

## OLTRE IL CONFINE. L'OPERA E LA VITA DI MAROSA DI GIORGIO

Rosa Maria Grillo\*

Pur non avendo scritto neanche un rigo di ciò che tradizionalmente chiamiamo poesia, l'uruguiana Marosa Di Giorgio Medicis (1932-2004) entra con tutto diritto nelle antologie poetiche del suo paese natale e di tutta Latinoamerica: poetessa, quindi, oltre e malgrado confini codificati e tradizioni radicate, spesso infranti ma ancora imperanti nel nostro canone e nel nostro immaginario. Addirittura il titolo del suo primo libro è *Poemas* (1954), e con questo titolo è confluito nelle raccolte successive. Per l'intera sua opera c'è chi parla di «poèmes en prose» (Aínsa 421), chi di poesia *tout court* («Este fue el primer poema que leí [...]», Menoni 4), chi riconosce un ambiguo incrociarsi tra i generi nei suoi testi che, per contrasto, conservano una omogeneità diacronica senza crepe e senza concessioni. A questo proposito Ángel Rama, nella quarta di copertina della prima edizione di *La falena* (1987), scriveva: «Sus pequeños libros, publicados bajo la denominación de 'poesía', encabalgan diversos géneros pudiendo también definirse como los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna». Ancora possiamo citare Wilfredo Penco che, pur invertendo il punto di partenza, conferma la perfetta aderenza di Marosa a un territorio letterario senza confini:

La prosa convencional, lo que se entiende tradicionalmente por prosa, nada tiene que ver con los textos de sus libros. Es cierto que en ellos se alza una voz que relata y evoca, y que algunos se acercan al diseño de un cuento; pero no es menos cierto que las imágenes poéticas (de novísima factura) se filtran en la génesis de cada esbozo narrativo y terminan por copar el texto de tal modo, que a veces la anécdota, ahogada, se repliega para dar paso a las verdaderas dueñas de la secuencia. Sin embargo, no siempre sucede así, y la historia que se cuenta, reducida a lo imprescindible, fraccionada, triturada, continuamente interrumpida, vuelve por sus fueros, como si hubiera estado allí esperando el momento de su reivindicación, y remata en desenlaces inesperados lo que ya podía considerarse un poema (8-9).

\* Università di Salerno.

A questa irregolarità e infrazione fa riscontro, dicevamo, una coerenza inaspettata sia all'interno del singolo testo («Los textos de Di Giorgio [...] están invariablemente contruidos como pequeños poemas en prosa que, al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética», Echavarren 1104) sia nella sequenza macrotestuale della sua opera («La obra de Marosa Di Giorgio es de las que non se modifica a lo largo de los años, y esta unidad esencial de todo lo que ella escribe aparece como una garantía insoslayable de su autenticidad», Albistur 5). Potremmo solo aggiungere che, letta diacronicamente, la sua opera costituisce una vorticiosa ricerca della dicibilità della sfera erotica, di metafore, immagini, similitudini che si avvicinano sempre più pericolosamente all'atto e al pathos erotico senza mai entrarvi totalmente. In *Misales* (1993) si può intravedere una accelerazione in questo iter, con l'uso diretto di termini sessuali corredati a volte da descrizioni puntuali, anche se sempre inseriti in un contesto che non permette nessuna identificazione o lettura referenziale: persone e animali che «se mordisqueaban mucho, usaban a destajo dientes y lenguas» in un coito «deslumbrante y terrífico» (Scott 92). Lo stesso si può dire del romanzo *Reina Amelia* (1999), l'iniziazione e la vita sessuale delle *niñas señoras* di Yla (città-mondo del tutto autonoma e autosufficiente) che vivono tra la scuola – regno dell'infanzia e del pudore – e il bosco – regno della natura orgiastica dove nulla è impossibile.

Esplicitati a mo' di presentazione questi dati, suffragati da citazioni illustri, mi avventurerò nella lettura di quest'unico alluvionale fiume, debordante e apparentemente caotico, che è la sua opera, riunita bellamente e quasi completa nei due volumi di *Los papeles salvajes*<sup>1</sup>. Lettura la mia necessariamente limitata all'ambito cui allude il titolo della mia relazione, il confine, che è quello geografico in cui si muovono i rioplatensi tutti, tra 'arraigo' e 'desarraigo', tra patria d'origine e patria d'adozione, e il confine più sottile tra poesia e non poesia, tra realtà e sogno, tra uomo e natura e soprattutto tra donna e natura, come è nella 'migliore' cultura occidentale.

Figlia di immigrati dalla Toscana – Massa Carrara –, nata a Salto e vissuta in libertà nella fattoria paterna, sicuramente Marosa Di Giorgio rappresenta un caso eccentrico nella letteratura d'emigrazione/immigrazione: il tema migrazionistico si integra totalmente nel complesso della sua opera, in questo continuo tessere e distessere, delineare e scontornare la favola della sua vita, vissuta e sognata in un *continuum* narrativo dove bisogna rinunciare alla ricerca di coe-

<sup>1</sup> La prima edizione (1989-1991) include tutte le sue opere fino a quella data. Nell'edizione da cui cito (2000) si è aggiunto un altro testo, *Diamelas a Clementina Medicis*, mentre sono rimasti esclusi *Misales* (1993), *Camino de la pedrerías* (1997) e il romanzo *Reina Amelia* (1999).

renza e di linearità, di referenzialità e contestualizzazioni. Non solo il tema migrazionistico in sé rimane esterno alla sua opera ma, vera *avis rara* della letteratura uruguayana e non solo, pur avendo vissuto nel pieno della sua vita il terribile periodo della dittatura, nulla trapela nei suoi scritti, nella sua favola, spesso terribile e lacerante ma, direi, intrinsecamente e geneticamente lacerata, mai scalfita dal difuori. In questo senso, l'opera di Marosa rientra nel quadro tracciato da Aínsa della poesia uruguayana femminile del Novecento:

Si las numerosas voces femeninas encuentran [...] un eco favorable a lo que puede ser la expresión de sus emociones más recónditas, son justamente ellas las que proponen las transgresiones temáticas más osadas. [...] La creación se reconoce así en las obras 'autorreflexivas' de voces solitarias e individuales, cerradas sobre sí mismas, donde los escasos 'Maestros' no suelen tener discípulos y, menos aún, pretenden fundar escuelas (9-10).

Senza maestri e senza discepoli, in modo solitario e individuale, 'cerrada sobre sí misma', Marosa ci ha lasciato una 'autorreflexión' profonda e autentica, ha denudato le più segrete celle della sua femminilità, ci ha invitato a seguirla nei percorsi tortuosi della sua ricerca... No, non ricerca di identità, come fin troppo spesso, quando parliamo di America Latina e ancor più di emigrazioni ed esili, diciamo abusando di un *topos* ormai logoro se non contestualizzato e sorretto da testi e dati concreti, ma ricerca di un 'altro da sé' in cui identificarsi e annullarsi: possiamo azzardare dicendo che la sua ricerca porta non al mondo umano ma a quello naturale, ambito in cui è possibile vivere finalmente senza illusioni ma anche senza tabù.

Senza maestri immediati e riconoscibili, dicevamo, perché «la constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo», un realismo che contiene però una

línea secreta [...] esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos, (que) progresivamente emerge a la luz, pacta con los lectores que antes había desdenado, y en los últimos veinticinco años incorpora autores, estilos, búsquedas artísticas originales, hasta formar, sino una escuela, una tendencia – minoritaria –, de la literatura nacional (Rama 8).

«Línea secreta» al cui estremo troviamo Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, l'autore franco-uruguayano – scriveva in francese ma si definiva 'il montevideano' – indiscusso capostipite dei 'raros'<sup>2</sup> rioplatensi e del surrealismo, e

<sup>2</sup> Nel "Prólogo" alla fortunata antologia *Aquí cien años de raros* (1966) Ángel Rama traccia una linea segreta, ideale, che unisce Lautréamont a quattordici 'raros' uruguayani: H. Quiroga, F. Ferrando, F. Hernández, J.P. Díaz, L. Garini, A. Somers, M.I. Silva Vila, G. Eyhe-

altrettando indiscusso maestro di Marosa<sup>3</sup>. Con i suoi *Chants de Maldoror* (1868-1869), «Lautreamont estableció las bases imaginarias de una nueva escritura, siendo uno de los fundadores de la modernidad en cuanto convirtió al signo poético en deseo exacerbado, en posibilidad de liberación y en lugar de encuentro de realidades antes insospechadas» (Espina 934). E cosa è la parola poetica di Marosa se non «deseo exacerbado», «liberación» da qualsiasi vincolo o sudditanza dalla realtà e dalla parola che la esprime con registro referenziale, e «lugar de encuentro» di umani, flora, fauna, realtà inerti, che nel fertile terreno della sua prosa-poesia si scambiano denotazioni e connotazioni subendo «transformaciones vertiginosas» (Echavarren 1104) e ricreando un cosmo caotico, ribelle, ma nello stesso tempo armonico e coerente nel suo interno? Se di Lautréamont è l'*inventio* ormai proverbiale dell'«incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio», cosa può immaginare<sup>4</sup> una della sue discepole più fedeli ed imaginative, ossessionata dal sesso più che dalla morte, se non orgasmi e penetrazioni come frutto di 'incontri' altrettanto 'rari' se non allucinatori? E i testi di entrambi non incarnano forse la disperata ricerca di un proprio simile che, non esistendo nella 'realtà', può essere solo creato nella parola, insieme a tutto un mondo – quello della natura rivisitata dall'immaginazione – in cui sia finalmente possibile l'«incontro»?

Per ricostruire la genealogia di questa scrittura, oltre al maestro Lautréamont possiamo riconoscere suoi precedenti al femminile – su versanti diversi – in Delmira Agustini (1887-1914) e Amanda Berenguer (1921).

Nella poesia di Delmira Agustini, infatti, riscontriamo la stessa oscillazione tra Amore e Morte, tra corpo e anima («A veces ¡toda! soy alma;/ y a veces ¡toda! soy cuerpo», “El cisne”, Agustini 78), e la sua poesia rompe il tabù del te-

rarbide, H. Massa, L. Campodónico, M. Di Giorgio, J. Sclavo, M. Rein, T. de Mattos. Di Marosa Di Giorgio scrive: «el sistema de asociación metafórica [...] encuentra una nueva instancia en los breves poemas en prosa de Marosa Di Giorgio, quien desde 1954 viene componiendo un universo que elude el afán de semejanza con la realidad y que trata de autoabastecerse» (12).

<sup>3</sup> In realtà Marosa non lo cita mai tra i suoi maestri o modelli – tra i quali include invece l'altro poeta franco-uruguayano Jules Supervielle e la poetessa uruguayana Concepción Silva Belinzón, alla cui opera è dedicato l'unico suo testo di scrittura critica – ma indubbiamente appartengono alla stessa «línea secreta» di cui parla Rama, anche nelle scelte formali: Lautréamont parla di 'Canti' e 'Strofe' per la sua prosa poetica, così come Marosa parla di 'Poemas', ed entrambi si muovono sull'esile limen tra veglia e sogno, tra realtà e immaginazione, con un linguaggio ugualmente esuberante e lucido, incalzante.

<sup>4</sup> Sempre Ángel Rama, nello stesso “Prólogo”, parla di «literatura imaginativa» per distinguerla dalla «fantástica» della *otra orilla* (9).

ma dell'amore al femminile che si confonde con la passione erotica, campo di indiscussa competenza maschile. Tra le contemporanee, invece, pensiamo a Amanda Berenguer che mette in comunicazione i diversi ambiti del pensiero e della materia conferendo vita agli elementi e ai termini del mondo tecnico-scientifico nuovamente 'descubierto' dalla parola poetica. È interessante confrontare ad esempio *Identidad de ciertas frutas* con tutta l'opera di Marosa: malgrado la grande differenza tra l'approccio scientifico di Amanda e quello passionale-onirico di Marosa, le due poetesse coincidono nell'aspirazione alla identificazione con la natura (molto più ironica in Amanda, più sofferta in Marosa) e, sul piano del linguaggio, nella creazione di metafore capaci di «suggeri[re] un'eccezionale germinazione di immagini, sempre più ardite e sempre più autonome» (Cancellier 225).

Il *desarraigo* e il sentimento della nostalgia tipici della figura storica e letteraria dell'immigrato in Marosa si trasformano in qualcosa di più aleatorio e profondo, più generico ma anche più personale. Diventano *desarraigo* esistenziale, nostalgia di un'altra vita, e rappresentano la fonte da cui sgorga la inimitabile prosa poetica di Marosa Di Giorgio, espressione allucinata e super-realistica della innocenza magica del suo intimo mondo inaccessibile. Nelle sue opere, quinta essenza di una scrittura profondamente autobiografica – ma depurata di ogni aneddotica riduttrice – nell'esprimere la inconciliabilità dell'io con la realtà circostante, la lontana Italia e la figura paterna sembrano offrire sicurezza, sembrano costituire l'ultima possibilità di *arraigo*<sup>5</sup>. La intermittenza della presenza paterna non squilibra questa sicurezza, forse l'unica che si affaccia nelle sue pagine: «Recuerdo tu figura cruzando por la chacra, cruzando por la tarde, silueta de italiano, traje flamante, sombrero 'pajilla'. La cara de Toscana – ojos con luz verde – bella como ninguna. Y discreta. Papá» (*La falena*: 183). Nei suoi racconti di sogni e di infanzia sempre compare lui, «el rostro de un buen mozo de unos 40 años, bigote negro, ojos que hicieron, creo, parpadear a mi madre» (*La falena*: 256). Presenza positiva che si oppone alla propria immagine in incessante ricerca di un rifugio, di una via di fuga, dell'annullamento di se stessa nella natura:

Me sentí atraída por las hojas. Busqué refugio en ellas. Que rápidamente, tendieron el lazo; se adueñaron, me tragarón, empezaron a comerme despacio y con furia [...]. Algunas hojas se ensanchaban para ocultar lo que estaban haciendo. Mi pequeña alma flotó por ahí. Cuando volvió mi madre no se daba cuenta, me llamó,

<sup>5</sup> Può essere illuminante ricordare un dato biografico della scrittrice: la morte del padre obbligò la famiglia a vendere la *chacra* e a vivere in città, a Salto, chiudendo la tappa dell'infanzia e della vita a contatto della natura.

clamó. Pasó al lado de la planta, que estaba quieta, con sus hojas anchas. Y no veía dentro de la planta, un ramo de leves huesos, un montón de sangre (*La falena*: 180).

La fine della innocenza, e della infanzia, non può non coincidire con la morte del padre – la sua unica certezza – e con la fine del libro *La falena* (1987), da cui abbiamo citato sino ad ora, uno dei suoi testi centrali. Sogno, realtà o dormiveglia, non importa; nell'inconscio della scrittrice questi luoghi e tempi dell'Io coincidono:

¡Cómo se multiplicó la casa! Ahora, hay muchísimas habitaciones. Papá está enfermo: Pido ayuda a mi hermana, a mi madre, mas ellas sonríen, y quedan impasibles. Papá dice: Siento un dolor muy grande. Huyo, porque en la puerta de la calle, veo visitas [...]. Corro, entro en una habitación, y hay dos o tres parejas copulando, y un joven desnudo hace guardia. Digo: ¡Mi Dios! ¿Qué es? ¡Yo no vi nada! ¿Cómo puede suceder esto, una cosa así en el mundo? Salgo al corredor, quiero esconderme, ayudar a mi padre, mas las visitas ya avanzaron y me descubren y me nombran; yo me arrollo al pie de una puerta, para que no me localicen por los vidrios (*La falena*: 257-258).

Vale la pena continuare a leggere questo paragrafo, con cui termina il libro, anche se esula dall'aggancio al tema emigrazionistico da cui eravamo partiti, ma dà una idea perfetta del procedere letterario di Marosa. Infatti, senza soluzione di continuità, dall'immagine del suo tentativo di nascondersi, di rimanere nel mondo dell'infanzia e non entrare nel mondo adulto delle convenzioni sociali (la malattia e morte del padre, le visite, ma anche il sesso), passa ad altri mondi e altri registri narrativi. Continuiamo, quindi:

Por qué nacer con un destino? Es como una manchita en la cara./Sube un cáliz cruzado con lirio, todo bordeado de bocas, llamas, perfumes; posee diversas mentes, varios entendimientos.// Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé todo abrigada y confitada. Está plena de huesos y de almas, se le caen dalias y confites. No me imaginé, al decirle adiós desde un montículo, que ella me iba a seguir./ Por todos lados encuentro su manto estrellado como el de la Virgen (*La falena*: 258).

In queste parole-immagini c'è tutta Marosa Di Giorgio. Infatti la «chacra de su infancia» realmente la seguirà sempre; tutto

Su universo poetico es el de un jardín mágico, donde gracias a un deslumbramiento renovado no exento de ingenua sorpresa, fluyen libremente recuerdos, sensaciones y lejanas presencias entre flores, frutos y hortalizas. Construido a la medida de la felicidad buscada con la apasionada certidumbre de que existe en el recodo de una floresta o en la abundancia de un huerto, sus senderos se pierden en el jardín

cerrado de un paraíso propio, construido a su medida [...]. Personajes de cuentos infantiles, ángeles, una antropomorfización poética de animales y de objetos domésticos, vegetales que pueden 'ser errantes', plantas 'caminantes', eucalipto que 'salen a pasear', flores que se transforman en cometas que se pierden en el cielo, hacen de sus poemas verdaderos relatos fantásticos y oníricos, con algo de delirio inocente y de capricho libremente consentido a una inteligente niña mal criada. En ellos subyace la búsqueda de un hogar cálido, de una casa de porcelana o de muñecas, al modo de las de los cuentos de hadas de la infancia perdida (Aínsa 36-37).

Un «jardín cerrado» in cui una nuova Alice si muove tra meraviglia e curiosità, attrazione e repulsione, sempre 'sulla soglia' dello specchio, o oltrepassandolo ma lasciando uno spiraglio, una via di fuga che la mantiene legata al mondo della concretezza e della quotidianità. Ciò che succede al di là dello specchio va oltre «las expectativas antropomórficas. Lo que se anticipa, lo que ocurre, no es previsible según una perspectiva humanista o humanizadora. No suceden cosas entre los hombres (o entre los hombres y las mujeres), sino entre el yo lírico y animales, o plantas, o seres indefinidos, en un tono vehemente y categórico que da a la ficción un cariz alucinante» (Echavarren 1105).

Rivisitazioni di favole di animali, quindi, da Esopo a La Fontaine, ma si tratta di «fábulas sin moraleja» in cui è persino difficile discernere il Bene dal Male, il divino dal diabolico, perché nella 'soglia' di Marosa Di Giorgio tutto si 'con-fonde' e sembra annullarsi qualsiasi distanza tra l'Io e l'Altro, fino all'apoteosi dell'ermafroditismo, dell'autogodimento e dell'autofecondazione, su imitazione o contagio del mondo naturale, senza «los pecados de los hombres» (Echavarren 1114-1115).

E l'altro confine infranto, quello della poesia/non poesia?

Sono diverse e sempre usate intelligentemente le figure retoriche della tradizione poetica presenti nella prosa di Marosa: allitterazioni, omofonie, metafore, enumerazione caotica, soppressione di nessi logici e sintattici ecc. In particolare, è l'elemento sonoro che determina scelte lessicali e persino contenutistiche e dà continuità a sequenze altrimenti scoordinate: *comedores*, *corredores* e *huesos*, *buevos* sono solo due esempi di *cercanías* foniche che abbagliano il lettore e lo cullano impedendogli di interrogarsi sugli altri livelli della scrittura, quelli legati al significato e al referente: «Las homofonías revelan que no hay sustancias, sino efectos superficiales del significante [...]. Las homofonías marcan el máximo esfuerzo de atención hacia un enigma momentáneo, la atmósfera de un encuentro» (Echavarren 1106).

Questo *encuentro* inusitato non è però, assolutamente, di soli suoni, e quindi effimero; al contrario, è un «encuentro de sustancias» – provenienti da creature e mondi eterogenei e già contagiatisi reciprocamente – che, insieme alla

musicalità, alle rime interne e alla qualità della prosa che va sempre al di là della significanza prosastica, apre panorami di indicibile creatività e poesia.

Se non sono sufficienti i passi già citati, possiamo ricordare ancora qualche sua frase-verso: «Era una tierra tan hermosa, tan plena de acelgas y de rosas» (*Historial de las violetas*: 107), o: «Sólo nosotros existimos. Y la remota estrella» (*La falena*: 177), per convincerci che tutto in lei è poesia.

### Bibliografia citata

- Agustini, Delmira. "El cisne" da *Los cálices vacíos. Poésie uruguayenne du XX Siècle*. Ed. Fernando Aínsa. Genève: Patiño-Unesco. 1998: 74-79.
- Aínsa, Fernando. "Introduction". *Poésie uruguayenne du XX Siècle*. Genève: Patiño-Unesco. 1998: 7-46 (cito dal testo spagnolo inedito).
- Albistur, Jorge. "Una casi dócil maravilla". *La Semana* (17 maggio 1985): 5-6.
- Berenguer, Amanda. *Identidad de ciertas frutas*. Montevideo: Arca. 1983.
- Cancellier, Antonella. "Vivere in pericolo di magia. I messaggi della botanica di Amanda Berenguer". *Quaderni di Thule*, 3 (2003): 219-225.
- Echavarren, Roberto. "Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*, 160-161 (1992): 1103-1115.
- Espina, Eduardo. "De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo". *Revista Iberoamericana*, 160-161 (1992): 932-945.
- Di Giorgio, Marosa. *Historial de las violetas* (1965). Ora in *Los papeles salvajes*. I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000: 91-111.
- . *Clavel y Tenebrario*. Montevideo: Arca. 1979.
- . *La falena* (1987). Ora in *Los papeles salvajes*. II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000: 133-297.
- . *Misales*. Montevideo: Arca. 1993.
- . *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 1999.
- . *Los papeles salvajes*. I-II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000.
- Menoni, Jorge. "In memoriam". *Hontanar*, 68 (oct. 2004): 4.
- Penco, Wilfredo. "Prólogo". Marosa Di Giorgio. *Clavel y Tenebrario*. Montevideo: Arca. 1979: 7-11.
- Poésie uruguayenne du XX Siècle*. Ed. Fernando Aínsa. Genève: Patiño-Unesco. 1998.
- Rama, Ángel. "Prólogo". *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca. 1966: 7-12.
- . "Quarta di copertina". Di Giorgio, Marosa, *La falena*. Montevideo: Arca. 1987.
- Scott, Renée. *Escritoras uruguayas: una antología crítica*. Montevideo: Trilce. 2002.