

**Lezama Lima, José. Raccontare la meraviglia. Saggi di estetica. Traduzione e cura di Paola Laura Gorla. Pisa, Edizioni ETS, 2020**

**Davide Aliberti**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

*Raccontare la meraviglia* è una raccolta di tre saggi del poeta, scrittore e saggista cubano José Lezama Lima (1910-1976) riguardanti il tema della meraviglia. La curatrice e traduttrice del volume, Paola Laura Gorla, docente di lingua spagnola presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", afferma, infatti, che alla base della scelta di questi tre saggi c'è la volontà "di provare a tracciare, all'interno della prosa saggistica [...] di Lezama Lima, una mappa concettuale attorno al tema della meraviglia e della possibilità di percepirla, di viverla [...] e, infine, di tradurla in parole" (15). I saggi scelti per tracciare questa rotta sono: *Miti e stanchezza classica* (*Mitos y cansancio clásico*), apparso originariamente nel volume del 1957 *La expresión americana; Paralellismi. La pittura e la poesia a Cuba (secoli XVIII e XIX)*, pubblicato per la prima volta nel 1970 in *La cantidad hechizada* (intitolato *Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)*); e *Confluenze* (*Confluencias*), anch'esso apparso per la prima volta nel 1970 in *La cantidad hechizada*.

Tuttavia, ciò che emerge da questa selezione di scritti non è solo legato alla descrizione della meraviglia in quanto pratica estetica, ma a una nuova prassi che, a partire dalla lettura contrappuntistica di una serie di testi pittorici e poetici, conduce a una riappropriazione del paesaggio. Quest'ultimo, inteso come essenza primaria, sostanza autoctona dell'americano, è rimasto per diversi secoli soggetto

al discorso egemonico del colonizzatore. L'intento di Lezama Lima è dunque di restituirlo, attraverso il linguaggio – (ri)nominandolo per la prima volta –, ai legittimi proprietari, tracciando una nuova genealogia della sua scoperta e proponendone una nuova prassi di lettura.

Nel primo saggio, *Miti e stanchezza classica*, Lezama prende le mosse dall'interpretazione del paesaggio, che ne determina la visione storica, da lui definita come quel "contrappunto o trama ordita dalla *imago*, ovvero dall'immagine che partecipa nella storia" (35). Per spiegare il contrappunto, Lezama si cimenta nell'ècfrasi della sovrapposizione di due opere della scuola fiamminga, *Settembre* dei fratelli Limbourg e *Mietitura* di Brueghel, i cui "rimandi compongono il disegno di una visione storica" (36). Quest'ultima, la visione storica che nasce da questa sovrapposizione contrappuntistica, viene ulteriormente elaborata da Lezama che, applicando i consigli dell'*I Ching* per far uscire l'anima dal corpo (38), apre le porte del castello di *Settembre* per permettere agli uomini di rubare il fuoco, come fece il colibrì con il contadino Tacquea nella leggenda shuar (37).

Come il colibrì che ruba il fuoco per donarlo agli uomini, così Lezama dà voce alle storie appartenenti alla cultura colonizzata – come le leggende shuar o jivara – facendole confluire in quella dell'Occidente colonizzatore. Questo processo, che Lezama chiama contrappunto<sup>1</sup>, mostra notevoli somiglianze con quella lettura contrappuntistica che più di trent'anni dopo fu teorizzata dall'intellettuale palestinese-americano Edward Said, nella sua opera del 1993 intitolata *Cultura e imperialismo*. Secondo Said, infatti, leggere un testo contrappuntisticamente significava prendere in considerazione l'intrecciarsi di storie e prospettive che tengono conto, simultaneamente, sia della visione del colonizzato che di quella del colonizzatore (Said, 1994, p. 51). Si trattava esattamente di ciò che Lezama teorizzava e metteva in pratica nei suoi saggi, non limitandosi a lasciare interagire i soli testi letterari, bensì estendendo la sua lettura contrappuntistica anche alla pittura, al folclore, alla storia e alle microstorie provenienti dalla tradizione europea, sudamericana e orientale. In questo modo, Lezama ribaltava il discorso dominante del colonizzatore, ma metteva anche in discussione l'agire del colonizzato, attraverso una prosa poetica densa e caratterizzata dal forte uso della metafora.

---

<sup>1</sup> Il concetto di contrappunto era già stato utilizzato nel 1940 da Fernando Ortiz nel suo *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, ma in chiave differente da quella lezamiana, ovvero per sottolineare che le origini cubane si fondavano su una relazione dialettica tra l'elemento africano e quello europeo. La stessa teoria era stata ripresa nel 1945 da Alejo Carpentier nel suo saggio *La Música en Cuba*. Fu successivamente Severo Sarduy, ispirato dall'opera di Lezama Lima, che nel suo romanzo del 1967 intitolato *De dónde son los cantantes* affermò che la natura cubana era composta da tre elementi: africano, europeo e cinese.

La metafora, infatti, è la forza in grado di muovere ogni tipo di testo, spingendolo verso una “nuova visione” (38). Il “soggetto metaforico”, così come lo definisce Lezama, si muove in uno spazio contrappuntistico, ovvero in una relazione analogica con altre opere. Questa relazione, dunque, è basata sull’analogia culturale, che Lezama contrappone all’omologia spengleriana (all’origine di gran parte della tradizione storiografica occidentale), fondata sull’equivalenza morfologica tra gli elementi (38-39). Questo nuovo approccio, caratterizzato dal soggetto metaforico che, muovendosi in uno spazio contrappuntistico – che Lezama chiama *imago* ed è costituito da una rete di relazioni analogiche tra le opere –, conduce a una nuova visione del testo (o della storia), è dominato dalla “finzione” (40). Per Lezama, infatti, bisogna distogliere l’attenzione della storiografia dalle culture, per spostarla sulle “ere immaginarie”, ovvero le diverse ere in cui l’*imago* si è imposta come storia (a questo proposito, Lezama parla di immaginazione etrusca, carolingia, bretone, ecc.). Secondo l’autore, se una cultura non è in grado di produrre un proprio tipo d’immaginazione, risulta indecifrabile (43). A partire da quest’ultima affermazione, Lezama entra nel vivo della propria argomentazione, affermando che il complesso dell’americano è “credere che la propria espressione non sia una forma compiuta, bensì una problematicità, un qualcosa da risolvere” (47). La difficoltà americana nell’apprezzare la propria sostanza autoctona è insita nelle sue stesse narrazioni fondative, come il *Popol Vuh*, che a causa delle numerose modifiche a cui è stato sottoposto sin dal suo rinvenimento da parte dei gesuiti nel XVIII secolo, sembra voler indicare che il popolo americano raggiungerà il proprio completamento solo con l’arrivo dei nuovi dei (50). Inoltre, secondo Lezama, i cambiamenti apportati al *Popol Vuh* risentivano dell’influenza delle epopee indiane e buddiste, così come delle raccolte confuciane portate in Europa dai gesuiti (51). Queste influenze emergevano frequentemente all’interno del testo, come si può notare, ad esempio, dalle gesta di Ixbalanqué per recuperare la testa del fratello Hunaphú, che ricordavano la traversata dei tre mondi di Shiva con la testa di Brahma in mano, o quella di San Dionigi che porta la propria testa da Montmartre a Saint Denis (51-52). Similmente al *Popol Vuh*, continua Lezama, anche i canti di Chalco, i canti di guerra di una tribù messicana, erano intrisi di “raffinata pacatezza più che di ardore bellico” (54), riflettendo l’immaginario provenzale della caccia all’unicorno piuttosto che un’epopea fatta di armi e sangue. Queste ultime tracce dell’immaginario provenzale, miste ai resti di quell’immaginario orientale ampiamente diffusosi nell’Europa prerinascimentale grazie ai viaggi di Marco Polo, avevano contribuito a plasmare l’immagine del

“buon selvaggio” (55), che Hegel aveva “ottusamente” paragonato a un bambino nel quale bisognava coltivare il concetto e l’esperienza della necessità (56-57)<sup>2</sup>.

A rendere egemonica questa raffigurazione del nativo americano contribuì anche l’assenza di tracce di come l’immaginario autoctono americano aveva raffigurato gli europei. Infatti, i dettagliati ritratti che gli artisti di Montezuma avevano fatto di Cortés e di ogni uomo del suo esercito erano andati misteriosamente perduti (58). In questo modo, l’immaginazione americana era stata rimodellata su quella europea, tanto che l’espressione artistica, poetica e pittorica era riuscita ad emanciparsi molto faticosamente. Come Lezama racconta nel secondo saggio, *Parallelismi*, fino al XVIII e XIX secolo, a Cuba, era pressoché impossibile “prefigurare una tesi o un punto di vista approssimativo sul passato, sia esso poetico o pittorico, perché i diversi elementi larvali non sono ancora stati sviscerati, né è stato tracciato il percorso del loro girovagare ectoplasmatico” (66), ovvero gli elementi autoctoni non erano stati ancora individuati, isolati e assimilati dai nativi. La teoria goethiana dei colori, in base alla quale questi ultimi emergevano dall’azione della luce sull’oscurità, nella pittura cubana del XVI e XVII secolo si limitava a dare forma a un chiaroscuro, senza raggiungere “una dimensione apprezzabile, o semplicemente una corrispondenza” che permettesse di stabilire un contrappunto storico-espressivo (66-67).

Un primo tentativo di colmare il vuoto espressivo del XVI secolo cubano fu costituito dalla burla di Joaquín José García (67), che a sua volta fallì nel descrivere il colore del paesaggio americano (69): “Il nostro giallo non è quello epatico o ispanico, ma tende allo scudo della rifrazione e del rifulgere del fuoco” (72) afferma Lezama, rettificando e riappropriandosi del colore autoctono, così come “Il nostro bianco non è quello della tunica da penitente di Zurbarán, ma è l’alone attorno al sole contrastato dal colore giallo” (73). In questo modo, l’autore (ri)definisce i colori del paesaggio americano, la cui descrizione era stata fuorviata dalla visione europea.

Essendo andate perse le prime tracce dell’espressione americana dopo la conquista, come “i crocifissi intagliati e il quadro della Santissima Trinità di Manuel del Socorro Rodríguez, le ricette mediche di Surí scritte in versi, i frutti dipinti da Rubalcava [...]” (75), si ignorava cosa fosse l’essenza cubana. Per questa ragione, Lezama sosteneva che il XVI, XVII e XVIII secolo, a Cuba, erano state

---

<sup>2</sup> Qui Lezama sottolinea come il pensiero di Hegel sia influenzato dal mito dell’indolenza del nativo americano, che sarà approfondito dal sociologo malese Syed Hussain Alatas nel suo *The Myth of the Lazy Native* (1977), in cui descriverà come tra il XVI e XX secolo le forze coloniali plasmarono l’immagine di filippini, malesi e giavanesi secondo le necessità del capitalismo coloniale. Le stesse teorie furono successivamente applicate alle popolazioni mediorientali nel famoso saggio *Orientalismo* (1978) del già citato Edward Said.

epoche che non erano mai riuscite a realizzarsi appieno, come se fossero state devastate da un fuoco invisibile (83). Solo la *imago* era in grado di contrastare quel fuoco, solo tramite quello spazio contrappuntistico composto da relazioni analogiche tra testi differenti era possibile penetrare ciò che non si era mai realizzato. “Siccome la vera natura è stata perduta, tutto diventa natura” (109) afferma Lezama, citando Pascal, nell’ultimo saggio di questa raccolta, intitolato *Confluenze*, introducendo il concetto di super-natura che sembra fungere da trait d’union con quanto affermato nel precedente saggio: è l’*imago*, ovvero l’immagine (o l’immaginazione), che si colloca al posto della natura perduta.

La penetrazione dell’immagine nella natura genera la super-natura (109), che non si manifesta solo mediante l’intervento dell’uomo sulla natura, bensì sono l’uomo e la natura insieme che contribuiscono alla sua creazione (110). Tale stato si raggiungerà solo nella seconda metà del XIX secolo, in poesia con il *Diario* di José Martí e in pittura grazie a Juana Borrero e ai suoi *Negritos* (75). Quest’ultima è considerata da Lezama l’opera cubana più geniale del XIX secolo, dipinta dall’autrice mentre era in America del sud, con la lontananza “necessaria al cubano per approssimarsi” (96). I *Negritos*, per Lezama, è in grado di provocare nello spettatore la stessa esperienza provocata dalla contemplazione della *Gioconda*, ovvero quell’agglomerarsi istantaneo “di un qualcosa che configura profondamente l’umano” (97).

Tornando alla poesia, secondo Lezama è solo con José Martí che la poesia cubana raggiunge la sua pienezza e il paesaggio diventa una “quantità incantata” (93). Le strofe più belle di Manuel del Socorro Rodríguez, infatti, non riuscivano ancora a riflettere il pallore della pelle delle mani cubane (76), così come il romanticismo poetico di José María Heredia non riuscì mai a conquistare pienamente il paesaggio americano (89), continuando imperterriti ad osservare quello occidentale (87). Secondo Lezama, dunque, il più grande poema mai scritto da un cubano era il *Diario* di Martí, paragonabile, in termini di “quantità incantata”, solo alle *Solitudini* di Góngora (102).

Come afferma la curatrice del volume, la quantità incantata è il Nuovo Mondo stesso, “lo spazio incantato per eccellenza” che il sapere europeo non aveva saputo descrivere, riducendolo a una “quantità senza incanto” (23). Lezama propone allora un differente processo epistemologico, un’altra forma di conoscenza in grado “di entrare in contatto con l’incantesimo” (ibidem). In questo nuovo processo, la costruzione dell’immagine poetica necessaria a cogliere la quantità incantata passa attraverso tre movimenti: ascesa, discesa ed estensione. Nel primo movimento, spiega Gorla, la forma si dirige verso l’uno primordiale, coincidendo con il processo secondo il quale le forme della natura acquistano un significato (25). Ciò avviene per mezzo della metafora, che dona al linguaggio un senso nuovo. Il secondo movimento corrisponde alla costituzione della *imago*

poetica, che si origina a partire dal tessuto formato dalla moltiplicazione delle metafore (ibidem). Il terzo movimento, infine, rappresenta l'immagine poetica che si fa natura, generatrice di una realtà nuova (ibidem). Il risultato di questi tre movimenti riflette, in una certa maniera, quello "spirito surrealista" che Gorla considera sia presente nella "più profonda essenza" di Lezama Lima (30).

Per concludere, la raccolta di saggi in oggetto, oltre a fornire un utile itinerario attraverso la costruzione di una "concezione estetica" – come la definisce, con le dovute precauzioni, la stessa curatrice (28) – di Lezama Lima, punta a spingere il lettore verso una visione nuova dell'autore e della sua opera. Una nuova prospettiva dalla quale guardare quella quantità incantata che non va più "capita" in termini di sforzo intellettuale, ma piuttosto accolta (31) in modo che possa farsi, una volta ancora, generatrice di senso e continuare a svelare nuovi significati.

### Bibliografia

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994.