



Ondate in successione. Per un barocco americano: Lezama Lima e l'avventura dell'immaginario

(Nota a: Lezama Lima, *Paradiso*, a cura di C. Vitier, Colección Archivos, ALLCA, Madrid, 1988; trad. it. a cura di G. Felici, Torino, Einaudi, 1995)

di Francesco Varanini

1. "No olvide que hay que mirar el barroco de perfil para captarle el oleaje de sucesión". "E ricorda. Le chiese barocche vanno guardate di profilo". Impacciato dalla sua stessa mole, le parole entrecortadas dall'asma, Lezama ha lasciato per un istante il sillón vicino alla finestra, si è alzato faticosamente in piedi. Sta salutando con un ultimo monito, con un ultimo spiazzante lampo di conoscenza, il giovane poeta che è venuto a fargli visita (Pereira 1998: 608).

Finestra a pianoterra, affacciata sulla strada modesta, popolare, calle Trocadero 162, La Habana, soffitto basso, stanze semibuie, lo studio in fondo ingombro di libri e di carte. Lezama vive ormai seduto lì vicino alla finestra, alla poca luce viene dalla strada, lì pensa, parla e scrive, il grosso corpo affondato nel sillón, Lezama è voce, poesia, affabulazione, biblioteca vivente, divagante profondità, da Dante al pettegolesso locale, da Góngora all'I Ching, da Martí a Proust, conversazione rete senza fine, intervallata da risate, sottolineata da sguardi, il sigaro in bocca o tra le dita.

"Non dimenticare, il barocco va guardato di profilo". Lezama, immobile nel suo centro, chiuso nella sua casa, viaggia nel tempo e nella letteratura universale, ma sempre ben radicato all'Avana. Conosce ogni dettaglio della topografia, della vita segreta – reale e immaginaria – della città. Sa che il giovane poeta – suo allievo in un privatissimo e gratuito percorso di iniziazione – tornando a casa passerà di fronte alla Cattedrale. Guardando il barocco di facciata si perde ogni prospettiva, ogni senso di profondità. Ma il monito va ben al di là dell'ambito stretto e letterale, va ben oltre lo sguardo posato sull'architettura; come ogni parola di Lezama, la frase è aperta ad una serie senza fine di letture metaforiche: è l'enunciazione di un'estetica.

Solo guardando le cattedrali barocche di profilo è possibile cogliere "el oleaje de sucesión", la successione di ondate, le ondate in successione, ondeggiamento, ondosità. Come ogni parola di Lezama, c'è della poesia, non un senso già dato, ma il moto ondosità del senso che sta costruendosi. Del resto il dizionario ci dice; oleaje, "sucesión continuada de olas" (DRAE). Così le parole di Lezama, ricorsive, oleaje è già di per sé sucesión, ma è poetico e barocco, appunto, ri-dirlo in modo sorprendente, ribadirlo con



parole vive che avvolgendosi su se stesse in un ricciolo, in una spirale, moltiplicano l'immagine, la espandono, rendendola infinita.

2. Proviamo a guardare il testo come una cattedrale, proviamo a guardare il testo di Lezama di profilo. Solo così potremo intravedere, senza comunque riuscire a separarli del tutto, i diversi strati. Strati e rilievi, ondate si sovrappongono, niente è ridondante, ma tutto potrebbe essere detto altrimenti, o detto ancora, di nuovo. Un testo che è la poiesis, creazione di Lezama: un testo non chiuso, non finito, una galassia che comprende le conversazioni così come le parole scritte su carta, in poesia e in prosa – la poesia non si lascia ingabbiare, soffia dovunque.

Sólo lo difícil es estimulante. Solo il difficile è stimolante. Lezama attribuisce ad altri il pensiero. Lo ha ritrovato leggendo i classici greci e latini. E' ragionevole supporre che ogni cosa che pensiamo sia già stata pensata prima da altri. Ma resta diverso il modo di pensare, che è solo nostro. E, se seguiamo Lezama, è vano cercare l'archetipo, l'unica fonte: non è così che si tesse la tela della letteratura, non è così che nasce la poesia. Perciò vale ogni consonanza, ma è pensiero di Lezama, è poesia di Lezama.

Sólo lo difícil es estimulante. Vediamo apparire e riapparire la frase – che sintetizza forse più di ogni altra il pensiero e la poesia e l'architettura testuale di Lezama – in innumerevoli luoghi della poesia, dei saggi, dei romanzi.

Seguire Lezama è osservare il pensiero prendere forma. Il pensiero si manifesta in parola – e non c'è veramente differenza tra la parola pronunciata e la parola codificata in segni vergati su un supporto –, il testo, in ogni caso, emerge come sucesión continuada de olas. Possiamo quindi fissare una prima immagine. Lezama, poeta, pensando alla propria vita, alla propria mente, alla propria opera, dice a se stesso: "Sólo lo difícil es estimulante".

Ma ecco che una fuga di immagini si presenta ai nostri occhi.

Vediamo José Lezama Lima intento a scrivere il IX capitolo del suo gran romanzo, Paradiso. Nel romanzo José Lezama Lima è José Cemí. Cemí, giovane adulto, nel suo primo giorno di Università si trova coinvolto in una dura manifestazione studentesca, rivolta contro Gerardo Machado, generale, Presidente della Repubblica trasformatosi in dittatore. Aveva dichiarato che durante il suo governo "ninguna huelga duraría más de 24 horas", nessuno sciopero sarebbe durato più di ventiquattr'ore – ma proprio la protesta studentesca ed operaia lo costringerà all'esilio.

È il 30 settembre 1930. "Alguno ya han regresado a su casa con visible temor", ma José, che è Lezama ed è Cemí, ventenne, partecipa alla manifestazione. Nasce di fronte all'Università, violentemente repressa dalla cavalleria attraversa l'Avana come onda, come raffica di vento. Nel romanzo è descritta con toni epici, con evidenti richiami all'Iliade. L'eroe, la guida, bello e magnanimo, luminoso come Apollo – "un dios en la luz, no vindicativo, no obscuro, no ctónico", è Juan Antonio Mella – e qui il mito prende il posto della storia: Mella, ventiseienne, era stato ucciso da sicari di Machado, a Città del Messico, nel gennaio dell'anno precedente.



In questo luogo del testo Lezama, svolgendo e riavvolgendo la spirale di un difficilissimo discorso, accumula strato su strato colloca poeticamente l'origine de lo difícil.

José torna a casa, e sua madre, Rosa nella vita, Rialta nel romanzo, si rallegra, "pues siempre que las madres ven que que un hijo parte para un sitio de peligro, se atormentan pensando que fuera de su cuidado le pasará a su hijo lo peor".

Rosa-Rialta sa quello che è successo, ha passato la mattina pregando che al figlio non accadesse qualcosa di spiacevole. "Ya sabe que cuando te agitas, el asma te ataca con más violencia". E subito, le parole si allontanano dal generico, dall'astratta relazione tra genitori e figli, per farsi personalissime. "Mi hijo – Rialta se emocionó al decir esto –, perdí tu padre tenía treinta años, ahora tengo cuarenta y pensar que te pueda suceder algo que ponga en peligro tu vida, ahora que percibo que vas ocupando el lugar de él..." E qui, al lezámico modo, il discorrere si perde in una serie di subordinate, di incisi: ...tutto quello che tuo padre – era morto a trentatré anni – "no lo pudo realizar, tú lo vas haciendo através de los años... una desgracia de tal magnitud... Una extraña significación" lega gli accadimenti della vita, l'assenza può essere riscattata.

Poi le parole della madre tornano ad essere più piane, più chiare. "No es que yo te aconseje que evites el peligro, pues sé que un adolescente tiene que hacer muchas experiencias y no puede rechazar ciertos riesgos que en definitiva enriquecen".

Mentre aspettavo il tuo ritorno, continua Rosa-Rialta, pensaba en tu padre y pensaba en ti, recitavo il rosario e mi dicevo: "¿Qué le diré a mi hijo cuando regrese de ese peligro?".

La madre passa tra le dita i grani del rosario, prega perché una "volontà segreta" accompagni il figlio lungo tutta la sua vita, prega perché il figlio sia mosso sempre da un'ossessione che lo spinga a cercare "en lo manifestado lo oculto, en lo secreto lo que asciende para que la luz lo configure".

Ed ecco che il discorso si avvicina al nodo, al nucleo generatore del pensiero che è di Rosa-Rialta e di Lezama-Cemí – nella "fluidéz de lo temporal", nella poesia che cerca di risalire alle origini, non c'è il prima e il dopo, non c'è l'uno e l'altro –.

"Oyeme lo que te voy a decir: no rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil". Ascolta, non rifiutare il pericolo, però tenta sempre il più difficile.

Rosa-Rialta spiega il suo perché. La morte di tuo padre avrebbe potuto farmi uscire di senno, distruggermi, ma sentivo che questo non sarebbe accaduto, perché sapevo che un fatto di quella portata avrebbe generato una oscurità che sarebbe stata rischiarata nella trasfigurazione emanata dall'abitudine a tentare lo más difícil.

E qui, come in ogni parola detta o scritta da Lezama, non possiamo non notare il faticoso procedere, il discorso è enrevesado, intricato, oscuro. Con difficoltà lo si può intendere: ma è una scelta, una scelta necessaria. Lezama ci pone senza ambascie di fronte al pensiero grezzo che sta emergendo – ci ospita nella sua stanza, nella sua mente, condivide con noi ciò che è poco chiaro per lo stesso poeta che pensa. La forma non può essere separata dal pensiero, la forma di un pensiero che nasce nel profondo, che a fatica sta emergendo nella mente non potrà mai essere facile – a meno che non se ne esponga solo una parte superficiale. Anche questo è barocco, barocco originario,



d'accordo con il probabile etimo: barocco, 'perla irregolar': nulla è liscio e uniforme – e l'aspetto scabroso risulta evidente solo guardando di profilo.

Ed è barocca, naturalmente, anche la sovrapposizione di piani, di soggetti agenti: Cemí e Lezama, Rialta e Rosa, ognuno, come in gioco di specchi, ci sta parlando di sé.

Rialta continua a dire al figlio con inusitata chiarezza: anch'io ho tentato lo más difícil: sparire, vivere soltanto en el hecho potencial de la vida de mis hijos. "La muerte de tu padre fue un hecho profundo", so che i miei figli ed io passeremo la vita a comprendere questa profondità. A questa morte posso rispondere solo con il sogno che qualcuno di noi avrebbe tentato una risposta, trasfigurando il dolore e e riempiendo l'assenza attraverso la testimonianza. "A mí ese hecho de la muerte de tu padre me dejó sin respuesta, pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que esa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta".

La tua testimonianza, la tua difficoltà tentata come trasfigurazione, la tua risposta.

Il difficile è trovare la risposta all'assenza di risposta, il difficile è comprendere quello che appare incomprensibile. Il barocco alla fin fine non è che il difficile percorso per illuminare l'oscuro. La sua difficoltà non sta in un enunciato, in un verso, ma nel desaforado, scandaloso, audace tentativo di sondare l'incomprensibilità della vita. E' un percorso rischioso, pericoloso, ma per questa via che potremo vivere la trasfigurazione, l'epifania, veder manifestarsi il divino che è in noi.

E' un percorso di ri-nascita. Da Rosa-Rialta nasce José, non a caso madre e figlio inestricabilmente, originariamente legati – non c'è distinzione tra origine della vita e origine della poesia. Così, nel luogo dove si manifesta nel modo più evidente l'alterità: la differenza tra madre e figlio, si mostra anche la più piena fusione. Madre e figlio convivono nell'origine, e si ritrovano nell'idea del generare.

Origine: latino oriri, nascere, provenire, cominciare. Non a caso Lezama sceglierà Origen come titolo della sua rivista. Ritroviamo l'idea del generare nella ricca messe di espressioni che discendono dalla radice indeuropea gene: genio, genitore, generazione, genere, germe, gente, indigeno, progenie, nascere, nazione ingenuità. Da gene anche ingegno, dove il prefisso in assume il senso di 'indole', 'idea spontanea'. (E poi a Cuba – non possiamo dimenticare, perché la poesia è fatta di assonanze – "ingenio" è "finca que contiene el cañamelar" e conjunto de aparatos para moler la caña y obtener el azúcar, piantazione di canna da zucchero e zuccherificio).

La madre non sa trovare risposta all'assenza e al dolore. Così, una volta nella vita, chiede. Chiede un risarcimento per la sua sofferenza. Chiede al figlio di partecipare al processo genetico della vita, al di là di ogni morte. Chiede al figlio di essere poeta. E chiedendo impegna il figlio a scrivere il romanzo – e di più: offre al figlio il nucleo generatore della sua poesia.

A questo punto riappare nel testo l'autore, Lezama, quasi non riuscisse ormai più a nascondersi dietro Cemí: "Sé que esas son las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida", so che quelle sono le parole più belle che Cemí sentì in vita sua, dopo quelle che aveva letto nei vangeli, e che non ne sentirà mai altre che lo mettano tanto decisamente in camino...



E questo potrebbe bastare, Lezama-Cemí si è fatto carico della responsabilità implicita nell'essere poeta.

Sembra impossibile, a questo punto, aggiungere ancora qualcosa alla successione di ondate, al sovrapporsi di piani. Già così l'intensità del testo dà le vertigini.

Eppure, c'è un ulteriore soprassalto del dettato, un'ultima escrescenza della materia narrativa – barocco, perla irregular – un ultimo ricciolo, un'altra spirale, un altro rilievo nel profilo della cattedrale, un'altra ondata.

Il senso si sposta e si arricchisce – anche questo è il barocco –, le immagini si moltiplicano, cercano l'infinito. L'autore si mette da parte, ci dice che la poesia travalica sempre i limiti del testo, la poesia è sempre oltre il testo, ha a che fare con la vita. Rialta, personaggio del romanzo, che è Rosa, madre del poeta che scrive, si rivolge al figlio, e al contempo direttamente a noi lettori. Dice: qualche impostore penserà che io non ho mai detto queste parole, e che tu, José, te le sei inventate, ma quando tu darai la risposta attraverso la testimonianza, tu ed io sapremo che le ho dette davvero, e che le dirò finché sarò viva e che tu continuerai a dirle dopo la mia morte.

Qui, nel luogo della poiesis, poco contano il dato storico e la cronologia degli eventi. Nel romanzo le parole della madre sono rivolte al figlio ventenne. Lezama ricorda che la madre in punto di morte gli chiese di scrivere la storia della famiglia. Paradiso è l'impresa di Lezama dopo i quarant'anni. Lezama scrive il capitolo nel 1960 o 1961. Rosa non vedrà il romanzo pubblicato: muore il 12 settembre 1964, il Paradiso esce nel 1966. Ma poco conta la cronologia. José, anche dentro il testo, perché così è fuori dal testo, nella vita, nell'eterno presente, rende grazie alla madre, e a lei attribuisce tutto il merito: aver indicato quello che è il nodo della sua poesia – sólo lo difícil es estimulante –. Ben oltre il tributo, l'omaggio, la dedica, José rinuncia alla paternità dell'opera, dichiarandosi lui stesso opera della madre. Non scrive para ella, ma scrive por ella.

Non a caso ritroviamo qui, nelle parole di Rosa-Rialta la sucesión del oleaje, che ora è metafora della vita, successione di ondate più o meno violente, diversa da persona a persona, da madre a figlio, da artista a artista. Ma al di là delle differenze, madre o figlio, donna o uomo, giovane o anziano, poeta o semplice abitante del mondo immerso nella quotidianità, chi ha accettato di vivere il pericolo, chi ha tentato lo más difícil, sa che arriverà il momento della trasfigurazione, e vedrà "no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad", non i pesci nel loro fluire, screziati come sono nella loro mobilità, ma i pesci nel cesto stellare dell'eternità.

Il poeta mette in bocca alla madre una metafora tutta sua. Gliene fa dono, potremmo dire: le attribuisce la mirabile immagine che vedremo tornare in altre conversazioni, altri versi: pesci, bellezza fluente, libertà di movimento, bagliori di luce nell'acqua; pesce antico simbolo cristiano; pesce moltiplicato nutrimento evangelico. Immagini tese a cogliere l'istante originario, con il difficile coraggio di chi si sforza di sostare lì dove la poesia emerge: il cesto stellare dell'eternità.

3. Solo dopo esserci affacciati sul difícil ed estimulante privato, personalissimo nucleo generatore della poesia, luogo del barocco originario, possiamo avvicinarci, con Lezama, al barocco letterario.



Così, seguiamo José Cemí, studente ventenne, nei giorni successivi a quell'intimo, indimenticabile colloquio con sua madre (Lezama Lima 1966: cap. IX).

Le lezioni all'università sono "tediosas y banales", le materie sono esposte in "grandes cuadros simplificadores". Al termine di quelle spiegazioni, "los obligados a remar en aquellas galeras, levantaban como un aleluya al llegar a las nuevas arenas de su liberación, y salían al patio".

Lì, nel cortile, gli studenti conversano a gruppi. Una mano si alza per richiamare l'attenzione di José. È Ricardo Fronesis. La loro amicizia è agli albori. Fronesis è attorniato da un capannello di giovani. José si avvicina. La lezione aveva fatto apparire Don Quijote come fine della scolastica, fine dell'Amadís, fine del romanzo cavalleresco, il cavaliere dalla triste figura è scheletro coperto da una celata di cartone, in mano un'arma di latta, che cavalca un asino perso nella pietrosa pianura...

"Me parece insensato opinar, como el vulgacho profesoral, que Cervantes comienza el Quijote con las conocidas frases, que lo hace por haber estado preso... En mi opinión Don Quijote es un Sinbad, que al carecer de circunstancia mágica se vuelve grotesco..." En la Cárcel Real, continua Fronesis, senza che si noti stanchezza in chi lo sta ascoltando, dopo un'ora abbondante di lezione, Cervantes si incontra con Mateo Alemán, che ha già scritto la prima parte di Guzmán de Alfarache. Dall'inizio, in questa opera, si allude a un ambiente carcerario, "escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo". Ragione di più perché Cervantes non cominciasse con la stessa allusione. Mentre Cervantes è intento a scrivere il Quijote, vicino a lui Mateo Alemán sta scrivendo la vita di un santo, Antonio da Padova, che lotta con il drago. Ed è una tontería da professori pensare che Cervantes volesse scrivere contro i libri di cavalleria. Non è un romanzo picaresco il suo, "lo que hace es un San Antonio de Padua grotesco, que ni siquiera conocen los bultos que lo tientan". Una mistura di Sinbad senza circostanze magiche e di Sant'Antonio da Padova senza tentazioni, che si svolge nel deserto castigliano...

È allora che Cemí prende al balzo il respiro di Fronesis per intromettersi, e "colocar su banderilla".

Ed ecco riprendere il discorso di Fronesis e portarlo oltre: un Sant'Antonio grottesco che è anche Sinbad: ecco il Quijote. Ecco il barocco.

Con tutta evidenza, e ai nostri occhi con piena ragione, per Cemí, e per Fronesis, e per Lezama, non servono gli schemi di accaniti professori, non serve lo spirito specioso di Menéndez y Pelayo, non servono i seminari tedeschi di filologia. Il barocco si nutre di incontri, il segno invisibile di una allegria non manifestata si legge comunque sui visi di coloro che conversando alimentano reciprocamente il pensiero creativo, la ricca oralità genera illuminazione reciproca. La stessa segreta consonanza lega, uno riprendendo il discorso dell'altro, Cemí e Fronesis, così come Cervantes e Mateo Alemán, Góngora e Villamediana, Góngora e l'Inca Garcilaso.

Góngora e Villamediana: come Don Luis conobbe il fascinoso e labirintico amico? (Lezama Lima 1951). Le vere relazioni tra i due sono velate dalla reticenza, "se desconocen o se silencian" (Lezama Lima 1966: cap. IX), sono misconosciute dai professori, nonostante le costanti allusioni di Quevedo, anzi: più che allusioni, eruzioni.



Eppure, ci dice Cemí, che è Lezama, che ricchezza d'immagini: il desengaño e la temerarietà del Conte, la sua ironia feroce, il suo complesso edipico, le sue amanti, i pubblici scandali, gli esili, il lusso, le pietre preziose, i cavalli, le carte, il gioco, il fatalismo testimoniato dal mito ovidiano di Faetón, il clamoroso assassinio pubblico: "Mataron al señor Villamediana. /Dúdase con cuál arma fuese muerto" (Góngora, Octavas, III, 1622). Un linguaggio poetico essenzialmente culterano, quello di Villamediana, che però introduce cultismos nuovi, che vanno oltre lo stesso orizzonte di Góngora.

Altrettanto significativo – ora Cemí si è pienamente guadagnato l'attenzione del gruppo di studenti, e la nostra: stiamo leggendo *Paradiso*, il gran romanzo di Lezama, che è una summa teologica e un trattato e un romanzo di formazione e di avventura della ragione, un romanzo che non poteva aver luogo che all'Avana, nel cuore del paesaggio americano, e che di lì guarda all'Europa con un sguardo che illumina altrimenti. Altrettanto significativo, ci dice Cemí-Lezama, anzi, più significativo, per noi americani, il probabile incontro di Góngora e del Inca Garcilaso.

La *Flórida* è pubblicata a Lisbona nel 1605, Góngora doveva conoscerla. Leggiamo qualche suo verso di tre anni dopo: "De la florida falda/ que hoy de perlas bordó la alba luciente,/ tejidos en guirnalda/ traslado estos jazmines a tu frente,/ que piden, con ser flores" (Góngora, Canciones, 1608) non c'è forse in questo ritratto femminile qualcosa dello sguardo americano dell'Inca? Non c'è qualcosa dell'Inca nella "frecuente alusión a las joyas incaicas" (Lezama Lima 1966: cap. IX), una costante dei versi del poeta?

Sembra che la conoscenza tra i due risalga al 1585. Si sa che Góngora nel 1609 tornò a risiedere a Córdoba, dove dal 1591 viveva El Inca. Secondo Menéndez Pelayo – che contrappone il Príncipe de la Luz della prima produzione al Príncipe de las Tinieblas che emerge ora – sono gli anni in cui la poesia di Don Luis, a partire dalla Toma de Larache, cambia radicalmente. Dámaso Alonso coglie invece una continuità: complessità e oscurità, allusioni mitologiche, cultismos, ci fa notare, erano già presenti nelle prime opere (Menéndez Pelayo 1883-1889, Alonso 1935, Alonso 1955, Alonso 1956).

Cemí-Lezama sta più dalla parte di Alonso che di Menéndez Pelayo, ma finisce per dar ragione a quest'ultimo almeno su un punto: un cambiamento c'è stato. E avviene, non può essere un caso, "en el tiempo en que ambos coincidieron en Córdoba". "I racconti del Inca", continua Cemí infervorato, "devono averlo fatto sussultare". "Los incas en la imaginación de Góngora: he ahí un delicioso tema".

La "piedra despidiendo imágenes", la pietra cornucopia. Ecco l'immagine esemplare che chiama in gioco l'America, luogo di per sé barocco, luogo spiegato dal barocco, luogo dove il barocco vive la sua vera vita. La poesia è conoscenza allo stato nascente; l'America è il luogo del nuovo nascente.

4. La Toma de Larache inizia con un verso folgorante: "En rocas de cristal serpiente breve". Un verso che ci appare fulgido compendio dello sguardo barocco (Góngora, Canciones Heroicas; scritta tra il 1610 e il 1612).

Rocas de cristal: immaginiamo la roccia scura, incrostata di diamanti e di rubini e di smeraldi. E l'eliotropo, agata, "de color verde oscuro con manchas rojizas" (DRAE), e il



carbonchio, secondo l'Ariosto "lucido e vermiglio" (Orlando furioso, XXXIV, 53), così frequenti nei versi di Góngora.

Lo sguardo americano del Inca Garcilaso ha lasciato traccia nello sguardo di Góngora, l'ha educato: nelle pietre preziose di Góngora ritroviamo la "piedra despidiendo imagines", "las joyas incaicas". Lo sguardo, il lumen, secondo la Scolastica, si incontra con la lux che emana dal creato.

Góngora, ci fa notare Lezama, è innanzitutto poeta del rayo, del raggio di luce, dello sguardo. Raggio che occhieggia tra le fronde oscure dei suoi versi, sguardo che si posa sul luogo immaginario, che non è più solo un luogo mitologico, è ormai – anche, inevitabilmente – il paesaggio americano, retaggio della Florida.

Nei versi di Góngora cogliamo l'aire más transparente d'America, quella trasparenza che sorprende e meraviglia Colombo e Humboldt e ogni viaggiatore, trasparenza che sta sia nello sguardo dell'osservatore, posato per la prima volta su un mondo nuovo, ma anche, trasparenza della luce che emana dal mondo nuovo, l'America. Trasparenza, come ci ricorda Alfonso Reyes, legata ab origine all'immagine dell'America (Reyes 1917).

"En rocas de cristal serpiente breve". Eccoci dunque dentro questa trasparenza: appare così ai nostri occhi la serpe ferma sulla roccia cristallina; la serpe che si sposta con rapidi, fulminei movimenti. Simbolica, allegorica immagine dell'America sognata da conquistadores e viaggiatori, e allo stesso tempo dell'America precolombiana.

Un verso che Lezama ben conosceva, e che cita in quella che è la sua lirica forse più perfettamente barocca: "los animales más finos:/ antilopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados/". Un verso che mostra il cammino che da Góngora porta al simbolismo e all'ermetismo del Ventesimo Secolo. Un verso che, ci ricorda Lezama, Valéry amava citare, e usava come epigrafe.

"En rocas de cristal serpiente breve". E' una festa per lo sguardo, quasi troppo per i nostri sensi intorpiditi dalla quotidianità, frenati dalla paura delle nostre stesse emozioni. E' un paesaggio fin troppo cristallino, colorato e vivo – e per questo, turbati, temiamo di non poterlo abitare.

già troppo per una letteratura fatta di parole sgualcite dall'uso.

Troppo. Perciò, per timore e e per comodo, ci rifugiamo nella lectio faciliior: abbassamento, normalizzazione, immagine già catacresizzata, stereotipo. Sì, perché – stiamo leggendo la Sierpe de Don Luis de Góngora – Lezama ci ricorda che "en rocas de cristal serpiente breve", nonostante sia preso per buono da alcuni editori, non è il verso pensato dal poeta. Góngora pensava e scriveva: "En roscas de cristal serpiente breve". Non rocas, 'rocce', ma roscas, 'spire'.

Qui sta il nucleo della critica che Lezama rivolge a Góngora e ai suoi lettori. Góngora non capace di accettare la potenza del proprio rayo. Góngora, e con lui i suoi lettori, temono le immagini troppo luminose. Di fronte alla lux americana distolgono lo sguardo.

Quella visione, quell'"era immaginaria" (la definizione è di Lezama) che nasce dall'incontro tra Góngora e l'Inca Garcilaso, è così negata, rimossa. Così come finisce per essere in basso l'amichevole relazione tra Góngora e il temerario, desafortado



Villamediana. Temendo forse la censura, subendo pressioni ambientali, temendo forse della propria salute mentale, non sapendo magari accettare il giudizio sociale che Villamediana accettava con irridente noncuranza, non sapendo cogliere la radicale diversità dell'America – l'idea stessa che possa esistere un altro mondo –, temendo e subendo tutto questo, Góngora si rifugia nella mitologia grecolatina.

Dunque possiamo dire, con Lezama, che è lo stesso Góngora, in fondo, a metter in mano la penna all'editore che crea la variante accolta da Valéry. Una sindrome di Valéry, e di Góngora, potremmo dire: l'abisso di senso dà vertigini; il lettore, e forse lo stesso poeta, si difendono, si arrendono in fondo al timore delle immagini eccessive.

Dà le vertigini la diversità americana, tanto che possiamo intendere una gran parte della letteratura ispanoamericana come tentativo di recuperare radici europee, di accreditarsi come europea, dentro il canone occidentale. Così Borges e così Carpentier e così il García Márquez maturo e baciato dal successo – ma gli esempi sarebbero innumerevoli. Letteratura europea rivissuta, purificata ed estrema, agli antipodi.

Troppo rari, a ben vedere, i poeti e i letterati che accettano di essere radicalmente americani. Qui Góngora e l'Inca Garcilaso si oppongono l'uno all'altro, mentre l'Inca e Lezama sono vicinissimi. In un'era immaginaria, li vediamo conversare di manaties e serpientes, alberi e frutti, naturaleza americana.

Del resto – è pronto a ricordarci Lezama – l'abbassamento, il timore, la sindrome di Góngora o di Valéry non riguarda solo la letteratura de habla hispánica, ma anzi, incombe sulla poesia e sul mondo. Così desiderio di semplificazione, di subordinazione ad una rassicurante chiave di interpretazione – infine: il desiderio di controllo – agisce non solo nel cercare la lezione che nega la complessità e esclude dal nostro sguardo le pericolose spire, vedendo immobili rocas in luogo di mutevoli roscas. Il desiderio di semplificazione e di controllo agisce anche lì dove il lettore accetta di avere sotto gli occhi il verso che dice "en roscas de cristal serpiente breve". Qui il rifiuto del soprassalto barocco, della pluralità inestricabile di senso in una stessa frase, è fondato nel legare il verso a quello successivo. "En roscas de cristal serpiente breve/ Por la arena desnuda del Luco yerra".

Che problema c'è: il Luco è un fiume, il fiume, naturalmente, serpeggia. Anzi, ben venga questa lettura: le banali anse del fiume ci permettono di tener lontano da noi la perturbante immagine della serpe ferma sulla roccia, possiamo evitare il soprassalto provocato dall'irrompere delle immagini americane, possiamo restar distanti dalla "piedra despidiendo imagines", dalle "joyas incaicas". Così, spiega i due versi – non attribuendo loro particolar valore – anche El Lunarejo, Juan de Espinosa Medrano, meticcio, Cura Parroco de la catedral de Cuzco, appassionato difensore americano di Góngora (morto trentacinque anni prima, e già oggetto delle feroci critiche. "Vulgar metáfora de los poetas llamar los ríos sierpes de plata, culebras de diamante, etcétera" (Espinosa Medrano 1662, X, § 92).

Contro questo abbassamento del senso, contro questo barocco che si appoggia su letture del mondo già date, combatte con imperituro coraggio Lezama, poeta essenzialmente, non formalmente barocco.



Ricorrendo al nostro erotismo, abbandonandoci alla poiesis, alla poesia che si sta facendo qui ed ora, possiamo seguire Lezama lungo un cammino interpretativo che legge come immagine a sé stante il misterioso verso. "En roscas de cristal serpiente breve". Le spire della serpe si avvolgono su se stesse, e con esse il senso del verso, in una spirale infinita.

E' la serpe stessa ad essere di cristal, il superverbo ce la mostra encrustada di diamanti e di rubini e di smeraldi, eliotropi, agate "color verde oscuro con manchas rojizas", carbonchio "lucido e vermiglio", immobile, ma solo perché del movimento dell'essere vivente l'immagine coglie il breve apparire istantaneo, le spire possono svolgersi e riavvolgersi, tutto sta nell'en, in questo istante – nel mondo circostante qui ed ora –, in questo attimo – atomo di tempo – in questo momento: immagine, appunto, che fissa il movimento, il costante divenire.

Un percorso di senso, un cammino che ci sporge sull'abisso, e che però, via via che lo percorriamo, seguendo le tracce di Lezama, via via ci appare meno impervio, per noi percorribile, se ci muoviamo, come ci propone Lezama, con il passo lento e tenace del mulo, capaci di reggere la vertigine.

Ecco il barocco, lo sguardo americano posato su un mondo nuovo, americano, noi chiamati a muoverci sul crinale di senso più pericoloso, fiduciosi che mai precipiteremo nell'abisso dell'assenza di senso – ma sfiorando l'impossibile alla ricerca di nuove tangenze, nuovi nessi, nuove chiavi di lettura.

L'immagine che ora emerge nella mente del poeta può essere detta solo con queste parole, in questo modo, il poeta lo sa. Nella expresión americana, così come la intende Lezama, nella estrema sintesi poetica, nell'immagine, materia e forma non possono essere separate. Il paesaggio americano porta ad esprimersi in questo modo. Anche questo il poeta lo sa (Lezama Lima 1957).

Eppure Góngora e Valéry e più di loro Menéndez Pelayo ed ogni esegeta normalizzatore tendono a separare e a distinguere. Eppure le preferenze di Valéry, scrive Lezama, "lo portano a pensare che quelle serpi dovevano avanzare formando e distruggendo le proprie sillabe su una fissa materia di contrasto. Egli cerca un fondo di immobilità, le 'rocce di cristallo', su cui potevano svolgersi quegli oscuri giochi delle serpi" (Lezama Lima 1951).

Così Lezama ci mostra come la sindrome di Góngora e di Valéry ha una ulteriore manifestazione: il bisogno di un supporto. Il foglio di carta manoscritto – fissa materia di contrasto, fondo di immobilità, manifestazione del timore di non saper illuminare la scena con la propria parola – è ciò che per la serpe è la roccia, supporto necessario se il poeta che teme che l'immagine gli sfugga, se non sa abbandonarsi al lumen del proprio sguardo e alla lux del paesaggio. Ed ancor più fissa materia di contrasto, fondo di immobilità è la pagina de libro, apparente rassicurante costante durevole nel tempo. Pagina stampata, ancoraggio necessario, senza il quale sembra che la poesia non possa esistere.

Che limitazione! E che spazio concesso de antemano al controllo. Omero e Dante e Shakespeare pensavano poesia orale, a prescindere dalla scrittura e dalla pubblicazione libresca. Cervantes, invece, condizionato dal fatto che poesia e letteratura ormai non



esistevano se non attraverso alla fissa materia, il fondo di immobilità del libro, si autocensurava per timore della censura. Non è una differenza dappoco.

Lezama riporta al centro la poesia, che è creazione, pienezza, libertà – e cosa importa dell’ortografia e della cura del dettaglio che adesso pare importante, ma che tra un attimo ci apparirà irrilevante. Perché il movimento della serpe ci mostrerà una immagine diversa. Così la serpe en roscas de cristal, fissata nell’attimo in cui ogni movimento è possibile, poesia potenziale, ricchezza enorme implicita nell’immagine, non ancora sprigionata, ci provoca un “sobresalto de los sentidos”, ci appare fonte di “placer interminabile”, nucleo generatore di mondi possibili, di “planetas zumbantes”. Vivente “piedra despidiendo imágenes”, “canasta estelar de la eternidad”.

5. La noche è dichosa, amable. La “suspensión de los sentidos”. La scelta di stare “a oscuras, y en çelada”: ‘dentro il buio, e quindi al sicuro’. L’anima “que está como de noche”, “lo cual no es otra cosa sino un vacío en ella de todas las cosas”. La “privación del gusto en el apetito”, e di conseguenza “de todos los objetos que se pueden ver mediante la luz” (Subida del Monte Carmelo, 3, 1 e 2).

San Juan de la Cruz ha il merito di farci vivere l’esperienza della notte. La secca, asciutta essenzialità di una salvezza cercata attraverso la privazione. La pace conseguita perché “el alma sale del cuerpo”.

E’ un aspetto del barocco secentesco che Lezama tiene in gran considerazione. Per il suo valore intrinseco, e perché – per contrapposizione – San Juan ci mostra ciò che manca a Góngora. Il “rayo”, che è il gran dono di Góngora, necessita e reclama “aquella noche oscura envolvente y amistosa”. Il lumen, lo sguardo che illumina mostra la sua grandezza se messo alla prova nella notte. “Aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada”, quel raggio, quel lumen, al di fuori della notte, non riesce a mostrarci che immagini stantie, come il bagliore di un falco che, ridotto a ombra, agisce sulla superficie intonacata del muro (Lezama 1951). Completamente fuori strada il traduttore italiano, che legge “il bagliore della lamina che incide sulla superficie gessata”.

Agli occhi di Lezama, Góngora – estatico, ozioso, indolente –, turbato dalla stessa potenza del suo “rayo”, confortato dalla facile luce del giorno, rifiuta lo difícil, rifiuta di guardare nella notte oscura, si ferma a baloccarsi con metafore attinte dall’arte della falconeria; con figure grecoromane imbalsamate, miti e dei altrui assunti come propri, miti usati come gabbia deresponsabilizzante. Il “rayo del conocer poético”, che Lezama tanto ammira, finisce così per vedere solo immagini di moda. Legittimando così i lettori che vedono rocas de cristal lì dove si muove la viva sierpe enroscada.

Ma se alla “penetración de luminosidad” di Góngora manca la “noche oscura de San Juan”, a San Juan, nota Lezama, manca la capacità accettare la luce, la pienezza della vita.

A San Juan, Lezama imputa “un no de retiro y llaneza ácuea que termina como ocupación suavemente placentaria del sí”. Negazione, allontanamento dal mondo, placido rifugio in se stessi, la notte oscura finisce così per essere una protettiva



placenta: immersi in acque amniotiche si vive "a oscuras", lontani da ogni pericolo, ma anche dalla vita consapevolmente vissuta.

San Juan de la Cruz, dunque, agli occhi di Lezama, rifiuta lo difícil abbandonandosi alla "suspensión de los sentidos" di uno stato pre-natale.

Góngora e di San Juan: "dos grandes estilos de vida", commenta Lezama, "o si se quiere decir de una manera más peligrosa de poesía no poetizable", "han impedido que en España existiese la gran poesía" (Lezama Lima 1951).

Così, Lezama, parlando di Góngora e di San Juan, dicendo dei limiti del loro barocco, ci parla della propria storia di vita, del proprio progetto, del proprio sistema poetico. Rosa-Rialta non chiedeva a José negazioni di un mondo cattivo, ma la trasfigurazione del mondo. Il Paradiso si raggiunge passando attraverso l'Inferno. La resurrezione – che è anche una resurrezione del corpo, carnale – passa attraverso l'esperienza della morte. Senza l'esperienza delle tenebre non si può comprendere l'importanza della luce. La pienezza espressiva, festa dei sensi, è frutto conseguito solo perché il poeta ha affrontato il pericolo, ha accettato il rischio de lo difícil.

Ma allo stesso tempo, così parlando di Góngora e di San Juan, ci parla dell'America. Se "el español", dimezzato il proprio modo di essere – da un lato il "gongorino rayo" ridotto a fabbrica di facili figure, dall'altro le "bienaventuradas agua placentarias" –, ha perso "el sentido de la gran poesía", il testimone non può che passare al "criollo americano". Che è, continua con orgoglio Lezama, il solo "español perviviente", il solo spagnolo sopravvissuto, capace di fare poesia, capace di portare il barocco al di là dei confini immaginabili in Europa.

Perché ha saputo coltivare il proprio sguardo, e perché ha sotto gli occhi "otro paisaje", il "bosque americano".

6. Il latino imago trae origine da una radice ir-, che esprime l'idea dell'imitazione'. (Da qui anche imitare ed emulare, appunto: 'cercare di riprodurre l'immagine'). Così l'imago picta è il 'ritratto'. Ma è anche 'ombra', 'apparenza', 'eco'. L'imago latina rimanda alla phantasia greca (dal verbo phàinein, 'mostrare'): da cui anche phantasma, 'immagine creata dalla fantasia'.

La poesia è per Lezama creazione di immagini, collezione di immagini, immaginario.

Attraverso l'immagine l'uomo riscopre la sua natura, vive l'istante primigenio quando nella mente affiora la conoscenza. Noi non sappiamo quando in noi la conoscenza farà breccia: in quell'istante primigenio tutto è ancora con-fuso, compresente, E lì, nel momento in cui sembra impossibile ancora dire, il poeta parla, parla di sé e dell'immagine che intra-vede. Il tempo non è chronos, non scorre e non può essere misurato; è kairòs –possibilità, coincidenza. Non c'è discorso, svolgimento, ma solo l'immagine, possibile sintesi del tutto.

La poesia emerge nella mente del poeta come raggio, illuminazione delle tenebre, è Bildung, non importa i dettagli, le articolazioni della Gestalt. Il barocco è dunque, per Lezama, l'assenza di forma, e quindi la forma possibile. E' poesia allo stato nascente, essenza mitopoietica, creazione allo stato puro.



Il sistema poetico, il lezámico modo, la sua supremamente barocca via per attingere alla conoscenza, è soffermarsi in questo istante primigenio. Qui emergono le immagini. Che non sono certezze, ma possibilità. Qui non c'è a priori, non c'è rappresentazione del mondo già data, ma solo qualcosa di nuovo, qualcosa che non può che essere esoterico, ermetico. C'è il poeta, che tenta di dire dell'intra-visto.

"Ah, que tú escapes en el instante/ en el que ya habías alcanzado tu definición mejor." Lezama, trentenne, ha raggiunto la pienezza espressiva. Possiamo immaginare che dialoghi con la poesia.

Si rivolge alla poesia e le chiede di sfuggire alla facile definizione, alla calligrafia: la "definición mejor" non può mai essere veramente raggiunta, il verso perfetto non è ancora stato scritto, se la poesia è approssimazione all'indicibile (Lezama Lima, 1941). Il poema è scritto nel 1937)

Il testo di Lezama, ogni suo verso ed ogni sua frase, a ben guardare, sfugge sempre alla definición. Il testo di Lezama non lo si può leggere, e non lo si può nemmeno interpretare. Lo si può solo osservare – e ad ogni successiva osservazione vedremo qualcosa di più, coglieremo qualche nuovo dettaglio, qualche rilievo e qualche avvallamento, qualche ombra e qualche luce. La sua ricchezza si svela un poco alla volta, come accade con l'ascolto della musica, o con l'osservazione di un quadro, o di una cattedrale.

Ah que tú escapes – poema esemplare – è un gioco a rimpiattino con il lettore. O meglio, appunto, con l'osservatore. E' una fuga. Un piano dopo l'altro si aprono come sipari. Le immagini si susseguono come sucesión de oleaje, dove ogni onda sommerge la precedente, ogni immagine fa apparire povere l'immagine che siamo riusciti a cogliere.

"Las preguntas de esa estrella", le domande di quella stella ci pare già spiazzante, ma ecco che la stella è stata appena recisa, forse è un fiore, e subito va inumidendo le sue punte in altra stella nemica.

L'"agua más recordada" è forse l'acqua placentaria, amniotica, di San Juan. Ma la vicinanza dei capelli così lunghi indirizza altrove il nostro pensiero.

L'"agua discursiva", così come "la hora del baño" sono forse richiami alla quotidianità, all'autobiografia familiare, agli anni dell'infanzia e della giovinezza sempre vivi nella mente del poeta, e così presenti in Paradiso. Ma nella stessa acqua discorsiva si bagnano l'immobile paesaggio e gli animali più fini. Antilopi e serpenti. Le "serpientes de pasos breves" ci richiamano inevitabilmente alla mente quel verso di Góngora, ma poi los "pasos evaporados" fanno evaporare l'immagine dei passi brevi, e delle stesse serpi.

"Il marmo degli addii" ci appare notevole figura barocca, ma subito è scavata e rovesciata, ah, se nel puro marmo degli addii ci fosse dato di trovare la statua che ci può accompagnare.

Quando ci pare di aver afferrato il senso, sia per via della semantica, sia per via della sintassi, il senso si svolge inatteso, ma morbidamente, in altre direzioni. Ci sembra di aver colto il soggetto, ma ecco che cambia. Ci sembra di aver inteso la metafora, ma il verso



successivo propone un'altra lettura. E il testo sempre manifesta ai nostri occhi una coerenza interna indubitabile, ma incomprensibile, huidiza, elusiva, sfuggente.

E' la resistencia, uno dei concetti chiave di Lezama. Un'altra manifestazione del difficile: la poesia barocca è sfida alla resistencia, la poesia per essere tale deve resistere ad ogni facile interpretazione, deve sfuggire ad ogni scolastica e normalizzante lettura.

Fino all'ambiguità massima, che mi pare risieda nel verso: "parecen entre sueños, sin ansia levantar". Direi il fulcro della lirica, non perché sia il verso che la sostiene, ma anzi, all'opposto, perché è il verso più supremamente sfuggente – che, con estrema leggerezza, con delicatezza, ci lascia sospesi, abbandonati ormai al mistero della poesia.

"Parecen entre sueños" si può leggere sia come 'sembrano persi nei sogni', sia come 'appaiono nei sogni'. I traduttori tendono a disambiguare, prendendo partito per una delle due letture – perseguendo così la stessa via dell'abbassamento del senso che porta a ridurre la rosca a roca.

Lezama, sfiorando l'indicibile, ci pone di fronte all'indicibile. Non possiamo prendere partito né per una, né per l'altra lettura: se il testo di Lezama non può essere letto, e dobbiamo osservarlo come una cattedrale, in una condizione di luce ci apparirà in un modo, in un'altra ora della giornata in un altro. La traduzione deve perciò cercare l'ambiguità. Così si finisce per accorgersi che meglio si traduce meno si traduce, e quindi direi: "pare tra i sogni", perché pare è 'sembrare', 'avere l'impressione di di', ma anche 'dare l'impressione di', 'ritenere', 'credere', e ancora 'apparire', 'mostrarsi': "Tanto gentile e tanto onesta pare/ La donna mia quand'ella altrui saluta" (Dante, Vita Nuova, XXIV, sonetto XV).

Ma poi, nella seconda metà del verso, un evidente riferimento alla prima metà, ma anche – dopo la spezzatura della virgola, ricca di significato- un assoluto allontanamento da essa, fino a questa sospensione, questa ineffabile, aerea levità – che è la cifra dell'intero poema – sospensione, sottolineata dall'anormalità sintattica, il verbo alla fine della frase e del verso: levantar. E ci si chiede, cosa, perché, come, e a questo punto si è persi.

Traducendo abbiamo a disposizione una buona soluzione letterale: "sollevare", e il verso allora viene così: "paiono nei sogni, senz'ansia sollevare", con pieno rispetto del ritmo e della quantità: verso tridecasillabo. Ma viene anche da pensare: meglio cercare un verso italiano il più assonante possibile con l'originale, o meglio tentare di porre l'accento sull'excepción morfológica del verso, tutta giocata nel salire fino a quel levantar?

Viene da badare dunque, per quanto possibile, al senso di questa sospensione leggera: e quindi, forse, "levare". Non credo che Lezama sarebbe contento dell'ambiguità che si apre in italiano, in modo più preciso che in spagnolo: "levare" è 'sollevare', sì, ma anche 'togliere'. Il senso del 'togliere', del resto, è compreso tra le trentaquattro accezioni del verbo levantar, accanitamente elencate dal Diccionario de la Real Academia. (Accanitamente, e vanamente, perché il poeta reinventa le parole istante dopo istante).



Si è persi, ma forse per ritrovarsi. L'evaporare, il sollevare, o il togliere, lo sfuggire alla definizione, insomma, il progetto affermato all'inizio del poema, torna forse in conclusione.

Definición all'inizio, inattingibile, e alla fine il vento che è gatto si stira, si estende: il desiderio gentile di lasciarsi definir chiude il cerchio e lo riapre in spirale, saldandosi con l'incipit: la poesia sfugge, si solleva, resiste ad ogni lettura preconcepita, ma se si accetta che la poesia sia vento, sia gatto, allora...

7. Il 16 gennaio 1957 presso Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura, all'Avana, Lezama apre il ciclo di conferenze dedicate alla *Expresión americana*. Immaginiamo il silenzio nella sala. La voce inconfondibile, rasposa per la consuetudine con i sigari, segnata da pause asmatiche, inizia ad affabulare: "Sólo lo difícil es estimulante". Poi, a conferma dell'affermazione, si immerge in lo difícil.

"Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternas aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica" (Lezama Lima, 1957).

Al momento, non siamo in grado di seguirlo. La consapevole accettazione de lo difícil impone di affrontare la resistencia. Nel momento in cui il poeta inizia a parlare il discorso non può che essere oscuro, non può essere chiaro a chi ascolta, perché non è chiaro neanche a Lezama che parla. Lezama riparte dall'origine, ci mostra lo svolgersi e l'articolarsi del suo pensiero. L'autore stesso sta osservando il tema, parlando si propone di sgarbugliare la matassa.

La parola può essere intesa solo soffermandosi su di essa, aspettando che la voce, aggiungendo al suo discorrere un'altra ondata, un'altra immagine, ci chiarisca l'oscurità, illumini di nuova luce il paesaggio.

Il luogo di maggiore densità, di maggiore originalità del testo sta, credo, nella seconda conferenza, dettata il 18 gennaio: *La curiosidad barroca*.

Dove sta il barocco? C'è un barocco freddo e un barocco bollente. Ci sono "los ejercicios loyolistas"; c'è "la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens"; "la matemática de Leibniz"; "la ética de Spinoza".

Fin al punto, commenta Lezama, che "algún crítico excediéndose en la generalización afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco". Col che, aggiunge ironico, si arriva al massimo dell'arroganza, dato che sono barocchi i galeoni ispanici che "recorren un mar teñido por una tinta igualmente barroca".

A Lezama, in fondo, non interessa il barocco in sé. Interessa il barocco in quanto culla dell'espressione americana. Da poeta, da artista della parola, certo, interessa a Lezama chiedersi come la lingua spagnola, messa alla prova da nuove immagini, da un nuovo paesaggio, rinasce in America.



Ma subito, allargando lo sguardo, ci propone un salto logico. La lingua si sposa indissolubilmente con il tema e con la scena. E dunque la lingua non è che un'articolazione di una cultura. Di cultura in senso lato Lezama parla quando afferma la sua visione de lo americano come superamento de lo europeo. Se in Europa il barocco finisce per essere la forma espressiva della Controriforma, dunque, "podemos decir que entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista". "Adquisiciones de lenguaje", certo, ma anche "nuevos módulos para la plegaria", nuove forme di religiosità; "muebles para la vivienda", mobili per la casa"; "maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares", arte culinaria.

Lezama ci propone così l'immagine del Señor Barroco. Le durezze della Conquista sono ormai lontane, il Signor Barroco – il possidente terriero, il canonico – criollo, nativo americano, vive con holgura, desahogo e bienestar, godendo della propria sete di conoscenza, e al contempo della propria erudizione. Porta con sé tutta la cultura europea, ma per riviverla senza angustie nel Nuovo Mondo, avendo sotto gli occhi un nuovo paesaggio, gustando nuovi cibi.

Poi, Lezama si addentra nel terreno dell'arte. Non trascura i grandi geni letterari – l'Inca Garcilaso, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz. Ma poi, sorprendentemente – e raggiungendo per questa via il cuore della sua riflessione sul barocco –, lasciando da parte gli artisti della parola, ci propone le figure di due artigiani, di due artisti della pietra.

Nella "masa pétrea", nella massa pietrosa degli edifici della Compagnia di Gesù, l'indio Kondori, di cultura quechua, riesce ad inserire simboli incaici del sole e della luna rappresentati con "poderosa abstracción", ma anche animali, piante, studiati dal vivo, "con delicadeza y alucinada continuidad". Kondori mischia i retaggi dell'America precolombiana con i retaggi della cultura europea, la natura e la cultura, simboli e vita quotidiana. Sirene, ma anche l'indio che suona la chitarra. "La hoja americana con la trifolia griega, la semiluna incaica con los acantos de los capiteles corintios, el son de los charangos con los instrumentos dóricos y las renacentistas violas de gamba".

"Poderosa abstracción", "opulenta energía". Lezama sta descrivendo la cattedrale di San Lorenzo, a Potosí – gran centro minerario, nel 1600 la più grande città delle Americhe dopo Città del Messico. Non a caso el Quijote giustappone "el tesoro de Venecia" e "las minas del Potosí", simboli delle ricchezze dei due mondi (Quijote, LXXI). E lo stesso è ribadito da Góngora, nella Toma de Larache: "De cuanta Potosí tributa hoy plata".

Lezama ci invita a figurarci lo sconcerto, a immaginare la reazione dei padri gesuiti di fronte al portale scolpito da Kondori. I gesuiti cercavano con le loro cattedrali la più pura "expresión de la piedra", e Kondori impone loro questo gioco estremo "de ornamentos y volutas". E Lezama, ancora, ci fa osservare come Kondori si tiene lontano dal pomposo, dall'enfatico. "Grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación": nei volti dei grandi angeli dai tratti somatici amerindi si coglie il riflesso della desolazione "de la explotación minera": indios eredi della tradizione incaica, ma anche manodopera abbruttita dal lavoro in miniera.



Siamo ora qualche migliaio di chilometri più a est: se Potosí, il gran centro produttivo del Virreinato del Perú, è la capitale spagnola dell'argento, Ouro Preto ('oro nero') è, nell'Impero Portoghese, la capitale dell'oro. Qui ciò che Kondori ci aveva mostrato, lo ritroviamo portato al culmine, al "trionfo prodigioso".

L'Aleijadinho "Ilega como el espíritu del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia". Nascosto alla vista da un mantello e da un cappello dall'ampia ala, fantasmal, spettrale, oscuro, si muove nella notte in groppa al suo mulo. Ossessionato dal bisogno di occultare il corpo deforme – in portoghese aleijado è 'storpio' –, ma ossessionato anche dal bisogno di dar forma alla pietra. Sotto i colpi febbrili del suo scalpello la materia prende forma, e immagini vengono alla luce nel buio. Chiesa dopo chiesa, "inmensas pilas bautismales" ornate con foglie spiraliformi, che ascendono in angeli grassocci, "púlpitos laberínticos" per imprigionare lo Spirito Santo. La sua allucinazione sembra voler colmare la città. Lui stesso è, potremmo dire "el misterio generatriz de la ciudad".

Sua madre è una negra, schiava, suo padre un architetto portoghese. Anch'egli è architetto, oltre che scultore. Quando è già uomo maturo, "el destino lo engrandece con una lepra". La lebbra lo porta a rompere con la vita galante e tumultuosa, a nascondere il proprio aspetto deturpato, a dedicarsi anima e corpo al lavoro di dar vita alla pietra.

Così come l'arte dell'indio Kondori rappresenta, "en forma oculta y hierática", la sintesi del español e dell'indio, l'arte dell'Aleijadinho rappresenta "la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas". Come l'indio Kondori rappresenta la "rebelión incaica", l'Aleijadinho simboleggia la "rebelión artística del negro".

A loro – a Kondori e all'Aleijadinho – dobbiamo "la gran hazaña del barroco americano", le grandi gesta, le memorabili imprese del barocco americano. Il barocco – che è la forma che prende forma, "sucesión de oleaje", rayo, sguardo che illumina il mondo in un nuovo paesaggio –, il barocco americano, è nuovissimo frutto mestizo: Kondori e l'Aleijadinho, culture amerindie e culture africane. La Villa Rica de Potosí, perla dell'impero spagnolo, e Ouro Preto, vanto lusitano, rappresentano la colonia europea che si trasforma in novità americana.

Ma non basta: Lezama ci obbliga a soffermarci ancora sui due scultori. Perché nessuno meglio di loro può parlarci di un barocco che è 'prender forma'. Non a caso sia Kondori che l'Aleijadinho lavorano una pietra blanda, pietra che è, appena estratta dalla cava, tenera. La destrezza dei grandi artigiani è portata all'estremo dalla qualità del materiale: la pietra tenera esige gesti leggeri, Kondori e l'Aleijadinho lavorano come intagliando legno, o modellando creta.

Immaginiamo i due artisti lavorare "entre sueños". La piedra morbida, ben diversa dalla roca – roccia, fissa materia di contrasto, fondo di immobilità – sprigiona immagini. Non roca, ma rosca, spirale dei possibili sensi. Nella expresión americana ciò che conta è la "forma en devenir". Poesia allo stato nascente, essenza mitopoietica, creazione allo stato puro. L'artista cerca l'assoluta libertà, e che per questo vince la resistenza del materiale.

Ma – sempre successione di ondate – Lezama ha ancora altro da aggiungere, altri motivi per considerare l'arte del Aleijadinho "la culminación del barroco americano".



Avevamo vista Góngora incapace di vivere nella notte, incapace di andare fino in fondo, la sfida de lo difícil. E al contempo San Juan de la Cruz immerso “en las maternales aguas de lo oscuro”, ridotto ad intendere la notte come protezione, fuga dal mondo, incapace di illuminare le tenebre.

Ed ecco ora, invece, l'Aleijadinho: “vive en la noche”, desiderando di non essere visto. Arriva in segreto, con il suo mulo, dopo il crepuscolo, a rendere viva, con la sua arte americana, la “piedra hispánica”. Arriva come spirito del male, ma guidato dall'angelo opera nella grazia. “Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano”. Sono scintille della ribellione, che sorta dalla gran lebbra creatrice del barocco nostro, è nutrita, nella sua purezza, dal soffio di vento del bosco americano.

Ecco la “prova decisiva”: quando un “esforzado de la forma” riceve in eredità lo stile di una grande tradizione, “lejos de amenguarlo”, lo restituisce accresciuto. Di nuovo, parlando di Kondori e dell'Aleijadinho, Lezama parla di sé.

8. Primi giorni di ottobre, 1936. María Zambrano, filosofa spagnola già nota, trentaduenne, in viaggio sulla Santa Rita, una nave che trasporta frutta, diretta verso il Cile. “Y en la inmensidad apareció, con la fragancia con que todo lo real debería aparecer, naciente da la inmensidad marina, la ciudad de la Habana; y como todo lo verdaderamente real, lo hizo al modo de una respuesta. Como un cumplimiento que actualizara una larga expectativa” (Zambrano 1968). Poche ore dopo, María è seduta a tavola. Al suo fianco siede un giovane dagli occhi intensi. E' Lezama a ventisei anni: poeta in pectore, non ancora pubblicato un verso. Iniziano a conversare di poesia e di filosofia. “El destino se había presentado irrevocable”. “Todo sucedió con naturalidad, con esa ligereza con que lo real viene a nuestro encuentro”. Lezama, con il suo linguaggio immaginifico, preferisce dire: azar concurrente, caso coincidente. Come il caso, o destino, che fa incontrare Góngora e l'Inca Garcilaso a Córdoba, Cervantes e Mateo Alemán in carcere.

Tre anni dopo – vissuta in patria la drammatica vicenda della guerra civile – María è di nuovo all'Avana. E questa volta per fermarsi. L'inquietudine e le vicende personali la portano a viaggiare in Messico a a Puerto Rico. Ma la sua città è l'Avana, il luogo più segreto della Cuba secreta, dove vivrà fino a quando, nel 1953, si trasferisce a Roma.

L' 8 novembre del 1953 è seduta vicino alla finestra, nella sua casa di Piazza del Popolo. “Caro amico Lezama, credevi che non ti avrei scritto, o che la tua lettera fosse andata persa?” (Fornieles 2006: 103 e ss.).

Lezama le ha spedito la sua raccolta di saggi, *Analecta del reloj* – che comprende *La sierpe de Don Luis de Góngora*. Leggendo i tuoi saggi tutti insieme, “este libro tuyo es luz y sombra”, mi sono subito resa conto che “estaba gozandome en lo que tienes de teólogo”. Mi sono resa conto che la tua poesia “anda persiguiendo a si misma, quiero decir su propia substancia – la eterna substancia de poesía de la cual fueron hechos los Dioses”. E il tuo pensiero, in un cammino parallelo, “anda en busca de definiciones”. La quarantennale conversazione epistolare tra i due amici resterà normalmente legata ad



un formale usted – ma qui María non può trattenersi: è passata senza imbarazzo ad un intimo tu.

María non può far a meno di parlare di “eros intelectual”, e non può fare a meno di chiamare in causa le reciproche biografie. “Così come mi sono vista ormai tanto tempo fa come una colomba che non ha altro che il proprio senso dell'orientamento”, “te veo a ti ahora, te he visto hace un instante”, “quando l'arancione del ponente incendiava i muri del Pincio, in questo modo”: “teologo, si ¡que feliz hubieras sido!”.

Lezama risponde con lettera datata “Febrero y 1954”. “El acto naciente, la separación del germen y el acto, en que forma la poesía y su sentido nos ayudan a pasar el muro...” E poi: “Le agradezco mucho su fina intuición, de verme como teólogo, pues en realidad cada día me acerco a la poesía con esa cualidad que usted sorprende en mí”.

María, oppressa da dolorosi impegni familiari, torna a scrivere solo dopo un anno, il 5 febbraio 1955. “Solo due righe, perché non ce la faccio a star dietro a tutto, per chiederle di mandarmi presto due o tre poemi”. Perché “la Boteghe Oscure, Revista muy importante que se publica en ingles, fances, italiano, va ahora a abrir una seccion en español”.

Lezama risponde a stretto giro di posta, in quello stesso febbraio. Ora è lui a passare inopinatamente al tu, dichiarando il suo desiderio, la speranza di vedere di nuovo di persona María, e cioè il suo ritorno a Cuba – “háblame de tu regreso, por Dios”. E allega, tornato all'usted, “los poemas que me pide, dos breves, y uno más extenso. Escoja Ud. entre esas naderías, si le satisfacen”. In agosto, è di nuovo Lezama a farsi vivo. “Mi querida y buena amiga ¿Cómo la ha tratado este estío romano? Van pasando los día y va tomando cuerpo la nostalgia por volverla a ver, por sentirla de nuevo entre nosotros.” E aggiunge; “¿Recibió los poemas que le envié?”.

María risponde: “¿Cómo es posible que yo no le haya escrito agradeciéndole el envío de sus tres poemas? Si ha sido, perdóneme”. E aggiunge che il numero della rivista, con il poema di Lezama (e anche con un suo saggio), è già in bozze.

Ma ecco la poesia emergere – come Lezama ben sa, come vuole che sia – da un dettaglio; dall'azar concorrente; dalla vivencia oblicua, esperienza obliqua; dalle excepciones morfológicas. María scrive a macchina. Scrive di fretta, a volte si scusa per non aver corretto errori. Lezama risponde a penna, con la sua scrittura minuta de elegante, veloce, intimamente connessa al pensiero.

Lei scrive: “Yo le mandaré Botteghe oscure”. E lui risponde: “No he recibido la Botella Oscura”. Così, ogni volta, invariabilmente, Lezama reinventa. Eppure, è certo che la sua sapienza etimologica gli rendeva noto il senso dell'italiano bottega. Qui sta appunto il nucleo genetico della poesia di Lezama, del suo barocco originario. C'è della poesia, non un senso già dato, ma il moto ondoso del senso che sta costruendosi. L'immagine che appare nella mente, perla irregular, si sostituisce vantaggiosamente ad immagini più consuete.

Generazioni di filologi si sono accaniti sui testi di Lezama, salpicados di errori di ortografia, ricchi di citazioni approssimative, inesatte. Cintio Vitier si vanta di aver corretto, nell'edizione critica di Paradiso, ottocentonovantadue errori. Errori? La filologia di Vitier non solo non aggiunge nulla, ma toglie. Il volontario 'errore' di Lezama – da



botteghe oscure a botella oscura – ci illumina. E' il rayo del poeta, ma un rayo americano, libero dalle pastoie che ingabbiavano Góngora.

Dove Vitier vede l'errore, vediamo il genio di Lezama. Che ci chiama a partecipare con lui alla fabbrica di immagini. La botella oscura, luogo europeo. L'Europa che non sa essere mondo nuovo. L'Europa rimasta sola "con su blancura y su abstracción", non sa attraversare le proprie tenebre. L'Europa cristiana, la Chiesa cattolica chiusa in se stessa. Un mondo fermo nella protettiva di San Juan, l'Europa appagata da stanchi miti grecolatini, rivolta al passato. (E potremmo aggiungere, eco dietro eco, onda dopo onda: accanto al palazzo che dà il nome alla rivista, la sede del Partito Comunista Italiano).

E la poesia è trasfigurazione, passaggio alchemico, trasmutazione della materia. Lo difficil, appunto:

Dalle tenebre alla luce, dall'Europa all'America, dalla "botella oscura" alla "piedra despidiendo imágenes", "piedra blanda y transparente", "cornucopia que prolifera en su regalía", frutti e pesci, "canasta estelar de la eternidad".

BIBLIOGRAFIA

Alonso D., 1935, *La lengua poética de Góngora*, 1935, Revista de Filología Española, Madrid.

Alonso D., 1955, *Estudios y ensayos gongorinos* 1955, Gredos, Madrid.

Alonso D., 1956, *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, Gredos, Madrid.

Ariosto L., 1523, *Orlando furioso*, L. Caretti (a cura di), Ricciardi, 1954, Milano-Napoli; C. Segre (a cura di), Mondadori (I Meridiani), 1967.

Cruz Juan de Yepes, detto San Juan de la Cruz, 2002, *Cántico espiritual y poesías completas*, P. Elia y M.J. Mancho (a cura di), Crítica, Barcelona.

Dante Alighieri, 1932, *La Vita Nuova*, M. Barbi (a cura di), Bemporad, Firenze.

DRAE (Real Academia Española), 2001, *Diccionario de la lengua española*, XXII ed., Espasa Madrid.

Espinosa Medrano Juan de, detto El Lunarejo, 1662, *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, Juan de Quevedo y Zárate, Lima; L.J. Cisneros (a cura di), Academia Peruana de la Lengua-Universidad de San Martín de Porres, Estudios Coloniales, Lima, 2005.

Fornieles Ten J. (a cura di), 2006, *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, Espuela de Plata, Sevilla.

Góngora L. de, 1628, *La obras de Don Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él por Don Antonio Chacón*, vedi *Obras poéticas de Don Luis de Góngora*, R. Foulché-Delbosc (a cura di), The Hispanic Society of America, New York, 1921.

Guido Á., 1944, *Redescubrimiento de América en el arte*, El Ateneo, Buenos Aires.

Keleman P., 1951, *Baroque and rococo in Latin America*, Macmillan, New York.

Lezama Lima J., 1941, *Enemigo rumor*, Ucar, García y Cia., La Habana.

Lezama Lima J., 1951, *Sierpe de Don Luis de Góngora, "Orígenes"*, La Habana, 28, pp. 10-29; poi in J. Lezama Lima, 1953 (trad. it. di G. Marras), in J. Lezama Lima, *Le ere immaginarie*, D. Puccini (a cura di), Pratiche, Parma-Lucca, 1978.



Lezama Lima J., 1953, *Analecta del reloj*, Ediciones Orígens, La Habana.

Lezama Lima J., 1957, *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación.

Lezama Lima J., 1966, *Paradiso*, Ediciones Unión, La Habana; J. Cortázar y C. Monsiváis (a cura di), Biblioteca Era, México, 1968; E. Lezama Lima (a cura di), Cátedra, Madrid, 1980; C. Vitier (a cura di), Colección Archivos, ALLCA, Madrid, 1988 (trad. it. di A. Storchi (E. Cicogna) y V. Riva), Il Saggiatore, Milano, 1971; V. Riva, Rizzoli, Milano, 1990; G. Felici, Einaudi, Torino, 1995.

Menéndez Pelayo M., 1883-1891, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid.

Pereira M., 1988, *El Curso Délfico*, in *Paradiso*, C. Vitier (a cura di).

Reyes A., 1917, *Visión de Anáhuac*, San José (Costa Rica), in *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México.

Vega Garcilaso de la, detto el Inca, 1605, *La Florida del Inca, o Hiatoria del Adelantado Hrnando de Soto*, Lisboa; in *Obras Completas*, P.C. Sáenz de Santa María (a cura di), Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

Zambrano M., 1968, *José Lezama Lima en la Habana*, "Índice", Madrid; in Fornieles, 2006.

Ravecca A., 2009, *Studiare nonostante. Capitale sociale e successo scolastico degli studenti di origine immigrate nella scuola superiore*, FrancoAngeli, Milano.

Francesco Varanini
Università di Pisa

fvaranini@gmail.com