

Pagine Inattuali

**Simbolismo e laicità in Dante
e nelle opere di ispirazione dantesca**

A cura di Roberto Colonna

Edizioni Arcoiris

MAYERÍN BELLO

Presenza dantesca nell'opera del «Gruppo Orígenes»

TRADUZIONE ITALIANA DI FABIOLA CECERE

Generalmente un grande artista reinventa le sue fonti e le sue influenze. [...] Le influenze non derivano da cause che generano effetti, ma nascono da effetti che illuminano cause. Proust fa leggere le Memorie di Saint-Simon o ritornare al senso di Le mille e una notte, come conseguenza di un atto eccezionale; sfortunatamente i professori, che sono i custodi obbligati di queste tematiche, preferiscono più le catene causali che le illuminazioni.

José Lezama Lima

Interrogando a Lezama Lima

Introduzione

Lo studio proposto in questo saggio, così come è preannunciato nel titolo, per quanto non sarà contraddetto nelle pagine a seguire, è diventato, da obiettivo, un mezzo rivelatore di tratti comuni già evidenti¹, che però necessitano sempre di conferme e aggiunte, a causa delle critiche a cui di solito danno origine. All'inizio, ciò che si sarebbe convertito in obiettivo fu motivato anche dalla vocazione smodata che caratterizza *Paradiso* di Lezama Lima, poiché alcuni passi delle opere degli altri scrittori coinvolti tendono a una simile indagine. Infatti, gli omaggi in versi, le epigrafi, le isotopie di stampo dantesco, i diversi appelli all'autore della *Commedia* fanno sì che l'opinione che García Marruz ha espresso in *La familia de Orígenes* – cioè l'influenza di Dante nel modernismo

¹ I principali esponenti di quello che può esser definito il "Gruppo Orígenes" sono Lezama Lima, Vitier e García Marruz, i quali in una serie di testi hanno anche definito i principi ispiratori del "Gruppo". Alcuni esempi sono: Lezama Lima J., *Presentación de Orígenes e Diez años en Orígenes*, in ID, *Imagen y posibilidad*, L'Avana: Editorial Letras Cubanas, 1981; Vitier C., *El pensamiento de Orígenes (en diez puntos)*, in «La Gaceta de Cuba», gennaio-febbraio, 1997; García Marruz F., *La familia de Orígenes*, L'Avana: Ediciones Unión, 1997.

cubano e, per estensione del termine, nell'*origenismo* – non risultasse, dopo tutto, troppo enfatica, come potrebbe sembrare in un primo momento:

Dante è un nome fondamentale nel nostro modernismo rispetto a quello di Verlaine. Martí avrebbe parlato del *Dante americano* che sarebbe succeduto allorché avessimo dominato l'ispanoamerica. Il poeta della Vita Nova, l'esiliato Oreste fiorentino, doveva attrarlo, non più come un influsso letterario, ma come speranza di uno spazio nuovo. [...] Ancora una volta la nostra condizione storica di orfani si sente attratta da una dimensione celeste².

In altre parole, una volta intrapresa la strada che avrebbe portato a esaminare il modo in cui Dante, la sua opera e la sua eredità (il mondo ultraterreno) diventano elementi più o meno funzionali in queste opere, iniziò a prendere forma una specie di "cosmovisione condivisa" in cui si incontravano devoti, eterodosi e atei. Come è noto e abbiamo già segnalato, si è discusso molto sull'unità, e perfino sull'esistenza, del "Gruppo Orígenes". Non è questo il luogo per presentare e definire l'intera polemica. La cosa certa è che la rivista riuni un notevole gruppo di creatori, la cui vocazione artistica si basava su una serie di premesse comuni, con l'intenzione di non sottomettersi a schemi uniformanti. Ciascuno dei quali, a suo modo – almeno questi che analizziamo in questo saggio, dove non sono presenti tutti coloro che vi parteciparono, né vi fecero parte, secondo alcuni, tutti quelli menzionati – incluse la sua opera in un ordine cosmico che, partendo dall'immediato nazionale, lo oltrepassa e lo proietta in ciò che potrebbe definirsi una dimensione "metafisica" – virgolette enfati-

² *Ibidem*, p. 14. L'autrice sostiene la tesi della sopravvivenza dello spirito modernista – del modernismo ispanoamericano – nella letteratura posteriore, tanto da avvertirsi, per quanto riguarda Cuba, nell'opera di vari poeti di "Orígenes".

che – e universale. Senza dubbio non è un'influenza di Dante, ma è stato Dante, stavolta, a permettere di addentrarsi in tali sentieri.

1. Lezama Lima e la sua scala di Giacobbe

La produzione narrativa lezamiana (*Paradiso*, *Oppiano Licario*, che fu possibile chiamare *Inferno*³) già dal titolo invita al dialogo con *La Divina Commedia* dantesca. Tuttavia, questa istintiva evocazione può diventare un'illusione fallace, qualora nei romanzi si volesse scoprire una sistematica affinità tra la presunta opera modello e il presunto testo ispirato. La *Commedia* è piuttosto un'eco che diffonde la sua vibrazione mediante immagini, premesse poetiche, itinerari reali o cognitivi, lontani da qualsiasi dipendenza o causalità. Senza dubbio l'*Inferno* e il *Paradiso* sono protagonisti dell'immaginario di Lezama e riferimenti funzionali nella sua necessaria unità, poiché, come direbbe Fina García Marruz «laddove incontrassimo un poeta attento alla dimensione paradisiaca, incontreremo anche un poeta interessato alla discesa negli inferi»⁴.

Difatti, per alcuni personaggi lezamiani scendere negli abissi sotterranei è una prova obbligatoria per la determinazione del proprio destino. L'elemento infernale può manifestarsi sotto un aspetto comico-grottesco (carnevalesco), come accade con le peripezie dei personaggi del VII capitolo di *Paradiso*, osservate con

³ A questo proposito è interessante ricordare che «poiché si tratta di Lezama, pervaso da una passione analogica, la prima corrispondenza con Dante annunciata dai titoli dei due romanzi (*Oppiano Licario* inizialmente fu intitolato *Inferno*) non può essere causale, né può essere una corrispondenza meccanica o semplicemente di parallelismo [...]; tanto l'inferno quanto il paradiso, e anche il purgatorio, esistono in questo mondo, sono forme tramandate attraverso la ricerca di realizzazione totale, l'avventura poetica e metafisica dello studio e il progresso spirituale» (Ortega J., *De «Paradiso» a «Oppiano Licario»*, in ID (a cura di), *José Lezama Lima «Paradiso»*, Madrid: Ed. Crítica, Colección Archivos, 1988, p. 684).

⁴ García Marruz F., *Por «Dador» de José Lezama Lima*, cit., p. 119.

indifferenza da Cemí, o sotto un aspetto agonico, come accade nel sogno di Fronesis in *Oppiano Licario*, dal quale, suo malgrado, ne esce ristabilito:

Il corpo di Fronesis, che presentava allungamenti esterni, scese un altro gradino, il suo sogno iniziò a percorrere luoghi più oscuri, ma quella nuova discesa era necessaria alle vibrazioni che gli attraversavano il corpo. [...] Scese un altro gradino, era un cerchio più buio. In quella oscurità la mano di Foción diventava più chiara e luminosa, era un bagliore come se la luce scricchiolasse, come se una membrana, agitata da continue vibrazioni, lo stringesse⁵.

Fronesis saltò dai cuscini ad angolo dove aveva sognato, in cui lotta con l'angelo⁶.

La bianchezza della calce, come il guscio di un uovo, racchiudeva una nuova vita. La casa, ormai senza gli abitanti che se ne erano andati come demoni all'alba, illuminava allo stesso modo di un faro nel mare, la sua bianchezza si rifrangeva, si frammentava, aveva qualcosa simile a un ufficio di riscossione vuoto, a una grotta sottomarina. Fronesis ebbe la sensazione che gli fosse stato riservato qualcosa da molto tempo e che ora glielo si consegnasse⁷.

L'universo lezamiano si estende, dunque, tra una realtà terrena e una celeste, poli uniti da una linearità dinamica, paragonabili, rispettivamente, al mondo infernale e a quello paradisiaco, come emblemi conciliabili in una sintesi: fasi di un viaggio verso l'eros della conoscenza, perno di questo sistema poetico:

Nell'orfismo di Lezama, la *discesa negli inferi* era solo il passo sacramentale necessario per ogni riscatto, per ogni risurrezio-

⁵ Lezama Lima J., *Oppiano Licario*, México: Ediciones Era, 1985, p. 88.

⁶ *Ibidem*, p. 89.

⁷ *Ibidem*, p. 90.

ne. Tra i suoi brani preferiti dell'Eneide, avrebbe citato sempre quello in cui la madre di Ulisse gli dice: «Figlio, innalzati di nuovo alla luce»⁸.

La rappresentazione ascendente del percorso di José Cemi in *Paradiso* attraversa diverse tappe formative della sua vocazione, del suo sapere «de li vizi umani e del valore»⁹ «per seguir virtute e canoscenza», come direbbe l'Ulisse dantesco¹⁰, alla ricerca della sua completa realizzazione. Ogni capitolo segna una tappa fondamentale, una prova superata – per esperienza propria o per qualcosa a cui conducono itinerari altrui¹¹ –, nell'arduo cammino verso la meta suprema, quella che la madre Rialta annuncia con linguaggio solenne e visionario:

Quando l'uomo, nel corso dei suoi giorni, ha tentato l'impresa più difficile, sa di aver vissuto in pericolo, sebbene la sua esistenza sia stata silenziosa, sebbene la successione dei suoi flussi e riflussi sia stata mite, sa che in quel giorno assegnatogli per la trasfigurazione, non vedrà i pesci correre, tutti macchiati come fossero in movimento, ma i pesci nel cesto stellare dell'eternità¹².

Allo stesso modo del Dante viaggiatore, Cemi-Lezama, attraverso rivelazioni, visioni, incontri trascendenti, penetra alcuni arcani che gli aguzzano la vista e gli arricchiscono un sapere che si

⁸ Gascia Marruz F., *La familia di Origenes*, cit., p. 37.

⁹ *Inferno*, XXVI: 99.

¹⁰ *Inferno*, XXVI: 120.

¹¹ Il percorso di Cemi come nuovo eroe mitico è stato brillantemente analizzato da Mateo M., *Paradiso: la nueva aventura mítica*, L'Avana: Editorial Letras Cubana, 2002.

¹² Vitier C., *Prologo*, in Lezama Lima J., *Paradiso*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991, p. 263.

riverterà nell'esercizio della creazione, della poesia. Come Dante, tutto parte dalla propria esperienza, dall'autobiografia; la fatica quotidiana, gli esseri e le cose di questo mondo si trasformano, improvvisamente – visuale che manifesta un'immagine intima e rivelatrice –, in parallelismi immediati: si palesa una zona occulta, ambigua per la ragione ma comprensibile per il mistico. Dopo esserci abbandonati alla profonda meditazione di Cerni riguardo all'«esercizio della poesia, la ricerca verbale di una finalità sconosciuta»¹³, il capitolo XI di *Paradiso* narra la passeggiata del personaggio nella strada Obispo e la sua sosta davanti a una vetrina che espone oggetti di artigianato. Pagina dopo pagina sono descritte le misteriose analogie alla base delle relazioni tra questi oggetti e l'universo:

Ciò lo portò a meditare su come si producevano in lui quelle rielaborazioni spaziali, quell'organizzazione dell'invisibile, quel senso delle stalattiti. Riuscì a stabilire che quei raggruppamenti avevano una radice temporale, che non avevano niente a che vedere con i raggruppamenti spaziali, che sono sempre una natura morta; per lo spettatore il passare del tempo trasformava quelle città spaziali in figure, a causa delle quali il tempo, col suo trascorrere, come l'opera delle maree sulle piattaforme coralline, creava una specie di eterno ritorno di esse che, siccome erano situate in lontananza, costituivano un embrione permanente. [...] L'uomo sa che non può addentrarsi in quelle città, tuttavia in lui vi è l'inquietante fascino per quelle immagini, l'unica realtà che viene verso di noi¹⁴.

Tutto ciò rimanda alla frase paolina che Lezama fece propria: «Ora vediamo come in uno specchio, in modo oscuro; ma allora vedremo faccia a faccia; ora conosco in parte; ma allora conosce-

¹³ *Ibidem*, p. 408.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 411-412.

rò appieno, come anche sono stato appieno conosciuto»¹⁵ che, *mutatis mutandis*, ricorda il già citato augurio di Rialta: «In quel giorno assegnatogli per la trasfigurazione, non vedrà i pesci correre, tutti macchiati come fossero in movimento, ma i pesci nel cesto stellare dell'eternità»¹⁶. Esiste sempre un simbolismo latente in Lezama, che lo avvicina a quello della cultura medievale, e pertanto a quello di Dante, senza dimenticare che entrambi lo contaminarono tentando di penetrarlo con una visione poetica, che, dopo un accenno di pienezza, finisce sempre col tornare a questo mondo:

All'inizio vide con terrore, poi con una quotidiana allegria, la coincidenza del suo ombelico, del suo omphalos, con il centro di un universale dolmen fallico. Quei raggruppamenti, con dimensione che si manifesta e con una direzione come soffiata, erano pensiero creato, erano animali di immagini durevoli, che avvicinavano il suo corpo alla terra affinché egli potesse cavalcarli¹⁷.

In *Paradiso*, Foción dice di Cemí (alter ego lezamiano): «è asmatico, la sua anormale assunzione di aria lo mantiene sempre teso, come fosse prevenuto, tende a collocare tutto sulla scala di Giacobbe, tra cielo e terra come i semidèi»¹⁸. Le ultime pagine del romanzo, quelle che conducono il protagonista alla veglia di Liciano, guida dall'aldilà e incarnazione di una particolare intelligenza, sono intrise di immagini fantasmagoriche in cui elementi demoniaci e divini si confondono. In questa particolare scala di Gia-

¹⁵ 1 Corinzi: XII, 12. Si cita dall'edizione *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna: Edizioni Dehoniane, 1983.

¹⁶ Lezama Lima J., *Paradiso*, cit., p. 263.

¹⁷ *Ibidem*, p. 414.

¹⁸ *Ibidem*, p. 334.

cobbe lezamiana, che esclude i rimorsi penitenziali di Dante, aumenta la distanza con il pensiero medievale. Non c'è Purgatorio, né ci sono freni dinanzi a una conoscenza, il cui raggiungimento non è uno stimolo ad accrescere la superbia – come temeva Dante –, ma la desiderata meta. Nel finale del *Paradiso* lezamiano Cemí, durante una notte pervasa da suggestioni, avanza verso la “casa lucifuga”, ultima dimora di Oppiano Licario:

Era la notte sotterranea, quella che esalava il bitume dalle viscere trasudate di Gea. [...] Sentiva due notti. Una, quella che i suoi occhi guardavano camminare accanto a lui. L'altra, quella che intrecciava corde e labirinti tra le sue gambe. La prima notte osservava i dettami lunari, anche i suoi occhi erano astri erranti. L'altra notte si tingeva della vanità della terra, le sue gambe gravitavano verso le viscere terrestri¹⁹.

Il fascino della casa erano gli scalini che presentava l'entrata. Era costruita su un monticello e la scaletta per entrarvi era appoggiata sulla terra di circa due metri di altezza. L'altura dove si ergeva la casa le donava tutto il suo incanto²⁰.

Cemí capì subito che quella festa di luce, la musicchetta della giostra, la casa arrampicata sugli alberi, il corridoio con i suoi mosaici, la terrazza con i suoi giocatori che allungavano l'obliquità lunare, lo avevano portato a incontrarsi di nuovo con Oppiano Licario²¹.

La poesia che Licario manda al protagonista e gli fa recapitare tramite sua sorella Ynaca Eco, provoca in Cemí l'enigmatica visione con cui termina il romanzo, forse simbolo del suo dono poetico, nonostante tutto ciò che l'aggettivo implica per Lezama. D'ora in avanti si instaura una viscerale relazione tra Cemí e Op

¹⁹ *Ibidem*, p. 525.

²⁰ *Ibidem*, p. 531.

²¹ *Ibidem*, p. 533.

piano Licario, che continuerà nel romanzo che porta il nome di quest'ultimo («la morte sorprenderà Licario, ma le sue relazioni con la vita saranno inesauribili attraverso Cemí»²²; «la sua vita aveva avuto lo stesso vigore germinativo della morte, ora, da morto, possedeva lo stesso vigore germinativo che in vita»²³). Tuttavia, l'incontro con Licario non è un fine, ma un mezzo per la totale realizzazione del protagonista. Allo stesso modo di Virgilio, l'imprescindibile mediatore tra Dante e Beatrice, colui che in seguito si farà carico di completare il cammino verso la massima saggezza e beatitudine e, allo stesso tempo, verso la piena realizzazione poetica dell'autore, così Licario favorisce l'incontro tra il giovane Cemí e Ynaca Eco, la Beatrice eterodossa lezamiana:

Cemí percepì più la diffusione delle parole di Ynaca Eco che la vibrazione avvertita per quelle di Licario. Mesi dopo, le parole di Licario risvegliarono in lui qualcosa simile alla prima scoperta del suo destino, alla percezione della saggezza di Licario che si tramandava sulle labbra di Ynaca e la sua bellezza. Mai Cemí era stato così vicino alla donna, nello stesso cerchio governato da Eros²⁴.

La bella fanciulla incarna una particolare saggezza trasmessa dal fratello, e anche la poesia necessaria all'immagine per la sua completa gravitazione, per questo sollecita Cemí:

Ora che Licario è morto [...] non posso io, una inconsapevole ispirata, approfittare della sua eredità, se lei non mi infonde lo spirito dell'immagine. Siamo l'altra trinità che nasce nel declino delle religioni²⁵.

²² Lezama Lima, *Oppiano Licario*, cit., p. 96.

²³ *Ibidem*, p. 100.

²⁴ *Ibidem*, p. 124.

²⁵ *Ibidem*, p. 134.

Ynaca è fecondata da Cemí, sebbene già abbia compiuto l'atto con quella sorta di doppio dell'eroe che è Fronesis. Proprio così, quasi nel finale del romanzo, al suo amico lascia per iscritto la completezza di quella unione:

Se già con la tua amicizia con Licario completasti l'unione dell'immagine tramite la conoscenza [...], il tuo accoppiamento con Ynaca conduceva l'immagine al palazzo di Elena di Troia unita agli scarsi granelli di sabbia della Sibilla Cumana. La ricompensa, la tua unione impregnata di simbologia e di realtà trasfigurata, è stata efficace²⁶.

Quindi, Cemí-Lezama, padrone del *potens*, può procedere con la sua *Commedia* (così come all'opera di Dante «ha posto mano cielo e terra»): «ritmo esicastico, possiamo cominciare»²⁷.

2. Eliseo Diego: Dante, il mio pseudonimo

Per lo scrittore cattolico Eliseo Diego i riferimenti a Dante e alla sua opera sono associati al difficile cammino della creazione letteraria, così pieno di tentazioni e di possibili smarrimenti. Nella poesia *El sitio en que tan bien se está*, contenuto nel suo primo libro, *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949), l'autore definisce Dante il suo pseudonimo e la propria opera, la "sua" *Commedia*:

E parlando del passato e la carestia,
di quanto costa oggi una speranza,
dell'intimità e la penombra,
della *Divina Commedia*, Dante: il mio pseudonimo,
che faticosamente compongo quando piove,
verso dopo verso e ombra e ombra...

e il tedio e il ruolo della *Divina Commedia*,

²⁶ *Ibidem*, p. 179.

²⁷ Lezama Lima J., *Paradiso*, cit., p. 535.

e parlando e lavorando
in questi discorsi per indebolire disgrazie,
frase dopo frase fino a guadagnare la gloria...

faticoso sollevamento attraverso la pioggia,
con il terrore e la mia povertà,
frase dopo frase fino a guadagnare la gloria,
la *Divina Commedia*, la mia *Commedia*²⁸.

Dovremmo considerare che, sebbene questi riferimenti danteschi siano contenuti in una poesia, per l'importanza di questa e per la radicata unità che lega tutte le composizioni del libro, la allusiva corrispondenza estende il suo significato a tutto il volume. Ecco alcune spiegazioni possibili:

1. Entrambi i poeti percorrono un cammino che insegue una rinascita. Una delle strade per raggiungere questo fine è la composizione poetica.

2. Entrambi i testi hanno una risonanza che eccede il semplice riferimento. Lasciando da parte la distanza tra i due autori, bisogna notare anche la dimensione trascendente del libro dello scrittore cubano («E tuttavia, la *Calzada de Jesús del Monte* ha tempo per mostrarmi l'evidente rovescio della morte, la strana somiglianza dei giorni della settimana con l'eternità²⁹»), sottolineata dalla analogia definita tra i due autori e le loro opere. Oltre all'elogio di uno spazio cittadino al quale il poeta si sente vincolato da un legame affettivo, *En la Calzada de Jesús del Monte* è la storia di un cammino spirituale, che ha come obiettivi, tra gli altri, l'autocoscienza, un esercizio e la purificazione che ne deriva, tutto co-

²⁸ Eliseo D., *En la Calzada de Jesús del Monte*, L'Avana: Ediciones Orígenes, 1949, pp. 97-98.

²⁹ *Ibidem*, p. 15.

me fosse un'esperienza comune a molti. Cintio Vitier ha dichiarato al riguardo:

Non possiamo nascondere, dinanzi a una così rapida sintesi della struttura del libro, il concetto più trascendente che lo anima: quello che ci pone – o, per meglio dire, ci fortifica – all'interno della memoria e dello spazio del mondo. Il poeta non vuole solo fissare i segreti dell'infanzia e dell'isola sulla superficie prediletta de *la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte*, ma anche delineare per tutti l'albero della vita storica, l'albero genealogico del nostro sangue e del nostro spirito³⁰.

3. La caratteristica temporalità predominante in quasi tutto il libro, in cui sono inclusi, con il loro particolare svolgimento, il substrato storico, quello dei miti cattolici e la propria biografia, segue la dimensione "dantesca" – da un punto di vista temporale – del libro.

Il mito, il lontano passato storico, il recente passato storico e il presente non sono una successione temporale nella poetica di Diego, ma un'unità chiusa che non si sottomette all'azione devastatrice degli anni³¹.

4. Dante e Eliseo Diego sono poeti della memoria, ciascuno dei due con il proprio registro: «...o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate»³² sarà l'invocazione proprietaria del viaggiatore fiorentino all'inizio del cammino; per Diego, la memoria, mutata in scrittura, diventa uno spazio resistente al nulla e all'oblio: «E chiamerò le cose così lentamente / che quan-

³⁰ Vitier C., *En la Calzada de Jesús del Monte*, in Sainz E. (a cura di), *Acercas de Eliseo Diego*, L'Avana: Editorial Letras Cubanas, 1991, p. 35.

³¹ Sainz E., *En la Calzada de Jesús del Monte: apuntes para una interpretación*, in Sainz E. (a cura di), *Acercas de Eliseo Diego*, cit., p. 355.

³² *Inferno*, II: 8-9.

do perderò il Paradiso della mia strada / e le mie dimenticanze la trasformeranno in sogno, / possa io chiamarle subito all'alba»³³.

5. Alla maniera di Dante, l'etica professata da Eliseo Diego ha un carattere civile. In *La Calzada*, nel momento in cui Dante e la sua opera sono evocati, il cubano innalza un amaro rimprovero nei confronti di una Repubblica inefficiente, tanto rimpianta e tanto difettosamente realizzata nel corso della storia. A titolo di esempio si rimanda alle sezioni sei, sette e otto della poesia *El sitio en que tan bien se está*.

6. Il punto di partenza per i soggetti del discorso poetico è la propria esperienza. Entrambi vogliono comunicare un messaggio di salvezza dalla prospettiva di chi intraprende un percorso, del peccatore, del quale si dà testimonianza. A questo proposito, Viner ha commentato che «in tutto il libro risplende la vocazione encomiastica incarnata dall'opprimente sofferenza della Colpa, che si intreccia con i vividi colori opulenti della povertà, dell'estasi del Creato»³⁴.

7. Grazie a un'esperienza che sfiora la visione mistica, Dante approda al suo *Paradiso*. Non c'è niente di simile nell'opera del cubano, ma esiste un desiderio di comunione, un'ansia di elevazione percettibile in versi come questi, nella tappa finale del viaggio:

Oh notte povera, madre silenziosa, lavoratrice,
vergine,
alle porte chiuse del Paradiso ci accogli
nel tuo ampio grembo, la tua fermezza ci tranquillizza,
madre,
il tuo sangue, il tuo abito strappato, oh cenciosa,
vigila su di noi!

³³ Eliseo D., *Voy a nombrar las cosas*, in ID., *En la Calzada de Jesús del Monte*, cit., p. 34.

³⁴ Viner C., *En la Calzada de Jesús del Monte*, cit., p. 28.

Mentre, doloroso il mio affanno gettato dall'oro
sulla calce deserta del peccato³⁵.

8. Come nella *Divina Commedia* il periplo si conclude con la visione della Santissima Trinità, così *En la Calzada de Jesús del Monte* termina con l'evocazione de «le mani ampie / che incrocia Dio sul suo petto in pace»³⁶.

Ci sono altri due testi di Eliseo Diego in cui emergono riferimenti danteschi, come fossero un'illuminazione, direbbe Lezama. Si tratta di epigrafi che proiettano sui seguenti versi un'aura di significati, assimilati in maniera libera e funzionale.

Uno di questi è il racconto *La otra parte*, dominato dal verso «esta selva selvaggia e aspra e forte»³⁷. Il tema è sempre la creazione letteraria, ora circondata dalle demoniache insidie della superbia e dell'egoismo. Nel prologo di *Noticias de la Quimera*, il volume in cui il racconto è contenuto, Eliseo Diego presenta una possibile chiave di lettura:

La otra parte è proprio lo sviluppo di una delle mie costanti ossessioni riguardo a ciò che non posso che definire il "mistero" della creazione estetica; fino a che punto, se l'artista non trova un fondamento etico esterno, non corre il rischio di perdersi in uno dei suoi continui viaggi dentro se stesso? Non è questa la strada per l'inferno, sia nel sul significato letterale, sia in quello figurato di isolamento e angoscia?³⁸.

La otra parte tratta di uno scrittore che, a metà del corso della sua vita, avverte il modo in cui la pretesa solitudine per scrivere in pace la sua opera, si è trasformata in un inferno dal quale non può scappare. Il racconto narra, secondo una logica retrospettiva,

³⁵ Eliseo D., *Los portales, la noche*, in ID, *La Calzada de Jesús del Monte*, cit., p. 118.

³⁶ Eliseo D., *Sección X*, in ID, *La Calzada de Jesús del Monte*, cit., p. 122.

³⁷ *Inferno*, I: 5.

³⁸ Quintero A., *Prologo*, in Eliseo D., *Con permiso*, in ID, *Noticias de la Quimera*, in *Prosas escogidas*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 198.

che Marcos, appena inizia ad affermarsi come uomo di cultura, scopre una casa situata nella *otra parte*, cioè, ben lontana dalla confusione cittadina, e vede in essa una promessa di tranquillità e creatività per il suo lavoro. Una volta acquistata, egli limita le visite dei suoi amici fino a farle cessare del tutto. Il protagonista si impegna a essere uno scrittore di successo, felice nella sua totale solitudine, legato al mondo esterno solo attraverso ciò che esso legge dei suoi testi. Tuttavia, a poco a poco, l'ambiente diventa ostile, nel bosco che circonda la casa (associato alla oscura selva dantesca, come accenna l'epigrafe) trasformazioni misteriose cominciano a generarsi, e la casa, dapprima simbolo di un'intimità conciliante, diviene un luogo maledetto: «Marcos si asciugò il sudore sulla fronte e tolse la chiave. Alla fine ebbe il terrore di aprire la porta. Paura di entrare e paura dell'altra parte»³⁹.

L'autore propone che il racconto sia letto in chiave allegorica. Il bosco oscuro – allo stesso modo della selva dantesca – è rappresentazione del proprio mondo interiore, in cui il soggetto, in un suo continuo viaggio dentro di sé, finisce per smarrirsi. È noto che per Dante il peccato più grave ha a che fare con il tradimento, come l'*Inferno* dimostra, tuttavia esso è anche una forma in cui si nasconde la superbia: che induce all'infedeltà di Lucifero ed è causa dell'espulsione di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre. Nella scala etica delle colpe che il poeta fiorentino

³⁹ Eliseo D., *La otra parte*, in ID, *Noticias de la Quimera*, cit., p. 206. In questo racconto vengono sviluppate altre problematiche ricorrenti nell'opera dell'autore, per esempio il complesso rapporto del soggetto con la realtà, oggetto della sua creazione, e il rapporto con i valori di una dimensione interiore. Addentrarsi in tali tematiche significherebbe allontanarsi dall'argomento trattato di questo saggio; per ulteriori approfondimenti si rimanda dunque al testo Bello M., *Los riesgos del equilibrista. De la política y la narrativa de Eliseo Diego*, L'Avana: Editorial Letras Cubanas, 2004, in particolare pp. 189-192.

propone nel suo *Purgatorio*, la superbia è presentata come il peccato più grave, la base degli altri. Nel canto XI di questo regno – corrispondente alla prima cornice o girone – le anime incontrate dal pellegrino, insieme alle altre qui evocate, appartengono ad artisti e poeti che, allo stesso modo dell'autore, si sono lasciati ingannare dalla fama terrena e dall'orgoglio. Al fine di prevenire qualsiasi minaccia, il viaggiatore si china e cammina in questa scomoda posizione, insieme a coloro che si purificano caricando pesanti pietre; inoltre l'autore attribuisce a uno dei penitenti una persuasiva invettiva contro i cultori della gloria terrena. In tutta l'opera, Dante evidenzia quanto gli esseri umani siano dominati dal vano orgoglio – di beni e poteri terreni, del proprio valore intellettuale –, ed è questo un peccato dal quale egli, di certo, non si sente lontano. Secondo alcuni critici illustri, tutto sembra supporre che il vizio principale del quale il poeta è implicitamente accusato è la superbia intellettuale, che lo ha indotto a nutrire seri dubbi in materia di fede. Dunque, se cambiamo i termini della questione, allo stesso modo tale principio muove il racconto di Diego: per Marcos la redenzione potrà derivare solo da qualche fondamento etico esterno – qualunque sia la sua natura – che, forse, nel racconto assume la forma di un enigmatico e simbolico arbusto di fiori bianchi:

Marcos non l'aveva mai visto prima. Conosceva bene ogni palmo del sentiero, ogni suggestiva gradazione d'ombra, e poteva giurare che la sua presenza in quel luogo era impossibile. [...] E tuttavia stava lì, quasi al limite della luce, pieno di fiori bianchi, la cui precisione era già un'impertinenza⁴⁰.

La vanità di Marcos lo ha spinto a pensare che il potere del suo sguardo poetico potrebbe competere con la sfera del reale:

⁴⁰ Eliseo D., *La otra parte*, cit., p. 204.

A poco a poco aveva iniziato, giocando, a vedere, in ogni cosa, un'altra: a cambiare l'ordine degli oggetti e le loro somiglianze, considerando l'essere dell'apparenza invece dell'essere dell'oggetto, e trasferendolo dall'apparenza, alla terra⁴¹.

Tuttavia, l'imponderabile gioca la sua carta sotto forma dell'enigmatico arbusto, probabilmente un invito benefico a limitare il suo orgoglio e ad accettare quella sfumatura di mistero posseduta dalla realtà – convinzione radicata nel credo estetico e filosofico dello scrittore cubano –, e che mai potrà essere penetrata completamente dallo sguardo umano, per quando appaia definita. Ciononostante, Marcos persevera nel suo smarrimento all'interno della "selva" che lo spia sempre più:

Non possedeva lui le sue immagini, quelle che aveva strappato alla sua solitudine, una per una, fino a costruirne qualcosa che gli importava di più di qualsiasi compagnia: cioè che il suo nome, era ripetuto, una e un'altra volta ancora, da coloro che, per un maggiore diletto, dovevano pronunciare necessariamente da lontano?⁴²

L'immagine della "selva oscura", sotto forma di epigrafe, è presente anche nella poesia *No es más*, contenuta in *El oscuro esplendor*, del 1966, componimento che può essere letto come uno scongiuro contro le tentazioni esternate in *La otra parte*. I versi danteschi, quindi, accentuerebbero i pericoli che deve evitare il poeta, ed eserciterebbero un contrasto con le argomentazioni poetiche che *in nuce* propone il componimento. Infatti, alcune importanti concezioni dell'ideologia estetica dello scrittore vengono esposte con quella impenetrabile semplicità che caratterizza la sua

⁴¹ *Ibidem*, p. 205.

⁴² *Ibidem*, p. 206.

opera, vale a dire: la creazione letteraria è dialogo con l'altro, con il lettore, senza il quale nulla avrebbe senso, da ciò deriva il peso – la centralità – del termine “conversazione”; il tempo – un'altra tra le sue ossessioni – rende effimera ogni esperienza, l'unica garanzia di permanenza è incidere quelle *palabras / que uno ha querido* nella *dura sustanza della letteratura*; l'intimità, quando non asseconda l'egoismo, è sinonimo di una casa silenziosa e propizia alla creazione: dunque, la *penumbra* invita al dialogo. Nessuna aura di superiorità investe il poeta, il quale limita la sua *felicidad* al *poema*, col tempo divenuto una *esperanza indecible* e, alla fine, *silencio*.

Una poesia non è che
una conversazione nella penombra
di un forno vecchio, quando ormai
sono andati via tutti, e scricchiola
fuori il profondo bosco; una poesia
non è che delle parole
che uno ha voluto, e cambiano
di luogo col tempo, e ormai
non sono che una macchia, una
speranza indescrivibile;
una poesia non è che
la felicità, che una conversazione
nella penombra, è tutto
ciò che è andato via, e ora
è silenzio⁴³.

3. Dante e Vitier: un incontro al tempo della reminiscenza

Durante una delle sue eccellenti conferenze (*Sobre el lenguaje figurado*), che in seguito farà parte del libro *Poética*, Cintio Vitier si esprimeva così:

⁴³ Eliseo D., *El oscuro esplendor*, in ID, *Nombrar las cosas*, L'Avana: Bolsilibros Unión, 1973, p. 296. È interessante sottolineare che questa poesia è introdotta dal seguente, emblematico, esergo: «por selva oscura».

Ho sempre pensato che nella poesia, considerata come un divenire storico e come un assoluto di manifestazione spirituale, sono racchiuse e nascoste una filosofia, un'etica, una religione. L'essenza religiosa dell'atto poetico è, senza dubbio, indiscutibile, e ciò costituisce il punto fisso delle mie considerazioni⁴⁴.

Una simile premessa potrebbe essere un importante punto di partenza per argomentare l'analogia con le opinioni estetiche e filosofiche alla base della *Commedia*; gli indizi della profonda empatia riguardo alla condotta poetica tra i due autori sono numerosi⁴⁵, e si ripresentano in vari saggi del suddetto libro, rieditato e ampliato nel 1997.

L'idea di poesia che Vitier difende ha come base la "trasfigurazione", elemento centrale del suo credo: trasfigurazione che si oppone alla "metamorfosi" grecolatina:

Gli dèi subiscono una metamorfosi, non trasfigurano, come Cristo. La metamorfosi implica un cambio di aspetto e di nome, conservando lo stesso essere e pertanto uno stesso nome reale. Zeus è sempre lo stesso, nonostante si trasformi in toro, cigno o pioggia d'oro⁴⁶.

Trasfigurarsi non significa mutare di aspetto, ma oltrepassarlo: non significa modificare l'apparenza, ma immergerla in un mondo nel quale non sia soggetta al cambiamento. [...] Il mondo della trasfigurazione è un mondo aperto, trascen-

⁴⁴ Vitier C., *Sobre el lenguaje figurado*, in ID, *Poética*, L'Avana: Editorial Letras Cubanas, 1997, p. 93.

⁴⁵ Questa empatia potrebbe riguardare tutta la cultura medievale: «Il Medioevo mi sembra la principale epoca per comprendere gli "spazi immaginari" all'interno dei quali ci muoviamo» (Vitier C., *Respuestas y silencios. Diálogo con Rolando Sánchez Mejías*, in ID, *Poética*, cit., p. 250).

⁴⁶ Vitier C., *Sobre el lenguaje figurado*, cit., p. 106.

dente, verticale: ogni cosa si libera da se stessa per ascendere al seno del Padre, dove si realizza in assoluto e annulla la sua identità e il suo cambiamento, poiché ritorna all'originalità primitiva dell'atto creatore e sempre nascente⁴⁷.

In ogni caso, spiegherà in seguito, «da metamorfosi, principio del linguaggio "figurato" [...], può essere anche assorbita o integrata. In conclusione, il cattolicesimo, come cultura, si basa su questa fusione, che ebbe il maggior esponente in San Tommaso e il suo maggior poeta in Dante»⁴⁸.

Come direbbe Lezama, per ciò che si riferisce al viaggio celeste di Dante, le osservazioni di Vitiér possono essere lette come *effetti che illuminano cause*. In questo modo, il suo *Paradiso* rappresenterebbe l'apice della trasfigurazione: Dante il Pellegrino, accettato dinanzi a tanta luce, ha bisogno – sarà un dono della grazia divina – che le sue facoltà sensoriali siano intensificate affinché da lontano possa contemplare il corteo degli esseri trasfigurati, compresi Cristo e la Vergine. In questo mondo «trascendente, verticale, ogni cosa si libera da se stessa per ascendere al seno del Padre, [...] dove annulla la sua identità e il suo cambiamento, poiché ritorna all'originalità primitiva dell'atto creatore e sempre nascente»⁴⁹. L'unicità della Creazione, la presenza del Creatore in ogni essere, il quale tende verso il Creatore, sono elementi rilevanti nei primi due canti del *Paradiso* dantesco e un presupposto frequente in tutto il cammino celeste. Tra i misteri intravisti alla fine del viaggio c'è proprio la sostanziale unità del creato in Dio. Per spiegarlo, Dante ricorre a un'immagine quotidiana, non per questo meno efficace: «Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna»⁵⁰.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Vitiér C., *Respuestas y silencios. Diálogo con Rolando Sánchez Mejías*, cit., p. 250.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Paradiso*, XXXIII: 85-87.

Dunque, la missione del poeta è illustrare questo arcano. Vítier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Lezama Lima conven-gono nella professione di questa fede poetica, che implica una particolare conoscenza del mondo: «la poesia inizia quando la realtà, senza smettere di essere se stessa, si trasforma in principio, acquisisce una tensione araldica»⁵¹. Il termine "araldica" deriva da "araldo", colui che porta un messaggio. Esso può originarsi da qualsiasi evento – aristotelicamente parlando – poiché anche il più umile o effimero porta con sé traccia dell'alito primordiale:

Se osserviamo Dante utilizzare il paragone tra i movimenti delle ombre o del suo spirito e i movimenti familiari delle colombe, delle gru, delle cornacchie, delle greggi e delle formiche, ci sentiamo così nutriti di poesia come nel momento in cui spiega una verità teologica precedentemente elaborata e che, tuttavia, in lui acquista un impulso, diventa desiderio vee-mente che ci immerge nella frescura del tramonto. La poesia si personifica quando una dimensione ineffabile, assoluta e sconosciuta, si deposita sull'argilla dell'immediatezza, della quale è, o può essere, luogo d'incontro per tutti, il luogo di ciò che si conosce apparentemente⁵².

Da questo punto di vista, tale visione cosmica o metafisica dell'atto poetico non è estranea nemmeno a un altro compagno d'avventura, Virgilio Piñera, il quale, con blasfemia, sostiene un'i-dea simile: «nel fallo di un nero la Creazione si manifesta...»⁵³.

Ciononostante, la ricerca del poeta non sempre si risolve in un'apparizione perfetta. Il principio, la tensione araldica impli-cano la consistenza di un elemento che non si rivela facilmente,

⁵¹ Vítier C., *La zarza ardiendo*, in ID, *Poética*, cit., p. 114.

⁵² Vítier C., *La palabra poética*, in ID, *Poética*, cit., pp. 88-89.

⁵³ Arrufat A., *Prologo*, in Piñera V., *Muchas alabanzas*, in ID, *La isla en peso*, *Obras poéticas*, L'Avana: Ediciones Unión, (Contemporáneos), 1998, p. 53.

come se fossero *ciudades superpuestas* che finiscono sempre per resistere all'assedio. In altre parole, la molteplicità di significati, tanto cara a Dante e alla sua epoca, è concomitante al concetto di trasfigurazione. Secondo Vitier, questa polisemia è una condizione primaria della poesia:

Dare dei nomi alle cose, attribuire una forma alla terra, come viene mostrato nella Genesi, costituiscono l'obiettivo del poeta. Tuttavia, il nome poetico non serve per nominare o per gestire mentalmente le cose, come il nome comune, né per cercare di dominarle, come il nome magico, piuttosto serve per dar loro origine, affinché nascano nel significato anagogico della loro trasfigurazione. Le cose acquisiscono un significato anagogico a partire dall'assoluta condizione futura della loro trascendenza o, come dice San Tommaso, «secondo ciò che si trova nella gloria». Al di sotto, come in un palinsesto, allo stesso modo di quelle città sovrapposte che gli archeologi portano alla luce, troviamo il significato letterale, simbolico, morale, allegorico, ecc... L'origine del nome poetico attraversa le città del significato per rivelarsi nel continuo albergare successivo, nella manifestazione delle cose trasfigurate⁵⁴.

Allo stesso modo di quanto è riscontrabile in Dante, la poetica di Vitier stabilisce che la sovrapposizione di significati non annulli il significato originale, letterale, quello che rimanda alla realtà storica e quotidiana. La poesia, così concepita, deve saper personificare per trascendere, deve avvalersi di una esperienza che garantisca la partecipazione dell'altro, del destinatario.

Al contrario, secondo l'ebreo dell'Antico Testamento, e più tardi secondo il cristianesimo in un'accezione allegorica, le esperienze della realtà concreta, sempre temporali, sono anche immagini dell'eternità. Il rovo ardente che vede Mosè non è mitologico, bensì terreno e naturale, ma allo stesso tempo,

⁵⁴ Vitier C., *Sobre el lenguaje figurado*, in ID, *Poética*, cit., pp. 105-106.

nella sua radice incandescente, annuncia qualcos'altro. La rivelazione o il simbolo ricorre qui a un'immagine reale e comune, non solo per spiegare, ma anche per spiegarsi. [...] Per questo motivo San Tommaso dichiara la simultaneità dei significati (storico o letterale, allegorico, figurato o morale e anagogico) delle Scritture. L'incarnazione di Gesù Cristo è l'inaudito compimento di questa sincronia di significati⁵⁵.

Ciononostante, e questo è il punto che ci interessa, Cristo ricorre sempre a cose reali e familiari per i suoi insegnamenti. La parabola del banchetto nuziale, della vendemmia, della dracma smarrita, si basano su realtà quotidiane, e la loro familiarità possiede una tale efficacia attraverso le loro parole che, con l'insegnamento proposto, ci permette di "vedere" la scena evocata con una sorprendente immediatezza⁵⁶.

La *palabra poética* – categoria alla quale Vitier dedicherà un intero saggio⁵⁷ – si trasforma nel *espacio-tiempo* della *reminiscencia*. Il corsivo distingue tre degli elementi protagonisti della passione – nell'accezione cristiana – relativa all'atto creatore, concepito come incarnazione. In quel *tiempo de la reminiscencia* «il passato, il presente e il futuro si fondono in un'unità volontaria. [...] Memoria, interruzione e desiderio, quelle tre condizioni del tempo della reminiscenza, convergono nella parola poetica, silenzio che divorra il caos soggettivo e trasforma in melodia la quiete notturna e stellare della scrittura»⁵⁸. La spiegazione di Vitier potrebbe riassumere, in modo eccellente, il significato della poesia, della scrittura, della *palabra poética* di Dante. E nessun testo illustrerebbe meglio

⁵⁵ Vitier C., *La zarza ardiendo*, in ID, *Poética*, cit., p. 113.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁷ Vitier C., *La palabra poética*, in ID, *Poética*, cit. In particolare, si veda l'epigrafe *El tiempo de la reminiscencia*, pp. 90-91.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 91.

tutto ciò di cui si è argomentato di quello proposto nel Canto XXXIII del *Paradiso*, dove il *passato* si attualizza nel *presente* della scrittura, che, a sua volta, è desiderio del *futuro* e un possibile destino trascendente:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, alla mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare alla futura gente.

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa⁹⁹.

Dinanzi al triplo mistero rivelato, cioè, quello dell'unità di tutto il creato con Dio, della Trinità e dell'Incarnazione, il poeta non si abbandona all'estasi mistica, bensì, dal *espacio y tiempo de la reminiscencia*, si impegna a comunicare all'altro, il lettore, ciò che allora è riuscito a intravedere, e che ora ha riacquistato il suo consustanziale mistero. In questo modo, fedele alla sua missione, nel momento in cui si avvale della *recusatio*, l'autore compie uno sforzo enorme per trasferire al presente della lettura ciò che la sua mente ha visto in azione, sotto forma di augurio futuro: la completa trasfigurazione:

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'ì vidi
è tanto, che non basta a dicer' poco'.

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta,

⁹⁹ *Paradiso*, XXXIII: 67-72 e 97-99.

e intendente te ami e arridi!

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta.

Dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta della nostra effigie:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

Qual è 'l geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige,

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

A l'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,

l'amor che move il sole e l'altre stelle⁶⁰.

⁶⁰ *Paradiso*, XXXIII: 121-145. Al Dante viaggiatore viene concessa la suprema visione di Dio. Il mistero della Trinità è rappresentato da tre cerchi, di tre colori, allo stesso tempo identici. Il secondo è il riflesso del primo, ed il terzo lo è di entrambi. In altre parole, il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo nella loro profonda unità. Nei versi citati Dante si impegna a comprendere (e a rendere comprensibile) il mistero dell'incarnazione. Nel secondo cerchio, vede dipinta l'immagine dell'essere umano, con lo stesso colore del cerchio, e che si adatta

4. Dalla scalinata celeste al mondo sensibile, piccoli e impercettibili gradini medievali

Per quanto sia molto rilevante in altri autori delle "Orígenes", in nessuno di questi emerge una combinazione così rigorosa della realtà quotidiana e domestica con quella sublime e trascendente, come appare in Fina García Marruz, il quale non a caso ha sostenuto «il vero realismo dovrebbe comprendere [...] il recipiente da cucina e la Via Lattea»⁶¹. Questo aspetto distingue anche l'intera *Commedia* dantesca, sebbene acquisti un vigore maggiore nel *Paradiso*, per l'inevitabile contrasto con i sommi misteri relativi a quel contesto. Per esempio, lo si nota nei canti XXIV, XXV, e XXVI, in cui il pellegrino sarà esaminato, di seguito, da San Pietro, dall'apostolo San Giacomo, e da San Giovanni Evangelista, che in questo modo completano il trio evocativo – a livello simbolico del testo – delle tre virtù teologali: fede, speranza e carità. Per riportare il modo in cui gli apostoli appaiono, il poeta ricorre alle sue frequenti similitudini. Così descrive l'incontro con San Pietro e San Giacomo:

Si come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno all'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;

perfettamente ad esso, allo stesso tempo identico agli altri due. In seguito, la grazia divina accorre in suo aiuto per permettergli la contemplazione totale, e la sua volontà e il suo desiderio si abbandonano al volere di Dio.

⁶¹ García Marruz F., *Hablar de la poesía*, in ID, *Hablar de la poesía*, L'Avana: Editorial Letras Cubanas, 1986, p. 435. Il lettore potrà obiettare che una simile caratteristica è stata riscontrata nelle considerazioni di Vitier, e che anche i passi di Lezama, menzionati precedentemente, la rilevano. Tuttavia, tra le asserzioni poetiche del primo e le complesse immagini del secondo, risalta la semplicità – intesa come pregio, non demerito – del verso di García Marruz, nel quale la suddetta combinazione si nota in maniera più evidente. Se non altro, questo è il giudizio di chi scrive.

così vid'io l'un da l'altro grande
principe glorioso a essere accolto,
laudando il cibo che là sù li prande⁶².

Per quel che riguarda San Giovanni, l'apostolo è paragonato alla fanciulla che si aggrega al ballo di nozze di una novella sposa, che la riceve con gioia⁶³.

Tuttavia, in questo passaggio c'è un ulteriore esempio ancora più singolare relativo alla prosaicità dell'immagine, ed è la similitudine che allude alla gioia di Adamo, che fa seguito agli altri tre, nel momento in cui si prepara a risolvere i dubbi del pellegrino:

Talvolta un animal coverto broglia,
si che l'affetto convien si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;

e similmente l'anima primaia
mi faceva trasparer per la coverta
quant'ella a compiacermi venia gaia⁶⁴.

Se in uno degli esempi presi in considerazione gli apostoli erano il punto di partenza per l'analogia con le colombe, in modo da permettere al lettore il momentaneo riposo all'interno di un contesto familiare, in una poesia che García Marruz dedica a Dante, le colombe rappresentano il riferimento immediato per la successiva riflessione:

Le colombe di Firenze volano sulle conversazioni
di due tranquilli chierici che attraversano un ponte
erano nascoste nel pascolo, ma sono scappate

⁶² *Paradiso*, XXV: 19-24.

⁶³ Cfr. *Paradiso*, XXV: 103-108.

⁶⁴ *Paradiso*, XXVI: 97-101.

causando i piccoli rumori della fretta e della leggera paglia
che schizza via

quella spinta della mattina umida e secca nell'ala che vola
è per loro la libertà? Una mollica di pane è per loro la libertà?
Dalla scalinata celeste alla materia, piccoli e impercettibili
gradini medievali.

Un lieve sfioramento nelle mani mendicanti, non potrebbe
essere per noi la libertà?

Le piccole colombe fuggirono di fretta. Solo poco impegno
bastò per occupare il loro corpo per intero, come per
l'occhio un colore.

Ciascuna per conto proprio, disegnarono l'immagine che non
vedevano,

che nessuno vedeva? che non potevano vedere.

Nell'anno mille e trecento, mille e ottocento, osservando
commoventi, i volti diversi ed estranei degli uomini
alcune colombe sulla grotta materna della fuga in Egitto,
sui nasi dei pastori come angeli della fragilità?

Mi interrogo sul disegno misterioso di quegli spostamenti
con cui si disperdono,

sempre allo stesso modo, libere come la legge in sé,
come se fossero lo specchio appannato e smarrito della danza
che non vediamo,

nelle comprovate distanze degli astri o nelle mani in ordine di
una vergine.

Le colombe di Firenze volano. Attraversano il ponte⁶⁵.

Queste *Palomas de Dante* – un'appartenenza che suscita l'immaginazione del lettore – nella loro delicata fragilità, rappresentano nient'altro che «lo specchio appannato e smarrito della danza che non vediamo»⁶⁶. Inoltre, esse rimandano al *Paradiso* dantesco, poiché sono proiettate in quello spazio-tempo evocativo, occupato

⁶⁵ García Marruz F., *Las miradas perdidas*, L'Avana: Ucar García, 1951, pp. 186-187. La poesia è intitolata *Palomas de Dante*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 187.

dalle «comprovate distanze degli astri»⁶⁷ o dalle «mani in ordine di una vergine»⁶⁸. In seguito alla loro trasfigurazione, le colombe attraversano il ponte, allo stesso modo degli interlocutori chierici nell'incipit.

Avvertiamo un simile mutamento – espressivo, concettuale – nel componimento antologico *Transfiguración de Jesús en el Monte*. Esso sembrerebbe concepito come l'esposizione poetica delle considerazioni di Vitier:

Il Cristo trasfigurato sul monte Tabor non si nasconde sotto le sembianze di Zeus, innanzitutto si manifesta, si espone alla nuda contemplazione: non smette di essere riconoscibile agli occhi degli Apostoli, ma la sua luce li acceca ed essi non riescono a sopportarla, proprio perché è "più" di Cristo, "più di Se stesso", poiché è andato verso la sua dimora, verso il nome inaudito⁶⁹.

Nella poesia di García Marruz, i discepoli rimangono inermi dinanzi a tanto splendore sovrumano; al contrario, nei suddetti canti del *Paradiso* – XXIV, XXV, XXVI –, Pietro, Giacomo e Giovanni, ora apostoli e trasfigurati, appaiono in modo diverso in presenza del discepolo Dante, rimasto abbagliato. Tuttavia, egli, nonostante tanta istruzione religiosa, li presenta in maniera da rendere la sua poesia familiare e caritatevole, per quanto sia possibile e conforme ai suoi scopi. D'altra parte, la poetessa cubana, piuttosto che indottrinare il lettore, preferisce scuoterlo, indurlo a partecipare a un mistero che nasce da una realtà domestica – nell'incipit i suoi versi ricreano un contesto sociale e storico, concreto e terreno – e a poco a poco si eleva a visione ineffabile:

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Vitier C., *Sobre el lenguaje figurado*, cit., p. 106.

Oh, è difficile poter penetrarlo, Egli è divenuto
completamente esterno come la luce;

come la luce Egli ricorda la fonte che sgorga da un luogo nascosto
e occupa la lunghezza esatta del suo nome;

come la luce si affida agli occhi totalmente aperti
di Pietro, attoniti di Giacomo e chiusi di Giovanni;

Ora non è più il Sole che ci illumina e si nasconde
in maniera confusa, bensì la Luce per la prima volta, come
una nuvola, li copre e si rivela nella sua gloria;
ma Gesù la ammonisce dolcemente poiché ha provato di nuovo
compassione delle sue ferite;
e perché la Luce potrebbe sorprendere i volti amati
dei suoi discepoli che aspettano⁷⁰.

Tuttavia, al di là delle analogie suggerite – e che non includono soltanto Vitier – la poetica dell'autrice non è del tutto subordinata, o semplicemente complementare – a ogni modo non sottovalutiamo la dialettica di carattere complementare che definisce ugualmente il gruppo "Orígenes". Nella prospettiva di Fina García Marruz, la trasfigurazione si manifesta in quel legame insolubile tra materia e spirito, che unisce cielo e terra, e che non deriva dalla fusione tomista tra la filosofia grecolatina e quella medievale, – che tanto affascinava Dante – ma nasce – e rinasce nella modernità – per ispirazione evangelica: «Non si trattava soltanto di combinare fede e ragione, ma spirito e materia. [...] Una fusione che, in realtà, era più affine al pensiero evangelico, alla di-

⁷⁰ García Marruz F., *Transfiguración de Jesús en el Monte*, in ID, *Antología poética*, L'Avana: Editorial Letras Cubanas, 1997.

scesa del verbo nella carne, rispetto a quella rielaborata dal tomismo con la filosofia aristotelica⁷¹.

Dunque, tale è il segreto di questa "sibilla": la realtà trascendente e quella sensibile convergono⁷². Per questo motivo l'autrice è attratta dagli impercettibili gradini che uniscono la materia alle scalinate celesti ed empiree, che Dante avrebbe contemplato con tanta gioia.

5. Virgilio Piñera, sospeso tra cielo e terra con la mente stupita...

I lettori sapranno che Virgilio Piñera ha l'abitudine di andare in giro per gli inferi⁷³. Vitier lo paragona, in maniera razionale e manichea, a un saio demoniaco: «Nelle pagine di *Orígenes* (furono) accolti sia il paradiso che l'inferno [...], ne sono esempi il romanzo di Lezama e il teatro di Piñera»⁷⁴.

L'eredità dantesca prosegue in Piñera, passando per altri seguaci. In altre parole, i suoi azzardi satanici evocano, in partico-

⁷¹ García Marruz F., *Sor Juana Inés de la Cruz*, in ID, *Hablar de la poesía*, cit., p. 215. In questo saggio l'autrice commenta: «La teologia di cui si sarebbe avvalsa Sor Juana non era quella che aveva integrato la filosofia greca al concetto di rivelazione cristiana, non era la fusione di ragione e fede, già unite dalla dottrina tomista, e nemmeno quella di scienza e fede dei primi illuministi – molto più difettosa e incompleta – bensì l'integrazione di materia-spirito che soltanto di recente è stata proposta da Teilhard de Chardin. Se da sola la scienza poteva condurre esclusivamente a una maggiore specializzazione tecnica, che superava le vecchie illusioni conciliatrici dell'umanesimo, la fusione tra materia e spirito, concepita come un insieme indivisibile, era un riscatto alla vita, così da permettere [...] una partecipazione attiva e intima con il mondo» (*ibidem*, p. 200).

⁷² Cfr. *Ibidem*, p. 217.

⁷³ A questo proposito non si può non ricordare l'acuta riflessione di Piñera su demoni e castighi nel racconto *El infierno*, in Piñera V., *Cuentos fríos*, L'Avana: Ediciones Unión, 1964, p. 83.

⁷⁴ Vitier C., *El pensamiento de Orígenes (en diez puntos)*, cit., p. 23.

lare, quelli di Baudelaire e Rimbaud, e si avvicinano all'unione tra paradiso e inferno realizzata da Blake, il quale fu, precisamente, uno dei più ispirati pittori della *Divina Commedia*. La poesia di Piñera è l'ambito in cui – oltre al teatro, e forse anche più visibilmente di questo – i passaggi provocatori tra cielo e inferi, tra luce e ombra, diventano più frequenti. Difatti, in *La isla en peso*, «tutto un popolo può morire di luce come morire di peste»⁷⁵ e «la luminosità è un'enorme ventosa che assorbe l'ombra»⁷⁶. Il rifiuto di ogni beatitudine divina comporta l'enfatica legittimazione della sua antinomia:

Non vogliamo potenze celestiali ma presenze terrestri,
che la terra ci protegga, che ci protegga il desiderio,
felicamente non portiamo il cielo nel sangue,
solo percepiamo la sua realtà fisica
per la comunicazione della pioggia che colpisce le nostre
teste⁷⁷.

Si susseguono, in questo modo, i versi solenni e demoniaci dell'autore, ora con compiacenza, ora con aspra euforia, qualità proficua dei piaceri divini che è condivisa da altri scrittori "origenisti":

Ancora questa gente può salvarsi dal cielo...⁷⁸

Bisogna conquistare il cielo per goderne,
due corpi nel bananeto valgono tanto quanto la prima
coppia,
l'odiosa coppia che servi per segnare la separazione...⁷⁹

⁷⁵ Piñera V., *La isla en peso*, *Obra poética*, cit., p. 41.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 44.

Io vivo insieme a loro (le bestie), giorno dopo giorno,
aspettando l'angelo che verrà a chiamarmi,
l'angelo completamente irritato,
senza piedi, senza testa, senza ali,
sotto il sole – disco maldicente, stupore caldo, mio padre –
mentre la luna seppellisce nei suoi laghi d'orrore
questi paesaggi di una lenta espiazione⁸⁰.

Tuttavia, se parafrasiamo in senso contrario l'affermazione di García Marruz, laddove incontrassimo un poeta interessato alla dimensione infernale, incontreremmo anche un poeta attento all'elevazione spirituale. Anche Piñera, come Lucifero, qualche volta ha goduto delle glorie celesti, come dimostra il componimento *La gracia* (1939):

Quale curva sospesa dal cielo
– orbita, specchio, piacere di cristallo –
si abbatte qui sulla mia fronte con un volo
di ardenti stelle musicali?

Quale essere evaso dalla terra
giunge sotto forma di angelo, di luce, di bellezza,
in perfetta dose di pazzia
a darmi la canzone, il verso, il vento?

A darmi, sì, la grazia in una piccola ferita:
delicata goccia di miele che dona un gusto
siderale alla mia insonnia.

Attraverso fermi occhi severi
un fascio di luce, rasserena lo sconforto

⁸⁰ *Ibidem*, p. 64. Il titolo della poesia da cui sono tratti questi versi è *En estas poemas*.

che sgorga dalla fonte della vita⁸¹.

A questo periodo iniziale appartengono anche i versi che l'autore dedicò *A Dante (In selva selvaggia)*, in cui si lascia intravedere la speranza di luce, come meta desiderata:

Ora espressione di pietra sul tuo volto
 farà luce di canzoni in un fischio
 e una dorata strada eterea al pellegrino
 indicherà i passi, ora senza fretta⁸².

Solo il lettore che si accorgesse del piacere dell'autore in una circostanza misera, rimarrebbe sorpreso della nostalgia metafisica, legata alla gioiosa amarezza apparente, che impregna il suo singolare componimento *Una broma colosal*, in cui il Giudizio Finale è rielaborato in due antitetiche e categoriche alternative: una redenzione celeste e una *Nada* assoluta che trasforma il mondo in un rifugio. Una simile prospettiva è alla base di un'altra poesia dello stesso anno (1976) e dello stesso volume, *Un teológico atracón*, in cui l'anima del poeta è minacciata – tramite due interrogativi simbolici e surrealisti – di scegliere tra il paradiso di Dante e quello di Bosco. La scelta del primo è accolta da una *carcajada homérica*, mentre una voce assordante – molto simile a quella che dichiara l'annichilamento senza possibilità di ritorno in *Una broma colosal* – trasforma i cieli e gli inferi in una questione umana:

Uomo misero, ora sappi
 che il *Paradiso* di Dante o il *Paradiso* di Bosco
 sono soltanto una chimera nata da un affare oscuro
 nel quale un pittore e un poeta l'eternità pretesero
 di costruire con gli scarsi mezzi che la vita diede loro.
 Scendi da quella soffitta – angusta anticamera della morte –
 e torna alla tua ineluttabile sorte, creatura irredenta:

⁸¹ *Ibidem*, p. 239.

⁸² *Ibidem*, p. 237.

e una volta lì, dipingi o descrivi il tuo ingannevole paradiso, affinché con il tuo cibo preparino una grande scorpacciata⁸³.

6. Gastón Baquero va in barca per l'Acheronte, e incontra un Paolo stregato

Se con la temeraria audacia di un'attitudine postmoderna rendessimo astratti gli elementi culturali, epocali, e le scelte individuali ideologico-estetiche, che spiegano determinate affinità imprevedibili, potremmo menzionare, come argomento che conferma l'attinenza tra la *Commedia* di Dante e la poesia di Gastón Baquero, le citazioni in un contesto atemporale e di incerta estensione di una serie di personaggi appartenenti a diversi ambiti (letterario, mitologico, storico) e a diversi periodi e luoghi. Nel caso di Dante tutta la *Divina Commedia* ne è dimostrazione: per esempio, si pensi al viaggiatore che nel canto V incontra, tra i lussuriosi, Elena di Troia, Cleopatra, Tristano, Semiramide, Paolo e Francesca, tutti insieme e tutti combinati tra loro. A secoli di distanza, troviamo un simile "carnevale" negli straordinari componimenti di Gastón Baquero:

Tutto quanto è accaduto qui, e ciò che sta
accadendo in questo momento,
e quanto diciamo che faremo nei prossimi cento anni,
tutto questo è contenuto in una goccia del Tempo, e vedrai,
con non troppa sorpresa,
con quanta naturalezza danzano un simpatico minuetto Caterina
da Siena e Luigi XIV,
e come l'imperatore Montezuma fa scivolare racconti erotici
nelle orecchie
della sempre decapitata Maria Antonietta di Francia,
e dell'Abisso⁸⁴.

⁸³ Piñera V., *Un teológico atracción*, in ID, *Una broma cultural*, L'Avana: Ediciones Unión, 1988, p. 79.

perché solo Lui
ci ama
E ci accoglie, dopo averci creato come abisso e mistero,
anche nella Sua gloria⁸⁸.

7. Un'opera alla quale *ha posto mano cielo e terra*

Al di là delle costruzioni e delle decostruzioni letterarie, entrambe legittime e che possono intervenire in ciò che oggi chiamiamo "Origenes", per convinzione e perfino per una certa comodità epistemologica, ci sono due connotazioni che vorremmo sottoscrivere. La prima, abbastanza teorizzata e che richiede poco supporto, riguarda quel periodo prospero della nostra cultura repubblicana, conciliatore di tutte le forme artistiche e delle eredità nazionali e universali: libera concorrenza di stili, di cosmovisioni, di individuali modi di essere e di creare. La seconda, limitata agli scrittori e, in particolare, a quelli analizzati in questo saggio – sebbene potrebbe essere estesa ad altri – si riferisce a una sopravvivenza nel tempo di convinzioni e forme creative, sviluppatesi indubbiamente nell'esperienza che si concretizzò nella rivista, ma che andò sempre al di là di essa. Questa sopravvivenza non esclude i cambiamenti e la crescita inerenti a ogni esistenza umana. Qualcosa di essenziale venne inculcato e fu acquisito in quel periodo formativo, e lo si definì affinché durasse, nonostante le interruzioni temporali, gli ostentati rifiuti, le apparenti incompatibilità. Ne derivò un proficuo contagio, con un agente trasmettitore abbastanza forte – chi, se non Lezama Lima? –, che non fu l'unico, nè fu egli stesso immune dalle influenze circostanti.

Dopo aver messo da parte le metafore epidemiologiche e ambientali, ci sembra opportuno definire l'*essere origenista* – come sostanza e non come caratteristica – che, ci piaccia o no, è diventata una categoria estetica. Questa necessità nasce come risultato

⁸⁸ Baquero G., *Palabras de Paolo al Hechicero*, in Rodríguez Santana E. (a cura di), *La patria sonora de los frutos. Antología poética*, cit., pp. 164-165. Il titolo della poesia è *Palabras de Paolo al hechicero*.

stessa maniera. Tuttavia, è un aspetto per niente sottovalutato, e che emerge dai loro percorsi creativi: senza dubbio in Lezama, Vitier, Diego e García Marruz, condiviso anche da Baquero e Piñera. Persino l'Assurdo di quest'ultimo, che domina nei suoi racconti ed è così rilevante nella sua produzione teatrale, nasce, tra le altre cause, da quella che è stata definita «l'angoscia metafisica di fronte alla condizione umana»⁹¹, che in Piñera acquisisce un'impronta sociale.

Tutto ciò si vincola a un aspetto comune a tutti, smorzato dalle fede in alcuni, esasperato in altri – nonostante la fede, come nel caso di Eliseo Diego –: l'inquietudine, oppure l'angoscia esistenziale, legata all'enigma del tempo e all'annichilimento che essa comporta. Da qui si spiegano le loro strategie di ripensamento o di resistenza dinanzi alla finitudine del reale: la burlesca coesistenza di epoche distanti, la pretesa di una rimpianza eternità, i precari rifugi costruiti malgrado il passare del tempo. Sebbene più posata, la seguente affermazione non risulta meno angosciata, ed è stata espressa da chi potrebbe essere ritenuto immune da questi tormenti: «Perfino l'esistenza più fortunata è così tragica che l'allegria mi è parsa sempre l'aspetto più commovente, perché chi ce la concede è anche lui un mendicante»⁹².

Tornando a ciò che abbiamo definito dimensione cosmica, vale la pena evidenziare l'ostinazione di questi autori nel vincolo tra la realtà terrena e quella celeste, che viene accentuata, attraverso le immagini, in un piano di verticalità (di impronta medievale e dantesca), e anche nello sviluppo del carattere metafisico dell'esperienza reale, e in quello reale dell'esperienza metafisica. A stretto contatto con quanto appena esaminato, vi è la natura allegorica, simbolica, di alcune tra le loro creazioni e immagini, compresi i personaggi e i soggetti lirici; a partire da una familiarità evocativa dell'autobiografia, lo scrittore la inserisce, allo stesso mo-

⁹¹ Esslin M., *Théâtre de l'absurde*, Parigi: Editions Buchets/Chastel, 1977, p. 20.

⁹² García Marruz F., *Hablar de la poesía*, cit., p. 437.

do, in un contesto nazionale e comunemente universale (così come avviene per l'*io* della *Commedia*).

Di certo, l'atto creativo è inteso come una forma di conoscenza subordinata alla chiarezza interiore dell'autore, ma anche destinata all'altro, il lettore, colui che, sospeso tra cielo e terra, si vuole persuadere con propositi evangelici o demoniaci, e condurre verso il paradiso o verso gli inferi, collegati da scale di Jacob nascoste e gradini impercettibili, che invitano a frequenti passeggiate in direzioni contrarie.