

L'INCEDERE CONTRAPPUNTISTICO DELLA PROSA LEZAMIANA: UNA RIFLESSIONE TRADUTTOLOGICA

Paola Laura Gorla

Abstract: José Lezama Lima (1910-1976) is highly appreciated and studied by critics for his surrealist poetic productions and his two great novels, considered masterpieces of Latin American neo-baroque. Less studied is his essay production, a large *corpus* of considerations on aesthetic and identity issues, principles of historicism and limits of epistemology, which is characterised by the use of an argumentative prose that is often cryptic and difficult to read. The aim of this work is to examine Lezama's argumentative prose from a translational-hermeneutical point of view. To this end, we focus firstly on the epistemological value that both the Surrealist experience and the Latin American Neo-Baroque represented for the author's formation. Finally, an analysis of a typical Lezamian argumentative passage is proposed: the breakdown of argumentative levels and the interpretation of meaning.

Keywords: Lezama Lima, Aesthetics, Hermeneutics, Argumentation.

* * *

1. Premessa

Quando si parla di neobarocco latino-americano la critica in genere concorda nel riconoscere a Severo Sarduy (1937-1993), scrittore cubano naturalizzato francese, il ruolo di teorico del nuovo pensiero estetico, mentre allo scrittore cubano José Lezama Lima (1910-1976) quello di precursore e suo interprete più versatile. *Paradiso*, romanzo scritto da Lezama Lima nel 1966, è ritenuto un vero e proprio monumento all'estetica neobarocca latino-americana. Sarebbe tuttavia limitativo vedere in Lezama Lima solo l'artista che pratica magistralmente questa nuova estetica e ridurre la portata della sua figura alla sola analisi del suo romanzo più conosciuto.

La scrittura di Lezama Lima è indubbiamente complessa: lo è nei suoi due romanzi, il già citato *Paradiso* e *Oppiano Licario* (che esce postumo e incompiuto nel 1977), come nella sua imponente opera poetica, nella quale risuona la sperimentazione surrealista come forma espressiva di conoscenza del sé e del mondo nelle sue potenziali inedite interrelazioni. E tuttavia, forse lo è ancor più nella produzione saggistica, un nutrito *corpus* di riflessioni su temi di estetica e identitari, principi dello storicismo e limiti dell'epistemologia... Nell'insieme, si compone di scritti di grande interesse e valore, spesso disattesi dalla critica sia per la preponderanza e il rilievo della sua produzione poetica e narrativa, ma indubbiamente anche a causa del loro alto coefficiente di ermetismo. Il discorso lezamiano è enigmatico, più evocativo che denotativo, a tratti scomposto; e tuttavia, il suo ragionamento labirintico e dedalico veicola un pensiero estetico originale e una composita visione del mondo. Certo è che il genere saggistico o argomentativo, di per sé, crea nel lettore un'aspettativa di comprensione dei contenuti trattati più alta rispetto alla lettura di un'opera dal preminente valore artistico, 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. Nella sua visione, il pensare umano è in una relazione armonica con il piano espressivo: a maggior complessità di pensiero non può che corrispondere, armonicamente, financo contrappuntisticamente, una più fitta e intricata

trama verbale. L'incedere argomentativo richiede allora consonanza di voci e strumenti, combinazioni di accordi e di suoni simultanei. In linea con le regole dell'armonia, il senso non è altro che un'elaborazione polifonica, e la sua chiave è il contrappunto. Le parole partecipano, come le voci e i suoni, a una medesima sintassi di accordi e convergono, solidali, alla produzione del senso. La prosa di Lezama Lima si allontana così da ogni modello argomentativo prestabilito alla ricerca di un cammino espressivo inedito in grado di cogliere la complessa polifonia del pensiero umano.

Tradurre i saggi di Lezama Lima ha rappresentato per me una vera e propria sfida ermeneutica. Se, in linea con Friedrich Schleiermacher, è proprio nella pratica della traduzione dove emerge, in maniera privilegiata, il problema della comprensione, «assieme alla consapevolezza di come ogni significato sia interconnesso in una rete semantica da cui non può essere semplicemente estrapolato senza che ne vadano perdute le risonanze»¹, avvicinarsi alla sua produzione saggistica si è rivelato un costante e meticoloso atto di decifrazione e interpretazione per arrivare a comprendere appieno le implicazioni e le stratificazioni delle sue parole.

Il lettore di Lezama Lima è chiamato ad avere un ruolo più che mai attivo di fronte ai suoi testi. Proveremo quindi a prendere in esame alcuni momenti del discorso lezamiano, a scomporre la sua prosa, criptica solo all'apparenza, per trovare la chiave di accesso ad una più profonda significazione, vale a dire, alla sua visione estetica (e storicistica) del mondo. A tal fine, è importante comprendere come, per Lezama Lima, l'esperienza surrealista e neobarocca abbiano rappresentato una nuova modalità di conoscenza del mondo e di espressione del sé.

2. Lezama Lima: tra classicismo, barocco e neobarocco

Se esiste un dato indiscutibile e prodromico nella visione dell'autore, è che il barocco è anche qualcosa di essenzialmente americano. Il barocco ispanico, infatti, una volta arrivato in America, si tinge di colori autoctoni e inattesi, assumendo connotazioni, figurative e culturali, locali. Per capire la rilevanza del neobarocco lezamiano all'interno della sua produzione saggistica e quanto incida sul suo peculiare stile argomentativo, è necessario tracciare un veloce panorama di cosa si intenda per barocco e neobarocco americano.

Ninguna definición de lo barroco puede dejar de ver en él una modalidad del clasicismo, aunque deba de inmediato insistir en lo especialmente problemático que en su caso tiene el ser “modalidad de...”. Lo cierto es que una experiencia de “lo clásico”, de algo “universal concreto”, de un conjunto determinado de formas dotadas de una validez natural subyace necesariamente en la autoafirmación de la voluntad de forma barroca².

Nella visione di Bolívar Echeverría, il rapporto tra classicismo e barocco è molto stretto. Quell'eredità dell'universo greco-romano e delle sue forme, che è parte integrante del Rinascimento, è altresì presente nel Barocco, ma rinnovata nei suoi aspetti funzionali. La rappresentazione barocca tende a svincolarsi dalla rete delle linee prospettiche tracciate dallo sguardo umanista, a scuotere la perfezione delle forme classiche per risvegliare la vita assopita al loro interno. Le proporzioni classiche furono infatti calcolate, nella visione di

¹ G. Chiurazzi, *Educare all'estraneo. Interpretazione e traduzione in Schleiermacher*, in «Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti», XIII (2017), 2, [https://rivistatradurre.it \(07/2023\)](https://rivistatradurre.it (07/2023)).

² B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, D.F., Ediciones Era, 1998, p. 77.

Echeverría, a partire da una drammatizzazione specifica e propria del mondo greco-latino. La volontà barocca è allora quella di ri-semiotizzare quelle stesse forme, forzandole al di là dei propri limiti, alla ricerca del conflitto nascosto nella perfezione della misura. Vale a dire, «una re-semiotización del mismo. Es el nivel que se percibe en la experiencia vertiginosa de la razón que para afirmarse como tal tiene que pasar la prueba de la autonegación; la experiencia del espectador de *Las Meninas* que para poder mirar adecuadamente el cuadro debe pasar a formar parte de lo que se mira en él»³.

Una eco di questa tendenza barocca alla ri-semiotizzazione dell'elemento classico si trova anche nelle riflessioni sul barocco americano di Carlos Gamerro. L'indagine dell'autore prende l'avvio dell'assunto del rapporto mimetico tra arte e vita: se la relazione arte-vita si inquadra all'interno dei parametri della *mimesis* aristotelica quando l'arte imita la vita, quando è invece la vita ad imitare l'arte entriamo nel terreno della *mimesis* barocca. Quello che per Echeverría era la volontà barocca di forzare le forme classiche per rinnovarne la significazione, in Gamerro assume il carattere di una specifica disposizione a sovvertire delle gerarchie prestabilite, per cui «la copia reemplaza al original, el cuadro tiene más vida que el modelo, el reflejo se impone al objeto, el soñador obedece al soñado, la verdad del mundo cede ante la del teatro»⁴. Tuttavia, Gamerro invita a distinguere le due diverse modalità barocche che il Siglo de Oro spagnolo esprime. La prima, frondosa, decorativa, sensoriale, di superficie, che si manifesta soprattutto a livello della frase, ci dice, ed è rappresentata in modo paradigmatico dalla poesia di Luis de Góngora: la *escritura barroca*. La seconda modalità, che trova il suo massimo rappresentate in Miguel de Cervantes, si manifesta soprattutto a livello della struttura narrativa, dei personaggi e dell'universo di riferimento. Gamerro la definisce *ficción barroca*: «En general a la escritura barroca corresponde un referente simple y más o menos estable, y a la complejidad e inestabilidad de las realidades barrocas conviene un lenguaje más transparente en lo referencial»⁵.

Il gusto barocco americano, secondo l'autore, deriverebbe in primo luogo da questo *barroco ficcional*, ovvero dal barocco inteso come modo di vedere il mondo, sua interpretazione possibile, e non tanto come un allontanamento o una fuga attraverso un labirinto di accumulazioni e di esuberante frondosità. Anche se, precisa Gamerro, l'ornamentalismo, che è un tratto indubbiamente distintivo della modalità barocca, non deriva certo da un atteggiamento scettico o semplicemente edonista per l'elemento accessorio, è invece un modo di perseguire e al contempo fuggire ciò che è essenziale, insieme desiderato e temuto. Vi è da dire che anche nel *barroco ficcional* l'esuberanza agisce a livello della frase; ad esempio, in Cervantes, ci ricorda Gamerro, la frase spesso si complica nel moltiplicarsi delle subordinate e delle simmetrie, in uno schema narrativo disseminativo, ovvero mediante il ricorso all'uso di chiasmi ed elenchi volto a frammentare la visuale sulla realtà e a mettere in crisi il riconoscimento empatico tra lettore e protagonista. Tuttavia, un simile artificio si distingue dal tipico barocchismo gongorino perché la frase cervantina non deroga mai alla leggibilità: «a diferencia de Góngora, Cervantes nombra su objeto de entrada; [...] el grado de referencialidad del lenguaje es siempre alto, independientemente del grado de realidad del objeto»⁶.

³ Ivi, p. 88.

⁴ C. Gamerro, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 14.

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ Ivi, p. 12.

Ecco allora il punto centrale della questione: il barocco, e da lì, il neobarocco latino-americano, sono da intendersi, in primo luogo, come *ficcionales*, non semplicemente stili o espressioni artistiche vincolate a una epoca specifica, ma una “modalidad de”, come diceva Echeverría, ovvero opportunità per un’esperienza estetica e, in ultima analisi, una forma epistemologica. Di fatto, non si dice nulla di nuovo, ma si raccolgono i fili di un discorso antico riguardo al confronto tra classicismo-barocco, come ad esempio la ben nota immagine di Eugeni d’Ors quando distingue tra «las formas que vuelan» in opposizione a «las formas que pesan»⁷. Per comprendere la visione lezamiana sul barocco, quindi, bisogna in primo luogo liberare il termine da quei vincoli che lo costringono all’interno del Siglo de Oro ispanico o del Seicento italiano, per osservarlo come una episteme autonoma, scevra da categorizzazioni geografiche o temporali.

Quando era un divertimento, en el siglo XIX, más que la negación, el desconocimiento del barroco, su campo de visión era en extremo limitado, aludiéndose casi siempre con ese término a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante. Barroco, y a la palabra seguía una sucesión de negaciones perentorias, de alusiones deterioradas y mortificantes. Cuando en lo que va del siglo, la palabra empezó a correr distinto riesgo, a valorarse como una manifestación estilista que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido, se amplió tanto la extensión de sus dominios, que abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, un barroco frío y un barroco brillante, la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza⁸.

In tal senso, il termine barocco amplia allora l’estensione dei propri domini temporali e i propri confini, configurandosi come una sfida, una tentazione, una nuova episteme, ben lontano da quell’ornamentalismo edonista in cui talvolta, e in alcune epoche, si è teso semplicisticamente a rinchiuderlo. D’altro canto, il pensiero stesso di Lezama Lima si mostra sempre e dichiaratamente insofferente verso ogni tipo di semplificazione, come avremo occasione di vedere⁹.

All’interno di quel modo barocco-*fictional* di percepire il mondo, la *escritura barroca* si diffonde poi in America Latina e si tinge dei diversi colori delle terre su cui approda. In particolare, è a Cuba dove, secondo Gamero, il gongorismo attecchisce con maggior successo, nel neobarocco cubano di José Lezama Lima e Severo Sarduy, anche se questa modalità specificatamente cubana di scrittura barocca è da intendersi, sempre, all’interno di una epistemologia *fictional*: «El neobarroco cubano se toma todas las libertades posibles con la referencialidad, la sintaxis y las figuras del lenguaje, pero se detiene ante los límites de la palabra; el finneganismo las pica y las mezcla sin asco»¹⁰.

⁷ Cfr. E. d’Ors, *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*, Madrid, Editorial América Ibérica, 1992; in part., pp. 14-15.

⁸ J. Lezama Lima, *La curiosidad barroca*, in T. Blanco (a cura di), *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2010³, pp. 23-41, p. 23.

⁹ Al riguardo, vale la pena di rettificare l’idea erronea, e purtroppo molto diffusa, che attribuisce allo stesso Lezama la seguente asserzione: «la tierra era clásica y el mar barroco» (ivi, p. 23). Purtroppo, è sorte comune a tutti gli autori più citati che letti quella di entrare, a volte, nel vortice delle citazioni di citazioni, senza che nessuno mai pensi che valga la pena di verificare le fonti e confrontarsi con i testi. Infatti, nel suo saggio, Lezama stigmatizza la banalità di tale affermazione, tacciandola di non essere altro che un eccesso di generalizzazione di certa critica.

¹⁰ C. Gamero, *Ficciones barrocas*, cit., p. 167. Prosegue poi Gamero specificando in cosa consista il “finneganismo” joyciano: «Lo propio de los procedimientos desarrollados por James Joyce en su *Finnegans Wake* es el hojaldrado de palabras; así, ‘penisolatewar’ incluye ‘Peninsular War’, ‘isolated pen’, ‘desolate penis’, etc.».

In tal senso, sarebbe quindi riduttivo analizzare il neobarocco lezamiano nella sua sola espressione narrativa, limitandosi ad apprezzare il furore linguistico e creativo che caratterizza la scrittura del suo romanzo *Paradiso*. Se quest'ultimo si distingue per essere uno tra i più alti esempi di scrittura neobarocca, ovvero di reinterpretazione neobarocca della modalità di scrittura gongorina, i saggi rappresentano invece quello spazio argomentativo in cui l'autore, non derogando mai completamente alla creatività espressiva che gli è propria, affronta la complessa questione della *ficcionalidad*, ovvero dei rapporti tra il mondo fenomenico e le sue possibili rappresentazioni.

3. Corrispondenze inedite per un nuovo causalismo

Il tema della conoscenza percorre tutta la saggistica lezamiana, è come una cordigliera tematica che attraversa ogni sua riflessione, e sempre porta alla luce il doppio versante di cui si compone. Da un lato, riguarda l'uomo come soggetto di conoscenza, intriso di un sapere che si compone di miti, archetipi o immaginari culturali (alla pari dell'inconscio collettivo junghiano) i quali, spesso, inficiano l'atto cognitivo perché si pongono come aprioristici e anticipano ogni esperienza. Ne consegue che la conoscenza di ciò che si presenta agli occhi dell'uomo come stra-ordinario deve cercare nuovi cammini che la sottraggano alla tentazione di ricondurre l'esperienza nuova all'ordinarietà, a qualcosa di pregresso. Una seconda questione relativa alla conoscenza, secondo Lezama Lima, riguarda il piano delle parole, ovvero le possibilità espressive di cui la lingua umana è dotata, che spingono di nuovo a racchiudere l'esperienza di conoscenza dentro a strutture, sintattiche ma anche logiche, già sedimentate e non sempre in grado di accogliere lo stra-ordinario, di esprimerlo.

Al riguardo, l'argomentazione di Lezama Lima prende le mosse dal vissuto dei cosiddetti cronisti delle Indie:

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'incanto¹¹.

Agli occhi dei cronisti delle Indie si presenta un mondo che è “altro” rispetto al mondo a loro noto: qualcosa di sconosciuto e sorprendente, senza equivalenti né corrispondenze. Tuttavia, manca loro ancora un modello di scrittura, un canone a cui rifarsi, in grado di dare parole a quella straordinarietà che sembra quasi sfidarli a raccontare ciò che si deve

¹¹ P.L. Gorla *José Lezama Lima, raccontare la meraviglia. Saggi di estetica*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, p. 18. Infatti, «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 di luce tendiamo alla perdita di ciò che è essenziale”».

ancora conoscere¹². In tal senso, l'esperienza dei primi cronisti è assimilabile all'esperienza dell'uomo di fronte a ciò che (ancora) gli è ignoto, ciò che è stra-ordinario e meraviglioso. Quella che si prospetta è allora un'esperienza linguistica nuova, che affiderebbe loro l'onere e l'onore di contribuire alla nascita di una nuova forma espressiva¹³.

Lezama Lima mette in questione sia il momento percettivo che quello espressivo relativo alla conoscenza. Per raggiungere la vera conoscenza, per conoscere ciò che è nuovo, è necessario sottrarsi alle consuetudini cognitive e linguistiche per cercare nuovi cammini. In tal senso, quindi, l'autore esprime la sua sostanziale diffidenza anche verso la logica causale: deduzione e induzione, a suo parere, sono esempi di un meccanicismo che, in alcuni campi del sapere, dimostra di essere restrittivo e semplicistico, se non mortifero.

Incapaz de nombrar lo extraordinario, instintivamente recurre a imágenes conocidas, a modelos cognitivos ya adquiridos y asentados. De esta forma, lo inédito se domestica, se reduce por analogía a enumeraciones de pormenores como en un inventario. Sin embargo, semejante modalidad descriptiva no da nunca en el blanco de la imagen como realmente es, ni consigue evocarla en sus rasgos más característicos. Es una forma de apoderarse de los objetos, poseerlos, pero no sirve para conocerlos¹⁴.

Di fronte al rischio di una rappresentazione del mondo ridotto a un inventario di oggetti, catalogati sulla base di analogie e differenze, Lezama Lima invita a cercare nuove corrispondenze:

Con esta sorpresa de los enlaces, con la magia del análogo metafórico, con la forma germinativa del análogo mnemónico, con la memoria sorpresa lanzada valientemente a la búsqueda de su par complementario, que engendra un nuevo y más grave causalismo, en que se supera la subordinación de antecedente y derivado, para hacer de las secuencias dos factores de creación, unidos por un complemento aparentemente inesperado, pero que les otorga ése contrapunto donde las entidades adquieren su vida o se deshacen en un polvo arenoso, inconsecuente y baldío¹⁵.

Per poter conoscere il mondo, l'uomo deve abbandonare quindi ogni logica causale, ogni coerenza temporale, e lasciare spazio a nuove corrispondenze e nuove temporalità. Su queste basi 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 mágico”, en el que la relación causa-efecto pierde validez como constructora de sentido y, en cambio, emergen significados siempre nuevos e inesperados gracias a la primacía de la imaginación»¹⁶. In tal senso, appare chiaro come l'esperienza surrealista per

¹² «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 attenderci» (U. Eco, *Cercavano gli unicorni. Alcune false identificazioni da Marco Polo a Leibniz*, testo di una conferenza del 1993 presso l'Università di Pechino, pubblicata in lingua inglese in *Serendipities: Language and Lunacy*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 54).

¹³ Precisa B. Castro Ramírez: «los cronistas miran el continente descubierto a través de las imágenes que forman parte de la visión de mundo medieval. Estas imágenes proyectadas sobre América van a ser determinantes en los procesos de conquista» e nella costruzione dell'espressione americana (*José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina*, in «Literatura: teoría, historia, crítica», IX, 2007, pp. 79-122, p. 104).

¹⁴ P.L. Gorla, *La cantidad hechizada de Lezama Lima: un mapa conceptual*, in «Revista de Casa de las Américas» (2017), 288, pp. 14-26, p. 21.

¹⁵ J. Lezama Lima, *Mitos y cansacio clásico*, in T. Blanco (a cura di), *La expresión*, cit., pp. 5-22, p. 13.

¹⁶ B. Castro Ramírez, *José Lezama Lima*, cit., p. 81.

Lezama Lima abbia rappresentato non solo una mera sperimentazione poetica, ma una vera e propria conquista epistemologica, un nuovo cammino di conoscenza.

4. Un contrappunto argomentativo

Se prendiamo ora in considerazione la produzione saggistica lezamiana, appare evidente quanto sia difficile incasellarla all'interno di una definizione di genere, materia o disciplina. Come dicevamo, l'argomentazione lezamiana è palesemente ben lontana da ogni modello in uso per il genere saggistico; inoltre, l'autore sceglie spesso di avvalersi di stimoli e intuizioni insolite per corroborare il proprio pensiero, travalicando con naturalezza i confini tematici e invitando così il lettore a derogare dal consueto controllo razionale dei contenuti e lasciarsi andare alle nuove corrispondenze proposte.

Tuttavia, il problema qui posto della corrispondenza formale a un canone predeterminato si ricollega anche alla più ampia e annosa questione se sia mai esistita, o se mai possa esistere, una filosofia spagnola o latino-americana, un dibattito che, da fine Ottocento, si interroga su se l'esistenza di una filosofia dipenda dall'esistenza di un sistema filosofico, una struttura o modello, un canone, insomma. Il capzioso 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 pensiero¹⁷. È ovvio che esista 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. In ogni caso, se un testo filosofico è tale solo in riferimento a un modello argomentativo che ne assurge a paradigma, i saggi di Lezama Lima sono indubbiamente e radicalmente alieni ad ogni tipo di modello. Si può tuttavia 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 «carácter transgresor de lo normativo»¹⁸.

La sua trasgressione, come abbiamo già detto, si attua in primo luogo a livello della frase. L'incedere argomentativo lezamiano si articola spesso su più livelli espressivi che avanzano in modo sincrono e si incrociano di continuo nella sua prosa, arrivando a comporre in questo modo un vero e proprio tessuto linguistico. Linee argomentative apparentemente distinte, che danno luogo ad incroci inediti, snodi e sovrapposizioni: un ordito composito, e criptico solo all'apparenza. In questo consiste il suo tentativo di sottrarsi ad una modalità di conoscenza ed espressione aprioristica per poter osservare il mondo in modo inedito. La sua prosa argomentativa si appella alla complicità del lettore, e «semejante actitud no difiere mucho de la relación de un lector frente a un poema surrealista: en un esfuerzo intelectual

¹⁷ Già nel 1898 Ángel Ganivet, sulle pagine della rivista *El defensor de Granada*, aveva affrontato la questione arrivando a dichiarare, con i toni polemi e bellicosi che gli erano propri, che la filosofia non dipende da strutture, ordini o sistemi, tutti retaggi della scolastica preponderante, ma ha bisogno solo di vocazione spirituale. A lui, si unisce Miguel de Unamuno che, 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. Per una più accurata ricostruzione del dibattito sull'esistenza o meno di una filosofia in lingua spagnola, si veda L. de Llera, *A manera de prólogo. Filosofar en español: realidad y deseo*, in «Rocinante. Studi di filosofia in lingua spagnola» (2004), 1, pp. 5-12.

¹⁸ M. Mateo Palmer, *Las palabras como peces dentro de la cascada: Lezama Lima y el lenguaje*, in «Revista de Casa de las Américas» (2006), 244, pp. 21-29, p. 24.

antiguo en sus presupuestos, y ya usurado, no hay que entender; más bien, se trata de comprender, en su original acepción de *com-prehendere*, es decir, acoger en sí, abrazar, ceñir. Un contacto de amor, amparo y aceptación hacia la palabra, antes que de control intelectual»¹⁹.

Evidentemente, una cosa è un poema in versi, un'altra un poema in prosa o un romanzo, altra cosa ben diversa dovrebbe essere la funzione di un saggio o trattato argomentativo. Da quest'ultimo ci si aspetta che proponga una tesi a dimostrare, per esempio, come tra i tanti ci insegna Aristotele. Invero, Lezama Lima non contraddice *in toto* l'essenza concettualmente dialettica del genere; piuttosto si potrebbe dire che la interpreta e la personalizza. In tal senso, come dicevamo, tende a moltiplicare le linee argomentative e i livelli linguistico-espressivi del suo ragionamento. Al traduttore non resta altra cosa da fare se non scomporre l'ordito, in un lavoro di decostruzione meticolosa e rispettosa, per coglierne e restituirne il senso più pieno. Ma il lavoro di traduzione su testi così complessi implica un rapporto molto intimo con le parole dell'autore e con certi aspetti del suo pensare, e permette di cogliere nell'incedere argomentativo quei meccanismi espressivi specifici, forse non totalmente consci da parte dell'autore, che si compongono di significati, intuizioni, autorialità ed emozione. D'altro canto, il traduttore è colui che è chiamato a comprendere, senza poter eludere l'onere del suo ufficio.

Per andare nel dettaglio dei meccanismi espressivi che caratterizzano la scrittura di Lezama Lima, anche per meglio comprendere quali possano essere quegli elementi che ad un primo livello intervengono nella lettura e ne disturbano la comprensione, prenderemo in esame un suo tipico passaggio argomentativo.

Non di rado Lezama Lima inserisce immagini poetiche, spesso di stampo surrealista, nel suo discorso, che paiono disturbarne l'incedere argomentativo ma che in realtà, a ben vedere, hanno una funzione comunicativa molto chiara. Ogni passaggio concettuale o teorico porta in sé un aspetto figurativo, financo emozionale a volte, che queste immagini metaforiche provano a tradurre ed esprimere in modo nuovo, più suggestivo ed empatico. Sono come le immagini che corredano e adornano gli antichi manoscritti illustrati: le decorazioni delle lettere capitali, i bordi e le miniature accompagnano, a volte esplicitando, altre solo ornando, il testo. Sono come innesti isolati di frasi con valore comunicativo e dialettico, spesso inframezzati o inseriti in modo intermittente, ma che fanno eco, sempre e rigorosamente, al tema dichiarato nel titolo. Questi inserimenti metaforico-figurativi emergono nel testo, proprio perché rompono ogni aspettativa di un incedere argomentativo di tipo saggistico. Tuttavia, oltre questo primo eclatante livello della trama espressiva, si può vedere l'avanzare di un substrato indubbiamente argomentativo. Tale ulteriore livello, seppur nella sua atipicità, rappresenta il fattore minimo ma essenziale per definire il genere dei testi in questione: si tratta di saggi e non di poemi in prosa. Una simile precisazione non è per nulla pretestuosa quando ci si trova di fronte ad un autore così poliedrico. Infine, è presente un terzo livello nella trama argomentativa, che consiste in momenti a carattere esemplificativo, nei quali Lezama Lima offre al suo lettore modelli letterari o artistici, o anche culturali o naturalistici, dipendendo dal tema proposto, in grado di sintetizzare e rappresentare il suo pensiero. Il momento esemplificativo è tipico della retorica classica, ed essenziale e funzionale in ogni testo argomentativo.

¹⁹ P.L. Gorla, *La cantidad*, cit., p. 15.

Si tratta di tre livelli espressivi che si intrecciano intimamente e continuamente nel testo e che danno vita alla sua peculiare forma di scrittura. Valga come esempio, il seguente paragrafo, tratto da un saggio del 1955 intitolato *Corona de lo informe*:

Algunos desprevenidos se solazan al afirmar que el espíritu clásico no contiene lo informe, que lo rehúsa, llegando hasta aborrecerlo. Para ellos, lo informe en lo clásico sería las hilachas de cobre en la piedra aurífera. Un residuo hecho para ser vencido por sucesivos filtros, en un proceso de decantación milenario. Pero tal vez esos trazados de rostros clásicos, nos resulten un guante agujereado, mordido por la pesadilla de los peces, en cuyo reverso tan solo podemos encontrar algunas verdades²⁰.

Il piano più prettamente argomentativo si presenta in modo esplicito nella prima frase: c'è chi dice che lo spirito classico non contempla ciò che è informe, ma chi lo dice, si sbaglia. Segue una immagine metaforica con funzione esplicativa o esemplificativa, che aiuta alla comprensione della tesi che Lezama Lima ha appena espresso: costoro dicono che in una pietra aurifera possono pur esserci presenti residui di rame, ma tale presenza risulta irrilevante quando si tratta di definire la pietra come aurifera. La deduzione logica dell'insieme di questi due primi livelli potrebbe essere: qualcuno pensa che quanto c'è di informe nel classicismo non sia altro che un elemento residuale. Tuttavia, Lezama Lima pare ancora poco soddisfatto delle sue scelte espressive, ed aggiunge una nuova immagine che non appartiene al piano argomentativo, né evidentemente è portatrice di funzione esplicativa. È l'immagine di un guanto pieno di buchi e morso dall'incubo dei pesci. L'umanizzazione dei pesci che hanno incubi è l'elemento che denuncia che siamo entrati in uno spazio poetico surrealista. Questa immagine non ha la funzione prioritaria di spiegare o rafforzare la verità della tesi in questione; è come un ornato, dicevamo, che accompagna il livello argomentativo del testo. Mantiene vincoli, spesso celati, con il testo e trasforma lo spazio della pagina in un contesto che accoglie il ragionamento, ma non si offre a una facile decodificazione razionale del suo senso. Anzi, rifugge il piano razionale e logico e aderisce al piano argomentativo come un velo magico che cinge le parole. Di fronte a una poesia surrealista al lettore si chiede di rinunciare all'ambizione di comprendere, subito e completamente, tutti i segmenti narrativi e le loro interrelazioni e coerenze. Anzi, proprio la deroga all'io razionale è la chiave di accesso al messaggio poetico. Tornando allora all'immagine che Lezama Lima ci offre, non resta che la possibilità di avanzare per suggestioni, individuando le parole che si presentano in una posizione di rilevanza. I "tracciati dei volti classici" evocano allora quella linea artificiale tratteggiata dall'uomo per arrivare a una definizione soddisfacente, ma sicuramente non esaustiva per Lezama Lima, di classicismo. Questa linea di demarcazione definitoria potrebbe però rivelarsi essere null'altro che un guanto bucherellato, forato dai morsi dei pesci, un guanto che ha perso la sua funzione. E tuttavia, il rovescio del guanto, ovvero il momento in cui si smaschera una copertura definitoria artificiosa, potrebbe farci intravedere le poche verità che il guanto è riuscito a contenere. L'ultima immagine allora, l'ultimo livello, si inserisce nell'argomentazione sia sul piano figurativo (un guanto bucherellato, mangiato dai pesci, un guanto che, invece di proteggere e contenere, lascia filtrare), che su quello emotivo, facendo eco allo sforzo definitorio che alcuni critici applicano a volte all'eccesso, impegnati in una

²⁰ J. Lezama Lima, *Corona de lo informe*, in R. Ruiz Bencomo (a cura di), *Tratados en La Habana*, La Habana, Editorial LetrasCubanas, 2018, pp. 67-69, p. 67.

pratica assillante di inclusione nel canone ed esclusione dell'eccezione. D'altro canto, diceva Lezama Lima, «toda definición es un conjuro negativo. Definir es cenizar»²¹.

Come si è visto nell'esempio, il tema che Lezama Lima propone al suo lettore riguarda il fatto se ci possa essere reale inconciliabilità tra classicismo e ciò che è informe. Nel passaggio preso in analisi, l'autore in primo luogo disvela e mostra la falla insita in ogni atto definitorio: ogni definizione è una generalizzazione, traccia una linea artificiale e artificiosa, che viene poi assunta in modo aprioristico per generare nuove e successive definizioni. Lezama Lima denuncia i limiti della definizione consueta di classicismo, ovvero la tendenza ad una approssimazione semplicistica che porta all'incenerimento dell'oggetto di studio; e successivamente, mostra al suo lettore come spesso, in modo istintivo e non necessariamente cosciente, si tenda ad assumere tali fallaci definizioni a premessa maggiore di nuovi processi deduttivi. Il paragrafo preso in esame costituisce l'incipit del saggio di Lezama Lima, ovvero la base argomentativa sulla quale costruisce poi il proprio discorso su classicismo e informe. L'autore, in una scelta che a questo punto potremmo definire di estrema correttezza intellettuale, prende le mosse da una messa in discussione terminologica e concettuale. Lo stile argomentativo che segue getta certamente un guanto di sfida al lettore: si presenta frammentato, estremamente stratificato, criptico e persino irritante e ostile ad ogni aspettativa di lettura trasparente e di facile comprensione. Il discorso lezamiano avanza, quindi, alternando i tre livelli argomentativi come fossero linee melodiche autonome che si sviluppano contemporaneamente e si combinano tra loro in specifici punti, o snodi concettuali, nei quali, a turno, una di esse passa in primo piano e decreta il tenore della frase successiva. In questo modo, la forma del discorso lezamiano, a ben vedere, *punctum contra punctum* richiama profondità di significanze sorprendentemente originali ed evocative.

²¹ C. Bianchi, *Interrogando a Lezama Lima*, in P. Simón (a cura di), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 1-40, p. 29.