

## Carlos Germán Belli e la sua poesia classica e anticlassica

*Martha L. Canfield*

Università degli Studi di Firenze (<[martha.canfield@unifi.it](mailto:martha.canfield@unifi.it)>)

*Abstract:*

This article tries to provide the reader with the fundamental elements for a journey through Carlos Germán Belli's poetry. The analysis starts from his life and the artistic situation in which he began to write, followed by examination of the peculiar features of his poetry as well as his search for consolation in writing and the metaphorical constructions (the *cud*) created to explain the conflict between body and soul. In this analysis, the study of the relationship between classic and the avant-garde poetry is central, as is the close link between the modern and aesthetic criteria of the Old World, with which the author shapes a lexical and semantic mix, which allows him to express all the innate pain of humankind through topical themes with a unique exciting lyricism.

Keywords: *classical canon, Generation of 1950, Peruvian poetry, pleasure and enjoyment, vanguards*

È la fede nella forma,  
non per il rischio del vuoto  
ma per il puro piacere di godercela.<sup>1</sup>

### *1. Collocazione storica. La Generazione del '50*

Il gruppo generazionale in cui si è soliti collocare Carlos Germán Belli, nato nel 1927, è quello della cosiddetta *Generazione del '50*, composta da scrit-

<sup>1</sup> "Es la fe en la forma, no por el riesgo del vacío, sino por el puro placer de disfrutarla". Da Belli, "Asir la forma que se va", di *El alternado paso de los hados* (2006), in *Los versos juntos. 1946-2008. Poesía completa*, 2008, 633. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

tori nati tra il 1916 e il 1935, segnati storicamente da due fatti fondamentali: la dittatura di Manuel A. Odría (1948-1956) e la Rivoluzione cubana, con la caduta del dittatore Fulgencio Batista e l'avvento al potere del capo dell'*Ejército Rebelde* Fidel Castro, il primo gennaio 1959. I principali nomi poetici di questa generazione, oltre a Belli, sono: Javier Sologuren (Lima 1921-2004), Gustavo Valcárcel (Arequipa 1921 – Lima 1992), Jorge Eduardo Eielson (Lima 1924 – Milano 2006), Sebastián Salazar Bondy (Lima 1924-1965), Blanca Varela (Lima 1926-2009), Alejandro Romualdo (Lima 1926-2008), Washington Delgado (Cusco 1927 – Lima 2003), Juan Gonzalo Rose (Tacna 1928 – Lima 1983), Federico Bendezú (Lima 1928-2004), Leopoldo Charriarse (Lima 1928), Américo Ferrari (Lima 1929-2016), Pablo Guevara (Lima 1930-2006), Cecilia Bustamante (Lima 1932), Arturo Corcuera (Trujillo 1935). Il gruppo è, senza dubbio, uno dei più ricchi, diversificati e influenti del XX secolo in Perù. Nel riconoscerlo come tale c'è unanimità fra i critici e alcuni, come Marco Martos, lo sottolineano con evidente entusiasmo:

Han pasado más o menos cincuenta años desde que los primeros de estos poetas comenzaron a escribir. Algunos críticos prefieren la escritura de Eielson, otros la de Sologuren o Blanca Varela, o la de Delgado o la de Belli, o la de Romualdo, o la de Bendezú [...] En numerosos momentos de su historia el Perú tuvo poetas de gran calidad, desde González Prada, Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Moro, Oquendo, Abril, pero entre ellos y sus coetáneos hubo a veces diferencias abismales. No ocurre esto con los poetas que [citamos]. Nunca hubo en el Perú grupo poético de tanta calidad. (Martos 1993, 10)

Sono passati più o meno cinquant'anni da quando i primi di questi poeti cominciarono a scrivere. Alcuni critici preferiscono la scrittura di Eielson, altri quella di Sologuren o di Blanca Varela, o quella di Delgado o di Belli, o quella di Romualdo, o di Bendezú [...] In molti momenti della sua storia il Perù ha avuto poeti di grande qualità, da González Prada, a Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Moro, Oquendo, Abril, ma tra loro e i loro coetanei c'erano a volte delle differenze abissali. Questo non succede con i poeti [citati]. Non c'è mai stato in Perù un gruppo poetico di così alta qualità.

Inoltre è giusto ricordare che questo gruppo apporta importanti innovazioni non solo nell'ambito della poesia, ma anche – e mi limiterò a fare un esempio per area, sebbene potrebbero essere molti di più – nella narrativa (Julio Ramón Ribeyro), nelle arti plastiche (Fernando de Szyszlo), nella musica (Enrique Iturriaga), nella filosofia (Augusto Salazar Bondy) e nelle scienze sociali (Pedro Macera). In Perù sono stati vincolati alla scoperta e allo sviluppo della letteratura urbana, all'interesse per i temi d'attualità, alla rivendicazione delle radici indigene e a una tendenza politica di sinistra. Questa caratterizzazione, come osserva José Miguel Oviedo, è corretta, ma allo stesso tempo è incompleta perché tutti gli appartenenti al gruppo – o la maggior parte di loro – “furono

raffinati artisti che preferirono andare oltre le circostanze immediate e impegnarsi, in età molto giovane, in opere di immenso valore estetico”<sup>2</sup>. E in questo recupero dei valori estetici, in parte trascurati dal realismo, dal regionalismo, dall’indigenismo, si arriva con questo spirito “manierista” tipico non solo del XVI secolo ma anche del XX, come ha ben spiegato Hauser (1964), da un lato al recupero del classico con una provocatoria distorsione dei canoni, dall’altro a una congiunzione fra l’estetico, il volgare, il ludico e il parodico. Cioè, si arriva a quello che a partire dalla decade del Settanta s’incominciò a definire come “postmodernità”, con la sua tendenza alla decadenza e allo stesso tempo, paradossalmente, alla resistenza<sup>3</sup>.

Dentro queste coordinate possiamo collocare comodamente sia l’arte visuale di Szyszlo che la poesia di Eielson: Szyszlo riunisce immagini e chiari riferimenti alle culture precolombiane con forme astratte di squisita contemporaneità o con figure fantastiche che sembrano sorgere dalla logica onirica; Eielson recupera ugualmente personaggi classici, Don Chisciotte, Rolando, la Maria evangelica, e allo stesso tempo crea distorsioni e parodie irriverenti, mescolando un linguaggio di registro alto con formule colloquiali e perfino volgari. Ma questo gioco tra il nuovo e il classico, tra l’alto e il basso, così come altre combinazioni che prima sarebbero apparse inaccettabilmente paradossali, si produce più o meno in tutti i membri di questa generazione e certamente – potremmo anche dire in maniera estrema – in Carlos Germán Belli.

## 2. Un’opzione per il Neoclassicismo<sup>4</sup>

Carlos Germán Belli porta fino alle estreme conseguenze una scelta stilistica complessa, nella quale ha un ruolo preponderante il recupero del classico. Come aveva osservato lucidamente Roberto Paoli, la sua è una scelta inevitabile perché “il suo mondo è una manifestazione della radicale divergenza e dello scontro tra la degradazione umana nella società contemporanea e gli estinti codici letterari e iperletterari che il poeta rimette in moto per comunicarla”<sup>5</sup>.

Leggendo la poesia di Belli si comprende subito che i motivi che la ispirano derivano fondamentalmente dalla sua esperienza di vita. Ossia la componente autobiografica è rilevante, perché, come sappiamo, la poesia costituisce una

<sup>2</sup> “fueron refinados artistas que prefirieron ir más allá de las circunstancias inmediatas y comprometerse, a muy temprana edad, en obras de hondos alcances estéticos” (Oviedo 2002, 213).

<sup>3</sup> Sono i concetti che definisce e spiega Habermas (2003).

<sup>4</sup> All’interno di questo paragrafo si analizzano termini, parole e frasi utilizzate da Belli nella sua poesia; in molti casi si preferisce lasciare nel testo le parole dell’originale spagnolo poiché la traduzione potrebbe risultare non di immediata comprensione.

<sup>5</sup> “su mundo es manifestación de la radical divergencia y del choque entre la degradación humana en la sociedad contemporánea y los extintos códigos literarios e hiperliterarios que el poeta vuelve a poner en actividad para comunicarla” (Paoli 1985, 151).

sublimazione e una trasmutazione del vissuto. L'universo ordinato e regolato dal poeta può risultare inoltre – e così è in questo caso – una rivincita, una compensazione per gli aspetti più deprimenti della vita. Se nella poesia giovanile di Belli si può constatare una ribellione ispirata al surrealismo, in quella che segue predomina la sensazione di una sconfitta, una grande amarezza, le cui cause contengono la tragica condizione del fratello Alfonso, invalido dalla nascita, e il bisogno di sottomettersi all'avvilente routine del suo lavoro presso il Senato.

Inoltre, in generale, il motivo autobiografico è rappresentativo della situazione storico-generale nella quale si trova l'autore. E nel momento nel quale il tema della città e le angosce provocate dalla “giungla di cemento” cominciano a diffondersi, prima nella narrativa e dopo nella poesia, coincidendo naturalmente con lo sviluppo urbano e con il consolidamento di nuove abitudini legate al nuovo sistema di vita, vediamo come in diverse parti del continente cresce la letteratura urbana. In Uruguay, paese con il quale il Perù mantiene importanti relazioni culturali ed editoriali, Juan Carlos Onetti (1909-1994) dà inizio al romanzo urbano con *El pozo* (1939; *Il pozzo*, 2015), dichiarando che una città che non ha una letteratura che la rifletta non può conoscersi; è come qualcuno che non ha mai visto il proprio volto allo specchio. Più tardi, Mario Benedetti (1920-2009), in parte stimolato dal suo conterraneo, focalizza la sua letteratura nella città; e anche nella poesia segue il modello di un linguaggio che non teme di adottare gerghi colloquiali e familiari. Questo lo aveva già iniziato a fare l'argentino Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), e continuò a farlo suo figlio César Fernández Moreno (1919-1985), amico di Mario Benedetti. Ma è soprattutto quest'ultimo che sorprende la critica e i lettori quando nel 1956 pubblica *Poemas de la oficina* (*Poesie in ufficio*, 2001). In questi versi si ritrae con la stessa durezza e con la stessa lucidità autoanalitica che troviamo in Belli, la vita insipida dell'impiegato, l'amarezza inevitabile, le invidie e i rancori che avvelenano la quotidianità meccanica e frustrante di questa classe sociale medio-bassa, di scarsi guadagni, costantemente esclusa dalla partecipazione al livello dirigenziale o politico. Quello che Benedetti vede a Montevideo è più o meno lo stesso che Belli vede a Lima. Belli vede anche il degrado progressivo della sua città. La vede “orribile” come già l'aveva vista César Moro (e difatti lo cita nell'epigrafe di apertura di *¡Oh Hada Cibernética!* del 1962), la descrive come una “riva fiera”, come una “valle aspra”, la chiama “Bética non bella”<sup>6</sup>. Però quello che è assolutamente personale e unico in Belli è il ricorso ai modelli classici e alla combinazione del classico con il contemporaneo, del registro alto con quello basso, del sublime con l'orribile. Come se l'adozione dei modelli classici servisse a nobilitare ciò che è irrimediabilmente miserabile e pertanto, in qualche maniera, a redimere colui che lo patisce. In Belli si produce in modo

<sup>6</sup> “orilla fiera” (da “A mi esposa”, raccolta in *Por el monte abajo* (1966; Belli 2008, 117); “valle arisco” (da “No del seso...”, raccolta in *¡Oh Hada Cibernética!* (ivi, 83); “Bética non bella” (da “En Bética no bella”, raccolta in *¡Oh Hada Cibernética!* (ivi, 93).

assoluto e sorprendente quello che è stato chiamato *la salvezza a causa della poesia*. E in questa salvezza, i modelli classici hanno una funzione primaria.

L'esistenza è riscattata dalla poesia<sup>7</sup>. Però questa riabilitazione non può essere realizzata con un linguaggio di un unico registro alto, un linguaggio totalmente nobile che la falsificherebbe. Allora il poeta, cosciente di questo conflitto che non si deve nascondere, ricorre alla mescolanza di registri linguistici, amalgamando livelli diversi e addirittura opposti, che corrispondono formalmente a questo conflitto esistenziale che si desidera esprimere. Così, il classicismo di Belli si lascia bombardare e perfino lacerare da un linguaggio moderno che non rifiuta il volgare e il rude. In cosa consiste esattamente questo classicismo? Secondo Roberto Paoli, questo classicismo radica principalmente:

En recurrir a una verdadera *factio* pastoril con nombres comunes y de personas, personificaciones y lugares, tomados de una codificación arcádica (*zagal, corzo, venablo, tórtola, dardo, Filis, Anfriso, Tirsis, Cloris, Austro, Aquilón, Betis, Bética*, etc.). Puede afirmarse igualmente que el léxico de la naturaleza (*soto, valle, risco, álamo, olmo, mirto, laurel*, etc.) forma parte, por lo general, de la misma codificación. Otros tópicos y alegorías que se remontan a la tradición literaria hispánica medieval-renacentista (*el «locus amoenus»; el vasallaje a una hermosa que no se apiada de su amante; los hados adversos; el escarmiento y el desengaño*, etc.) se revisten igualmente de un léxico rico en arcaísmos, en cultismos, en petrarquismos e hiperpetrarquismos; en una sintaxis con giros gongorinos como la elipsis y el hipérbaton, y otros recuerdos de las *Soledades* en las fórmulas sintácticas, pero también con soluciones en que lo literario se casa con lo coloquial limeño; en una métrica, por lo general, canónica y cerrada, aunque no exenta de intencionales cojeras en el uso del endecasílabo, que alterna los tipos regulares con otro que presenta expresivos desajustes entre prosodia y ritmo. (Ivi, 153-154)

Nel ricorrere a una vera *factio* pastorale con nomi comuni e di persone, personificazioni e luoghi, presi da una codificazione arcadica (*zagal, corzo, venablo, tórtola, dardo, Filis, Anfriso, Tirsis, Cloris, Austro, Aquilón, Betis, Bética*, ecc.<sup>7</sup>). Si può anche affermare che il lessico della natura: *soto, valle, risco, álamo, olmo, mirto, laurel*, ecc.<sup>8</sup>) forma parte, in genere, della stessa codificazione. Altri topici e allegorie che risalgono alla tradizione letteraria ispanica medievale-rinascimentale (il *locus amoenus*; il vassallaggio a una bellezza che non ha pietà dell'amante; i fati avversi; il castigo e il disinganno, ecc.) si rivestono ugualmente di un lessico ricco in arcaismi, in cultismi, in petrarchismi ed *iperpetrarchismi*; in una sintassi con giri gongorini come l'ellissi e l'iperbato, e altri ricordi delle *Soledades* [di Góngora] nelle formule sintattiche, ma anche con soluzioni nelle quali l'elemento letterario si sposa con quello colloquiale di Lima; in una metrica, per lo più, canonica e chiusa, anche se non priva di un andamento claudicante nell'uso dell'endecasillabo, che alterna i modelli regolari con un altro che presenta espressivi disaccordi fra prosodia e ritmo.

<sup>7</sup> Cfr. Paoli 1985, 153.

<sup>8</sup> "fanciullo", "capriolo", "giavellotto", "tortora", "dardo", "Filide", "Anfriso", "Tirsi", "Clori", "Austro", "Aquilone", "Beti", "Bética", ecc.

<sup>9</sup> "bosaglia", "valle", "precipizio", "pioppo", "olmo", "mirto", "alloro", ecc.

Inoltre – e questo è forse la cosa più caratteristica e unica dello stile di Belli, come già detto – l'ingrediente classico si mescola con un lessico attuale, tecnologico, chimico e industriale. Indimenticabili e scioccanti sono termini come: “robot”, “cibernética”, “hidráulico”, “supersónico”, “plexiglas”, “celofán”, “vitamina”, “antibiótico”, ecc.<sup>10</sup>. Per arrivare a questo punto, ovvero, affinché Belli si sentisse autorizzato a commettere queste audacie, che a molti potevano sembrare insolenze insopportabili, si sono dovuti verificare almeno due fatti personali e storici. Il primo è l'avvento delle avanguardie, delle quali Belli si dichiara discendente, insieme al suo fascino per la Pop Art, che comincia a diffondersi più o meno quando Belli inizia a dare alla luce i suoi primi componimenti. Il secondo è l'esistenza di una linea poetica nel Cono Sud, nella quale inizia a distinguersi Mario Benedetti, in cui si ammettono varianti dialettali considerate *volgari* dal canone accademico, come l'uso del *voseo* e le parole rozze.

Il lessico tecnologico, in opposizione al lessico aulico e pastorale ma, come si è detto, provocatoriamente combinati, può abbracciare anche il versante anatomico-fisiologico (“bolo”, “glándula”, “cordón umbilical”, “subcutáneo”, “pubis”, etc.<sup>11</sup>), l'alimentare (“albóndigas”, “tortilla”, “picadillo”, “filete”, “solumillo”, “huevos escalfados”, etc.<sup>12</sup>), l'economico-amministrativo (“salario”, “fisco”, “amanuense”, “decreto”, “montepío”, etc.<sup>13</sup>), così come frasi gergali e modi di dire peruviani, veri, o in parte modificati o addirittura inventati (“por quitame esas pajas”<sup>14</sup>, “descuajaringándome”<sup>15</sup>, “hasta las cachas”<sup>16</sup>, “de acá para acullá”<sup>17</sup>, etc.). Il significato finale di questa mescolanza lessicale e semantica è, senza dubbio, l'impresa che il poeta si è proposto di portare avanti e che consiste nel redimere la sventurata condizione umana, insignificante, deprimente, condannata al fallimento – secondo la teoria heideggeriana del “progetto gettato” – e come propone Sartre nel suo saggio del 1943, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (*L'essere e il nulla*, 2014 [1958]). La base filosofica esistenzialista sostiene la visione del mondo di Belli, però non si rassegna ad accettare il fallimento. Allora la poesia gli si presenta come forma di redenzione e in essa si immerge, in essa si concentra e a partir da essa si costruisce. Non si può escludere che la profonda fede religiosa – il suo deciso cattolicesimo – l'abbia illuminato e aiutato in questa grande mansione.

<sup>10</sup> “robot”, “cibernética”, “idraulico”, “supersonico”, “plexiglas”, “cellofan”, “vitamina”, “antibiotico”, ecc.

<sup>11</sup> “bolo”, “ghiardola”, “cordone ombelicale”, “sottocutaneo”, “pube”, ecc.

<sup>12</sup> “polpette”, “frittata”, “trito di carne”, “filetto”, “lombata”, “uova in camicia”, ecc.

<sup>13</sup> “salario”, “fisco”, “amanuense”, “decreto”, “monte di pietà”, ecc.

<sup>14</sup> Il modo di dire comune è “por quitame allá estas pajas”, ossia “per un motivo banale”.

<sup>15</sup> Svenendo di stanchezza.

<sup>16</sup> In maniera estrema.

<sup>17</sup> Il modo di dire comune è “deacá para allá”, Belli inserisce il termine raro “acullá” che si può tradurre con *più in là*.

### 3. *Una poesia per la consolazione e la redenzione*

Le proposte stilistiche di Belli, l'associazione tra una tematica nella maggior parte tragica – sebbene arrivi in determinati momenti il calore della poesia amorosa – e forme insolenti e sconcertanti, fanno di lui un caso unico nella poesia in lingua spagnola. Il complesso e originalissimo lavoro stilistico della sua poesia potrebbe suggerire che lui adopera il linguaggio poetico con uno spirito ludico o di sperimentazione fine a se stessa, come avviene con tanti scrittori e artisti nati dai movimenti avanguardistici. Ma questo non è il caso di Belli. Come ha già evidenziato Mario Vargas Llosa, la ricerca di novità e audacie fanno della sua poesia un'opera formalista e sperimentale, ma solo in seconda istanza; perché, in realtà, al di là del suo squisito manierismo, la sua poesia “è una drammatica testimonianza della vita quotidiana e le frustrazioni, miserie, delusioni, chimere e insignificanti occasioni, che il poeta esibisce con tanta impudicizia come angoscia, vestendole con questo lussuoso abbigliamento, come una vecchia rugosa, sdentata e purulenta che si avvolge in mantelli d'ermellino e gioielleria di lusso”<sup>18</sup>.

La drammaticità lacerante di queste poesie, unita a una dose di grottesco che l'autore inserisce grazie ai formidabili contrasti stilistici, producono questo effetto di consolazione e redenzione che lui stesso sta cercando. Quest'effetto, d'altra parte, si vede moltiplicato da un altro elemento ugualmente inusuale nella poesia, che è l'umorismo:

Todo lo que hay de grotesco en los formidables contrastes de que está hecha la poesía de Carlos Germán Belli se halla humanizado por el humor, otra constante de su mundo poético. Un humor ácido a veces y otras beligerante y feroz, un humor que hace reír y alarmarse al mismo tiempo, y que nos lleva a reflexionar sobre todo aquello que es para el poeta materia de risa y burla: la condición humana, la trascendencia, la libertad, el destino, el tiempo, la vejez, la muerte y la soledad. No conozco ningún poeta de nuestra lengua que materialice mejor que Carlos Germán Belli lo que André Breton describió como «humor negro» en su célebre antología.

Tutto quello che c'è di grottesco nei formidabili contrasti di cui è fatta la poesia di Carlos Germán Belli si trova umanizzato dall'umorismo, altra costante del suo mondo poetico. Un umorismo a volte acido e altre belligerante e feroce, un umorismo che fa ridere e allarmare allo stesso tempo, e che ci porta a riflettere su tutto quello che è per il poeta materia di risata e di burla: la condizione umana, la trascendenza, la libertà, il destino, il tempo, la vecchiaia, la morte e la solitudine. Non conosco nessun poeta della nostra lingua che materializzi meglio di Carlos Germán Belli ciò che André Breton descrisse come “umor nero” nella sua celebre antologia.

<sup>18</sup> “es un dramático testimonio de la vida cotidiana y las frustraciones, miserias, decepciones, quimeras y menudas ocurrencias, que el poeta exhibe con tanta impudicia como angustia, revistiéndolas con esa lujosa indumentaria, como una vieja ruïnosa, sdentada y purulenta que se envolviera en capas de armiño y joyería de lujo” (Vargas Llosa 2008, 5).

En los poemas de Belli una cebra lame el muslo mutilado de una niña, dos bolos alimenticios dialogan en el «estómago laico» del poeta y se preguntan adónde van; el mismo poeta, que es un pobre amanuense del Perú, se descua-jeringa «hasta las cachas de cansado ya», y existe un lugar llamado «El Bofedal» donde van a echar los bofes todos los seres humanos que, como el poeta, sienten que éste es un mundo de desolación y ruina. No es de extrañar que el feto que va a irrumpir en este mundo horrible frunza su frente y enarque las cejas espantado ante semejante perspectiva. Él, cuando crezca y asuma su deleznable destino humano, terminará sin duda rindiendo culto al Hada Cibernética, ese extraño fetiche esperpéntico que, desde época temprana, en la poesía de Belli oficia de diosa y madrina, tan artificial y barroca, tan macabra y absurda como la humanidad atolondrada, extraviada y doliente que ha hecho de ella su divinidad. (Ivi, 6)

Nelle poesie di Belli una zebra lecca la coscia mutilata di una bambina, due boli alimentari dialogano nello “stomaco laico” del poeta e si domandano dove stanno andando; lo stesso poeta, che è un povero amanuense del Perù, si sconquassa “fino in fondo da quanto stanco”, ed esiste un luogo chiamato «El Bofedal» dove vanno a sputare sangue (“*echarbofes*”) tutti gli esseri umani che, come il poeta, sentono che questo è un mondo di desolazione e rovina. Non è da meravigliarsi se il feto che sta per irrompere in questo mondo orribile corruga la fronte e inarca le sopracciglia spaventato da tale prospettiva. Lui, quando crescerà e assumerà il suo disprezzabile destino umano, finirà senz'altro col rendere omaggio alla “Fata Cibernetica”, questo strano feticcio grottesco che, sin dagli inizi, nella poesia di Belli svolge la funzione di dea e madrina, così artificiale e barroca, tanto macabra e assurda quanto l'umanità intontita, perduta e sofferente che ne ha fatto la sua divinità.

Lo “humor nero” di Belli ci trasmette da un lato il suo pessimismo, storicamente vincolato alla situazione che si vive nel suo paese e alla filosofia predominante negli anni Trenta e Quaranta. D'altra parte, e questo costituisce il grande lascito di Belli, la sua lamentazione straziante e la sua protesta ci insegnano che la parola può essere anche un'arma da brandire contro i nemici, e può essere allo stesso tempo una trama misteriosamente intessuta di tenerezza. Questa tenerezza, vivente all'interno degli insoliti labirinti di una lingua volutamente artificiale, è il veicolo del perdono e della redenzione.

Piedad, humanidad, solidaridad con los que sufren, desde el mismo sufrimiento, bajo el oropel y los lamentos, un corazón que se desangra, gota a gota, y hace suyo el dolor que impregna al mundo: eso es lo que la poesía de Belli representa. (Vargas Llosa 1994, 210)

Pietà, umanità, solidarietà con coloro che soffrono, dalla stessa sofferenza, sotto l'orpello ed i lamenti, un cuore che si dissangua, goccia a goccia, e fa suo il dolore che impregna il mondo: questo è quello che la poesia di Belli rappresenta.

L'uso del verbo “rappresentare” in questo caso non è casuale perché la poesia di Belli ha, in effetti, una vocazione allo spettacolo, o meglio alla



*commedia macabra*: nella sua opera sfilano personaggi fantastici, oltre a quelli reali, grotteschi, mostruosi, temibili e ridicoli, e l'insieme di tutti loro sembra rappresentare una danza macabra, nella quale lo scopo principale è quello di allontanare ritualmente la disgrazia e la morte.

La poesia di Belli, come aveva detto Vargas Llosa, “è una poesia per tempi difficili, come i nostri”<sup>19</sup>. È una poesia che di fronte all'indifferenza generale è capace di denunciare il dolore fisico e spirituale ed è capace di assumersi – in prima persona, come fa il poeta – il dolore altrui e confonderlo con il proprio. E proprio per questo il suo lamento, spesso complicato e ingarbugliato con sarcasmo, rebus, proverbi invertiti o modificati, espressioni oscure o irritanti, finisce per essere questa forma di catarsi che nello spirito cristiano di Belli si confonde con la redenzione.

Per tutto questo non possiamo che condividere il giudizio di Vargas Llosa: “la poesia di Belli è una poesia che *dobbiamo leggere*”:

Es una poesía que debemos leer. Aceptando dejarnos maltratar por sus elaborados ripios, extraviándonos con docilidad en sus tortuosas metáforas, descifrando con paciencia y amor el sentido de sus selváticas alegorías. En esas hosquedades retóricas está retratada nuestra época y fustigada nuestra decadencia como en pocas obras artísticas contemporáneas. Nadie ha sabido encarnar con más estrafalaria originalidad que Carlos Germán Belli el destino del poeta en este momento sombrío en que parece llegada para la poesía la hora de la catacumba. Pero si es capaz de producir en sus estertores semejante canto de cisne, pese a los innumerables síntomas, al fin y al cabo, tal vez, no sea mortal. (Ivi, 212)

È una poesia che dobbiamo leggere. Accettando di lasciarci maltrattare dalle sue elaborate zeppe, perdendoci docilmente nelle sue tortuose metafore, decifrando con pazienza e amore il senso delle sue selvatiche allegorie. In queste fosche retoriche è ritratta la nostra epoca e fustigata la nostra decadenza come in poche opere artistiche contemporanee. Nessuno ha saputo incarnare meglio di Carlos Germán Belli, o con più bizzarra originalità, il destino del poeta, in questo momento oscuro quando sembra giunta per la poesia l'ora della tomba. Ma, se è capace di produrre nei suoi rantoli un simile canto del cigno, malgrado gli innumerevoli sintomi, alla fin fine forse la poesia non sarà mortale. (Trad. it. di Canfield 1995, 8)

#### 4. *Anima e corpo: grottesca e ineludibile prigioniera umana*

Secondo quanto abbiamo visto finora, le parole che con maggiore frequenza compaiono nella poesia di Belli corrispondono a due ambiti opposti: quello reale e quello ideale. Come un vero e proprio alchimista, il poeta sceglie gli elementi di uno o dell'altro livello affinché facciano una reazione quasi chimica fra loro e creino immagini nuove e innovatrici: il lessico quotidiano,

<sup>19</sup> “es una poesía para tiempos difíciles, como los nuestros” (ivi, 211).

moderno e tecnologico, tradizionalmente *a-poetico*, si mescola con immagini poetiche primordiali, uscendo dal suo significato normale ed elevandosi a elemento lirico per eccellenza. La fusione tra livello ideale e reale, irrealizzabile e senza senso nella “normale” funzione linguistica, dà vitalità a immagini che creano un mondo mitico, dove si possono incontrare personaggi come “Adamo ed Eva malaticci”, donne primordiali o fantasmi, “Parche ghiottone”, “Fate Cibernetiche” o “Cibernetiche dee”, padri autoritari chiamati “Padre Fisco” o “Padre Adamo”, o ancora di più espressioni come “supersonico aquilone”, “Stadio Vaticano”, “palla della fortuna”, “pube della notte”, “pube del motore”, “ferreo prato”, ecc.

Analizzando tutte le poesie di Belli, dal 1958 fino a oggi, risulta evidente che la quasi totalità è caratterizzata dall’uso costante di parole ed espressioni antitetiche. Considerando, per esempio, parole di campi semantici sempre presenti come la luce, il cielo, la vita, l’altezza e la lontananza, si vede che queste parole compaiono prevalentemente vicino a termini che appartengono a campi semantici opposti, come l’oscurità, la terra, la morte, la bassezza e la vicinanza. La stessa cosa avviene se si considera la totalità del corpus, dove le parole che compaiono più volte risultano in completa antitesi tra loro: *cielo*, *aria* contro *suolo*, *mondo* e *terreno*; *acqua* contro *fuoco*; *anima*, *vita*, *giorno* contro *corpo*, *morte* e *notte*.

Come esempio emblematico è sufficiente citare la prima poesia che appare nell’opera di Belli, “Poema” (in *Poemas*):

Nuestro amor no está en nuestros respectivos  
y castos genitales, nuestro amor  
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:  
todo nuestro amor guárdase con palpito  
bajo la sangre pura de los ojos. Mi amor,  
tu amor esperan que la muerte  
se robe los huesos, el diente y la uña,  
esperan que en el valle solamente  
tus ojos y mis ojos queden juntos,  
mirándose ya fuera de sus órbitas;  
más bien como dos astros, como uno.  
(Belli 2008 [1958], 13)

Il nostro amore non sta nei nostri rispettivi  
e casti genitali, il nostro amore  
neanche nella bocca né nelle mani:  
tutto il nostro amore resiste palpitando  
sotto il sangue puro degli occhi. Il mio amore,  
il tuo amore aspettano che la morte  
porti via le ossa, il dente e l’unghia,  
aspettano che nella valle solo  
i tuoi occhi e i miei occhi rimangano vicini  
a guardarsi già fuori delle orbite  
quasi come due astri, come uno.  
(Trad. it. di Canfield 1995, 15)

Le antitesi temporali (presente e futuro), spaziali (qui e lì), semantiche (materiale, fisico, frammentato e ideale, puro, totale) e di registro lessicale (culto e triviale), creano due mondi contrapposti: quello reale, che si può collocare nel tempo e nello spazio presente al quale appartengono le parole *genitali*, *bocca*, *mani*, *sangue*, *occhi*, *ossa*, *dente*, *unghia*, *orbite* (oculari); e quello ideale, messo nel tempo e nello spazio futuri, formato dalle parole *casti*, *amore*, *puro*, *valle*, *astri*, *orbite* (celesti). Sommandoli, i due ambiti rappresentano

la doppia essenza dell'uomo: quella corporale, composta da un'infinità di insignificanti frammenti fisici, e quella spirituale, che amalgama e dà significato all'esistenza umana. La morte è la frontiera tra le due sfere esistenziali e, situandosi alla fine del sesto verso, divide simmetricamente la poesia e il destino degli amanti in due parti: un qui e ora dove loro, per la finitudine e separazione dei loro corpi, non possono creare un essere unico (vv. 1-6), e un oltre futuro e immaginato, dove il soggetto poetico aspetta con ansia l'arrivo della morte che lo liberi dalla prigione corporale (vv. 7-11).

Tuttavia, quello che dà dolore al soggetto poetico, non è la divisione tra i due mondi, bensì la convivenza di questi nell'essere umano. Sebbene l'amore riesca a far diventare platonici certi simboli – che normalmente appartengono alla passione carnale e all'atto sessuale, come genitali e sangue convertiti rispettivamente i primi in casti ed il secondo in puro –, non può far parte della trivialità del corpo: “Il nostro amore *non* sta nei nostri rispettivi / e casti genitali [...] / *neanche* nella bocca *né* nelle mani:”. Alla stessa maniera, sebbene l'amore e gli occhi degli amanti desiderano l'unione, rimangono legati ai possessivi *miol/miei* e *tuol/tuoi*, che stabiliscono la divisione corporale sottolineata nel chiasmo del sesto e nono verso (“Il *mio* amore, il *tuo* amore” e “i *tuoi* occhi e i *miei* occhi”) dove quasi si può percepire l'intreccio dei corpi nel desiderio dell'unione.

Esemplare per il tema della coscienza dell'uomo e dei suoi intrecci corporali è la poesia “Por qué me han mudado” (“Perché mi hanno spostato”), pubblicata nel 1962 nella raccolta *¡Oh Hada Cibernética!*:

¿Por qué me han mudado  
del claustro materno  
al claustro terreno,  
en vez de desovar-me  
en agua o aire o fuego?  
(Ivi, 49)

Perché mi hanno spostato  
dal claustro materno  
al claustro terreno  
invece di depormi  
in acqua o aria o fuoco?  
(Trad. it. ivi, 21)

L'Io lirico, passando dal ventre materno a quello terreno, rinuncia alla libertà, all'unità e alla purezza che avrebbe potuto trattenere se fosse nato animale irrazionale (“desovar-me”, cioè “depormi” come *deporre le uova*) o elemento cosmico elastico ed etereo come *acqua*, *aria* e *fuoco*. Nascere umano significa, al contrario, essere totalmente cosciente della sua *manque d'être*, “mancanza d'essere”, legare la propria esistenza pensante potenzialmente divina all'elemento più basso e meno elastico, la terra, trasformare “la luce in tenebre, la cisterna in fango” e rassegnarsi alla frammentazione fra anima e corpo del suo stesso essere.

Di fatto, sebbene l'essere umano sia il nucleo vitale della maggioranza delle poesie di Belli, raramente si trova come soggetto attivo e unitario: anche in “Poesia” gli unici soggetti sono l'amore e la morte, due realtà che oltrepassano i limiti della ragione umana e possono annientare i confini imposti dal corpo.

Per questo in tutte le sue poesie l'essere umano, pur rimanendo legato alla sua realtà quotidiana, al suo corpo e al mondo terreno, non sembra incontrare la sua vera identità e totalità. Le poche volte – solo ventidue – nella quale appare la parola *uomo* in tutto il corpus, è per riferirsi a un vegetale, a un animale o a un'azione bestiale. Soltanto una volta si presenta come parte dell'unione amorosa con la donna, mentre in altre occasioni si riferisce a grandi uomini di arti e lettere del passato come Francisco de Medrano, Miguel de Cervantes o Giovanni Donato da Montorfano.

Al contrario, l'uomo comune – il “signor nessuno grigio” della poesia “Anónimo terrenal” (Anonimo terreno) di *El alternado paso de los hados* (2006) –, vaga per i continenti della terra per cercare “una minima briciola della sua ombra”<sup>20</sup>, per vedere se una minima traccia del suo passaggio è rimasta da qualche parte; però non riesce a trovare niente, perché l'immensità del mondo, della vita e della storia – l'incommensurabile – lo riducono a un essere invisibile, che non raggiunge nemmeno lo stato di “abbagliante anonimato”.

¡Pobre el rostro ya mío no posee el recodo  
de una almohada en el aire, de una cuchara dulce,  
peor que un grano de sal se pierde en el espacio  
sin que nadie recuerde el calor de su arena!  
(Belli 2008 [2006], 24)

Povero il volto già mio che non possiede l'ansa  
di un cuscino nell'aria, di un cucchiaino dolce,  
peggio di un grano di sale si perde nello spazio  
senza che nessuno ricordi il calore della sua sabbia!

Così canta il poeta in “Cansancio de mi rostro” (Stanchezza del mio volto) di *Poemas*. In questa esclamazione l'identità dell'individuo si perde nello spazio in una particella più piccola di un grano di sale; la sua esistenza, dimenticata e ignorata, sarà come un punto tra migliaia di astri del cielo, o come quel pulviscolo, sempre presente nell'aria ma invisibile, della cui esistenza nessuno si rende conto. Soprattutto, sarà dimenticata la sua forma umana e la sua calda sabbia, ovvero, l'aver contenuto, in quel grano, il calore della vita che aveva amalgamato anima e corpo.

Tuttavia, paradossalmente, questa successione di immagini effimere e leggere alimenta un minimo di speranza che permette alla poesia di non cadere nel totale nichilismo. Il cuscino nell'aria, che porta al mondo dei sogni, il cucchiaino dolce, che riporta a quello dell'infanzia, il grano di sale, elemento puro e cristallino, rotondo, che ha nella sua piccolezza il potere di conferire sapori, lo spazio, simbolo dell'infinito e della libertà e infine, il calore della sua sabbia, che ricorda molto il fango usato da Dio per creare il primo uomo, sono tutti segni, coscienti o incoscienti, di un'essenza che va al di là della ragione scientifica e dell'individuo. Il soggetto poetico raggiunge quella leggerezza che Italo Calvino considerava la perpetrazione letteraria della primitiva reazione

<sup>20</sup> “el don nadie gris” (Belli 2008, 630); “una mínima pizca de su sombra” (*ibidem*).

alla pesantezza del vivere e che gli permette di superare l'indifferenza del mondo e tutte le sofferenze trascinate dal suo volto, dal suo corpo e dal suo essere individuo. Riprendendo tutte le poesie, ci rendiamo conto che la ricerca della leggerezza è sempre presente nell'opera di Belli, nel suo lessico, nei temi e nelle immagini, ed è questa che spinge il soggetto poetico, moderno Sisifo, a scalare materialmente fisiche alture, montagne fatte di fatica, anni, o amori.

Eppure, come già abbiamo visto, il poeta si rende conto che fino a quando la morte non prenderà possesso del suo corpo, quest'ultimo gli impedirà di abbandonare il suolo "e andare in cielo, che è il destino sempre bramato"<sup>21</sup>, condannandolo a camminare tra la sferica corteccia e la volta celeste. Per questo, come dice Belli in "El itinerario" ("Litinerario"<sup>22</sup>) in *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), il suo sguardo "scruta" all'interno di se stesso, dentro il suo corpo, col fine di trovare un elemento, apparentemente fatto di materialità pura, e che invece, arriverà a rappresentare la speranza, la desiderata unione tra cielo e suolo.

[...] en la jornada siguiente, el juvenil caminante pasa a ser además el enfermo imaginario, cuya mirada mental escudriña el interior de su cuerpo, hasta elevar al bolo alimenticio como símbolo de la materia física. Quizás sea la visión directa e introspectiva que postulaba el nicaragüense Rubén Darío, en uno de los prefacios escritos por él. Sin embargo, la mayor secuela es que la conciencia biológica afianza a la postre la intención de descubrir el misterio de dónde venimos, por qué estamos acá y hacia dónde vamos.

[...] En honor a la verdad, ayer, la escritura como catarsis de las tribulaciones y miedos terrenales; pero, hoy, con el favor divino, la boda de la pluma y la letra, nada más como un tácito deseo de recuperar el cielo perdido, y alcanzar la resurrección de los cuerpos. (Ivi, 379)

[...] la giornata successiva, il giovanile viandante diventa inoltre il malato immaginario, il cui sguardo mentale scruta l'interiorità del suo corpo, fino a elevare il bolo alimentare come simbolo della materia fisica. Forse si tratta della visione diretta e introspectiva postulata dal nicaraguense Rubén Darío, in una delle prefazioni scritte da lui stesso. Tuttavia, la peggiore sequela è che la coscienza biologica alla fine rinforza l'intenzione di scoprire il mistero della nostra origine, perché siamo qui e dove stiamo andando.

[...] A onor del vero, ieri, la scrittura come catarsi delle sofferenze e delle paure terrene; ma, oggi, con l'aiuto divino, le nozze tra la penna e la lettera, appena come un tacito desiderio di recuperare il cielo perduto, e raggiungere la resurrezione dei corpi.

<sup>21</sup> "e irse al cielo, que es el destino codiciado siempre" (Belli 2008, 380).

<sup>22</sup> Il testo in prosa *El itinerario* compare in *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), titolo che l'autore ha voluto dare in un secondo momento alla raccolta *Más que señora humana* (1986).

5. *Il bolo alimentare: unione tra cielo e suolo*<sup>23</sup>

L'alimento presenta nella poesia di Belli significati che vanno oltre il campo semplicemente semantico e risultano simbolici, allegorici e anche – come è frequente in lui, secondo quanto abbiamo visto – grotteschi e comici. In alcuni testi, Belli arriva perfino a rappresentare l'elemento alimentare come un essere pensante, con la peculiare coscienza di esistere, tipica degli esseri umani. Dice per esempio nella poesia "Menù" (Menú) in *Dentro & Fuera* (1960):

Cazuela	Stufato
&	&
Solomo	Filetto
cuando se hallan en mi estómago laico	quando si incontrano nel mio stomaco laico
se miran y preguntan	si guardano e si domandano
de dónde vienen	da dove vengono
por qué están allí	perché sono lì
hacia dónde van	dove stanno andando
(Ivi, 34)	

Con un'esasperazione della prosopopea o figura retorica di personificazione, vediamo i due alimenti che s'incontrano in uno stomaco umano e "laico" – e con il secondo aggettivo si prolunga la prosopopea fino a includere anche l'organo –, e sorprendono il lettore in quanto si pongono le stesse domande esistenziali che accompagnano da sempre l'essere umano e nelle quali si può percepire un'eco rubendariana: "e non sapere dove andiamo / né da dove veniamo..."<sup>24</sup>. Chiaramente, tutti sappiamo bene qual è il ciclo della vita di un alimento che termina la sua esistenza in uno stomaco. E ancora di più si percepisce guardando la struttura tipografica del testo che ricorda molto l'apparato digerente che si dilata e si contrae per lasciar passare questo particolare bolo. L'ironia di Belli che mette sullo stesso livello le inutili domande esistenziali dell'essere umano e l'alimento durante il processo digestivo, non lascia dubbi. Tuttavia, analizzando bene l'itinerario dell'immagine alimentare in tutte le poesie, si può intuire che in questa immagine, e ancor più nel bolo alimentare stesso, è racchiuso qualcosa di più profondo.

Prima di questa poesia, pubblicata in *Dentro & Fuera*, l'elemento alimentare era già apparso due volte: prima in "Después de conocer la situación" (Dopo aver conosciuto la situazione) e dopo in "Las fórmulas" (Le formule), entrambe

<sup>23</sup> Per questa tematica della poesia di Carlos Germán Belli, ringrazio per la collaborazione la mia ex alunna, Dott.ssa Manuela Magnoni.

<sup>24</sup> Versi originali ("y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos") di Rubén Darío posti a chiusura della poesia "Lo Fatal" di *Prosas profanas*, qui riportati nella traduzione di Roberto Paoli (1993, 133).

di *Poemas*. In entrambe le poesie l'alimento, elemento triviale e basso, s'innalza a elemento poetico perdendo la relazione con la sua realtà empirica. In "Después de conocer la situación", di fatto, diventa simbolo dell'insignificanza dell'uomo, il quale, sebbene portatore di cultura ed esperienza, a un tratto può essere gettato "in un guscio d'uovo / passato / di cucina in cucina / senza rimedio"<sup>25</sup>.

In "Las fórmulas", invece, l'alimento, rappresentato come una serie di improbabili biscotti e pasticche fatte di fantasia e oggetti del desiderio, diventa l'unico punto di unione tra il mondo esteriore e interiore dell'uomo. È interessante notare in questa poesia come l'unica torta che potrebbe essere realmente mangiata sia la torta a forma di donna che, proprio per essere di miele, cannella e marmellata, condanna il soggetto poetico ad accontentarsi di un semplice surrogato, estremamente dolce e stucchevole, della donna che avrebbe voluto possedere.

Nel 1962, e precisamente nella raccolta *¡Oh Hada Cibernética!*, compare per la prima volta il *bolo alimentare*.

*¡Oh bolo alimenticio...!*

¡Oh alimenticio bolo, mas de polvo!,  
¿quién os ha formado?  
Y todo se remonta  
a la tenue relación  
entre la muerte y el huracán,  
que estriba en que la muerte alisa  
el contenido de los cuerpos,  
y el huracán los lugares  
donde residen los cuerpos,  
y que después convierten juntamente  
y ensalivan  
tanto los cuerpos como los lugares,  
en cuán inmenso y raro  
alimenticio bolo, mas de polvo.  
(Ivi, 62)

*Oh bolo alimentare...!*

Oh bolo alimentare, ma di polvere!,  
da chi siete stato fatto?  
E tutto risale  
al sottile rapporto  
tra morte e uragano,  
che si basa nel fatto che la morte scioglie  
il contenuto dei corpi,  
e l'uragano i luoghi  
dove risiedono i corpi,  
e dopo insieme trasformano  
e insalivano  
tanto i corpi quanto i luoghi,  
in un tanto immenso e raro  
alimentare bolo, ma di polvere.

In questa poesia, dove si può vedere come si costruisce questo simbolo che accompagnerà Belli per quasi cinquant'anni, il poeta mette in rapporto la morte con l'uragano, i quali, pur appartenendo a due ambiti semantici diversi, hanno in comune un'indomabile forza letale che distrugge rispettivamente la vita dell'uomo e i luoghi dove vive. Qui l'immagine del bolo alimentare è molto più singolare rispetto alle immagini osservate prima. Questo bolo alimentare

<sup>25</sup> "en una cáscara de huevo / y doy de saltos / de cocina en cocina / sin remedio" (*Poemas* 1958; in Belli 2008, 26).

non si trova in nessun ventre o corpo, non è fatto di alimenti (come potrebbe suggerire l'aggettivo), non sappiamo dove sia stato "insalivato" e nemmeno da chi. In questo singolare bolo alimentare la vita dell'uomo e i luoghi dove vive, non solo stanno sullo stesso livello, bensì diventano riflesso l'uno dell'altro. Le ripetizioni e i parallelismi, che evidenziano la perfetta identità tra i due fenomeni, creano un moto circolare suggerito anche dagli elementi fonici e sintattici: l'allitterazione della vocale "o", il parallelismo strutturale e la ripetizione delle parole "corpi" e "luoghi", che s'intrecciano in tutto il testo per fondersi e confondersi in un "immenso e raro / alimentare bolo".

Nel momento in cui Belli crea questo particolare bolo, che per assonanza e composizione può ricordare il *globo* terrestre, vuole conferirgli una connotazione quasi mitica, se non divina, per poter parlare con le forze sovrumane che rappresenta. È indicativo il fatto che questa poesia utilizzi lo stesso vocativo già usato per chiamare (inutilmente) la Fata Cibernetica, la divinità capace di alleviare le sofferenze dell'uomo moderno, e anche il fatto che "Oh bolo alimentare...!" compaia proprio nella raccolta *Oh Hada Cibernetica!*.

Il bolo alimentare sembrerebbe rappresentare quello che Marcos Mondoñedo, riferendosi al concetto del filosofo Slavoj Žižek, chiama "punto di parallaxe", che così definisce:

El aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe agregarse, por supuesto, es que la diferencia observada no es simplemente "subjetiva", debido al hecho de que el mismo objeto que existe "allí fuera" es visto desde dos lugares o puntos de vista diferentes. Es más bien, como habría tenido que formularlo Hegel, que sujeto y objeto están inherentemente "mediados", de modo que un desplazamiento "epistemológico" en el punto de vista del sujeto refleja siempre un desplazamiento "ontológico" en el objeto mismo. (Mondoñedo 2006, 70)

L'apparente spostamento di un oggetto (il suo slittamento di posizione su un contesto) causata da una modificazione del punto d'osservazione che offre una nuova linea di visione. Il giro filosofico che si deve aggiungere, naturalmente, è che la differenza osservata non è semplicemente "soggettiva", perché lo stesso oggetto che esiste "lì fuori" è visto da due luoghi o punti di vista diversi. Succede piuttosto, come avrebbe dovuto formularlo Hegel, che soggetto e oggetto sono intrinsecamente "mediati", di modo che uno spostamento "epistemologico" nel punto di vista del soggetto riflette sempre uno spostamento "ontologico" nell'oggetto stesso.

Così come il bolo alimentare fatto di alimenti spappolati è il fondamento ricostruttivo dell'uomo, il mondo, attraverso la morte e la distruzione, può rigenerarsi e dare avvio al movimento circolare della vita. Il mondo è, per chi lo ha formato, quello che il bolo alimentare è per l'uomo.



Lo stesso punto di congiunzione tra micro e macrocosmo umano riappare nelle poesie “Si el bolo alimenticio” (Se il bolo alimentare) di *¡Oh Hada Cibernética!*, “Alimenticios bolos...” (Alimentari boli...) e “El aire, suelo y agua...” (L’aria, suolo e acqua...), entrambe in *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) che sembrano dialogare tra loro; “La cornucopia”, “La tortilla”, “Labio leporino” (Labbro leporino) e “Bolo del pulpo” (Bolo del polpo) di *Por el monte abajo* (1966). In queste due ultime poesie, il bolo alimentare raggiunge un’evoluzione che lo rende simbolo ed emblema di una realtà *altra*.

La poesia “Labio leporino” presenta il tema della crudeltà di quel mondo che, sebbene sia il primo a essere imperfetto, non accetta l’imperfezione dell’uomo, condannandolo, quasi come capro espiatorio, alla morte o alla sofferenza perpetua.

Este mundo que una boca es de lobo  
y erizada aun de leporino labio,  
cuya hendidura nunca la rellenan  
ni los montes más altos de la tierra,  
por ventura hasta ahora no es lanzado,  
cual desalado alimenticio bolo,  
hacia el sideral buche más remoto;  
[...]  
(Belli 2008, 121)

Questo mondo che è una bocca di lupo  
e ancora irta da leporino labbro,  
la cui fessura non è mai ripiena  
neanche dai monti più alti della terra,  
per fortuna non è ancora lanciato,  
come bolo senz’ali né sale<sup>26</sup>,  
verso il siderale gozzo più remoto;  
[...]

Il bolo alimentare, nominato solo nel sesto verso, sembra essere una semplice similitudine per dare forza all’immagine metaforica della condanna per un mondo tanto crudele: l’imminente viaggio agli inferi, immaginato come viaggio del bolo alimentare verso la decomposizione nello stomaco, attraverso il “siderale gozzo”. Tuttavia, analizzando i primi due versi, è possibile rendersi conto che l’immagine del bolo alimentare diventa la protagonista di tutta la poesia. Le parole *labio* e *leporino*, una in consonanza e l’altra in antitesi semantica con *lobo*, tendono a dare risalto all’espressione *boca de lobo* che, considerata nel suo significante, contiene doppiamente in sé la parola *bolo*:

### BOca de LObo

bo lo lo bo

Sebbene nella similitudine del sesto verso il mondo *non* è lanciato “cual desalado alimenticio bolo”, i due termini di comparazione mantengono le loro

<sup>26</sup>In spagnolo “desalado”, da *desalar*, significa sia “senza sale” che “senza ali”.

identità e nel verso iniziale c'è una vera e propria sovrapposizione e fusione tra di essi: "Este mundo que una boca es de lobo". Grazie alla parola "bolo", l'immagine metaforica "boca de lobo" acquista più forza e verità configurando nella mente del lettore quella forma sferica più volte trovata nella poesia di Belli e che è caratteristica comune del mondo e del bolo.

Il fatto che le due immagini possano essere intercambiabili si rafforza successivamente, quando Belli definisce la sfera terrestre come un *globo* "terracqueo" o "sublunare", parola nella quale, con un altro paragramma, è nuovamente contenuta la parola "*bolo*":

*globo*

*mundo ? (es) ? BOca de LoBO ? (alimenticio) BOLO*

*boLO*

Se si prende ora la poesia "Bolo del pulpo", è possibile rendersi conto che, in una immaginazione quasi onirica, il microcosmo umano è completamente inglobato in una dimensione iperbolica, e allo stesso tempo il cosmo si ritiene una realtà tangibile e conoscibile.

Del colérico pulpo  
el esférico y hórrido casquete,  
atónito yo miro,  
desde que me haló repentinamente  
el tentáculo octavo,  
y en bolo alimenticio fui mudado.

[...]

Pues, hado mío, cuándo,  
bien que bolo del pulpo sea siempre,  
ya jamás haya al fin  
estos pies el ajeno cuello hollando,  
o este cuello yacer  
bajo los pies ajenos de los amos.  
(Ivi, 127)

Del collerico polpo  
lo sferico e orribile caschetto,  
attonito io guardo,  
da quando mi afferrò a un tratto  
il tentacolo ottavo,  
e in bolo alimentare fui cambiato.

[...]

Poiché, fato mio, quando,  
anche se bolo del polpo sarò sempre,  
già non avrò alla fine  
questi piedi pestando l'altrui collo,  
o questo collo caduto  
sotto i piedi estranei dei padroni.

Anche se non esiste una esplicita metafora o similitudine, l'identificazione tra il polpo e il mondo è chiara in tutti i livelli di significato. Lo "sferico e orribile caschetto" rimanda alla sfera terrestre; la volontà del "collerico polpo", al destino al quale il soggetto poetico si dirige all'inizio dell'ultima strofa; i tentacoli simboleggiano i giorni della creazione; e l'ultimo tentacolo, l'ottavo,

il giorno in cui Dio creò l'uomo per destinarlo al crudele e collerico mondo. Per questo nell'ultima strofa il soggetto lirico non chiede che gli venga evitato di essere il bolo del polpo, visto che in quanto essere vivo forma parte inevitabilmente del polpo, che è, per metafora e assonanza, il suo proprio mondo. L'uomo, come in un banchetto grottesco, è squarciato, masticato e ingoiato da questo nuovo *Rabelais*: il mondo bestiale che lo divora per possederlo e trarne alimento e piacere.

Seguendo l'itinerario del bolo alimentare nell'opera di Belli, incontriamo un'altra volta la figura dell'uomo-alimento nella poesia "La parca glotona" (di *La miscelánea íntima*, 2003; in Belli 2008, 563; La parca ghiottona) scritto, come si dice nella nota finale della composizione, nel cinquantaquattresimo anniversario della morte del padre del poeta. In questa poesia si vede la formazione di due boli alimentari diversi: uno appartenente alla semantica, dove "la bambina dagli occhi del Signore", l'uomo, l'animale e la pianta sono destinati a morire e diventare alimento e nutrimento per la Parca che trae vita dalla morte degli altri; l'altro è un bolo metapoetico, che dà origine alla poesia. Appare evidente, già leggendo i primi versi, che molte delle immagini usate da Belli provengono da altre poesie che lui stesso ha pubblicato precedentemente: le espressioni "bocaza / del lobo" e "de par en par / abierta", sono riprese dalla poesia "Usted, bocaza" ("Lei, boccaccia"), pubblicato nel 1979 (*En alabanza del bolo alimenticio*):

Usted, bocaza  
**de lobo** oscura,  
tras un recodo  
así aguardando,

Lei, boccaccia  
di lupo scura,  
dietro un angolo  
così aspettando,

aquí no más,  
allí delante,  
de par en par  
voraz abierta,  
(Ivi, 181)

proprio qui,  
lì davanti,  
spalancata  
vorace aperta,

Il mondo, paragonato a un "escalfado huevo", lo troviamo invece in "El lucro, el lucro..." (Il lucro, il lucro...), in *¡Oh Hada Cibernetica!*:

y que a la popa y proa deja siempre,  
cual escalfados huevos,  
y sin piedad destroza?  
(Ivi, 89)

e che a poppa e a prua lascia sempre,  
come uova in camicia,  
e senza pietà distrugge?

L'atto di ingoiare con voracità "tutto il globo terracqueo appetitoso, senza dubbio impari nella siderale cena" ricorda, invece, l'immagine del mondo pa-

ragonato al bolo alimentare che in “Labio leporino” si dirigeva “verso il siderale gozzo più remoto”<sup>27</sup>. Così anche la bambina, che nella sua solitudine, purezza e candore deve soffrire la crudele ingiustizia del mondo, assomiglia molto alla bambina di “La lisiada” (di *Poemas*, 1958; in Belli 2008, 17; “L’invalida”) di *Poemas*, la quale, accompagnata dalla zebra che le leccava il suo arto mutilato, viveva “dietro il mondo, dietro la gente legata a un litigio”<sup>28</sup>. Così come aveva dichiarato in “El cráneo, el árbol, los plagios” (Il cranio, l’albero, i plagii) di *¡Oh Hada Cibernética!*, per creare nuove poesie, Belli “scompone” i corpi di poesie viventi, appartenenti al suo stesso corpus o a quelli degli antichi poeti, e come la Parca ghiottona continua a spapparli e a divorarli per trarne nuova vita.

Il bolo alimentare diventa, allora, generatore di vita e di speranza, anche in un’esistenza marcata dall’inettitudine, le frustrazioni e le illusioni. Per questo il bolo alimentare nelle poesie di Belli fagocita anche l’immagine della donna amata, desiderata e appetitosa, molte volte condita, cucinata e mangiata. Attraverso un banchetto eroticamente grottesco, l’uomo ingerisce la donna-alimento per arrivare alla sua totalità e unità, rinnovando l’antico rituale dell’antropofagia che, come l’eucarestia, è sempre stata un mezzo per cercare e assorbire il divino dentro di sé. L’elemento più basso e triviale della vita quotidiana, il bolo alimentare, diventa inaspettatamente l’unico mezzo per nutrire, non solo il corpo, ma anche l’anima.

Ed è lo stesso Belli che, in “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma” (Canzone in lode del bolo alimentare e in rimprovero dell’anima), posto significativamente a chiusura della raccolta *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), unisce mediante l’atto di mangiare le due essenze contrastanti dell’uomo, ovvero il corpo e l’anima. In questa poesia il poeta comincia a cantare la delicata anima immortale, la quale, ansiosa di tornare in cielo, abbandona alla fine il corpo, che aveva sempre considerato un tenebroso carcere creato per disonorare la sua essenza celestiale. L’Io poetante ricorda allora alla sua anima che nella terra “regna la palla di alimenti sovrana”<sup>29</sup>, che vive nei corpi e nei giorni, fiera della sua propria materialità e trivialità, senza nascondersi dietro ingannevoli piaceri.

Fermiamoci un momento sul fatto che, per la prima volta, il bolo alimentare viene rappresentato come “palla di alimenti”<sup>30</sup>. Dobbiamo evidenziare che Belli, nel suo personale mondo mitico, usa di solito il genere femminile per descrivere personaggi e cose che abitano in un aldilà e che portano aiuto

<sup>27</sup> “todo el globo terráqueo apetitoso, / sin duda impar en la sideral cena; [...]” (“La parca glotona”, della raccolta *La miscelánea íntima*, 2003; in Belli 2008, 563); “hacia el sideral buche más remoto” (“Labio leporino”, di *Por el monte abaco* 1966, in Belli 2008, 121).

<sup>28</sup> “El cráneo, el árbol, los plagios” (di *¡Oh Hada Cibernética!*, 1962; in Belli 2008, 73)

<sup>29</sup> “reina la bola de alimentos soberana” (“Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”, di *En alabanza del bolo alimenticio*, 1979; in Belli 2008, 250).

<sup>30</sup> “bola de alimentos” (*ibidem*).

all'uomo: la "più che signora umana", la donna sottile, Filide, Clori, e la Fata (vs. fato) Cibernetica. Anche la parola "bola", "palla", si era sempre riferita al "más allá", "l'aldilà", al punto opposto di quello che abbiamo chiamato "paralasse" uomo-cosmo, comparando in espressioni come "palle di fuoco", "palla letale" e "palla cristallina della sorte"<sup>31</sup>. Usando in questa poesia il femminile "bola" per riferirsi al bolo alimentare, Belli concentra l'attenzione sul fatto che questo non solo è l'insieme degli alimenti decomposti che l'anima disdegna, ma qualcosa di più: ovvero, una "sacrosanta accumulazione quotidiana"<sup>32</sup>, che "nasce, vive e muore, / nella regione luminosa del ventre, [...] per ruota di fortuna scorrendo / dalla culla alla tomba"<sup>33</sup>. È una vita quasi sacra la cui dimora si trova nel luminoso ventre umano che ricorda molto il "claustrino luminoso"<sup>34</sup> dove il feto, respinto dal mondo, incontrava la sua dolce casa e che, per volontà della fortuna, accompagna l'uomo durante tutta la sua vita terrena. L'importanza e il carattere sacro del bolo alimentare sono evidenti nella quarta strofa dove l'Io poetante, parlando della propria anima, dice:

pues las presas no solo  
cimientos son de lo visible acá,  
sino también sostienen  
más allá del espacio que te alberga,  
la transparente tela que eres tú.  
(Ivi, 252)

poiché i bocconi non solo  
fondamenta sono qui del visibile,  
ma pure stanno a reggere  
al di là dello spazio che ti ospita,  
la tela trasparente che sei tu.

L'alimento non è solo il fondamento del visibile, del basso e del materiale: è il sostegno del corpo – senza il quale l'anima non potrebbe esistere sulla terra – e nutre la "tela trasparente" dell'anima attraverso il piacere e il godimento. Un'anima che, alla fine, è proprio quella che ottiene più vantaggi dal bolo alimentare, descritto quasi come un essere divino immanente nel corpo umano:

<sup>31</sup> "bolas de fuego"; "bola letal" (in "Si el bolo alimenticio" da *¡Oh Hada Cibernetica!*, 1962; Belli 2008, 64); "bola cristalina de la suerte" (in "Estadio Vaticano", da *En alabanza del bolo alimenticio*, 1979; ivi, 242).

<sup>32</sup> "sacrosanta acumulación diaria" (in "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma", ivi, 250).

<sup>33</sup> "nace, vive y muere, / en la región del vientre luminosa, [...] por rueda de fortuna discurriendo / de la cuna a la tumba" (in "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma", *ibidem*).

<sup>34</sup> "nace, vive y muere, / en la región del vientre luminosa, [...] por rueda de fortuna discurriendo / de la cuna a la tumba" (in "Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma", *ibidem*); "luminoso claustrino" ("Una desconocida voz...", da *¡Oh Hada Cibernetica!*, ivi, 57).

Este de vitaminas disco solar  
 despide rayos del sustento único,  
 al salir en el centro del estómago,  
 alegrando por dentro el mortal cuerpo,  
 como cuando los campos se iluminan  
 al albor de la aurora tras la noche;  
 por qué, pues, alma mía,  
 menosprecias por cuánto inconsistente,  
 a la fulgida esfera comestible,  
 que desde el firmamento estomacal  
 resplandece hasta tu intangible bóveda,  
 y no percibes que más tú disfrutas  
 cuando el alimenticio bolo aumenta  
 el agua y aire y fuego  
 de la naturaleza de tus reinos,  
 y las grandes delicias  
 gozas entonces como eterna vida,  
 en virtud de tan solo lo comido.  
 (Ivi, 253)

Questo disco solare di vitamine  
 lancia raggi del sostento unico,  
 quando esce nel centro dello stomaco,  
 e rallegra dentro il mortale corpo,  
 come quando i campi s'illuminano  
 alla luce dell'alba dopo la notte;  
 perché, dunque, anima mia,  
 disprezzi in quanto inconsistente,  
 la fulgida sfera commestibile,  
 che dal firmamento dello stomaco  
 fino alla tua volta intangibile risplende,  
 e non percepisci che tu godi di più  
 quando l'alimentare bolo aumenta  
 l'acqua e l'aria e il fuoco  
 della natura dei tuoi regni  
 e le grandi delizie  
 te le godi allora come vita eterna,  
 per la grazia soltanto del mangiato.

In quest'ultima strofa della canzone, è interessante notare le parole che il poeta utilizza per descrivere il bolo alimentare: "disco solare" e "fulgida sfera", che ricordano molto due delle più famose definizioni con le quali la letteratura ha descritto Dio. Una, utilizzata sin dal Medioevo da filosofi e teologi, cercava di comprovare l'esistenza divina: "Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam"<sup>35</sup>; e l'altra è quella di Dante Alighieri nel Canto XXX del *Paradiso* (vv. 103-105): "E' si distende in circular figura, / in tanto che la sua circonferenza / sarebbe al sol troppo larga cintura."

Belli crea, allora, un bolo "divino" che restituisce la vita al corpo mortale dell'uomo attraverso l'emanazione dei "raggi del sostento unico", comparati con i tenui albori dell'aurora che illuminano e portano calore ai campi sorti dalla notte. È un bolo che diventa "fulgida sfera" risplendente nel firmamento terrestre dello stomaco, l'unico che l'uomo possa contenere. È, in altre parole, un bolo alimentare che nutre l'anima e la sua "volta intangibile" perché mangiando gli alimenti mangia tutto il cosmo, con le sue porzioni di acqua, aria, fuoco ed eternità. In questo momento si completa l'unione dell'anima con il corpo: così come l'anima appartiene al cielo e al cielo tornerà, e il corpo appartiene alla terra e alla terra tornerà, il bolo alimentare diviene – immagine cristologica – incarnazione del cielo nella terra, del divino nell'umano. La sua forma sferica, la sua capacità di generare luce e vita, di contenere il cosmo e di essere contenuto nel piccolo antro umano, ricordano in maniera

<sup>35</sup> "Dio è una sfera il cui centro è ovunque, la circonferenza da nessuna parte".

straordinaria la descrizione dell'incarnazione di Cristo fatta nel XVII secolo dal poeta spagnolo Alonso de Bonilla<sup>36</sup>:

Es Dios la original circunferencia  
de todas las esféricas figuras,  
pues cercos, orbes, círculos y alturas  
en el centro se incluyen de su esencia.

È Dio l'originale circonferenza  
di tutte le sferiche figure,  
poiché cerchi, orbi, circoli e altezze  
s'includono in centro alla sua essenza.

De este infinito centro de la ciencia  
salen inmensas líneas de creatura,  
centellas vivas de las luces puras  
de aquella inaccesible omnipotencia.

Da questo infinito centro della scienza  
escono di creature grandi linee,  
scintille vive delle luci pure  
di quella onnipotenza inaccessibile.

Virgen, si es Dios el centro y el abismo  
de donde salen líneas tan extrañas,  
y vuestro vientre a Dios incluye dentro,

Vergine, se è Dio il centro e l'abisso  
da dove escono linee così strane,  
è il vostro ventre include dentro Dio,

vos sois centro del centro de Dios mismo,  
y tanta, que al salir de esas entrañas,  
se hizo línea Dios de vuestro centro.<sup>25</sup>  
(de Bonilla 2006, 25)

voi siete centro del centro dello stesso Dio,  
e tanto, che uscendo dalle vostre viscere,  
Dio diventò linea del vostro centro.

Trasportando questa poesia dal XVII al XX secolo e trasformando l'utero femminile e verginale sovrumano nel maschile stomaco umano, la sfera divina di Alonso de Bonilla non può fare a meno di trasformarsi nel bolo alimentare di Carlos Germán Belli.

Il bolo alimentare qui si allontana dal suo significato canonico per diventare il quadrante dell'orologio, la ruota della fortuna, il circolo nel quale è iscritto l'uomo, ma anche il mondo, il cosmo, la morte, l'acqua, l'aria e il fuoco, la poesia, la distruzione, la vita e, infine, il segno del divino. È la sfera di cristallo, lo specchio dell'universo in cui ci è dato guardare per scoprire il segreto ultimo della vita, l'elemento di unione, il ponte tra corpo, anima e mondo, tra visibile e invisibile, finito e infinito. E quell'uomo che viveva tra la sferica corteccia e la volta celeste, che voleva raggiungere i cieli ma che era inconsolabilmente legato alla terra, trova la verità e il sostegno unico in se stesso, cioè in un piccolo e raro bolo alimentare.

<sup>36</sup> Alonso de Bonilla y Garzón (Baeza, 1570-1642) è una figura rilevante della poesia spagnola, considerato rappresentativo del movimento manierista e precursore del concettismo, sia per lo stile che per le tematiche, considerato da Lope de Vega (2007) come l'ottava meraviglia del Parnaso.

<sup>37</sup> Alonso de Bonilla, "Soneto IV", in Chicharro Chamorro (1988); reperibile anche in Biblioteca Virtual Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-del-siglo-de-oro-alonso-de-bonilla-juan-de-ovando-0/>> (11/2016).

### 6. Più che piacere un godimento esasperante...

Arrivati a questo punto, e considerando le oggettive difficoltà di inquadramento stilistico e di esegesi che presenta l'opera di Carlos Germán Belli, è necessario considerare un ultimo aspetto: quello del rapporto con il lettore; e a partire da lì, i sentimenti di piacere o di rifiuto che può creare una determinata lettura. Per questa analisi ricorreremo alle riflessioni teoriche di Roland Barthes.

Considerando che tutti gli avvicinamenti scientifici alla letteratura dimenticano o trascurano un aspetto fondamentale della ragione d'essere dell'opera letteraria, ovvero, la relazione erotica tra lo scrittore e la scrittura e tra il lettore e la lettura, Barthes stabilì una delle sue più celebri distinzioni: quella che esiste tra i testi di "piacere" e i testi di "godimento". E oggi, di fronte a un'opera affascinante e sconcertante, a momenti arida ed esasperante, come risulta essere la poesia di Carlos Germán Belli, credo che la celebre dicotomia barthiana possa risultare più che illuminante, indispensabile.

Ricordiamo che, secondo il pensatore francese, il testo di piacere è quello che soddisfa, calma ed euforizza allo stesso tempo; proviene dalla cultura, non ne è in conflitto; è legato a una confortevole pratica di lettura. Il testo di godimento invece, lungi dal placare, sconsiglia e sconcerta, fa vacillare gli assi storici, culturali, psicologici del lettore, la consistenza dei suoi gusti e la sua relazione con il linguaggio. Il piacere del testo si associa soprattutto ai classici; più cultura ci sarà e maggiore sarà il piacere, e questo piacere consisterà in un'amalgama d'intelligenza, ironia, delicatezza, dominio e sicurezza (l'arte di vivere) che il testo desta nel lettore (o che il lettore cerca nel testo o lo scrittore nel linguaggio). Nei testi di godimento il piacere va in frantumi, il linguaggio e la cultura in brandelli. Sono testi perversi perché in essi non si può riconoscere una finalità, nemmeno quella del piacere: il godimento, in effetti, non implica piacere, può annoiare o irritare. Ai due tipi di testo corrispondono due regimi di lettura diversi: il testo di piacere si legge bene, velocemente e perfino saltando delle parti (i romanzi di Tolstoj o di Balzac; la poesia di Machado o quella di Pablo Neruda), senza perdere il senso generale. Il testo di godimento richiede una lettura attenta, minuziosa, *coinvolta*, nella quale non importa divorare le pagine per sapere cosa succede, perché tutto quello che succede avviene nel linguaggio, molto più che nella storia, nell'enunciazione più che nell'enunciato (la narrativa di Joyce o di Cortázar; la poesia di Vallejo o di Huidobro).

Sebbene Barthes non lo dica esplicitamente, è chiaro che i testi di godimento per eccellenza sono soprattutto i testi moderni, nei quali la novità riesce ad ancorare "l'aristocratico" lettore nel fenomeno dell'enunciazione che, a sua volta, grazie alla sua opacità, escluderà il frettoloso consumatore d'avventure, o di aneddoti o di confessioni poetiche. È prevedibile inoltre che con il passare del tempo, quando l'innovazione sarà istituzionalizzata, il testo che era stato d'avanguardia e si era letto con sconcerto, timore e un



indefinibile godimento, possa diventare ai nostri occhi (o agli occhi di un futuro lettore) *illustrativo di...*; che si possa prenderne le distanze e quindi anche una prospettiva critica, e che infine si possa leggere con più piacere che con godimento. È anche chiaro che nessun testo può essere *esclusivamente* di cultura o di rottura, normale o trasgressivo, piacevole o godibile, ma ogni testo è, in maggiore o minor grado, *preferibilmente* una cosa o l'altra. Il godimento è in rapporto direttamente proporzionale con la rottura e la trasgressione, e pertanto con l'*avventura* che significa intraprendere il cammino dell'innovazione, dell'eccezione, della diversità, avventura tipica delle avanguardie. Il piacere deriva dalla persuasione che opera in noi la casualità, la razionalità, la cultura, la storia, pregi tipici del classicismo.

Già quando uscì il primo libro di Belli, *Poemas*, nel 1958, c'erano versi, e addirittura interi componimenti, che per forza dovevano sconcertare il lettore: che dire dell'amore puro definito partendo dai genitali? Ma soprattutto: che dire di una poesia che inizia con una provocatoria similitudine tra Lautréamont e un'ostrica e che dopo si svolge con un'insolita associazione tra la presa di coscienza del passato culturale indigeno del Perù e la "spartizione della domenica", dove l'Io poetante si rivela l'oggetto della similitudine ossimorica e misteriosa. Essere afferrato alla propria terra come "un'ostrica [al] fondo di un fiasco" può risultare logicamente accettabile; più difficile è decifrare l'identificazione con il poeta franco-uruguayano. Si tratta del componimento "Como Lautréamont o una ostra asida al fondo de una garrafa", che recita così:

Como Lautréamont o una ostra asida al  
fondo de una garrafa

Come Lautréamont o un'ostrica afferrata al  
fondo di un fiasco

Pero me he quedado en esta tierra  
al escuchar un día súbitamente  
cuando llega el reparto del domingo  
el gran alarido paracas  
el gran alarido mochica  
el gran alarido chimú  
el gran alarido  
(Belli 2008, 30)

Ma sono rimasto su questa terra  
quando ho sentito un giorno all'improvviso  
nell'arrivare la spartizione della domenica  
il grande schiamazzo paracas  
il grande schiamazzo mochica  
il grande schiamazzo chimú  
il grande schiamazzo

Il secondo libro di Belli, *Dentro & Fuera*, del 1960 – seppure accettando la sequenza storiografica di Jorge Cornejo Polar che considera questa prima fase ancora di *formazione* ("fase di ricerca ed esplorazione"<sup>38</sup>) –, ci si presenta già come un *testo di godimento*, naturalmente associato alla scrittura più trasgressiva della post-avanguardia: fonosimbolismo, metalepsi, ipallage, gongorismi, fissioni fonetiche ed espansioni sonore, immagini oniriche, gergo

<sup>38</sup> "etapa de búsqueda y tanteo" (Cornejo Polar 1994, 17).

colloquiale e perfino volgare (“Il mio corpo di notte piscia verso l’interno”), le quali non danno tregua al lettore sommerso nello stupore e assillato dallo sforzo interpretativo. Nel giro di qualche anno, queste risorse diventeranno l’impronta di una generazione: Cortázar, Lezama Lima, Amanda Berenguer... Mentre Belli andrà avanti per la sua strada già ben definita, consolidando sempre più il suo inconfondibile stile.

Associato al *testo di godimento*, Barthes suggeriva che dovremmo aggiungere inoltre *la scrittura ad alta voce*, raccomandata da Antonin Artaud, la quale ha come obbiettivo, non la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni, bensì gli incidenti pulsionali. Considerando i suoni della lingua, questa scrittura vocale cerca “il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l’articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso, del linguaggio” (Barthes 1978 [1975], 65-66)<sup>39</sup>. Se accettiamo che, in realtà, questa *scrittura ad alta voce* non è praticabile, ma che nell’insieme delle sue contraddizioni quello che potrebbe provocare in noi lettori è l’impressione che nel nostro corpo il suo suono “crepita, accarezza, gratta, taglia” (*ibidem*)<sup>40</sup>, cioè “producono godimento”, allora risulta illuminante richiamare alla memoria – per chi ha avuto la fortuna di ascoltarla – la voce di Carlos Germán Belli quando recita i propri versi. La funzione che compie questa *lettura ad alta voce* è la stessa della *scrittura ad alta voce*: sconcertante, irritante, invitante, provocatoria, godibile.

Come abbiamo già detto, all’interno della *Generazione del ’50* è proprio Carlos Germán Belli colui che in maniera più radicale e sorprendente incarna la poetica della postmodernità, difendendo l’ibridazione, la cultura popolare, il decentramento dell’autorità intellettuale e scientifica e la diffidenza nei confronti delle strutture segnate da “purezza” o da “ordine”. Insieme a lui si dovrebbe menzionare anche Jorge Eduardo Eielson, sebbene con forme diverse e per cammini totalmente autonomi, visto che non ci sono mai stati contatti tra loro due.

Anche se è molto complessa la caratterizzazione di quello che chiamiamo *postmodern*, e non definitivamente risolta nel mare magnum della critica contemporanea, uno dei suoi tratti distintivi è, senza dubbio, l’abolizione delle frontiere tra i generi letterari; e un altro è la plurivocità e polifonia, ben presto definite da Bachtin<sup>41</sup>. Tipica della poesia di Belli è, per esempio, la costante creazione di personaggi che hanno una propria voce, diversa per

<sup>39</sup> “le langage tapissé de peau, un texte où l’on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l’articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage” (Barthes 1973, 89).

<sup>40</sup> “ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe” (ivi, 105).

<sup>41</sup> Si veda il libro di Bachtin *Estetica e romanzo*, riedito da Einaudi nel 2001, e anche il saggio di Todorov (1990 [1981]) su Bachtin.

ognuno di loro, mediante le quali entrano nel discorso poetico vari linguaggi sociali, espressioni di distinte ideologie, classi sociali, lavori, ambienti. E a volte queste voci – la “Fata Cibernetica”, il “Fisco”, il “bolo alimentare”, il “robot ronzino”, la *belle dame sans merci* definita da lui stesso “più che signora umana”, e altre –, si mescolano con la voce dell’autore, creando una polifonia irriverente e affascinante.

Per reiterare l’originalità di Belli e il percorso costante e uniforme da lui seguito durante questi decenni che ormai superano il mezzo secolo di creazione poetica, sembra opportuno ricordare (e completare) le varie fasi della sua produzione:

I. La prima fase, corrispondente alle prime due raccolte, *Poemas* (1958) e *Dentro & Fuera* (1960), mostra la ricerca di una propria cifra stilistica, mentre oscilla tra il paradigma classico spagnolo e le proposte dell’avanguardia, stabilendo fin dal principio quella dualità dell’anima e quella polifonia precedentemente citate. Inoltre rimangono qui fissati alcuni di quelli che saranno i suoi temi topici: il fratello Alfonso, il male del mondo, l’ingiustizia, la Fata Cibernetica, il corpo e l’estraneità interiore.

II. La seconda fase, corrispondente ai libri *¡Oh Hada Cibernetica!*, *El pie sobre el cuello* (1964) e *Por el monte abajo* (1966), mostra la consolidazione della cifra tipica del poeta, cioè la ricercata combinazione del paradigma lessicale e sintattico ispanico con il nuovo vocabolario tecnologico. Si definisce in questo modo un ibrido – una polifonia –, dove il registro alto non disdegna mescolarsi con gerghi terminologici speciali, come quello amministrativo, e la parlata popolare di Lima.

III. La terza fase, corrispondente a *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) e *Canciones y otros poemas* (1982), è caratterizzata dall’allontanamento del paradigma formale ispanico e la sua sostituzione progressiva con il paradigma provenzale prima (si veda l’uso delle sestine, inventate da Arnaut Daniel nel XII secolo) e infine con il paradigma italico, in particolare con la canzone petrarchesca del XIV secolo, che continueremo a vedere in tutta la sua opera successiva.

IV. La quarta fase, corrispondente a *Más que señora humana* (1986) e *El buen mudar* (1987), costituisce una vera novità dentro il contesto generale dell’opera di Belli, in quanto l’amore felice e corrisposto, incarnato nella “signora” o “dama”, amata e amante sempre presente, diventa un tema centrale, modificando così il clima disperato e alienante della poesia precedente. *Más que señora humana* sarà successivamente ripreso dall’autore in nuove edizioni antologiche e compilative con un titolo diverso, *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), ma comunque senza modificare niente all’interno delle poesie né l’ordine delle stesse. *El buen mudar* sarà, invece, prima ampliato e dopo tagliato. Mentre la primissima edizione – del 1986, in un quadernetto delle Ediciones El Tapir di Madrid – raccoglieva soltanto due poemetti, il primo diviso in quattro parti e il secondo in sei, rispettivamente “Del lecho botánico

al lecho humano” e “Las migajuelas del rey sumerio”, nelle edizioni successive avrà otto poesie in più e una serie di diciassette testi brevi in prosa. Successivamente, nelle antologie personali e infine in *Los versos juntos* (2008) lo farà precedere da un prologo, “El eterno retorno”, dove spiega che non crede più – nemmeno con l’esempio del sempre amato Darío – all’unione indiscriminata di versi e prosa: sottolinea l’esistenza di una frontiera, ricorda che la tendenza contemporanea (postmoderna) è quella di abbattere le frontiere, ma in questo caso non lo crede giusto. In ogni caso, al di là di questo cambiamento di prospettiva formale, quello che è più notevole e caratteristico di questa fase è la nuova atmosfera che si percepisce, l’aura amorosa che invade tutto e che preannuncia la trasformazione che avverrà nell’opera successiva.

V. La quinta fase, corrispondente a *En el restante tiempo terrenal* (1988) – lasciando da un parte *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990) che, in realtà, è la riedizione con un nuovo titolo di *Más que señora humana –, Acción de gracias* (1992) e *¡Salve Spes!* (2000), implica la conferma del cambiamento annunciato prima, con la solidificazione di una nuova condizione esistenziale, che gli stessi titoli dei libri annunciano come qualcosa di positivo, così come lo conferma anche il cambiamento imposto dall’autore alla raccolta amorosa. Da situazioni angosciose e oppressive, segnalate da titoli tragici come *El pie sobre el cuello* o *Por el monte abajo*, si passa ora ad una speranzosa proiezione nel futuro (*En el restante tiempo terrenal*), a uno scenario cosmico governato da un astro che non tramonta mai (il sole di mezzanotte) e che auspica la passione amorosa (come indica il suo colore rosso), a una serenità spirituale che permette anche di trasformare il discorso poetico in una preghiera di celebrazione (*Acción de gracias*) e in un canto alla speranza, nel senso religioso, cristico, accentuato dall’uso della parola latina *Spes* (*¡Salve Spes!*). Questo risulta decisamente evidente nella prima poesia di *¡Salve Spes!*, la quale inizia convocando l’amoroso “sole della mezzanotte rosso”, per poi rivelare che la Signora, più che umana, è diventata angelica, celeste, personificazione di un archetipo che la situa “oltre” la sfera terrestre. Di fatto, con lei, il poeta si sente sicuro di poter far fronte nientemeno che all’altra figura tradizionalmente opposta, ovvero la Parca. In questo modo si giunge alla saggia conclusione che la speranza è necessaria perché ci permetterà, quando giungerà il momento, di passare “da un buon vivere” al “buon morire”. Potremmo dire che “l’oscurità dissipata” è il grande tema di questa fase, dove l’anima rimane aperta e disposta a ricevere il dono della promessa cristiana.

VI. La sesta e ultima fase comprende gli ultimi tre libri, ovvero *En las hospitalarias estrofas* (2002), *La miscelánea íntima* (2003), *El alternado paso de los hados* (2006), nonché le ultime poesie finora inserite solamente nella raccolta di poesia completa dal titolo *Los versos juntos. 1946-2008. Poesía completa* (2008). Nel testo iniziale della prima raccolta di questa fase, “Uno propone pero no dispone” (Uno propone ma non decide, di *En las hospitalarias estrofas*; Belli 2008, 501), il poeta fa sapere che, contrariamente a quanto si era prefissato,

non ha potuto isolarsi e vivere separato da tutto, né rimanere fedele al modello di Francisco de Medrano. Al contrario, la vita lo ha portato a viaggiare molto e a riempire la storia dei suoi lunghi anni, se non con “storie da raccontare”, con tanti affetti: figlie, nipoti, amici intimi, maestri vicini e lontani ma sempre molto presenti nei suoi sentimenti e nel suo lavoro di scrittore. Tutta la raccolta è dedicata a suo nipote Mauricio, e dopo, in una delle composizioni, si rammentano con entusiasmo ringraziando il destino le tre nipotine: Bianca, Daniela e Leandra. Tante altre sono dedicate a famosi scrittori e critici letterari, spesso accompagnati dalle rispettive consorti, i quali formano quella rete di amicizie profonde che popolano la vita di Belli. Si può dire allora che il tema principale, così come il sentimento dominante, di questa sesta fase è la celebrazione della vita, quale dono meraviglioso che, sebbene destinato ad avere una fine – quindi il motivo della Parca non è scomparso –, è anche destinato a rinascere ciclicamente. Questa è la fede costante e straordinaria che regge Carlos Germán Belli, anche dopo aver sofferto le dolorosissime perdite di suo fratello Alfonso, il 25 settembre 2005, e della figlia Mariella, in un tragico incidente il 13 agosto del 2006. Si arriva ad imparare che “perfino nella fine della vita / sono vitali gli anni non vissuti”, che “il tramonto diviene aurora” e che, dopo tutto, “il nulla è dotta vita” (“Sestina doppia”)<sup>42</sup>. Le generazioni si succedono e la buona ombra che arriva dagli antenati si allunga accogliente fino al punto di creare per i possibili lontani trisnipoti “un fuoco inesauribile”, il quale è – non possiamo metterlo in dubbio – “come il sole che brilla”<sup>43</sup>. E insieme alla famiglia e al ricordo degli antenati, come l’archeologo Carlos Belli (1857-1926), sfilano nei suoi versi gli amici poeti, alcuni già nella gloria eterna, come Eugenio Montejo, i critici, come Oscar Hahn o Luis Sáinz de Medrano, ma anche personaggi mitici, come Efesto, le cui voci incarnano sentimenti dell’Io poetante, proiettandoli nella dimensione trascendentale dell’immaginario collettivo.

Così, la vita e la scrittura finiscono per fondersi indissolubilmente, per cui i godimenti di questa passano a quella e viceversa, ma anche il fallimento di una si ripercuote nell’altra. E se qualcuno ha pensato che scrittura possa essere sostituzione, o catarsi, Belli ci disillude, affermando che il corpo della parola riproduce il corpo del parlante, e l’esistenza fallita ben presto “abbruttisce / la scrittura con impegno incomparabile / [...] / ché gli errori risultano consanguinei / del corpo e della parola storpiati” (“Lo fallido”)<sup>44</sup>. Il povero amanuense, l’umile scrittore scopre, come potrebbe farlo anche l’arrogante o il

<sup>42</sup>“aun en lo postrero de [la] vida / son vitales los no vividos años” (Belli 2008, 504); “el ocase resulta auroral” (*ibidem*); “la nada es docta vida” (ivi, 505).

<sup>43</sup>“un fuego inapagable” (“Al arqueólogo Carlos Belli [1857-1926]”, tratta da *Salve, Spes!*, 2000; ivi, 510); “como el sol brillando” (“Al arqueólogo Carlos Belli [1857-1926]”, *ibidem*).

<sup>44</sup>“va afeando / lo escrito con empeño inigualable / [...] / que los yerros resultan consanguíneos / del cuerpo y la palabra deformados” (“Lo fallido”, da *Salve, Spes!*, 2000; ivi, 515).

superbo o il grande maestro, che “non c’è un’isola felice”. Questa constatazione forma parte dell’ultima meta raggiunta nel cammino della conoscenza percorso dal nostro poeta: non è disarmante o negativa, contrariamente a quello che si potrebbe pensare se si leggono in maniera isolata alcune delle sue poesie più recenti; è l’altra faccia di una verità che contiene anche la fede assoluta nella promessa cristiana e la saggezza dell’antico *carpe diem*. Godere dell’istante è possibile se non ci aspettiamo l’impossibile – qui Belli coincide con la famosa “*disperanza*” maqrolliana di un altro grande vate del nostro tempo, Álvaro Mutis – e pertanto sappiamo che l’Eden perduto non si riconquista in questa vita e che “l’isola felice” è un mito, un sogno, una creazione immaginaria ed irreale (“No hay una isla feliz”, 2008; “Non c’è un’isola felice”):

Entre la tumba y la auroral matriz  
gozar del vivir siempre es menester,  
aunque jamás hay una isla feliz  
pues cerca de ella ni siquiera un tris.  
(Belli 2008, 522)

Tra la tomba e la matrice aurorale  
godersi il vivere è sempre necessario,  
seppur non c’è un’isola felice  
ché vicino a essa nemmeno un pelo.

Vivere la vita terrena – o “sublunare”, come preferisce dire Belli, sottolineando che siamo solo una parte di un organismo cosmico superiore – è possibile, perfino con gioia, soprattutto se si ricorda che questa è la parte minore, e più fragile, delle due che abbiamo. La parte legata al corpo non può fuggire “dai denti della parca”; l’anima, invece, vive nell’eternità ed è “pura vita” (“Destino del alma y el cuerpo”; Destino dell’anima e del corpo). Tuttavia la fragilità stessa del corpo ci invita a “superare la carenza umana”<sup>45</sup>, a cercare in quella stessa lotta contro la debolezza implicita una ragione di vita (e qui va ricordato il fratello Alfonso) e a intonare sempre, comunque vada, quei canti d’amore che Adamo ed Eva hanno saputo insegnarci, “dall’Eden fino a oggi” (“Carencias”, *La miscelánea íntima*, 2003; Carenze).

Naturalmente non possono mancare – *humani casus* – momenti di sconforto, quando la forza dell’anima si vede aggredita dal potere incommensurabile della morte. Il poeta può prendersi gioco della morte, può usare l’ironia per disprezzarla e umiliarla, può usare termini degradanti come “la parca ghiottona” e assegnarle una “boccaccia da lupo”; ma sa perfettamente che sono armi destinate a rimanere dalla parte dei vinti, sono giochi di parole che nobilitano chi riesce a rialzare la testa dopo il colpo, ma alla fine la resa dei conti sarà sempre favorevole all’Altro – l’Alterità assoluta –, capace d’ingoiare

<sup>45</sup> “a los dientes de la parca” (“Destino del alma y el cuerpo”, da *La miscelánea íntima*, 2003; Belli 2008, 537); “pura vida” (“Destino del alma y el cuerpo”, *ibidem*); “superar la carencia humana” (“Carencias”, da *La miscelánea íntima*, 2003; *ivi*, 551).

“tutto il globo terrestre appetitoso”<sup>46</sup>. Nel dualismo caratteristico della filosofia cattolica, l’anima, il bene, la vita stanno da una parte; il corpo, il male, la morte, dall’altra. E il male s’incarna in una potenza temibile, capace di opporsi al bene supremo; assume le fattezze di un essere demoniaco, Lucifero, e come tale si permette lo sfacciato lusso di favorire la morte alimentandola. Seguendo il modello delle personificazioni medievali della morte, tanto nelle arti visive quanto nella poesia che arriva al Secolo d’Oro – e per Belli sono importanti sia il burlesco di Quevedo sia le satire del suo celebre conterraneo del Seicento, Juan del Valle y Caviedes –, il nostro autore immagina il proprio Lucifero che nutre la Morte e le somministra i migliori bocconi per renderla “rubiconda”, da scheletrica che era. Tragico messaggio: sotto la farsa apparentemente comica e burlesca, Belli ci ricorda che siamo impotenti davanti alla morte. Ancora di più, pensandoci bene, forse, non solo non possiamo batterla, ma nell’avviarci velocemente dentro il suo ventre, “uomo, animale e pianta, / [...] attraverso questi regni naturali / la morte si trasforma in pura vita” (“La parca glotona”).

Al di là della grande forza spirituale che dimostra Belli in tutta la sua complessa e articolatissima poetica, al di là dal sostegno fondamentale che trova nella sua incrollabile fede religiosa e nella speranza luminosa che deriva dagli insegnamenti di Cristo, è chiaro che le ripetute perdite, che per le leggi della natura aumentano col passare del tempo e con l’avvicinarsi della vecchiaia e quindi della propria morte, il trapasso definitivo di tanti cari amici in un lasso di tempo relativamente breve Eugenio Montejo, Jorge Cornejo Polar, Manuel Padorno, l’amatissimo fratello Alfonso –, fino ad arrivare alla più terribile di tutte, quella della sua adorata Mariellita, devono proiettare necessariamente un’ombra di dolore, di dubbio, di amaro disincanto. Ecco allora che vediamo emergere, insieme alle conosciute tematiche della sua poetica, un motivo che ora prende un’intensità e un valore contestuale commoventi: è il motivo della rassegnazione, o per meglio dire, del *disincanto rassegnato*, evidente per esempio in “Las expectativas trucas” (2006; “Le aspettative tronche”) di *El alternado paso de los hados*, dedicato per l’appunto a Jorge Cornejo Polar e a Manuel Padorno in memoriam:

He aquí la lección de uno y otro amigo  
y ahora en cuerpo y alma asimilada,  
que hoy me deslizo resignadamente  
al ras de la corteza terrenal,  
sabiendo que lo ansiado  
no se corona nunca  
y en cambio el expectante se convierte  
en la muerte en difunto cuán rampante.  
(Belli 2008, 606)

Ecco la lezione di un amico e di un altro ancora  
adesso assimilata in corpo e anima,  
che oggi rassegnato vado e scivolo  
rasente la corteccia della terra,  
pur sapendo che ciò che si agognava  
giammai arriverà  
e invece chi aspetta si trasforma  
con la morte in defunto ben rampante.

<sup>46</sup> “todo el globo terráqueo apetitoso” (“La parca glotona”, da *La miscelánea íntima*, 2003; ivi, 563).

In questo contesto spirituale, anche la scrittura si deve tingere per forza con l'ombra e con il dubbio: se la scrittura e la vita sono indissolubilmente riunite, come può l'una elevarsi sopra la miseria dell'altra, senza sentire l'effetto del suo peso distruttivo? Se la vita ci porta ad affrontare questa forza distruttiva contro la quale non possiamo opporre nessuna resistenza, come potrebbe fare il poeta per non trasmettere, nei versi che esso esprimono, questo dolore adesso associato anche ad una "atroce paura"? Non può, in effetti; e l'ombra, il dubbio e la paura macchiano inevitabilmente il ritmo del suo canto. Sarebbe inutile nascondere che:

[...] en los nuevos y viejos versos  
por igual late el miedo atroz,  
ayer ante la cruda vida,  
hoy cuando ya la muerte acecha!  
(Ivi, 613)

[...] nei versi nuovi e vecchi  
palpita uguale la paura atroce,  
ieri innanzi la crudele vita,  
oggi quando già la morte insidia.

*And yet, and yet...* Come sanno consapevolmente tutti coloro che si occupano di letteratura, e ancor di più noi che la insegniamo, e come sanno per lo meno intuitivamente tutti coloro che godono con la lettura di opere letterarie, la letteratura e la vita sono strettamente intrecciate, ma la letteratura ha un potere di cui la vita è priva: il rigore strutturale è percettibile, l'obbiettivo finale è comprensibile, nella letteratura nulla è gratuito o casuale. In questo modo, mentre la vita può scoraggiarci quando ci sembra assurda, inutilmente crudele o semplicemente vana, la letteratura non smetterà mai di aprirci una finestra verso la *significazione*. Proprio per questo, si potrà presentare sempre, come sapevano bene i tragici greci, come una rappresentazione ordinata del caos vitale, e attraverso la costruzione di questo ordine potrà procurarci l'unico rimedio possibile: la catarsi.

La poesia di Carlos Germán Belli esprime intensamente tutto il dolore del mondo attraverso i temi topici che affliggono l'uomo dall'alba dei tempi. La sua ostinata e molto sorvegliata costruzione ci costringe come lettori a seguirlo negli intricati labirinti tuttavia logici dei suoi iperbati, delle sue ipallagi, delle sue catacresi, delle sue metafore, e molte volte dobbiamo trattenere il respiro di fronte a versi ordinati in metriche poco frequenti (ottonari, enneasillabi). Le difficoltà nel decifrare il suo messaggio può anche irritarci. Accompagnarlo nel suo difficile viaggio può essere esasperante. Molte volte dovremo ritornare sul testo già letto, cambiare la prospettiva o il ritmo per aiutarci a trovarne il senso. Però se accettiamo la sfida e riusciamo ad andare avanti nel viaggio, arriveremo sicuramente a concludere che quello che il poeta ci lascia, quello che come lettori possiamo raccogliere dalla sua scrittura, è più che illuminante e più che catartico: è un autentico *godimento*.



## Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1975), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi, <[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_1/t317.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_1/t317.pdf)> (11/2016).
- Bachtin M.M. (1975), *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura. Trad. it. di Clara Strada Janovič (2001 [1979]), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Barthes Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lidia Lonzi (1978<sup>2</sup> [1975]), *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi.
- Belli Carlos Germán (1958), *Poemas*, Lima, P.L. Villanueva.
- (1960), *Dentro & fuera*, Lima, Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- (1961), *¡Oh Hada Cibernética!*, Lima, El Timonel. Trad. it. e cura di Carlotta Nerozzi, Roberto Paoli (1983), *O fata cibernetica*, Reggio Emilia, Elitropia.
- (1964), *El pie sobre el cuello*, Lima, Ediciones de La Rama Florida.
- (1966), *Por el monte abajo*, Lima, Ediciones de la Rama Florida.
- (1970), *Sextinas y otros poemas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- (1979), *En alabanza del bolo alimenticio*, México, Premià Editora de Libros.
- (1982), *Canciones y otros poemas*, México, Premià Editora de Libros.
- (1986), *Más que señora humana*, Lima, Editorial Perla.
- (1987 [1986]), *El buen mudar*, Lima, Editorial Perla.
- (1988) *Antología personal*, prólogo y edición de Jorge Cornejo Polar, Lima, Concytec.
- (1988), *En el restante tiempo terrena*, Lima, Editorial Perla.
- (1990), *Bajo El Sol De La Medianoche Rojo*, México, Premià Editora de Libros.
- (1992), *Acción de gracias*, Trujillo, Municipalidad Provincial de Trujillo: Casa del Artista.
- (1995), *Un giorno l'amore*, introduzione di Mario Vargas Llosa, trad. it. di M.L. Canfield, Milano, Olivares.
- (2000), *¡Salve Spes!*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2001), *En las hospitalarias estrofas*, Tegui, Fundación César Manrique.
- (2003), *La miscelánea íntima*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- (2006), *El alternado paso de los hados*, Valencia, Pre-Textos.
- (2008), *Los versos juntos. 1946-2008. Poesía completa*, prólogo de Mario Vargas Llosa, Sevilla, Sibila.
- Benedetti Mario (1956), *Poemas de la oficina*, Montevideo, Número. Parte del libro, tradotta in italiano, si trova in Mario Benedetti (2001), *Inventario: poesie 1948-2000*, a cura di M.L. Canfield, introduzione di Manuel Vázquez Montalbán, Firenze, Le Lettere, 38-45.
- Cornejo Polar Jorge (1994), *La poesía de Carlos Germán Belli: una aproximación*, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias Humanas, Lima.
- De Bonilla Alonso (2006), "Soneto IV", in Chicharro Chamorro Dámaso (1988), *Alonso de Bonilla en el Conceptismo: estudio y antología*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, CSIC-CECEL.
- García González Ramón, ed. por (2006), *Sonetos del siglo de Oro: Alonso de Bonilla, Juan de Ovando*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-del-siglo-de-oro-alonso-de-bonilla-juan-de-ovando-0/>> (11/2016).

- Habermas Jürgen (1985), *Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Emilio e Elena Agazzi (2003 [1987]), *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Bari-Roma, Laterza.
- (1988), *Nachmetaphysisches Denken: philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main Suhrkamp. Trad. it. di Marina Calloni (2006 [1991]), *Il pensiero post-metafisico*, Bari, Laterza.
- Hauser Arnold (1964), *Der Manierismus; die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, Beck. Trad. it. di Anna e Clara Bovero (1988 [1965]), *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e la nascita dell'arte moderna*, Torino, Einaudi.
- Heidegger Martin (2011 [1927]), *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer. Trad. it. di Alfredo Marini (2006), *Essere e tempo*, Milano, Mondadori.
- Lope de Vega (2007), *Laurel de Apolo*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- Martos Marco (1993), “La llave de los sueños: la generación del 50”, *Documentos de literatura* 1, 10.
- Mondoñedo Marcos (2006), “El miedo como figura de lo real: análisis de ‘Lo inalcanzable’ de Carlos Germán Belli”, *Martín. Revista de arte y letras* VI, 15, 70.
- Onetti J.C. (1939), *El pozo*, Montevideo, Ediciones Signo. Trad. it. di Ilide Carmignani (2015) *Il pozzo*, prefazione di Juan José Saer, Roma, Sur.
- Oviedo J.M. (2002 [1995]), *Historia de la literatura hispanoamericana, 4: De Borges al presente*, Madrid, Alianza.
- Paoli Roberto (1985), *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Stamperia universale Parenti.
- (1993), *Cent'anni di poesia ispanoamericana (1880-1980)*, Firenze, Le Lettere.
- Rubén Darío (1896), *Prosas profanas*, Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e hijos.
- Sartre J.P. (1943), *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giuseppe Del Bo (2014 [1958]), *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore.
- Todorov Tzvetan (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique. Suivi de Écrits du cercle de Bakhtin*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di A.M. Marietti (1990), *Michail Bachtin: il principio dialogico*, Torino, Einaudi.
- Vargas Llosa Mario (1994), “Carlos Germán Belli: una poesía para tiempos difíciles”, in Miguel Ángel Zapata, *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*, Lima, Tabla de Poesía Actual, 210. Trad. it. di M.L. Canfield, “Carlos Germán Belli: una poesía per tempi difficili”, in Carlos Germán Belli (1995), *Un giorno l'amore*, Olivares, Milano, 7-8.
- (2008), “Carlos Germán Belli: don de poesía”, in Belli 2008, 5-7.