

# heteroglossia



Quaderni della Sezione Linguistica  
 del Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale,  
 Istituzioni Giuridiche e Comunicazione

**eum x** quaderni



# Heteroglossia n. 10

Cambiamenti nella percezione e rappresentazione dell'esotico

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di Gianna Angelini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento degli Studi  
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

*Comitato di redazione:*

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Maria Amalia Barchiesi

Isbn 978-88-6056-192-3

©2009 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

[www.stampalibri.it](http://www.stampalibri.it)

K. Alfons Knauth

L'esotismo dell'eteroglossia americana

### *Introduzione*

L'eteroglossia è esotica di per sé, tanto a livello del termine quanto del suo referente<sup>1</sup>. Lo dimostra la retorica verbo-visiva della copertina della rivista *Heteroglossia* dell'Università di Macerata. La riproduzione di una tavola poliglotta della *Turris Babel* di Athanasius Kircher (1679) connota il fascino della diversità delle lingue del mondo il quale, fin dalla scoperta dell'America, è diventato un mondo nuovo<sup>2</sup>. Con la scoperta del Nuovo Mondo la pluralità babelica delle lingue, che prima era stata vissuta innanzitutto come una grande confusione e una punizione divina, prese un senso positivo ed euforico, assieme ad una prospettiva erudita e comparatista, puntando a trasformare la

<sup>1</sup> Vedi l'equivalenza delle voci *exoticus* e *peregrinus* in latino, delle parole pellegrine e le merci preziose di origine orientale constatate da Mancini (1992: 31), un'equivalenza confermata da una delle prime occorrenze moderne del forestierismo *exotique*, associato alle merci africane e asiatiche trovate sul mercato di un'isola utopica vicino all'America, "les marchandises exotiques et pérégrines" ne *Le Quart Livre* (Rabelais, 1548: cap. II) di Rabelais. Questo romanzo utopico e burlesco nella scia dei viaggi di Cristoforo Colombo è piena di perle eteroglotte, di "parolles (...) perlées" di un "languaige barbare" (Rabelais, 1548: cap. LVI).

<sup>2</sup> Nel suo trattato sul trionfo delle donne nel mondo moderno, Guillaume Postel generalizza il termine "Nouveau-Monde", riferito originariamente all'America, al mondo intero (Postel, 1553).

confusione in profusione plurilingue<sup>3</sup>. L'alterità e la varietà delle lingue, specie quelle remote, causarono un *trasporto* quasi poetico verso le regioni esotiche dell'eteroglossia, quella antica e quella contemporanea, quella orientale e quella occidentale. L'esotismo eteroglotta, comunque, fu regolato da norme ideologiche assai rigorose nell'ambito di un sistema colonialista ed eurocentrico.

### *L'eteroglossia americana nell'ambito del colonialismo*

La voce *America*, ricca di connotazioni esotiche per gli europei, prima di arricchirsi di questi esotismi, fu una eteroglossia cataforica per gli indigeni del continente amerindiano. Nell'ambito dell'attuale Quinto Centenario del nome *America* (2007) occorre ricordare che il nome lanciato da Martin Waldseemüller tramite il suo mappamondo del 1507, in onore di Amerigo Vespucci, è stato un *forestierismo* oppure un *barbarismo* imposto dal colonialismo europeo. Sullo sfondo della famosa allegoria di Amerigo Vespucci 'scoprendo' l'America nuda in una amaca<sup>4</sup>, si può affermare che l'America è una donna per la grazia (e la disgrazia) dell'uomo europeo Amerigo, oggetto del suo desiderio, sessuale, coloniale e culturale. Amerigo denomina e quindi domina l'America per mezzo della lingua latina che gli imprime.

Nonostante l'asimmetria discorsiva che regna fra Amerigo e America, nell'allegoria di Stradanus c'è pure un accenno di dialogo e di scambio interlingue. Non c'è soltanto l'eteroglossia latina imposta tramite la voce *America*, ma anche l'eteroglossia india dell'*amaca*. Questa s'impone all'osservatore europeo come 'esotica' mediante la sua figura iconica che si può leggere solo tramite la voce taina, trasferita come forestierismo nelle lingue europee. Persino il tedesco l'ha adottata, ma di nascosto, cioè sotto la forma di una paronomasia interlingue sulla base di un'etimologia popolare il cui risultato è la parola *Hängematte*.

<sup>3</sup> Cfr. l'articolo di Francine Daenens (1985), che apre il primo numero della rivista *Heteroglossia*, e quello di Jean Céard (1980).

<sup>4</sup> Disegnata da Joan Stradanus, incisa da Theodor Galle, in De Bry, T. (1589).

Con l'amaca americana si stabilisce, quindi, una rete comunicativa fra l'America e l'Europa, seppure in una relazione asimmetrica e un'ottica nettamente esotica. L'esotismo dell'amaca coinvolge un certo erotismo, rafforzato dal contatto eteroglossa fra le lingue di Amerigo e America<sup>5</sup>.

Oltre all'immagine esotica dell'America nell'amaca paradisiaca, si raffigura nell'allegoria di Stradanus l'immagine del cattivo selvaggio, cioè la barbarie e il barbarismo del *cannibale*. Il cannibalismo, rilegato sul fondo della scena allegorica, insinua la legittimità dell'europeizzazione, cioè della civilizzazione, del continente 'americano'. L'eteroglossia *cannibale*, derivata dalla lingua indigena caraibica (arawak), costituisce un barbarismo esotico di tipo opposto a quello di *amaca*, nella misura in cui stimola non tanto la nostalgia degli Europei verso lo stato naturale, ma la loro energia repressiva. Si tratta di un'esca francamente barbaresca per alimentare i sogni dei conquistatori ultramarini. Sul piano culturale, l'incorporazione della voce caraibica *cannibale* nel corpus linguistico dell'Europa, fin dalla relazione di Colombo, costituisce un significativo atto di *glottofagia*<sup>6</sup>, di antropofagia culturale da parte della civilizzazione europea, in correlazione con la barbarie della conquista.

La civilizzazione europea dissimulò il sapore di queste interazioni culturali e ritenne innanzitutto l'equivalenza fra cannibalismo e linguaggio barbaro. Nel dramma *The Tempest* di Shakespeare il cannibalismo, rappresentato dal personaggio paronastico *Caliban*, s'esprime attraverso un barbaro *linguaccio* che culmina nel "howl" (urlo) di Caliban, la non-lingua inarticolata

<sup>5</sup> Vedi la connotazione erotica dell'amaca nella teoria dell'ibridismo culturale di Gilberto Freyre (Link-Heer, 1995: 50); vedi anche i passi su colonialismo e sesso in Schwarz (1995: 11-14).

<sup>6</sup> Per il termine *glottofagia* vedi Calvet (1988). Tuttavia, Calvet tratta solo l'aspetto distruttivo e colonialista del concetto; non ne prende in considerazione l'aspetto assimilativo che fu sviluppato da varie teorie della lettura, a partire dalla biblifagia biblica, passando per la poetica della traduzione del Rinascimento (Du Bellay, J., 1549: I, 7) e la *glossafagia* dionisiaca di Rabelais (1564 : cap. XLIV-XLV), fino all'*Antropofagia* culturale del modernismo brasiliano (Andrade, O. 1922).

che bisogna civilizzare<sup>7</sup>. Infatti, questa fu una delle prime reazioni di Cristoforo Colombo nei confronti degli indios di Guanahaní: “para que aprendan a hablar” (11/10/1492).

Il *linguaccio* barbaro tende a diventare spesso burlesco nella percezione degli Europei. Esso viene ridicolizzato nella Commedia dell'Arte, ad esempio nel “baragouin” degli orchi algonchini della farsa *Arlequin, roi des ogres* di Lesage, rappresentata alla *Foire de Saint-Germain* nel 1720, nel contesto politico della colonizzazione francese dell'America settentrionale: “Nimackoaula, kir okima”. Una variazione di questo topico si trova nel teatro dei burattini del conte bavarese Franz von Pocci, *Kasperl unter den Wilden* (*Arlecchino fra i selvaggi*, 1859)<sup>8</sup> che, a sua volta, viene ripreso e pure versificato in libri per bambini ed adulti fino ai nostri giorni, ad esempio *Kasperle bei den Menschenfressern* (*Arlecchino dai cannibali*, intorno al 1950), citato e recitato perfino attualmente nelle pagine di internet. Il linguaggio cannibalesco si trasforma qui in un mostruoso maccheronico italo-tedesco: “Spissi, spassi, Kasperladi, / Hicki, hacki Karbonadi, / Trenschi, transchi, Appetiti, / Fressi, frassi, fetti, fitti.” Di fronte a un tale “baragouin” (Lesage), l'arlecchino europeo non ha nessuna difficoltà per meritare il trono che i selvaggi, infatti, gli offrono debitamente. Dalla graticola Arlecchino passa direttamente all'amaca<sup>9</sup>. È ovvio che tale caricatura dell'eteroglossia esotica

<sup>7</sup> Vedi l'assimilazione del barbaro *Howl* da parte dei poeti beatniks degli USA, specie Allen Ginsberg.

<sup>8</sup> Il conte arlecchino era ceremoniere alla corte del re di Baviera Ludwig I. Il sottotitolo della farsa, che doveva servire all'educazione morale della gioventù, è *Kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen* (*Dramma di storia culturale in due atti*). In conformità con la maschera morale e culturale, l'azione viene trasferita dall'America, la meta originaria del viaggio del protagonista Larifari, verso l'Africa, seguendo lo spostamento del colonialismo europeo verso il continente africano nell'Ottocento; il protagonista, però, pensa di trovarsi in America, fra i “menschenfleischappetitlichen, ungebildeten, indianischen Wildlinge”, cioè gli “incoltivati, selvaggi indiani spinti dagli appetiti antropofaghi”.

<sup>9</sup> Ciò spetta alla farsa di Lesage e all'adattamento moderno del teatro dei burattini di Pocci, mentre la stessa farsa di Pocci finisce in una birreria bavarese (“Zum blauen Bock”), rinunciando alle avventure ultramarine.

dimostra innanzitutto l'incompetenza linguistica e interculturale degli europei<sup>10</sup>.

Comunque, la reazione degli esploratori nei confronti dell'eteroglossia americana fu assai ambivalente<sup>11</sup>. Cristoforo Colombo oscilla fra la comunicazione pragmatica e esotica, con certe implicazioni protolinguistiche e soteriologiche<sup>12</sup>. Da una parte, egli percepisce il discorso americano come una non-lingua barbara che gli serve in primo luogo per orientarsi nella sua ricerca dei tesori dell'India, con l'aiuto degli indios che egli cattura per farsi fare da interpreti. L'eteroglossia americana, quindi, ha una primordiale funzione pragmatica oppure indessicale. Appena svolta questa funzione, i nomi indiani vengono cancellati e rimpiazzati da nomi europei; Colombo ribattezza i toponimi indigeni per toponimi cristiani e castigliani: Guanahaní diventa San Salvador, Bohio diventa Hispaniola o La Española ecc. Il castigliano s'avvia ad essere la lingua generale del continente americano.

Ciò nonostante, Colombo sembra usare l'eteroglossia americana in maniera francamente esotica, soprattutto per affascinare i suoi lettori europei e 'trasportarli' tramite il meraviglioso linguistico verso le Indie da lui scoperte. Nelle sue relazioni di viaggio (come in quelle di altri navigatori<sup>13</sup>), si stabilisce una sottile dinamica fra le voci eteroglotte e le voci della lingua materna, fra l'alterità e la familiarità, fra distanza e vicinanza dentro la stessa eteroglossia: da un lato, la voce eteroglotta avvicina la figura dello straniero tramite il suo discorso quasi diretto, dall'altro,

<sup>10</sup> La commedia *Johan Padan. A la scoperta de le Americhe* (FO, 2003) di Dario Fo, scritta in un maccheronico *grammelot*, fa la satira dell'incompetenza comunicativa di Colombo.

<sup>11</sup> Lo scrittore Rabelais ne fornisce una variante burlesca e poetica (vedi la nostra nota 1), mentre Thomas Morus, nella poesia fantasiosa *A Specimen of Utopian Poetry*, distacca la differenza 'eterologica' della lingua utopica ispirata all'esperienza dell'eteroglossia radicale del Nuovo Mondo (Morus, lat. 1516, ingl. 1551).

<sup>12</sup> Occorre modificare un po' la posizione di Todorov che accentua la mera funzione pragmatica del discorso interlinguistico di Colombo.

<sup>13</sup> Vedi, fra gli altri, Pigafetta, A. (1525-1536), specie l'esteso vocabolario italiano-patagonico, e Léry, J. (1580), specie il capitolo XX che contiene un lungo dialogo bilingue fra Léry e un Tupinamba.

l'allontana tramite l'estraneità della lingua straniera, aumentando così l'effetto esotico. In più, c'è la fluttuazione fra il parlato (distante) delle voci e la loro presenza (fittizia) nella scrittura<sup>14</sup>. Finalmente, il processo didattico dell'apprendimento della lingua straniera da una parte riduce, dall'altra aumenta l'effetto esotico, e ciò diversamente per il narratore e il lettore oppure il 'maestro' e l'allievo<sup>15</sup>.

Non si può escludere un certo incanto sperimentato dallo stesso esploratore per le strane parole e nomi indiani, nonostante il loro uso prevalentemente indessicale oppure ermeneutico. Così Cristoforo Colombo, di cui si conosce l'attrazione quasi magica in lui esercitata dal proprio simbolismo onomastico, tanto quello di Cristoforo quanto quello di Colombo o Colón, costruisce delle configurazioni retoriche fra i nomi e le cose delle Indie. Per esempio, il nome del cacicco caribo *Caonabó* connota la parola caraibica *caona* che denota l'oro<sup>16</sup>. C'è pure un'eco del nome della sposa di Caonabó, la bella *Anacaona*<sup>17</sup> (*il fiore di oro*<sup>18</sup>) che succedette a Caonabó quale cacicca quando egli fu ucciso dai compagni di Colombo. Si noti pure la corrispondenza fra questa paronomasia poetica e la paronomasia pragmatica che Colombo stabilisce fra il nome della provincia cubana *Cubanacán* e quello dell'imperatore del Catai, il *Gran Can*, oppure il nome della provincia haitiana *Cibao* e il *Cipango* di Marco Polo. Una paro-

<sup>14</sup> Vedi la decostruzione della parola fissata mediante la scrittura in *L'écriture de l'Histoire* di Michel de Certeau a proposito del discorso di Léry e degli indios.

<sup>15</sup> Vedi la didattica eteroglossa per mezzo del dialogo tupi-francese e la sua traduzione vicevole (?) nella relazione di Jean de Léry.

<sup>16</sup> Vedi anche la connotazione chiasmica di un'altra voce taina di grande importanza, importata, questa, in tutte le lingue europee, cioè *canoa*, la prima che entra in un dizionario spagnolo, quello di Nebrija. Nella *Memoria del fuego* di Eduardo Galeano, "canoa" figura proprio accanto al nome di "Caonabo" (Galeano, 1983: 59, vol I).

<sup>17</sup> C'è stato forse un momento erotico, taciuto da Las Casas o dallo stesso Colombo, fra il colonizzatore e Anacaona. Lo storico Fernández de Oviedo mette in rilievo l'atteggiamento lussurioso di Anacaona nei confronti dei Cristiani (De Oviedo, 1526-1551: lib. V, cap. III).

<sup>18</sup> *Anna Blume* di Kurt Schwitters può leggersi quindi come un'eco interlingue di Anacaona.

nomasia alquanto poetica gli conferma di aver raggiunto nelle *West Indies* la Cina e il Giappone, cioè le Indie orientali.

Se non è vero, è ben trovato. Infatti, appena smentito Colombo, la corrispondenza onomastica e simbolica che collega le Indie orientali e le Indie occidentali sarà una delle coordinate dell'immaginario esotico delle culture europee e americane, compreso i *Tristes Tropiques* di Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1955: 169-171). Il fascino dell'India orientale, condensato nella parola magica "la India" che Colombo evoca reiteratamente nelle sue relazioni di viaggio, si traspone alle Indie occidentali, appena scoperta la dualità delle Indie. Ormai, le Indie orientali ed occidentali esprimeranno un doppio esotismo incarnato verbalmente in quel binomio<sup>19</sup>.

La forza simbolica che ne emana, si nota già nel quadro *Adoração dos Magos* del pittore Grão Vasco (del 1505 circa) in cui al tradizionale mago delle Indie orientali si sostituisce meravigliosamente un indio brasiliano. È proprio la latente magia onomastica che provoca l'incontro delle due Indie in questo quadro, al fine di giustificare, in un certo modo, l'errore di Colombo. In effetti, nel suo *Sermone dell'Epifania* (*Sermão da Epifania*) alla corte di Portogallo nel 1662, il gesuita portoghese Padre Vieira, scrittore e missionario del Brasile, stabilisce un legame provvidenziale fra le due Indie, basato su un parallelismo etnolinguistico e 'magico', riportandosi alla doppia magia dei re magi indiani e degli indios: "Os magos que também eram Índios".

Talvolta, i tradizionali mappamondi fantasiosi e le allegorie americane configurano le caratteristiche delle due Indie in una simbolica unità, ad esempio la famosa allegoria dei continenti dipinta da Tiepolo nel gigantesco affresco della Residenza dei

<sup>19</sup> C'è chi spiega il legame onomastico fra le due Indie per mezzo della barbarie che hanno in comune, così l'esploratore del Brasile André Thevet, l'autore di *Les singularités de la France antarctique, autrement nommée Amérique* (1558): "Ce pays [sc. l'Amérique] a pris le nom d'Inde à la similitude de celui qui est en Asie, pour estre conformes les mœurs, férocité et barbarie de ces peuples occidentaux à aucun du Levant" (Chinard, 1970: 91). Il fascino esotico che esercitano le due Indie è dunque più cataforico che euforico; vedi anche Chinard (1970: XVI).

Principi Arcivescovi di Würzburg (*Apoll und die Kontinente*, 1753). L'America viene rappresentata da un lato mediante una magnifica Amazzone indiana, in una barocca amplificazione del modello fornito da Cesare Ripa, dall'altro lato mediante l'incontro del gruppo americano con un gruppo di Asiatici che vestono con il turbante e ostentano lo stendardo dei Mongoli e del Khan. Quell'amalgama risale senz'altro alla falsa identificazione degli indios delle Antille e degli indiani orientali tramite i criteri del turbante ("almaizar/es") e del "color indio" nella relazione del terzo viaggio di Colombo (1498).

In quel viaggio, passando per le isole Trinidad e Margarita fino alla foce dell'Orinoco, la convinzione di Colombo di aver scoperto l'Estremo Oriente e identificato il Paradiso Terrestre aveva trovato conferma, nonostante il dubbio sull'estensione di quell' "otro mundo". Il suo dubbio più grande, tuttavia, doveva essere quello riguardante il linguaggio degli abitanti di quel Paradiso. Secondo l'opinione tradizionale, ripresa e ribadita nel Rinascimento e nel Barocco, la lingua paradisiaca doveva essere l'ebraico. Ora, Colombo aveva scelto come interprete appunto un giudeo converso (di nome Luis de Torres) per farsi accompagnare in Estremo Oriente. Nel *Diario de a bordo* del primo viaggio, egli precisa che quell'interprete sapeva oltre all'ebraico il caldeo e l'arabo, considerate fra le prime lingue derivate dalla lingua adamitica<sup>20</sup>. Nonostante il silenzio di Colombo quanto alla questione della lingua primitiva, si può ricavare dalla sua strategia ermeneutica concernente la ricerca del Paradiso Terrestre<sup>21</sup>, associata alla salvezza dell'umanità per mezzo della missione colombiana, anche un latente interesse protolinguistico che certamente ha modificato la sua prima reazione nei confronti del linguaggio 'cannibalesco' dei Caraibi, identificati forse con i mostri leggendari localizzati nei dintorni del Paradiso. L'esotismo

<sup>20</sup> Fra gli altri Guillaume Postel e Athanasius Kircher in Eco (1993: cap. 5).

<sup>21</sup> Per l'ermeneutica religiosa e realista di Colombo vedi Todorov (1985: 23-46), e Wehle (1995: 153-203).

dell'eteroglossia 'americana' assumerebbe, quindi, un aspetto protolinguistico e magari soteriologico.

Infatti, la questione dell'affinità del linguaggio degli indios con la lingua primitiva dell'ebraico fu sollevata da numerosi scrittori e teologi tanto nell'area del Messico quanto del Perù o della Florida. Il dominicano Diego Durán, nella sua *Historia de las Indias de Nueva España* (intorno al 1580) stabilisce una genealogia storica, per la mediazione dell'apostolo S. Tommaso, dal cristianesimo alla religione azteca ed evoca un codice ebraico del Vangelo distrutto grazie a un conquistatore spirituale che lo prese per un codice azteco<sup>22</sup>. Theodor de Bry, nell'introduzione a uno dei famosi *Grands-Voyages* (1590-1634), quello di Jacques Le Moyne in Florida, distacca la discendenza ebraica degli indios, precisando la loro origine camitica, cioè figli di Cam, di colore scuro<sup>23</sup>. L'illustrazione che accompagna queste riflessioni genealogiche rappresenta Noè, il padre di Cam, durante la preghiera di ringraziamento per la salvezza dal diluvio, coronato da un 'fumetto' in ebraico situato nella 'nuvoletta' del sacrificio di Noè che rappresenta il tetragramma di Jahwe.

La filiazione delle lingue indigene americane con l'ebraico viene fatta pure dal gesuita Athanasius Kircher, sulla base di una speculazione cabalistica rispetto alle permutazioni del nome di Dio, illustrata nella rosa 'misti' lingue che riunisce i nomi tetragrammatici di Dio nelle 72 lingue babiloniche oppure pentecostali, fra le quali anche le lingue indigene del Messico, del Perù e della California nuovamente integrate nel corpus biblico, nonostante qualche forzatura pseudo-linguistica<sup>24</sup>. L'eteroglossia assume qui un carattere nettamente mitico, anzi mistico; l'esotismo si fa esoterico. Comunque, l'eteroglossia americana viene integrata in un modello eurocentrico, in funzione della teologia globoglotta dei gesuiti.

<sup>22</sup> Todorov (1985: 248 e ss.).

<sup>23</sup> De Bry segue probabilmente l'ipotesi di Giovanni Nanni.

<sup>24</sup> *Oedipus aegyptiacus* (1652-1654).

La posizione linguistica dei primi intellettuali meticci e bilingui dell'America, come lo storiografo Garcilaso El Inca e il gesuita Blas Valera, è assai diversa. Nonostante la loro ortodossia religiosa, gli autori peruviani negano la dipendenza europea degli idiomi sudamericani con argomenti filologici e mettono in rilievo il valore autoctono ed estetico del quechua<sup>25</sup>. Ambedue distaccano la qualità poetica dei componimenti favolosi e presentano una favola cosmica di tipo etiologico di un *amauta* inca in una versione trilingue di quechua, castigliano e latino<sup>26</sup>. L'eteroglossia della favola quechua senz'altro ha una dimensione esotica, specie per i lettori europei a cui è indirizzata. Ma, inoltre, punta a una meta meta-esotica, nella misura in cui gli autori fanno proprio una dimostrazione comparatista delle tre versioni interlingui ricavandone gli elementi convergenti e divergenti, sulla base comune dell'esotismo poetico inerente alla favola mitologica. L'esotismo si combina con una riflessione interculturale e interlinguistica. Tuttavia, c'è il tentativo di focalizzare il mito, tanto quechua quanto latino, in una prospettiva cristiana per mezzo della lingua e della cultura spagnola, specie con la traduzione di "Pacha rúrac" per "el Hacedor del mundo", di "Pachacamac" per "el Dios que le anima", e magari di "Viracocha" per "el gran Viracocha". Si manifesta l'intenzione sincretista che è caratteristica dell'autore dei *Comentarios reales*. La pluralità e diversità delle lingue viene percepita come un'amplificazione delle meraviglie del mondo, cioè del mondo cristiano.

Obiettivi e strategie simili s'incontrano nell'opera del gesuita spagnolo José de Anchieta, il primo scrittore e l'apostolo del Brasile, con la sua poesia e il suo teatro quadrilingue in tupi, portoghese, latino e spagnolo. L'eteroglossia non si limita qui alla mera funzione esotica, ma è un appello didattico alla compren-

<sup>25</sup> Oltre alle ipotesi tradizionali cui accenna Garcilaso el Inca esistono tentativi moderni di associare l'ebraico e le lingue andine, così Villamil de Rada nel saggio *la lengua de Adán* (1860) che individua l'aymara quale lingua adamica con una arcaica capacità di formazione di parole, di energia neologica (Eco, 1993: 372).

<sup>26</sup> Garcilaso El Inca (1609: cap. 27). La versione spagnola è di Garcilaso, la versione latina di Blas Valera.

sione e all'apprendimento della lingua altrui, legato a una vera e propria operazione transculturale. Il teatro plurilingue dei gesuiti si metteva in scena talvolta con le parti linguistiche e culturali incrociate, realizzando così uno stupendo chiasmo interculturale: gli Europei giocavano la parte indio, e gli indios giocavano la parte europea. Si trattava, quindi, di una specie di decostruzione esotica che si potrebbe qualificare come esotismo realista.

L'unica riserva che bisogna avanzare è la strumentalizzazione tanto dell'esotismo come della decostruzione esotica per i fini di una evangelizzazione alquanto arbitraria e alienante. I missionari cristiani cercano di dominare la lingua straniera per dominare il corpo sociale a cui appartiene, compresa la sua anima.

Ad ogni modo, fin dalla scoperta dell'America, si nota una crescente valutazione dei linguaggi 'barbari' tra gli intellettuali europei e americani, vincolata da un lato all'affinità supposta delle lingue indiane con la lingua ebraica, dall'altro lato alla loro propria primitività ed originalità naturale. La parola indigena, come quella orfica, è munita di un valore magico<sup>27</sup>. Inoltre, l'esotismo orfico si combina con una re/visione del linguaggio della stessa natura, specie quella animale. Il Nuovo Mondo non è soltanto il mondo nuovamente scoperto<sup>28</sup>, ma è anche il mondo più novello, cioè più giovane e arcaico allo stesso tempo, rappresentando la primitiva giovinezza della natura e dell'umanità, la *Urnatur*<sup>29</sup>. Ora, nella condizione arcaica, la comunicazione non si svolge solamente fra gli uomini, ma pure fra gli uomini e gli animali<sup>30</sup>. Il motto biblico, arcadico, esopico e platonico della

<sup>27</sup> Vedi Céard (1980: 579).

<sup>28</sup> Prescindiamo dalla novità del Nuovo Mondo quale mondo futuro e dalla sintesi del mondo moderno e del mondo arcaico nel modernismo brasiliano, sviluppato in Knauth (2007) sotto il motto "Le passé est à venir".

<sup>29</sup> Questo concetto viene ripreso nel Novecento: "Der Kontinent des dritten Schöpfungstages" – "Il mondo del terzo giorno della Creazione" (Keyserling, 1932); vedi anche Carpentier (1948). All'esotismo spaziale si aggiunge, quindi, quello temporale: come l'Oriente connota l'origine, l'inizio del tempo, così il Nuovo Mondo, il quale diventa pure il nuovo Oriente, come risulta dal motto *Sol oriens in occiduo* dell'*Academia Brasílica dos Escquecidos* di Salvador Da Bahia (1724).

<sup>30</sup> Vedi Céard (1980: 588 e ss.). Vedi anche i paragoni del linguaggio umano e

comunicazione *umanimale* viene attualizzato con la scoperta del totemismo americano e ribadito mediante i contatti moltiplicati degli Europei con l'uccello parlante per eccellenza, cioè il pappagallo<sup>31</sup>.

Il pappagallo è, per così dire, l'animale totemico di tutta l'America, cosicché non soltanto il Brasile, ma tutto il continente fu chiamato spesso “a terra dos papagaios”. L'apostolo del Brasile, José de Anchieta, non parlò soltanto con gli indios, ma anche con i pappagalli. Una leggenda dice che il padre, volendo proteggersi dal sole durante una campagna di evangelizzazione, si rivolse in lingua tupi a uno stormo di pappagalli e domandò loro di ricoprirlo con l'ombra delle loro ali, e così fecero. La frase magica che pronunciò – “Eropita boiamorebo” – è diventata un leitmotiv dell'auto-esotismo brasiliano. Ora, la poliglossia del gesuita, il quale esercitò nella provincia brasiliana di *Espírito Santo*, venne rappresentata appunto in un quadro pentecostale in cui alle tradizionali colombe dello Spirito Santo si sostituiscono i pappagalli brasiliani con cui il padre soleva comunicare. Si manifesta qui una comunicazione cosmica, la cui perdita Todorov ha rimpianto nella sua analisi della comunicazione euro-americana<sup>32</sup>.

Il pappagallo, imitatore perfetto del linguaggio e di tutte le lingue, ha anticipato il primo linguaggio dell'uomo, ha fornito all'uomo il paradigma dello stesso linguaggio primitivo, quello

quello animale nel *Livre des animaux et de l'excellence de l'homme* (1550 circa) di Ambroise Paré, e il *Thresor de l'histoire des langues de cest univers* di Claude Duret (1613) che include un capitolo sul linguaggio degli animali.

<sup>31</sup> Vedi il dialogo segreto del gallo e del pappagallo nell'orientale *Cantico mattutino del gallo silvestre* di Giacomo Leopardi: il gallo parla come il pappagallo, con echi stilistici di paronomasia intra- ed interlingue a livello del discorso del narratore, tanto *in praesentia* (gallo-pappagallo), quanto *in absentia* (perocchè-perroquet); il pappagallo parla la *Ursprache*, il protolinguaggio dell'ebraico, oppure un linguaggio cabalistico; il titolo venne trasmesso su cartapeccora in lettera ebraica: “*Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*” (“bara”=“creare” in ebraico, vedi l'inizio del *Genesi* “Bere'shith bará Elohim” – “All'inizio Dio creò”); il cantico viene ‘volgarizzato’ dal poeta, con l'intenzione di connotare lo stampo orientale dello stile. Leopardi tuttavia crea qui un esotismo cataforico e nichilista: il messaggio mattutino è originario della fine futura dell'universo.

<sup>32</sup> Todorov (1985: cap. “Moctezuma und die Zeichen”).

mimetico, imitatore onomatopeico delle voci della natura. Da questo punto di vista, l'uomo sarebbe in principio il pappagallo del pappagallo, pure nella sua poliglossia. La competenza imitativa e creativa del pappagallo, manifestata e moralizzata nelle favole orientali, nel *Sukasaptati / Tuti-Nameh*<sup>33</sup> e nel *Physiologus*, è il paradigma favolesco della favella umana. L'esperienza della brasiliana ed americana *terra dos papagaios* ristorò quest'immaginario favolesco.

Insomma, l'esotismo del pappagallo, che caratterizza tanto le Indie orientali come le Indie occidentali (vedi l'Allegoria dei Continenti di Tiepolo), è diventato uno dei più spiccati esotismi fino ai nostri giorni. Il pappagallo degli indios è incarnato verbalmente nella voce onomatopeica *ara* oppure *arara* (tupi, brasiliano; italiano *ara*)<sup>34</sup>, come nella voce spagnola *el loro* che è una derivazione del diminutivo *lorito*, derivato a sua volta dalla parola quechua *uritu*, come Garcilaso el Inca dimostra nel capitolo "Diferencias de papagayos y su mucho hablar" dei *Comentarios reales*. El *uritu* quechua, passando per il *lorito* e il *loro* spagnolo, probabilmente è l'etimo del vezzeggiativo tedesco *Lorchen* (diminutivo del nome *Lore*) dato tradizionalmente ai pappagalli in Germania. Tanto in spagnolo come in tedesco, si tratta di un esotismo eteroglotta latente di cui i locutori, anche quelli competenti, normalmente non sono consapevoli.

<sup>33</sup> *Sukasaptati* = I settanta racconti del pappagallo (sanscrito: *saptati* = settanta, *suka* = pappagallo); *Tuti-Nameh* = *Il libro del pappagallo* (turco: *nameh* = libro, *tuti* = pappagallo)

<sup>34</sup> Secondo Plínio Salgado (1928: 7), la voce *ara* corrisponde sinesteticamente alla luce cosmica della divinità *Aracy* il cui spettro dei colori è rispecchiato nel piumaggio dell'uccello, ciò che dimostra "a *comunhão cósmica dos homens primitivos*". Vedi anche il simbolismo cromatico della voce sinonima *guacamayo* nel mito maya (Asturias, 1972: 344 e ss.).

*L'eteroglossia americana nell'ambito del postcolonialismo e del modernismo*

Una nuova visione e pratica dell'eteroglossia americana s'avvia a partire dall'Indipendenza degli Stati Iberoamericani. Con l'istituzione di un sistema politico basato sul nuovo soggetto storico del *criollo* oppure del meticcio euro-americano, si stabilisce un esotismo amerindiano interno all'America che si può qualificare come *auto-esotismo*<sup>35</sup>. L'eteroglossia indiana ormai s'inserisce nel discorso americano, ma in un modo romantico, cioè più poeticamente che socialmente. Lo scrittore brasiliano José de Alencar postula nel manifesto che accompagna il suo racconto identitario *Iracema*, un anagramma di *America*, l'uso degli idiomi indigeni per creare la vera letteratura nazionale: "O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura" (*Carta ao Dr. Jaguaribe*, 1865). L'eteroglossia tupi attraversa, magari tatua, il testo lusofono fin dal titolo *Iracema* che in tupi significa "la vergine dalle labbra di miele"<sup>36</sup>. Tuttavia il linguaggio indigeno viene trasposto in un tempo leggendario<sup>37</sup> dove il discorso amerindiano sfuma in sogni e menzogne esotiche di ispirazione nettamente euro-americana. La india *Iracema* si sommette cristianamente al conquistatore europeo, sposandolo e mettendo al mondo il primo brasiliano oppure americano: un meticcio. L'attuale problema dell'indio viene neutralizzato e trasfigurato poeticamente al passato remoto. La politica conservatrice dello stesso scrittore quale ministro della giustizia dimostra la contraddizione tra la finzione e la realtà socioculturale. *Iracema* incarna l'auto-esotismo dell'*America*.

<sup>35</sup> L'auto-esotismo brasiliano fu analizzato da Antônio Cândido (1981), Roberto Ventura (1991), Ulla Link-Heer (1995), Kimberle S. López (1998) e Walter Bruno Berg (2002).

<sup>36</sup> L'autore fornisce la traduzione nello stesso testo: "Iracema, a virgem dos lábios de mel" (cap. II) dopo averlo spiegato filologicamente nella prima nota dell'opera.

<sup>37</sup> *Lênda do Ceará* (*Leggenda del Ceará*) è il sottotitolo di *Iracema*; Ceará è una regione considerata originaria del Brasile.

Parallelamente, però, si fa la decostruzione dell'esotico, tanto dell'auto-esotismo quanto dell'esotismo ultramarino, tanto europeo quanto euro-americano. Sulla scia dell'illuminismo, preparato dallo scetticismo di Montaigne (*Des cannibales*), si sviluppa una cultura anticolonialista assieme con un'ottica più realista nei confronti dell'esotismo indiano. L'esotismo di stampo colonialista si riforma, si trasforma in utopia politica, conforme all'equivalenza fra i termini America, utopia e esotismo stabilita da Alfonso Reyes<sup>38</sup>.

Nel suo saggio *Nuestra América* (1891) lo scrittore e politico cubano José Martí definì l'identità ispanoamericana in funzione del principio della realtà, cioè dell'indipendenza culturale e politica dall'Europa e dagli Stati Uniti, e in funzione dell'integrazione degli indios e degli afroamericani. Ora, Martí qualifica come "criollo exótico"<sup>39</sup> tutti quegli americani che imitano la cultura europea, pur ignorando completamente la cultura indigena. L'autore procede, dunque, a un rovesciamento della prospettiva e della valutazione del concetto tradizionale dell'esotismo<sup>40</sup>. Non è più l'America indiana che appare esotica allo sguardo curioso e colonialista degli Europei, ma l'Europa appare esotica allo sguardo nostalgico dei *criollos* americani. In più, l'esotismo è visto criticamente come un fenomeno negativo e regressivo, cioè

<sup>38</sup> Nel suo saggio *El destino de América* (1942) il pensatore messicano Alfonso Reyes accentuò la dimensione etica dell'esotismo americano e affermò proprio una equivalenza fra America e utopia: "A diferencia del exotismo oriental, que fue puramente pintoresco o estético, este exotismo americano lleva una intención política y moral (...). América es una utopía" (Reyes, 1986: 105-106, 108). Tuttavia, Reyes non ha potuto conoscere la dimensione critica e utopica dell'esotismo orientale dei nostri giorni, ad esempio quello di Abdelwahab Meddeb che punta ad ibridare la lingua francese con l'esotismo del linguaggio orientale, preparato già dall'esotismo di Victor Segalen, con un obiettivo schiettamente utopico e critico nei confronti del (neo)colonialismo occidentale. Inoltre, Reyes prescinde dalla dimensione colonialista dell'esotismo americano.

<sup>39</sup> Martí sviluppa la nozione "criollo exótico" per mezzo dei "políticos exóticos" e "pensamientos exóticos" (ibid.).

<sup>40</sup> Rössner (1992: 45 e ss.) distacca con ragione il rovesciamento della prospettiva esotica, ma non considera la concomitante rivalutazione dell'esotismo, compreso il nuovo auto-esotismo americano, quello utopico e indigeno, di Martí per mezzo della figura del "gran Semí".

colonialista, cancellando la connotazione positiva del termine nei tempi del colonialismo e del neocolonialismo europeo. Il postulato più ambizioso del realismo anti-esotico avanzato da Martí è dare una voce concreta agli indios che finora sono rimasti politicamente “mudo[s]”. Egli richiede un autentico dialogo sociale, cosa che implica l'apprendimento degli idiomi indiani da parte dell'élite americana: “Los gobernadores, en las repúblicas de indios, aprenden indio”.

Nel contempo, però, Martí imposta un esotismo alternativo, quello utopico. Alla fine del saggio propone alle “nazioni romantiche (sic!)” dell'America Latina una figura identificatrice, “el gran Semí”, cioè un mitico eroe indio, considerato il capostipite del nuovo genere umano dopo il diluvio: “del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!” Il mito amerindiano del “gran Semí”<sup>41</sup> si sostituisce al biblico Noè considerato tradizionalmente il capostipite degli indios, figli di Cam; egli mira a liberare la “America nueva” dal colonialismo culturale europeo<sup>42</sup>. Un'enigmatica ed esotica eteroglossia, quella di “Semí”, legata paronomasticamente alla voce spagnola “semilla”, ribadisce il postulato fondamentale di “nuestra América mestiza”. Il Nuovo Mondo viene ricreato a partire dagli aborigeni, sulla base di un progetto politico per il prossimo futuro.

Fin dall'abolizione della schiavitù negli Stati latino-americani durante l'Ottocento, un altro soggetto storico si manifesta poco a poco: l'afroamericano emancipato. Con esso nasce un nuovo tipo

<sup>41</sup> Il Grande Semí (o Cemí) è il simbolo della provincia indocubana di Guantánamo che risale alla migrazione degli Indios Taino dal subcontinente verso le Antille. Probabilmente è collegato a Çemí, la principale divinità degli Indios di Haití che Fernández de Oviedo descrive nella *Historia general y natural de las Indias* (De Oviedo, 1535-1557: lib. III, cap. I; lib. V, cap. III), associandolo con l'agricoltura e la “buena simentera”, al pari della “semilla” di Martí; dall'altra parte, lo storiografo cristiano considera la divinità indiana Çemí l'equivalente del diavolo.

<sup>42</sup> Vedi l'*Antropofagia* brasiliana che elimina Noè per motivi simili, ‘devorandolo’: “O movimento antropofago, – que é o mais serio depois do Diluvio – vem para comer Noé; Noé Deve Ser Comido” (*Revista de Antropofagia* vol. 1: 8).

di esotismo utopico tanto in Europa quanto nella stessa America, preparato fin dall'epoca barocca; si esprime attraverso una elementare eteroglossia africana, ad esempio nella poesia della messicana Sor Juana Inés de la Cruz e del mulatto brasiliano Gregório de Matos. L'esotismo afroamericano moderno si realizza, comunque, sullo sfondo della schiavitù passata (che sopravvive sotto nuove forme) e l'esotismo coloniale.

La problematica *tridentità* afro-euro-amerindiana del Brasile e di tutta l'America Latina fu raffigurata dalla rapsodia *Macunaíma* (1928) di Mário de Andrade, uno dei paradigmi della poetica posteriore del "real maravilloso". *Macunaíma* si colloca in una doppia prospettiva americana ed europea, di un auto-esotismo critico e di un etero-esotismo europeo, quest'ultimo iscritto sotto la forma di una lettura anticipata da parte del pubblico portoghese, al quale il narratore si rivolge ironicamente alla fine del racconto. L'autore Mário de Andrade, il rapsodo mulatto, oltre alla cultura afrobrasiliiana che promuove, fra l'altro tramite il genere del *lundú*<sup>43</sup>, si identifica con la cultura indigena incrociandola con quella europea in un autoritratto grottesco: "Sou um tupi tangendo um alaúde" (*O trovador*) – "Sono un tupi suonando il liuto" (*Il trovatore*). Similmente, il protagonista di *Macunaíma* viene presentato "sem nenhum caráter", cioè fluttuando fra l'indio, il negro e il brasiliano europeo, nato negro in una tribù india della foresta amazzonica, imbiancandosi per la vita metropolitana di São Paulo in una fonte miracolosa.

Il discorso di *Macunaíma* è caratterizzato da un linguaggio estremamente ibrido. La sua base è il portoghese brasiliano, di stampo orale. Questa "fala impura" ('favella impura') è macchiettata di termini tupi, quimbundo, yoruba, italiani, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi, e latini. Oltre alla tupinizzazione dominante della narrazione, sono soprattutto le voci africane che appaiono a tutti i livelli del discorso e spesso nei passaggi più rilevanti della

<sup>43</sup> Vedi il commento dedicato alla canzone *Lundú do escravo* (*Revista de Antropofagia* 5, 1928: 5 e ss.), e il proprio *Lundú do escritor difícil* (*Revista de Antropofagia* 7: 3) in cui l'autore difende e illustra l'ibrida lingua brasiliana.

trama narrativa. Così la voce quimbundo “banzo” che sostituisce la *saudade* portoghese con una connotazione contraria, cioè afrobrasileana, per caratterizzare la mentalità di Macunaíma, trasfigurato in una costellazione celeste che a sua volta sostituisce l’Orsa Maggiore europea<sup>44</sup>. La parola “mucambo”, che designa in quimbundo la capanna o il quilombo, è usata parallelamente alle voci tupi “taba” e “maloca”. Similmente, la parola quimbundo “macota” (‘grande’) che forma una coppia con la città di São Paulo (“a cidade macota”) si alterna correntemente con i sinonimi tupi-guarani “açu” e “guaçu” oppure il portoghese “grande”, “vasto” e “gigante”. Tramite la loro ricorrenza lungo il racconto, queste voci vengono abitualizzate e quasi lessicalizzate. Oltre ai lessemi, tutta la retorica e la ritmica del romanzo-rapsodia sono configurate secondo un modello transculturale, già presente nella lingua brasiliana sotto la forma di una “sub-gramática” (Raul Bopp). *Macunaíma* realizza un discorso afro-euro-amerindiano che costituisce il ritratto “real e fantástico” del Brasile moderno<sup>45</sup>. L’autore non ha soltanto rivelato la “sub-gramática” del portoghese brasiliano, ma anche coscientizzato il subcosciente afroindiano del subcontinente americano.

Il mostruoso corpo sociale con le sue molteplici lingue intrecciate si configura nel corpus multilingue di *Macunaíma*. Nell’ambito dell’*antropofagia* culturale e della *glottofagia* in cui s’iscrive, il poliglotta *Macunaíma* sarà divorato e digerito in modo diverso dai suoi lettori americani e europei: secondo la ricetta di un auto-esotismo critico o quella di un etero-esotismo reciproco, satirico o ingenuo.

L’eteroglossia europea, specie luso-italiana, di *Macunaíma* conferisce al ritratto del Brasile un esotismo alla rovescia, dai tratti fortemente maccheronici e satirici. Il maccheronismo culmina in una “macarronada” di pasta al brodo di sangue, un’orgia

<sup>44</sup> “A Ursa Maior é Macunaíma. (...) foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (cap. XVII). Vedi anche la poesia *Banzo* dell’etnografo Luis da Câmara Cascudo nella *Revista de Antropofagia* I, 10: 1.

<sup>45</sup> Vedi il genere contemporaneo del ritratto, specie il *Retrato do Brasil* (1928) del saggista Paulo Prado a cui *Macunaíma* è dedicato.

cannibalesca, messa in scena come *contrappasso* per castigare l'orco Pietro Pietra, il commerciante di pietre preziose, mangiatore di pasta e di gente, maestro del "farniente". Nei confronti degli immigranti europei che importano un cannibalismo capitalista, simile a quello del colonialismo, il maccheronismo esotico di *Macunaíma*, condito di *barbarismi* tanto americani quanto europei, diventa francamente *macchironico*.

Oltre all'esotismo xenofono delle lingue incrociate, si nota in *Macunaíma* un esotismo zoofono, sullo sfondo di un linguaggio cosmico universale. Si distingue qui il linguaggio del pappagallo che è l'animale totemico del protagonista Macunaíma, imperatore della foresta vergine. Alla fine, il pappagallo si rivela essere il narratore della stessa storia di Macunaíma trasmessa all'io narratore, un procedimento che contamina una leggenda amerindiana riportata da Alexander von Humboldt e le storie orientali del pappagallo narratore già accennate, come il *Sukasaptati / Tuti-Nameh*, e il racconto rispettivo di *Mille e una notte*<sup>46</sup>. Il pappagallo si riconferma quindi come uno degli esponenti distaccati del doppio esotismo delle Indie orientali ed occidentali. Tuttavia, in America, specie nel Brasile, il pappagallo trova il suo *bibliotopo* più perfetto, dovuto all'ambientamento totemico e identitario valido fino ai nostri giorni, come dimostrano i romanzi *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro (1984) e *El hablador* (1987) di Mario Vargas Llosa, oppure il recentissimo racconto *A décima segunda noite* di Luis Fernando Verissimo (2006).

Ora, l'animale totemico del protagonista e del narratore di *Macunaíma* dispiega un vero e proprio discorso psittapoetico la cui melodia pervade tutto il testo, in un inaudito e spurio *dolce stil novo*: "falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau" (*Epílogo*) – "parlando un parlato dolce, molto nuovo, molto! che era canto e che era grappa di miele silvestre". Lo stile psittapoetico si manifesta del modo più incantatore in una sequenza che elenca i nomi più

<sup>46</sup> Vedi anche la vicenda del pappagallo eloquente in *The Alhambra Tales* (1832) di Washington Irving che variano ingegnosamente il modello orientale.

svariati dei pappagalli che formano la scorta eteroglotta ed esotica dell'imperatore Macunaíma. La scorta viene evocata con la stessa formula magica che usò il missionario Anchieta: "Eropita boiamorebo". Appena pronunciata la formula, lo spettro sinestetico si dispiega:

era o bando de araras vermelhas e jandaia, todos esses faladores, era o papagaio-trombeta era o papagaio-curraleiro era o periquito cutapado era o xará o peito-roxo o ajuru-curau o ajuru-curica arari ararica araraúna araraí araguaí arara-taua maracanã maitaca arara-piranga catorra teriba camiranga anaca anapura canindés tuins periquitos, todos esses, o cortejo sarapintado de Macunaíma imperador. (chap. XV)

era lo stormo degli ara rossi (...), tutti questi parlanti, era il pappagallo-trompetta (...), tutti quei parlanti, la scorta variopinta dell'imperatore Macunaíma. (cap. XV)

Subito dopo questa sequenza canora l'imperatore si trasforma in cantautore sulla prua di una canoa, un nuovo Orfeo che accompagna il remare dei suoi fratelli al ritorno dalla giungla urbana di São Paulo nella foresta amazzonica. È un canto onomatopeico, ispirato alla sonorità reduplicativa dei pappagalli, senza senso in un mondo insensato. Lo commenta lo stesso narratore, appena scappato dalla civilizzazione moderna: "erguido na proa da igarité (...). O herói botava a boca no mundo feito maluco sem nem saber o que cantava, assim:

Panapaná pá-panapaná,  
Panapaná pá-panapanema:  
Papa de papo na popa,  
- Maninha,  
Na beira do Uraricoera!  
(chap.XV)

Panapaná pá-panapaná,  
Panapaná pá-panapanema:  
Il papa pappa in poppa  
- Mandioca,  
Sulla riva dell'Uraricoera!<sup>47</sup>

<sup>47</sup> "Eretto sulla prua della canoa (...) l'eroe buttava la bocca nel mondo impazzito,

L'auto-esotismo primitivista di *Macunaíma* e del modernismo brasiliano in genere coinvolge una dimensione critica e utopica, conforme al principio del “real e fantástico” impostato da Mário de Andrade che prefigura quello del “real maravilloso” latino-americano del boom del dopoguerra. La dialettica fra l'identità e l'alterità, la lontananza e la vicinanza, il primitivismo e la modernità, la finzione esotica e la realtà politica è qui più acuta che nell'esotismo primitivista europeo della stessa epoca. Nel Brasile, come in altri paesi latino-americani, c'è una compresenza immediata della cultura indiana, africana ed europea che danno una ragione metonimica all'identificazione dei soggetti ‘moderni’ con quelli ‘primitivi’, in opposizione alla ragione piuttosto metaforica degli Europei. Ne sono consapevoli i modernisti brasiliani che rivendicano il primitivismo come “o nosso primitivismo”, pure sotto la specie linguistica: “a nossa língua tupi”<sup>48</sup>. Avanzano l'argomento della vicinanza, “tão a mão”, anche per convincere gli stessi Brasiliani della necessità di imparare una lingua indigena, così Plínio Salgado nel suo saggio *A língua tupy* pubblicato nei due primi numeri della *Revista de Antropofagia* (1928).

In questo saggio, l'autore tenta di dimostrare la comunicazione, anzi comunione, cosmica della lingua tupi attraverso le numerose corrispondenze fra la sua struttura onomatopeica, lessicale e morfo-sintattica ed i fenomeni cosmici. Tramite la “communhão cosmica” (“uma verdadeira eucaristia: o homem communionando com a natureza”) che realizza la lingua tupi, Plínio Salgado

senza sapere ciò che cantava, così”. Letteralmente, il testo della canzone si compone degli elementi seguenti: “panapaná” (tupi) = “stormo di farfalle”, “pá” = interiezione neologica, “panema” (tupi) = “sfortunato”, “papa” = “pappa” + “papa”, “papo” = “gozzo + chiacchiera”, “popa” = “poppa”; “Maninha” = “figlia di Maní, cioè di mandioca”. Vedi la canzone di Jovanotti / Soleluna *La Panamericana* (nell'album *Roma*, 2003) che presenta una simile configurazione onomatopeica fra la voce psittacea “Maracanã” e il verso “papapapa papapapa”.

<sup>48</sup> Andrade (1922); Salgado (1928). Il primitivismo e l'esotismo europeo, quello dei *fauves*, dei dadaisti (vedi la poesia *Karawane* di Hugo Ball), dei surrealisti o degli espressionisti, da una parte viene diminuito dai primitivisti americani, dall'altra è considerato uno stimolo per l'indigenismo latinoamericano; vedi Mariátegui (1927: 42): “Otro acicate (...) es el exotismo europeo que a medida que se acentúan los síntomas de decadencia de la civilización occidental, invade la literatura europea”.

propone una utopia comunicativa basata su una linguistica piuttosto poetica, ispirata al romanticismo europeo, ma con applicazioni e esperimenti immediati che hanno avuto una certa fortuna nell'indigenismo di America Latina. Plínio Salgado, assieme con il gruppo *verdeamarelo*, mostrò un cammino verso la comunicazione interlingue con il manifesto modernista-primitivista *Nhençaçu Verde Amarelo* (1929), cioè *Discorso (parlare a lungo in tupi) verdeamarelo (verde e giallo, i colori del Brasile)*.

L'intenzione realista del "neo-indianismo" dei modernisti brasiliani viene ribadita dal loro intervento nel dibattito politico intorno al tema di "civilização e selvageria", ad esempio a proposito di un'operazione di 'pacificazione' della tribù degli Urubus nella provincia di Maranhão in cui essi prendono il partito della preservazione della "purezza" dello stato naturale e selvaggio<sup>49</sup>. Anche le spedizioni etno-culturali che intraprendono i modernisti verso l'Amazzonia e il Nordest del Brasile, specie le indagini musicologiche di Mário de Andrade, dimostrano il contatto diretto con le culture indigene e il processo transculturale che inducono.

La riappropriazione della cultura primitiva da parte degli Americani si attua tramite un esotismo utopico alla rovescia. Ciò si esprime innanzitutto nelle rivendicazioni dell'*Antropofagia* culturale contenute nel *Manifesto antropófago* (1928) di Oswald de Andrade e nella *Revista de Antropofagia* (1928-1929), di cui *Macunaíma* è la più importante manifestazione letteraria. I modernisti s'identificano con i più barbari, cioè i cannibali, le figure più stigmatizzate dalla cultura europea ed euro-americana. "Bárbaro é nosso"<sup>50</sup>. Sbandierano questa identità simbolica nei titoli, le copertine e gli slogan delle loro opere. Vi si ritrovano le

<sup>49</sup> *Revista de Antropofagia* II, 15 - 1/8/1929. Tristão de Athayde affermò, appunto, la natura realista dell'indianismo modernista: "o neo-indianismo de hoje abandonou todo romantismo indiano para chegar ao puro realismo indianista" (*Revista de Antropofagia* II, 8, 1929). Questo realismo si conferma nel movimento della *Neo-Antropofagia* dagli anni 60 in poi, ad esempio nella versione cinematografica di *Macunaíma* fatta da Joaquim de Andrade nel 1969 che comporta una netta posizione antiborghese ed antidittatoriale.

<sup>50</sup> È il motto del Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924) di Oswald de Andrade.

illustrazioni di atti cannibaleschi e i barbarismi verbali che tradizionalmente fungevano da esotismo negativo per stigmatizzare gli indios: la copertina della *Revista de Antropofagia* ostenta una scena cannibalesca prescelta dalle illustrazioni dei *Grands-Voyages* di Theodor de Bry, mentre un quadro di Tarsila do Amaral che ha dato il nome al movimento dell'Antropofagia, è intitolato *Abaporú* (1928), cioè *Antropofago* (Fig. 2). Un disegno di *Abaporú*, annunciando l'esposizione del quadro in una galleria di Parigi, è collocato al centro del *Manifesto antropófago*. L'esposizione del prodotto brasiliano a Parigi segnala la doppia orientazione americana ed europea dell'Antropofagia, sulla scia della poesia *Pau-Brasil* (1924), definita "de exportação", conforme al principio della *mondializzazione alla rovescia* che proseguono i Brasiliani fin dalla *Semana de arte moderna* (1922)<sup>51</sup>.

Ora, tanto il quadro quanto la voce tupi *Abaporú* rappresentano un nuovo tipo di esotismo, cioè un esotismo esteticamente esigente, assieme con la rivoluzione ideologica che coinvolge<sup>52</sup>. La doppia oscurità verbale e visiva del quadro *Abaporú*, insieme all'a-mimetismo che marca la relazione verbo-visiva fra il titolo e il quadro, ne sono le caratteristiche basilari. Quest'esotismo esigente viene ribadito dal discorso verbale dello stesso *Manifesto antropófago* in cui il disegno di *Abaporú* è inserito: il linguaggio crea una specifica estetica surrealista, onirica e ironica, analoga a quella di *Macunaíma*. Oswald de Andrade rivendica l'originalità surrealista dell'*Antropofagia* brasiliana in una sequenza del manifesto. La sequenza illustra l'enunciato a livello enunciativo, per mezzo di uno spezzamento logico del discorso e un magico spaesamento mistilingue: "Já tinhamos a língua surrealista.

<sup>51</sup> La formula *Pau-Brasil* ebbe una gran fortuna che continua oggi: vedi la pellicola *O Homem do Pau-Brasil* del cineasta neo-antropófago Joaquim Pedro De Andrade (1981), e il *blog* di *Poesia-Pau* del poeta e saggista afro-brasiliano Ronald Augusto Da Costa.

<sup>52</sup> Il nuovo esotismo dell'*Antropofagia* brasiliana si distingue nettamente dall'esotismo esistenziale e esigente di Victor Segalen. Prima di tutto è radicato nella propria cultura del continente; in più, contrariamente al radicale passatismo e all'antifemminismo di Segalen (Segalen 2007: 94 e ss.), implica l'impegno sociale e politico e la promozione dell'autonomia femminile.

A edade de ouro. Catiti Catiti / Imara Notiá / Notiá Imara / Ipejú”<sup>53</sup>. L’eteroglossia e l’eterologia del *Manifesto antropófago* e del quadro *Abaporú* non permettono un consumo immediato, ma richiedono una partecipazione critica e creativa del ricevente nella produzione dell’oggetto esotico. L’antropofagia culturale suscita una commensalità, una ‘comunione’ assai delicata con il lettore e lo spettatore. La glottofagia costituisce una parte essenziale di questo rituale, realizzato in chiave carnevalesca. Con lo slogan programmatico “Tupy or not tupy that is the question” l’autore antropofago fa divorare simultaneamente ai suoi lettori la lingua tupi e la lingua inglese, in un dosaggio e con una digestione diversa a seconda della cultura di origine dei lettori.

Nei confronti della cultura inglese, lo slogan significa la rivincita della cultura cannibalesca – “somos fortes e vingativos como o Jabuty”<sup>54</sup> – su quella di Shakespeare: il calibanismo negativo del dramma *The Tempest* si trasforma nel calibanismo positivo e trionfante dell’*Antropofagia* brasiliana<sup>55</sup>. Quel calibanismo positivo viene ripreso e sviluppato nel dopoguerra dal movimento afro-americano e socialista, specie nel saggio *Calibán* (1971) dello scrittore cubano Roberto Fernández Retamar e nel dramma *Une tempête* (1968) dello scrittore martinicano Aimé Césaire il cui Caliban si è mutato in uno schiavo negro che si rivolta contro il colonialismo.

<sup>53</sup> Si tratta di una canzone d’amore: “Luna nuova, luna nuova / soffia in Tizio il ricordo di me” (citato dal trattato etnografico *O selvagem* di Couto de Magalhães, 1876). Per i lettori che non capiscono le parole tupi, il passaggio fa l’effetto di una glosolalia surrealista oppure di una formula magica, vedi la formula poetica di Mallarmé “sorcellerie évocatoire des mots” (“rendre plus purs les mots de la tribu”).

<sup>54</sup> “Siamo forti e vendicativi come il *jabuty*” (una specie di testuggine molto popolare in Brasile) (*Manifesto antropófago*).

<sup>55</sup> Una ripercussione dell’identificazione simbolica del Brasile con la cultura tupi si trova nella denominazione di uno dei più grandi campi di petrolio del mondo, recentemente scoperto in Brasile, cioè *Campo Tupi*. Dall’altra parte, l’atteggiamento ‘antropófago’ nei confronti di Shakespeare si rispecchia nel titolo della collana letteraria *Devorando Shakespeare* in cui fu pubblicato nel 2006 il citato racconto *A décima segunda noite* di Luis Fernando Verissimo.

Nel modernismo primitivista dell'*Antropofagia* brasiliana, specie nel *Manifesto antropófago* e nel romanzo *Macunaíma*, si trova il nucleo dell'esotismo latino-americano fino ai nostri giorni, prescindendo dal realismo anti-esotico che lo mette in questione. Il moderno esotismo latino-americano significa la decostruzione dell'esotismo tradizionale tanto da parte americana quanto europea; cioè da una parte la negazione totale dell'etero-esotismo neocoloniale europeo, e dall'altra la trasformazione del proprio auto-esotismo di stampo neocoloniale in un auto-esotismo critico e utopico. Nello stesso tempo, l'auto-esotismo postcoloniale dell'America Latina offre un nuovo modello di esotismo americano e di alterità all'Europa e all'America del Nord, il cui pubblico è iscritto implicitamente nella letteratura latino-americana, anche quella moderna, fin dall'indirizzo esplicito che viene fatto alla fine di *Macunaíma*.

L'eteroglossia dell'America Latina costituisce una delle riserve più importanti dell'identità, cioè dell'alterità culturale; è il segno e lo stimolo di un esotismo esigente. L'esotismo dell'eteroglossia latino-americana viene percepito diversamente dai lettori latino-americani ed europei. Per i lettori latino-americani, l'esotismo si riferisce prevalentemente alle lingue amerindiane e afroamericane, mentre per i lettori europei si estende anche alle lingue iberico-americane, nella misura in cui esse divergono dalle lingue iberiche propriamente dette, specie nella loro fusione con le lingue non-europee e con il linguaggio cosmico. *Macunaíma* fornisce il paradigma perfetto di questo fenomeno. Lo svilupperà nella seconda metà del Novecento la letteratura del *realismo mágico* oppure del *real maravilloso*, ad esempio i romanzi *Hombres de maíz* di Miguel Ángel Asturias (1949), *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez e *El hablador* (1987) di Mario Vargas Llosa.

Su un altro piano, quello della lessicalizzazione dell'oggetto esotico, la divergenza nella percezione dell'esotismo americano da parte dell'Europa e dell'America stessa viene illustrata dallo scrittore guatemalteco Miguel Ángel Asturias con l'esempio della denominazione del pappagallo. In Europa, l'uccello si presenta

sotto la veste triviale di *papagayo* o *pappagallo*, mentre in America Latina s'incarna nella voce indigena *guacamayo*. Contrariamente alla voce *papagayo* che evoca un esotismo rozzo e poco autentico, la voce *guacamayo* s'associa a un segreto simbolismo cosmico e viene accompagnata da tutto uno spettro di sinonimi psittapoetici, fra i quali le voci *papagayo* o *papagaio* sono solo una variante fra molte<sup>56</sup>. Nel romanzo amazzonico *El hablador*, la doppia prospettiva americana ed europea si manifesta tramite l'inquadramento della vicenda amerindiana all'interno di una scena localizzata nell'Italia contemporanea e rinascimentale. La lingua spagnola combina anche la lingua italiana con quella machiguenga, sotto il motto del totemico "lorito hablador" del protagonista che modella, come in *Macunaíma*, il linguaggio del narratore. In *Cien años de soledad*, la prospettiva si estende all'esotismo delle due Indie: in un'altra *mondializzazione alla rovescia*, le Indie occidentali vengono scoperte a partire dalle Indie orientali e tutto il romanzo 'colombiano' si rivela finalmente scritto in sanscrito, in modo palimpsestico, s'intende.

### *L'eteroglossia americana nell'ambito del postcolonialismo e del postmodernismo*

Nel periodo del postmodernismo, l'esotismo americano, già tradotto nel *realismo mágico*, conosce una decostruzione più rigorosa attraverso la neutralizzazione delle opposizioni continentali e culturali, così come la finzionalizzazione delle realtà più assicurate. C'è un elemento pre-postmoderno già nell'*Antropofagia* modernista, quello della trasgressione di tutte le frontiere identitarie, tanto geografiche quanto politiche, culturali e linguistiche, reali e fantastiche. Questo elemento si radicalizza nella *neo-antropofagia* brasiliana e nel postmodernismo *neo-barocco* di tutta l'America Latina che si sovrappone al *realismo mágico* fin dagli anni 60 e 70. L'esotismo critico, che oltre al primitivismo e

<sup>56</sup> "América, la engañadora" (Asturias, 1972: 343-347). Vedi sopra il passo citato di *Macunaíma*.

calibanismo si era espresso attraverso un tellurico tropicalismo, mette in questione se stesso. L'identità viene disidentificata, il tropicalismo trasformato in tropologia, magari con una tendenza entropica oppure *entropologica* (Lévi-Strauss, 1955: 496).

Ciò occorre innanzitutto nei movimenti brasiliani di *tropicália* e della *poesia concreta*, come pure nel tropicalismo tropologico e neo-barocco degli scrittori cubani Severo Sarduy e Guillermo Cabrera Infante, specie nel romanzo *Tres tristes tigres* di quest'ultimo. Si tratta qui di una tropologia al secondo o terzo grado oppure di una meta-tropologia<sup>57</sup>. La tropologia culmina nell'opera di Borges, specie l'eterotopia e l'eteroglossia fittizia di *Tlön*<sup>58</sup>. Gli autori postmoderni giocano con il cliché del tropicalismo esotico, prodotto commerciale per i consumatori europei e nordamericani. Si tratta di un tropicalismo ludico e lucido, citrico e critico: vedi il sole limone e arancia nei quadri *Antropofagia* e *Abaporú* (1928) di Tarsila do Amaral (fig. 2), il colletto di banane attorno al collo di Caetano Veloso sul cartello del programma *TV tropicalista* del 1968, oppure le banane di *Tropicália* lanciate al vento ("Tropicália, bananas ao vento") nell'ultimo verso della poesia-canzone *Geléia geral* di Torquato Neto e Gilberto Gil (1968), parodiando di passo *L'art* di Paul Verlaine<sup>59</sup>. Vedi anche il pappagallo *canindé* totalmente spaesato nell'installazione *Tropicália* di Hélio Oiticica della mostra eponima del 1968 e della retrospettiva nel Museu de Arte Moderna (MAM) di Rio de Janeiro del 2007. L'avviso *hors texte* della mostra rispetto alla

<sup>57</sup> Il tropicalismo è già basilariamente un fenomeno tropologico, giacché opera per mezzo di una strategia metonimica e metaforica particolarmente spiccata (vedi *Kultur-R-Revolution* 32-33, 1995).

<sup>58</sup> L'idioma artificiale di *Tlön*, illustrato con l'esempio della poesia lunare, tradotta in varie lingue naturali e artificiali, rimanda alla poesia in lingua 'utopica', translitterata e tradotta in latino / inglese, dell'*Utopia* di Thomas Morus. Tuttavia, mentre l'utopia di Thomas Morus è di natura sociale e piuttosto 'rassicurante', quella di Borges è epistemologica ed estetica, più 'eterotopica' che 'utopica' (vedi Foucault, 1966).

<sup>59</sup> "Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / (...) / Et tout le reste est littérature". Nel contesto del tropicalismo brasiliano, il poeta concretista Augusto de Campos scrisse una variazione brasiliana del famoso poema di Verlaine, intitolata *Reverlaine*.

protezione della specie psittacea, specie dell'esemplare presente, sottolinea il carattere meta-tropologico di *Tropicália* 2007.

Oltre al suo lato ludico, il tropicalismo tropologico comporta un'importante funzione politica. In effetti, si tratta di un movimento contro-culturale che, nel caso di Brasile, si oppose alla dittatura militare. D'altra parte, questo movimento contro-culturale, anche con i suoi successori contemporanei, si oppone alla sua strumentalizzazione da parte della civilizzazione 'occidentale', europea e nordamericana. In un articolo del catalogo della mostra del 2007, intitolato "Políticas da Tropicália", Hermano Vianna distacca proprio l'anti-esotismo del tropicalismo nei confronti dei paesi colonizzatori pentiti: "O tropicalismo não é (...) uma injeção de energia exótica (e 'não-ocidental') para revitalizar o mercado das artes internacionais – que agora se alimenta de novidades do 'resto do mundo', tentando se livrar da culpa 'imperialista'" (Basualdo, 2007: 134). Il tropicalismo critico ostenta, quindi, la sua totale autonomia culturale. L'etichetta di "cultura Pau-Brasil" che il movimento di *Tropicália* si attribuisce sulla scia dell'*antropofagia* modernista<sup>60</sup> non indica una merce facile da comprare e da consumare. Di conseguenza, si rialza l'indice interculturale di questo meta-esotismo più esigente che mai.

Il settore che più resiste al rischio di un esotismo colonialista, neocolonialista o pseudo-postcolonialista è l'eteroglossia. L'eteroglossia implica un'alterità che impedisce la facile appropriazione delle culture esotiche, a meno che sia sotto forma di un autentico dialogo o di un contratto interculturale a uguali condizioni. Per entrare nel "palavraíso" (Caetano Veloso, 1981)<sup>61</sup>, cioè il "paradiso delle parole" del tropicalismo brasiliano, ci vuole un'ampia competenza eteroglossa in base al tricontinentalismo latino-americano. Basti richiamare la formula *tridentitaria* che figura

<sup>60</sup> Vedi il cartello del film *O homem do Pau Brasil* di Pedro di Andrade, riprodotto nel catalogo della mostra nel MAM del 2007.

<sup>61</sup> Vedi il paradiso poetico di Ronsard in *Les Isles Fortunées* (1555), in opposizione alla distruzione del paradiso americano da parte degli Europei che il poeta critica nel *Discours contre Fortune* (1560).

nella canzone *Two Naira fifty Kobo*<sup>62</sup> (in *Noites do norte ao vivo*, 2001) di Caetano Veloso: “a força vem dessa pedra que canta Itapoã / Fala tupi fala iorubá” – “la forza proviene da questa pietra che canta Itapoã / parla tupi parla iorubá”. Si tratta di una specie di petroglifo polifonico, quello della località di Itapoã nella Bahia, uno dei luoghi consacrati della musica afrobrasiliiana, il cui nome invece è indiano e contiene l'elemento “ita” (=‘pietra’), molto comune nei toponimi e in altre denominazioni brasiliane.

Inoltre, c'è nel tropicalismo tropologico la filiazione dell'indianismo americano africanizzato con quello delle Indie orientali, compresi il Giappone e la Cina, tanto in Mesoamerica<sup>63</sup> come in Brasile. Già nel movimento dell'*Antropofagia*, si nota un impegno per l'integrazione degli immigranti giapponesi nella società brasiliana in base alla loro affinità etnica con gli indios<sup>64</sup>. Nella canzone *Oriente* (1972), il cantautore Gilberto Gil, attuale (2007) ministro della cultura del Brasile, realizza un orientamento del Brasile verso l'Oriente, specie lo *zen* del Giappone, mirando finalmente a un *disorientamento* creativo e una globalizzazione culturale. Questo principio viene *riconsiderato* sotto l'emblematica costellazione della Croce del Sud nella canzone spagnola *Consideración* (2002) del cantautore Rubén Blades<sup>65</sup>, attuale (2007) ministro del turismo di Panama. Un altro elemento *orientalista* nel Brasile è il gruppo *afoxé Filhos de Gandhi*, fondato nel 1949 e diventato il più famoso gruppo del Carnevale di Bahia, a cui partecipò Gilberto Gil con una canzone omonima. O afoxé

<sup>62</sup> *Naira*, di cui *Kobo* è un'unità inferiore, è la moneta della Nigeria, la patria della lingua e della cultura yoruba. Nella complessa eteroglossia della canzone rientra pure la lingua inglese (combinata con quella africana) e la lingua francese, quest'ultima con una raffinata paronomasia interlingue fra “pierrò pierrò” (cioè il clown Pierrot) e la parola “pedra” (cioè *pietra*), etimologicamente legata a *Pierre* o *Pierrot*, che traduce la parola tupi “ita” del nome “Itapoã”.

<sup>63</sup> Vedi, ad esempio, i romanzi *Tres tristes tigres* (1967) di Cabrera Infante e *Las palabras perdidas* (1992) di Jesús Díaz.

<sup>64</sup> Vedi l'articolo *O Japonez* nella *Revista de Antropofagia* 8, 1928: 5.

<sup>65</sup> Vedi Knauth (2004: 252).

*Filhos de Gandhi* celebra gli orixá del candomblé afrobrasiliiano in un corteo pubblico con il distintivo del turbante<sup>66</sup>.

Il tropicalismo brasiliano è legato strettamente al movimento *verbivocovisual* della *poesia concreta* la quale è rappresentata pure nel catalogo della mostra *Tropicália* del MAM (2007). A partire da questa cooperazione, la cultura afrobrasiliiana, basata sul culto del candomblé, ha creato un genere verbovisivo che si può qualificare di *candomblema*: una sintesi poetica di segni iconici del candomblé e della lingua yoruba amalgamando talvolta il portoghese. A mo' d'esempio segnalo l'emblema *Epa Hey Yansan* di Arnaldo Xavier (Fig. 1). Il testo, un fulminante punto esclamativo, tanto sul piano verbale quanto iconico, rappresenta la rituale salvezza a Iansã, la orisha della tempesta e dell'energia femminile, accennando pure all'interiezione portoghese *opa!*, segno di ammirazione, e quella inglese *hey!*

L'autore, morto nel 2004, che fu uno dei rappresentanti più importanti della *cultura negra* del Brasile, creò un *candomblema* programmatico che denominò *orikay*, cioè una variante dell'inno yoruba *oriki*, raffigurato dal "gesto" di una para-scrittura cinese (fig.1). Il testo, pubblicato nella rivista tedesca *Dichtungsring*, in un numero dedicato all'eteroglossia sotto il motto *poethik polyglott* (1991), lancia un concetto transculturale, una "transgressão" che comprende le culture dell'America, dell'Africa, dell'Asia e dell'Europa. Le culture entrano in un dialogo interlingue e intersemiotico attorno all'enunciato yoruba "t'emi fé" (oppure "temí fe"), espresso in segni cinesi "sequestrati", cioè assimilati, in cui s'iscrivono le parole portoghesi, rivelate nella didascalia: "eu te amo", cioè "io ti amo" (oppure "meu amor", "amore mio"). È più che un supplemento alla canzone *kitsch* di Alberto Lupo che elenca i *modi dicendi* interlingui del suo titolo *Io ti amo*: "In quanti modi si può dire *Io ti amo*: I love you Te quiero Se agapó Je t'aime!?" (1967). È piuttosto l'amore universale, articolato

<sup>66</sup> In un altro registro il cantautore Caetano Veloso creò uno pseudo-mantra indù: il verso "amaranilanilinalinarama" nella canzone *De palavra a palavra* che egli cantava come se fosse una "oração hindu"; vedi il suo auto-commento in *Verdade tropical* (Veloso, 1997: 490).

attraverso un *oriki*, una invocazione a un orisha globalizzato, a modo dell'afoxé *Filhos de Gandhi* o dello stesso Gandhi, che nelle sue preghiere sempre si rivolgeva a varie deità del *pantheon* delle diverse religioni del mondo.

### *Conclusione*

L'eteroglossia americana contemporanea presenta, quindi, l'utopia di un discorso plurilingue della differenza e della corrispondenza su scala globale. Vi si configura un esotismo *a geografia variabile*, dalle angolazioni molteplici. Il suo tropicalismo tropologico illustra in un modo esemplare la natura figurativa dell'esotismo: tutte le culture, come tutte le lingue, sono delle metafore reciproche, i cui sensi propri e sensi figurati si scambiano e si spostano senza sosta. L'eteroglossia americana offre un esotismo particolarmente esigente, capace di *trasportare* poeticamente e politicamente in tutti i sensi del mondo e del linguaggio.

## Bibliografia

- Asturias, Miguel Ángel (1972), *América, fábula de las fábulas y otros ensayos*, cur. Richard Callan, Caracas, Monte Avila.
- Basualdo, Carlos (cur.) (2007), *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, (catalogo della mostra nel Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro), São Paulo, Cosac Naify.
- Berg, Walter Bruno (2002), "Autoexotische Identitätskonstruktionen in Lateinamerika und ihre Dekonstruktion", in Fludernik 2002, pp. 297-313.
- Calvet, Louis-Jean (1988), *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottologie*, Paris, Payot.
- Cândido, Antônio (1981), *Formação da literatura brasileira*, vol. 2 (1836-1880), Belo Horizonte, Itataia.
- Céard, Jean (1980), "De Babel à la Pentecôte : la transformation du mythe de la confusion des langues au XVI<sup>e</sup> siècle", in *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 42 (1980), pp. 577-594.
- Chinard, Gilbert (1970), *L'exotisme américain dans la littérature française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Slatkine Reprints.
- Chinard, Gilbert (1934), *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz.
- Daenens, Francine (1985), "Notes préliminaires aux éditions bilingues et plurilingues de la Renaissance", in *Heteroglossia* 1, pp. 9-32.
- Dichtungsring 20 (1991), „poethik polyglott“, Bonn, Dichtungsring.
- Eco, Umberto (1993), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza.
- Fludernik, Monika / Haslinger, Peter / Kaufmann, Stefanie (cur.) (2002), *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, Würzburg, Ergon.

- Galeano, Eduardo (1983), *Memoria del fuego*, vol. 1, *Los nacimientos*, México, Siglo XXI.
- Jourda, Pierre (1956), *L'exotisme dans la littérature française*, 2 vol. Paris, PUF.
- Kimberle, S.López (1998), "Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário de Andrade's *Macunaíma*", in *Luso-Brazilian Review* vol. 35.1, pp. 25-37.
- Knauth, K. Alfons (2003), "Sol oriens in occiduo. Sinn und Bild Lateinamerikas", in *Iberoromania* 57, pp. 80-113.
- Knauth, K. Alfons (2004), "Linguagem imagem. El imaginario lingüístico de América Latina", in Angelo, Biagio di (cur.), *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*, Lima, Fondo Editorial UCSS, pp. 237-258.
- Knauth, K. Alfons (2007), "Le passé est à venir. Primitivisme et modernisme dans les avant-gardes françaises et brésiliennes", in Berg, Walter Bruno / Block De Behar, Lisa (cur.), *France – Amérique latine: Croisements de lettres et de voies*, Paris, L'Harmattan, pp. 81-124.
- Koebner, Thomas (cur.) (1997), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt/M., Athenäum.
- KultuRRevolution* (1995), *Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, vol. 32-33, "Tropische Tropen. Exotismus".
- Lestringant, Frank (1995), "Michel de Certeau als Leser von Jean de Léry, *Brasilianisches Tagebuch* (1578-1975)", in *KultuRRevolution*, pp. 121-125.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon.
- Licari, Anita/Maccagnani, Roberta/Zecchi, Lina (1978), *Letteratura Esotismo Colonialismo*. Saggio introduttivo di Gianni Celati, Bologna, Cappelli.
- Link-Heer, Ulla (1995), "Exotismus und Métissage. Gilberto Freyre liest Camões", in *KultuRRevolution*, pp. 45-52.
- Mancini, Marco (1992), *L'esotismo nel lessico italiano*, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia. Istituto di Studi Romanzi.
- Reyes, Alfonso de (1986), "El destino de América", in Reyes, A., *Antología general*, cur. José Luis Martínez, Madrid, Alianza, pp. 105-109.

- Riesz, János (1995), "‘Exotismus’ als Kampfbegriff. Zum Streit um die ‘richtige’ Kolonialliteratur in Frankreich (1870-1930)", in *KultuRRevolution*, pp. 75-87.
- Rössner, Michael (1992): "Nuestra América und das "exotische Europa". 1492 in der lateinamerikanischen Perspektive des letzten Jahrhunderts am Beispiel von Abel Poses Roman *Los perros del paraíso*", in Matzat, Wolfgang/Graf, Marga/Rössner, Michael. *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität*, Kassel, Reichenberger, pp. 45-58.
- Salgado, Plínio (1928), "A língua tupy", in: *Revista de Antropofagia* 1-2, 1928, pp. 5-6, p. 7.
- Schwarz, Thomas (1995), "‘Die Tropen bin ich!’ Der exotische Diskurs der Jahrhundertwende", in *KultuRRevolution*, pp. 11-21.
- Segalen, Victor (2007), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Saint-Clément, Fata Morgana.
- Todorov, Tzvetan (1985), *Die Eroberung Amerikas*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Veloso, Caetano (1997), *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Ventura, Roberto (1991), *Estilo tropical. História cultural e polémicas literárias no Brasil 1870-1914*, São Paulo.
- Wehle, Winfried (cur.), (1995), *Das Columbus-Projekt. Die Entdeckung Amerikas aus dem Weltbild des Mittelalters*, München, Fink.
- Zolla, Elemire (cur.) (1987), *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli, Liguori.





Tarsila do Amaral Abaporu, 1928.

**eum x** quaderni

# Heteroglossia

n.10 | 2009

**CAMBIAMENTI NELLA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE  
DELL'ESOTICO**

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di  
Gianna Angelini

**eum** edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-192-3