



## INTERTESTUALITÀ ED ERUDIZIONE NEI BESTIARI ISPANOAMERICANI

Daniel Raffini  
(Università di Roma «La Sapienza»)

**Riassunto.** L'articolo affronta il tema dei rapporti tra i bestiari ispanoamericani contemporanei e la tradizione letteraria. Questi testi dimostrano infatti una gran varietà di fonti: bestiari medievali, mitologia greco-romana, leggende orientali, cronache degli scopritori, mitologia precolombiana, letteratura moderna, ecc. Si affronterà il rapporto degli autori di bestiari con questa varietà di tradizioni, concentrandosi in particolare sui casi di Anderson Imbert, Hernández Catá, Borges e Guerrero, Arreola e Avilés Fabila.

**Abstract.** The article discusses the issue of relations between contemporary Latin-American bestiary and literary tradition. These texts show in fact a variety of sources: medieval bestiary, Greek-Roman mythology, oriental legends, chronicles of the discoverers, pre-Columbian mythology, modern literature, etc. It will address the relationship of the bestiary authors with this variety of traditions, focusing in particular on the cases of Anderson Imbert, Hernández Catá, Borges and Guerrero, Arreola and Aviles Fabila.

**Parole chiave.** Bestiario, Intertestualità, Borges, Arreola, Avilés Fabila

**Keywords.** Bestiary, Intertextuality, Borges, Arreola, Avilés Fabila

Mario Benedetti è autore di un breve racconto dal titolo *Bestiario*, apparso nel 1989 nella raccolta *Despistes y franquezas*. Si tratta del resoconto dell'assemblea annuale della fauna artistica e letteraria. Tra i presenti ci sono «el Loro de Flaubert, el Asno de Buridán, la Paloma de Picasso, los Centauros de Darío, el Cuervo de Poe, el Rinoceronte de Ionesco y las Avispas de Aristófanés» (Benedetti, M. 1989: 26). La riunione è convocata allo scopo di eleggere il Rinoceronte di Ionesco come presidente onorario. Ma la discussione assume subito toni surreali. Esordisce uno dei centauri di Darío con la frase «yo comprendo el secreto de la bestia» (Benedetti, M. 1989: 26), il Pappagallo di Flaubert ribatte con una serie di parole sconnesse in francese, la Paloma di Picasso non riesce a esprimersi in modo migliore che defecando sulla testa del rinoceronte di Ionesco, mentre una decisa bocciatura viene dalle Vespe di Aristofane, appoggiate dal Corvo di Poe, che chiude la questione col suo tipico «nunca más» (Benedetti, M. 1989: 27). Anche se non si tratta propriamente di un bestiario<sup>1</sup>, il racconto di Benedetti può essere considerato un'esasperazione parodica di due caratteristiche tipiche dei bestiari novecenteschi: l'intertestualità e l'erudizione.

Per intertestualità si intende il riferimento più o meno esplicito a opere letterarie precedenti. Per erudizione ci si riferisce invece alla conoscenza da parte di chi scrive di una determinata tradizione culturale. L'erudizione è insomma il mezzo attraverso il quale l'autore può operare l'intertestualità. Nel contesto del bestiario l'erudizione e l'intertestualità riguardano dunque il rapporto che si viene a instaurare tra i nuovi testi e la tradizione del genere, ma anche con altre forme letterarie. Nei bestiari medievali erano riproposte una serie di storie e credenze intorno agli animali, che risultano codificate a partire dal *Physiologus*<sup>2</sup> e non subiscono modificazioni consistenti per tutto il Medioevo. Quelle storie che nei bestiari medievali erano parte una tradizione consolidata, nei testi contemporanei diventano riferimenti eruditi. La stessa ripresa del genere antico del bestiario in epoca contemporanea può essere considerata un'operazione di carattere erudito, giacché presuppone la conoscenza di una tradizione precedente. Da qui deriva il carattere intertestuale tipico dei bestiari novecenteschi, che si concretizza nel dialogo che essi instaurano con altri testi letterari più o meno antichi. Questo ci permette di individuare la continuità del genere bestiario nel corso della storia. L'influenza può venire da lontano, come nel caso della favolistica greco-romana e dei bestiari medievali, o da più vicino, come gli autori ottocenteschi o gli stessi autori del XX secolo.

<sup>1</sup> Il bestiario inteso come genere letterario è una raccolta di testi brevi, ognuno su un animale. Tali testi non sono di solito di carattere narrativo, ma paradigmatico, giacché gli animali assumono funzioni referenziali, rimandano a un significato esterno ad essi. Tale significato varia a seconda delle epoche: nel Medioevo tendeva ad essere etico-religioso, mentre in epoca contemporanea ha spesso carattere esistenziale o satirico.

<sup>2</sup> Il *Physiologus* è considerato il primo bestiario, risale al IV secolo d.C., e fu scritto probabilmente ad Alessandria d'Egitto. Da esso deriva la tradizione bestiaristica medievale latina e romanza.

Nel prologo a *El gato de Cheshire*<sup>3</sup> Anderson Imbert parla proprio dell'utilizzo dell'intertestualità e della ripresa delle forme letterarie tradizionali. Lo scrittore sottolinea la funzione centrale svolta dalla lettura nel momento di calare l'idea nella forma letteraria: «Aquellos intentos se hicieron cada vez menos torpes, gracias a la Biblioteca» (Anderson Imbert, E. 1965: 8). Nei racconti di Anderson Imbert l'intuizione poetica è concretizzata attraverso il ricorso all'erudizione. Lo scrittore argentino giustifica poi la ripresa delle forme tradizionali, in cui rientra il bestiario:

El arte de contar, que arrancó de la mitología y el folklore, después reelaboró también los moldes más fijos de la literatura. El narrador de gusto clásico –para quien la *originalidad*, a diferencia del narrador de gusto romántico, es más estilística que temática– junta sin disimular lo que ha inventado y lo que ha construido con invenciones ajenas. En el acto de aprovechar antiguas ficciones siente la alegría de pellizcar una masa tradicional y conseguir, con un nuevo movimiento del espíritu, una figura sorprendente. (Anderson Imbert, E. 1965: 8)

Lo scrittore moderno riprende le forme antiche con uno spirito innovatore e ha come scopo la creazione del nuovo attraverso la ripresa del vecchio. Questa operazione è centrale nella rinascita del bestiario ed è la base dell'originalità assunta dal genere nel XX secolo. Lo scrittore è il filtro attraverso il quale l'erudizione deve passare per farsi di nuovo letteratura, attingendo alle forme contemporanee della riscrittura, della parodia e del pastiche:

Los libros en los que aprendí a contar no se comunican entre sí –son como mónada, diría Leibnitz, otro matemático y poeta– pero se comunican en mí, lector y escritor, origen de la armonía preestablecida en mi biblioteca privada. (Anderson Imbert, E. 1965: 8)

In queste premesse di Anderson Imbert possiamo individuare le premesse di tutti gli autori dei bestiari del Novecento ispanoamericano. Intertestualità ed erudizione, biblioteca e tradizione, costituiscono gli elementi base dai quali questi autori partono per costruire il loro personalissimo mondo poetico incentrato sulle figure animali.

Già nel 1919 Alfonso Hernández Catá in *La casa de fieras*, uno dei primi bestiari novecenteschi, dichiara di rifarsi alla tradizione animalista precedente, che è presa come ispirazione e punto di partenza. Nell'introduzione all'opera egli ammette l'influenza della tradizione favolistica, ma aggiunge che furono

---

<sup>3</sup> All'interno di questa raccolta è contenuto un breve ma importante *Bestiario*, nel quale lo scrittore argentino si confronta con la tradizione del genere.

soprattutto autori più recenti ad affascinarlo e influenzarlo, determinando forse la scelta stessa della stesura dell'opera:

Michelet, Fabre, Kipling, Abel Benarro, Jules Renard, Maeterlick, Colette y tantos más, ¡Cuán generosamente supisteis salir de la deificación humana para acercaros a los animales! Les describisteis, contasteis sus luchas, contasteis sus virtudes, presentasteis sus penas, mostrasteis a los hombres ciegos la maravilla de sus intuiciones; y dijisteis siquiera un poco de lo mucho que ellos dirían si pudieran dar forma verbal a la luz de su instinto, tan próximo en muchas ocasiones a nuestra inteligencia. Vaya, pues, a vosotros el eco de la atención que estas páginas logren remover. (Hernández Catá, A. 1919: 11)

Ma accanto a quest'elogio, che diventa una dedica ai grandi autori che ispirarono la sua opera, Hernández Catá pone un rifiuto netto della citazione e rivendica la propria novità:

Almidonar las líneas con cita, para darles el falso empaque de la erudición sería pueril, esteril. [...] Enumerar en largas hilera, sostenida por la argamasa de los adjetivos, obras antiguas, y hasta señalar con somero tino las modernísimas de Lugones, de Tablada, de Apollinaire, de Moreno Villa, de Charles Derennes, sería más fácil que tratar de mirar con ojos nuevos. (Hernández Catá, A. 1919: 11)

L'autore dunque rifiuta l'utilizzo della citazione come mezzo per ostentare quella che lui definisce una falsa erudizione e gli autori precedenti fungono solo da ispirazione e punto di partenza dal quale sviluppare una visione personale e nuova. Servirà una personalità come quella di Jorge Luis Borges per fare di questa falsa erudizione una delle intuizioni più riuscite della storia della letteratura. Se si parla di erudizione non si può infatti fare a meno di citare il *Manual de zoología fantástica*<sup>4</sup> di Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, in cui troviamo «el origen de la vertiente bibliófila e idealista del bestiario contemporáneo iberoamericano» (Noguerol Jiménez, F. 2001: 128). Il libro si presenta come una selezione delle figure immaginarie che popolano la letteratura e le tradizioni popolari di tutto il mondo. *Manual de zoología fantástica* è frutto di un lungo lavoro di spoglio delle fonti. Così Margaret Mason e Yulan Washburn, i primi studiosi ad interessarsi del bestiario ispanoamericano, descrivono il metodo di lavoro dello scrittore argentino:

<sup>4</sup> Il libro esce con questo titolo nel 1957, ma sarà ripubblicato dieci anni più tardi con il titolo di *Libro de los seres imaginarios* e con nuovi capitoli aggiunti.

Is it as if Borges, who has read widely and erratically all his life, kept note cards at hand and collected over the years all the weird and bizarre creatures that have been conceived by man, in the Orient, in the West, and across time from the ancient civilizations of Egypt and China down to the present day. (Mason, M. Washburn, Y. 1974: 204-205)

Per compilare il suo bestiario, Borges ricorre alla propria biblioteca, alle sue letture così vaste e variate. L'opera di Borges si pone quindi prima che come l'opera di uno scrittore, come quella di un lettore. Per questo motivo non possiamo non far riferimento ad essa quando di parla di intertestualità e di erudizione. Il *Manual de zoología fantástica*, così come altre opere di Borges, è un bestiario nel senso antico di raccolta, elenco, mentre è un collage nel senso moderno nel momento in cui attinge a piacimento ai materiali più vari, spostandosi da una parte all'altra dell'immensa mappa della letteratura.

L'utilizzo delle fonti da parte di Borges è insomma del tutto libero e risponde solo alla volontà dell'autore. Borges non si pone dal punto di vista dello studioso e del filologo, ma da quello del lettore curioso e dell'inventore di sogni letterari. L'erudizione non funziona qui da vincolo, ma come fonte di materiali da rielaborare liberamente per il piacere di chi legge. Scrive Yelin che «para Borges y Guerrero el modelo del bestiario se presenta como una forma que permite mezclar la erudición libresca con la imaginación pura» (Yelin, J. 2009: 749). Una delle conseguenze di questa estrema libertà è il fatto che l'autore a volte inventi persino le proprie fonti. Shulz-Cruz avverte che nell'opera di Borges «hay notas y referencias que no son confiables del todo, aunque, a primera vista, parecerían ser serias» (Shulz-Cruz, B. 1992: 248) e riporta l'esempio dell'idea attribuita falsamente a Descartes riguardo il fatto che gli animali potrebbero parlare se solo lo volessero.

L'accostamento di materiali eterogenei, tipico delle antologie curate da Borges, raggiunge qui il suo massimo livello. Per questo motivo l'autore consiglia una lettura saltuaria e avverte che l'opera, nonostante il taglio enciclopedico, non esaurisce la vastità della materia:

Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito. (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957)

Gli animali di Borges sono calati nel tempo, è descritto il loro divenire nel corso della storia nella letteratura, nelle arti e nella leggenda. Possiamo prendere come esempio di questa dimensione storica la voce dedicata all'anfisbena, ricca di fonti che permettono allo scrittore di scrivere una sorta di



153

storia condensata di questo animale fantastico e del genere stesso del bestiario. La prima fonte citata è la *Farsalia* di Lucano, che Borges conosce attraverso la rielaborazione secentesca di Juan de Jáuregui. Qui appare l'anfisbena, favoloso serpente con una testa ad ogni estremità, e torna pochi secoli dopo nella descrizione di Plinio, che ci parla del suo veleno. Plinio è la fonte principale dei bestiari medievali, ed ecco allora apparire la figura di Brunetto Latini, il cui testo sull'anfisbena è citato ampiamente. Ma la fortuna dell'anfisbena arriva a punto di arresto con l'opera di Thomas Browne che «observó que no hay animal sin abajo, arriba, adelante, atrás, izquierda y derecha, y negó que pudiera existir la anfisbena» (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957). Eccoci dunque al giro di boa, la negazione da parte del razionalismo secentesco della tradizione fantastica del bestiario. Ma la storia raccontata da Borges non finisce qui, con un netto spostamento geografico ci riferisce infatti della presenza di un serpente a due teste in America.

Lo schema proposto per l'anfisbena ritorna in moltissimi dei testi che compongono l'opera. I riferimenti proposti da Borges non vogliono delineare una cronologia esauriente delle apparizioni dell'animale legendario, ma ne tratteggiano un ritratto a grandi linee. Ancora una volta la ricerca non tende alla filologia, ciò che affascina Borges è piuttosto la continuità delle tradizioni e il loro carattere profondamente umano e metafisico allo stesso tempo, che lo attrae irresistibilmente e misteriosamente:

Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón aparece en distintas latitudes y edades. (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957)

Per la sua ricerca Borges fece uso di una moltitudine di testi di letteratura antica e moderna e di studi di specialisti in leggende e folklore. Sarebbe qui impossibile ricercare tutte le fonti da cui Borges attinse il suo materiale, ma possiamo farci un'idea dei testi più importanti e soprattutto delle varie aree di provenienza delle figure descritte<sup>5</sup>. Oltre a testi più specifici, Borges fece uso anche di alcune enciclopedie come il *Classical Dictionary* di John Lemprière, il *Thesaurus poeticus linguae latinae* di Luis Quicherat, il *Dictionnaire de la mythologie greque et romaine* di Pierre Grimal e la sempre presente *Encyclopedia Britannica*. Un gran numero di animali del manuale di Borges derivano dalla tradizione mediorientale e araba. Grande peso in questo campo ebbero *Le mille e una notte*, che Borges poté consultare nelle edizioni inglesi riccamente annotate di Richard Francis Burton ed Edward William Lane. Da qui Borges riprese moltissimi animali, tra l'A Bao A Qu, il Burak, il Cavallo di Mare, il Simur, il

<sup>5</sup> Le fonti citate in questa ricostruzione sono desunte dall'opera stessa di Borges e dalla nota al testo dell'edizione italiana *Il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2008.

Bahamut, le Nesnas e il Ruc. Per il mondo islamico attinge materiali anche dalle *Meraviglie del creato* del persiano al-Qazwini e dal *Libro degli animali* di al-Yahiz. Anche la tradizione cinese svolge un ruolo importante nel bestiario di Borges. In *Fauna cinese* l'autore compendia gli animali delle leggende popolari cinesi, ma molto importante per il bestiario è anche la spiritualità dell'estremo oriente, da cui derivano figure come il drago dello Yin, gli spiriti del Fiume Giallo e delle sacre Montagne e le Tigri Cardinali. Al mondo delle religioni rimandano anche le voci sulla cultura indiana con un grande peso del buddhismo. Vengono dall'India le figure del Centoteste, del Garuda, dell'Elefante che annunciò la nascita di Buddha, dei Naga e della Lepre Lunare. C'è poi il mondo ebraico e quello delle leggende nordiche.

I due nuclei tematici più vicini alla tradizione occidentale sono invece la mitologia greco-romana e il bestiario medievale. Le voci connesse alla mitologia antica sono circa una ventina e riprendono figure famosissime come le Arpie, il Centauro, le Sirene e l'Idra di Lernia. Riguardo l'origine del Centauro Borges propone una curiosa teoria: «Como los griegos de la época homérica desconocían la equitación, se conjetura que el primer nómada que vieron les pareció todo uno con su caballo» e aggiunge che «los soldados de Pizarro o de Hernán Cortés también fueron centauros para los indios» (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957). Legato al centauro è l'Ittiocentauro, a metà tra un centauro e un tritone, un essere due volte ibrido, una curiosità mitologica che Borges ripescava tra i riferimenti fatti da pochi autori antichi. Ma non sono le uniche figure minori della mitologia riprese da Borges: nella sua opera troviamo anche le Lamie, metà donne e metà serpenti e i Lemuri, spiriti maligni dei morti nell'antica Roma. Dal bestiario medievale sono riprese molte figure tipiche, come il Mirmicoleone, la Fenice, l'Anfisbena, il Basilisco, la Manticora, la Salamandra, l'Unicorno, la Remora e la Balena. Per descrivere le proprietà di quest'ultima Borges utilizza una citazione diretta di un bestiario anglosassone medievale, che racconta degli inganni dell'animale che si finge un'isola per attirare i marinai stanchi ed emana dalla bocca un odore che attira i pesci. Borges torna a parlare direttamente di bestiari quando afferma che «en la Edad Media, la simbología del grifo es contradictoria. Un bestiario italiano dice que significa el demonio; en general, es emblema de Cristo» (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957). Nel capitolo sul Mirmicoleone, oltre a svelare l'errore di traduzione che diede vita all'animale, Borges cita il passo del *Physiologus* in cui esso è descritto. Riguardo la Pantera Borges precisa che nei bestiari medievali questo termine non si riferiva all'animale reale che conosciamo oggi, ma a un animale dolce e solitario che attirava a sé gli altri animali con il profumo del suo alito e ricorda che nella Bibbia greca dei Settanta il termine pantera è usato come epiteto di Gesù.

La stessa differenza tra l'animale reale e quello dei bestiari è messa in luce nel caso del pellicano e Borges riporta anche la leggenda, ripresa dai bestiari, che essi siano in grado di resuscitare i figli. Un animale abbastanza raro del bestiario

ripreso da Borges è il Crocota, il cui nome deriva probabilmente dalla corruzione del nome scientifico della iena e che si presenta come un lupo-cane in grado di masticare e digerire qualsiasi cosa. Da esso deriva il Leucocrocota, tra le sue caratteristiche ci sono un canto dolcissimo e il fatto di comporsi di parti di vari animali: «tiene patas de ciervo, cuello, cola y pecho de león, cabeza de tejón, pezuñas partidas, boca hasta las orejas y un hueso continuo en lugar de dientes» (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957). Ci troviamo insomma di fronte a un ibrido mostruoso tipico del bestiario medievale, descritto come nei bestiari nelle sue caratteristiche senza il riferimento ai mutamenti dell'animale nella storia. La voce sul Crocota e sul Leucota si configura dunque esattamente come la voce di un bestiario medievale nel quale sia stata tagliata la parte allegorico-teologica<sup>6</sup>. Questi e molti altri riferimenti diretti dimostrano come tra le letture di Borges ci fossero anche i bestiari medievali. Ma la maggior parte degli animali della mitologia e del bestiario, ancora di più di quelli orientali, sono soggetti nel bestiario di Borges e Guerrero al divenire storico e al ridimensionamento delle loro proprietà fino alla negazione stessa della loro esistenza. Questo riflette il processo storico, avvenuto effettivamente in occidente, di decadenza degli animali mitologici e leggendari di fronte all'avvento del razionalismo e della scienza.

Molto peso nell'opera di Borges hanno anche le letterature moderne, dalle quali Borges estrapola alcune fantasie di scrittori. Una trilogia esemplare è quella costituita dai sogni di tre scrittori: Franz Kafka, Clive Staples Lewis ed Edgar Allan Poe. Il mondo del sogno mette questi animali moderni alla stregua di quelli antichi e li circonda di un'aurea di mistero. Da *Perelandra* di C.S. Lewis, Borges riprende un passo in cui lo scrittore parla dell'incontro con un animale quasi irreali. Ciò che attira l'uomo è il suo bellissimo canto, ma quando si trova davanti all'animale vede che il suo aspetto è ordinario, quasi sgradevole. L'animale, docile, cerca all'inizio di fuggire poi si avvicina timido all'uomo e quando è lasciato di nuovo solo ricomincia a cantare. L'uomo allora capisce l'essenza dell'animale, «su evidente deseo de ser para siempre un sonido y sólo un sonido, en la espesura central de aquellos bosques inexplorados» (Borges, J.L. – Guerrero, M. 1957). Molto importante è anche la *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert, dalla quale Borges cita letteralmente alcuni passi per la descrizione del Catoblepa, di cui si dice che guarda sempre a terra perché il suo sguardo, come quello del Basilisco e delle Gorgoni, ha la proprietà di pietrificare all'istante. Da Flaubert è ripresa anche la figura dei Nesnas, uomini a metà, come mezzo corpo, mezza testa, un braccio, una gamba. Da Lewis Carroll Borges riprende invece il gatto di Cheshire, risalendo però all'indietro e cercandone l'origine nel detto *grin like a Cheshire cat*, a cui lo stesso autore di *Alice in wonderland* si sarebbe

<sup>6</sup> Nei bestiari medievali le voci sui singoli animali erano divise in due parti: una descrittiva, in cui si descriveva l'aspetto dell'animale e il suo comportamento, e una allegorica, in cui si spiegava il significato etico-religioso dell'animale in questione.



ispirato. Di Kafka, oltre al testo già citato, Borges cita anche la famosa figura di Odradek e un brano su un Gatto-Agnello, che ispirerà anche Avilés Fabila per uno degli animali del suo *Bestiario de seres prodigiosos*. Per i brani di Kafka, come per quelli di Lewis, si può parlare di antologia più che di intertestualità, giacché Borges si limita a riportarli così come sono senza alcun intervento o paratesto, al massimo cambiando il titolo. Un'ultima importante fonte di ispirazione per Borges sono gli animali creati dalla mente dei filosofi, tra cui incontriamo gli angeli e i demoni di Swedenborg, la statua sensibile di Condillac e l'animale ipotetico di Lotze. Perfino la scienza entra in questo bestiario immaginario, con gli animali sferici, che non sono altro che i pianeti considerati come organismi viventi, un'idea scientifica molto in voga fino ai giorni nostri.

Come per Borges, anche per Arreola l'intertestualità e l'erudizione sono caratteri costitutivi della sua letteratura e della sua poetica, ancor prima che del suo bestiario:

Arreola es un gran lector y su inspiración depende más de la palabra escrita que de la vida. Sus enunciados son a veces glosas o están salpicados de alusiones. Puede observarse con facilidad que, en este escritor, la tendencia a hacer literatura con la literatura, de ella o desde ella, es mucho más inclusiva. (Koch, D. 2011:45)

Questa tendenza si fa estremamente importante nella stesura del suo *Bestiario*, che è stato definito da Kristeva come un «mosaico di citazioni» (Kristeva, J. 1978: 121). Esso si pone come modello di intertestualità e rielaborazione delle fonti più disparate: dalla mitologia antica alla letteratura medievale, fino alle cronache degli scopritori americani e ai favolisti moderni.

La molteplicità delle fonti e delle tradizioni a cui il bestiario di Arreola rimanda allarga i confini del genere del bestiario aprendolo alle nuove forme della modernità. La ripresa dell'antico modello si unisce infatti alla necessità di dargli nuova vita attraverso l'attribuzione di nuovi significati. In questa resinificazione sta la grande sfida del bestiario di Arreola e di tutti i bestiari del XX secolo.

Funzione importante è giocata in Arreola dal mondo medievale. La prima caratteristica che egli riprende dai generi letterari animalisti antichi (come la favola, il bestiario e l'apologo) è quella di usare gli animali per criticare l'uomo, rappresentando in essi i vizi e i difetti delle persone, in una visione satirica e critica. L'animale come caricatura dell'uomo può sembrare un concetto abbastanza moderno, tuttavia esso appartiene alla tradizione animalistica praticamente dalle sue origini.

In molti casi Arreola ricorre all'ironia per perseguire il suo fine satirico. Nel rinoceronte di Arreola vediamo il ritratto picaresco un cavaliere sbadato e decadente, una sorta di Don Quijote del mondo animale. Le cariche del

rinoceronte quasi mai colpiscono il loro obiettivo, ma l'animale si accontenta di dimostrare la propria forza. Il riferimento al mondo medievale è diretto quando Arreola scrive:

Cargados de armadura excesiva, los rinocerontes en celo se entregan en el claro del bosque a un torneo desprovisto de gracia y destreza, en el que solo cuenta la calidad medieval del encontronazo. (Arreola, J.J. 1998: 80)

Anche la misoginia presente in molti dei testi dello scrittore messicano rimanda al mondo medievale. Dalla tradizione del bestiario medievale Arreola riprende poi alcune credenze sugli animali. Ad esempio Arreola riprende la leggenda dell'unicorno e la fanciulla ma, poiché nel suo bestiario appaiono solo animali reali, con un abile spostamento la attribuisce al rinoceronte. Rimanda al bestiario medievale la capacità dello struzzo di digerire qualsiasi cosa, persino i metalli, così come nell'ambiguità del sesso della iena.

Arreola, a differenza di Borges, dimostra di tener presenti anche i bestiari americani degli scopritori. Nella voce sull'*ajolote* cita come fonte Bernardino de Sahagún e riporta la leggenda sull'origine di tali animali, citando direttamente le parole del frate contenute nella *Historia de las cosas de la Nueva España*:

Dijéronme los viejos que comían *axolotl* asados que estos pejes venían de una dama principal que estaba con su costumbre, y que un señor de otro lugar le había tomado por fuerza y ella no quiso su descendencia, y que se había lavado luego en la laguna que dicen *Axoltitla* y que de allí vienen los acholotes. (Arreola, J.J. 1998:102)

Il testo si conclude con la citazione di due biologi, che avrebbero scoperto che la femmina dell'*axolotl* è soggetta a mestruazioni. In questo modo Arreola combina gli studi scientifici alla leggenda, dandoci un esempio di quel mosaico di fonti di cui si compone la sua opera.

Anche nel bestiario di Avilés Fabila, che si pone come sintesi dei caratteri del bestiario contemporaneo, le fonti e i riferimenti culturali sono molteplici: troviamo gli animali della tradizione bestiaristica e della mitologica, le creature che popolano le leggende messicane o orientali, gli esseri inventati dall'autore stesso. Gli animali che Avilés Fabila riprende da queste tradizioni così eterogenee sono reinterpretati dall'autore con lo scopo di sostenere una propria visione personale e critica<sup>7</sup>. In questo Avilés Fabila compie un'azione in sintonia

<sup>7</sup> Riguardo il carattere personale degli animali descritti e alla creazione di nuovi esseri, che finiscono per diventare un modo dell'autore per esorcizzare i propri demoni, parla lo stesso Avilés Fabila nella nota introduttiva, in cui scrive «Este libro es el resultado de muchos años de fantasías. He vivido apasionado por los animales y seres fabulosos. Desde muy niño gozaba con la lectura de la mitología griega: gorgonas, esfinges,

con quella compiuta da Arreola nel suo bestiario, modello fondamentale per chiunque si sia accostato dopo di lui a questo genere. Ma tra gli autori moderni e contemporanei da cui Avilés Fabila attinge ci sono anche Flaubert, in particolare i mostri de *La tentación de Saint Antoine*, Kafka, dal quale prende lo spunto per il *gato-cordero*, e Borges, fonte imprescindibile per parlare degli animali della tradizione. Il nome di Flaubert è citato direttamente in due racconti. Il primo è *El martikhoras*, in cui Avilés Fabila trascrive direttamente le parole dello scrittore francese, che parla della manticora come come un «rojo león, gigantesco, de semblante subhumano, con tres filas de dientes» (Avilés Fabila, R. 2001: 45) e poco più avanti completa, parafrasando Flaubert, la descrizione:

Si recordamos con exactitud *La tentación de San Antonio* sabremos que el martikhoras escupe la peste, lanza espinas semejantes a flechas por la cola y sus uñas son como brutales berrenos que laceran a sus enemigos hasta dejarlos machacados. (Avilés Fabila, R. 2001: 45)

Si tratta di uno dei capitoli di *Los animales prodigiosos* in cui risulta applicato il carattere paradigmatico e descrittivo del bestiario. La descrizione dell'animale e della sua mostruosità rimanda direttamente al testo di Flaubert, ma dobbiamo tener conto che l'animale non è un'invenzione moderna, bensì è presente già in Plinio e poi nei bestiari medievali. In questi ultimi la manticora, oltre alle caratteristiche descritte, era descritta con volto umano ed emetteva un verso armonioso con il quale attirava gli uomini per divorarli. Ci troviamo insomma davanti a un caso di intertestualità a più livelli: Avilés Fabila utilizza la citazione diretta di Flaubert, che a sua volta aveva attinto da un'antichissima e fecondissima tradizione. Allo stesso modo Avilés Fabila riprende gli animali già trattati da Borges, che li aveva desunti dalle varie tradizioni, ma a differenza dello scrittore argentino non lo fa solo con finalità erudita ed enciclopedica, di trascrizione di materiali antichi, bensì reinterpreta gli animali della tradizione secondo una propria ottica personale.

Nel bestiario di Avilés Fabila appaiono anche alcuni animali derivati dalla mitologia azteca e dalle leggende messicane. Tra gli animali che meglio rappresentano la messicanità ci sono i serpenti. Lo stesso Avilés Fabila ammette che «México es un territorio rico en serpientes» (Avilés Fabila, R. 2001: 67) e dedica a questi animali un'intera sezione del suo bestiario. In Messico i serpenti convivono con l'uomo e forse è proprio questa vicinanza ad aver creato intorno alle loro figure una serie di leggende. Ce ne dà una testimonianza anche Alfonso Reyes in *Mitología de la cobras*, articolo contenuto in *Historia natural das laranjeras*, una raccolta di scritti vari dell'autore apparsi in rivista tra il 1930 e il 1936. Qui Reyes riporta una serie di leggende messicane intorno ai serpenti,

---

sirenas y minotauros poblaron mis sueños infantiles. Al crecer, tuve necesidad de recrearlos y al serme insuficiente esa paráfrasis, me vi obligado a inventar nuevas figuras prodigiosas» (Avilés Fabila, R., 2001: 13).

Fecha de recepción: 11/11/2016 / Fecha de aceptación: 13/12/2016

cercando di spiegare l'origine dei racconti attraverso il ricorso ad aneddoti e alla scienza. Tra i serpenti immaginari di Avilés Fabila incontriamo la *serpiente con pelo*, che è temuta dagli stranieri, mentre i nativi «la aceptan sin que les parezca una aberración de la naturaleza: ni la cazan ni la persiguen» (Avilés Fabila, R. 2001: 63) ed è addirittura compagna di giochi dei bambini. Questa assenza di timore è motivata dal fatto che «el México prehispánico poseía otras rarezas» (Avilés Fabila, R. 2001: 63), come i cani senza pelo e il dio Quetzalcóatl, che aveva l'aspetto di un serpente impiumato. Il serpente rappresenta allora il legame tra il Messico moderno e le culture preispaniche. Anche la *serpiente falo* vive in Messico e si insinua nella notte nelle capanne delle donne sole per consumare rapporti con esse. Legato alla figura della donna è anche un altro serpente della mitologia messicana, la *cencóatl*, che cerca le giovani madri per suggerire il loro latte. La *serpiente alada* discende invece dai draghi medievali, dei quali sconta le colpe: «vive atormentada, de tal modo que utiliza la mayor parte de su tiempo buscando un San Jorge que la mate y le impida el sufrimiento moral» (Avilés Fabila, R. 2001: 65). Legato a una figura medievale è anche il *naquiscóatl*, serpente con due teste che Avilés Fabila riprende da Bernardino di Sahagún, ma che «es familiar de la anfisbena europea de cuya existencia sabemos por Brunetto Latini» (Avilés Fabila, R. 2001: 67) Ed è proprio con un'epigrafe di Brunetto Latini che si apre il testo dedicato propriamente all'anfisbena, di cui Avilés Fabila sottolinea l'armonia e la imprevedibilità, oltre al fatto che questo serpente «jamás ha necesitado cuidarse la espalda». (Avilés Fabila, R. 2001: 66) Questi esempi intorno ai serpenti sono la prova dell'uso libero che fa Avilés Fabila delle sue fonti, unendo leggende messicane, la tradizione del bestiario europeo e il riferimento agli autori contemporanei.

Molte sono anche le figure della mitologia greca riprese da Avilés Fabila, le più famose sono la Sfinge, l'Idra di lerna, il Drago, i Satiri, il Minotauro, le Sirene e le Gorgoni. Ma lo scrittore non guarda solo agli animali più noti della tradizione, ma inserisce anche alcuni esseri mitologici minori e dimenticati. È il caso del Briareo, un gigante che «posee cincuenta cabezas y cien brazos» (Avilés Fabila, R. 2001: 35). Questo antico personaggio della mitologia greca è recuperato da Avilés Fabila, che gli attribuisce un nuovo significato. Nessuno uomo ha infatti il coraggio di fare visita al Briareo, tutti sono intimoriti dalla natura inquisitoria dei suoi cento occhi: «¿Qué hombre tiene la entereza de enfrentarse a cien ojos un tanto inquisitoriales? Los niños sí podrían hacerlo y sin temores. Pero ¿querrían sus padres acompañarlos?» (Avilés Fabila, R. 2001: 35). Questo testo è un esempio perfetto della risignificazione degli animali delle tradizioni operate da Avilés Fabila. Gli esseri mitologici di Avilés Fabila, così come gli animali dei bestiari contemporanei, possono essere soggetti a una messa in parodia attraverso l'ironia oppure a una rivalutazione attraverso l'adottamento di un punto di vista diverso da quello tradizionale. Questi due processi, apparente contraddittori, convivono in quasi tutti i bestiari del XX



secolo. Attraverso tali risorse gli autori dei bestiari del Novecento hanno saputo ridare vita a un genere che a partire dal Rinascimento era caduto in disuso. Si sarebbero potuti citare molti più esempi, poiché la tradizione del bestiario è in Ispanoamerica veramente ricca, tuttavia già dall'analisi delle tecniche di intertestualità adottate dagli autori presi in esame si può capire il motivo del grande successo che questo genere ha saputo riscuotere in America Latina.

### *Bibliografia*

- Anderson Imbert E., *El gato de Cheshire*, Buenos Aires, Losada, 1965.  
Arreola J.J., *Narrativa completa*, Madrid, Alfaguara, 1998.  
Avilés Fabila R., *Bestiario de seres prodigiosos*, Madrid, Eneida, 2001.  
Benedetti M., *Despistes y franquezas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989.  
Borges J.L. y Guerrero M., *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de cultura económica, 1957.  
Hernández Catá A., *La casa de fieras*, Madrid, Mundo Latino, 1922.  
Koch D., «El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso», en *El cuento en red*, No. 24, 2011.  
Kristeva, Julia, *Séméiôtiké. Recherche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.  
Noguerol Jiménez, Francisca, «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida», in *Variaciones Borges*, No. 33, 2012.  
Mason, Margaret; Washburn, Yulan, «The bestiary in Contemporary Spanish-American Literature», en *Revista de Estudios Hispánicos*, May 1, 1974.  
Shulz-Cruz, Bernard, «Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén», in *Anales de la literatura hispanoamericana*, No. 21, Madrid, Editorial Complutense.  
Yelin, Julieta, «El bestiario inhumano. Sobre el Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero», in *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, 2009.