



FRANCESCA VALENTINI

MODERNITÀ CARAIBICHE

Meticcianti, barocchismi e creolismi

ABSTRACT: Starting from colonial independence, the Caribbean islands begin a path that will lead to the liberation of national literatures from the Eurocentric paradigm that has influenced official culture for centuries. From the insertion of the autochthonous element, from the delineation of the Neo-Baroque as an art of counter-conquest, to the affirmation of the diatopic variants of the colonizers' languages, modernism in the Caribbean archipelago acquires peculiar characteristics which will lead, to use Silvia Albertazzi's paradigm, to the anthropophagic phase of culture: the European model is in fact copied, rejected and finally adopted by Caribbean cultures through what Ortiz has defined as *transculturación*. The contribution aims to highlight the peculiar characteristics of Caribbean modernism and postmodernism, in particular in relation to the affirmation of neo-baroque aesthetics in Spanish and French-speaking literatures.

KEYWORDS: Baroque, Creoles, cultural decolonization, miscegenation

Il XX secolo è il momento in cui la voce della subalternità si affaccia sullo scenario culturale mondiale. Dopo secoli di sudditanza intellettuale rispetto al modello eurocentrico imposto durante la conquista prima e la fase coloniale poi, il margine irrompe con la sua forza e la sua peculiarità in un mondo marcatamente diretto dal Canone occidentale escludente.

Lo studio si propone di fare una panoramica del discorso teorico sviluppato in seno alla realtà caraibica e a quella antillana, mettendo in evidenza come venga avvertita l'esigenza intellettuale di trovare un'estetica capace di costituire il significante di un significato che per secoli è stato imbrigliato da una prospettiva euro e biancocratica.

Le opere che, sin dal XVI secolo, hanno rappresentato il Nuovo Mondo, hanno contribuito a creare un mondo esotico che rispondeva alle esigenze del pubblico europeo di trovare conferma del proprio immaginario: si creano immagini che rimandano al mito del paradiso terrestre, si radicalizza la fantasia del buon selvaggio e de El Dorado. A partire dal diario di Colombo, come sottolinea Todorov nel celebre saggio *La conquista dell'America* (1982), l'immagine del Nuovo Mondo appare forgiata sull'immaginario che raccoglie la tradizione tardo medievale e anticipa la mentalità economica propria della modernità. La ricerca della ricchezza, intesa sia come pecuniaria che paesaggistica, offerta dal Nuovo Mondo echeggia all'interno delle pagine del *corpus* delle *crónicas de Indias*: se i navigatori si sentono obbligati a mostrare le possibilità proprie delle nuove terre per

spingere i sovrani europei a finanziare le loro spedizioni, la retorica della meraviglia sottolinea la maestosità di tutto ciò che, per la prima volta, si offre all'occhio europeo.¹ O'Gorman propone di parlare di un'invenzione dell'America come proiezione della concezione della modernità europea, intesa come slancio di matrice imperialistica, Walter Mignolo sottolinea come la teoria dell'invenzione dell'America sia legata alla costruzione di un'ottica colonialista basata sulla forza del potere Occidentale su soggetti considerati solo nella loro funzione di identità da subordinare, privati della loro possibilità di costituire una prospettiva accettata da cui narrare gli eventi storici, ridotti nella dimensione di voci marginali che subiscono la storia. La lettura fornita da Mignolo rafforza quindi la semantica del binomio modernità/colonialità:² secondo il critico non si può parlare di modernità senza considerare il suo legame intrinseco con il colonialismo e le sue motivazioni.³ Mignolo afferma: "La idea de América no puede separarse de la colonialidad: el continente en su totalidad surgió como tal, en la conciencia europea, como una gran extensión de tierra de la que había que apropiarse y un pueblo que había que evangelizar y explotar" (2007 [2005], 32). In questa dialettica emergono le conseguenze della dicotomia dominante: l'Europa e l'America diventano metafora dell'opposizione tra il modello e la copia, tra il dominatore e il dominato, tra coloro che giudicano e coloro che sono condannati ad essere perpetuamente giudicati. Il discorso egemonico costruisce dunque l'alterità attraverso un rigido codice escludente che crea una frontiera insormontabile all'interno dell'umanità: parafrasando Butler, da una parte ci sono le vite che contano e dall'altra le vite che non contano.

Il mondo della cultura per secoli ha accettato e rappresentato questa bipolare visione del mondo: l'imposizione di un modello e di un canone europeo al Nuovo Mondo rivela l'"egologia" (Mignolo 2007 [2005], 34) del Vecchio Continente. Con i primi conquistatori giunge in America lo stile barocco del Siglo de Oro, che in Europa caratterizza la fase post rinascimentale. L'imposizione della cifra stilistica barocca ad una

¹ Scrive Rosalba Campra: "La maggior parte delle storie della letteratura ispanoamericana si apre con le cronache della conquista: questa è la prima ripercussione «letteraria» provocata dall'America. Una scoperta elaborata a partire da una complessa rete testuale in cui la trama di fondo subisce pochissime variazioni nel corso del tempo. Ciò che proviene dall'America- o meglio ciò che di essa si vede- è l'aspetto smisuratamente esotico. Una parola [...] condensa questo atteggiamento: «meraviglia»". (Campra 1989, 25)

² Mignolo sottolinea la differenza tra il concetto di «colonialismo» e quello di «colonialidad» laddove il primo termine rimanda ad un preciso periodo storico e ad un determinato contesto geografico, mentre «colonialidad» sta ad indicare una struttura logica di dominazione che sta alla base dell'ideologia coloniale. Il primo termine viene impiegato da Mignolo per designare una situazione contingente, mentre la colonialità è un'impostazione ideologica; scrive l'autore: "La colonialidad es la lógica del dominio en el mundo moderno/colonial que trasciende el hecho de que el país imperial/colonial sea España, Inglaterra o Estados Unidos [...] La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanon denominó *les damnés de la terre* ...". (Mignolo 2007 [2005], 33-34)

³ Scrive infatti: "no se puede ser moderno sin ser colonial" (Mignolo 2007 [2005], 32).

realtà come quella americana figura come un momento di colonizzazione culturale incapace di tenere in considerazione la cultura autoctona: se in Europa il Barocco si propone come momento di rottura nei confronti dell'arte classica, assorbendo e rielaborando l'esperienza gotica, nel Nuovo Mondo il Barocco perde la sua semantica decostruttiva proprio perché la classicità e la matrice gotica non fanno parte dell'universo culturale indigeno. Pur essendo un'arte europea, in America il Barocco trova comunque una propria forma: la porosità dell'estetica barocca consente di dilatare i limiti del linguaggio sino ad includere l'esperienza americana. Come sottolinea Alejo Carpentier nell'intervista rilasciata a Joaquín Soler Serrano (27 febbraio 1977), l'America Latina, che ignora gli stili classico e gotico, assorbe la lezione barocca poiché le forme dell'arte precolombiana erano forme naturalmente barocche: attraverso l'esempio della raffinata ornamentazione della cattedrale di Mitla ad Oaxaca, Carpentier mostra come il barocchismo fosse già presente nelle culture autoctone prima dell'arrivo degli spagnoli; l'imposizione dell'arte europea da subito, dice Carpentier, offre un risultato ibrido e sincretico: al Barocco spagnolo, infatti, gli artigiani locali aggiungono sin da subito il colorito del linguaggio barocco locale creando una nuova estetica capace di riprodurre il complicato terreno pluriculturale che domina lo scenario americano. Come sottolinea anche José Lezama Lima nel saggio *La expresión americana* (1957), sono molteplici gli esempi della contaminazione dello stile barocco europeo con elementi che appartengono alle culture precolombiane; l'intellettuale cubano si sofferma, per esempio, sull'esempio offerto dall'indio Kondori che nelle sue opere inserisce “los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de Indios reflejaban la desolación de la explotación minera” (2010 [1957], 286). L'esperienza dell'indio appare paradigmatica: “sus portales de piedra compiten en la proliferación y en la calidad con los mejores del barroco europeo” (*Ibidem*); tuttavia, Kondori è solo un esempio di come il barocco si sia dimostrato, in America, capace di incanalare le più diverse esperienze e di costituire l'estetica di una realtà che nasce come incrocio di civiltà.⁴ È proprio la fluidità dei confini dell'arte barocca a permettere che il sincretismo culturale affiori, dando spazio alla tradizione di coloro che nella dialettica colonizzato/colonizzatore costituiscono la parte sacrificabile.

Tuttavia per secoli il canone occidentale condiziona la produzione letteraria autoctona che si costituisce a partire dallo sguardo europeo, abbracciando modelli e forme concepiti in funzione dell'accettazione da parte del mercato europeo. Se, come sottolinea Carpentier, non mancano opere di autori latinoamericani, spesso queste, fino al '900, non trovano una cifra stilistica propria, svincolata da quella europea. È solo nel '900 che le ex colonie vivono una forma di decolonialismo culturale che le porta a cercare

⁴ Ulteriore esempio trattato da Lezama e poi ripreso anche da Giuseppe Ungaretti è l'architetto brasiliano Aleijadinho, figlio di un portoghese e di un'africana, che rappresenta “la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas” (2010 [1957], 288). Ungaretti, parlando dell'Aleijadinho, dice: “... lo scultore-architetto, il Michelangelo mulatto, mutilato delle mani dalla lebbra ...” (2000, 456)

un proprio linguaggio per auto rappresentarsi: lo sforzo intellettuale del XX secolo appare proteso verso la creazione di un linguaggio proprio. La realtà ibrida, sincretica, multiculturale si esprime attraverso una lingua che deve accogliere gli innumerevoli influssi e influenze presenti in un territorio che si è costruito sull'incontro, e talvolta lo scontro, di popolazioni e culture diverse. Alla rivalutazione del meticcio etnico, giudicato per secoli una deviazione dall'egemonia bianca, corrisponde pertanto la ricerca di un codice espressivo includente le varietà costitutive della cultura americana. Il ripensamento dell'incontro culturale come atto fondativo di una nuova identità svincolata dal gerarchizzante pensiero europeo porta alla nascita di una letteratura capace di adeguare la forma al contenuto. Carpentier, nella già citata intervista, afferma che, a partire dal '900 gli intellettuali del Nuovo Mondo

... dieron por primera vez con el instrumento ajustado a lo que se quiere expresar o con otras palabras con un qué ajustado al cómo o un cómo ajustado al un qué, o lo que dirían los estructuralistas con un significado ajustado al significante. A partir de este momento los novelistas empiezan a perderle miedo al idioma barroco, al estilo barroco, a las formas en expansión, a las descripciones profusas y esto nos va conduciendo poco a poco en treinta años aproximadamente a la magnífica expansión de la novela latinoamericana contemporánea. (Entrevista 1977)

La volontà di dare una trasposizione letteraria a quella che José Martí aveva definito “nuestra América mestiza” (2010 [1891], 34) porta gli intellettuali ad una riflessione che parte da un ripensamento della situazione contingente dell'America, delle sue peculiarità, ripensamento svincolato dalla prospettiva egemonica europea. Se il primo fenomeno culturale che sembra mettere in discussione la biancocrazia può essere considerato l'interesse nato in seno alla cultura francese nei confronti della *négritude* e la creazione di centri culturali volti al recupero della silenziata identità africana, come mette in luce Frantz Fanon, queste prime aperture rischiano però di perpetrare un modello universalizzante e generico di quella che viene definita la cultura africana: parlare dell'eredità africana al singolare, infatti, anche se è una tappa fondamentale per una prima apertura verso il margine, rischia di non tenere in considerazione che all'interno del panorama culturale degli afro discendenti vi siano delle differenze non trascurabili.⁵ I caraibici, che indubbiamente accolgono nel loro panorama culturale influenze del continente africano e di coloro che sono arrivati oltreoceano attraverso la brutale tratta negriera, non possono sentirsi inclusi nel recupero dell'africanità intesa come identità

⁵ Scrive Fanon: “A l'affirmation inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine [...] Les chantres de la négritude n'hésiteront pas à transcender les limites du continent. D'Amérique des voix noires vont reprendre cet hymne avec une ampleur accrue [...] Mais, progressivement, les nègres américains se sont aperçus que les problèmes existentiels qui se posaient à eux ne recoupaient pas ceux auxquels étaient confrontés les nègres africains. Les nègres de Chicago ne ressemblaient aux Nigériens et aux Tanganyikais que dans l'exacte mesure où ils se définissaient tous par rapport aux Blancs. Mais les premières confrontations passées, dès que la subjectivité s'est trouvée tranquillisée, les nègres américains se sont aperçus que les problèmes objectifs étaient fondamentalement hétérogènes.” (Fanon 2000 [1962], 169; 172)

nata in seno al contesto africano. L'arcipelago caraibico, con la sua storia mediterranea di incontri e incroci di civiltà,⁶ è un mosaico di etnie e qualsiasi definizione omologante di esso mostra i propri limiti. La ricerca di un linguaggio capace di accogliere la diversità e la specificità dell'universo caraibico porta gli intellettuali a concepire il Barocco come l'estetica naturale del Nuovo Mondo, poiché come afferma Carpentier “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (1984, 119). Il Barocco, come aveva accolto le prime contaminazioni architettoniche nei secoli della colonizzazione, nel XX secolo interpreta la voce del meticciato, inteso come momento chiave dell'edificazione di una realtà decolonizzata. La forma barocca, con la sua fluidità e la sua capacità di includere il discorso periferico, ovvero il “pensamiento fronterizo” di Mignolo (2005, 35), risulta, anche agli occhi del martinicano Glissant, il modo naturale per esprimere la natura caraibica: se il Barocco del Siglo de Oro è concepito come un momento di rottura con la tradizione precedente, “nous entrons de plain-pied dans la modernité ... tout ce qu'on appelle le baroque est naturel pour nous” (2020 [1996], 117-118). È proprio la peculiarità dell'universo caraibico caotico e non imbrigliabile nella linearità classica a costituire il suo nucleo centrale che dev'essere, secondo Glissant, il momento iniziale della delimitazione dell'identità arcipelago. L'intellettuale martinicano, che predilige il termine creolità e non meticciato, ritenendo che questa rappresenti la peculiare casualità dell'incontro e della fusione di tradizioni culturali diverse,⁷ definisce l'identità caraibica rizomatica: è propriamente per questa natura identitaria composita che il Barocco diviene una necessità storica, poiché la sua estetica è la traduzione culturale del concetto di *chaos-monde*.⁸ La totalità mondo che tradizionalmente è stata al centro della ricerca poetica, all'interno del contesto dell'arcipelago caraibico si delinea, secondo Glissant, piuttosto come caos-mondo: una volta superata la visione totalizzante tipica dello sguardo occidentale, infatti, è necessario concepire che il mondo è dominato da un'imprevedibilità che non è riducibile attraverso un pensiero lineare. Il Barocco è naturalmente connotato da una tendenza all'estensione; afferma infatti Glissant (1996):

⁶ Il riferimento è al concetto di Mediterraneo Caribe; si legge per esempio in *El siglo de las luces*: “Dando un salto de milenios, pasaba este Mar Mediterráneo a hacerse heredero del otro Mediterráneo, recibiendo, con el trigo y el latín, el Vino y la Vulgata, la Imposición de los Signos Cristianos.” (2020 [1962], 318)

⁷ Scrive Glissant: “La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation «s'intervalorisent», c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage [...] la créolisation c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité.” (1996, 18-19)

⁸ La definizione di caos-mondo fornita da Glissant rimanda al concetto di mescolanza culturale: “J'appelle chaos-monde [...] le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine. Par conséquent, la définition ou disons l'approche que je propose de cette notion de chaos-monde est bien précise: il s'agit du mélange culturel, qui n'est pas un simple *melting-pot*, par lequel la totalité-monde se trouve aujourd'hui réalisée.” (1996, 82)

Nous savons que dans toutes les cultures du monde, les classicismes sont suivis par des périodes baroques. Et que dans ces périodes baroques se développe une démesure de la mesure. Le baroque ... introduit ... cette démesure de la mesure qui vient prendre le contre-pied de l'ambition classique ... Autrement dit, la fonction du baroque est de prendre le contre-pied de l'ambition et de la prétention classique ... Nous savons bien que tous les arts baroques ... sont des arts de l'étendue, de la prolifération, de la redondance et de la répétition. (93-94)

Da arte della conquista nel periodo coloniale, il Barocco diventa la cifra stilistica della controconquista,⁹ ovvero dell'affrancamento dal canone europeo: come afferma Silvia Albertazzi (2000), le realtà che subiscono il giogo coloniale vivono tre fasi nella creazione di una cultura propria che la studiosa sintetizza nella fortunata formula copia, rigetto, antropofagia. Se l'America Latina nei primi secoli della colonizzazione subisce il paradigmatico processo di deculturazione e successivamente di acculturazione per poi cercare di rigettare il modello, durante il Novecento il fenomeno dell'antropofagia si traduce con l'assimilazione, la rielaborazione della lezione europea e la conseguente nascita di un linguaggio culturale proprio, frutto della *transculturación* teorizzata da Fernando Ortiz.¹⁰ Il Barocco europeo diventa nel discorso teorico dell'arcipelago "nuestro Señor Barroco ... auténtico primer instalado en lo nuestro," il quale "aparece cuando ya [los americanos] se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador" (Lezama Lima 2010 [1957], 269). Carpentier ritiene che la letteratura nel '900 non possa esimersi dalla ricerca di un linguaggio capace di rappresentare a livello di significante quel significato precipuo dell'America che l'intellettuale definisce un continente "profundamente barroco" (Carpentier 1977, intervista). Il barocchismo è dunque, anche secondo Carpentier, insito nella natura americana, è qualcosa di naturale, che appartiene allo stesso paesaggio; in *El siglo de las luces* Carpentier, descrivendo la proliferante vegetazione caraibica scrive che "el lenguaje, en estas Islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora,

⁹ Lezama Lima nel saggio *La expresión americana* scrive: "... entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista" (1957, 268).

¹⁰ Nel saggio *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ortiz scrive: "[...] nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. [...] Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. [...] Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola." (1940, 184; 189).

para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias” (2020 [1962], 232), poiché la natura caraibica crea spontaneamente ciò che in Europa costituisce l’obiettivo della creazione artistica. Le forme ridondanti, proliferanti e dotate di un’intrinseca ricchezza fanno parte dello scenario americano e il compito dell’intellettuale è quello di trovare un linguaggio che traduca questa varietà, senza mortificarla entro i confini di un paradigma estraneo come quello europeo. I primi scritti di viaggio tendono a ridurre la portata semantica della novità caraibica all’interno dell’immaginario europeo: le descrizioni del paesaggio divengono comparazioni all’interno delle quali ridurre l’elemento indigeno entro i limiti della conoscenza eurocentrica, andando a costruire similitudini omologanti, addomesticando ciò che appare come inedito.¹¹ È solo quando non si cercherà più di ridimensionare la diversità che caratterizza il nuovo continente che potrà emergere una letteratura autoctona: *lo real maravilloso* che Carpentier teorizza nel prologo de *El reino de este mundo*, quella meraviglia che è propria dell’universo americano, che il poeta non deve più cercare nella cultura, ma nella natura che lo circonda.¹² Carpentier sottolinea come la meraviglia sia stata ricercata a lungo dagli intellettuali europei, mentre

... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” ... la sensación de lo maravilloso presupone una fe ... Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso ... pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera. (2012 [1949], 7-9)

Se *lo real maravilloso* di Carpentier presuppone una fede, la sua forma letteraria, il Barocco, è concepita come “un estado del espíritu” (Carpentier 1972, 305): non è solo un’estetica, ma è un’affermazione identitaria, un modo d’essere e di guardare la realtà. Lontano dalla sua connotazione di stile decadente, il Barocco concepito da Carpentier è l’espressione di un “lujo” (Carpentier 1977, intervista), di un momento di raffinata creatività. Gli intellettuali caraibici pertanto, in accordo con le teorie di D’Ors, rifiutano di concepire il Barocco come un linguaggio circoscritto, dal punto di vista storico, al XVII secolo, ma lo leggono piuttosto come “una constante histórica que se encuentra en

¹¹ Questa tendenza sfocerà nel processo di rinomina dei luoghi e degli elementi propri dell’universo americano. Già Colombo utilizza questa prospettiva, infatti nel *Diario di bordo* si legge ad esempio: “L’Ammiraglio diede a quel fiume e a quel porto il nome di San Salvador [...] Percorsa un’altra lega, vide un fiume di imboccatura non tanto grande, al quale pose il nome di Rio de la Luna.” (Colombo 2019 [1985], 72)

¹² Scrive Carpentier: “... me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretención de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años.” (2012 [1949], 5)

épocas tan distantes entre sí como el alejandrismo de la Contrarreforma y este del período de “fin de siglo,” es decir, de finales del siglo XIX - y que se manifiesta en las más diversas regiones tanto de Oriente como de Occidente” (D’Ors 1964, 67).

Il carattere eccezionale e le particolarità della realtà americana divengono dunque il fulcro delle riflessioni teoriche: sia il Caribe ispanofono che quello francofono cercano, nel corso del XX secolo, il riscatto della propria diversità attraverso uno stile proprio. La celebrazione delle peculiarità del contesto antillano si traduce, nel saggio *Éloge de la créolité* (1999 [1989]) di Bernabé, Chamoiseau e Confiant, in una decisa affermazione della creolità quale cifra distintiva dell’universo delle Antille francofone. La riflessione sulla creolità si apre con un’asserzione paradigmatica:

Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles ... Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux: une vigilance, ou mieux encore, une sorte d’enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde. Ces paroles que nous vous transmettons ne relèvent pas de la théorie, ni de principes savants ... Elles ne s’adressent pas aux seuls écrivains, mais à tout concepteur de notre espace (l’archipel et ses contreforts de terre ferme, les immensités continentales), dans quelque discipline que ce soit, en quête douloureuse d’une pensée plus fertile, d’une expression plus juste, d’une esthétique plus vraie (1999 [1989], 20).

Gli intellettuali martinicani concepiscono come momento fondativo l’acquisita consapevolezza della propria identità svincolata dal modello europeo:

Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s’est trouvé “exotisé” par la vision française que nous avons dû adopter. ... Surdéterminés tout du long, en histoire, en pensées, en vie quotidienne, en idéaux (même progressistes), dans une attrape de dépendance culturelle, de dépendance politique, de dépendance économique, nous avons été déportés de nous-mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale. Cela détermina une écriture pour l’Autre, une écriture empruntée, ancrée dans les valeurs françaises, ou en tout cas hors de cette terre, et qui, en dépit de certains aspects positifs, n’a fait qu’entretenir dans nos esprits la domination d’un ailleurs... (1999 [1989], 22).

Ciò che emerge dal pensiero di intellettuali come i cubani Carpentier e Lezama Lima o i martinicani Glissant, Bernabé, Chamoiseau e Confiant è dunque la prima tappa della modernità caraibica: non si potrà parlare di un’identità-arcipelago finché non verranno fagocitate le forme europee, finché non verranno spogliate del secolare marchio dello sguardo gerarchizzante che ha dominato per secoli. È necessario esimersi dal continuare ad adottare la prospettiva dell’Altro, abbandonare il pensiero che pretende di creare una distinzione tra le culture dominanti e quelle periferiche e affrancarsi dal pensiero ossessivo dell’universalità, ovvero il “vieux syndrome de colonisé: ce dernier craint de n’être que ce lui-même dévalorisé, tout en étant honteux de vouloir être ce qu’est son maître” (Bernabé-Chamoiseau-Confiant 1999 [1989], 106). Glissant introduce il concetto di “la pensée de la trace” (1996, 17) come forma di resistenza al pensiero di sistema perché capace di cogliere i fenomeni di creolizzazione che rimangono esclusi da un canone rigido.

La modernità del Caribe, dunque, si costruisce attraverso l'affermazione di quei barocchismi e meticciati che per secoli avevano costituito le stigmate del colonizzato, ma che nel '900 diventano momenti fondativi di un'identità nuova, multiforme e libera dall'egologia europea.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTAZZI, S. 2000. *Lo sguardo dell'altro*. Roma: Carocci.
- BERNABÉ, J., CHAMOISEAU, P. e CONFIANT, R. 1999 [1989]. *Elogio della creolità. Éloge de la creolité*. Como: Ibis.
- CAMPRA, R. 1989. "Italia frente a la literatura hispanoamericana: descubrimientos, insistencias, olvidos." In L. Íñigo Madrigal (eds.). *La literatura hispanoamericana vista desde Europa*, 25-35. Ginevra: Fundación Simón I. Patiño.
- CARPENTIER, A. 1977. <<https://www.youtube.com/watch?v=inF8qRk4RDU>> [Ultima consultazione 02.12.2022].
- 2012 [1949]. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- 2020 [1962]. *El siglo de las luces*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1972. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1984. *Razón de ser*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- COLOMBO, C. 2019. *Diario di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*. In G. Ferro (ed.). Milano: Mursia.
- D'ORS, E. 1964. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar.
- FANON, F. 2000 [1961]. *Les damnés de la terre. A verba futurorum*. <<http://www.averbafuturorum.com>> [Ultima consultazione 09.09.2023].
- GLISSANT, É. 2020 [1996]. *Introduction à une poétique du divers*. France: Gallimard.
- LEZAMA LIMA, J. 2010 [1957]. "La expresión americana." In L. Rafael (ed.). *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, 245-347. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- MARTÍ, J. 2010 [1891]. "Nuestra América." In L. Rafael (ed.). *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, 25-39. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- MIGNOLO, W. D. 2007 [2005]. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- O'GORMAN, E. 1958. *La invención de América: el universalismo de la cultura occidental*. México: Ed. Universidad Autónoma de México.
- ORTIZ, F. 2010 [1940]. "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar." In *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, a cura di Luis Rafael, 79-189. Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- TODOROV, T. 2014 [1982]. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*. Torino: Einaudi.
- UNGARETTI, G. 2000. In P. Montefoschi (ed.). *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. Milano: Mondadori.