FRANCESCA VALENTINI

# Concierto barroco*: una lettura cubana della città di Venezia*

In

*Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana*, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Un punto a nord del Mediterraneo. Venezia nella letteratura moderna e contemporanea»
a cura di E. Pavan, S. Volta

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

FRANCESCA VALENTINI

# Concierto barroco*: una lettura cubana della città di Venezia*

Alejo Carpentier è uno dei principali interpreti della cultura cubana e latino-americana del XX secolo. Nato a Losanna, ha vissuto principalmente tra Cuba, il Venezuela e Parigi, città d'adozione nella quale si trasferì dapprima durante l'esilio volontario, dovuto alla partecipazione alle iniziative contro il dittatore Gerardo Machado, e poi dal 1966, come diplomatico del nuovo governo rivoluzionario di Fidel Castro. Carpentier ha contribuito in maniera paradigmatica allo sviluppo della cultura cubana del Novecento: ha formulato la teoria de lo real maravilloso,[1] un musicologo, un critico raffinato, uno dei sostenitori del Barocco americano[2] e l'iniziatore della tradizione letteraria de la *nueva novela histórica*.[3] L'attività intellettuale di Carpentier è ampia e comprende opere letterarie, saggi, studi musicali e analisi critiche sia della produzione latino-americana sia di quella europea; nonostante l'eterogeneità dei suoi interessi, è possibile trovare un *fil rouge* che permette di comprendere la traiettoria artistica dell'autore, sempre orientata alla costruzione di un paradigma e di un'estetica autenticamente americani e alla ricerca di un significante capace di accogliere la meravigliosa complessità di un continente dal quale è necessario allontanarsi per comprenderne le sfumature. Luisa Campuzano evidenzia come «Alejo Carpentier no podía dejar de ocuparse, en su subversiva reescritura de la historia de América Latina como parte constitutiva y no como eslabón subordinado del devenir mundial, de los acontecimientos tan trascendentes, complejos y controvertidos como el Descubrimiento y la Conquista»:[4] Carpentier ritiene fondamentale una riscrittura dei due momenti che hanno condizionato lo sviluppo di secoli di storia americana, ovvero l'incontro tra Vecchio e Nuovo Mondo attraverso il viaggio di Cristoforo Colombo e la successiva fase della conquista che, in maniera traumatica, ha segnato una profonda cesura tra la storia americana precolombiana e quella successiva. La storia del continente, ma in particolare della regione dei Caraibi, è sfondo, soggetto e oggetto dei romanzi di Carpentier: da *El reino de este mundo*, che ricostruisce la rivoluzione haitiana dei *cimarrones*, a *El siglo de las luces* in cui viene offerta una lettura dei riflessi della rivoluzione francese nelle colonie dei Caraibi e in cui appare con evidenza la distanza tra il codice interpretativo dei colonizzati e dei colonizzatori, fino a *Concierto barroco*, breve romanzo che racconta del viaggio di un creolo messicano in Europa, l'autore esplora le contraddizioni insite in una storia raccontata sempre e solo da una

[1] È nella prefazione al romanzo *El reino de este mundo* (1949) che Carpentier presenta la teoria de *lo real maravilloso*, evidenziando come questo costituisca l'essenza della cultura e, in generale, dell'universo americano; A. CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 2012, 5-12.

[2] Sono molteplici le occasioni in cui Carpentier parla del Barocco come estetica propria dell'America Latina, in parte riprendendo la lettura di D'Ors che definisce il Barocco una costante dello spirito e non uno stile storico. Uno degli interventi più significativi sul Barocco è certamente quello tenuto all'Università di Caracas nel 1975, *Lo barroco y lo real maravilloso*, tradotto recentemente da Rizzante. A. CARPENTIER, *L'età dell'impazienza. Saggi, articoli, interviste (1925-1980)*, a cura di M. Rizzante, Milano-Udine, Mimesis, 2022, 261-281.

[3] È Seymour Menton a definire *nueva novela histórica* il genere letterario inaugurato da Carpentier con *El reino de este mundo*, evidenziando la tendenza di questo corpus di opere a rileggere la Storia da una prospettiva diversa rispetto a quella ufficiale; quella offerta dai romanzi di Carpentier «es una lectura desconfiada de la tradición, una lectura subversiva, que en cierta medida equivale a la mirada 'desde abajo'», L. CAMPUZANO, *La historia a contrapelo: el Descubrimiento y la Conquista según Alejo Carpentier*, in *Alejo Carpentier y España*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, 20.

[4] Ivi, 19.

prospettiva eurocentrica che, per secoli, ha sottratto la voce a coloro che sono stati considerati al margine della civiltà. Sin dalle prime ricerche, Carpentier ha rivolto la propria attenzione all'universo sfruttato e silenziato che costituisce la parte maggiore del mosaico etnico dell'«América mestiza»[5] di José Martí. La spina dorsale dell'opera carpenteriana si costruisce lungo due direttrici che contribuiscono a tracciare il discorso identitario a cui mira l'autore: da una parte vi è la musica, attore onnipresente che delinea la specificità americana e che la definisce attraverso la sua natura sincretica, dall'altra vi è l'eterna contrapposizione tra un *acá* e un *allá*, che, nell'opera dell'autore, assume una sfumatura sovversiva, invertendo il tradizionale centro germinativo della gerarchia centro/periferia.

*Concierto barroco* può essere considerato il romanzo che condensa queste due linee investigative di Carpentier; nonostante l'opera non sia l'ultima realizzata dall'autore, come sottolinea Susanna Regazzoni, può essere considerata l'eredità finale della ricerca che ha accompagnato il suo intero impegno letterario.[6] La natura testamentaria del romanzo risiede nella trama stessa, che intreccia motivi musicali e questioni identitarie complesse, le quali acquistano la loro dimensione attraverso una forma barocca, significante privilegiato di uno sguardo profondamente americano, ribelle alle logiche centripete del modello eurocratico. Il protagonista del romanzo storico è un ricco creolo di cui Carpentier non fa mai il nome, ma si limita a denominarlo 'el Amo';[7] l'uomo è figlio di spagnoli che hanno fatto fortuna in terra messicana e, all'inizio del romanzo, è in procinto di partire verso quell'Europa che, nell'immaginario americano, rappresenta la culla della civiltà, della raffinatezza e della cultura. La prima immagine del Vecchio Mondo, posta in apertura di *Concierto barroco*, è quella di un quadro che rappresenta una delle pagine cruciali della storia messicana, ma che schiude l'universo interpretativo europeo: la raffigurazione di Montezuma, infatti, è frutto di uno sguardo europeizzante che rivela l'incapacità del colonizzatore di affrancarsi dal proprio canone interpretativo; scrive Carpentier:

> Il quadro d'importanza era là [...] dove era raffigurato, per opera di un pittore europeo che di passaggio era stato a Coyoacán, il massimo evento della storia del paese. Lì, un Montezuma fra il romano e l'azteca, un po' Cesare coronato da piume di quetzal, stava seduto su un trono il cui stile era una mescolanza di pontificio e di michoacano, sotto un baldacchino sorretto da due alabarde, con accanto, in piedi, un indeciso Cuauhtémoc col viso di un giovane Telemaco che avesse avuto gli occhi un po' a mandorla.[8]

La rappresentazione di Montezuma, che rimanda a un imperatore romano seduto su un trono pontificio, racchiude in sé uno dei temi centrali anche del romanzo *El arpa y la sombra*[9] in cui Carpentier riscrive il *Diario de a bordo* di Cristoforo Colombo: l'europeo, davanti alla meraviglia dell'universo americano, legge ciò che vede riducendone la portata semantica al campo del noto, del conosciuto, trasfigurando la novità fino ad addomesticarla, fino a includerla nel canone del familiare. L'incapacità di cogliere l'essenza propria dell'Altro spinge, nella lettura carpenteriana, a ridurre le differenze per farle rientrare in forme europee: Montezuma diventa Cesare, mentre l'ultimo imperatore degli Aztechi,

---

[5] J. MARTÍ, *Nuestra América*, in *Identidad y descolonización cultural*, a cura di L. Rafael, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010, 30-39.
[6] S. REGAZZONI, *La Venezia di Alejo Carpentier*, in *La pagina, lo schermo, la scena*, a cura di G. Dowling e R. Mamoli Zorzi, Venezia, Supernova, 2018, 95-102.
[7] A. CARPENTIER, *Concierto barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, 21.
[8] A. CARPENTIER, *Concerto barocco*, trad. it. di A. Morino, Torino, Einaudi, 1991, 6-7.
[9] A. CARPENTIER, *El arpa y la sombra*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

Cuauhtémoc, acquista le sembianze di un Telemaco con gli occhi a mandorla. Nel quadro del pittore europeo, la figura di Cortés svetta come l'emblema della conquista nell'istante in cui calpesta con «l'arrogante stivale [...] il primo gradino del soglio imperiale»,[10] mentre, nel complesso, la scena sembra tratta «da qualche relazione di viaggio nei regni della Tartaria...».[11] Questo sguardo deformato e deformante sull'esperienza dell'Altro[12] ritorna all'interno del romanzo *Concierto barocco* nell'esperienza veneziana dell'Amo e del suo servo Filomeno: dopo una breve sosta a Madrid, città che delude profondamente le aspettative del creolo, che viene definita una città squallida, eccessivamente e ingiustificatamente elogiata e che costituisce il preambolo del rovesciamento prospettico della contrapposizione aquí/allá, il Padrone e il servitore, un negro cubano scelto perché «essendo di moda per i ricchi signori aver paggi negri»,[13] giungono a Venezia, città che già Cervantes[14] e Bernal Díaz del Castillo avevano messo in relazione al Messico,[15] e vivono un'esperienza che li porta a guardarsi in uno specchio alterato e alterante, che mostrerà loro come li vedono gli europei. Sbarcati a Venezia durante il lungo carnevale, l'Amo e il suo servo si muovono lungo i vicoli e le calle, l'uno vestito con uno splendido costume di Montezuma e l'altro, che «non aveva ritenuto necessario mascherarsi vedendo quanto assomigliava a una maschera il suo viso naturale fra tante bautte bianche che conferivano, a chi le portava, un mezzo volto da statua»,[16] senza alcuna maschera; la città appare loro avvolta da un'atmosfera festosa, inebriante, barocca: la musica risuona nell'aria, le maschere riempiono le strade, le botteghe allegre e colorate attirano l'attenzione dei due americani. Nel trionfo dei sensi, solleticati dall'ambiguità delle maschere e dall'anonimato che queste garantiscono, dal clima festoso e canzonatorio del carnevale, il creolo travestito da Montezuma e Filomeno incontrano donne rispettabili che «vomitavano tutte le oscenità e le parole sconce che si erano tenute nell'anima per mesi» e «i froci, in travestimenti mitologici o agghindati alla spagnola [che] flautavano il tono di proposte che [non] sempre cadevano nel vuoto»;[17] il riferimento agli omosessuali veneziani è probabilmente un richiamo alla figura della Gnaga, una maschera tipica del carnevale della Serenissima, interpretata da un uomo «rigorosamente vestito da popolana», che «un po' imitava e un po' derideva i modi femminili [...], non perdeva occasione per adescare ed amoreggiare con altri uomini».[18] In un momento storico in cui dominava un controllo rigido sulla sessualità, la Gnaga rappresentava «il travestimento di uomini che, non potendo avvicinare liberamente altri uomini, si fingevano donne, e, da brave gattemorte, cercavano di ottenere quanto desideravano senza rischiare di pagarne il salatissimo prezzo».[19] Uno dei temi sui quali si sofferma

[10] CARPENTIER, *Concierto...*, 7.
[11] *Ibidem.*
[12] È significativo che Brugnolo dedichi ben due capitoli del suo saggio *La tentazione dell'Altro* proprio a Carpentier, sottolineando come il rapporto, l'incontro e lo scontro tra il soggetto della cultura dominante e il dominato siano al centro dell'attenzione dell'intellettuale cubano. S. BRUGNOLO, *La tentazione dell'Altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci, 2024.
[13] CARPENTIER, *Concierto...*, 14.
[14] A. SÁEZ, *Cervantes y Venecia: una nota a* El licenciado Vidriera *sobre las crónicas de Indias*, «Janus», 8 (2019), 1-13, http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=115.
[15] L. CAMPUZANO, *Carpentier entonces y ahora*, La Habana, Letras Cubanas, 1997, 61.
[16] CARPENTIER, *Concerto...*, 27.
[17] Ivi, 26.
[18] D. LANZAROTTA, *Corpi ad arte. La Drag Queen e l'illusoria consistenza del genere*, Verona, Ombrecorte, 2014, 32.
[19] Ivi, 33.

Carpentier è la libertà sessuale legata al carnevale – il servo afferma «qui vanno tutti a letto con tutti?» – ,[20] aspetto che colpisce i protagonisti in maniera negativa: Nell'opera su Montezuma musicata da Antonio Vivaldi, Teutile – che nella cronaca di Antonio de Solís è un generale dell'esercito dell'imperatore azteco – diventa nel libretto di Alvise Giusti un personaggio femminile, interpretato da Giuseppa Pircher;[21] anche la relazione lesbica che viene suggerita tra la stessa Pircher e la signora Zanuchi, attrice che interpreta Ramiro nell'opera di Vivaldi, rivela al Padrone e al servitore un universo profondamente diverso rispetto a quello che avevano immaginato di trovare a Venezia, un rovesciamento dello stereotipo dominante che accusava di lascivia e di una forma di sessualità inaccettabilmente disinibita gli afroamericani. Partiti dal Messico con la convinzione di approdare alla culla della civiltà, durante il viaggio vivono una sorta di epifania che li induce a riflettere sulla realtà europea e, soprattutto, rafforza il loro attaccamento alle loro radici meticce, creole, americane e afroamericane. L'incontro con Vivaldi e con Scarlatti sembra essere un punto di svolta nel viaggio a Venezia, un'occasione per immergersi nella raffinata cultura musicale della città, ma in realtà lo snodo fondamentale è costituito dai momenti in cui emerge l'identità americana del creolo e dell'afroamericano. Durante una sorta di *jam session* veneziana all'interno dell'Ospedale della Pietà, alla quale partecipano Vivaldi, Scarlatti, Händel e le orfane ospitate dalla struttura, in un trionfo del barocco musicale europeo, si distingue la voce del servitore afrocubano: Filomeno, infatti, lasciandosi trasportare dalla musica, ma soprattutto dall'istinto che questa risveglia in lui, «era corso nelle cucine, riportandone una batteria di pentole di rame, di tutte le grandezze, su cui cominciò a battere con cucchiai, schiumarole, fruste, mattarelli, attizzatoi, manici di scopettini, con tali trovate di ritmo, sincopi, accenti opposti, che, per il lasso di trentadue battute, lo lasciarono improvvisare».[22] Alla sinfonia barocca, il servitore aggiunge le note tipiche del ritmo africano,[23] evidenziando da una parte la porosità del Barocco, forma che riesce ad accogliere stimoli e spunti diversi, dall'altra la natura sincretica della cultura cubana, nella quale trova la propria espressione anche l'elemento africano. La celebrazione della città veneziana, con i suoi palazzi, la sua ricca architettura e la sua natura poetica, rimane imbrigliata nella rete dei momenti in cui emerge la frattura più che la continuità tra l'universo culturale e identitario dell'erede americano della cultura europea. Se il servitore trova due figure nelle quali identificarsi e che chiama fratelli, ovvero i mori di Venezia, il Padrone, attraverso l'opera su Montezuma allestita da Antonio Vivaldi, riscopre la sua appartenenza al territorio americano. Dopo che il creolo gli ha raccontato la storia di Montezuma, il compositore, infatti, affascinato dalla storia dell'imperatore azteco, decide che sarà il soggetto della sua prossima opera. Vivaldi, che fu storicamente il primo ad affidare alla musica il tema della scoperta dell'America e, in particolare, della conquista del Messico a opera di Hernán Cortés, nell'opera di Carpentier rappresenta emblematicamente lo sguardo europeo sul Nuovo Mondo e il rapporto tra colonizzatori e colonizzati: nonostante la profonda ammirazione provata dal Padrone nei confronti del Prete rosso, infatti, egli non può esimersi dal criticare una visione che è profondamente intrisa di eurocentrismo e che si arroga il diritto di modificare, talvolta

[20] Ivi, 47.
[21] Scrive Carpentier: «Il poeta Alvise Giusti, autore di questo 'dramma per musica', ha studiato la cronaca di Solís, che in grande stima tiene, tant'è documentata e fededegna, il direttore della Biblioteca Marciana. E lì si parla dell'Imperatrice, sissignore, donna di grande dignità, coraggiosa e prode», CARPENTIER, *Concerto*..., 53.
[22] Ivi, 33.
[23] Il ritmo di trentadue battute deriva dalla tradizione afrocubana.

in maniera sostanziale, i fatti storici per renderli coerenti con il gusto del pubblico italiano, subordinando la verità storica al piacere estetico, ridimensionando in maniera implicita l'importanza degli eventi che gettano le basi della storia americana a favore dell'immaginario europeo. Oltre alla già menzionata trasformazione del personaggio di Teutile, che fa esclamare più volte all'Amo il proprio disappunto – «Ma, cazzo, Teutile era un generale messicano!» –,[24] anche l'omissione di Doña Marina trova la contrarietà del creolo; Vivaldi spiega al messicano che la scelta di non rappresentare la Malinche è legata alla natura malvagia della donna con la quale il pubblico non avrebbe empatizzato: «'E dove avete messo Donna Marina, in questo carnevale messicano?' 'Quella Malinche è stata una sporca traditrice e al pubblico non piacciono le traditrici. Nessuna nostra cantante avrebbe accettato un ruolo simile. Per esser grande e meritarsi un ruolo musicale, quell'indiana avrebbe dovuto comportarsi come Giuditta con Oloferne'».[25] Nella versione di Vivaldi il rimando alla centralità della cristianità e delle immagini a essa legate si evince anche dall'interpretazione di Mitrena dell'arrivo degli europei: «ammette Mitrena [...] che qui si viveva fra le tenebre di idolatria [...] e si era d'improvviso capito che erano Falsi Dei quelli che in queste terre si adoravano; e che, finalmente, dall'isola di Cozumel, fra rimbombo di cannoni e bombarde, era arrivata la Vera Religione, insieme alla polvere, al cavallo e alla Parola dei Vangeli. Una civiltà di uomini superiori si era imposta [...]».[26] Ma il passaggio che desta maggiore sdegno nel creolo, che durante tutta la messa in scena dell'opera non manca di protestare per le incongruenze tra la lettura proposta da Vivaldi e la storia gridando «falso, falso, tutto falso!»,[27] è rappresentato dal destino di Montezuma: nell'opera, infatti, l'imperatore «vinto, giura eterna fedeltà al Re di Spagna»[28] e si riappacifica con Cortés. Il Padrone protesta vigorosamente per l'insensatezza del finale perché, in realtà, Montezuma muore lapidato, ma Vivaldi afferma di aver scelto una chiusura adatta al suo pubblico, stravolgendo, di fatto, uno dei momenti cardine della storia del Nuovo Mondo; la giustificazione che il compositore offre davanti all'invito dell'Amo di rispettare la storia del continente americano rivela il condizionamento dello sguardo europeo: «In America, tutto è favola: racconti dell'Eldorado e del Potosí, città fantasma, [spugne] che parlano, vitelli dal vello rosso, Amazzoni con una tetta in meno, e indiani che si nutrono di gesuiti...».[29] Questi momenti in cui la storia dell'America viene deformata, resa accettabile e riplasmata sulla base della retorica coloniale e dei suoi stereotipi, provocano nel creolo un moto d'orgoglio che lo porta ad affermare:

> Mi è accaduta una cosa assai strana: quanto più si svolgeva la musica del Vivaldi e mi lasciavo prendere dalle peripezie dell'azione che la illustrava, tanto più era mio desiderio che trionfassero i messicani, in anelito di un impossibile finale, perché nessuno poteva sapere meglio di me, nato là, come sono andate le cose. Mi son ritrovato a nutrire la distorta speranza che Montezuma vincesse l'arroganza dello spagnolo e che sua figlia, al pari dell'eroina biblica, sgozzasse quel tal Ramiro. E mi sono accorto d'improvviso, che stavo dalla parte degli americani, brandendo gli stessi archi e augurandomi la rovina di quanti mi hanno dato sangue e nome.[30]

[24] CARPENTIER, *Concierto*..., 48.
[25] Ivi, 54.
[26] Ivi, 50.
[27] Ivi, 52.
[28] Ivi, 52.
[29] Ivi, 54.
[30] Ivi, 56.

Il Padrone, dunque, avverte con chiarezza la distanza tra lui e le sue supposte origini: pur discendendo da una famiglia spagnola, infatti, egli percepisce, forse per la prima volta in maniera così vivida, il profondo senso di appartenenza al Nuovo Mondo. Nella negazione europea del punto di vista indigeno, l'Amo ritrova il suo animo americano, sentendosi improvvisamente «fuori situazione, esotico in questo luogo, fuori posto, lontano da me stesso e da quanto è davvero mio...».[31] Come lo stesso Carpentier, anche il Padrone di *Concierto barroco* comprende che «a volte bisogna allontanarsi dalle cose, metterci un mare in mezzo, per vedere le cose da vicino».[32] Se il tema della distanza come momento di comprensione della propria diversità, della propria natura e della propria identità costituisce un nodo chiave che l'autore sceglie di inserire come riflessione teorica all'interno del breve romanzo, egli rimarca anche un altro aspetto cardine della sua poetica, ovvero la distanza tra la percezione europea e quella americana, quella in cui domina *lo real maravilloso*: «Secondo il Prete Antonio là tutto è favola. [...] Favole sembrano le nostre cose alla gente di *qui* perché ha perso il senso del favoloso. Chiamano *favoloso* quanto è remoto, irrazionale, situato nell'ieri [...] Non capiscono che il favoloso è nel futuro».[33]

Il romanzo veneziano di Carpentier è, dunque, un momento di riflessione su alcune delle tematiche maggiormente esplorate dall'autore cubano, il quale vede nello sfondo della città lagunare lo scenario ideale in cui inserire il proprio messaggio letterario; Venezia, città cosmopolita, indomita, inebriata dallo spirito del carnevale, mostra una visione ancora fortemente eurocentrica, ma, attraverso la cultura, è un luogo in cui l'anima sincretica può trovare il proprio spazio: infatti, nonostante le incongruenze storiche della rappresentazione e la ritrosia di Vivaldi, Scarlatti e Händel[34] davanti alla possibilità di includere l'Altro e la sua voce nel proprio immaginario, la *jam session* diventa il reale luogo di incontro tra l'Italia barocca e il continente americano. Attraverso il linguaggio universale della musica, infatti, Filomeno cessa di essere un servitore negro e diventa parte integrante di una melodia in cui tutte le parti contribuiscono in egual maniera, in cui emergono le potenzialità artistiche della contaminazione delle forme, tipicamente barocca. È nella pagina conclusiva del romanzo che Venezia cessa di essere la città della quale «i campanili, i cavalli greci, i pilastri assiri, i mosaici, le cupole e gli emblemi, [sono] troppo esibiti su manifesti che giravano nel mondo per attrarre la gente con travellers checks»,[35] per diventare una città reale, «inferma e pericolante»[36] davanti agli occhi di Filomeno, il quale, a differenza del Padrone, si ferma in Italia per poter ascoltare il concerto di Louis Armstrong. In un accavallamento di piani temporali tipicamente barocco, infatti, Armstrong, una delle figure simbolo dell'Harlem Renaissance e protagonista della riscoperta della cultura afroamericana, rappresenta, nell'opera di Carpentier, la via da percorrere: è a quel futuro in cui le barriere culturali ed etniche si sgretolano che guarda l'autore e verso il quale invita a

[31] Ivi, 57.
[32] *Ibidem*, corsivo nel testo.
[33] *Ibidem*, corsivo nel testo.
[34] Davanti alla possibilità di raccontare la storia di Salvador Golomón, protagonista dell'opera *Espejo de paciencia* di Silvestre de Balboa, prima opera della storia letteraria di Cuba, e di cui Filomeno dice di essere il pronipote, Händel reagisce così: «Ma... chi ha mai visto che il protagonista di un'opera sia un negro? [...] I negri vanno bene come maschere negli intermezzi», commento al quale Vivaldi aggiunge: «[...] un'opera senza amori non è un'opera [...] e l'amore di un negro con una negra, farebbe ridere; e l'amore di un negro con una bianca non è possibile – almeno in teatro», ivi, 40.
[35] Ivi, 60.
[36] Ivi, 61.

 © Adi editore 2026

guardare. La figura di Armstrong che chiude il romanzo sembra dunque mostrare come la cultura del futuro sia una cultura naturalmente sincretica, intrinsecamente meticcia e barocca.