

Cerimonia di conferimento della Laurea Magistrale ad honorem in Lingue e Letterature Europee e Americane a

Mario Vargas Llosa

Laudatio di Martha L. Canfield

Il nome di Mario Vargas Llosa comincia ad acquistare prestigio e fama internazionali già negli anni '60, cioè dopo la pubblicazione dei suoi primi romanzi, *La ciudad y los perros*, del '63¹, e *La casa verde*, del '66². Sono gli anni in cui "scoppia" – è proprio il caso di dirlo – il fenomeno chiamato *boom* della letteratura ispanoamericana. A un tratto, nel giro di pochi anni, la narrativa ispanoamericana, che fino a quel momento aveva seguito pedissequamente modelli europei, soprattutto francesi e spagnoli, oppure si era rinchiusa in ambiti locali che fuori dalle frontiere potevano interessare soltanto gli addetti ai lavori, si è rivelata come un ambito letterario di vasta e profonda innovazione, straordinariamente attraente per lettori di lingue e nazioni diversissime. Lo scrittore cileno José Donoso, che di lì a poco sarebbe stato riconosciuto come un altro protagonista di questo "esplosivo" e accattivante fenomeno culturale, decise di scrivere – ancora sulla marcia degli eventi – una *Storia personale del "boom"*³, nella quale sottolineava la concentrazione in quantità e qualità di tante opere ispanoamericane in poco tempo, che avevano meravigliato lui stesso per primo. Diceva Donoso:

In un periodo di appena sei anni, tra il 1962 e il 1968, ho letto *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* e altri ancora, a quell'epoca appena pubblicati. D'improvviso, quindi, una dozzina di romanzi, quanto meno notevoli, venne irruentemente a popolare uno spazio fino allora deserto.⁴

I responsabili di quelle opere, che lui non nomina perché dà per scontato che tutti li conoscano, sono Carlos Fuentes (Messico, 1928-2012), Mario Vargas Llosa (Perù, 1936), Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909-1994), José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976), Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984), Ernesto Sábato (Argentina, 1911-2011) e Gabriel García Márquez (Colombia, 1927-2014). La prima cosa che colpisce in questo riepilogo è che Vargas Llosa è il più giovane di tutti, e non di pochi anni; e la seconda è che nel breve periodo in cui si consolida il boom lui pubblica non un capolavoro, bensì due: *La città e i cani*, nel '63, e *La casa verde*, nel '66. Per di più tre anni dopo, nel 1969, avrebbe prodotto un terzo capolavoro, *Conversación en La Catedral*⁵.

¹ M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona, 1963; trad. it. Enrico Cicogna, *La città e i cani*, Feltrinelli, 1967.

² M. Vargas Llosa, *La casa verde*, Seix Barral, Barcelona, 1966; trad. it. Enrico Cicogna, *La casa verde*, Einaudi, Torino, 1970.

³ José Donoso, *Historia personal del "boom"*, Anagrama, Barcelona, 1972; trad. it. Maria Luisa Gazzola, *Storia personale del "boom"*, Bompiani, Milano, 1974.

⁴ *Ivi*, p. 9.

⁵ M. Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, 2 vols., Seix Barral, Barcelona, 1969; trad. it. Enrico Cicogna, *Conversazione nella Cattedrale*, Feltrinelli, Milano, 1971; con una prefazione di Glauco Felici, *Conversazione nella «Cattedrale»*, Einaudi, Torino, 1998.

I due romanzi, usciti quando lui non era ancora trentenne, presentavano subito – con tematiche e ambientazioni molto diverse – delle strutture narrative sorprendenti, innovative e che richiedevano il coinvolgimento e la partecipazione del lettore. Nello stesso anno 1963 uscì *Rayuela* di Julio Cortázar (tradotta in italiano *Il gioco del mondo*)⁶ che stabiliva chiaramente una nuova concezione della lettura, quella fattibile grazie al «lettore complice». Questa non eliminava il passivo lettore tradizionale, ma proponeva un modo rivoluzionario di affrontare il rapporto con la narrativa, e suggeriva che ogni lettore poteva scegliere liberamente se rimanere ancorato al sistema tradizionale o fare un passo avanti. Non è possibile che Vargas Llosa avesse letto *Rayuela* prima di scrivere *La città e i cani*, ma è chiaro che questo giovane era già in sintonia spontanea e precoce con i grandi maestri dell'epoca e che insieme a loro avrebbe cambiato il concetto della letteratura e avrebbe dato, lungo gli anni a venire, tanti motivi e di "piacere" e di "godimento" (secondo la famosa distinzione fatta da Barthes⁷).

Dopo avere affrontato nel primo romanzo l'ambiente urbano e la complessa stratificazione sociale del Perù attraverso il microcosmo del collegio militare Leoncio Prado, e nel secondo romanzo zone e personaggi appartenenti alla città di Piura, nel deserto della costa nord, e alla selva amazzonica peruviana, in seguito Vargas Llosa decide di confrontarsi con un tema ancora nuovo. Il suo terzo romanzo, in effetti, *Conversazione nella Cattedrale*, ricrea il clima di oppressione vissuto sotto la dittatura di Manuel A. Odría (1948-1956), e viene così a integrare quell'importante filone della narrativa ispanoamericana conosciuto come *romanzo della dittatura*. Il genere, o sottogenere, era stato inaugurato dal Nobel Miguel Ángel Asturias, considerato un precursore del boom, con *El señor Presidente*, del 1946⁸. Da sottolineare che, ancora una volta Vargas Llosa è tra i primi ad affrontare l'emblematico filone nel 1969, arricchitosi in seguito con lo stesso romanzo di Asturias – che venne ripubblicato varie volte dalla casa editrice Losada di Buenos Aires (1948, 1952, 1959) e poi nel 1969 dalla Aguilar di Madrid –, nonché con altri memorabili capolavori degli stessi membri del boom: *Maten al león* (1969) del messicano Jorge Ibarguengoitia, *Yo el Supremo* (1974) del paraguaiano Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) del cubano Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975) di Gabriel García Márquez.

Due anni dopo, nel 1971, Vargas Llosa si misura con un'altra forma di creazione: la critica letteraria, e pubblica uno studio sull'opera di uno degli autori più letti all'epoca, Gabriel García Márquez. Il volume, intitolato *García Márquez: historia de un deicidio*⁹, costituisce un'analisi minuziosa e lucida del percorso creativo del futuro Nobel colombiano, a partire dalle prime opere fino ad arrivare al capolavoro *Cent'anni di solitudine*. Il titolo, senz'altro insolito e curioso, riassume la teoria di fondo: lo scrittore non si accontenta del mondo in cui vive, cioè del mondo creato in cui ci tocca vivere, e di conseguenza, sfidando il Creatore, se ne fa un altro, che è appunto il mondo letterario dove fa vivere le proprie creature e dove sviluppa le storie che lui vuole. Ecco perché si merita l'epiteto di «deicida». La teoria sarebbe più tardi tornata più volte, applicata ad altri autori e anche a se stesso. Lo stesso anno 1971 pubblica in effetti *Historia secreta de una novela*, dove analizza la propria modalità creativa e percorre le varie tappe della scrittura del suo

⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963; trad. it. Flaviarosa Nicoletti Rossini, *Il gioco del mondo* (1969), Einaudi, Torino, 2004.

⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973; trad. it. L. Lonzi, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975.

⁸ Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (1946), Cátedra, Madrid, 2000; trad. it. Raul Schenardi, *Il Signor Presidente*, Fahrenheit 451, Roma, 2007.

⁹ M. Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral/Monte Ávila, Barcelona-Caracas, 1971.

secondo romanzo, *La casa verde*¹⁰. Poi, nel 1975, esce *La orgía perpetua*, dedicato a Flaubert e a *Madame Bovary*¹¹; e in anni più recenti vengono alla luce monografie dedicate a Victor Hugo¹², a Borges¹³ e a Juan Carlos Onetti¹⁴.

Nella propria produzione però Vargas Llosa compie un'importante variazione di tema e di tono narrativo e scopre lo humour, che segna i suoi romanzi degli anni '70, con una buona dose di ironia nonché con la sperimentazione della parodia. Nel 1973 esce *Pantaleón y las visitadoras*¹⁵, dove il militare Pantaleón deve svolgere il delicato compito di fornire svago sessuale ai commilitoni, altrimenti stressati e di conseguenza poco efficienti nel loro duro lavoro; la gestione di un gruppo di prostitute da portare in caserma darà luogo a situazioni paradossali e decisamente comiche. Nel 1977 esce *La zia Julia e lo scribacchino*¹⁶, dove a partire da un'esperienza autobiografica, il matrimonio con la zia acquisita Julia Urquide, costruisce una storia in cui la passione giovanile si intreccia con la vocazione letteraria, presente sia nel giovane Varguitas che in Pedro Camacho, personaggio quest'ultimo insieme emblematico e comico, autore di radionovelas, lo "scribacchino" del titolo, in effetti. La parodia del popolare genere e la follia progressiva del "autore modello" scatenano la grande comicità del romanzo. E danno inoltre addito a riflessioni sul rapporto tra autobiografia e finzione, tra vita e letteratura che non finiscono qui. Il romanzo è dedicato a Julia Urquide, la «zia Julia», anche se il loro matrimonio era già finito, ma l'autore tiene a introdurre, prima della fine, la «cugina Patricia», seconda e definitiva moglie, come strizzando un occhio e facendola così partecipare in questo gioco di verità e menzogna che è da sempre per Vargas Llosa la letteratura. O come dirà in un altro libro anni dopo: le menzogne letterarie racchiudono sempre una profonda verità, «la verità delle menzogne». E ancora: «Le menzogne dei romanzi non sono mai gratuite: colmano le insufficienze della vita»¹⁷.

La decade dell'80 si apre con una nuova sperimentazione e un nuovo capolavoro: *La guerra della fine del mondo* (1981)¹⁸: qui Vargas Llosa si misura con un genere tradizionale che nella nuova letteratura ispanoamericana si è ricreato con alcune caratteristiche speciali e certe differenze riguardo al canone. Si tratta del cosiddetto "nuovo romanzo storico", in cui emergono – oltre alla ricreazione di eventi e periodi del passato, non necessariamente remoti – le tecniche dell'intertestualità, l'uso di diverse voci narranti, e altri tratti elaborati dal romanzo postmoderno. In questa nuova fatica di Vargas Llosa si apprezza innanzi tutto il fatto di trasferirsi in un paese diverso dal suo, cioè il

¹⁰ M. Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*, Tusquets, Barcelona, 1971. Il testo corrisponde a una conferenza scritta originariamente in inglese e letta alla Washington State University nel dicembre del 1968. Nel 1971 venne pubblicata la versione in spagnolo, con numerose ristampe, l'ultima è del 2001. In un terzo momento, questo testo, tradotto da Glauco Felici, venne inserito come prologo nell'edizione italiana del romanzo: vedi M. Vargas Llosa, *La casa verde*, preceduto da *Storia secreta di un romanzo*, Einaudi, Torino, 1991.

¹¹ M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Bruguera, Barcelona, 1975; trad. it. Angelo Morino, *L'orgia perpetua*, Rizzoli, Milano, 1986.

¹² M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible*, Alfaguara, Madrid, 2004; trad. it. Antonella Ciabatti, *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e "I Miserabili"*, Libri Scheiwiller, Milano, 2011.

¹³ M. Vargas Llosa, *Un demi-siècle avec Borges*, coordination e traduction Albert Bensoussan, L'Herne, Paris, 2004. Finora non esiste la pubblicazione in spagnolo.

¹⁴ M. Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Alfaguara, Madrid, 2008.

¹⁵ M. Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, Seix Barral, Barcelona, 1973; trad. it. Angelo Morino, *Pantaleón e le visitatrici*, Einaudi, Torino, 2001.

¹⁶ M. Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977; trad. it. Angelo Morino, *La zia Julia e lo scribacchino*, Einaudi, Torino, 1979.

¹⁷ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Barcelona, 1990; trad. it. Angelo Morino, *La verità delle menzogne*, Rizzoli, Milano, 1992, p. 13.

¹⁸ M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1981; trad. it. Angelo Morino, *La guerra della fine del mondo*, Einaudi, Torino, 1983.

Brasile, e di ricostruire un episodio storico effettivamente accaduto, la rivolta di Canudos, ma anche il riferimento a una fonte letteraria ben precisa, che è il celebre romanzo di Euclides Da Cunha, *Os sertões* (1902).

I seguenti anni '80 vedono Vargas Llosa molto impegnato politicamente, con incarichi ufficiali di grande entità, il più memorabile è quello dell'83, nominato direttamente dal presidente Belaúnde Terry come capo della commissione d'inchiesta sul caso Uchuraccay, per far luce sull'assassinio di otto giornalisti da parte di alcuni terroristi. In seguito, sotto la presidenza di Alan García, lui va all'opposizione, contestando diverse iniziative del governo e decidendo finalmente di presentarsi come candidato alle elezioni del 1990, in contrapposizione con Alberto Fujimori. Le inchieste pre-elettorali davano a Vargas Llosa un grande consenso; tuttavia nel ballottaggio finale risultò vincitore Fujimori, e questo convinse lo scrittore a ritirarsi definitivamente dalla politica e anche per un periodo dal proprio paese, stabilendosi in Spagna, dove chiese inoltre la cittadinanza spagnola. Questa gli venne immediatamente concessa senza che dovesse rinunciare a quella peruviana. In questi anni di coinvolgimento pubblico così intenso, la sua produzione letteraria tuttavia non diminuì, dimostrando ancora una volta la sua straordinaria energia creativa e la sua singolare capacità di eccellere in diversi campi letterari. Negli anni '80 – e forse perché intensamente impegnato nelle vicende del proprio paese –, egli ritorna su tematiche nazionali, dà molto spazio alla produzione giornalistica e teatrale, ma non trascura la narrativa e produce una serie di opere in cui acquistano corpo personaggi e situazioni che scopre in quelli anni e sui quali ci tiene a lasciare la propria testimonianza, la propria denuncia e le proprie riflessioni – come Palomino Molero o Alejandro Mayta –, o che risorgono dalla sua memoria, in mezzo a personaggi già trattati, come la Chunga, o che servono per riproporre ancora le proprie concezioni della creazione letteraria, come Kathie. Nascono così, e vengono messe in scena, le *pièces* *La señorita de Tacna*¹⁹, *Kathie y el hipopótamo*²⁰ e *La Chunga*²¹; e vengono pubblicati i romanzi *Historia de Mayta* (1984)²², *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986)²³, *El hablador* (1987)²⁴ e *Elogio de la madrastra* (1988)²⁵. Nell'inquietante romanzo dedicato a Palomino Molero ritorna Lituma e l'autore ricrea il clima di corruzione e di ipocrisia che attanaglia le sfere di potere; con *El hablador* si ritorna nel mondo della selva per indagare su antiche e misteriose tradizioni di gruppi indigeni dell'Amazzonia peruviana; invece, con la *madrastra* – la «matrigna» – Vargas Llosa inaugura una nuova linea narrativa, questa volta legata all'erotismo.

In Spagna, negli anni '90, lasciandosi dietro (non senza amarezza) l'attività politica, Vargas Llosa si concentra totalmente nell'attività letteraria. Entra a far parte della Real Academia Española (RAE) e torna a occuparsi anche teoricamente di narrativa, del rapporto vita-finzione e di teatro, pubblicando nel 1993 ben tre opere: il libro autobiografico *El pez en el agua*²⁶, il romanzo *Lituma en los Andes*²⁷ e il testo teatrale *El loco de los*

¹⁹ M. Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

²⁰ M. Vargas Llosa, *Kathie y el hipopótamo*, Seix Barral, Barcelona, 1983; trad. it. Laura González, *Kathie e l'ippopotamo*, La casa Usher, Firenze, 1987.

²¹ M. Vargas Llosa, *La Chunga*, Seix Barral, Barcelona, 1986; trad. it. Ernesto Franco, *La Chunga*, Costa & Nolan, Genova, 1987.

²² M. Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984; trad. it. Angelo Morino, *Storia di Mayta*, Einaudi, Torino, 2002.

²³ M. Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Grupo Santillana, Madrid, 1986; trad. it. Angelo Morino, *Chi uccise Palomino Molero?*, Einaudi, Torino, 2004.

²⁴ M. Vargas Llosa, *El hablador*, Seix Barral, Barcelona, 1987; trad. it. Angelo Morino, *Il narratore ambulante*, Einaudi, Torino, 2010.

²⁵ M. Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, Tusquets, Barcelona, 1988; trad. it. Angelo Morino, *Elogio della matrigna*, Einaudi, Torino, 1999.

²⁶ M. Vargas Llosa, *El pez en el agua*, Alfaguara, Madrid, 1993; trad. it. *Il pesce nell'acqua. Autobiografia*, Libri Scheiwiller, Milano, 2011.

*balcones*²⁸. Nel '96 riunisce in un volume le riflessioni che per lunghi anni l'hanno accompagnato a proposito del suo connazionale José María Arguedas e la letteratura creata e stimolata da lui, conosciuta con il nome di "neo-indigenismo"²⁹. Poi, nel 1997, ritorna sul genere della narrativa erotica con *Los cuadernos de don Rigoberto*³⁰. Nel 2000 affronta nuovamente il tema della dittatura ed esce un romanzo considerato dalla critica fra i più significativi della sua vasta produzione: *La fiesta del Chivo*³¹, che racconta le vicende legate alla dittatura di Rafael Leónidas Trujillo nella Repubblica Dominicana e l'attentato in cui venne ucciso. Qui la ricostruzione storica molto precisa è stata fatta da parte di Vargas Llosa a partire da documenti studiati appositamente durante un suo soggiorno a Santo Domingo. Ma le novità di questo ennesimo capolavoro sono soprattutto due: la discussione etico-filosofica sulla legittimità morale del tirannicidio, a partire dalle considerazioni di San Tommaso d'Aquino, e la creazione di un personaggio femminile al centro del romanzo, Urania Cabral, nel quale l'autore s'immedesima e riesce a dare un ritratto psicologico intenso, drammatico e verosimile, forse come una vecchia sfida con se stesso a partire dal modello ammiratissimo di Flaubert e di Mme. Bovary, oggetto di studio del suo terzo libro di saggistica, già citato, *L'orgia perpetua*, del 1974.

I romanzi più recenti sono *El paraíso en la otra esquina* (2003)³², che combina la storia di Gauguin con quella della nonna; *Travesuras de la niña mala* (2006)³³, dove si ritorna al complesso rapporto tra invenzione narrativa e proiezione autobiografica; *El sueño del celta* (2010)³⁴, che ricostruisce la vita di Roger Casement, console britannico nel Congo Belga e in Perù, che denunciò lo sfruttamento selvaggio e il genocidio perpetrati dal regime di Leopoldo II nel Congo, nonché le atrocità compiute dalla compagnia C. Arana e dalla britannica Peruvian Rubber Company nella selva del Putumayo peruviano; e – ultimo per ora – *El héroe discreto* (2013)³⁵, con il quale il Premio Nobel torna alla sua terra per recuperare lo humour e ricostruire un melodramma in cui s'inseriscono alcuni dei suoi personaggi già conosciuti, quali Lituma, gli inconquistabili, don Rigoberto, Lucrecia, Fonchito, ora in un Perù attuale e più prospero. L'uscita del suo ultimo romanzo avviene, in effetti, dopo il conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, il 7 ottobre 2010; il discorso di accettazione, *Elogio de la lectura y de la ficción*, viene pronunciato nella Grande Sala dell'Accademia Svedese il 7 dicembre dello stesso anno, alla presenza della sua costante compagna, la moglie Patricia, e dei suoi tre figli, Álvaro, Gonzalo e Morgana³⁶.

²⁷ M. Vargas Llosa, *Lituma en los Andes*, Planeta, Lima, 1993; trad. it. Angelo Morino, *Il caporale Lituma sulle Ande*, Rizzoli, Milano, 1995.

²⁸ M. Vargas Llosa, *El loco de los balcones*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

²⁹ M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996; Alfaguara, Madrid, 2008.

³⁰ M. Vargas Llosa, *Los cuadernos de don Rigoberto*, Seix Barral, Barcelona, 1997; trad. it. Glauco Felici, *I quaderni di don Rigoberto*, Einaudi, Torino, 1997.

³¹ M. Vargas Llosa, *La fiesta del Chivo*, Grupo Santillana, Madrid, 2000; trad. it. Glauco Felici, *La festa del Caprone*, Einaudi, Torino, 2000.

³² M. Vargas Llosa, *El paraíso en la otra esquina*, Grupo Santillana, Madrid, 2003; trad. it. Glauco Felici, *Il paradiso è altrove*, Einaudi, Torino, 2003.

³³ M. Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Grupo Santillana, Madrid, 2006; trad. it. Glauco Felici, *Avventure della ragazza cattiva*, Einaudi, Torino, 2006.

³⁴ M. Vargas Llosa, *El sueño del celta*, Grupo Santillana, Madrid, 2010; trad. it. Glauco Felici, *Il sogno del celta*, Einaudi, Torino, 2011.

³⁵ M. Vargas Llosa, *El héroe discreto*, Alfaguara, Madrid, 2013; trad. it. F. Niola, *L'eroe discreto*, Einaudi, Torino, 2013.

³⁶ Il testo verrà pubblicato da «El País» di Madrid, e poco dopo tradotto in italiano e pubblicato da Einaudi: *Elogio della lettura e della finzione*, Einaudi, Torino, 2011.

L'intensa produzione narrativa – non interrotta nemmeno dall'uragano del Nobel, che l'ha costretto a moltiplicare infinitamente la sua presenza per incontri, seminari, altri premi, ecc. ecc. – non ha mai escluso né il teatro né la saggistica. Le ultime opere teatrali pubblicate e messe in scena, qualche volta con la partecipazione dello stesso Vargas Llosa come attore, sono: *Odiseo y Penélope* (2007)³⁷, *Al pie del Támesis* (2008)³⁸ e *Las mil noches y una noche* (2009)³⁹, un adattamento della serie di racconti classici della letteratura araba. Alcune delle ultime opere di saggistica (non possiamo mai essere sicuri della totalità), pubblicate in spagnolo e anche in italiano, sono: *Literatura y política* (2001)⁴⁰, *Diario de Irak* (2003)⁴¹, *Israel-Palestina. Paz o guerra santa* (2006)⁴², e *La civilización del espectáculo* (2012)⁴³. Sia il libro sull'Iraq che quello sui rapporti tra Israele e la Palestina sono stati scritti dopo una attenta ricerca sul posto, con numerose interviste a protagonisti e a gente anonima, iracheni, palestinesi e israeliani, ed entrambi sono arricchiti da una preziosa documentazione fotografica fatta dalla figlia dello scrittore, Morgana, fotografa professionista che l'ha accompagnato durante questi viaggi.

Non sarebbe giusto chiudere questo elenco di lavori vargallosiani senza citare altri due libri di saggistica recentemente pubblicati in Italia. Uno è il volume in cui raccoglie molti articoli giornalistici, scritti tra il 1962 e il 1981, dedicati a due scrittori francesi che l'hanno decisamente segnato, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, i quali messi insieme evidenziano un processo interiore particolare e illuminante e permettono di capire come è cambiata nel tempo la sua visione del mondo. Inoltre ai suoi lettori fornisce un altro motivo di ammirazione nel verificare la capacità di Vargas Llosa di riconoscere i propri errori e di agire di conseguenza, non nascondendo mai i conflitti ideologici interiori. Il volume in questione s'intitola *Entre Sartre y Camus*, uscì in spagnolo nel '81 e venne tradotto tardivamente in italiano nel 2010⁴⁴. L'altro volume è scritto a quattro mani con Claudio Magris per trattare ancora il rapporto tra realtà e letteratura, tra società e lavoro letterario: s'intitola *La literatura es mi venganza*⁴⁵ nato da un colloquio tenuto dai due autori a Lima nel 2009, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura.

Questo veloce excursus attraverso la vastissima opera di Vargas Llosa permette di affermare – come abbiamo fatto altre volte – che il caso del Nobel peruviano è assolutamente eccezionale. Poche volte nella storia letteraria, in effetti, troviamo scrittori capaci di eccellere in diversi campi letterari, con opere memorabili per la forza dei contenuti e per innovare la tradizione letteraria, per l'invenzione di nuove strutture narrative o teatrali, o per le coraggiose trasposizioni della lingua parlata, essendo anche, nello stesso tempo, autori di stimolanti proposte teoriche o di illuminanti analisi di testi propri o altrui. Ancora più raro è che uno scrittore con tante e tali doti sia pure un accanito

³⁷ M. Vargas Llosa, *Odiseo y Penélope*, Galaxia Gutemberg, Madrid, 2007.

³⁸ M. Vargas Llosa, *Al pie del Támesis*, Alfaguara, Lima, 2008; trad. it. Ernesto Franco, *Appuntamento a Londra*, Einaudi, Torino, 2009.

³⁹ M. Vargas Llosa, *Las mil noches y una noche*, Alfaguara, Lima, 2009.

⁴⁰ M. Vargas Llosa, *Literatura y política*, Cátedra Alfonso Reyes, Madrid, 2001; trad. it. Roberta Bovaia, *Letteratura e politica. Due visioni del mondo*, Passigli, Firenze, 2005.

⁴¹ M. Vargas Llosa, *Diario de Irak*, fotografie di Morgana Vargas Llosa, El País-Aguilar, Madrid, 2003; trad. it. Glauco Felici, *La libertà selvaggia. Diario dall'Iraq*, Einaudi, Torino, 2003.

⁴² M. Vargas Llosa, *Israel-Palestina. Paz o guerra santa*, Aguilar, Madrid, 2006; trad. it. D. Iori, *Israele-Palestina. Pace o guerra santa. Dallo smantellamento delle colonie al trionfo delle destre*, Libri Scheiwiller, Milano, 2009.

⁴³ M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Lima, 2012; trad. it. F. Niola, *La civiltà dello spettacolo*, Einaudi, Torino, 2013.

⁴⁴ M. Vargas Llosa, *Entre Sartre y Camus*, Editorial Huracán, Río Piedras (Puerto Rico), 1981; trad. it. M. Canfield, *Tra Sartre e Camus*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010.

⁴⁵ Claudio Magris, Mario Vargas Llosa, *La literatura es mi venganza*, Barral, Barcelona, 2011; trad. it. di Bruno Arpaia, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano, 2012.

difensore dei diritti civili e si prodighi a tale scopo nell'attività pubblica e politica e nel giornalismo. Questo è, in effetti, il caso straordinario di Mario Vargas Llosa.

E questa è la prima ragione per cui abbiamo pensato di onorare la nostra Università proponendolo come candidato al conferimento della laurea honoris causa. La seconda ragione è che Mario Vargas Llosa è particolarmente legato alla città di Firenze, dove ha trascorso almeno un paio di volte nella sua vita dei lunghi soggiorni in maniera anonima per concentrarsi sulla scrittura di alcuni dei suoi capolavori. Così è nato, per esempio, il suo romanzo *Il narratore ambulante*. E così ha portato a termine la sua pièce *Los cuentos de la peste*, ispirati al *Decameron*, dopo avere trascorso un intero mese a Firenze, percorrendo i luoghi boccacciani, studiando i manoscritti di Boccaccio e consultando una cospicua bibliografia critica.

Eppure – poiché con lui le sorprese non finiscono mai – ci manca ancora di vedere un altro genere letterario, coltivato da giovanissimo e poi messo da parte, ma sicuramente tenuto al centro del suo cuore, come dimostrano alcuni suoi interventi critici su vari poeti peruviani (si ricorda in particolare Antonio Cisneros, Carlos Germán Belli, Jorge Eduardo Eielson), e come si è dimostrato ultimamente con la pubblicazione di alcuni testi poetici in proprio. Così, per fare onore a quest'ultima prova della sua inarrestabile vena creativa, abbiamo pensato di dedicare a lui un volume – all'interno della collana del nostro dipartimento – dove ci saranno due testi poetici suoi, molto diversi ma ugualmente emblematici. Il volume affronterà inoltre l'opera del artista peruviano Fernando de Szyszlo – considerato tra i più rilevanti fondatori dell'arte plastica latinoamericana contemporanea –, amico fraterno di Vargas Llosa.

I due testi poetici, *Estatua viva* e *Padre Homero*, affrontano due argomenti paradigmatici e che sono stati sempre alla base delle riflessioni teoriche e pratiche dello scrittore Vargas Llosa: il rapporto poeta-poesia – nel senso più generico di *poiesis*, creazione mediante la parola – e il rapporto realtà-rappresentazione. Il primo tema è presentato mediante un personaggio reale e mitico insieme, che costituisce il primo punto di riferimento nella cultura occidentale, padre della nostra letteratura, ossia della letteratura europea e americana: Omero. Vargas Llosa non può che chiamarlo, in effetti, «Padre Omero».

Il poemetto a lui dedicato parte da due constatazioni fondamentali: la prima è che non sappiamo se sia veramente esistito, se era uno o molti, o nemmeno quello, soltanto una leggenda. Ma questo non importa perché l'opera a lui attribuita costituisce comunque la prima radice del nostro mondo, il centro di gestazione dei nostri sogni. La seconda è che dai suoi poemi, dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, partono le configurazioni che diventano imperiture e assolute, primi riferimenti per parlare dei temi che assillano l'essere umano di tutti i tempi: l'amore e la morte, la fedeltà e il tradimento, la fatalità e la libera scelta... Chi meglio di Ettore e Andromaca potrebbe incarnare l'amore coniugale, chi meglio di Elena e Paride l'amore erotico, chi meglio di Penelope la fedeltà, chi meglio di Achille il conflitto della giusta scelta esistenziale? Non sappiamo, dice Vargas Llosa, se le storie cantate da Omero avessero «radici / nella storia reale / o erano fantasie / della sua immaginazione incandescente». Ma in ogni caso è sicuro che esse «hanno fondato / il mondo in cui viviamo».

È comprensibile che il grande "raccontatore di storie" che è Vargas Llosa trovi la sua filiazione diretta nel primo grande poeta epico della nostra civiltà, si senta discendere direttamente da lui, perché come il nobile padre, anche lui ha sentito da sempre il bisogno di tessere storie esemplari, attraversate da un messaggio profondo che illumina il ruolo dell'uomo sulla terra, e che senza dubbio è un messaggio che viene da lontano, oltre i confini del proprio autore – Omero, Vargas Llosa – perché ogni autore, ogni aedo, ogni trovatore, ogni cantautore, ogni "narratore ambulante" è capace di esternare quella voce interiore che gli suggerisce storie e formule, è capace di tradurla e di portarla agli altri.

Quella voce interiore oggi la possiamo chiamare in tanti modi – anche freudianamente "voce dell'inconscio" –, ma per essa il Padre Omero aveva trovato una denominazione forse più poetica, forse – perché no? – più giusta: dea. «Canta o dea l'ira ostinata del Pelide Achille...»⁴⁶.

La grandiosità del compito portato avanti da Omero, così come dell'opera che ci ha lasciato in eredità lungo i secoli e millenni, non deve necessariamente condizionare l'identità umana del personaggio: il grande vate può essere stato sicuramente una persona semplice, affabile, buono e allegro, capace di giocare e d'intrattenersi con i bambini, come un nonno buono e alquanto eccentrico: «Io lo indovino come un / vecchietto generoso / ed eccentrico / sempre a divertire grandi e piccoli / con favolose avventure / di guerrieri e di mostri [...]». Tuttavia il contrasto tra l'umanità e la sublimità (divinità) del Vate si rende tangibile in un tratto del suo ritratto – anche questo trasmesso dalla tradizione e sottolineato da Vargas Llosa –, che è precisamente la sua cecità: «Le orbite vuote dei suoi occhi / illuminano come due soli / le acque, le isole e le spiagge / del Mediterraneo». Omero è colui che non può vedere davanti a sé, ma ha dentro di sé tutta la storia che illumina l'essere umano e il suo percorso esistenziale. Nel paradosso reale o leggendario c'è una profonda verità: la sua cecità è il nostro sole.

Il secondo poemetto, *Estatua viva – Statua vivente*, propone un altro dilemma, quello esistente tra la vita reale e la vita raffigurata dall'arte: l'essere rappresentato da una statua, ha un'anima? Ha dei sentimenti? Si racconta che Michelangelo dopo avere scolpito Mosé gli diede un colpo di martello sul ginocchio e gli disse: Perché non parli? Leggenda o meno, è sicuro che la verosimiglianza e la forza emotiva e spirituale che può comunicare un'opera d'arte, in particolare una scultura, possono destare il vivo desiderio di scoprirne l'anima. Vargas Llosa esprime questo desiderio essenziale. E parte, nell'epigrafe che precede il poemetto, da una citazione di Rubén Darío – padre moderno ma ugualmente indispensabile nella tradizione ispanica – in cui il dilemma tra "bellezza marmorea", quindi senza anima, e interiorità sensitiva e sofferente si pone a partire dalla bellezza del verbo poetico, dove pertanto il marmo è in realtà metafora della parola. Non è casuale nemmeno questa associazione, dal momento che proviene da uno scrittore.

Nel poemetto l'io poetante corrisponde alla scultura stessa che si lamenta – come già Darío – di non essere compresa e di dover subire la discriminazione da parte di coloro che ignorano o non sanno percepire l'anima racchiusa nell'opera d'arte. E qui la *statua vivente* si fa eco di tutte le sue sorelle appartenenti alle varie dimensioni o linguaggi dell'arte: la pittura, la poesia, la danza... La tradizionale polemica tra arte e vita, Vargas Llosa l'associa qui, tramite la sua scultura animata, al concetto di *purezza*: l'arte pura, così come la poesia pura, sono state all'inizio del Novecento al centro di dibattiti che vedevano il vissuto, e pertanto il racconto del vissuto, la confessione, l'aneddoto, l'emozione come l'impurità che poteva inquinare l'arte o la poesia capaci altrimenti di innalzarsi nella *purezza* delle essenze, dei concetti, della dimensione filosofica oltre l'immediatezza del reale. Invece, secondo la nostra *statua vivente*, la perfezione della forma può custodire una nostalgia della carne che è un altro modo di vivere. Quale dei due è più puro lo decide la statua stessa: per lei è sicuramente quello dell'arte.

E poi Vargas Llosa fa un altro passo avanti, centrando un altro dibattito fondamentale della filosofia contemporanea, presente anche nella letteratura: la nostalgia della carne implica – anche se può sembrare contraddittorio – la nostalgia della morte. Confessa la sua *statua vivente*: «A parte / fare l'amore [...] vorrei / parimenti / morire. / L'immortalità / è

⁴⁶ Nella traduzione in ottava rima di Giacomo Casanova, diceva: «Canta d'Achille, o Dea, l'orrendo sdegno» (v. Giacomo Casanova, *Iliade di Omero*, a cura di Paolo De Angelis, Novecento, Palermo, 1992, p. 91). In spagnolo, la traduzione più usata è stata quella di Luis Segalá y Estalella, che iniziava proprio così: «Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles» (v. Homero, *La Ilíada*, versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella, Austral, Madrid, 1954, p. 9).

lunga / e / noiosa»; e le sue parole evocano immediatamente l'astio del perdurare indefinitamente, che toglie ogni gioia all'istante vissuto. Nel 1946 Simone de Beauvoir aveva dato corpo a questa idea col suo personaggio Raimon Fosca, protagonista di *Tutti gli uomini sono mortali*⁴⁷, romanzo che si trova sicuramente nelle opere di formazione del giovane Vargas Llosa, così come tutta l'opera di Sartre e la filosofia dell'esistenzialismo. Tuttavia nel Nostro, come si vede nel poemetto in cui la sua voce assume il ritmo molto scandito e il tono fermo della statua, questa esaltazione della vita, che non può prescindere dall'accettazione lucida della morte, convive con l'ansia d'immortalità, già magnificamente affrontata da Unamuno⁴⁸, ansia o *fame* ancestrale nell'uomo, o quanto meno nella nostra cultura, come chiaramente indicato dalla psicologia freudiana e postfreudiana, e penso soprattutto a Norman O. Brown⁴⁹, anch'egli senza dubbio frequentato da Vargas Llosa.

«L'immortalità è noiosa», assicura l'io poetante del testo vargallosiano. Ma l'inevitabile contraddizione compare poco dopo, quando dal monologo della statua emerge senza ombra di dubbio quello che ogni scrittore, ogni artista agogna e cerca di ottenere attraverso la propria creazione: durare nel tempo, avere un posto nella memoria imperitura delle generazioni a venire. La saggezza della coscienza insegna ad accettare la morte, l'immodificabile condizione mortale degli esseri viventi. Ma lo slancio utopico e sublime, senza freni, di colui che – come un *piccolo dio*, secondo la definizione di Huidobro⁵⁰ – riesce a creare esseri, storie, mondi in concorrenza con quelli reali, questo slancio aspira senza dubbio a durare nel tempo, a essere, se non imperituri, «meno perituri».

L'opera d'arte è una creatura vivente: in essa la vita del suo creatore palpita e vibra, e forse la sua esistenza – guidata da un'anima che è solo in parte proiezione di quella del suo creatore mentre per il resto è mistero e imprevedibile destino – sarà più pura, più essenziale, e se non imperitura magari meno peritura di quella del suo mortale creatore:

La nostalgia
della parola
e della carne,
non è vivere?
È vivere in
maniera
più pura
– o dovrei dire
meno impura? –
più essenziale,
non così stupida

⁴⁷ Simone de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels*, Gallimard, Paris, 1946; trad. it. *Tutti gli uomini sono mortali*, Medusa, 1949; Mondadori, Milano, 2000.

⁴⁸ Miguel de Unamuno parla ripetutamente de «hambre de inmortalidad», sia nella poesia che nella saggistica. Si vedano in particolare: *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), Editorial Azteca, México, 1961; trad. it. J. López y García Plaza, *Del sentimento tragico della vita. Negli uomini e nei popoli*, presentazione di Fernando Savater, Piemme, Milano, 2004; e *La agonía del cristianismo* (1925), Alianza, Madrid, 1986; trad. it. Enrico Rubetti, *Agonia del cristianesimo*, Bompiani, Milano, 2012.

⁴⁹ Norman O. Brown, *Life against Death*, Wesleyan University Press, Middletown (CT), 1959; trad. it. Silvia Besana Giacomoni, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, Adelphi, Milano, 1964.

⁵⁰ Nella sua *Arte poetica*, raccolta in *El espejo de agua* (1916), diceva Vicente Huidobro: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol. // El poeta es un pequeño Dios». E nella traduzione di Gabriele Morelli: «Perché cantate la rosa, o Poeti! / Fatela fiorire nella poesia; / Solo per noi / Vivono tutte le cose sotto il Sole. // Il poeta è un piccolo Dio». Vedi: V. Huidobro, *Viaggi siderali. Antologia poetica*, a cura di Gabriele Morelli, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 58-59.

e forse
meno
peritura.

Infine, non possiamo chiudere questa *laudatio* senza associare il nostro candidato a un altro peruviano, fortemente attaccato alle sue radici ma di spirito cosmopolita e interculturale, proprio come Mario Vargas Llosa: parlo di Jorge Eduardo Eielson. Entrambi sono legati a Firenze e – permettetemi questa apertura confessionale – entrambi sono legati a me personalmente. L'artista e scrittore Eielson, essendo ancora molto giovane, e dopo avere girato il mondo e avere vissuto dodici anni a Roma, si stabilì a Milano, dove sarebbe rimasto per più di quarant'anni. Alla sua morte, avvenuta nel marzo del 2006, mi lasciò erede di tutta la sua opera. Ancora incerta su come affrontare questo tremendo compito, ebbi l'occasione di incontrare Mario Vargas Llosa pochi mesi dopo, proprio a Milano, e lunghe conversazioni con lui e con sua moglie Patricia, cominciai a definire la struttura e le funzioni di quello che oggi è il Centro Studi Jorge Eielson, di cui Vargas Llosa è il direttore scientifico.

Per tutte queste ragioni – obiettive e soggettive, dettate “dalla testa e dalla mano”, per citare Claudio Magris – abbiamo l'onore di proporre il Poeta Mario Vargas Llosa come Dottore a Firenze.

Firenze, 4 giugno 2014.