

BS9

Biblioteca di saggi del '900

3

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com

Biblioteca di saggi del '900

collana diretta da

Luca Crescenzi e Annamaria Lossi

Comitato scientifico

Christian Benne (Copenaghen)

Paolo Bettiolo (Padova)

Elisabeth Galvan (Napoli Orientale)

Kristin Gjesdal (Oslo)

Paola Laura Gorla (Napoli Orientale)

Paul Kottman (New York)

Adalgisa Mingati (Trento)

Claus Zittel (SRC-Stuttgart)

José Lezama Lima

Raccontare la meraviglia

Saggi di estetica

traduzione e cura di
Paola Laura Gorla

Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Titolo originale: *Mitos y cansancio clásico*, 1957; *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)*, 1966; *Confluencias*, 1968.

© Editorial Letras Cubanas, 2010

Traduzione di
Paola Laura Gorla

© Copyright 2020
Ristampa dicembre 2020

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675770-8

Ringraziamenti

Quando ho letto per la prima volta i saggi di José Lezama Lima, venticinque anni or sono, mi ero ripromessa che un giorno li avrei tradotti per il lettore italiano. Quel giorno è arrivato. Si traduce quando si è disposti a perdere ogni coordinata rassicurante che si è consolidata con il tempo tra le parole che sentiamo più nostre, quando si è disposti a perdere se stessi dentro alle parole dell'altro, che sono un'altra prospettiva, altri miraggi, che portano in sé una logica altra da quella a noi consueta. Si traduce quando si ama.

Desidero allora ringraziare alcune persone che hanno accompagnato i miei passi lungo questo amato, periglioso cammino attraverso le parole di Lezama Lima. Cominciando dai miei due primi lettori, che mi hanno mostrato quale sia la vera materia dell'amicizia e della stima:

Giuseppe D'Anna, che ho provocato, in modo conscio e temerario, affinché distogliesse per un attimo il suo sguardo dall'ontologia tedesca per posarlo sulle parole della filosofia caraibica. Il rigore critico della sua lettura è stato per me prova dell'affetto profondo e sincero che ci unisce.

Oriana Palusci, che ha letto questo mio lavoro con un atteggiamento critico puntiglioso, non derogando mai alla condiscendenza, perché ha davvero capito che ho tradotto questi testi di Lezama Lima solo perché li ho molto amati.

Ringrazio Davide Aliberti, per avermi supportato in questo mio periglioso percorso con lo scrupolo che contraddistingue un vero studioso, misto all'entusiasmo che gli è connaturale di fronte ad ogni sfida ermeneutica.

Ringrazio José Antonio Baujín, sempre al mio fianco in questo progetto come solo un amico sa fare, sempre presente e pronto a risolvere ogni contrattempo e a condividere ogni problema, pratico o interpretativo che fosse.

Ringrazio Reynaldo González, e con lui Eduardito, per avermi aperto le porte della sua bellissima casa assieme a quelle dei suoi ricordi, per le belle chiacchierate sulle parole lezamiane, per avermi riportato a galla quando ero immersa nel mare dei problemi traduttivi, ricomponendo per me quello spazio che avevo erroneamente creato tra parole e autore.

Ringrazio Luca Crescenzi, per aver creduto dal primo momento in questo progetto e averlo sostenuto con entusiasmo.

Ringrazio Francisco Martín Cabrero, per la pazienza con cui mi ha confortato quando alcuni snodi concettuali del pensiero lezamiano erano diventati ai miei occhi veri e propri labirinti.

Ringrazio la Direzione della Biblioteca Nacional de Cuba José Martí per avermi dato cortese accesso al Fondo Lezama Lima. Il confronto e la verifica con i manoscritti e le prime copie meccanografiche riviste dell'autore sono stati di fondamentale importanza per il presente lavoro, nonché fonte di sincera e profonda emozione.

Grazie infine a Lucio Gorla, che mi è stato vicino come solo un fratello sa e può fare, tutelandomi al meglio da tutti quegli scossoni emotivi che la vita ha sempre in serbo per noi.

Scheda biografica

1910

José María Andrés Fernando Lezama Lima nasce il 19 dicembre nella Base Militare Campamento de Columbia vicino all'Avana, secondo di tre figli. Il padre, José María Lezama y Rodda, era ingegnere militare e colonnello d'artiglieria. La madre era Rosa Lima Rosado.

1918

Il padre si arruola nelle truppe alleate come volontario per combattere nella Prima Guerra Mondiale, la famiglia si trasferisce allora in Florida, negli Stati Uniti, ma l'anno successivo, alla morte del padre, fanno ritorno all'Avana.

1920-28

Studia prima nel collegio Mimó, poi presso l'Instituto de La Habana, dove si diploma in Ciencias y Letras nel 1928.

1929

La situazione economica critica della famiglia li porta a trasferirsi dalla casa della nonna, in Paseo del Prado al 9, in una casa più piccola in Trocadero al 162, casa in cui Lezama Lima vivrà per il resto della sua vita, prima in compagnia della sua anziana madre e poi della moglie. Ora è sede della Casa Museo José Lezama Lima.

Si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza dell'università dell'Avana, dove inizia a prendere parte attiva nei movimenti studenteschi.

1930

Il 30 settembre partecipa alla storica manifestazione studentesca che darà inizio alla lotta contro la dittatura di Gerardo Machado, esperienza che sarà rievocata nel capitolo IX del suo romanzo *Paradiso*. In seguito alla manifestazione, l'università dell'Avana rimarrà chiusa fino al 1936. Questo sarà un periodo di grandi letture per Lezama Lima.

1935-36

Pubblica sulla rivista *Grafos* il suo primo saggio, *Tiempo negado* e, l'anno successivo, la sua prima poesia, intitolata *Poesía*. Riprende gli studi universitari dopo la riapertura.

1937

Fonda la rivista *Verbum*, della quale escono solo tre numeri. In questo periodo conosce Juan Ramón Jiménez, insigne poeta spagnolo che sarà Premio Nobel per la Letteratura nel 1956, con cui stringerà un rapporto di lunga e sincera amicizia.

Pubblica la poesia *Muerte de Narciso*, che avrà molto successo.

1938

Pubblica il saggio *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*.

1939-41

Inizia a lavorare come avvocato senza mai abbandonare la sua vocazione letteraria. Fonda un'altra rivista, *Espuela de plata* (1939-1941), mentre comincia a collaborare con il Consejo Superior de Defensa Social.

Pubblica la raccolta di poesie: *Enemigo rumor*.

1942

Fonda, con l'amico Ángel Gaztelu, una nuova rivista: *Nadie parecía* (1942-1944).

In questi anni conosce i poeti Gastón Baquero, Eliseo Diego e Cintio Vitier, amici con cui avvierà il progetto del del gruppo *Orígenes*.

1943

Il 18 maggio la Sociedad Pro-Arte Musical mette in scena nell'Auditorium dell'Avana il balletto *Forma*, tratto da un suo testo e interpretato dall'étoile Alicia Alonso con il marito Fernando Alonso.

1944

Fonda la rivista *Orígenes* assieme José Rodríguez Feo, una delle riviste culturali più importanti dell'epoca che arriverà a pubblicare 40 numeri dal 1944 al 1956. Un ambizioso progetto culturale che ac-

coglie tra le sue pagine riflessioni su estetica, filosofia e letteratura, arti plastiche, critica teatrale, ma anche poesie e racconti. La rivista vuol essere organo di diffusione delle opere di autori e artisti cubani, ma si dedica anche a tradurre e divulgare opere e autori stranieri. Tra i suoi collaboratori, oltre agli amici Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, ricordiamo: Fina García Marruz, Virgilio Piñera, Octavio Smith, Mariano Rodríguez y René Portocarrero. Tra i collaboratori stranieri, l'amico spagnolo Juan Ramón Jiménez, ma anche Aimé Césaire, Paul Valéry, Vicente Aleixandre, Albert Camus, Luis Cernuda, Paul Claudel, Macedonio Fernández, Paul Éluard, Gabriela Mistral, Octavio Paz, Alfonso Reyes e Theodore Spencer.

1945

Lavora come funzionario nella Dirección de Cultura del Ministerio de Educación fino al 1959.

Pubblica la raccolta di poesie *Aventuras sigilosas*.

1948

Conferenza alla Sociedad Lyceum, dal titolo *Las imágenes posibles*.

1949

Breve soggiorno in Messico.

Appaiono i primi capitoli di *Paradiso* sulla rivista *Orígenes*. Sarà la sua opera maestra e uno dei più importanti romanzi del XX secolo.

Pubblica la sua raccolta di poesie: *La fijeza*.

1950

Breve soggiorno in Giamaica per letture e conferenze.

Pubblica il saggio *Aristides Fernández*.

1953

Pubblica *Analecta del reloj*, che raccoglie scritti e articoli degli anni precedenti.

1954

Entra in conflitto con l'amico Rodríguez Feo ed esce dal gruppo della rivista *Orígenes*, che chiuderà l'anno seguente.

1957-58

In gennaio tiene cinque conferenze nell' Instituto Nacional de Cultura, che saranno raccolte nel suo libro *La expresión americana*.

1958

Pubblica *Tratados en La Habana*, raccolta di saggi e articoli scritti tra il 1937 e il 1957.

1960

Con la fine della dittatura di Fungencio Batista e l'inizio del governo rivoluzionario, viene nominato direttore del Departamento de Literatura y Publicaciones del Instituto Nacional de Cultura, grazie a questo incarico avvia una politica di riedizione e diffusione di classici della letteratura in edizione cubana.

Pubblica la raccolta di poesie *Dador*.

1961

Assiste come delegato al primo Congresso di scrittori e artisti cubani, dove viene eletto per uno dei sei incarichi di vicepresidente della UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba).

Fa parte anche della giuria del prestigioso premio letterario di Casa de las Américas per la categoria Poesia (farà ancora parte della giuria in altre due occasioni, nel 1965 e nel 1967).

Inizia la sua collaborazione con il Centro Cubano de Investigaciones Literarias, che terminerà nel 1965.

1963

La collaborazione con Casa de Las Américas gli permetterà di conoscere personalmente Julio Cortázar, membro della giuria per il romanzo del Premio letterario, con cui già aveva un rapporto epistolare dal 1957. Da questo momento, lo scambio intellettuale tra i due scrittori sarà costante, fatto di lettere, dediche reciproche di libri e fruttuoso scambio critico. Cortázar farà conoscere il nome e l'opera di Lezama Lima grazie al suo articolo *Para llegar a Lezama Lima*, incluso nel libro *La vuelta al día en ochenta mundos* del 1967; Lezama, scriverà il prologo all'edizione cubana di *Rayuela*, dal titolo: *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, articolo che più avanti entrerà a far parte del volume: *La cantidad hechizada*.

1964

Il 12 settembre muore l'amata madre, un evento molto doloroso nella vita dell'autore. Nello stesso anno, il 5 dicembre, sposa Maria Luisa, la sua segretaria, seguendo il consiglio della madre.

1965

Incarico di ricercatore e consulente per l'Instituto de Literatura y Lingüística presso la Academia de Ciencias.

Publica *Antología de la poesía cubana*.

1966

Publica *Paradiso*, il suo primo romanzo, dopo 17 anni dedicati alla sua stesura, e l'unico pubblicato in vita. In esso confluisce tutta la sua traiettoria poetica e di carattere barocco, simbolico e iniziatico. Sintesi e culmine del suo sistema poetico, narra la formazione del protagonista, José Cemí, dall'infanzia ai suoi anni universitari. Si tratta di un testo complesso, non solo per il barocchismo e l'esuberanza poetica, ma anche per il suo carattere eterogeneo, che combina elementi narrativi, poetici e saggistici, in un'opera a carattere iniziatico e parzialmente autobiografica. La pubblicazione di *Paradiso* rappresenta un vero e proprio avvenimento nel panorama letterario. Tra i molti riconoscimenti, ricordiamo quelli di Octavio Paz e Julio Cortázar. Tuttavia, la complessità dell'opera e, in particolare, il tema omoerotico presente in alcune parti del romanzo causa una momentanea sospensione della sua pubblicazione, presto risolta, poi, forse anche grazie alla pubblicazione sulle pagine della rivista di Casa de las Américas dell'articolo di Cortázar *Para llegar a Lezama Lima*.

1968

Participa al Congreso Cultural de La Habana con una conferenza dal titolo *Sobre la poesía*.

La Biblioteca Nacional gli offre un omaggio all'interno del ciclo *Vida y obra de poetas cubanos*.

1969

Continua il suo rapporto con Casa de las Américas, dove assume l'incarico di consulente letterario.

1970

Pubblica il volume *Poesía completa* e la raccolta di saggi *La cantidad hechizada*.

Omaggio presso l'UNEAC per i suoi 70 anni.

1972

Muore Rosa, la sorella maggiore, a Miami.

Riceve a Madrid il prestigioso premio di poesia Maldoror per il suo volume *Poesía completa* e, in Italia, il premio alla migliore opera latino-americana tradotta in italiano per *Paradiso*.

1976

Muore all'Avana il 9 agosto per l'aggravamento della sua asma cronica e i problemi causati dall'obesità.

Il giorno seguente sarà sepolto nella cappella di famiglia presso il Cimitero Colón dell'Avana.

1977

Esce postumo il romanzo a cui stava lavorando, *Oppiano Licario*. Un romanzo incompiuto, in cui sviluppa la figura del personaggio che già era apparso in *Paradiso* e dalla quale prende il titolo.

Esce *Fragmentos a su imán*, la sua ultima raccolta di poesie, a cura dell'amico e poeta Cintio Vitier.

*Nada me desengaña
el mundo me ha hechizado.*

Francisco de Quevedo, *Salmo IV*

Prefazione

Raccontare la meraviglia

La produzione saggistica di José Lezama Lima è estesa ed eterogenea nei temi. La presente edizione si compone di tre saggi: il primo, *Miti e stanchezza classica*, scritto nel 1957, fa parte del volume *La expresión americana*; il secondo, *Paralellismi. La pittura e la poesia a Cuba (secoli XVIII e XIX)* è del 1966, e il terzo, *Confluenze*, del 1968, entrambi raccolti nel volume *La cantidad hechizada*¹. Il criterio alla base della scelta di questi tre articoli riguarda l'idea di provare a tracciare, all'interno della prosa saggistica e del vulcanico pensiero estetico di Lezama Lima, una mappa concettuale attorno al tema della meraviglia e della possibilità di percepirla, di viverla nel suo essere un'esperienza straordinaria e sorprendente e, infine, di tradurla in parole. Come spesso accade negli scritti di Lezama Lima, i saggi selezionati non si limitano a trattare il tema della meraviglia, brulicano invece di sensazioni, immagini, spunti e riflessioni di ogni genere. Ad esempio, in essi ricorre il tema del ruolo della *imago* nel sistema poetico del mondo e la sua funzione nella storia, altra tematica cara a Lezama Lima di cui tratteremo più avanti, o ancora il tema delle ere immaginarie, al centro della visione lezamiana del mondo e molto dibattuto dalla critica. Il percorso argomentativo dell'autore è costellato da continui riferimenti alla pittura, che si alternano a citazioni dei classici della letteratura mondiale e cubana, dando vita a uno stile ecfrastrico che conferisce ai testi una carica espressiva inconsueta e indubbiamente originale. Le immagini evocate partecipano ad

¹ Ai fini della presente traduzione, si fa riferimento alla bella e accurata edizione dei saggi di José Lezama Lima dell'Istituto Cubano del Libro del 2010, nonché alle versioni meccanografiche e manoscritte messe cortesemente a mia disposizione dalla Direzione della Biblioteca Nacional de Cuba 'José Martí' e facenti parte del Fondo Lezama Lima.

un discorso che rifugge da ogni accezione risolutiva o definitiva, le parole lezamiane si svelano nella loro tensione argomentativa, non occultano i meccanismi talvolta imperfetti del pensare, ma ne mostrano, anzi, i labirinti, le contorsioni e i paradossi, palesando lo sforzo e l'incessante lotta verbale per arrivare ad una espressione di quella sua visione, del mondo e della storia, che egli sente come inafferrabile e incontenibile. Il primo saggio, *Miti e stanchezza classica*, presenta forse la forma argomentativa più strutturata; nel secondo, *Parallelismi*, l'autore traccia un percorso molto personale attraverso l'Ottocento cubano, pittura e poesia, per indagare e ricomporre lo sforzo dell'artista, cubano e americano, di bilanciarsi tra l'imitazione dei canoni rappresentativi europei e la ricerca di una forma artistica inedita e più autentica, in grado di esprimere il nuovo mondo proprio nella sua meraviglia. Il terzo saggio, *Confluenze*, è forse il più onirico, a tratti si avvicina alla prosa poetica.

Il percorso critico che detta la selezione di questi tre articoli, come già accennato, mira a ricomporre l'atlante di riferimenti, suggestioni e riflessioni di Lezama Lima sul tema dell'uomo di fronte alla meraviglia e su come sia possibile raccontarla, ovvero tradurla in parole. Vi è un primo importante concetto che ricorre nella visione lezamiana e nei suoi testi e che, da subito, ha risvegliato la curiosità della critica: il concetto di 'quantità incantata' (*cantidad hechizada*)². La parola *hechizado*, *hechizo*, viene dal latino *facticius* (*facticia*, *facticium*), aggettivo che designa tutto ciò che è falso o artificioso, e che, come spesso accade alle parole latine che passano alla lingua spagnola, perde la *f* iniziale, che si trasforma in *h* muta. In italiano, le parole che mantengono una familiarità con questo termine spagnolo sono *fattura* o *fattucchiere/a*. Durante il Rinascimento e il Barocco iberico, il termine prende l'accezione di *incanto* o *incantesimo*, molto vicina al ben noto *engaño a los ojos*, espressione ampiamente diffusa nella letteratura spagnola del periodo. È una nozione ricorrente negli scritti lezamiani, che dà anche il titolo a un volume di saggi del

² Per un mio primo approccio al concetto di *cantidad hechizada* o, per meglio dire, al tema del don Chisciotte negli scritti di Lezama Lima, si veda il mio articolo *La cantidad hechizada de Lezama Lima: un mapa conceptual*, in «Casa de las Américas», n. 288, julio-septiembre 2017, LXIX, La Habana, Cuba, pp. 14-26.

1970. In occasione di una lunga intervista rilasciata nello stesso anno, incalzato da Ciro Bianchi a definire il concetto di 'quantità incantata', Lezama Lima risponde ricorrendo a un riferimento letterario come esempio: «La cosa che più mi interessa è quella che ho chiamato la 'quantità incantata', nella quale si arriva alla super-natura; per esempio, la visita di don Chisciotte a casa dei duchi»³.

Tuttavia, prima ancora di soffermarci sull'importanza dell'opera cervantina nel pensiero di Lezama Lima, tema su cui torneremo, risulta evidente che l'esemplificazione dell'autore, quando chiama in causa il don Chisciotte per spiegare il concetto di 'quantità incantata', se non aiuta a giungere ad una sua piena comprensione, ci permette perlomeno di individuare un percorso utile per avanzare nelle nostre considerazioni. La 'quantità incantata', ovvero l'incantesimo del mondo che si offre agli occhi del poeta, ma anche dell'uomo, è una circostanza magica, un contesto, un luogo o *locus*, caratterizzato dalla straordinarietà. La riflessione su ciò che è straordinario, tema particolarmente trattato in *Parallellismi*, si avvale di altre espressioni affini al medesimo concetto, quali circostanza magica (*circunstancia mágica*), super-natura (*sobrenaturalaleza*), stupore (*asombro*) e meraviglia (*maravilla*), sempre in riferimento alla straordinarietà insita nell'esperienza cognitiva dell'uomo di fronte a ciò che è meraviglioso, vale a dire, fuori dall'ordinario.

Al riguardo, l'argomentazione di Lezama Lima prende le mosse dal vissuto dei cosiddetti cronisti delle Indie, quegli uomini che ebbero il privilegio di vivere nel Nuovo Mondo l'esperienza della straordinarietà e, al contempo, l'onere di raccontarla:

un paesaggio dove la natura non è ancora cultura, vale a dire, quando il paesaggio deve essere ancora inventato attraverso nuovi sensi favolosi, come è accaduto a quei fortunati cronisti delle Indie, che non erano pittori di due dimensioni eppure diedero vita ad una nuova espressione⁴.

³ C. Bianchi, *Interrogando a Lezama Lima*, in *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, a cura di P. Simón, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 33.

⁴ *Parallellismi*, p. 94.

Il cronista, allora, proprio come il poeta, è un essere privilegiato perché una natura inaudita e meravigliosa si è dischiusa e rivelata ai suoi occhi. Diversamente dal marinaio-conquistatore, egli ha la responsabilità di scrivere le cose che vede, di riferire al Vecchio Mondo ciò che si trova nel Nuovo. Ma per poter percepire la straordinarietà di ciò che si presenta ai suoi occhi, dice Lezama Lima, il cronista ha bisogno di 'nuovi sensi favolosi'; per raccontarla, poi, è necessaria una 'nuova espressione'. Si tratta di una natura che 'non è ancora cultura', ci dice, perché ancora non esisteva un canone o una tradizione retorica di cui il cronista potesse avvalersi, almeno per imitazione, per poter descrivere ciò che è nuovo, straordinario, per poterne raccontare l'incanto. Infatti, la formazione culturale e letteraria dei primi cronisti delle Indie è quella europea tra fine XV e inizio del XVI secolo, sono quindi intrisi di una cultura letteraria tardo medievale che, come vedremo, si stava 'umanizzando' per approdare poi all'espressione rinascimentale. Erano allora abituati a una letteratura che parlava solo di ciò che era già conosciuto, che narrava tutto ciò che rientrava nella sfera del quotidiano. Adesso, invece, il Nuovo Mondo che si apre davanti a loro si palesa per essere un'altra cosa, una natura meravigliosa e nuova, che sembra quasi sfidarli a trovare le parole per raccontarla. Tuttavia, manca ancora un modello di scrittura in grado di formalizzare questa esperienza, di dar parole alla straordinarietà, a ciò che si deve ancora conoscere. Quella che si prospetta ai cronisti è allora un'esperienza linguistica nuova, che affiderebbe loro l'onere e l'onore di contribuire alla nascita di una nuova forma espressiva. «I cronisti guardano il continente appena scoperto attraverso immagini che fanno parte della visione medievale del mondo. Queste immagini, proiettate sull'America, saranno determinanti nei processi di conquista»⁵ e nella costruzione dell'espressione americana. Sono uomini al cospetto di un mondo nuovo, sconosciuto e sorprendente, senza equivalenti né corrispondenza nella loro esperienza europea. In questo consiste lo straordinario, il meraviglioso; questo è l'incantesimo del mondo: un mondo ancora da conoscere.

⁵ B. Castro Ramírez, *José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina*, in «Literatura: teoría, historia, crítica», n. 9, 2007, p. 104.

Lezama Lima si sofferma ad indagare la portata e le implicazioni di questa esperienza, di come sia possibile narrare una 'natura che non è ancora cultura'. La sua riflessione prende l'avvio dalla lettura del *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526) di Gonzalo Fernández de Oviedo, definito 'il cronista' per antonomasia. In realtà, Fernández de Oviedo fa parte di quella che potremmo definire la seconda generazione di cronisti-viaggiatori, quindi un secondo momento narrativo-descrittivo del Nuovo Mondo. Esiste infatti una *avant-guarde* che lo precede, una primissima generazione di viaggiatori e un primissimo momento delle cronache del Nuovo Mondo al quale Lezama Lima non fa cenno. Mi riferisco, ad esempio, al primo diario di viaggio di Cristoforo Colombo. Vale a dire che, quando scrisse il suo *Sumario*, Fernández de Oviedo poteva già contare su una sorta di 'familiarizzazione' con la nuova realtà americana, ovvero poteva contare su un precedente letterario al quale appellarsi e riferirsi:

Certe civiltà (...) viaggiano ed esplorano il mondo sulla base di alcuni Libri di Base. Naturalmente non è necessario che il viaggiatore porti con sé questi libri, né che li abbia letti; basta che viaggi avendo ricevuto, attraverso la sua tradizione culturale, nozioni circa il mondo. In tal senso si viaggia conoscendo già, o aspettandosi di incontrare ciò che già si conosce, perché alcuni Libri di Base ci hanno già detto che cosa dobbiamo attenderci⁶.

In realtà, anche per il Cristoforo Colombo lettore, e gran lettore a quanto si sa, esisteva un precedente letterario di riferimento, un modello di cui avvalersi, ed era *Il Milione* di Marco Polo, conosciuto anche con il titolo *I viaggi di Marco Polo* o *Il libro delle Meraviglie*, pubblicato nel 1300 e che ebbe un successo immediato e ampia diffusione. Lì, l'elemento meraviglioso, lo straordinario, non si trova rappresentato in quanto tale. L'atteggiamento di Marco Polo di fronte all'esperienza della meraviglia

⁶ U. Eco, *Cercavano gli unicorni. Alcune false identificazioni da Marco Polo a Leibniz*, è il testo di una conferenza del 1993 presentata all'Università di Pechino e pubblicata in lingua inglese *From Marco Polo to Leibniz*, in *Serendipities. Language and Lunacy*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 54.

consisteva essenzialmente nel non vedere altro se non ciò che è già stato visto, ciò che si lascia identificare o classificare; tutto quanto è inedito, quindi, non viene esaminato o rappresentato come tale, ma come un aspetto, un amalgama di oggetti conosciuti. In questo modo, gli oggetti sconosciuti si trasformano in materia assimilabile al mondo conosciuto. La novità diventa allora un insieme nuovo di dettagli antichi⁷.

Ne è caso emblematico la ben nota descrizione dei rinoceronti di Java, animali mai visti prima, che Marco Polo realizza su un doppio binario: da un lato, suddivide il corpo in parti, e le presenta separatamente per analogia, richiamandosi ad animali conosciuti; dall'altro lato, fa ricorso ai bestiari medievali e alle leggende:

Elli àno leofanti assai salvatichi e unicorni, che no son guari minori d'elefanti; e' son di pelo bufali, i piedi come di lefanti; nel mezzo de la fronte àno un corno grosso e nero. E dicovi che no fanno male co quel corno, ma co la lingua, che l'anno spinosa tutta quanta di spine molto grandi; lo capo àno come di cinghiaro, la testa porta tuttavia inchinata ve(r)so la terra: sta molto volentieri tra li buoi. Ell'è molto laida bestia, né non è, come si dice di qua, ch'ella si lasci prendere a la pulcella, ma è 'l contradio⁸.

Risulta chiaro che l'attenzione di Marco Polo si fissa su certe specifiche parti del corpo, che vengono descritte per analogia con quanto è conosciuto, quindi 'sono grandi come elefanti, hanno la pelle come bufali e piedi di elefante, al centro della fronte portano un corno spesso e nero'. Parallelamente, li chiama 'unicorni', come l'animale leggendario degli antichi bestiari. Il fatto di dare loro un nome di un animale immaginario potrebbe indurci a pensare che ci stia solo ingannando, ma «Marco Polo non mentiva. Aveva anzi detto quello che riteneva essere la verità, e cioè che aveva visto degli unicorni, salvo che essi apparivano differenti da quelli di

⁷ A. Cioranescu, *De la Edad Media al Renacimiento: el descubrimiento de América y el arte de la descripción*, in *Historia y crítica de la literatura española*, a cura di Francisco Rico, Barcelona, Ed. Crítica, vol. 2, 1980, p. 243.

⁸ M. Polo, *Il Milione*, a cura di Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino, 2014, p. 139.

cui parlavano i suoi Libri di Base»⁹. Incapace di nominare ciò che è straordinario, ricorre istintivamente ad immagini conosciute, a modelli cognitivi già acquisiti e sedimentati. In questo modo, ciò che è inedito si addomestica, si riduce per analogia a una enumerazione di dettagli come in un inventario. Tuttavia, una simile modalità descrittiva non coglie mai nel segno dell'immagine per come realmente è, né riesce ad evocarla nei suoi tratti più caratteristici. L'atto nominale di fronte a ciò che è straordinario rivela molte implicazioni interessanti, si tratta di un modo per controllare gli oggetti, per possederli, ma non è certo utile a conoscerli.

Anche Colombo durante il suo primo viaggio nel Nuovo Mondo nomina, quasi con la sacralità di un battesimo, tutte le isole e cose nuove e non riconoscibili che trova. Ad esempio, nelle sue annotazioni del 13 ottobre 1492, data dello sbarco sull'isola di Guanahani, da lui ribattezzata con il nome di San Salvador (in omaggio al Cristo Salvatore), ha inizio a questo processo di rinomina dei luoghi, processo che raggiungerà il suo apice con l'assegnazione di nuovi nomi anche agli indigeni che incontra. Da questo momento, il principale interesse del navigatore e la sua attività quasi esclusiva consisteranno nell'assegnare nomi (evidentemente nella lingua dei Re Cattolici) a luoghi e cose, ben cosciente del fatto che nominare significa anche, e soprattutto, prendere possesso¹⁰. Chiamare, nominare, è un atto che risulta umanamente imprescindibile quando ci troviamo di fronte a qualcosa che ci si presenta come radicalmente *nuovo*, è il primo passaggio per arrivare a quel riconoscimento che l'uomo sente come necessario, al controllo di ciò che gli è estraneo¹¹.

Fernández de Oviedo, il cronista per antonomasia scelto da

⁹ U. Eco, *Op. cit.*, p. 54.

¹⁰ Possiamo infatti leggere in una lettera che Colombo scrive a Luis de Sans tängel del 15 febbraio del 1493: «Alla prima che trovai, misi il nome di San Salvador in onore alla sua Alta Maestà, che meravigliosamente mi concesse tutto ciò; gli indiani chiamano quest'isola Guanahani. La seconda la chiamai Santa María de la Concepción, la terza Fernandina, la quarta Isabela e la quinta Juana; e così ho dato a ciascuna un nome nuovo», in *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*, a cura di Consuelo Varela, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 140.

¹¹ Riguardo all'importanza dell'atto nominale negli scritti di Colombo, si veda, tra gli altri, Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Einaudi, Torino, 1984.

Lezama Lima, rappresenta, come dicevamo, un secondo momento nell'evoluzione delle cronache di viaggio, proprio come Fray Bartolomé de las Casas con la sua *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* del 1552. Entrambi s'imbarcano per il Nuovo Mondo conoscendo già il primo diario di Colombo, assieme alle altre relazioni che circolavano all'epoca. Infatti, le loro descrizioni sono più organizzate ed efficaci nel rappresentare gli oggetti nuovi; sono chiaramente il risultato di un processo di decantazione delle nozioni contenute nelle primissime cronache, di familiarizzazione. Ad esempio, utilizzano sempre nomi americani per indicare le cose nuove che trovano: se Colombo nel suo primo diario, ad esempio, chiama *almadías* le veloci e sottili imbarcazioni degli indios, ovvero ricorre al nome arabo con il quale si designavano le barche strette, ricavate da un tronco di legno, utilizzate per attraversare i fiumi (un'analogia, quindi, con ciò che era già conosciuto), la generazione successiva di cronisti, Fernández de Oviedo o lo stesso Colombo nei suoi successivi diari e viaggi, dà per scontato il termine *canoas*.

Lezama Lima si sofferma ad indagare le frequenti comparazioni in Fernández de Oviedo: «il cronista capta una natura nuova, e tuttavia si perde alla ricerca della somiglianza delle forme, stesse dimensioni ma peso diverso»¹². Succede, ad esempio, nel caso del frutto della guaiava, che è e non è come una mela. Tuttavia, rispetto alle analogie di Marco Polo, si tratta qui di un atteggiamento opposto, è una comparazione con funzione dimostrativa, ma l'attenzione ora si sposta sulle differenze. Il canone descrittivo di Polo, riprodotto da Colombo nel suo primo diario, permetteva di vedere solo ciò che era già stato visto; il quotidiano era la materia prima dell'esperienza che ogni generazione trasmetteva alla generazione successiva, e tutto era traducibile in termini esperienziali. Al contrario, lo straordinario non è traducibile in termini di esperienza aprioristica, proprio perché è ancora da conoscere. Fernández de Oviedo è in grado di percepire ciò che è straordinario, dice Lezama, ma fallisce con il linguaggio; i suoi inventari e le accumulazioni comparative non favoriscono la rappresentazione di ciò che è meraviglioso perché «paradossalmente, nonostante l'abbondanza

¹² *Parallellismi*, p. 69.

di luce tendiamo alla perdita di ciò che è essenziale»¹³.

Il Nuovo Mondo si manifesta, quindi, per essere lo spazio incantato per eccellenza, mentre i cronisti continuano a descriverlo ad una sola dimensione: lo riducono a una 'quantità senza incanto'¹⁴. Non esiste esperienza previa a cui rifarsi quando si osserva il mondo incantato. Per comprenderlo, sono allora necessari nuovi processi di conoscenza. L'episteme medioevale, che si fonda sulla logica causa-effetto, garantita e saldamente vincolata alla logica delle successioni cronologiche e ad ogni logica formalizzante, si manifesta inadeguata a percepire l'incanto della quantità. È necessario, allora, modificare questo processo epistemologico, cercare un'altra forma di conoscenza che sia capace di entrare in contatto con l'incantesimo. Qui, il Lezama surrealista non avrebbe potuto arrivare a nessun'altra conclusione: resta la poesia.

Il sistema poetico del mondo

Di fronte alla rappresentazione del mondo ridotto a un inventario, a un'accumulazione ed enumerazione di oggetti, catalogati secondo analogie e differenze, Lezama Lima invita a cercare nuove corrispondenze:

Grazie alla sorpresa delle corrispondenze, alla magia dell'analogo metaforico, alla forma germinativa dell'analogo mnemonico, alla memoria sorpresa nell'intrepida caccia alla pariglia complementare, si genera un causalismo nuovo e più significativo, nel quale si supera la subordinazione tra antecedente e derivato per fare delle sequenze stesse due fattori di creazione, uniti da un complemento apparentemente imprevisto, ma che conferisce loro quel contrappunto in cui le entità acquisiscono vita propria, oppure si dissolvono in polvere sabbiosa, infelconda e vana¹⁵.

¹³ Ivi, p. 74.

¹⁴ A. Rodríguez López-Vázquez, *La 'cantidad hechizada' de Góngora y las 'Soledades' de Lezama*, in «Estudios sobre el patrimonio literario andaluz», VI, AEDILE, Málaga, 2014, p. 283.

¹⁵ *Miti e stanchezza classica*, p. 46.

Per cogliere l'incantesimo insito nel mondo l'uomo deve abbandonare quindi ogni logica causale, ogni coerenza temporale, e lasciare spazio a nuove corrispondenze e nuove temporalità. Su queste basi si origina e prende forma il sistema poetico del mondo lezamiano, che non è altro se non la forma stessa del mondo per come si dà a conoscere all'uomo-poeta. Una nuova logica, un «'causalismo magico', nel quale la relazione causa-effetto perda il suo valore come costruttrice di senso ed emergano, in cambio, significati sempre nuovi e inattesi grazie al prevalere dell'immaginazione»¹⁶. In tal senso, il riferimento ai processi cognitivi e percettivi del surrealismo è evidente e diretto. Lo spazio incantato di Lezama Lima coincide, in alcuni dei suoi tratti essenziali, con il mondo onirico surrealista, con quella super-realtà libera da ogni logica razionale, dove si può realizzare *l'incontro fortuito tra una macchina da cucire e un ombrello sopra un tavolo operatorio*, secondo la ben nota metafora di Lautréamont. La poesia è l'unica chiave di accesso a quel mondo, l'unica episteme che permetta di conoscerlo, l'unico linguaggio in grado di interpretarlo e, allo stesso tempo, è l'unica che è in grado di ricrearlo. Certo è che il sistema poetico del mondo lezamiano non coincide assolutamente con la scrittura automatica bretoniana: se per Breton la poesia o l'arte sono in grado di creare mondi, per Lezama Lima hanno un valore epistemologico innanzi tutto. Il sistema poetico lezamiano gira attorno alla costituzione dell'immagine poetica, un *potens* in grado di generare la super-natura.

La potenza, applicata su un punto o attuata nell'estensione, è sempre accompagnata dalla *imago*, l'unità più profonda conosciuta tra la dimensione celeste e quella tellurica. Se la potenza agisse senza l'immagine, sarebbe solo un atto autodistruttivo e privo di partecipazione, ma ogni atto, ogni potenza, è un accrescimento infinito, un eccedere, nel quale la dimensione celeste sostiene quella tellurica. L'immagine, partecipando nell'atto, genera quasi una momentanea visibilità, mentre senza di essa, senza l'immagine come unica risorsa a portata dell'uomo, sarebbe un eccedere impenetrabile. L'uomo s'impone così di quell'eccedenza, la fa emergere e dà corpo a

¹⁶ B. Castro Ramírez, *Op. cit.*, p. 81.

una nuova eccedenza. Ogni *poiesis* è un atto di partecipazione a questa eccedenza, una partecipazione dell'uomo allo spirito universale, allo Spirito Santo, alla madre universale¹⁷.

La costituzione dell'immagine poetica, nella visione lezamiana, passa necessariamente attraverso tre movimenti: ascesa, discesa ed estensione. Nel primo movimento, l'ascesa, la forma si dirige verso l'uno primordiale, dice Lezama Lima. Il movimento dell'ascesa coincide quindi con il processo secondo il quale le forme della natura acquistano un significato. Questo avviene per mezzo della metafora vista nella sua efficacia filosofica, cioè un processo che implica il fatto di dotare il linguaggio di un senso nuovo, liberandolo dalle relazioni logico-causali imposte dalla sua funzione comunicativa. Il secondo movimento, la discesa, coincide con il processo di effettiva costituzione della *imago* poetica, la quale si origina a partire dal tessuto formato dalla moltiplicazione delle metafore. Un modello letterario della discesa, dice Lezama Lima, è il capitolo XI dell'*Odissea*, quando Ulisse scende negli inferi, dove s'incontra con esseri che vivono la loro condizione di immagini. O ancora, la *Divina Commedia* di Dante, o i capitoli del don Chisciotte, opera molto amata da Lezama Lima, in cui si narra la discesa del cavaliere nella grotta di Montesino, dove s'imbatte in personaggi-*imago* della letteratura bretone, Merlino, e carolingia, Durandarte e Belerma.

solo la *imago* è in grado di penetrare nel mondo di ciò che non si è realizzato, di ciò che è stato devastato. Analogamente, per penetrare in quell'immensa estensione di tempo e di fatti che hanno raggiunto un'elevata configurazione nella cultura babilonese, ad esempio, dobbiamo farlo attraverso alcuni frammenti, ricomponibili solo dall'*imago*, del palazzo di Sargon¹⁸.

Il terzo e ultimo movimento è quello dell'estensione. Dopo l'ascesa metaforica verso l'uno, e la discesa verso la molteplicità delle immagini, l'estensione è il movimento dell'immagine poetica che va verso la realtà. La poesia, qui, si fa natura, ed è capace di generare essa stessa la realtà.

¹⁷ *Confluenze*, p. 114.

¹⁸ *Ivi*, p. 84.

La penetrazione dell'immagine nella natura genera la super-natura. (...) in questo modo, di fronte al determinismo della natura, l'uomo risponde con il totale arbitrio dell'immagine. E di fronte al pessimismo della natura perduta, con l'invincibile gioia dell'uomo per l'immagine ricostruita¹⁹.

Pochi sono gli esempi letterari in cui l'immagine si realizza come super-natura, precisa Lezama Lima, come 'quantità incantata'. Il *Diario* di José Martí è il luogo letterario per eccellenza della 'quantità incantata', ci dice, assieme ad altre poche opere, tra le quali ricorda le *Soledades* di Góngora, e «non importa la differenza negli stili né gli aspetti formali, mi riferisco solo alla 'quantità incantata'». Infatti, sono entrambi esempi perfetti di luoghi letterari «in cui la relazione poesia-natura raggiunge la pienezza quando la stessa poesia assurge a vera e propria natura. [...], il paesaggio] è già una quantità incantata dalla poesia»²⁰.

Il poeta-saggio è l'essere privilegiato al quale la natura si offre nel suo incantesimo, è il *puer-senex*, ci dice Lezama Lima, capace di far coesistere in sé la saggezza accumulata in una vita intera e lo stupore incantato.

Per abitare questa 'quantità incantata' un poeta deve aver raggiunto la saggezza; (...) La vera saggezza si stabilisce a partire dal primitivismo, dal *puer senex*, da quanto c'è di vecchio bambino nell'uomo. La saggezza, nella sua essenza, ha un carattere cosmologico e tribale. Viene dall'incantesimo delle prime reazioni e dall'indistinzione nell'apparente diversità. Nella pallina del bambino e nel globo oculare stanco del venerabile della tribù c'è già la sfera aristotelica, c'è già saggezza, come nelle acque del fiume²¹.

L'immagine poetica, mediante l'ascesa riprende la sua forma primigenia, e con la discesa torna a farsi immagine virginale, vale e dire, spogliata da ogni visione consueta, pura immagine tra immagini. Grazie all'estensione, poi, prende a propagarsi, sovrascrivi-

¹⁹ Ivi, p. 111.

²⁰ *Parallelismi*, p. 93.

²¹ Ivi, p. 103.

vendosi a una natura di stampo determinista fino a rompere le relazioni causali che la reggono, per dar vita a una super-natura, un mondo incantato, fatto di inedite relazioni tra gli oggetti, un mondo ancora da conoscere. E questo mondo, rinnovato in tal senso, si dà a conoscere solo a uno sguardo capace di percepirne la meraviglia, la straordinarietà. L'incantesimo, quindi, si fa quantità durante il movimento dell'estensione, che vede il moltiplicarsi delle immagini virginali e, al contempo, degli sguardi poetici in grado di coglierle.

Si può provare a comprendere, ora, perché Lezama Lima, nell'intervista prima citata con Bianchi, in riferimento al concetto di 'quantità incantata' rievochi il don Chisciotte e, in particolare, l'episodio della visita a casa dei duchi. Appartiene alla Seconda Parte dell'opera cervantina, quella pubblicata nel 1615, dove i capitoli dal 30 al 57 narrano il lungo soggiorno di don Chisciotte e Sancio nella residenza dei duchi. Tuttavia, nell'intervista, l'esemplificazione del concetto attraverso lo specifico riferimento al don Chisciotte non risulta esaustivo in sé; il riferimento letterario rimane isolato, privo di un momento argomentativo ed esplicativo. Restano aperte, quindi, alcune questioni fondamentali per arrivare a una sua definizione; per esempio, su come il poeta dovrebbe fare per percepire l'incantesimo del mondo o, anche, su quali possibilità ci siano per narrare questa circostanza magica.

Tuttavia, l'elemento che getta una luce speciale ai capitoli dedicati alla permanenza di don Chisciotte e Sancio a casa dei duchi è la realizzazione dell'estensione, ovvero l'*imago* discende e si estende, in forma capillare e unitaria, penetrando in ciascuno degli oggetti, situazioni e persone presenti, e trasformando tutto in super-natura, o in letteratura. La poesia si dispiega e si infila in tutte le cose presenti all'interno dello spazio della casa dei duchi (la quantità), e tutto diventa incantato. Infatti, Cervantes riesce a creare, in questa sequenza di capitoli, quasi un'isola personale che circonda don Chisciotte (parallelamente, potremmo dire, all'isola del governo di Sancio). Dentro al contorno del palazzo dei duchi, tutti gli oggetti diventano incantati, poiché su ogni oggetto o situazione si estende un'immagine che proviene da una letteratura antica. Ma anche ogni persona che si muove al suo interno vive dentro al medesimo incantesimo della cavalleria. Uniforme-

mente, e per la prima e unica volta nel libro di Cervantes, tutte le visioni corrispondono.

La scrittura di Lezama Lima

La scrittura di Lezama Lima è indubbiamente complessa, come complesso è il suo pensiero estetico e la sua visione del mondo. La sua prosa è enigmatica e, spesso, volutamente ambigua, sempre vulcanica, a tratti scomposta, frammentata. Lo è nei suoi due romanzi, *Paradiso* e *Oppiano Licario*, come nella sua vasta produzione poetica. E tuttavia, forse lo è ancor più nei suoi saggi e articoli, anche perché il genere saggistico in sé crea nel lettore un'aspettativa di comprensione più alta, quasi una certezza che in una prosa argomentativa non possa preponderare l'artista sul pensatore. Ma in Lezama Lima, come vedremo, la forma espressiva è parte integrante del contenuto. La complessità del pensiero e del pensare umano non è altro che una questione armonica: lo sviluppo del discorso tematico richiede consonanza di voci e strumenti, combinazioni di accordi e di suoni simultanei. Come l'armonia, il senso è l'elaborazione di una polifonia, è la chiave di un contrappunto. Le parole, allora, come le voci e gli strumenti, e la sintassi come una combinazione di accordi, partecipano, convergenti e solidali, alla produzione del senso. La prosa di Lezama Lima si allontana, libera e giocosa, da ogni modello argomentativo prestabilito e percorre cammini espressivi inediti, volti a cogliere la complessa polifonia del pensiero.

Definito dalla critica come uno dei maggiori rappresentanti del neobarocco latinoamericano, Lezama Lima è stato spesso accusato di essere uno scrittore ermetico, di ardua lettura e di eccessiva complessità. In particolare, se pensiamo alla sua produzione saggistica, appare evidente che è molto difficile incasellarla all'interno di una definizione di genere, materia o disciplina. E tuttavia, abbiamo scelto in questa occasione di definire i saggi qui selezionati come espressione di una concezione estetica, pur consci del fatto che l'argomentazione lezamiana è palesemente ben lontana da ogni modello argomentativo in uso per tale materia. Il problema qui posto si ricollega alla più ampia e annosa questione

se sia mai esistita, o se mai possa esistere, una filosofia spagnola o latinoamericana. Miguel de Unamuno, nel suo libro *Del sentimiento trágico de la vida* del 1912, dichiarava la sua convinzione che la filosofia spagnola non consistesse in veri e propri sistemi filosofici, ma che fosse da ricercare, liquida e diffusa, in tutta la letteratura spagnola, nella vita, nell'azione, nella mistica. Ma già nel 1898 Ángel Ganivet, sulle pagine della rivista *El defensor de Granada*, aveva affrontato la questione dell'esistenza di una filosofia spagnola e, con un atteggiamento più polemico e combattivo, aveva dichiarato che la filosofia non ha bisogno di strutture, di ordini e di sistemi, tutti retaggi della scolastica preponderante, bensì solo di vocazione spirituale. Il dibattito si è protratto per tutto il XX secolo, arrivando a mettere in questione persino la lingua castigliana, che porterebbe in sé carenze strutturali e semantiche che le impedirebbero di creare pensiero²². È ovvio che esiste una stretta interrelazione tra lingua e pensiero, tra struttura argomentativa e ragionamento, ma è chiaramente inaccettabile pensare che la forma possa governare e determinare il contenuto. Vale a dire, estremizzando la questione, che se un testo filosofico è tale solo in riferimento al modello primo e indiscutibile dell'ontologia in lingua tedesca, i saggi di Lezama Lima sono radicalmente alieni al modello.

Ma si può facilmente prescindere dalla questione in sé, ovvero dalla necessità di definire in modo stringente il genere e la materia degli scritti lezamiani, anche perché Lezama Lima stesso probabilmente non era interessato a una qualsivoglia definizione del proprio lavoro. La sua prosa è violazione radicale di ogni autorità, rifiuto di ogni norma stabilita, burla verso ogni gerarchia, il suo è un «carattere trasgressivo verso tutto ciò che è normativo»²³. Avvicinarsi, quindi, alla produzione saggistica di Lezama Lima è una vera e propria sfida ermeneutica, sia per lo studioso che voglia comprendere appieno le implicazioni e le stratificazio-

²² Per una più accurata ricostruzione del dibattito sull'esistenza o meno di una filosofia in lingua spagnola, si veda il prologo al primo numero della rivista «Rocinante. Studi di filosofia in lingua spagnola», di L. de Llera, *A manera de prólogo. Filosofar en español: realidad y deseo*, ed. Oedipus, Salerno, 2004, pp. 5-12.

²³ M. Mateo Palmer, *Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje*, in «Casa de las Américas», n. 244, julio-septiembre 2006, p. 24.

ni delle sue parole, sia per il traduttore, forzato a un continuo e delicato atto di decifrazione e interpretazione, ma anche per il lettore, chiamato ad avere un ruolo più che mai attivo di fronte a questi testi.

Lezama Lima è, in primo luogo e nella sua più profonda essenza, uno spirito surrealista; lo è nella sua vasta produzione poetica, nei suoi romanzi, ma anche nella sua produzione saggistica. Vale a dire, che è surrealista la sua visione del mondo, è surrealista la sua concezione estetica, surrealista la sua logica argomentativa e surrealiste le sue parole. Nei suoi saggi si avvale quindi di un linguaggio composito, che si articola spesso su più livelli espressivi che si vanno intrecciando nella prosa fino ad arrivare a comporre un tessuto linguistico che si presenta, a prima vista, perlomeno criptico. In tal senso, si evocava il complesso polifonico che dà vita a una composizione armonica, o ancora la struttura del contrappunto, tanto amato dall'autore.

Lo stile argomentativo dei suoi saggi è discontinuo, rapsodico, e si compone di differenti livelli linguistico-espressivi. Ad esempio, vi sono immagini poetiche di stampo surrealista che attraversano le pagine con una finalità suggestiva ed empatica, ma anche evocativa. Nel pensiero lezamiano, infatti, ogni snodo logico-concettuale o retorico-argomentativo racchiude in sé un aspetto emozionale e figurativo, come fosse un organismo vivente; il ruolo di questi elementi poetico-metaforici, allora, è proprio quello di tradurlo ed esprimerlo in una forma nuova. Sono come le immagini sugli antichi manoscritti illustrati, come quelle decorazioni delle lettere capitali, bordi e miniature, che accompagnano, a volte esplicitando, a volte solo ornando, un testo sacro. Oltre a questo primo livello del suo ordito espressivo, si può intravedere un sostrato a tenore argomentativo. Si tratta di parti isolate di frasi, con valore comunicativo e dialettico, spesso interrotte, o emesse con intermittenza, ma che fanno eco sempre e rigorosamente al tema dichiarato nel titolo. Pur nella sua atipicità, questo livello argomentativo rappresenta il fattore minimo ma essenziale per definire il genere dei testi in questione: si tratta di saggi e non di poemi in prosa. Tale distinzione non è per nulla capziosa quando ci troviamo ad aver a che fare con un autore come Lezama Lima. Infine, compaiono i momenti esemplificativi, nei quali offre al suo

lettore modelli letterari e artistici che ben possono sintetizzare o rappresentare il suo pensiero.

Il lettore attento è chiamato allora a scomporre la sua prosa, ad avviare un lavoro di decostruzione, meticolosa e rispettosa, per arrivare non necessariamente al senso, ma almeno ad alcuni bagliori di significazione. Una tale disposizione non differisce molto dalla relazione di un lettore di fronte a un poema surrealista: non si deve in primo luogo capire, in uno sforzo intellettuale che si mostra antico e ormai usurato a partire dai suoi stessi presupposti. Si tratta, piuttosto, di comprendere, nella sua accezione originale di *com-prehendere*, vale a dire accogliere in sé, abbracciare, stringere. Un contatto d'amore e di accettazione nei confronti della parola, prima ancora che di controllo intellettuale. Evidentemente, una cosa sono le poesie, i versi o un poema in prosa, ed altra cosa completamente diversa dovrebbe essere la funzione di un saggio di estetica. Un saggio, dicevamo, dovrebbe essere in primo luogo argomentativo, cioè, dovrebbe fissare una tesi da dimostrare, come ci insegna Aristotele tra i tanti. Nella pratica, Lezama Lima non rinnega e non smentisce in toto l'essenza teoricamente dialettica del genere, piuttosto la interpreta e la personalizza. Infatti, precisa Samuel M. Cabanchik, «filosofia e letteratura si possono vincolare in diversi modi: mediante tensioni, sovrapposizioni e contrappunti di generi e di linguaggi, oppure come operazioni attraverso le quali testi, appartenenti a un genere, si illustrano, o persino accrescono la propria forza espressiva, grazie al ricorso ad altri generi»²⁴. Nell'opera di Lezama Lima, prosegue Cabanchik, «la filosofia giunge al proprio culmine in virtù delle forze che le infonde la letteratura. [In essa, vi sono] resurrezioni e rinvigoriamenti filosofici grazie all'ausilio di figure e concetti intessuti in una testualità di matrice essenzialmente poetica, ma il cui orizzonte supera la comprensione dell'atto poetico per generalizzarsi come *ragione* poetica e, a fortiori, come filosofia»²⁵.

Lezama Lima forza di continuo i limiti naturali del linguaggio in modo ludico e fecondo, le sue frasi si caricano di elementi al-

²⁴ S.M. Cabanchik, *La razón poética y la renovación de la filosofía*, in Rossi, María José (Ed.), *Polifonía y contrapunto barrocos: Marosa de Giorgio, José Lezama Lima, Wilson Bueno*, ed. Teseo, Buenos Aires, 2020, p. 25.

²⁵ *Ibidem*.

logeni e si perdono nell'infinito moltiplicarsi delle subordinate²⁶. Ogni proposizione si presenta come «l'anfiteatro di un conflitto, di una tensione antagonistica tra due centri, due fuochi: quello della proposizione principale, centro ufficiale del codice grammaticale, che viene smentito, se non eclissato almeno contraddetto, dallo sbilanciamento a favore dell'accumulazione in genere travolgente di proposizioni subordinate e in/subordinate»²⁷. C'è un elemento ludico alla base della sua scrittura: «sono pochi quelli che hanno compreso la proiezione di una risata nei suoi giochi metaforici. E tuttavia, è uno degli ingredienti più seri del suo stile. (...) Quella risata occulta che si intreccia nelle metafore, nelle intenzioni e nei codici, è un'estensione della risata iniziata in calle Trocadero»²⁸.

All'interno di questa lingua, seria e ludica al contempo, di questa argomentazione frammentaria e misteriosa, di questa esuberanza verbale tipica della vegetazione tropicale, il ruolo delle infinite citazioni e dei rimandi merita un discorso a parte. Era nota la grande erudizione di Lezama Lima, una personalità da sempre più contemplativa che attiva, forse dovuto anche ai problemi di asma che lo hanno assillato fin dall'infanzia e lo hanno costretto spesso a passare lunghi periodi a letto. L'autore si avvale, per rafforzare le sue argomentazioni o, più spesso, per avviare nuove ed intriganti riflessioni, di molteplici rimandi ad opere classiche della letteratura mondiale (Góngora, Garcilaso, Santa Teresa, Shakespeare, Baudelaire, T. S. Eliot, Keats, il suo amato Martí, tra i tanti), assieme a rimandi filosofici (Niccolò da Cusa, Hegel, San Tommaso, et al.), nonché a rievocazioni di quadri e dipinti (oltre ai pittori cubani argomento del suo saggio *Parallelismi*, Van Eyck, Goya, Brueghel, la *Gioconda*, e molti altri). Ma tali citazioni, che agiscono a supporto della sua linea argomentativa, se a volte sono imprecise ma riconoscibili e funzionali al discorso stesso, alcune rare volte risultano inventate, come inventati sono i personaggi a

²⁶ S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, in *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972, p. 183.

²⁷ B. Pelegrín, *Las vías del desvío en Paradiso. Retórica de la oscuridad*, in *Paradiso*, Cintio Vitier (Ed.), Colección Archivos, México, 1988, p. 626.

²⁸ R. González, *Lezama revisitado*, editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 44.

cui vengono attribuite. In altre occasioni, la loro interpretazione è fuorviante o, perlomeno, arbitraria. Si tratta, sempre della medesima violazione giocosa di ogni autorità che caratterizza la sua scrittura, di un gioco libero da riferimenti culturali che «ha poco a che vedere con l'inganno o con la ricerca di una autorità che validi i suoi criteri, piuttosto con il sano e spontaneo fluire delle associazioni intellettuali, e anche con la dinamica della desacralizzazione attraverso l'umorismo, l'ironia e il carnevalesco»²⁹. Le note al testo della presente edizione forniranno al lettore le coordinate essenziali al riguardo affinché possa muoversi agevolmente nel suo approccio al pensiero estetico di Lezama Lima.

Una scrittura indubbiamente complessa: enigmatica, a volte ambigua, evocativa piuttosto che dichiarativa, barocca, a tratti scomposta. Una visione estetica del mondo e del pensare umano complessa a sua volta: polimorfa, visionaria, a tratti mistica. Questo è il mondo di Lezama Lima, di un artista considerato una delle figure più influenti della letteratura latinoamericana del XX secolo. D'altro canto, dice lui stesso nell'incipit del suo articolo *Miti e stanchezza classica*, «solo il difficile è stimolante, solo la resistenza che ci sfida è capace di inarcare, innalzare e tendere la nostra capacità di conoscenza»³⁰.

Al lettore italiano dei saggi di Lezama Lima si chiede, allora, di accogliere questa prosa, a tratti apparentemente caotica e disordinata, quasi come in un'estasi, che richiede rinuncia intellettuale e abbandono incondizionato; in cambio, offre bagliori di verità. Allo studioso, resta il compito di sciogliere, nodo dopo nodo, la sua trama per accedere a porzioni di pensiero lezamiano.

Paola Laura Gorla

²⁹ M. Mateo Palmer, *Op. cit.*, p. 24.

³⁰ *Miti e stanchezza classica*, cit., p. 35.

Indice

Ringraziamenti	5
Scheda biografica	7
Prefazione	15
<i>Paola Laura Gorla</i>	
Raccontare la meraviglia	15
Il sistema poetico del mondo	23
La scrittura di Lezama Lima	28
<i>Miti e stanchezza classica</i>	35
<i>Parallelismi. La pittura e la poesia a Cuba (secoli XVIII e XIX)</i>	61
<i>Confluenze</i>	105



Biblioteca di saggi del '900

collana diretta da

Luca Crescenzi e Annamaria Lossi

1. Paul Tillich, *Il demoniaco. Contributo a un'interpretazione del senso della storia*, traduzione e cura di Luca Crescenzi, 2018, pp. 64.
2. Herbert Marcuse, *Sul concetto di essenza*, a cura di Renata Bascelli, 2019, pp. 56.
3. José Lezama Lima, *Raccontare la meraviglia. Saggi di estetica*, traduzione e cura di Paola Laura Gorla, 2020, pp. 128.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020