado de unas noventas almas, ignorantes, la mayor parte indios” (p. 6).

Per quanto riguarda la Natura, commenta Morino che “il racconto di Hudson [...] descrive l’entroterra argentino nei contorni di una tenebrosa contrada impermeabile agli apporti salvifici del cattolicesimo”³⁵.

³³ ESPEJO, 2004, p. 95.

³⁴ Nel 1924 il famoso poeta indù Rabindranath Tagore (premio Nobel per la Letteratura nel 1913) si trovava a Buenos Aires; alla domanda di un giornalista di “La Nación” che gli chiese come conoscesse la natura dell’Argentina rispose: “Dai libri di W. H. Hudson, che era un ornitologo illustre. Hudson mi ha fatto scoprire la terra argentina”.

³⁵ ANGELO MORINO, 1984, p. 67.

Non è un caso che, proprio in un luogo in cui il prete sente fortemente l'abbandono di Dio, egli cada in due peccati esecrabili: il primo è la collera, che si scatena dinanzi all'"ignoranza" degli indigeni, e il secondo è l'amore per Marta Riquelme, la quindicenne spagnola che vive a Yaví con la madre vedova. Sepúlveda descrive la bellezza di Marta per una pagina intera: la sua pelle bianca, gli occhi violacei, la chioma biondo scuro che "causaba verdadera admiración" (p. 17). È questa una differenza sostanziale tra l'opera di Hudson e quella di Echeverría, in quanto quest'ultimo non descrive mai María, salvo un vago accenno ai capelli neri e alle spalle bianche, che è da ricondurre all'adesione a un modello di bellezza di donna spagnola stereotipato più che a una vera volontà descrittiva e caratterizzante.

La "pasión mundana" (p. 17) che il prete sente crescere verso Marta lo porta a decidere di non frequentare più casa Riquelme, investendosi d'ora in avanti del ruolo di narratore-spettatore appartato dagli eventi.

Ormai ventenne, Marta si sposa con Cosme Luna, un giovane poco raccomandabile, inoperoso e dedito al vizio del gioco; Marta, innamorata, non vede i suoi difetti, e il prete Sepúlveda, nella taciturna consapevolezza della vera natura di Cosme Luna, commettendo un nuovo peccato, inizia a immaginare "centenares de medios de matarlo" (p. 19). Questa gelosia ricorda molto quella di un altro prete della letteratura: Claude Frollo, uno dei protagonisti del romanzo storico *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo³⁶.

³⁶ Forse non casualmente ritorna in questa tesi il nome dello scrittore francese, già nominato in relazione con il Romanticismo e con l'influenza da lui avuta, e non solo da lui, su Esteban Echeverría. In *Notre-Dame de Paris*, l'arcidiacono Claude Frollo non solo pensa, ma perfino attua il suo malefico desiderio: reso impuro dalla gelosia, pugnala Febo di nascosto durante l'incontro clandestino con Esmeralda. Anche Febo presenta delle affinità con Cosme Luna (al di là del bizzarro gioco onomasiologico tra Febo, ovvero *phoebus* = "sole", e il nome del personaggio di Hudson che rimanda all'astro notturno): avvenente, piacente alle donne, è in realtà un individuo dal basso profilo morale, che non esita a negare di conoscere Esmeralda e a guardarla penzolare dalla forca senza battere ciglio. Lo stesso atteggiamento lo troviamo in Cosme Luna, seppure per una ragione differente: misconoscerà infatti Marta nel momento in cui ella si presenterà davanti ai suoi occhi con l'aspetto deteriorato e indesiderabile della *cautiva*, condannandola a un'ultima definitiva sofferenza che ne propizierà la morte. Vi è un'ulteriore coincidenza da rilevare tra l'età di Marta e quella di Esmeralda: entrambe nelle rispettive opere sono quindicenni. Non è da escludere, del resto, che Hudson potesse conoscere l'opera di Hugo, data la sua fama internazionale già all'epoca, e vista la presenza delle sue opere nei paesi europei, ma anche negli Stati Uniti e in America del Sud, come attesta John Andrew Frey: "Outside of France there are important collections in Argentina, in the Museo Nacional de Bellas Artes [...] the existence of important collections outside France attest to the universal genius of Victor Hugo and the respect given him by the entire world". FREY, 1999, p. 69.

Marta parte con il figlio da poco avuto per raggiungere il marito arruolatosi nell'esercito al Sud; qualche tempo dopo giunge notizia nel paese che il suo convoglio è stato assaltato dagli indigeni. Ragionevolmente, da qui in poi il prete non dovrebbe avere nozione di ciò che le accade, ma il capitolo III comincia così: "Marta no había muerto; pero lo que le aconteció después de su partida de Yaví fue lo siguiente: Cuando los indios atacaron al convoy [...]" (p. 24). La narrazione continua con il presupposto che sia già accaduta tutta la vicenda, che Marta sia tornata e abbia raccontato gli eventi, riportati poi dal prete nel suo manoscritto.

Marta viene comprata da un indigeno che la rende sua moglie. L'infrazione è resa grave da due condizioni: Marta è già una moglie ed è cristiana. Leggiamo dopo poche righe dall'inizio del capitolo III: "Para Marta, una cristiana, la esposa de un hombre que amaba demasiado bien, este terrible destino que le sobreviniera fue insoportable" (p. 24). Inoltre, gli indigeni le hanno tolto il bambino dalle braccia per portarlo in qualche posto lontano, e la *cautiva*, pazza dalla pena, tenta la fuga.

Come la *cautiva* di Echeverría, anche Marta sceglie come alleato lo schermo della notte. Quello della *cautiva* è un destino dalla crudeltà accanita, il suo cammino è progressivamente ostacolato, tanto da condurla a una graduale degradazione fisica e mentale. La *cautiva* non sceglie la fuga solo perché si presenta come sua unica possibilità, vi è di più; la morale di Marta e María è attaccata infatti su vari fronti, il contatto con l'*indio* viola l'interdizione di promiscuità con il nemico, intacca l'onore della donna (ancor più perché, nel caso di Marta, è stato violato) e sfida la moralità cristiana. Come la *cautiva* di Echeverría, anche Marta – seppur priva dell'exasperazione eroica di María – è mossa alla fuga dall'amore sincero verso il marito, in questo caso Cosme Luna, dal quale intende ritornare.

Dopo il tentativo fallito di fuga, Marta viene torturata, denudata, frustata quasi fino alla morte, rapata e legata a un albero. Se Echeverría aveva sottolineato la barbarie degli indigeni descrivendo il sanguinolento festino, Hudson non manca di inserire nella sua narrazione un elemento non meno brutale: la tortura.

Dopo un anno, Marta dà alla luce un bambino, un meticcio, e l'istinto materno è per lei "el único consuelo" (p. 25). Dopo cinque anni, i figli meticci sono tre.

Un'occasione di fuga più favorevole le è offerta da un'altra *cautiva*, che ha convinto il marito indigeno a riportarla al suo paese, e ha ottenuto tale permesso anche per lei. Non le è consentito però di portare i figli con sé, “*entonces empezó una lucha cruel en su pecho*” (p. 26): la donna deve scegliere tra la fuga solitaria e l'alternativa di restare con i figli, ma prigioniera; la donna combatte per il suo diritto (la *cautiva* di Echeverría aveva perfino alzato sulle spalle lo sfinito Brian, pur di portarlo con sé), e infine le è concesso di portare solo il minore dei tre.

Si legge nella prosa di Hudson: “*empezó el viaje, que debía durar muchos días, durante los cuales había de padecer de hambre, sed y cansancio*” (p. 27), come un'eco dei versi già citati di Echeverría riguardanti le pene della fuga.

Marta vede sottrarsi anche il figlio che ha potuto condurre con sé; quando chiede di lui, l'indigeno le risponde che è caduto nel fiume. Seppure il delitto sia tacito, è ovvia anche qui la volontà dell'autore di rappresentare l'indigeno come uno spietato infanticida: egli ha gettato nel fiume il figlio meticcio di Marta con la stessa freddezza con cui gli indigeni nel poema di Echeverría hanno sgozzato il bambino bianco di María. Emerge dunque una crudeltà agghiacciante che non ammette preferenze: l'indigeno è in grado di uccidere la prole altrui quanto la propria.

Nonostante la calura, Marta, stanca e quasi delirante, giunge a Yaví. Il prete osserva stavolta la sua bellezza sciupata, il viso “*arrugado por el sufrimiento*” (p. 28), la testa priva dei capelli che amava. Se ancora qualcosa tiene Marta in vita è la speranza di rivedere Cosme Luna, ma “*toda la esperanza, la vida y el fuego*” (p. 30) di Marta si spengono per sempre quando suo marito la rinnega e ignora, dandola perfino per morta, sebbene la veda davanti a sé.

María appariva negli ultimi versi di Echeverría come una inutile “scoria”; similmente, Marta nelle ultime pagine di Hudson appare come un rifiuto della comunità. Quando gli abitanti di Yaví la vedono, la accolgono “*como a una que hubiera tornado de la tumba*” (MR, p. 28), ricalcando la reazione dei soldati che vedono María, al suo ritorno, come fosse un fantasma.

Marta sparisce da Yaví; sarà un tale Montero a portare sue notizie, raccontando di come, tra gridi e lamenti, sia giunta a prendersela con Dio, ingiuriandolo in modo

terribile: è di nuovo l'impressione, come riscontrato nel poema *La cautiva*, di una ingiusta persecuzione, di un destino che prevale su ogni forza e volontà, tragicamente. Nello spazio occupato dagli indigeni nemmeno Dio può intervenire per apportare speranza e salvezza.

Due disillusioni principali sembrano operare sulla psiche di Marta: una è quella cristiana, l'altra quella amorosa. Marta è stata privata dell'onore, dei figli, del marito e infine della fede in Dio. Ha perso, riassumendo, la propria identità: non è la moglie dell'uomo bianco, non è la moglie dell'indigeno, non può più essere madre del primo figlio che le è stato sottratto, né tantomeno può essere madre dei figli meticci che non ha potuto portare con sé e di quello l'indigeno ha gettato nel fiume. Rapata, torturata, magra come uno scheletro, non è che il prodotto di un annichilamento tanto crudele che può essere paragonato, con un salto temporale, a quello patito, nella mente e nel corpo, dai deportati nei campi di concentramento nazisti. Impazzita, senza coscienza di sé, Marta fugge nei boschi. Vi è una certa insistenza da parte del narratore nella descrizione degli occhi, che rendono evidente come Marta stia perdendo perfino la natura umana, e si stia trasformando in una creatura animale: “ahora sus ojos eran redondos y de salvaje aspecto, tres veces más grandes de lo que eran de ordinario, llenos de un fuego [...] los ojos de algún animal que se ve acosado [...] los ojos dementes y desolados, de los cuales había desaparecido toda expresión humana” (p. 37).

È l'ultimo stadio di un processo di annientamento dell'identità, prima che sopraggiunga la morte: per la *cautiva* è impossibile tornare ad essere ciò che era, e le è altrettanto impossibile comprendere ciò che è. L'unione con l'indigeno, oltre ad essere indesiderata e a violare l'interdizione, ha messo in dubbio la sua stessa identità, lasciandola in un incerto “intermedio”.

Quando il prete le si avvicina, la donna prorompe in grida così atroci da essere insopportabili. Ma Marta Riquelme, al contrario della *cautiva* di Echeverría, non muore veramente, perché una sorte mitica e fantastica le è riservata: si trasforma infatti in un improbabile *kakué*, un uccello leggendario, proprio davanti allo scettico Sepúlveda che, al principio, aveva rimproverato certe superstizioni agli indigeni del paese, incollerendosi. L'uccello primordiale con il suo verso fa ancora udire la voce e la

sofferenza di Marta; la metamorfosi fonde il mito della *cautiva* con le credenze indigene, come a confermare un'unione e una mescolanza divenute irreversibili. Nessuna voce è data invece alla prole meticcia, destinata, perlomeno nella letteratura, a scomparire; i bianchi possono trovare almeno nella finzione la certezza dell'estinzione di una possibile "minaccia" al loro ordinamento sociale.

2. La *cautiva* “educatrice” di Eduarda Mansilla: una riscrittura al femminile di *Lucía Miranda*

2.1. La prima storia

Nel 1527, Sebastiano Caboto³⁷ fondò in Argentina il forte di Sancti Spiritu, a circa 50 km dall'attuale città di Rosario. Due anni dopo, il forte fu distrutto in seguito a un attacco degli indigeni. Secondo il cronista Ruy Díaz de Guzmán³⁸, l'attacco fu scatenato dal cacicco Mangoré che, innamoratosi della spagnola Lucía de Miranda, sposa del soldato Sebastián Hurtado, volle vendicarsi di essere stato rifiutato. Mangoré convinse il fratello Siripo ad attaccare il forte, ma morì durante il combattimento. Siripo rapì Lucía, e in seguito la fece sua sposa. Hurtado andò a cercare Lucía, la trovò, ma Siripo proibì ai coniugi di vedersi o parlarsi, pena la morte. I due spagnoli ruppero l'accordo incontrandosi in segreto; Siripo, scoperto l'inganno, ordinò che Sebastián fosse saettato e che Lucía de Miranda fosse arsa sul rogo (proprio come morirono gli omonimi martiri, San Sebastiano e Santa Lucia).

Vi è ancora molta incertezza sulla veridicità del racconto di Guzmán, che si inserisce nella cronaca *La Argentina, o Historia del Descubrimiento, Conquista y Población del Río de la Plata* (1612); tuttavia, l'episodio è stato più volte ripreso nella letteratura argentina, e riscritto da vari autori che ne hanno generalmente mantenuto la trama principale. L'inserzione di tale racconto nella cronaca di Guzmán, la narrazione del rapimento di una donna bianca da parte degli indigeni, fu funzionale agli inizi del

³⁷ Sebastiano Caboto (Venezia, 1484-Londra, 1557), figlio di Giovanni Caboto, un marinaio italiano, fu il cartografo di Enrico VIII d'Inghilterra, fu al servizio di Ferdinando il Cattolico, e, nel 1518, Carlo V lo nominò *piloto mayor* della Castiglia. Esplorò la baia di Hudson (1517), e il Río de la Plata (1526-1530).

³⁸ Ruy Díaz de Guzmán, (Asunción, 1560-id., 1629), storiografo delle Indie. Di ascendenza meticcina, suo zio era Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. Inizialmente si dedicò alle armi e combatté contro gli *indios tupíes* del Paraná. Fu esecutore giudiziario di Salta, fondò diverse città, e fu sindaco di Asunción.

Seicento per drammatizzare la violenza della Conquista, ovviamente dal punto di vista dei bianchi, e per demonizzare gli indigeni in quanto perfidi e infidi: la loro indole selvaggia si contrappone volutamente e in modo evidente alla purezza e cristianità di Lucía e Sebastián.

Nell'originaria versione di Ruy Díaz de Guzmán, i due spagnoli, pur di aver salva la vita, accettano in apparenza il compromesso proposto da Siripo: Lucía accetta di essere sua sposa, e Sebastián non respinge le indigene che il cacicco gli offre per il suo piacere nel tentativo di controbilanciare "equamente" lo scambio con la sua ex sposa Lucía. Ma i due spagnoli continuano a incontrarsi in segreto, finché sono scoperti e condannati a morte. Nelle successive trattazioni di questa storia, come per esempio nel romanzo *Lucía Miranda* di Eduarda Mansilla³⁹, Lucía e Sebastián rifiuteranno le offerte di Siripo e, all'insegna della fedeltà coniugale, preferiranno morire senza indugio.

2.2. Le riscritture

Verso il 1860 due riscritture della storia di Lucía Miranda apparvero in Argentina: una fu quella di Eduarda Mansilla, l'altra quella di Rosa Guerra⁴⁰. In questa tesi sarà trattata l'opera della prima autrice. Come sostiene Susana Rotker, la cattura di una donna

³⁹ Eduarda Mansilla (Buenos Aires, 1834-id., 1892), era figlia del generale dell'indipendenza Lucio Norberto Mansilla e di Augustina Ortiz de Rosas, sorella di Juan Manuel de Rosas, il governatore di Buenos Aires. La sua famiglia apparteneva a una vera e propria élite, sia politica che culturalmente. Suo fratello Lucio Victorio, autore di *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), è uno degli scrittori canonici del XIX secolo argentino. Eduarda si sposò con un diplomatico, Manuel García, e a lungo lo accompagnò nei suoi viaggi in Europa e America. Fu una scrittrice di successo, compositrice di musica classica, militante per i diritti della donna e madre appassionata di sei figli. Le sue opere spaziano dal romanzo al dramma, alle opere di teatro, ai saggi filosofici, articoli di giornale e critica musicale. La sua prima opera letteraria fu un romanzo: *El médico de San Luis* (1860), che la rese la prima romanziera argentina. Nello stesso anno apparve *Lucía Miranda*, e nel 1880 pubblicò i *Cuentos*, i primi racconti per l'infanzia argentini. Eduarda Mansilla ebbe uno sguardo cosmopolita, e inaugurò l'ingresso delle donne nel terreno delle lettere e del giornalismo.

⁴⁰ Il progetto di Rosa Guerra è didattico e ideologico. Nel 1860 pubblica *Lucía Miranda. Novela histórica*, diventando la prima scrittrice argentina a trattare Lucía come personaggio centrale. Nella dedica all'amica Elena Torres specifica di aver dovuto affrettare l'apparizione del romanzo "a causa de estarse publicando otra novela con el mismo título y con el mismo argumento"; si riferisce chiaramente al romanzo di Eduarda Mansilla.

bianca, e più precisamente la storia di Lucía Miranda, non è solo un fatto privato o individuale, ma piuttosto l'allegoria di un conflitto pubblico:

The stolen body of Lucía Miranda functions as a dialogue of social antagonisms, as an allegory of confrontation between cultures that represents the virtues of loyalty, Christianity, friendship, and chastity while condemning the savage. [...] the repetition and variation of the Lucía Miranda story do not speak of the captives of reality, but instead are a way of perpetuating the racial conflict in collective memory and avoiding identification with the Other.⁴¹

La studiosa sottolinea come, nella lotta etnica tra bianchi e indigeni, l'affermazione del potere passi attraverso il possesso del corpo femminile, e nota come l'elemento del contatto sessuale, il possesso della donna rapita, dopo la versione di Guzmán, vada scomparendo nelle riscritture successive. Così accade anche nel romanzo di Eduarda Mansilla, infatti il corpo di Lucía non sarà mai toccato dall'indigeno. In questo vi è somiglianza con la *cautiva* (antecedente di un trentennio) di Echeverría. Con l'unica differenza che, mentre María riesce ad uccidere il suo rapitore e a fuggire con Brian nella Pampa (il cui territorio, inospitale e selvaggio, supplirà il ruolo degli indigeni nel causare comunque la morte di entrambi), Lucía e Sebastián non hanno alcuna possibilità di ribellione né di fuga: dopo che il patto di lealtà e amicizia stabilitosi tra gli spagnoli e gli indigeni è stato tradito da questi ultimi e il forte è stato distrutto, essi non hanno alcun luogo a cui tornare.

Nella versione di Eduarda Mansilla, con lo stesso coraggio con cui María ha ucciso il cacicco Loncoy per preservare il proprio onore, Lucía preferisce morire piuttosto che essere sposa del cacicco Siripo: entrambe incarnano così, per la società creola ottocentesca, l'ideale della donna che non esita a sacrificarsi per il marito e per i valori condivisi dalla civiltà (la cristianità e l'amore coniugale). Ma, soprattutto, liberano la società bianca dall'orribile previsione di un meticciato ideologicamente insostenibile, perché minerebbe le ambite basi "bianche" e "pure" della nazione. *La cautiva* di Echeverría apparve nel 1837, ovvero dopo il fallimento della spedizione nel deserto di Rosas nel 1833; Eduarda Mansilla, invece, sotto pseudonimo, pubblicò il romanzo a puntate nel giornale di Buenos Aires "La tribuna" verso il 1860, poco dopo la caduta del

⁴¹ ROTKER, 2002, pp. 101-102.

governo di Rosas, avvenuta nel 1852. Afferma in proposito Mar Langa Pizarro che l'Argentina "necesitaba para su construcción de nuevos mitos nacionales", per cui, nell'opera di Mansilla, "la muerte de los esposos como mártires de su fe resultaba atractiva cuando triunfaba el ideal «progresista» de crear una Argentina blanca y urbana, en la que los indígenas habían de ser «civilizados» o exterminados"⁴².

Dopo circa ventidue anni, nel 1882, Eduarda Mansilla pubblicò nuovamente l'opera con il sottotitolo "novela histórica", stavolta senza pseudonimo. Il romanzo fu scritto nell'Ottocento, ma l'ambientazione della vicenda è cinquecentesca; la narrazione è divisa in due parti che presentano storie di amore allacciate che si spostano dalla Spagna all'Italia, e dall'Europa all'America. La seconda parte del libro è ambientata nel Río de la Plata; si incentra sulla relazione tra gli indigeni Timbù e gli spagnoli e sulle tragiche conseguenze della mancanza di comunicazione tra le due razze. Eduarda Mansilla dimostra di possedere un'ampia conoscenza della cultura europea: le epigrafi a inizio di ogni capitolo, in inglese, francese e latino, testimoniano la sua vasta erudizione in ambito letterario; ogni epigrafe rimanda al mondo intellettuale della scrittrice e apre il cammino a possibili rimandi intertestuali a opere di Orazio, Victor Hugo, Lord Byron, William Shakespeare, Lamartine, Dante, il Marchese di Santillana, Garcilaso, Fray Luis de León⁴³.

La narrazione percorre tutta la vita di Lucía, partendo persino da alcuni antefatti riguardanti la vita di Don Nuño de Lara, che l'ha adottata dopo la morte del suo vero padre, Alfonso de Miranda. L'infanzia di Lucía si svolge in Spagna; quando appare nella narrazione per la prima volta è una bambina che siede a un tavolo davanti a un camino, e il testo fornisce precise indicazioni spazio-temporali: "Existía a mediados del año 1516, en Murcia, una modesta casita de aspecto triste" (I, XV). Da subito è posta in rilievo la propensione di Lucía per la lettura, che è impegnata a leggere il *Cantar de mio Cid*, esortata da frate Pablo, un francescano. Significativa è la domanda retorica che Lucía rivolge al frate durante una conversazione: "¿Acaso hay una dicha comparable a la de estar siempre con los que amamos?" (I, XVI), che pare quasi l'annuncio delle future peripezie che dovrà affrontare la stessa Lucía per poter stare accanto a Sebastián,

⁴² LANGA PIZARRO, 2007, p. 111.

⁴³ SZURMUK, 2010, p. 431.

dopo aver scelto di accompagnarlo in America (si potrebbe anche notare, parallelamente, come vi sia un rimando al vissuto personale di Eduarda Mansilla, che trascorse gran parte della propria vita accompagnando il marito nei suoi viaggi per l'Europa e gli Stati Uniti).

Nello stesso capitolo vi è il primo incontro con Sebastián Hurtado, un soldato, figlio della sorella di frate Pablo. Hurtado si trova in quella regione perché sua madre, contraria alla professione di uomo d'armi, lo vorrebbe frate come Pablo, e invano ha delegato a quest'ultimo il compito di portarlo con sé e di convertirne le aspirazioni. Sebastián è ospite di Don Nuño de Lara, proprio nella casa di Lucía. Inizialmente, tra Lucía e Sebastián si crea una forte amicizia, tanto che essi decidono di chiamarsi affettuosamente “hermanos”⁴⁴. Lucía inizia a lodare le imprese del Cid; ma la sua è un'ammirazione “letteraria”, mentre Sebastián anela a compiere quelle conquiste nella realtà, e di sentire quelle lodi rivolte a lui; tralasciando l'aspetto “letterario” – che è ciò che affascina Lucía – , Sebastián manifesta la volontà di essere un conquistatore di terre lontane e un dominatore di nemici agguerriti. Lucía lo riporta a una dimensione più prosaica, e lo incita a studiare il latino e a leggere l'*Eneide*: “estudia, aplícate, y en vez de irte con mi padre todas las tardes en esos fogosos caballos, [...] bien pudieras adelantar en tus estudios” (I, XIX). Si intravede già qui un accenno a quello che sarà il ruolo di Lucía quale educatrice degli indigeni nell'ultima parte del romanzo: nella stessa maniera in cui esorta Sebastián a studiare e a conoscere, cercherà di lottare contro l'“ignoranza” dei Timbù portando loro la parola di Gesù in veste di evangelizzatrice. Lucía cerca di anteporre la letteratura alle armi tra le priorità di Sebastián, perché si tratta di un'attività che la spaventa (“esos ejercicios que me causan tanto miedo”, XIX, i); similmente, tra gli indigeni, il processo di evangelizzazione servirà a Lucía – e agli spagnoli – per anteporre la propria cultura a quella “altra”, recepita come sconosciuta, diversa e, chissà proprio per questo, intimorente.

⁴⁴ Questa decisione è, nel testo, pretesto narrativo ma anche riflesso di un'ideologia dell'autrice: come afferma María Rosa Lojo, uno degli elementi comuni alle narratrici argentine del XIX secolo era “la decidida oposición a la sangría de las guerras civiles [...]. Con esta actitud es coherente la tendencia narrativa a presentar, en sus ficciones, situaciones de amor y de amistad entre hombres y mujeres”. LOJO, 2010.

Purtroppo, Lucía fallisce nel distogliere Sebastián dalle armi, così come fallirà nel convertire gli indigeni. Sebastián riesce a tradurre i primi canti dell'*Eneide*, tuttavia sceglie di partire come soldato per la Germania per seguire il re Carlo, lasciando Lucía con la promessa di sposarla al ritorno. Infatti, durante un periodo di lontananza, i due si sono accorti che l'affetto fraterno, non sussistendo alcun vero legame di sangue, si è trasformato in amore.

La protagonista di Mansilla non solo legge ed è intelligente: il testo afferma chiaramente la superiorità della donna in amore, dinanzi all'uomo che spesso è cieco e che necessita di essere condotto in questo ambito da una mano femminile:

Lucía [...] nadie le enseñó a amar [...]; nadie, sino su proprio corazón [...]. Pero esa es la superioridad infinita de la mujer sobre el hombre; la mujer no se engaña jamás en cuestiones de corazón, que son las únicas de su vida, mientras que el hombre es ciego las más veces y necesita que la mujer le inicie, le conduzca, le lleve, le arrebate, casi a pesar suyo, a las tinieblas en que se halla sepultado su corazón, para darle en cambio luz, vida, armonía, *amor*.
(I, XXIV)

Il cuore di Sebastián si trova, in principio, nelle “tenebre”: egli tarda fino all'ultimo ad accorgersi del suo amore, mentre Lucía è perfettamente consapevole del proprio sentimento.

Emergono in questo passaggio le posizioni femministe di Mansilla: non è da escludere che, in un certo modo, il personaggio di Lucía rappresenti il suo alterego, sia per quanto riguarda il gusto per la lettura, sia per la capacità di sacrificio e la dedizione incondizionata che dimostra in amore. Anche Eduarda Mansilla seppe essere, a quanto sembra, una moglie molto devota. Il primo sacrificio che compie Lucía per Sebastián è quello di sopportare la distanza, ovvero cinque anni, prima dell'atteso matrimonio. A tanta ottemperanza femminile corrisponde un'assurda irresponsabilità di Sebastián che, seppure motivato alla partenza dalla volontà di farsi un nome, ha accettato l'incarico sotto l'effetto dell'alcol, durante un brindisi. Non ha quindi vagliato le conseguenze della sua decisione, e inizialmente non si rende nemmeno conto che essa potrebbe pesare su Lucía.

Attributi peculiari della protagonista di Mansilla sono lo spirito di sacrificio e la pazienza, che la contraddistinguono fino alle ultime pagine; queste caratteristiche sono

rimarcate in più occasioni, così come è descritto vivamente il ruolo della donna in quanto educatrice morale e intellettuale. Del resto è compito della donna sacrificarsi per chi ama, frate Pablo pronuncia chiare parole in proposito: “La misión sacrosanta de la que ama es sacrificarse por el objeto amado [...] El corazón de la mujer debe ser el refugio del hombre; de allí debe su flaqueza sacar fuerza [...] pues la compañera del hombre está a su lado para guiarle [...] con su ejemplo” (I, XXXIII). E il testo continua dicendo: “Lucía poseía ya toda la irresistible gracia de la mujer amante, que comprende su misión y se apasiona y ama hasta sus dolores, porque son causados por su mismo amor” (I, XXXIII).

Lucía Miranda, quindi, in questa riscrittura al femminile, è sì una donna forte, intelligente e colta⁴⁵, ma è pur sempre una figura che, in via di emancipazione da un lato, rientra perfettamente dall’altro nei canoni imposti dalla sua società: è una donna paziente, fedele, sottomessa al marito e a lui devota. Seppur sia dichiarata e rimarcata nel romanzo la superiorità della donna, guida e roccaforte dell’uomo amaramente descritto come debole e disperso, e sebbene la protagonista presenti in questo senso dei tratti innovatori, sono proprio questi stessi tratti a fare di Lucía una donna che rientra del tutto nelle aspettative della società spagnola. Eduarda Mansilla rivendica qui (attraverso la sua protagonista) il ruolo della donna, ma lo fa all’interno delle restrizioni socioculturali del suo tempo, senza sconvolgerle alle radici. Il desiderio dell’autrice, infatti, non è quello di sovvertire le regole della propria società, piuttosto è quello di inserirsi in una corrente letteraria prevalentemente maschile, creando un punto di vista autonomo.

Sebastián è ridicolizzato non solo nell’episodio del brindisi, ma anche nel momento della partenza, in cui “no hizo sino sollozar y desesperarse, como un niño” (I, XXXIII), mentre Lucía è inginocchiata davanti a un’immagine di Cristo per chiedere la forza di sopportare il distacco. È ancora Lucía ad apparire più forte e razionale; sopporta con rigore un momento doloroso, antepoendo il patriottismo al volere personale. Dice

⁴⁵ Il ruolo della donna educatrice, che sta al livello dell’uomo nel progresso intellettuale, era l’idea più frequentemente sostenuta nei circuiti culturali femminili dell’epoca. L’idea era che la modernità e il progresso si apprendessero in casa, per mano delle madri che erano capaci di “forgiare” i figli in seno all’illuminismo e al patriottismo. Anche Sarmiento fu uno dei grandi sostenitori della possibilità di accesso per le donne all’insegnamento e al giornalismo. LOJO, 2010.

infatti a Sebastián: “Anda, [...] cumple con lo que debes a tu rey y a tu patria” (I, XXXIII).

Vi è un salto temporale, e la seconda parte del romanzo riporta l’indicazione di una data e di un luogo precisi: 1525, Cadice. Passato il periodo di lontananza, Lucía e Sebastián si sono sposati; la protagonista si sta imbarcando con frate Pablo per l’America, perché suo marito ha deciso di seguire Caboto nella sua impresa. Avendo già sofferto per cinque anni la sua assenza, Lucía non esita a sacrificarsi, stavolta, per seguirlo nell’ardua traversata dell’oceano: “No temas para mí ni las fatigas ni las privaciones de ese viaje; [...] lo soportaré todo” (II, I).

Inizialmente Lucía è felice di poter stare accanto al suo sposo, ma presto il viaggio diventa un vero calvario. Il tempo alla partenza è favorevole, il cielo è specchiante e la nave prosegue tranquilla sulle acque calme; ma, dopo quindici giorni, giungendo in prossimità dei tropici, cala una notte “de las más tempestuosas y oscuras” (II, IV), e con il mutare del tempo cambia anche la fortuna dei personaggi: “El mal tiempo parecía conspirar en contra de los viajeros” (II, IV). Tra il generale abbattimento e lo sconforto, è sempre Lucía “el ángel salvador de aquella pobre gente” (II, IV), ed è lei che distribuisce provvigioni e parole di consolazione ai viaggiatori. Sebastián ha modo di ammirare la forza della moglie nel sopportare le privazioni, ma Lucía gli ricorda che stare senza di lui sarebbe stata una privazione ben più grande rispetto a quella di un pezzo di pane; la donna può rinunciare a qualunque cosa, ma non all’amato.

È l’8 maggio del 1526 quando, entrando in un braccio del fiume Paraná, Caboto e i suoi si trovano davanti un’immensa terra e un gruppo di indigeni: sono i Timbù. Caboto decide di fondare il primo forte che ebbero gli spagnoli nel Río de la Plata: il forte dell’Espíritu Santo.

Eduarda Mansilla presta molta attenzione in questo romanzo ai costumi e agli usi dei nativi, appaiono infatti minuziosamente descritti nei loro abiti i principali personaggi della vicenda che si svolge in America: il cacicco Carripilum, i suoi figli Marangoré e Siripo, e Lirupé, la promessa sposa di Marangoré (Lucía e gli spagnoli saranno invitati ad assistere al matrimonio).

Così come altre scrittrici argentine contemporanee, Eduarda Mansilla dedica una certa attenzione alla minoranza indigena, non demonizzandola né animalizzandola. Nel riscrivere l'episodio di Lucía Miranda di Ruy Díaz de Guzmán, questa autrice elabora un nuovo prototipo di "selvaggio", che appare "bajo un matizado prisma que destaca seducciones y sentimientos, aportes rescatables de la cultura nativa"⁴⁶.

In breve tempo, Lucía, abile nelle lingue (come la stessa scrittrice), impara l'idioma dei nativi. Alla morte di frate Pablo prende il suo posto come evangelizzatrice degli indigeni, ma il compito è gravoso: essi credono soltanto in uno spirito maligno, del quale continuamente, con degli espedienti, devono cercare di ingraziarsi i favori. Lucía stabilisce anche dei legami di amicizia con le donne della tribù, cerca di indirizzare le madri indigene alla giusta educazione dei figli e le incita a coprirsi le nudità, nel tentativo di sollecitare in esse il senso del pudore che crede semplicemente "sepolto" e perciò "riacquistabile". Lucía si pone dunque come un'interprete, capace di legare mondi e culture: un punto di vista decisamente assente negli autori del tempo. L'opera di Mansilla apporta, rispetto ai testi precedenti, una netta novità: è lo sguardo sull'"altro", che, per usare le parole di Susana Rotker, permette al lettore di considerare l'idea del "crossing"⁴⁷, l'idea di attraversare un confine e di spostarsi dall'altro lato.

Frattanto Alejo, uno spagnolo, e Anté, un'indigena, si innamorano, e Lucía, testimone del crescere di questo amore, inizia a educare Anté per rendere più dolci i suoi affetti e mitigare "la ardiente fogosidad de su alma de salvaje" (II, XI). Sarà Lucía stessa a chiedere alle matrone della tribù il permesso affinché i due si uniscano in matrimonio. La storia di Alejo e Anté servirà da qui in poi come contrappunto per la vicenda di Lucía e Sebastián: al contrario della sfortunata coppia di spagnoli, Alejo e Anté resteranno insieme anche dopo l'attacco indigeno al forte, e sentendo di non appartenere più alle rispettive comunità (quella di Alejo è stata sterminata e Anté è inorridita dalla pena di morte cui sono stati condannati i due spagnoli) fuggiranno per vivere solitari nella pianura.

Gli spagnoli si alleano con i Timbù nella lotta contro i Charrúa, la tribù avversaria. Marangoré entra nelle simpatie di Sebastián e degli spagnoli, mentre il fratello Siripo,

⁴⁶ LOJO, 2010.

⁴⁷ ROTKER, 2002, p. 111.

più introverso e oscuro, rimane un po' in disparte. Marangoré si reca ogni giorno al forte e ha modo di ascoltare i racconti d'armi di Sebastián e di Don Nuño de Lara; a queste conversazioni assiste anche Lucía, che intraprende alcuni colloqui con il futuro cacicco. Marangoré inizia ad ammirare le belle fattezze e il biancore di Lucía; presto nasce in lui un'insopprimibile passione. Lucía, che non si accorge della "sintomatologia d'amore" di Marangoré, sente però un sottile presagio: "una voz que gime mansamente y le presagia lágrimas y duelo" (II, XIV). Nonostante la sua intelligenza, le sue letture e la sua abilità nel linguaggio, Lucía non arriva a comprendere i segnali di Marangoré, i suoi fremiti e rossori, stabilendo così drammaticamente il concatenarsi degli eventi futuri. Ecco che la donna poliglotta, la mediatrice culturale con l'"altro", non può funzionare come tale; piuttosto che mettere in discussione la civiltà di fronte alla barbarie, Mansilla dimostra come Lucía non possa comprendere completamente l'"altro", non perché non ne conosca la lingua, ma perché è questo "altro" a non possedere la sua stessa educazione e i suoi stessi valori. Pur non usando questi termini, la scrittrice pone comunque le basi per un'opposizione chiara tra le due culture, cui sembra ideologicamente aderire.

Ma l'attacco al forte si scatena soprattutto a causa di Siripo: per molte pagine è descritto il suo ascendente negativo sul fratello, nel quale cerca di accendere una terribile gelosia, inducendolo a immaginare Lucía toccata dalle mani di Sebastián, oppure nuda durante un bagno. La passione di Marangoré cresce fatalmente, tanto che il cacicco disdegna completamente la moglie Lirupé; quest'ultima non tarderà ad accorgersi del motivo del rifiuto del marito (come si evincerà verso la fine, quando Lucía sarà tenuta prigioniera e Lirupé tenterà di picchiarla). Siripo è in questa versione una specie di Iago shakespeariano, ma, al contrario del vile personaggio di *Othello* (1603), opera sicuramente conosciuta da Mansilla (come dimostrano molte epigrafi che citano l'autore inglese), Siripo non è un istigatore senza scopo, e non è maligno solo per viltà: anche Siripo vuole Lucía, e vuole ottenerla spingendo Marangoré ad attaccare gli spagnoli, tradendo l'accordo di pace (l'ordine dev'essere dato per forza da Marangoré, poiché la tribù deve ubbidienza a lui, non a Siripo).

Il triangolo Marangoré-Lucía-Sebastián trova un rimando in *Othello* nel triangolo Otello-Desdemona-Cassio, sebbene con qualche modifica: se nell'opera di Shakespeare il moro era sposato con la donna bianca e temeva il tradimento di quest'ultima con un bianco, in questo romanzo è l'indigeno, il "diverso", colui che cerca di intromettersi nel matrimonio "bianco" dei due spagnoli. Entrambi, Otello e Marangoré, subiscono l'influsso delle malelingue, rispettivamente, di Iago e Siripo. Il finale è analogamente tragico: i protagonisti periscono, ma i maligni non muoiono in nessuna delle due opere (in Shakespeare Iago è "solo" torturato).

La malvagità di Siripo trionferà proprio durante l'attacco al forte: per impedire che Lucía diventi la donna di Marangoré, Siripo lo uccide ("El traidor se veía traicionado a su vez", II, XIX). Siripo tenterà di giustificare il fratricidio dinanzi alla tribù adducendo le ragioni del suo gesto alla pazzia che aveva colto Marangoré negli ultimi tempi, come dimostravano la sua protratta ombrosità e il disdegno per Lirupé; Marangoré era quindi un pessimo capo, e meritava di morire.

La descrizione dell'attacco al forte è molto movimentata. Nella versione originale di Guzmán gli indigeni riescono a espugnarlo perché gli spagnoli si sono assentati per andare a procacciarsi degli alimenti; nel romanzo invece vi riescono perché gli spagnoli dormono e sono colti di sorpresa –l'attacco è ancora più vile perché senza preannuncio. Siripo trascina Lucía urlante attraverso il combattimento, tenendola sulle braccia insanguinate; la donna riconosce il corpo del padre adottivo, Don Nuño de Lara, e quello di Marangoré, tra i tanti corpi senza vita che giacciono a terra. I capelli di Lucía sono sciolti, e lei è "apenas vestida" (II, XIX); appare cioè come in molte delle rappresentazioni di *cautivas* nella pittura ottocentesca sul tema.

Morto Marangoré, Siripo diventa il nuovo cacicco dei Timbù. Non tocca Lucía, sebbene le dica espressamente che ora è sua moglie e che è sovrana della tribù. Sebastián è sopravvissuto e raggiunge gli indigeni: Siripo lancia la famosa offerta ai due spagnoli e, ancora una volta, per l'ultima volta, è Lucía la più risoluta ed è colei che prende la decisione: "Moriremos, indio; manda que nos den muerte" (II, XX).

Sebastián viene saettato, e Lucía muore di dolore poco prima di essere gettata tra le fiamme. I due cadaveri bruciano insieme, e mentre "las cenizas de Lucía y Sebastián se

confunden en un último abrazo” (II, XXI), Alejo si allontana con Anté (svenuta) sulle braccia, dopo aver assistito di nascosto alla scena: “La Pampa entera les brinda su inmensidad” (II, XXI). Da un lato della scena, Lucía e Sebastián stanno bruciando come martiri; dall’altro, un bianco fugge con un’indigena, per vivere un amore senza costrizioni nella Pampa. Ovviamente un tale amore sarebbe improponibile con i ruoli invertiti, se reso pubblico da una bianca e un selvaggio: i Timbù hanno unito in matrimonio Alejo e Anté, ma una simile unione non sarebbe stata accettata nella società spagnola, che di certo non avrebbe appoggiato un eventuale matrimonio, ad esempio, tra Lucía e Marangoré, o tra qualsiasi altra donna bianca e un indigeno. Alejo e Anté, in ogni caso, sono solo apparentemente liberi: non a caso Mansilla specifica che ad attenderli è la Pampa, lo spazio selvaggio, quello della “barbarie”; entrambi hanno deciso di non appartenere più alle rispettive comunità, sono quindi destinati all’emarginazione e alla solitudine, e possono trovare dimora solo nell’incontaminato spazio pampeano; in tale spazio rimarranno, perciò, anche gli eventuali figli, appartati e lontani dagli occhi e dall’intolleranza della “civiltà”.

3. I *cautivos* di Borges: la scelta di vivere tra gli indigeni

Il racconto “Historia del guerrero y la cautiva” di Jorge Luis Borges⁴⁸, contenuto nella raccolta *El Aleph* (1949), presenta due storie che, a una prima lettura, paiono divergenti e non correlate; in realtà, esse sono come le due facce di una stessa moneta e, come annuncia intenzionalmente il titolo che utilizza il termine “historia” al singolare e non al plurale, compongono una storia unica. Il racconto è scritto in prima persona, e il narratore si identifica con l’autore del racconto, Borges stesso. Ci viene presentata per prima la storia di Droctulft, un barbaro longobardo del VI o VIII secolo – le date sono imprecise –, che viene “de las selvas inextricables del jabalí y del uro” (p. 57) e che, durante l’assedio di Ravenna, “ve los cipreses y el mármol [...]. Bruscamente lo ciega y lo revela esa revelación, la Ciudad [...] sabe también que ella vale más que sus dioses” (p. 57). Droctulft decide quindi di passare alla difesa della città bizantina⁴⁹ per lottare contro l’assedio della sua tribù. Il personaggio non è presentato come un traditore, ma come un illuminato e un converso, celebrato in seguito dal popolo italico poiché è morto difendendo la città.

⁴⁸ Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-Ginevra, 1986), narratore, poeta e saggista, è famoso sia per i suoi racconti fantastici, in cui seppe coniugare idee filosofiche e metafisiche con temi classici del fantastico (quali: il doppio, le realtà parallele del sogno, i libri misteriosi e magici, gli slittamenti temporali), sia per la sua più ampia produzione poetica. Dal 1914 al 1918 la famiglia visse a Ginevra; fu un periodo di intensi studi per Borges (studiò il latino, il francese e il tedesco) e di ampie letture di autori europei. Pubblicò la sua prima poesia, *Himno del mar*, a Siviglia, e nel 1921 si imbarcò con la famiglia a Barcellona per tornare a Buenos Aires. Nel 1923, il giorno prima del secondo viaggio in Svizzera, pubblicò il suo primo libro di poesie, *Fervor de Buenos Aires*, in cui, come dirà lui stesso, si prefigurava tutta la sua opera successiva. Ma, più che la poesia, furono i saggi e le opere narrative a procurargli fama internazionale. Borges ricevette molti riconoscimenti, tutti tardivi, tra cui il Premio Formentor insieme a Samuel Beckett (1969), che lo fece scoprire mondialmente.

⁴⁹ Capitale dell’Impero Romano d’Occidente nel 402, Ravenna fu in seguito capitale degli Ostrogoti di Teodorico, e tra il 535 e il 553 fu conquistata dall’imperatore bizantino Giustiniano. Nel 568 i Longobardi guidati dal re Alboino si insediarono in Italia e minacciarono tale impero; i Bizantini furono costretti a ritirarsi davanti all’avanzata nemica, mantennero il possesso su Ravenna e altri territori per altri due secoli, ma nel 752 il re longobardo Astolfo conquistò la città, ponendo fine definitivamente all’esarcato bizantino.

Arturo Echavarría Ferrari descrive la complessa catena di fonti scritte citate da Borges nella prima parte del racconto:

Borges obtiene la historia del bárbaro Droctulft de una abreviación que hizo Croce de un texto de Pablo el Diácono, historiador medieval de los lombardos, que, a su vez, se nos da a entender, contiene un epitafio que los habitantes romanos de Ravena grabaron en la tumba de Droctulft.⁵⁰

Paolo il Diacono, il principale storico dei Longobardi, è qui una figura rilevante quanto quella di Droctulft, in quanto era un longobardo che imparò il latino; il nome latino Paulus Diaconus è infatti pseudonimo di Paul Warnefried, nome che svela l'origine germanica dello scrittore. Adottata la lingua latina, egli scrisse la *Historia Longobardorum*, la storia del suo popolo, tra il 787 e il 789.

Nello stesso racconto, la storia successiva, quella della *cautiva*, non è ottenuta da Borges da una fonte scritta, bensì dalla sua nonna inglese paterna, Frances Haslam. Compiendo un enorme salto temporale, Borges è in grado con la sua creatività e capacità narrativa di legare semanticamente la seconda storia alla prima, dice infatti: “Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero [...] tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío” (p. 58). Nel 1872 il nonno di Borges, Francisco Borges, “era jefe de las fronteras Norte y Oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fe [...] mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo” (pp. 58-59). Qualcuno segnala a Frances che in quelle regioni non è l'unica “desterrada”, e le indicano un'indigena bionda dagli occhi azzurri, anch'essa inglese. La nonna di Borges inizia a parlare con l'indigena, la quale le racconta la propria storia, dicendole che era originaria dello Yorkshire, che i suoi genitori immigrarono a Buenos Aires e che li perse durante un *malón*, fu rapita dagli indigeni e diventò moglie di un *capitanejo*, dandogli due figli.

Dalle parole della *cautiva* traspaiono i tratti di una vita feroce che suscita orrore in Frances:

los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los

⁵⁰ ECHAVARRÍA FERRARI, 1980, p. 222.

corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia.
(p. 60)

Frances cerca di convincere la *cautiva* a non tornare a quel mondo di barbarie, ma lei le risponde che è felice⁵¹, e la notte stessa fa ritorno al deserto.

Poco tempo dopo, nel 1974, muore Francisco Borges: “quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer [...] un espejo monstruoso de su destino” (p. 60). Le due storie di Droctulft e della *cautiva* si rimandano come specchi: il primo effettua il passaggio dalla barbarie alla civiltà, e la seconda, in senso inverso, dalla civiltà alla barbarie. Anche Frances e la *cautiva* sono in un certo senso speculari, o almeno il testo lascia aperte le possibilità che “ese continente implacable” (p. 60) possa trasformare la nonna di Borges come ha fatto con la ragazza inglese.

Dopo qualche tempo, Frances esce a cavallo a cacciare; vede allora un uomo che sta sgozzando una pecora in un *rancho*, vicino a uno stagno, e la *cautiva*, che passa di lì, si getta a terra a bere il sangue caldo, imitando il comportamento indigeno. Un’immagine che rimanda senza dubbio a quella degli indigeni che nel poema *La cautiva* (1837) di Esteban Echeverría bevono il sangue da una cavalla sgozzata.

Come osserva Echavarría Ferrari, “Borges no ha estado hablando al lector de los caminos que llevan de la barbarie a la civilización, por un lado, y de los que conducen de la civilización a la barbarie, por otro, sino de los procesos que median en la estructuración de nuevas culturas”⁵². In definitiva, il destino peculiare del guerriero e della prigioniera consisteva nel varcare le soglie di quelli che, con il tempo, sarebbero diventati mondi nuovi, l’uno appartenente alla cultura italiana e l’altro a quella argentina.

Difatti, Borges non oppone soltanto la civilizzazione alla barbarie, ma segnala i processi che mediano la costituzione di nuove culture nazionali, non solo in America, ma in tutto il mondo, ed è proprio la scrittura che permette di fissare e comprendere questi processi storici.

⁵¹ Scrive Jorgelina Núñez: “Una diferencia sustancial entre las indígenas apresadas por los blancos y las blancas raptadas por los indios [es que] las segundas muchas se integraron a la comunidad aborigen, a menudo como mujeres de los caciques. [...] Habían atravesado un límite ubicado más allá de la línea de fortines: habían conocido la libertad sexual, y, muy probablemente, el placer”. NÚÑEZ, 2001.

⁵² ECHAVARRÍA FERRARI, 1980, p. 224.

Per spiegare i motivi occulti della condotta di entrambi, il longobardo che si unisce in battaglia ai bizantini e la *cautiva* che decide di vivere tra gli *indios*, Borges attribuisce tali scelte a un “*impetu secreto*” (p. 61) e non alla ragione. La città che Droctulft vede è la massima espressione (civile) in opposizione alla Natura; Borges cerca di giustificare la sua condotta, apparentemente irrazionale, perché sa che l’uomo che avanza da solo in un processo storico è spesso incompreso: solo a posteriori la storia può emettere un giudizio sulla lealtà o il tradimento dei personaggi, il tempo trasforma gli uomini e solo i posteri possono comprendere gli effetti di un’azione compiuta in passato. Borges stesso sottolinea: “Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al tráfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos” (p. 58). Infatti, tra il VII e VIII secolo, gradualmente, il paganesimo e l’arianesimo prevalenti tra i Longobardi cederanno il posto al cattolicesimo, e verranno accettate la cultura romana e la lingua latina; le leggi longobarde combineranno tradizioni germaniche e romane.

Nel racconto viene dimostrato come i risultati del contatto tra diverse culture e lingue, le conseguenze delle relazioni tra coloro che dominano e coloro che sono dominati, si impongano gli uni sugli altri, dando luogo a una perdita della cultura propria per quella “altra”. Un esempio è offerto dalla lingua della *cautiva* la quale, non parlando più inglese da quindici anni, mastica ora “un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa” (p. 60).

Borges attua il sovvertimento dell’immagine della *cautiva* come vittima; al contrario di quanto avveniva nella letteratura dell’Ottocento, qui non è più sottolineata l’integrità della *cautiva* in contrasto con l’animalità indigena: la *cautiva* si è “imbarbarita”, ha assunto tratti brutali, dimenticando le radici della civilizzazione. Contrariamente alla tradizione romantica, la *cautiva* appare qui come un soggetto conscio, non più come una martire o un soggetto torturato dal destino avverso. Se l’eroina di Echeverría, María, voleva scappare dai suoi rapitori, la prigioniera inglese di Borges si dichiara invece felice poiché tra gli indigeni ha un marito e un figlio, e la vita pampeana pare soddisfarla pienamente. Tuttavia il narratore, commentando l’atto del bere il sangue di pecora, dice: “No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo” (p. 61),

lasciando forse intendere che la *cautiva* ha ormai oltrepassato una soglia dalla quale non può più tornare indietro, e tanto vale adeguarsi.

È interessante notare come la *cautiva* non sia più una donna bianca, ma sia chiamata “india” a tutti gli effetti, sebbene abbia i capelli biondi e gli occhi azzurri: la sua identità è messa in questione dalla divaricazione che si stabilisce tra la sua etnia bianca e i suoi comportamenti indigeni; tuttavia, ci troviamo dinanzi a una figura che ha scelto consapevolmente il modo in cui vuole vivere, ponendo, in un certo senso, una “soluzione” alla problematica dell’identità.

La fuga della prigioniera di Borges avviene in senso opposto: quando le è offerta la possibilità di tornare al mondo dei bianchi, la *cautiva* fugge. Come se l’idea la spaventasse, il narratore aggiunge: “Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín [...] no apareció, desde la conversación con mi abuela” (p. 60).

Si deduce quindi che questa protagonista non potrebbe funzionare per giustificare una Campaña del Desierto, come vale invece per la prigioniera di Echeverría, perché la prigioniera inglese di Borges vive nel mondo “altro”, tra i nemici, e si dichiara addirittura appagata, proprio negli anni in cui la Campaña avviene (nel 1883-84)

Non è da escludere che tale appagamento abbia radici anche nella soddisfazione sessuale. In particolare, in un altro racconto di Borges, “La noche de los dones”, contenuto nella raccolta *El libro de arena* (1975), appare una *cautiva*, già da tempo tornata alla comunità d’origine, indianizzata nell’aspetto (“Algo de aindiado le noté [...] La trenza le llegaba hasta la cintura”, p. 42) e anche palesemente cosciente della propria sessualità, effetto (ci dice il testo) dell’esperienza tra gli indigeni che l’avevano rapita durante un *malón* quand’era ancora molto giovane. La donna regalerà, come fosse un dono, una notte d’amore al narratore. La differenza sostanziale rispetto alla protagonista di “Historia del guerrero y la cautiva”, è che questa *cautiva* è una sorta di prostituta; ma il punto comune tra le due figure è che, in maniere diverse, entrambe sono state trasformate irreversibilmente dall’incontro e dall’esperienza con la cultura “altra”.

Ancora prima che in “La noche de los dones”, Borges era tornato sul tema del *cautiverio* con il racconto “El cautivo”, contenuto nella raccolta *El hacedor* (1960). Si tratta probabilmente del racconto più breve dello scrittore argentino, ma brillante nella

sua sinteticità, poiché riunisce molti elementi significativi e simili a quelli di “Historia del guerrero y la cautiva”, quali la questione dell’identità compromessa (il *cautivo* presenta una mescolanza di tratti bianchi e indigeni) e la preferenza del protagonista per una vita “selvaggia” nella Pampa, alla quale infine ritorna. È appunto la storia di un uomo che, rapito durante l’infanzia dagli indigeni, viene ritrovato dai genitori e condotto alla sua casa; dapprima indifferente, l’*indio* “de ojos celestes” (p. 29) ricorda dove aveva nascosto un coltellino da bambino, e i genitori piangono di gioia per avere ricevuto in tal modo conferma che si tratta del figlio perduto; ma “el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar a su desierto” (p. 30).

Come l’indigena inglese di “Historia del guerrero y la cautiva”, che non più una prigioniera, anche questo *indio* dagli occhi azzurri, non più prigioniero, preferisce tornare alla pianura, alla *Tierra Adentro*, poiché non si riconosce più nello stile di vita della sua casa. Anche questo *cautivo* vede problematizzata la sua stessa identità: è un soggetto in cui caratteri bianchi e “altri” si confondono. L’identità diventa dunque qualcosa che si costruisce: nonostante sia nato tra i bianchi, l’uomo ha vissuto a lungo tra gli indigeni ed è indigeno, perché decide di tornare al deserto. La chiave di lettura di entrambi i racconti, di “Historia del guerrero y la cautiva” e “El cautivo”, è la questione dell’identità (individuale), che diventa anche, in scala maggiore, la questione dell’identità nazionale argentina, problematizzata dal rapimento dei bianchi da parte degli indigeni.

La scelta di Borges di trattare questo tema nel Novecento – quando più di un secolo è trascorso dall’opera di Echeverría – , e il riferimento nei racconti alla zona di influenza araucana (“Historia del guerrero y la cautiva” nella seconda parte è ambientato a Junín, in “El cautivo” si legge: “En Junín o en Tapalqué”, p. 29) si spiegano partendo dalla storia familiare dello scrittore: Francisco Borges, il suo nonno paterno, che morì durante un’insurrezione nel 1874, aveva lottato per spostare il confine con i territori indigeni, per allontanare dalla “civiltà” il pericolo della “barbarie” (un episodio che il racconto “Historia del guerrero y la cautiva” include: “Francisco Borges moriría poco después en la revolución del 74”, p. 60). Ma, al di là delle motivazioni più personali, la predilezione di Borges per l’argomento del *cautiverio* ha certamente un carattere

letterario: Borges vuole riscrivere la lunga tradizione narrativa argentina del secolo antecedente. Interessante è l'analisi di Cattarulla:

La condizione del barbaro e della *cautiva* rispecchiano, per Borges, una condizione che rinvia a una situazione personale – e familiare – propria dello stesso autore (l'essere diviso tra una discendenza *criolla* e una inglese) e, per estensione, di tutta la storia della letteratura argentina, da sempre divisa tra l'attrazione europea e l'esigenza di individuare nel proprio territorio simboli e valori che ne definiscano l'identità d'origine.⁵³

Si può individuare, insomma, in questi racconti di Borges, e soprattutto nelle figure dei *cautivos* dalla pelle scura e gli occhi azzurri, una metafora della realtà razziale molteplice e varia dell'Argentina, nazione da sempre alla ricerca di un'identità, ma che forse, proprio nella varietà e nella mescolanza etnica, e nella peculiarità dei fatti storici che l'hanno violentemente percorsa, trova la propria unicità. La sua letteratura, grazie agli apporti di scrittori come Echeverría e Borges, è ricca di suggestioni intimamente legate all'autenticità della terra, alle passioni e alle vicende che hanno caratterizzato il flusso drammatico della storia, ed è uno dei tratti più distintivi di una cultura che non somiglia a nessun'altra, e che per questo si può dire interamente argentina.

⁵³ CATTARULLA, 2006, p. 103.

Conclusione

Compiendo il percorso di analisi e commento delle varie opere letterarie argentine, si è notato come la dicotomia tra “noi” e “altri”, tra “bianco” e “selvaggio”, fin dall’Ottocento, non sia mai giunta a risolversi, tanto che perfino Jorge Luis Borges, i cui racconti si sono approfonditi nell’ultimo capitolo, pone la stessa dicotomia alla base delle sue storie, scritte tra gli anni ’40 e ’70 del Novecento.

Dovendo tirare le fila conclusive, ci si è accorti di come, fermo restando questa base comune a tutte le opere, siano in realtà le protagoniste di queste sventurate vicende a subire i mutamenti più profondi nel corso dei secoli, e non direttamente i loro autori. Mettendo le opere in successione, si osserva come la volontà delle *cautivas* assuma un andamento progressivo: María e Marta desiderano il ritorno alla civiltà, ma alcuni eventi lo rendono impossibile, e le loro volontà non trovano alcuna realizzazione. La vicenda di Lucía rappresenta la difficoltà nell’intermediazione tra due culture; la volontà della protagonista di stabilire un “ponte” si realizza solo parzialmente, e i suoi sforzi non possono in alcun modo evitare che si produca uno scontro tragico. Infine, la *cautiva* inglese di Borges ha subito sì un allontanamento dalla civiltà, ma stavolta è la sua piena volontà a renderlo definitivo. È interessante notare questa “progressione” delle volontà di ciascuna *cautiva* e del loro compimento, e il graduale distacco delle protagoniste dai ruoli sociali imposti: María e Marta scelgono la fuga per cercare di rientrare nel loro ruolo sociale; Lucía sceglie di essere un’intermediaria, di porsi in prima linea, seppure le restrizioni del tempo non prevedessero ancora per la donna una totale emancipazione intellettuale; la *cautiva* inglese non perde né acquista ruoli nuovi rispetto a quelli che avrebbe avuto tra i bianchi (essere madre e moglie), ma semplicemente li accetta e li consolida all’interno della comunità indigena, compiendo una scelta inedita e controcorrente.

Stabilire qual è e che cosa costituisca l'identità della *cautiva* non è semplice; molti piani si devono tenere in considerazione nel momento in cui si decide di affrontare questo tema: quello storico, religioso, ideologico, simbolico (la *cautiva* come metafora)...

Per le *cautivas* l'identità diviene problematica in seguito all'allontanamento dalle comunità d'origine: probabilmente, queste non erano disposte ad accettarle e raccogliere una volta violato l'interdetto di unione con l'*indio*; questo perché una parte della colpa per tale unione sembra ricadere sulla donna suo malgrado (si veda il caso di Marta Riquelme, in cui lei stessa è vittima e colpevole di ciò che le è accaduto). L'ostacolo sostanziale al ritorno della *cautiva* è l'impossibilità per i bianchi di considerare la donna che è stata con l'"altro" come diversa dall'"altro". E sembra che vi sia difficoltà per gli autori stessi nell'abbattere i pregiudizi storici. Ciascuno degli autori, immancabilmente, fa sparire le *cautivas* con violenza, dopo una sofferenza interminabile. Sono proprio le loro *cautivas*, invece, a superare i limiti dell'identità, perdendo qualcuno dei loro tratti d'origine e acquisendone degli altri, intermediando (come nel caso di Lucía) o integrandosi (come nella vicenda della *cautiva* inglese). Leggendo i racconti di Borges, una sorta di sorpresa coglie il narratore (e probabilmente anche il lettore) dinanzi alla scelta inconsueta della *cautiva* inglese e dell'*indio* dagli occhi azzurri: quella di rifiutare la protezione di una casa, e di tornare a vivere in selvatichezza nel territorio inospitale. Ancora una volta, ai *cautivos* non spetta che incomprendimento; nessuno riesce a intravedere le ragioni della loro scelta.

Non è tanto importante trattare la questione dell'identità individuale, quanto quella dell'identità collettiva, per la quale la *cautiva* funge da simbolo: l'identità non è solo un problema soggettivo, ma è riflesso e sintomo della variazione culturale ed etnica di una nazione intera. Per citare una frase di Claude Lévi-Strauss: "La verità è che, ridotta ai suoi aspetti soggettivi, una crisi di identità non offre intrinseco interesse. Molto meglio sarebbe guardare in faccia le condizioni oggettive di cui è il sintomo e che riflette"⁵⁴.

La *cautiva* è stata nella letteratura argentina un formidabile capro espiatorio per raffigurare lo scontro e il divario tra "bianchi" e "selvaggi", e potrebbe funzionare,

⁵⁴ LÉVI-STRAUSS, 1980, p. 11.

perché no, con infinite possibilità di variazione narrativa, anche ai giorni nostri, per simboleggiare gli attuali fenomeni di immigrazione e di incontro tra culture. La *cautiva*, potrebbe essere, in questo senso, la metafora di un fenomeno ancora attualissimo.

Il tema del *cautiverio* obbliga a riflettere su molte altre questioni, ancora oggi sentite: l'identità, l'alterità, il razzismo, l'integrazione, l'identificazione, l'assimilazionismo. Quest'ultimo consiste nella proiezione dei propri valori sugli altri; tale atteggiamento fu fatale durante la Conquista, negare l'esistenza di convinzioni e di valori "altri" significa convincersi erroneamente che il mondo sia uno e che si identifichi con un unico sistema di valori generali. Tale idea, che presuppone l'affermazione dell'inferiorità altrui, è alla base di ogni ideologia schiavista. Molto più difficile è identificarsi con la società "altra" (ad esempio era molto raro che uno spagnolo si identificasse con un indigeno), che è l'atteggiamento inverso. Non a caso assistiamo tutt'oggi alle difficoltà di identificazione o integrazione completa da parte di stranieri per cui adottare lingue, costumi, religione o usanze di un altro popolo presuppone una scelta tra le possibili modalità di rapporto in un nuovo paese. Dall'altra parte vi devono essere comunque dei presupposti che rendano tale integrazione possibile; si dovrebbe partire da una premessa di accettazione dell'"altro" che fonda le sue radici nel riconoscimento dell'uguaglianza e della pari rispettabilità di tutte le culture e di tutti i popoli.

Appendice. La *cautiva* nelle opere pittoriche dell'Ottocento

Il pittore tedesco Johann Moritz Rugendas⁵⁵, arrivato in Cile nel 1842, dedicò particolare attenzione ai soggetti etnici, come del resto aveva già fatto con gli schiavi negri e gli indigeni in Brasile. Il pittore viaggiò lungo la linea della *frontera*, avvicinandosi al mondo araucano ma senza mai addentrarvisi; ricevette “suggerzioni, provenienti sia dai racconti orali dei viaggiatori [...] sia dalle conversazioni, ascoltate nelle *tertulias* santiaghine, durante le quali circolavano allarmanti commenti sui *malones*”⁵⁶.

Attraverso queste suggestioni, e non quindi realizzando ritratti dal vero com'era sua abitudine, Rugendas elaborò un ciclo di dipinti aventi per tema la donna bianca rapita dagli araucani. Si trattava di indigeni poligami che, spiega Claudia Borri:

incorporavano nel loro harem le donne bianche rapite, a cui erano affidati lavori agricoli e la tessitura; [...] talvolta, le donne bianche rapite, dopo anni di permanenza tra gli indigeni e divenute madri, si adattavano con difficoltà a riprendere il proprio posto in una società [quella bianca] che le guardava con sospetto o le rifiutava perché si erano accoppiate con il nemico.⁵⁷

⁵⁵ Johann Moritz Rugendas (Augusta, 1802-Weilheim an der Teck, 1858) fu un pittore tedesco, celebre per i suoi paesaggi e dipinti a soggetto etnografico realizzati in vari paesi dell'America latina nella prima metà del XIX secolo. Discendente di una illustre famiglia di incisori di Augusta, studiò disegno e incisione con il padre, poi entrò nell'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera. Nel 1821 andò in Brasile; dapprima ingaggiato come illustratore durante una spedizione scientifica, rimase poi nel paese per conto proprio, realizzando disegni e acquarelli. Tornò in Europa nel 1825 e visse tra Parigi, Augusta e Monaco fino al 1828, con l'intenzione di imparare la tecnica della pittura a olio. Si mise alla ricerca di finanziamenti per il suo nuovo ambizioso progetto di ritrarre la vita e la natura dell'America latina; nel 1831 viaggiò ad Haiti e poi in Messico. Sfortunatamente venne arrestato e quindi espulso dal paese per essere rimasto coinvolto in un fallito colpo di stato contro il presidente Anastasio Bustamante nel 1834. Tra il 1834 e il 1844 viaggiò in Cile, dove ritrasse gli *indios* araucani, e successivamente in Argentina, specialmente a Buenos Aires, dove dipinse numerose scene di costume e ritratti; poi in Perù e Bolivia, per poi far ritorno a Rio de Janeiro nel 1845. Accolto con grande favore alla corte dell'imperatore Pietro II del Brasile, realizzò diversi ritratti dei membri della corte reale e tenne varie esposizioni. Nel 1846, a 44 anni, Rugendas tornò in Europa, e vi rimase fino alla morte; re Massimiliano II di Baviera acquistò la maggior parte delle sue opere, offrendogli in cambio un vitalizio. La sua opera è considerata la migliore tra i numerosi esempi di documentalismo romantico di artisti viaggiatori.

⁵⁶ BORRI, 2006, pp. 60-61.

⁵⁷ BORRI, 2006, p. 61.



Figura 1. Johann Moritz Rugendas, *La cautiva*, 1840.

Nella tela *La cautiva* (1840) (Figura 1), ispirata al poema omonimo dello scrittore argentino Esteban Echeverría, in cui Rugendas trovò fonte d'ispirazione a seguito del breve viaggio compiuto in Argentina tra il 1837 e il 1838, la figura scura e nuda dell'indigeno contrasta con quella della *cautiva* che, con le mani legate e un'espressione supplicante rivolta al cielo, pare quasi uno dei martiri rappresentati nel Rinascimento o in epoca Barocca; in particolare vi è una similitudine con le raffigurazioni di San Sebastiano, in cui il santo appare sempre con le mani legate e gli occhi che guardano verso l'alto⁵⁸. Il movimento del cavallo, lanciato al galoppo, quasi sospeso in aria, accentua il carattere furioso della scena. Il romanticismo della pittura è espresso da una Natura dall'apparenza inospitale e dai toni ombrosi e indefiniti del crepuscolo.

Rugendas, che era amico di Sarmiento, illustra qui la sua idea sulla dicotomia civiltà/barbarie. La donna vestita di bianco, che rappresenta la civilizzazione europea, è vittima dell'oscuro indigeno che cavalca nudo nel deserto pampeano. L'immagine mostra, drammaticamente, il contrasto tra i due mondi.

⁵⁸ In proposito ho trovato interessanti analogie, per quanto riguarda l'atteggiamento e lo sguardo della *cautiva*, con le rappresentazioni del martire nel *San Sebastiano* (1495) di Pietro Perugino, ora al Musée du Louvre di Parigi, o del *San Sebastiano* (1590), capolavoro del giovane Annibale Carracci, ora a Modena, facente parte della collezione Minozzi; o ancora, del *San Sebastiano* di Guido Reni del 1615 e quello del 1630-36 per quel che riguarda l'epoca Barocca. L'elenco e le comparazioni potrebbero, ovviamente, dilungarsi quasi all'infinito.

Rugendas conobbe Sarmiento durante l'esilio di quest'ultimo in Cile; i due condividevano molte idee, per esempio quella riguardante la necessità di educare le bambine per migliorare le condizioni sociali. Inoltre, Sarmiento ammirava Rugendas come artista ed elogiò, in particolare, un altro quadro del pittore: *El rapto de la cautiva* (1845) (Figura 2).



Figura 2. Johann Moritz Rugendas, *El rapto de la cautiva*, 1845.

Questo quadro può essere considerato, tra tutti quelli del ciclo, l'opera maestra: con energica drammaticità Rugendas rappresenta l'indio come un selvaggio dalla grande forza fisica, la tensione del corpo sulla cavalcatura in movimento e il braccio alzato che, con violenza, agita le *boleadoras*, mentre l'altro braccio cinge vigoroso la vita della donna bianca, ormai divenuta di sua proprietà. Tutt'intorno vi sono cavalli al galoppo, furore di lance, nugoli di polvere, corpi accasciati.

Già il critico d'arte nordamericano Walter Pach ha notato come l'opera di Rugendas abbia alcune delle grandi qualità che contraddistinguono quella di Eugène Delacroix⁵⁹, in primo luogo la ricchezza dei colori e il senso del contrasto drammatico, i giochi di luce, il movimento e la vita delle scene, l'effetto e la monumentalità delle composizioni.

⁵⁹ Eugène Delacroix (1798-1863) fu un pittore romantico francese, capostipite della scuola romantica francese. Fu anche litografo, e illustrò varie opere di William Shakespeare, Sir Walter Scott e Johann Wolfgang Goethe. In contrasto con il perfezionismo neoclassico di Jean Dominique Ingres, Delacroix s'ispirò all'arte barocca di Paul Rubens e ai pittori del Rinascimento veneziano, e concentrò l'enfasi sul colore e il movimento piuttosto che sulla linea netta e il modellamento attento della forma.

Il movimento che Rugendas dà alle sue figure potrebbe perfino ricordare, da lontano, il barocchismo di Francisco Goya⁶⁰.

Proprio in *El rapto de la cautiva* vediamo una scena altamente movimentata, con intrecci di corpi quasi manieristici, quasi barocchi. I colori contrastano simbolicamente: ad esempio la nerezza dell'indigeno con il biancore della veste della *cautiva*. Inoltre, le macchie di colore rosso nella composizione accendono la scena di ulteriore drammaticità e richiamano con violenza la tinta del sangue.

Il tema del rapimento appare anche nella tela *El malón* (1845) (Figura 3): un contadino protende disperato le braccia verso la moglie trascinata su un cavallo da un indigeno durante una scorreria. Un bambino piange sulla destra, coprendosi gli occhi, e un'altra donna, bionda e dalla veste lattea, seminuda, sta per essere rapita in secondo piano.



Figura 3. Johann Moritz Rugendas, *El malón*, 1845.

L'opera di questo pittore è frutto di uno studio profondo, che lo allontana dall'accademicismo allora imperante in Europa. Rugendas è un autentico rappresentante del Romanticismo: le sue pitture sono animate da passione e movimento, con colori caldi, spesso violenti. Il colore del paesaggio fu infatti una delle ragioni per cui il pittore

⁶⁰ Francisco Goya (1746-1828) fu un pittore romantico spagnolo. Pittore di corte della Corona spagnola, fu tramite le proprie opere commentatore e cronista del suo tempo. Le sue opere, per quanto varie e indefinibili in un'unica formula, posseggono estrema immediatezza; lo stile di Goya è vibrante, basato su contrasti cromatici e un tratto bozzettistico, rapido, che consente all'immagine di imporsi con forza.

si trasferì in America. *El malón* è una sintesi della grande quantità di appunti e bozzetti che strutturano il movimento, arricchito da una tavola cromatica variata da impasti e sfumature.

Sempre nel 1845, Rugendas dipinse forse l'unico quadro che abbia mai raffigurato la liberazione di una donna rapita, ovvero *El regreso de la cautiva* (Figura 4), "in cui il ritorno della prigioniera, adesso vestita di bianco, simbolo di una recuperata verginità (e civiltà), e blandamente adagiata su un cavallo anch'esso bianco, viene festeggiato da un gruppo di uomini e donne"⁶¹.



Figura 4. Johann Moritz Rugendas, *El regreso de la cautiva*, 1845.

Poche sono le opere pittoriche che ritraggono il destino della *cautiva* dopo il *malón*; in proposito vi è un'opera dell'uruguayano Juan Manuel Blanes⁶², *La Cautiva* (1879) (Figura 5), ispirata, come l'omonimo quadro di Rugendas, al poema dell'argentino Echeverría, al quale si riferisce appunto il titolo.

⁶¹ CATTARULLA, 2006, p. 99.

⁶² Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830-Pisa, 1901), fu un pittore uruguayano, e il pittore di temi storici più conosciuto del Río de la Plata. Precocemente rivelò interesse per il disegno. Convinto della necessità di formarsi, chiese un finanziamento al governo uruguayano, che gli fu concesso nel 1860; partì così per l'Europa; fu solo il primo di tanti viaggi che lo portarono fino in Medio Oriente. I suoi cinque anni in Europa si concentrano a Firenze, dove il maestro Antonio Ciseri gli diede quell'impronta accademica che avrebbe caratterizzato le sue opere posteriori. Tra il 1856 e il 1879 realizzò quadri a tema storico tra Montevideo, Buenos Aires e Santiago del Cile. Con Blanes la storia diventò un tema, tanto che fu chiamato "el pintor de la Patria". Buona parte della sua corrispondenza fu destinata ad ottenere informazioni minuziose per documentarsi prima di iniziare i suoi quadri storici. Anche il paesaggismo uruguayano fu inaugurato da Blanes, sebbene non come protagonista, ma solo come sfondo per le sue tele. Fu rinomato anche per il genere ritrattistico di stampo accademico.



Figura 5. Juan Manuel Blanes, *La Cautiva*, 1879.

Secondo Cristina Zárate, docente uruguayana, Blanes spesso esprime la sua interpretazione dei fatti storici tramite un linguaggio allegorico: è il caso di certe allegorie che realizza in Italia, durante il secondo viaggio in Europa, nelle quali non utilizza un'iconografia allegorica convenzionale, bensì costruisce immagini inedite basandosi, in certi casi, su opere letterarie vigenti all'epoca⁶³. Più tardi, verso la fine del secolo, slitterà verso immagini allegoriche più convenzionali, tra le quali la rappresentazione della Patria, della Repubblica o della Civilizzazione, tramite la figura di una donna con reminiscenze delle allegorie repubblicane francesi. È il caso di opere come *Alegoría del Golpe de Estado* (1897), una delle ultime tele del pittore, che tratta del colpo di stato al governo di Juan Idiarte Borda⁶⁴.

Nel quadro *La Cautiva*, così come in *Alegoría del Golpe de Estado*, Blanes ricorre all'immagine di una donna che si copre il volto: nel primo caso è la rappresentazione della patria umiliata dall'im maturità del sistema politico; nel secondo è l'allusione a una

⁶³ È il caso di opere come *El ángel de los Charrúas*, *La Paraguaya*, *La Cautiva*, *El último Paraguayo*, *Los Tres Chiripás*.

⁶⁴ Juan Bautista Idiarte Borda (Mercedes, 1844-Montevideo, 1897), fu un politico uruguayano appartenente al Partido Colorado, Presidente della Repubblica tra il marzo 1894 e l'agosto 1897, vittima dell'unico magnicidio registrato nella storia dell'Uruguay.

“civilizzazione” – europea e urbana – minacciata dalla “barbarie” – locale e rurale – indigena. *La cautiva*, che rappresenta la donna in solitudine dopo la scorreria, rimane un caso piuttosto isolato.

Il pittore argentino Ángel Della Valle⁶⁵ torna invece a insistere sulla tematica del *malón*, e nonostante la presenza della *cautiva* nel dipinto essa non è citata nel titolo dell’opera del 1892 che è, appunto, *La vuelta del malón* (Figura 6), oggi conservata al Museo Nacional de Bellas Artes nel quartiere Recoleta, Buenos Aires. Precisa Camilla Cattarulla: “In ogni caso, e letto in una prospettiva contemporanea, il corpo della prigioniera, in letteratura come nelle arti visive, è il simbolo della lotta combattuta nell’Argentina del XIX secolo per occupare la frontiera”⁶⁶. Essa appare quindi nell’opera come un simbolo, come se il suo corpo fosse lo “spazio” effettivo in cui si consuma lo scontro.



Figura 6. Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892.

⁶⁵ Ángel Della Valle (Buenos Aires, 1855-id., 1903) fu pittore del Realismo argentino. Figlio di immigranti italiani, a vent’anni viaggiò in Italia per perfezionarsi nella tecnica della pittura a olio. Studiò a Firenze con il maestro Antonio Ciseri, e tornò nel 1883 in Argentina. Per diciotto anni occupò la cattedra di Disegno all’Accademia nel quartiere della Recoleta. Realizzò ritratti con gran successo, ma nella sua opera si distinguono le rappresentazioni del *campo*, del gaucho e di altri temi creoli, che lo consacrarono come ritrattista dell’autoctono. Della Valle dedicò gran parte della vita alla formazione di giovani artisti, e morì proprio durante una lezione; un suo alunno lo ritrasse nel momento fatale, per rendergli omaggio.

⁶⁶ CATTARULLA, 2006, p. 100.

La scena raffigura un tormentato albeggiare pampeano in cui gli indigeni fuggono con le spoglie di una chiesa profanata. Uno di essi porta tra le braccia sul proprio cavallo la *cautiva* con i seni nudi. Tale nudità funge da simbolo, per mostrare allo spettatore quale sarà il destino della donna, ossia quello di soddisfare il desiderio sessuale dell'*indio*. È da notare che i due indigeni messi in primo piano portano, rispettivamente, la donna bianca e una croce: non è da ritenere casuale, dal momento che i selvaggi compiono due profanazioni altrettanto gravi agli occhi degli uomini "civilizzati", attaccando da un lato le loro donne e dall'altro la cristianità.

Nell'Ottocento, quindi, sia in pittura sia in letteratura, la *cautiva* si trasforma nel simbolo di un'ideologia, quella che vede contrapposte la civiltà e la barbarie, e diventa una figura onnipresente nella rappresentazione di eventi storici quali sono le scorrerie indigene che, spesso, nella realtà americana, l'hanno vista vittima.

Johann Moritz Rugendas, pur essendo un pittore tedesco, gettò il suo sguardo sulla realtà americana producendo raffigurazioni attente; come già precisato, le sue fonti sulle *cautivas* furono i racconti da lui uditi, più che le osservazioni reali. Juan Manuel Blanes utilizzò un linguaggio allegorico, il suo quadro *La Cautiva* rimanda alle rappresentazioni personificate della Patria e la *cautiva* stessa la incarna nell'opera. Ángel Della Valle, come gli altri pittori, non esitò a usare un linguaggio simbolico, ma la situazione storica dell'Argentina, quando realizzò la sua opera *La vuelta del malón* (1892), era profondamente cambiata: dopo la Campaña del Desierto il "problema" dell'*indio* che occupava la Pampa era stato risolto, e la scorreria era divenuta niente più che uno spunto iconografico, così come era tema fruibile per la letteratura. Al contrario, all'epoca in cui Rugendas realizzò le prime opere, mezzo secolo prima, le scorrerie avvenivano con una certa frequenza.

L'opera di Della Valle si inserisce in un clima storico differente, e in un contesto artistico (americano) che sta già perdendo la caratterizzazione ideologico-politica nelle opere che trattano il *cautiverio*. Avviene dunque quella trasformazione che, parallelamente alla letteratura, inizia a fare della storia un tema adattabile con l'invenzione, pittorica o scritta che sia. Lo scopo dell'arte che ancora sfrutterà nel

secolo successivo il tema della *cautiva*, con pochi esempi⁶⁷, non sarà più, quindi, quello di rappresentare una realtà storica e politica vigente, bensì quello di riproporre i fatti che hanno segnato la storia nazionale, in accordo con la volontà degli stati indipendenti americani di definire il proprio bagaglio culturale, letterario e figurativo.

⁶⁷ Tra cui Roberto Ramaugé, nato a fine Ottocento e morto negli anni '70 del Novecento, con il suo quadro *La cautiva* (1941), e Adolfo Ferraguti, con *Víctima del malón* (1910).

Bibliografia

Testi

- BORGES, JORGE LUIS, “El cautivo”, in JORGE LUIS BORGES, *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- BORGES, JORGE LUIS, “Historia del guerrero y la cautiva”, in JORGE LUIS BORGES, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- BORGES, JORGE LUIS, “La noche de los dones”, in JORGE LUIS BORGES, *Obras completas III*, Emecé Editores, 1989.
- ECHVERRÍA, ESTEBAN, *La cautiva*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986.
- HUDSON, GUILLERMO ENRIQUE, *Marta Riquelme (Del M. S. de Sepúlveda)*, Edizione digitale: Ediciones elealeph.com, 2000, www.elealeph.com, consultato il 15/11/2010.
- MANSILLA DE GARCÍA, EDUARDA, *Lucía Miranda. Novela histórica*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edizione digitale basata sull’edizione di Buenos Aires, Juan A. Alsina, 1882.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, JUAN, *Tabaré*, Quito (Ecuador), Libresa, Colección Antares, 1989.

Bibliografia critica

- BLENGINO, Vanni (1998), *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, Reggio Emilia, Diabasis.
- BORRI, Claudia (2006), “Variazioni di stile. Le immagini nel processo di formazione dell’identità nazionale cilena (1780-1840)”, in *Identità americane: corpo e nazione*, a cura di Camilla Cattarulla, Roma, Cooper, pp. 42-65.

- CATTARULLA, Camilla (2006), “Corpi dimenticati/corpi recuperati. La cautiva nella letteratura e nella pittura argentina”, in *Identità americane: corpo e nazione*, a cura di Camilla Cattarulla, Roma, Cooper, pp. 90-108.
- ECHAVARRÍA FERRARI, Arturo (1980), “‘Historia del guerrero y la cautiva’ de Borges: tentativa de codificación de un lenguaje ‘americano’”, in *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, a cura di Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, Toronto, Università di Toronto, pp. 222-224.
- ESPEJO, Miguel (2004), “Gombrowicz y la Argentina, en el centenario de su nacimiento”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 648, pp. 95-100.
- FREY, John Andrew (1999), *A Victor Hugo encyclopedia*, Westport (Usa), Greenwood Press.
- IGLESIA, Cristina, SCHVARTZMAN, Julio (1987), *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- LANGA PIZARRO, Mar (2007), “La gran figura silenciada: la mujer en el primer siglo de la conquista rioplatense”, *América sin nombre*, 9-10, pp. 109-122.
- LEONARD, Irving A. (1974), *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de cultura económica.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (a cura di) (1980), *L'identità*, Palermo, Sellerio.
- LOJO, María Rosa (2010), “Al margen del canon”, Buenos Aires, *Revista cultural Ñ*, Suplemento cultural, “Clarín” 9/11/2010, www.clarin.com, consultato il 20/12/2010.
- MORINO, Angelo (1984), *Le Americane*, Torino, La Rosa.
- NÚÑEZ, Jorgelina (2001), “El placer de la cautiva”, *Revista cultural Ñ*, Suplemento cultural, “Clarín” 01/07/2001, www.clarin.com, consultato il 7/11/2010.
- OPERÉ, Fernando (1997), “Cautivos de los indios, cautivos de la literatura: el caso del Río de la Plata”, *Hispanamérica*, 26- 76/77, pp. 49-76.
- ROTKER, Susana (1997), “Lucía Miranda: negación y violencia del origen”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, 178-179, pp. 115-127.
- ROTKER, Susana (2002), *Captive woman: oblivion and memory in Argentina*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- SZURMUK, Mónica (2010), “Cosmopolita y criolla. Releyendo a Eduarda Mansilla”, in *Contracorriente*, vol. 7, 2, pp. 429-432.
- TODOROV, Tzvetan (2010), *La conquista dell’America*, Torino, Einaudi.
- VIAN, Elisa Carolina (2005), “Cruzando fronteras: *Ema*, la cautiva de César Aira”, *Annali di Ca’ Foscari*, XLIV, 1-2, 2005, pp. 343-357.
- ZAMBRANO, Gregory (2004), *Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina*, Mérida, Fundación Casa de Las Letras.
- ZAMUNDIO-TAYLOR, Victor (2001), *Racconti d’identità – La generazione delle immagini*, a cura di Roberto Pinto. Ciclo di conferenze Triennale di Milano 29/01/2001, www.undo.net, consultato il 20/12/2010.