

# Il poemetto

*poema extenso/long poem/langes gedicht/  
poema longo/poème long*

Un esempio novecentesco  
di ricerca poetica

a cura di María Cecilia Graña

CUEC

Cooperativa Universitaria Editrice Cagliariana



Volume pubblicato con il contributo del  
DIPARTIMENTO DI ROMANISTICA  
UNIVERSITÀ DI VERONA

Letteratura / 16

ISBN: 978-88-8467-421-0

IL POEMETTO

*Un esempio novecentesco di ricerca poetica*

© 2007

CUEC Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana  
prima edizione Dicembre 2007

Senza il permesso scritto dell'Editore è vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

Realizzazione editoriale: CUEC  
via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari  
Tel. e Fax 070271573

www.cuec.eu  
info@cuec.eu

Grafica e impaginazione: Biplano  
Stampa: Solter, Cagliari

## Indice

- 7      *Introduzione*
- 15     Raccontare e cantare (sul poema estenso)  
OCTAVIO PAZ
- 29     Il *poema estenso*, un esempio novecentesco di ricerca poetica  
MARÍA CECILIA GRAÑA
- 53     *La Chanson du mal-aimé* di Apollinaire, esempio di *poema estenso* moderno  
MARIO RICHTER
- 65     Un *poema estenso* dalla Russia rivoluzionaria: *I dodici* di Aleksandr Blok  
CINZIA DE LOTTO
- 83     Riflessi del *poema largo* (Octavio Paz) nella lirica tedesca  
WALTER BUSCH
- 103    Ramón López Velarde e la sua «epica sordina»  
MARTHA CANFIELD
- 143    *L'Ode Marittima* di Álvaro De Campos. Un esempio di *poema largo*  
SIMONE CELANI
- 171    Hart Crane e il *Long Poem* negli Stati Uniti  
BIANCA TAROZZI
- 191    *Felice il fiume che passando resta*. La salvezza e il tempo da Jorge Guillén  
a Octavio Paz (1936-1957)  
FRANCESCO FAVA
- 231    Appunti sul *poema largo* in America Latina (José Gorostiza e Octavio Paz,  
Jorge de Lima e Haroldo de Campos)  
HORÁCIO COSTA
- 243    Poemetti italiani  
ANTONIO GIRARDI
- 273    *Collaboratori*

## Ramón López Velarde e la sua «épica sordina»

MARTHA CANFIELD

### La suave Patria<sup>1</sup>

#### PROEMIO

Yo que sólo canté de la exquisita  
partitura del íntimo decoro,  
alzo hoy la voz a la mitad del foro,  
a la manera del tenor que imita  
la gutural modulación del bajo,  
para cortar a la epopeya un gajo.

5

Navegaré por las olas civiles  
con remos que no pesan, porque van  
como los brazos del correo chuan  
que remaba la Mancha con fusiles.

10

Diré con épica sordina:  
la Patria es impecable y diamantina.

Suave Patria: permite que te envuelva  
en la más honda música de selva  
con que me modelaste por entero  
al golpe cadencioso de las hachas,  
entre risas y gritos de muchachas  
y pájaros de oficio carpintero.

15

#### PRIMER ACTO

Patria: tu superficie es el maíz,  
tus minas el palacio del Rey de Oros,  
y tu cielo, las garzas en desliz  
y el relámpago verde de los loros.

20

<sup>1</sup> La versione italiana del poemetto, da me tradotto, si trova in appendice al saggio.

El Niño Dios te escrituró un establo  
y los veneros del petróleo el diablo.

Sobre tu Capital, cada hora vuela  
ojerosa y pintada, en carretela;  
y en tu provincia, del reloj en vela  
que rondan los palomos colipavos,  
las campanadas caen como centavos.

Patria: tu mutilado territorio  
se viste de percal y de abalorio.

Suave Patria: tu casa todavía  
es tan grande, que el tren va por la vía  
como aguinaldo de juguetería.

Y en el barullo de las estaciones,  
con tu mirada de mestiza, pones  
la inmensidad sobre los corazones.

¿Quién, en la noche que asusta a la rana,  
no miró, antes de saber del vicio,  
del brazo de su novia, la galana  
pólvora de los fuegos de artificio?

Suave Patria: en tu tórrido festín  
luces policromías de delirio,  
y con tu pelo rubio se desposa  
el alma, equilibrista chuparrosa,  
y a tus dos trenzas de tabaco sabe  
ofrendar aguamiel toda mi briosa  
raza de bailadores de jarabe.

Tu barro suena a plata, y en tu puño  
su sonora miseria es alcancía;  
y por las madrugadas del terruño,  
en calles como espejos, se vacía  
el santo olor de la panadería.

Cuando nacemos, nos regalas notas,  
después, un paraíso de computas,  
y luego te regalas toda entera,

25

30

35

40

45

50

55

suave Patria, alacena y pajarera.

Al triste y al feliz dices que sí,  
que en tu lengua de amor prueben de ti  
la picadura del ajonjolí.

¡Y tu cielo nupcial, que cuando truena  
de deleites frenéticos nos llena!  
Trueno de nuestras nubes, que nos baña  
de locura, enloquece a la montañía,  
requiebra a la mujer, sana al lunático,  
incorpora a los muertos, pide el Viático,  
y al fin derrumba las madererías  
de Dios, sobre las tierras labrantías.  
Trueno del temporal: oigo en tus quejas  
crujir los esqueletos en parejas,  
oigo lo que se fue, lo que aún no toco  
y la hora actual con su vientre de coco,  
y oigo en el brinco de tu ida y venida,  
oh trueno, la ruleta de mi vida.

## INTERMEDIO

*Cuauhtémoc*

Joven abuelo: escúchame loarte,  
único héroe a la altura del arte.

Anacrónicamente, absurdamente,  
a tu nopal inclínase el rosal;  
al idioma del blanco, tú lo imantas  
y es surtidor de católica fuente  
que de responsos llena el victorial  
zócalo de ceniza de tus plantas.

No como a César el rubor patricio  
te cubre el rostro en medio del suplicio:  
tu cabeza desnuda se nos queda,  
hemisféricamente, de moneda.

Moneda espiritual en que se fragua  
todo lo que sufriste: la piragua  
prisionera, el azoro de tus crías,

60

65

70

75

80

85

el sollozar de tus mitologías,  
la Malinche, los ídolos a nado,  
y por encima, haberte desatado  
del pecho curvo de la emperatriz  
como del pecho de una codorniz.

## SEGUNDO ACTO

Suave Patria: tú vales por el río  
de las virtudes de tu mujerío;  
tus hijas atraviesan como hadas,  
o destilando un invisible alcohol,  
vestidas con las redes de tu sol,  
cruzan como botellas alambradas.

Suave Patria: te amo no cual mito,  
sino por tu verdad de pan bendito,  
como a niña que asoma por la reja  
con la blusa corrida hasta la oreja  
y la falda bajada hasta el huesito.

Inaccesible al deshonor, floreces;  
crearé en ti, mientras una mejicana  
en su tápalo lleve los dobleces  
de la tienda, a las seis de la mañana,  
y al estrenar su lujo, quede lleno  
el país, del aroma del estreno.

Como la sota moza, Patria mía,  
en piso de metal, vives al día,  
de milagro, como la lotería.

Tu imagen, el Palacio Nacional,  
con tu misma grandeza y con tu igual  
estatura de niño y de dedal.

Te dará, frente al hambre y al obús,  
un higo San Felipe de Jesús.

Suave Patria, vendedora de chía:  
quiero raptarte en la cuaresma opaca,  
sobre un garañón, y con matraca,

90

95

100

105

110

115

120

y entre los tiros de la policía.

Tus entrañas no niegan un asilo  
para el ave que el párvulo sepulta  
en una caja de carretes de hilo,  
y nuestra juventud, llorando, oculta  
dentro de ti el cadáver hecho poma  
de aves que hablan nuestro mismo idioma.

Si me ahogo en tus julios, a mí baja  
desde el vergel de tu peinado denso  
frescura de rebozo y de tinaja,  
y si tiritito, dejas que me arrope  
en tu respiración azul de incienso  
y en tus carnosos labios de rompopé.

Por tu balcón de palmas bendecidas  
el Domingo de Ramos, yo desfilo  
lleno de sombra, porque tú trepidas.

Quieren morir tu ánima y tu estilo,  
cual muriéndose van las cantadoras  
que en las ferias, con el bravo pecho  
empitonando la camisa, han hecho  
la lujuria y el ritmo de las horas.

Patria, te doy de tu dicha la clave:  
sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;  
cincuenta veces es igual el *Ave*  
taladrada en el hilo del rosario,  
y es más feliz que tú, Patria suave.

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;  
sedienta voz, la trigarante faja  
en tus pechugas al vapor; y un trono  
a la intemperie, cual una sonaja:  
¡la carreta alegórica de paja!

125

130

135

140

145

150

## Poemetto, poesia lunga, epopea?

Il 1921 è un anno speciale per la storia del Messico, poiché vi si celebrano due centenari fondamentali: quello della caduta di Tenochtitlan, con la prigionia di Cuauhtémoc (1521), e quello della dichiarazione d'Indipendenza, con il trattato di Córdoba (1821). Faticosamente, nel fragore e nella devastazione della guerra civile, i messicani costruivano la propria immagine cercando una giusta configurazione della *mexicanidad*, vale a dire dell'essere nazionale<sup>2</sup>.

López Velarde non poteva non sentire la tentazione dell'inno civico, soprattutto quando a livello ufficiale veniva esaltata la *patria chica* (il villaggio, il paese, la regione) conferendole una fondamentale importanza nella formazione della Grande Patria o Stato; e veniva stimolato il ritorno alle radici, alle tradizioni e alla terra. Privilegiare Moctezuma significava rifiutare l'ideologia urbana, imposta dai conquistatori, e tornare all'ideologia rurale che era stata tipica del mondo indigeno. *La suave Patria* nasce in questo contesto, con assoluta naturalezza. La patria di López Velarde, infatti, raffigurata come una donna, ha occhi da meticcias e assomiglia molto alla provincia. In altre parole: la sua patria è una provincia splendida con una piccola capitale peccaminosa: «ojerosa y pintada» (con le occhiaie e truccata).

Tuttavia, il richiamo della terra era più metafisico che pratico; tra una società di consumo e una di mercato, la Rivoluzione alla fine optò per la seconda, permettendo che tornasse ad imporsi l'ideologia urbana. Non è una casualità che Zapata e Villa siano morti assassinati e che a lungo andare il Partito della Rivoluzione si sia "istituzionalizzato". Gli interessi della capitale mettevano a tacere le rivendicazioni dei contadini. La città, che il nostro

<sup>2</sup> José Vasconcelos aveva pubblicato nel 1916 *Pitágoras*, dove apparivano già idee che avrebbe sviluppato ne *La raza cósmica* (1925). Mariano Azuela aveva dato inizio al ciclo del Romanzo della Rivoluzione messicana con *Los de abajo* (1916). E soprattutto i muralisti (José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros) avevano dato alla luce, proprio nel 1921, un primo manifesto nel quale si proponevano di portare l'arte nelle strade, nei palazzi pubblici e nei posti di lavoro. Le rivendicazioni contadine portate avanti con violenza da condottieri come Zapata o Villa – non sprovvisive di un certo risentimento di classe che era allo stesso tempo di casta e di razza – confermarono sul piano politico questa nuova concezione della società, secondo cui le radici della messicanità erano già presenti nella cultura precolombiana: Moctezuma e Cuauhtémoc erano stati eroi nobili e tragici, e gli spagnoli rapaci usurpatori (contrariamente a quello che quattro secoli di scuola coloniale avevano decantato), la bellezza indigena o meticcias era superiore a quella europea e il mondo rurale degno quanto quello urbano, se non di più.

poeta vedeva come fonte di peccato, avrebbe divorato il villaggio, roccaforte di virtù. In parte, l'inizio della fine era stato, paradossalmente, la Rivoluzione stessa. La lotta armata aveva travolto gli uomini con l'illusione del cambiamento. E alla fine, come nel caso del Demetrio Macías di Mariano Azuela, erano rimasti con le armi in mano senza più comprendere il senso di una lotta che non dava frutti e che nessuno era capace di fermare. Non solo, ma la violenza nelle campagne aveva anche distrutto l'antico sistema patriarcale e aveva causato l'emigrazione femminile verso le città.

*La suave Patria*, ultimo atto di fede del poeta moribondo, in favore della campagna e contro la città, in favore del vecchio *modus vivendi* e contro il *progresso*, questa "epica sordina" con l'aggiunta della lirica, era stata preceduta da un'elegia, da un pianto di morte per la ragazza di provincia per antonomasia, cioè un pianto di morte per la Provincia stessa: «Me enluto por ti, Mireya, / y te rezo esta epopeya» (Per te vesto di lutto, Mireya, / e ti recito questa epopea), dice il ritornello di *A las provincianas mártires* (ZO)<sup>3</sup>.

Mireya non è una donna in particolare. Non è Sara né Rosa né Maria né Águeda. Non è neanche Fuensanta, indimenticabile protagonista de *La sangre devota* (1916), che pur essendo una donna reale, era anche la perfetta realizzazione dell'archetipo. Mireya non è nessuna in particolare ed è allo stesso tempo ognuna di loro, è l'archetipo. Di fatto il titolo del poema è una dedica al plurale, e più tardi il nome proprio diventa nome comune, quando il poeta – senza più lasciar spazio a dubbi – si riferisce alle «Mireyas criollas».

Mireya in spagnolo è un nome poco frequente e piuttosto esotico: è la traduzione dell'italiano Mirella, del francese Mireille e del provenzale Mirèio. Ed era sicuramente il nome *Mirèio* che il poeta aveva in mente, quando chiamò Mireyas le ragazze di Jerez. L'associazione mentale indicava un riferimento culturale che non tutti i contemporanei erano in grado di apprezzare. Il suo codice, d'altra parte, appare qui più opaco e più spropositato che mai. Un verso come «se amortizaron las sonoras alas» (si ammortizzarono le sonore ali) avrebbe potuto far perdere la pazienza a più d'uno. «Amortizar» (ammortare, ammortizzare) è un termine burocratico che significa riscattare o estinguere il capitale di un lascito, di un prestito o di un debito. Per López

<sup>3</sup> Tutte le citazioni di Ramón López Velarde rimandano all'edizione delle sue *Obras* (a cura di José Luis Martínez), México, Fondo de Cultura Económica, 1971. Sotto i versi citati o dopo i titoli delle poesie si troveranno le seguenti sigle delle rispettive raccolte: PP (*Primeras poetas*), SD (*La sangre devota*), ZO (*Zozobra*), SC (*El son del corazón*).

Velarde, che esercitava la professione di avvocato, questo gergo risultava molto familiare, e non disdegnò di usarlo molte volte. Nel verso citato, l'accostamento del termine burocratico a un'espressione lirica come «sonoras alas» crea un violento contrasto, che trasmette un'impressione proprio di violenza, o meglio di violazione, generata nell'animo del poeta dal destino delle ragazze di provincia, sradicate dalla loro terra a causa della guerra civile e giunte nelle città solo per vedersi immediatamente private della loro identità sociale e culturale (v. *Las desterradas*, ZO). Inoltre, usando questo verbo, López Velarde crea un'allitterazione di SA, AS e SO che suggerisce il sussurro di un volo di fuga, di un volo umiliato, assai diverso dal volo sonoro o musicale, proprio della pacifica vita anteriore:

Se AmortiZAron IAS SonorAS ALAS

Così, «amortizar» si associa fonologicamente con «amortiguar» (attenuare, mitigare), ossia «rendere meno viva o intensa una cosa», per esempio un suono. Le ali, in realtà, non sono mai sonore e in questa *iunctura* quasi impossibile, il poeta ha fatto uso di uno dei suoi procedimenti abituali: trasferire l'aggettivo. Chi in realtà è sonoro è l'uccello che viene associato alle «alas». Sappiamo come la Provincia di López Velarde sia piena di uccelli e di canti e quanto di frequente egli veda le ragazze di provincia e la stessa Fuensanta come uccelli che cantano. Decodificando il verso, è come se il poeta dicesse alle provinciali emigrate: *Voi che siete come uccelli canori, avete volato silenziose e umiliate per sfuggire a un crudele destino* («Antes de sucumbir al bandolero», Prima di soccombere al brigante).

Con tutto ciò si vuol dimostrare che, arrivato a questo punto della sua carriera, López Velarde aveva acquisito uno straordinario dominio del linguaggio. Il suo stile era sempre più opaco, cioè meno mimetico, meno razionale; le sue metafore erano ogni volta più insolite, le sue scelte più imprevedibili<sup>4</sup>, e le sue allusioni culturali sempre più raffinate e meno ovvie.

<sup>4</sup> «Ho sentito dire varie volte che le immagini di López Velarde furono il prodotto di un tormentoso processo, giudizio superficiale e inesatto: la sua arte era un eccellente gioco dell'intelligenza, nato da un dono divino e da un'ansia piena di emozioni pure. Modellava le parole come se accarezzasse una donna e il suo godimento non aveva limiti quando trovava l'espressione perfetta del suo miraggio; così afferma S. Ruiz Cabanas nel suo *Juicios sobre Ramón López Velarde*, "El Universal", 22 giugno 1924; citato da A. W. Phillips in *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento

«Me enluto por ti Mireya, / y te rezo esta epopeya»: tutta questa premessa annuncia un'elegia, da «enluto» (porto il lutto), a «rezo» ("recito", ma anche "prego"). Da dove sorge, dunque, l'imprevedibile «epopeya»? Essa nasce senza dubbio da un'allusione all'epopea neo-occitana che ha come protagonista una ragazza di provincia modello. Non c'è dubbio che la Mireya martire di López Velarde è la sorella messicana della *Mirèio* di Mistral<sup>5</sup>. Non possiamo sapere se il nostro poeta venne a conoscenza della versione francese o di una traduzione spagnola del poema provenzale, ma sicuramente lo conobbe e lo aveva ben presente quando scrisse *A las provincianas mártires*. Le coincidenze sono molte.

*La suave Patria* venne pubblicata venti giorni prima della morte di López Velarde, e si sa che il poeta la compose quando era già molto malato. Forse la prossimità della fine gli faceva vedere con una prospettiva diversa – un tempo infinitamente lungo? – il mondo che lasciava<sup>6</sup>. In realtà, come vedremo, c'è una contraddizione tra quello che viene detto nella superficie del testo (la speranza) e quello che è latente ma che affiora attraverso certe immagini (l'inquietudine).

de Literatura, 1962, p. 125 (qui come nelle citazioni successive, è mia la traduzione). Non tutti sono d'accordo. Lo stesso Xavier Villaurrutia si scandalizzò di fronte allo stretto confine che separa nella poesia di López Velarde l'intelligente dal brillante, il complesso dall'astruso; si domandava: «La complessità spirituale della poesia di López Velarde è reale e profonda? Era necessaria l'oscurità della sua espressione? Il suo stile inconsueto era il prezzo della sua volontà di esattezza, o solamente del suo desiderio di distinguersi? Le metafore della sua poesia erano ricercate o inevitabili?» (X. Villaurrutia, *Ramón López Velarde*, in *Textos y pretextos*, México, 1940; ora in *Obras: Poesía, Teatro, Prosas varias, Crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 645).

<sup>5</sup> Frédéric Mistral era nato nel 1830 in *Provence*, una regione della Francia che si ostinava a mantenere la sua lingua (la lingua *d'oc*, d'illustre tradizione), i suoi costumi, le sue credenze, la sua autonomia rispetto al potere centralizzatore e livellatore dello stato francese. Nel 1854, assieme ad altri sei giovani poeti occitani, nella riunione di Font-Segugno, decretarono la nascita del Felibrisimo (*le Félibrige*), un movimento letterario con un che di setta, che aveva come finalità quella di conservare la lingua della regione nativa, il suo colore locale, la sua «felicità nazionale», come si sottolineava negli statuti (v. E. Garavini, *La letteratura occitanica moderna*, Firenze/Milano, Sansoni/Accademia, 1970, p. 117).

<sup>6</sup> «*La suave Patria* fu terminata e acquistò la sua forma definitiva due mesi prima del transito del poeta. Verso la data in cui subì l'aggressione dell'implacabile malattia, Ramón stava correggendo le bozze del suo poema. Febbre, stanchezza e sensazione di asfissia affaticavano il nostro paziente [...] *La suave Patria* comparve per la prima volta nel numero in uscita (1° giugno) della rivista "El Maestro"» (A. W. Phillips, *op. cit.*, p. 186). È molto probabile che la rivista fosse uscita il 1° giugno con data arretrata.

Dal punto di vista del linguaggio (del codice e del sottocodice del poeta), si tratta di una composizione molto vicina a quella citata precedentemente, *A las provincianas mártires*. Se dal punto di vista tematico la si può mettere in relazione con *En la Plaza de Armas* e *El retorno maléfico*, dal punto di vista stilistico è tutt'altra cosa, molto diversa da *La sangre devota* e da buona parte di *Zozobra*, molto più vicina alle equazioni di *Jerezanas* e *A las provincianas mártires* (e specialmente a quest'ultima). Proprio come nel caso del componimento dedicato alle «Mireyas criollas», *La suave Patria* non è stata sempre ben recepita<sup>7</sup>.

Il poemetto è costruito con endecasillabi consonanti, la maggior parte dei quali formano distici o terzine, anche se ci sono sestine e strofe di cinque versi. In totale sono centocinquantatré versi, ed è l'opera poetica più lunga e ambiziosa dello scrittore. Alcune rime si ripetono in varie strofe (ad esempio -al, -aja e -iz si ripetono in due strofe; -ilo in tre; -fa addirittura in sei) e ci sono continue iterazioni di parole e di gruppi fonici, allitterazioni e rime interne: tutto ciò conferisce all'insieme una grande impressione di unità musicale. Essa risulta in questo caso più necessaria che mai, perché altrimenti il poema sembrerebbe mutilato in mille quadretti diversi, che hanno sì come finalità comune la descrizione della Patria, ma che comunque si presentano separati gli uni dagli altri. In realtà il poemetto non ha una costruzione epica né di ode civile. È la più frammentaria di tutte le poesie di López Velarde<sup>8</sup>, e

<sup>7</sup> Ad esempio Phillips ricorda che «ci sono state anche voci di protesta e voci autorizzate oltre all'immensa e universale stima che è stata concessa al poema. Accanto a queste voci di protesta ci sono certi silenzi non meno significativi, che testimoniano una possibile reazione contraria alla composizione (reazione forse resa palese nella decade 1925-1935). Per esempio, molti anni fa Torres Bodet scrisse che *La suave Patria* era un tentativo di transizione verso una poesia di maggiore popolarità, puntualizzando inoltre certe indecisioni e ambiguità nel poema stesso, errori che prima erano rimasti nascosti grazie all'integrità personale di López Velarde. Rafael Solana dichiarò senza mezzi termini che López Velarde non è stato il cantore della patria, ma di un piccolo angolo della sua immensa superficie, e crede che il poema rappresenti un falso López Velarde, «poeta soprattutto dell'intimità» (A. W. Phillips, *op. cit.*, p. 188). D'altra parte lo stesso Octavio Paz lo considera con poco entusiasmo: «Il poema è, in certo modo, il mezzogiorno del suo stile. Dico: mezzogiorno del suo stile, non della sua poesia. La maestria vince frequentemente l'ispirazione, la ricetta soppianta l'invenzione e la trovata la vera scoperta. Lo sguardo del poeta non penetra nella realtà di se stesso né del suo popolo. È un poema esteriore» (O. Paz, *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 90).

<sup>8</sup> Questa stessa frammentarietà dà a Carmen de la Fuente l'impressione che il poema sia costruito con lo stile di una serie (naturalmente non regolare) di haiku. Sottolinea i seguenti

tuttavia, sotto la superficie del testo, pulsa un sema profondo che dà omogeneità all'insieme. Proveremo a individuarlo, soprattutto, attraverso le immagini. Inoltre, il poemetto è strutturato in quattro parti ben distinte e anche questo contribuisce a ordinare la molteplicità dei dettagli. Le quattro parti sono: un *Proemio*, il *Primo atto*, l'*Intermezzo di Cuauhtémoc* e il *Secondo atto*. Questo modo di presentare il grande tema attraverso molte piccole figure che compongono un'allegoria definita, evoca nella mente di un europeo la pittura tardo gotica o l'arte *naïf*, e in quella di un messicano il *muralismo*<sup>9</sup>.

### Proemio (vv. 1-18)

Un proemio o prologo è un discorso che si antepone al corpo di un'opera per dare notizie sulla finalità dell'opera stessa o per fare qualsiasi altra avvertenza. Qui López Velarde ha voluto avvisare dell'eccezionalità di questo testo nel *corpus* della sua opera e del suo cambiamento come autore: egli, che aveva cantato solo cose intime, oggi scende in piazza («a la mitad del foro», al centro del foro) per unire la sua voce a quella dei canti patriottici. Chiaramente non è questo il tono che più gli si confà e quindi sarà come un «tenor que imita / la gutural modulación del bajo» (alla maniera del tenore che imita / la gutturale modulazione del basso). Dato che l'epopea non è il suo genere, egli si contenta di dare questo piccolo contributo: «cortar a la epopeya un gajo» (tagliare uno spicchio all'epopea).

L'inizio del poema è, d'altro canto, una palinodia in chiave ironica del-

esempi: «Suave Patria: tu casa todavía / es tan grande, que el tren va por la vía / como aguinardo de juguetería» (vv. 32-34). «Como la sota moza, Patria mía, / en piso de metal, vives al día, / de milagro, como la lotería» (vv. 112-114). «Tu imagen, el Palacio Nacional / con tu misma grandeza y con tu igual / estatura de niño y de dedal» (vv. 115-117). Cita altri esempi di haiku in *Mi prima Agueda* (SD), *Fábula distica* (ZO) e *Humildemente* (ZO). Tutto questo le fa pensare all'influenza che José Juan Tablada ebbe sul nostro poeta: il libro *Un día* di Tablada era allora in via di pubblicazione (Carmen de la Fuente, *López Velarde. Su mundo intelectual y afectivo*, México, Federación Editorial Mexicana, 1971, pp. 119-121). Nonostante ciò dobbiamo tener conto che la rima degli haiku di Tablada non è AAA, come quella di López Velarde, ma ABA.

<sup>9</sup> Di fatto Carmen de la Fuente dice: «Si tratta di un superbo murale che anticipa di una decade il movimento nazionalista; ma come nella pittura di Diego Rivera, l'insieme dell'opera non impedisce che l'artista si compiaccia della grazia e della fedeltà dei dettagli» (C. de la Fuente, *op. cit.*, p. 118).



l'inizio dell'*Eneide*. Questa epopea è *sui generis*, così come lo era il precedente canto a Mireya (*A las provincianas mártires*) ed è sempre molto personale. Predomina il suo «yo», che dà inizio alla composizione e che, inoltre, appare disseminato nella rima («decoro» y «foro») e negli accenti interni sulle vocali omofone («sólo», «hoy», «voz», «tenor», «modulación»: sempre la o tónica di yo). Questo stesso lirismo alleggerirà la pesantezza di un'epica che non gli è congeniale: «Navegaré por las olas civiles / con remos que no pesan» (Navigherò attraverso le onde civiche / con remi che non pesano).

Il fatto che i suoi versi non *pesino*, ha anche una ragione più profonda e più complessa che il poeta spiega nei versi che seguono, con un'immagine esotica e oscura allo stesso tempo: «porque van / como los brazos del correo chuan / que remaba la Mancha con fusiles» (ché vanno / come le braccia del postino chouan / che remava la Mancia con fucili). Il dato culturale è facilmente decifrabile. I contadini della Bretagna, del Maine e della Normandia, che si erano ribellati alla prima repubblica francese, si chiamavano in francese *chouans* e in spagnolo *chuanes*. Attivi soprattutto negli anni 1794-1795, furono definitivamente vinti nel 1800. Il nome deriva da quello di uno dei loro capi, chiamato *Chat-huant* (gufo). I contadini bretoni esigevano che venisse rispettata la loro autonomia e durante tutto il secolo XIX si svilupparono movimenti culturali regionalisti (nei quali alcuni storici vedono i lontani antecedenti delle attuali Ira, Eta, movimiento catalanista e simili). Meno intense furono invece le rivendicazioni posteriori dei normanni. Sembra che Jesús López Velarde, fratello del poeta, avesse portato da Parigi un libro di Barbey d'Aurevilly, *Le chevalier des Touches* (1864), dal quale Ramón avrebbe ripreso il dato<sup>10</sup>. È importante notare che Barbey d'Aurevilly fu il maestro di Valle Inclán, che a sua volta ebbe un'enorme influenza nella letteratura messicana e in generale dell'America Latina, e che le sue opere sono ambientate nella provincia della nativa Normandia<sup>11</sup>. L'interesse per la *patria chica* e l'impressione che uno stato autoritario voglia omogeneizzare il suo territorio facendo dimenticare a ogni regione quello che essa ha di particolare e diverso, sicuramente generava nel messicano una forte simpatia

<sup>10</sup> A. W. Phillips, *op. cit.*, p. 190; J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 796.

<sup>11</sup> Barbey d'Aurevilly (1808-1889) dedicò una trilogia ai *chouans*: *L'ensorcelée* (1854), *Le chevalier des Touches* (1864) e *Un prêtre marié* (1865). In Italia è stato ristampato più volte il romanzo centrale che è anche il più famoso (*Il cavaliere des Touches*, Milano, Bompiani, 1980). Anche Balzac aveva dedicato il suo primo romanzo agli insorti realisti sotto la prima repubblica (v. *Les Chouans*, 1829), col quale ebbe un discreto successo.

per i suoi predecessori normanni e provenzali<sup>12</sup>. López Velarde intuiva che quella normanna e quella provenzale erano due nazionalità in lotta con lo Stato francese e, anche se non esisteva una *nazionalità zacatecana*, egli sentiva la sua provincia come realtà distinta dal resto del Messico e sottomessa all'arbitrio di una capitale che disprezzava.

Diventa così comprensibile l'allusione ai *chuanes* e l'interesse del poeta nei loro confronti. Nel poemetto l'avventura epica non pesa («navegaré por las olas civiles / con remos que no pesan») perché la costruzione della patria si fa nei suoi versi non con elementi imposti o arbitrari, ma con elementi naturali che sono già lì, come ci sono sempre stati. Dentro *La suave Patria*, infatti, non c'è nessuna allusione alla storia imposta dalla cultura dominante. Non vengono menzionati né battaglie, né eroi, né date. Fa eccezione solo Cuauhtémoc per il quale il poeta ha un pensiero carico di dolcezza, come già lo aveva avuto il suo maestro Darío (*A Roosevelt*, in *Cantos de vida y esperanza*, 1905) al quale López Velarde si sente sinceramente legato. La sua patria non assomiglia allo Stato messicano, creato a forza, al tavolino e senza tener conto delle frontiere naturali, come d'altra parte tutti gli stati latinoamericani. La sua patria è il suo villaggio natale, così come la patria che volevano i *chouans* non assomigliava allo Stato francese, ma alla Bretagna per gli uni e alla Normandia per gli altri, fin dove arrivavano le frontiere naturali. Solana aveva ragione quando diceva che López Velarde non era un cantore della patria (nel senso di «Stato Messicano»), ma solo di un piccolo angolo della sua immensa superficie<sup>13</sup>. Carmen de la Fuente aggiunge, giustamente, che nella geografia di *La suave Patria* è presente solo la zona centrale del paese; le altre, come il sudovest, la costa o la frontiera, non vengono considerate dal

<sup>12</sup> Il problema delle minoranze oppresse è un tema di interesse centrale nell'opera di Sergio Salvi. Si veda *Le nazioni proibite*, Firenze, Vallecchi, 1973, e *Le lingue tagliate*, Milano, Rizzoli, 1975. In un'altra delle sue fondamentali proposte (*Patria e Matria*, Firenze, Vallecchi, 1978), stabilisce una differenza tra «nazione» o «nazionalità» e «Stato». Lo Stato o Patria è legato al potere centrale. La nazionalità è un concetto più complesso nel quale si riuniscono la lingua, le tradizioni, la storia. Lo stato spagnolo, per esempio, sarebbe formato da più nazionalità, quella spagnola, quella basca, quella catalana e quella gallega. A sua volta la nazionalità spagnola sarebbe composta da varie regionalità: quella castigliana, quella andalusa, quella aragonesa, ecc. (S. Salvi, *Patria e Matria*, *cit.*, p. 15). Credo che se López Velarde non aveva questi concetti così chiari come li espone Salvi, sicuramente li intuiva.

<sup>13</sup> R. Solana, *La patria chica de López Velarde*, in «El Hijo Pródigo», XII, n° 36, giugno del 1946, p. 151; citato da A. W. Phillips, *op. cit.*, p. 188.

poeta, e la capitale appare solo fuggacemente<sup>14</sup>. La patria di López Velarde non è una patria, ma una *matria*, nel senso che non corrisponde allo stato ma a una regione<sup>15</sup>. Inoltre la sua non si presenta come una società ostile, di cui in teoria si fa parte ma in cui si deve lottare per ottenere il proprio spazio; non è competitiva, come la relazione che si stabilisce col padre. Quella di López Velarde si presenta come una terra calorosa, protettrice, dolce e generosa, esattamente come una madre. E per finire, tutte le immagini che di essa dà sono femminili<sup>16</sup>.

Subito dopo la definisce effettivamente «impeccable y diamantina», riprendendo i due qualificativi, la purezza e la cristallinità, che erano serviti per aggettivare più volte Fuensanta e le ragazze di provincia; per questo una tale dichiarazione può essere fatta solo in «sordina», senza strepito, sottovoce, visto che, più che a una manifestazione epica, corrisponde a una confessione intima nella quale non parla dello Stato e non declama. López Velarde, ora come prima, sussurra il suo amore per una ragazza di Jerez. L'autore non può concepire altra patria all'infuori di questa: una gentile ragazza di Jerez. *La suave Patria* non è un poema esteriore, come dice Paz<sup>17</sup>; al contrario è molto interiore.

Il *Proemio* si chiude con una strofe nella quale si definiscono la patria e

<sup>14</sup> C. de la Fuente, *op.cit.*, p. 117.

<sup>15</sup> Sergio Salvi identifica patria con stato, mentre *matria* non esattamente con regionalità ma con nazionalità (*Patria e matria*, cit., p. 40 e p. 52), senza spiegare le ragioni teoriche di una simile scelta terminologica. Nel catalogo di un'esposizione di stampe per illustrare la *Araucana*, il pittore cileno Sebastián Matta usa il neologismo per riferirsi alla dittatura di Pinochet: «Perché gli indios che minacciavano di rovinare la Spagna, l'Impero, oggi minacciano la Matria militare» (*La Araucana di Matta*, Firenze, Stamperia della Bezuga, 1979). Penso che *matria* sia una sintesi di *madre* e *patria*. *Matria* evoca *madre* e *materno* come *patria* evoca *padre* e *paterno*, soprattutto per l'esistenza di espressioni come *patria potestà*. Quindi la nazionalità è una *matria* perché è indiscutibile e certa come la madre, a differenza del padre o la patria che possono essere discutibili. Penso che sia in questo senso che Salvi usa la parola. Inoltre *matria* è senza dubbio una sincope di *madre-patria*, nome col quale la Spagna volle raddolcire le sue imposizioni culturali (oltre a quelle economiche e politiche) nei confronti delle colonie e volle così mascherare la prepotenza con la quale obbligò gli indios a rinunciare alle loro tradizioni e alle loro lingue. Credo che sia in questo senso che Matta usava il vocabolo; egli vedeva la dittatura militare di Pinochet, che opprimeva le minoranze indigene, come una sinistra reincarnazione della vecchia madre-patria.

<sup>16</sup> Aggiungo pertanto un terzo significato del vocabolo, derivato semplicemente dal concetto che di «patria» offre il nostro poeta.

<sup>17</sup> O. Paz, *Cuadrivio*, cit., p. 90.

la musica con cui essa viene celebrata. Il poeta la aggettivizza, una volta per tutte, con il sintagma di «suave Patria» che si ripeterà varie volte nel corso del poema. L'aggettivo è applicabile solo a una figura femminile e materna. Siamo già nella Matria. La musica con la quale il poeta la celebra non è diversa da quella che conoscevamo. La sua epica avrà lo stesso *suono* che ha il resto della sua poesia: suono di selva, come *El son del corazón* che è come dire suono rurale, di campagna, per opposizione a quello urbano; inoltre, per associazione con la poesia citata, è suono affettivo, viscerale, suono d'orgia in opposizione a cerebrale e intellettuale. Sembra che il dono di poetare gli venga dalla patria alla quale ora egli lo restituisce, cantando in suo onore: «permite que te envuelva / en la más honda música de selva / con que me modelaste por entero» (permetti che ti avvolga / nella musica profonda delle selve / con cui da te sono stato modellato). Il figlio modella la madre che lo ha modellato. Si chiude il ciclo. Nelle torce, nelle risate e nelle grida delle ragazze e nei picchi, si profila questa provincia che López Velarde identifica metonimicamente con la patria.

Le premesse necessarie sono state così stabilite; ora può iniziare il canto vero e proprio.

### Primo atto (vv. 19-74)

Il *Primo atto* inizia con l'esaltazione delle ricchezze agricole del paese (il mais) in opposizione alle ricchezze apparenti che lo condurranno alla rovina (il petrolio). Tutto ciò che in lui è d'oro o dorato indica ricchezza vera. Nei tre livelli, superficiale, sotterraneo e aereo, la Patria viene descritta attraverso una ricca isotopia dell'oro: sulla terra il mais, nelle miniere il Re degli Ori e nel cielo il «relámpago verde de los loros» (il verde lampo dei tuoi pappagalli). Quest'ultima è un'altra inaspettata, aerea vena metaforica. L'isotopia dell'oro – che è anche fonetica, dato che appare sia nella rima che nella parola «loro» – si completa con la stalla che evoca la paglia e il fieno, anche questi dorati. L'opposizione col petrolio – ricchezza apparente – che suggerisce il colore nero e, per associazione, la immondezza, i rifiuti, sembra aumentata dal riferimento religioso: ciò che è dorato è dono divino; il petrolio viene dal diavolo (vv. 23-24).

Per López Velarde le fonti della ricchezza, dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione non possono essere altro che un prodotto, o meglio un tra-

nello del diavolo. In questo mito contadino, il messicano, nuovo Lope de Vega rustico e cattolico, si associa al Miguel Hernández dei *Silbos* che gli succederà e per il quale costituisce probabilmente una fonte.

La terza strofe (vv. 25-29) è magnifica. La Capitale appare qui per la prima e ultima volta come l'immagine della frivolezza e della falsità, in opposizione alla provincia virtuosa. Scaturisce così il *topos* classico della letteratura spagnola, «menosprecio de corte y alabanza de aldea» (disprezzo della corte e lode del villaggio). La contrapposizione tra i due ambiti viene qui costruita sulla base del tempo, che – si dice – nella capitale vola, viene sprecato, fugge, mentre invece nella provincia è durevole, lento, proficuo. L'orologio veglia e ogni tocco di campana è un centesimo: qui il tempo risulta capitalizzato, non si perde come in città. Anche il tempo è oro, nella provincia.

I colombi *colipavos*, cioè dalla lunga coda, che circondano la chiesa o la parrocchia evocano le ragazze di provincia, cento volte associate ai piccioni, alle colombe selvatiche e in genere agli uccelli, sia in *La sangre devota* che in *Zozobra*. Mentre gli orologi della Parrocchia erano già stati oggetto di nostalgia nella poesia *El minuto cobarde*, sempre di *Zozobra*.

Invece, la «ojerosa y pintada, en carretela» (con le occhiaie e truccata, in diligenza), l'ora fugace dei piaceri peccaminosi cittadini nei confronti dei quali già Andrés Bello aveva messo in guardia i suoi lettori<sup>18</sup>, evoca le «cortesanías» – ossia le prostitute di lusso – che, come spiega José Emilio Pacheco<sup>19</sup>, erano solite annunciarsi passeggiando per l'Avenida Madero in macchine decappottabili a noleggio con quattro sedili.

Nel distico che segue (vv. 30-31) il poeta si riferisce alla distruzione causata dalla guerra civile della quale aveva parlato in *El retorno maléfico* (ZO). Qui c'è «tu mutilado territorio»; là c'era «la mutilación de la metralla» (e cioè la mutilazione causata dalle armi da fuoco della guerra civile). Ma questa patria devastata è ancora capace di vestirsi «de percal y de abalorio» (di percalle e conterie). In questi vocaboli, rispettivamente isotopici di «impeccable» e «diamantina», si esprime l'unica possibilità di salvezza che le resta: mantenersi uguale a se stessa, a com'era prima. Il paese distrutto si salva tornando ad essere contadino.

La terzina che segue (vv. 32-34) ha dato addito a esegesi contrastanti. A

<sup>18</sup> A. Bello, *Oda a la agricultura de la zona tórrida* (1826).

<sup>19</sup> J. E. Pacheco, *Antología del modernismo 1884-1921*, México, UNAM, 1970, t. II, pp. 164-165.

noi interessa soprattutto la prospettiva microscopica con la quale il poeta vede la patria. È come se si allontanasse e dall'alto vedesse tutto con prospettive minuscole: il paese come una casa e il treno come un giocattolo. Questo è esattamente il contrario di quella prospettiva macroscopica che si può osservare nelle poesie intimiste: l'io uguale al mondo, il petto dell'amata uguale all'oceano, eccetera. Bachelard trova che macrocosmo e microcosmo siano relativi, ma che, mentre l'immensità è una categoria filosofica dell'illusione – si trova dentro di noi ed è in consonanza con l'intimità –, la miniatura, diversamente, unisce le cose differenti e ci offre un mondo che nega la distanza. «Possediamo da lontano, e con quale tranquillità!», osserva il filosofo<sup>20</sup>. La *gulliverizzazione*<sup>21</sup> non è frequente in López Velarde proprio perché lui è un intimista. Ma quando si tratta di abbracciare con uno sguardo la terra, allora il poeta la sogna piccola e manipolabile. Grandi terre spopolate dove il treno può essere ancora un evento: tutto si riduce alla dimensione di un giocattolo, di un «aguinaldo de juguetería» (v. 34, strenna in negozio di balocchi).

C'è un altro esempio di gulliverizzazione in un'immagine identica a questa di una poesia di poco anteriore (*Humildemente*, ZO). Laggiù la vita del paese si arrestava, come per incanto, estasiata nella visione del Santissimo. E agli occhi di Dio tutto si miniaturizzava; lo stesso poeta acquisiva le dimensioni di un giocattolo:

Tu carroza sonora  
apaga repentina  
el breve movimiento,  
cual si fuesen las calles una juguetería  
que se quedó sin cuerda.  
[...] Señor, mi temerario  
corazón que buscaba  
arrogantes quimeras,

<sup>20</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957: «Nella solitudine del campanile l'uomo contempla questi uomini che "si agitano" sulla piazza biancheggiante per il sole estivo. Gli uomini sembrano "grandi come mosche", si muovono senza ragione "come formiche" [...] Il sognatore assume senza motivo un'impressione di dominio [...] Dall'alto della sua torre, il filosofo della dominazione miniaturizza l'universo. Tutto è piccolo perché egli sta in alto. È alto, quindi grande. L'altezza della sua posizione è una prova della sua stessa grandezza» (p. 224).

<sup>21</sup> Si veda, inoltre, G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, p. 212 e ss., e p. 275 e ss.

se anonada y te grita  
que yo soy tu juguete agradecido.

(La tua berlina sonora  
sospende a un tratto  
il breve movimento,  
come le strade fossero  
un negozio di giocattoli  
rimasto senza carica  
[...] Signore, il mio spericolato  
cuore che cercava  
chimere superbe,  
si ripiega e ti urla  
che io sono il tuo balocco ringraziente.)

Se nella gulliverizzazione è implicito un desiderio di manipolazione, nell'immagine del giocattolo questo desiderio trova la sua migliore espressione. Il giocattolo dipende completamente da chi lo maneggia. Il poeta con tutto il suo popolo si affida e si abbandona a Dio, rinuncia alla sua libertà (o comprende che tutta la libertà è fatua), né più né meno che se fosse un giocattolo nelle mani divine. E questo abbandono dà felicità perché è un abbandono per amore («tu juguete agradecido»). Non dimentichiamo inoltre che «juguete» trasmette una serie di connotazioni affettive, che mancherebbero in altre situazioni possibili nel campo semantico della dipendenza assoluta, come *marionetta*, ad esempio. Più tardi invece, nell'ultimo componimento, davanti alla Patria che egli modella verso dopo verso, da giocattolo dipendente si trasforma in giocatore. Il poeta, inconsciamente, si identifica col creatore e ora il territorio della patria è il suo giocattolo. La concezione è decisamente platonica: in un ordine superiore Dio crea il mondo a sua immagine e somiglianza (o a somiglianza delle idee); in un ordine inferiore l'artista, piccolo demiurgo, realizza la sua opera, simulacro del mondo. Giocatore per il suo mondo, giocattolo per il suo Dio, López Velarde, come Borges, sapeva che «anche il giocatore è prigioniero»; ma la fede salva il messicano dall'angoscia metafisica che invece assilla l'argentino<sup>22</sup>.

Il fatto che le stazioni ferroviarie siano un'attrattiva per le persone di pro-

vincia si mette in evidenza nella strofe successiva (vv. 35-37), dove insieme alla donna torna l'immensità intima («con tu mirada de mestiza, pones / la inmensidad sobre los corazones», con il tuo sguardo da meticcina, fissi / l'immensità all'interno di ogni cuore). Il fatto che questa meticcina non sia reale ma un emblema della patria non cambia la prospettiva. La scelta della meticcina con valore allegorico non è casuale: è in armonia con il momento culturale che si vive, con le teorizzazioni di Vasconcelos, con le rappresentazioni dei muralisti.

L'evocazione del mondo indigeno («mestiza», meticcina) e provinciale («barullo de las estaciones», chiasso delle stazioni), ricrea il clima di purezza e di innocenza originale che López Velarde ha sempre associato col perduto paradiso del villaggio. È questo il senso della strofe interrogativa (vv. 38-41): il mondo del villaggio era idilliaco, libero dai vizi; lì il timore e la gioia dipendevano da cose semplici, come la magia casalinga dei fuochi d'artificio.

Dopo invece (vv. 42-48) sembra che il poeta cada in contraddizione. Prima ha definito la Patria con lo sguardo da meticcina, e ora la vede coi capelli biondi e trecce color tabacco. Tuttavia la contraddizione è apparente: qui egli non pensa alla donna che incarna la Patria, ma conferisce attributi umani e femminili alla terra. Il «chioma bionda» e le «trecce color tabacco» sono isotopi dell'oro come i termini che precedono e che seguono («aguamiel», idromele, e «jarabe», sciroppo, ma anche un certo ballo popolare), sono prosopopee delle coltivazioni, come quando, più tardi, dirà «el vergel de tu peinado denso» (il verziere della tua densa acconciatura). Con «aguamiel» e «jarabe» l'autore introduce una variegata serie di messicanismi, differenziandola dal resto della sua opera, dove sono piuttosto scarsi. La *aguamiel*, come si sa, è il succo del *mamey* (albero delle sapotacee dal frutto squisito) che, fermentato, produce il *pulque* (bevanda alcoolica, bianca come il latte). Il *jarabe* è inoltre un ballo popolare tipico delle diverse popolazioni d'America; quello del Messico si chiama *jarabe tapatto*. Nella bisemia del vocabolo «jarabe» appare di nuovo la isotopia dell'oro, suggerito dal significato originale: bibita molto dolce che si ottiene cuocendo zucchero con acqua e che, per effetto dello zucchero sciroppato, ha un colore tra il dorato e il tostato.

La Patria dunque è una fanciulla seduttrice, una tra le belle della terra, davanti alla quale si arrende l'animo galante: «y con tu pelo rubio se desposa / el alma, equilibrista chuparrosa» (e con la tua chioma bionda si sposa / l'anima, equilibrista colibrì). «Chuparrosa» è un altro messicanismo che indica un uccello piccolo e dalle ali velocissime, simile al colibrì, chiamato

<sup>22</sup> Si veda il secondo sonetto di *Ajedrez* (Scacchi): J. L. Borges, *El hacedor*, in *Obra Poética 2 (1960-1972)*, Madrid, Alianza Editorial, "Biblioteca Borges", 1998, p. 17; trad. it. *L'Artefice* (a cura di T. Scarano), Milano, Adelphi, 1999, p. 107.

anche *picaflor* o *pájaro mosca*. Proprio per la sua avidità nell'estrarre il nettare dai fiori e per la sua agilità nel volo, si dà questo nome in senso figurato al donnaiolo<sup>23</sup>. In questo punto, quindi, il poeta si presenta come un seduttore (c'è molto di autobiografico) e la Patria come la figlia della Provincia, della Terra, della Madre.

La strofe seguente (vv. 49-53) ci colloca in modo molto chiaro – se mai rimanesse qualche dubbio – nella campagna e nel villaggio. La strofe di cinque versi si sviluppa intorno a due immagini fondamentali: la terra (vv. 49-50) e il paese (vv. 51-53); ed è ricca di sensazioni uditive («suena a plata», suona con l'argento), visuali («calles como espejos», strade come specchi) e olfattive («el santo olor de las panaderías», il santo odore dei forni).

La prima immagine, senza dubbio appariscente ma opaca, ha scatenato molte polemiche tra i critici. Phillips si è dimostrato infastidito quando Ibarra ha spiegato la strofe «tu barro suena a plata» (v. 49) come un riferimento alle miniere del nord nelle quali, dice Ibarra, resta dispersa molta terra che contiene ancora argento, e annota che Zacatecas è piena di questi «jales». Secondo Phillips l'origine dell'immagine è un'altra e si basa su una testimonianza di Enrique Fernández Ledesma, ripresa anche da Elena Molina Ortega<sup>24</sup>. Sembra che il poeta abbia visto in casa del suo amico una campanella di ceramica nera di Oaxaca che rappresentava una donna dalla gonna ampia. La ceramica, compatta e sottile, colpita da un batacchio dello stesso materiale produceva un suono metallico con vaste ripercussioni. Ciò impressionò Ramón che poco dopo scriveva: «tu barro suena a plata». Tuttavia, a volte è più importante comprendere il senso complessivo dei versi: «Tu barro suena a plata, y en tu puño / su sonora miseria es alcancía» (il tuo fango suona come l'argento, e nel tuo pugno / la sua sonora miseria è salvadanaio). Al di là dell'aneddoto che ha potuto generare l'immagine, il poeta sembra voler dire: *Il Messico è povero ma sarà ricco; nella sua apparente miseria si nasconde la sua ricchezza, che risiede nella terra, e non nell'petrolio.*

Nella seconda immagine, in queste «madrugadas del terruño» (mattinate

<sup>23</sup> F. J. Santamaría spiega che il donnaiolo è come il *chupa rosa*, che dopo avere avuto relazioni con una, poi con un'altra, non si ferma con nessuna (v. *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa, 3ª ed., 1978, *sub voce*).

<sup>24</sup> F. Ibarra de Anda, *López Velarde y su «Suave Patria»*, "Vida Universitaria", Monterrey, VI, n° 271, 30 maggio 1956, pp. 7-10; citato da A. W. Phillips, *op. cit.*, pp. 188-189. E. Fernández Ledesma, *Anecdotario de Ramón López Velarde*, "El Universal", 22 giugno 1924; raccolto da E. Molina Ortega, *Ramón López Velarde, estudio biográfico*, México, Imprenta Universitaria, 1952, p. 93.

di provincia), troviamo di nuovo l'isotopia della purezza e della cristallinità: le strade, pulitissime e bagnate dalla rugiada sono «como espejos» (come specchi). E nell'ascetismo dell'ambiente, ecco una nota di sensualità familiare e castissima: l'aroma dei pani appena sfornati. Tutta la strofe suggerisce il movimento di un'offerta superlativa: prima, nell'umile pugno della terra messicana suona inaspettatamente la ricchezza, poi questo pugno si apre e la ricchezza si sparge per le strade del paese sotto forma di alimento primordiale. Sembra un miracolo e in realtà lo è e non lo è. Il pane è frutto della terra. Ma la sua apparizione inaspettata ha qualcosa del miracolo evangelico. Così non deve sorprendere questo «santo» che qualifica l'odore delle panetterie; e sotto questa nuova luce altri elementi acquisiscono una connotazione evangelica. Per esempio, in quei «pájaros de oficio carpintero» del *Proemio* (uccelli falegnami di mestiere) c'era forse latente l'immagine di San Giuseppe, che farebbe parte dello stesso campo semantico del *Bambin Gesù* e della *stalla* (v. 23).

La quartina seguente (vv. 54-57), in effetti, descrive la Patria come una madre che canta la ninnananna al neonato («cuando nacemos nos regalamos», *ci regali*, cioè, le *note* musicali della ninnananna); poi si addolcisce con marmellate o conserve («compotas») per il bambino; e alla fine si trasforma in una sposa («te regalamos toda entera», ti regali tutta intera). Si trasforma o si sostituisce: madre e sposa, la Patria di López Velarde è una e molteplice, come l'Amata: è «alacena y pajarrera» (dispensa e uccelliera), come dire che è Águeda e Fuensanta. La Patria assomiglia alla cugina Águeda: scaffale o armadio scuro nel quale si nasconde un prodigio di mele e uva; e assomiglia alla terra di Oaxaca: nera e severa la cugina, nera e umile la terra, entrambe nascondono insolite ricchezze. La Patria è anche, come Fuensanta, una guida spirituale e invisibile che precede il pellegrino, che si orienta attraverso la selva scura grazie al canto degli uccelli che accompagnano o sostituiscono la donna. Perché gli uccelli non sono altro che il patrimonio spirituale della donna-patria, le illusioni con le quali lei stessa stimola il pellegrino. «Tú vendes – ¡y cuán rara! – el ave retórica de la ilusión. ¡También tú eres vendedora de pájaros!» (Tu vendi – e quanto è raro! – l'uccello retorico dell'illusione. Anche tu sei venditrice di uccelli!), diceva il poeta a Fuensanta in una prosa<sup>25</sup>.

Nella felice terzina che segue (vv. 58-60), con quella sovrabbondanza di *-i* che forma le tre rime acute e tutti gli accenti del primo verso, continuazione della *í* tonica del «paraíso» precedente, la Patria, già madre e sposa, si

<sup>25</sup> Cfr. *La vendedora de pájaros*, in *Don de febrero*.

presenta come deliziosissima amante: «que en tu lengua de amor prueben de ti / la picadura del ajonjolí» (che nella tua lingua d'amore si possa assaggiare / il sapore piccante della giuggiola). «Picadura» è notoriamente bisemico. «Ajonjolí» è un frutto i cui semi sono oleosi e commestibili – è chiamato anche sesamo, e non è un messicanismo: la parola viene dall'arabo e si usa anche in Spagna. Nel contesto, tuttavia, acquista un forte sapore locale. E una Patria che sa di *ajonjolí* non è precisamente eroica; ma in cambio si carica di quel fascino che talvolta acquista il quotidiano, di cui era maestro López Velarde.

L'ultima strofe del *Primo Atto* (vv. 61-74) è la più lunga del poema: è composta da sette distici. Il cielo nuziale, letto nuziale della Matria, è lo scenario cosmico di questo coito tempestoso che fa tremare tutti perché da questo dovrà nascere una nazionalità (o regionalità, in questo caso). Lo caratterizza, in effetti, il tuono, asse lessicale sulla quale si costruisce tutta la strofe. Prima col poliptoto «trueno»-«trueno» (*tuona-tuono*); poi con la ripetizione anaforica di «trueno»; poi con il prolungamento dello stesso, nell'anafora di «oigo» (*odo*), con cui lega semanticamente; e, alla fine, con la disseminazione semantica di «trueno» in «derrumba» (*precipita*), «madererías» (*magazzini del legname*), «temporal» (*tempesta*), «ruleta» (*roulette*). Questo tuono messicano ha effetti iperbolici: «baña / de locura, enloquece a la montaña, / requiebra a la mujer, sana al lunático, / incorpora a los muertos, pide el Viático» (Tuono delle nostre nubi, che ci inonda / di follia, ammattisce la montagna, / seduce la donna, guarisce il lunatico, / rimette in piedi i morti, chiede il Viatico). La diversità del tuono costituisce, così, un altro elemento felibristico che mette in evidenza la diversità messicana.

Ma la creazione di questa Patria a immagine e somiglianza della Provincia è una fantasia del poeta, un desiderio impossibile. In realtà, il Messico che egli ama sta morendo. Questa verità sconcertante giace sotto le immagini dettate dall'entusiasmo e alla fine vi si sovrappone. Nella strofe finale del *Primo Atto*, all'immagine del coito portentoso, di frenetica fecondità della Matria, si succede, senza nessi mediatori, la configurazione di un'apocalisse. L'imponente tuono inizia dilettevole («de deleites frénéticos nos llena», ci riempie di frenetici piaceri); continua con una serie di operazioni positive e vitali («requiebra a la mujer, sana al lunático, / incorpora a los muertos», seduce la donna, guarisce il lunatico, / rimette in piedi i morti); e finisce seminando morte («pide el Viático, / y al fin derrumba las madererías / de Dios, sobre las tierras labrantías», chiede il Viatico, / e abbatte i magazzini

del legname / divino, sopra le terre coltivabili). Al tuono segue un temporale e si sentono solamente lamenti e scricchiolii di scheletri.

Il poeta scorge gli scheletri «en parejas» (a coppie), e questo Eros scarnificato costituisce un elemento ricorrente nella sua ultima produzione. Corrisponde a un gusto di doppio riferimento, a metà tra il recupero del barocco e l'avanguardia cubista: lo scheletro è anche la geometrizzazione del corpo. In un'altra sede<sup>26</sup> abbiamo visto che, ossessionato dalla morte e nello stesso tempo morbosamente attratto da questa, vede il mondo diventare «un enamorado mausoleo» (*¡Qué adorable manía!*, SC); l'Amata gli si presenta sotto forma di scheletro (*ibidem* e *El sueño de los guantes negros*), e la sua unica aspirazione è fondersi con quelle ossa («quedarán ya tus huesos en mis huesos», rimarranno le tue ossa nelle mie). Il Messico (la provincia messicana) muore ed egli muore col Messico: non ci dimentichiamo in quali condizioni di salute scrisse il poemetto. In questo collasso generale gli scheletri che si abbracciano costituiscono tuttavia un'immagine consolatrice: Amore dura per sempre.

Riguardo a «la hora actual con su vientre de coco» (l'ora attuale con il suo ventre di cocco) ha già detto tutto José Luis Martínez. In questa visione simultanea che il poeta ha del passato («oigo lo que se fue», ascolto ciò che se n'è andato), del futuro («lo que aún no toco», ciò che ancora non tocco) e del presente («la hora actual con su vientre de coco»), quest'ultimo appare

come un'epoca vuota, cava, o solamente piena d'acqua, come un cocco; si dice «cabeza de coco» (*testa di cocco*), o anche «vientre de coco» (*ventre di cocco*), per dire che sono vuoti, o pieni solamente di un liquido innocuo<sup>27</sup>.

Il *Primo atto* si chiude così con un violento colpo di scena. Dopo che ci ha descritto la *suave* Patria come un paradiso di delizie e ricchezze mal celate, evocatrici del dolce incanto femminile, sopra questo paesaggio pacifico e dorato (oro, mais, tabacco, stalla e idromele), si abbatte la tempesta apocalittica. López Velarde – ripetiamo – voleva credere nella salvezza del Messico, ma quello che vedeva minava la sua fiducia. Un solo verso annuncia nel *Primo atto* l'apocalisse finale: «y los veneros de petróleo el diablo». Il petrolio sarà – pensa il poeta – un dono maledetto, il cavallo di Troia del Messico.

<sup>26</sup> Si veda il mio *La provincia inmutable. Estudios sobre la poética de Ramón López Velarde*, Firenze, D'Anna, 1981.

<sup>27</sup> J. L. Martínez, *op.cit.*, p. 796.

## Intermezzo: Cuauhtémoc (vv. 75-94)

Sette distici chiudevano il *Primo atto* con una scena apocalittica e sette distici, con una sestina intercalata ABCABC, cantano di Cuauhtémoc nell'*Intermezzo*. Dal frastuono precedente sorgono, come il Salvatore dopo il Giudizio in un cielo di nuovo sereno, il martire indigeno e la storia della sua Passione pagana. L'evocazione dell'eroe azteco, e la sua ubicazione in un posto privilegiato al centro del poema dedicato alla patria, non è una semplice concessione al momento culturale messicano. López Velarde fece poche concessioni e ancor meno alla fine della sua carriera. È molto probabile che il poeta considerasse Cuauhtémoc, al di là della venerazione nazionale e dei *revivals* a volte demagogici dei muralisti, come una radice reale della messicanità, e tanto indiscutibile quanto la terra, la Provincia o la madre. È significativo che lo chiami «abuelo» (nonno): vuol dire che Cuauhtémoc è il padre della terra, è il padre della Matria. Anche qui, come nel resto della poesia velardiana, c'è un'evidente omissione della figura paterna, forse legata a un ancestrale complesso del messicano molto ben studiato da Octavio Paz<sup>28</sup>. Eppure, data l'ambiguità dei sentimenti umani, chissà che il poeta non abbia scoperto proprio in questo mitico antenato la formula di riconciliazione con la figura paterna.

Con grande discrezione e senza l'esibizionismo di alcuni contemporanei, López Velarde lascia a volte affiorare nella sua poesia certi modelli indigeni, che senz'altro sente di portarsi dietro; così compaiono, ad esempio, Tonantzin, Tláloc, la Piramide dei sacrifici. Cuauhtémoc quindi non è del tutto imprevedibile nella sua opera. E se è vero che questo *Intermezzo* è la parte più cerebrale del poema, bisogna riconoscere che gli ultimi otto versi, nei quali sintetizza la via crucis pagana del re azteco, sono di grande intensità emotiva.

Si può dire che i distici narrano la storia: aprono l'*Intermezzo* presentando l'eroe, narrano e concludono. La sestina intercalata (vv. 77-82) ha un altro tema: l'eredità fondamentale che ha lasciato Cuauhtémoc ai messicani. E qui l'eroe, oltrepassando i suoi limiti, cioè trascendendo la sua individualità, si innalza a simbolo della cultura azteca, il cui lascito più prezioso e vivo sta si-

<sup>28</sup> O. Paz, *El laberinto de la soledad* [1959], México, Fondo de Cultura Económica, 1987; trad. it. *Il labirinto della solitudine*, introd. F. Moggi, trad. A. D'Agostino, Milano, Mondadori, 1990.

curamente nel linguaggio: «a tu nopal inclínase el rosal; / al idioma del blanco tú lo imantas» (dinanzi al tuo *nopal* si china il roseto; / la lingua del bianco tu la magnetizzi). E a ulteriore riprova di questo, come avevo già accennato, tutto il poemetto è carico di messicanismi, che è come dire *nahualismi* o *aztechismi*. Proprio qui, a mo' di rustico blasone, compare il nopal (dall'azteco, *nopalli*), tipico fico d'India delle steppe messicane. Davanti a esso le rose europee si arrendono. Per incredibile o anacronistico che possa sembrare, sembra voler dire l'autore, sta di fatto che l'eredità indigena vive ancora.

Pacheco ha segnalato che López Velarde era molto preoccupato per la nordamericanizzazione progressiva del Messico, già notevole in quegli anni<sup>29</sup>. È probabile che quando scrisse *La suave Patria* egli avesse presenti sia gli ammonimenti di Rodó in proposito, sia quelli di Martí e di Rubén Darío. Rodó aveva pubblicato il suo *Ariel* all'inizio del secolo (1900) e aveva proposto come difesa contro il pragmatismo e l'utilitarismo del gigantesco vicino del Nord, l'affermazione dell'identità spirituale e cattolica del Sud. Martí, alla fine del secolo precedente, aveva avvertito, sempre guardando con diffidenza al Nord, che l'America si sarebbe salvata solo con i suoi indios e mai senza di loro<sup>30</sup>. Infine Darío, nella famosa poesia *A Roosevelt* (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), aveva messo in guardia il presidente nordamericano contro la forza sempre viva dell'America spagnola. E per l'appunto l'America della quale parlava Darío era anche l'America indigena, era la stessa che aveva dato poeti «fin dai vecchi tempi di Netzahualcoyotl», la stessa nella quale il nobile Guatemoc (Cuauhtémoc) avrebbe detto: «Io non sono in un letto di rose». Davanti alla progressiva nordamericanizzazione del Messico e alla conseguente perdita dell'identità nazionale, anche López Velarde vedeva come unica soluzione l'affermazione delle radici indigene assieme all'ideologia agricola e cattolica.

Anche lui ricorda l'episodio del supplizio di Cuauhtémoc<sup>31</sup>, in una strofe

<sup>29</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, t. II, pp. 164-165.

<sup>30</sup> J. Martí, *Nuestra América*, in *Cuba, Nuestra América, los Estados Unidos*, selezione e prologo di R. Fernández Retamar, México, Secolo XXI, 1973, p. 112. Anche Martí evoca la fuga e la prigionia di Cuauhtémoc (*Madre América*, in *op. cit.*, p. 125).

<sup>31</sup> «Agendo senza dubbio contro i suoi migliori sentimenti, sotto la pressione dei suoi veterani affamati d'oro, Cortés giunse al punto di ordinare che si torturassero col fuoco i piedi di Cuauhtémoc per strappargli altro oro» (N. Davies, *Gli aztechi*, Roma, Editori Riuniti, 1975, pp. 309-310). La frase di Cuauhtémoc sarebbe stata rivolta al suo compagno di supplizio che, diversamente da lui, non riusciva a trattenere i lamenti.

meno felice rispetto ai versi di Darío e anche molto più oscura (vv. 83-86). Il paragone con Giulio Cesare lo spiega José Luis Martínez dicendo che probabilmente il poeta allude alla storia di Svetonio, nella quale si legge che, vedendosi Cesare circondato da pugnali, «si avvolse la testa con la toga e con la mano sinistra si abbassò le vesti sulle gambe, per poter cadere più nobilmente»<sup>32</sup>. Ma questa strofe, attraverso la «moneda», metafora dell'eredità culturale di Cuauhtémoc che si ripete nell'epanastrofe all'inizio della successiva, serve per introdurre i quattro distici finali, nei quali si sintetizza, in maniera breve e drammatica, la storia delle ultime sofferenze dell'eroe<sup>33</sup>.

«La piragua prigionera» (la piroga prigionera) è la canoa nella quale Cuauhtémoc fuggì con la sua famiglia dopo aver subito i novanta giorni di assedio di México-Tenochtitlan portati avanti dagli spagnoli. Verso la fine dell'assedio, un fatto restituì coraggio agli aztechi: le persone di Xochimilco che abitavano le isole meridionali del lago, una notte si avvicinarono, evitando i galeoni di Cortés, e dissero agli aztechi che volevano far fronte comune contro i bianchi. Cuauhtémoc, pazzo di gioia, li riempì di regali e preparò loro il prezioso cioccolato, per celebrare l'alleanza. Ma quella stessa notte gli abitanti di Xochimilco lo tradirono, cercarono di rubare le donne dei presunti alleati e di fare schiavi i loro bambini. Gli aztechi si vendicarono ammazzandoli tutti. Ma ormai era troppo tardi per continuare a sperare. Cuauhtémoc fuggì con la sua famiglia attraverso il lago, e lì venne intercettato da un galeone spagnolo, fatto prigioniero e portato davanti a Cortés.

Le immagini che seguono sono di una grande efficacia drammatica e fonosimbolica. Si noti la reiterazione della /S/, del gruppo fonico /SO/ e del suo inverso /OS/:

prisiOnera, el aZoro de tuS críaS,  
el SOLLOZar de tuS mitOlOgíaS,  
la Malinche, IOS ídOIOS a nado,

Queste ripetizioni foniche sicuramente evocano un silenzioso singhiozza-

<sup>32</sup> Svetonio, *Los doce Césares*; traduzione di Jaime Arnal; citato da J. L. Martínez, *op.cit.*, p. 797.

<sup>33</sup> J. E. Pacheco spiega minuziosamente ogni elemento in *op.cit.*, t. II, pp. 165-166. Lo cita J. L. Martínez in *op.cit.*, p. 797. In parte mi baso su di lui. Si veda anche B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, México, Porrúa, 1966; e G. Vaillant, *Aztecs of Mexico*, 1941, trad. it., *La civiltà azteca*, Torino, Einaudi, 1957, 1970<sup>2</sup>.

re, dando inoltre l'impressione di un'attesa, di un'angosciosa sospensione. La «Malinche» è, come si sa, una corruzione di Malintzin, diminutivo nahuatlizzato di Marina, la compagna indigena di Cortés. Messo così, tra il pianto degli dèi e il naufragio degli idoli, il tradimento di Marina nei confronti dei suoi, sembra più patetico. «Malinche» forma una rima assonante molto significativa con «sufriсте». Poi la sua stessa -l tonica riappare negli accenti interni più importanti del verso che la contiene (*ídolos*, endecasillabo *a maiore*) e del seguente (*encima*, endecasillabo *a minore*) e nelle rime degli ultimi due (*emperatriz* e *codorniz*).

Gli ultimi tre versi, bellissimi, alludono a Ichcaxóchitl (dal nahuatl, «fiocco di cotone»), figlia prediletta di Moctezuma, vedova di Cuitláhuac e a partire dalla prigionia del suo secondo marito Cuauhtémoc, separata per sempre da lui e incorporata nel serraglio di Cortés<sup>34</sup>.

La pietà per Cuauhtémoc non viene accompagnata dal disprezzo o la rabbia contro gli spagnoli, come generalmente succede agli indigenisti. Per la concezione cattolica di López Velarde la «pasión» e il sacrificio di Cuauhtémoc, come quelli di Cristo, non sono stati inutili. Anzi, sono stati necessari. Nessuno potrà negare l'importanza dell'eredità di Cuauhtémoc; ma era necessario che scomparisse perché la croce castigliana potesse modellare quelle terre<sup>35</sup>.

## Secondo atto (vv. 95-153)

Il *Secondo atto* assomiglia al primo per la successione dei quadri isolati nei quali la Patria viene disegnata, in modo ancora più nitido, come una giovane della provincia. Ma si differenzia dal primo per il tema che unifica i quadri, latente al principio ed esplicito nelle ultime strofe: l'agonia.

La prima strofe (vv. 95-100) identifica la Patria con le sue donne attraverso una felice immagine («el río / de las virtudes de tu mujerío», il fiume / delle virtù di tutte le tue donne), nella quale Phillips vede un procedimento

<sup>34</sup> «Isabel Cortés Moctezuma fu frutto della violazione. Prima che nascesse sua figlia, Ichcaxóchitl passò nelle mani di un oscuro luogotenente del conquistatore» (J. E. Pacheco, *op.cit.*, t. II, pp. 165-166; citato da J. L. Martínez, *op.cit.*, p. 797).

<sup>35</sup> Penso che l'«indigenismo» di López Velarde assomigli a quello del suo predecessore uruguayano Zorrilla de San Martín (1855-1931) e che il suo Cuauhtémoc – interpretato così – si avvicini a *Tabaré* (1887).



di intensificazione poetica mediante l'astrazione, comune in López Velarde<sup>36</sup>. In Messico, in realtà, si dice «mujererío»: è un americanismo che si usa anche nel Cono Sud. Ma qui il poeta preferisce il vocabolo più castigliano «mujerío», perché, sebbene in entrambi i vocaboli è contenuto il «río», in quest'ultimo è più chiara l'equazione «mujer»+«río»=«mujerío». La Patria è viva, scorre come un fiume, grazie al fatto che esistono delle donne che la fanno vivere. Queste hanno qualcosa di meraviglioso («como hadas», come fate), che inebria senza farsi sentire («un invisible alcohol», un invisibile alcol), e sono allo stesso tempo inaccessibili, frutti tantalici, come bottiglie chiuse da fil di ferro («cruzan como botellas alambradas», vanno come bottiglie da fil di ferro cinte).

La Patria vale grazie alle sue donne e per il suo pane (vv. 101-102): questi sono echi di temi già sviluppati nel *Primo atto*. I versi che seguono (vv. 103-105) sono un'intensificazione del primo tema: la Patria è una ragazza virtuosa il cui pudore si apprezza nelle iperboli: «la blusa corrida hasta la oreja» (la camicia spinta in su fino agli orecchi).

La strofe seguente (vv. 106-111) introduce già un'ombra di dubbio sul destino di questa patria: «Creeré en ti, mientras [...]» (crederò in te finché...). La condizione della fede sta, naturalmente, nella conservazione della tradizione: «mientras una mexicana en su tápalo lleve [...]» (finché una messicana si porti nel suo scialle...). Il *tápalo* (altro messicanismo), il popolarissimo scialle, appena comprato e che ha ancora il segno delle pieghe che aveva nel negozio, portato con tanto orgoglio alla prima messa, è un segno di innocenza (lo stesso segno appare in *Domingos de provincia*, SD). Finché dura questo costume, si può credere nella salvezza del Messico.

La terzina sulla «sota moza» (che abbiamo tradotto «ragazzaccia», ma che potrebbe essere anche una donna svergognata e insolente, vv. 112-114) è abbastanza oscura. Si può percepire comunque la prima espressione di evidente disgusto nei confronti della Patria, che vive nella miseria e nell'improvvisazione, che si affida al caso, «de milagro», come una carta da gioco sul tavolo da scommesse («en piso de metal», su suolo di metallo, sarebbe appunto il tavolo della bisca, piena di monete, su cui si muove la svergognata).

Un'altra terzina (vv. 115-117) riporta alla gulliverizzazione tripla e progressiva del paese: *Palacio Nacional* → *niño* → *dedal*. Questa diminuzione progressiva delle misure del Messico non ha niente di peggiorativo, neanche qui, ma è affettiva, come abbiamo visto prima.

<sup>36</sup> A. W. Phillips, *op.cit.*, p. 243.

Il distico successivo (vv. 118-119) può sembrare oscuro ai non messicani<sup>37</sup>. San Filippo di Gesù è l'unico santo che ha dato il Messico ed è certamente molto popolare. Visse nel Seicento e fu canonizzato nel Settecento. Secondo la leggenda, Filippo era quello che in linguaggio familiare si chiamava «un calavera», vale a dire uno *scapestrato*. Sua madre, scoraggiata, si chiedeva: «Quando metterà la testa a posto questo figlio?», e la serva scettica rispondeva, indicando un fico definitivamente secco nel patio: «Quando il fico rinverdirà». Un giorno Filippo ricevette la rivelazione. S'imbarcò per le Filippine per andarvi a predicare la fede. Arrivò fino al Giappone e morì a Nagasaki nel supplizio. Quel giorno – dice la gente – il fico rinverdi. «Te dará, frente al hambre y al obús, / un higo San Felipe de Jesús». *L'obús* è un barbarismo usato in Messico per granata o proiettile<sup>38</sup>. In altre parole, il poeta ci vuol dire che, davanti alla fame, alla violenza e alla miseria della guerra, questa Patria di infinite risorse opererà sicuramente il miracolo: l'impossibile sarà possibile, San Filippo farà rinverdire il fico e sazierà i figli della terra devastata.

La quartina successiva (vv. 120-123, ABBA) introduce un'atmosfera diversa: la Patria è sempre una giovane desiderabile che, se prima distillava un alcol invisibile, ora, più verace e tangibile, vende «chía». Questo è un altro messicanismo ed è il nome della bibita più popolare del paese. Ma quello che sorprende è la comparsa della violenza: la rappresentazione di una scena di rapimento nella quale la vittima è la stessa patria-ragazza. Il rapimento si realizza con grande esibizionismo: su un «garañón» (altro messicanismo per dire «stallone») e con «matraca» (nel gergo del popolino, dice Santamaría, «pistola o arma da fuoco»). L'intervento della polizia, così immediato da sembrare simultaneo, e così drastico (a pistolettate), sembra confermare che le forze dell'ordine si oppongono alle pretese del poeta. Lui vuole che la sua patria sia in un modo e il governo in un altro; quindi si serve di questo apparato repressivo per combattere qualsiasi azione «sovversiva». Tuttavia, l'immagine sorge con tale spontaneità ed è in sé così pittoresca che non sappiamo fino a che punto il poeta fosse cosciente del messaggio che trasmetteva, e una simile

<sup>37</sup> «Che persona che non s'immedesima col nostro sedimento leggendario potrebbe capire, per esempio, questo distico: "Di fronte all'obice e alla fame, / San Filippo di Gesù ti darà un fico"? Cioè, di fronte all'indigenza materiale o alla mistificazione del suo spirito a causa della civilizzazione, il popolo avrà sempre come baluardi il candore e la fede emanati dalle loro leggende» (C. de la Fuente, *op.cit.*, p. 118).

<sup>38</sup> E. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, *sub voce*.

trascodificazione avrebbe potuto essere sorprendente anche per lui. Vogliamo dire che questo è un tipo di immagine che viene dall'inconscio (più vicina all'automatismo surrealista) e non dall'elaborazione cerebrale, come «tu barro suena a plata», «los brazos del correo chuan», e tante altre, dato che la poesia di López Velarde è preferibilmente cerebrale.

Segue un'immagine malinconica (vv. 124-129): la gioventù seppellisce il proprio cadavere. Il tema è una variante della *gioventù non mai vissuta*<sup>39</sup>, tema modernista e velardiano. È una gioventù che si pietrifica prima di poter vivere («el cadáver hecho poma»)<sup>40</sup>; mentre la terra che accoglie il cadavere non offre in compenso il balsamo che curi la morte prematura. La ragione dell'impotenza di questa terra, che prima si presentava ricca e generosa, è che lei stessa sta agonizzando («quieren morir tu ánima y tu estilo», vogliono morire la tua anima e il tuo stile, dirà poco dopo), oppressa da coloro che, non comprendendola, pretendono di travisare la sua identità. È molto significativo il cambio della visione del poeta, dal primo al secondo atto, visto attraverso la ricorrente immagine degli uccelli: prima la Patria era «pajarera», venditrice degli uccelli dell'illusione, guida spirituale; ora è un sepolcro per gli uccelli.

Nonostante ciò questa Patria ospitale e prodigiosa è ancora bella (vv. 130-135). Nel calore estivo offre l'ombra dei suoi alberi frondosi, la freschezza dell'acqua e della donna; nell'inverno, il fuoco del suo legname e le sue tisane («y si tirito, dejas que me arrope / en tu respiración azul de incienso / y en tus carnosos labios de rompop», e se tremo di freddo, mi riscaldi / col tuo alito blu fatto d'incenso / e le tue labbra carnose di liquore). Questa visione paradisiaca della terra dove non manca nulla, che offre tempestivamente tutto quello che occorre, è un altro elemento felibristico de *La suave Patria*: la stessa perfezione si riscontra nella *hacienda* de la Crau, que appartiene ai genitori di Miréio. Ma allo stesso modo che la creatura di Mistral, la Matria di López Velarde è malata terminale (vv.136-138) e a lui non rimane altro che la nostalgia: «yo desfilo / lleno de sombra porque tú trepidas» (sfilo / col

<sup>39</sup> Il tema della «juventud nunca vivida» è ricorrente nei poeti modernisti, in particolare in Rubén Darío e Antonio Machado: R. Paoli, *Antonio Machado*, Firenze, La Nuova Italia, "Il Castoro", 1971 (si veda soprattutto il cap. 1).

<sup>40</sup> Santamaría (*op. cit.*) segnala due accezioni del messicanismo «poma»: una è il frutto chiamato anche «pomarrosa»; l'altra, per antonomasia, è la pietra pomice. La mia interpretazione rimanda a questo secondo significato.

cuore cupo, perché tu vacilli)<sup>41</sup>. Il fatto che la Patria esiti, vacilli appunto, che non sia convinta che deve continuare a essere come è stata finora, e il fatto che si pieghi all'imposizione di un cambiamento che la annienterà, riempie il Poeta di ombre.

Il tema dell'agonia della Patria che fino ad ora era più latente che manifesto, si fa esplicito nella terzultima strofe (vv. 139-143). La morte della Patria è la morte delle sue tradizioni, di uno stile di vita, di un tipo di personaggi: alla provinciana del *tápalo*, alla fidanzata dietro all'inferriata, alla graziosa mescitrice, alla stessa cortigiana in carrozza, si aggiunge ora la cantante delle fiere che va «empitonando la camisa» (incornando la camicia) «con el bravío pecho» (col superbo seno). Il poeta ha preso a prestito il termine «empitonando» dalla tauromachia; ma lo usa solo metaforicamente. Non gli interessa lo sport nazionale in sé, uno sport ufficiale, voluto e stimolato dallo Stato. Gli interessano solo le tradizioni umili e popolari minacciate dal progresso.

La penultima strofe (vv. 144-148) propone una soluzione che avevamo già indovinato: «sé siempre igual, fiel a tu espejo diario» (sii sempre uguale, fedele al tuo specchio quotidiano).

L'ultima strofe (vv. 149-153) ripete il consiglio («sé igual y fiel», cioè, fedele a te stessa) e chiude il poemetto con una grande allegoria di ciò che la Patria è stata e dovrebbe continuare ad essere:

Sé igual y fiel: pupilas de abandono; sedienta voz, la trigarante faja en tus pechugas al vapor; y un trono a la intemperie, cual una sonaja: ¡la carreta alegórica de paja!	Sii uguale e fedele; pupille d'abbandono; assetata la voce, la fascia tricolore sul tuo petto caldo; e infine un trono all'intemperie, come un'ocarina: la carretta allegorica di paglia!
--	---

Sono tutti complementi predicativi dell'imperativo di «ser» (essere). È un ordine: «sé» (sii). Se vuoi salvarti, dice il poeta, sii come ti dico io, che è diverso da come sei stata fino ad ora. I primi due complementi ripropongono la giovane pudica e sensuale che incarna la Patria e che abbiamo visto ripetute volte lungo il componimento.

La «trigarante faja» è, come sanno tutti i messicani, la bandiera nazionale. *Trigarantes* si chiamavano coloro che formavano parte dell'Esercito delle Tre

<sup>41</sup> «Trepidar» in Messico significa esitare, trepidare, vacillare. È possibile che il poeta usi il termine con questo significato e non con quello più comune in castigliano di tremare, sussultare. In ogni caso è valida la bisemia del vocabolo.

Garanzie, che ottenne l'Indipendenza del Messico nel 1821. «Si creò allora la bandiera nazionale, con i tre colori, verde, bianco e rosso, che significano indipendenza, religione e unione»<sup>42</sup>. La Patria amata da López Velarde ha forti radici azteche, un cattivo ricordo del padre violentatore (che lui, in effetti, non nomina mai), ed è indipendente e repubblicana.

L'insegna repubblicana attraversa così il petto della patria. Qui si pensa la patria non come la giovane che incarna, ma come la terra. «Pechuga» – che sta a indicare il petto del pollo e di altri uccelli commestibili, ma anche nel linguaggio familiare quello umano, e anche una risalita ripida – sarebbe così una specie di petto della terra, le colline, le prominente della Patria. Il suffisso (-uga) che prolunga il vocabolo originario («pecho»), dà una dimensione meno umana e più tellurica ed è, inoltre, assonante con altri termini geografici quali «altura», «laguna», ecc. Poi, con la specificazione «al vapor», sembra riferirsi alle colline all'alba, quando si alza quella nebbiolina che le copre appena. Sappiamo che l'alba è l'ora nella quale il poeta preferisce immaginarsi la patria. Due riferimenti all'alba si trovano nelle immagini precedenti (vv. 51-54 e 107-109).

Il trono alle intemperie e la carretta allegorica di paglia sono difficili da interpretare e molti critici vi si sono soffermati. Secondo Rodolfo Usigli è un'allusione alla storia di Booz, presa probabilmente dal *Booz endormi* di Victor Hugo<sup>43</sup>. Ma come fa ben notare José Luis Martínez, nel poema di Hugo c'è la paglia, ma la carretta non si vede da nessuna parte. Octavio Paz la interpreta come un trono rustico per le tre divinità, pagana, cristiana e azteca: Pomona, Guadalupe e Tonantzin<sup>44</sup>; anche se non si capisce da dove siano sorte queste tre divinità. Saranno forse un prolungamento religioso della trinità civile implicita in «trigarante»? José Luis Martínez, da parte sua, espone una teoria completa secondo la quale «la carretera alegórica de paja» deriva dal Trittico del fieno di Hieronymus Bosch. Tradizionalmente si è visto ne *Il carro del fieno* (la composizione centrale del trittico) una satira della pazzia degli uomini. Il fieno sarebbe un simbolo della fugacità dei beni terreni e la composizione un'illustrazione di queste parole di Isaia: «Tutta la carne è erba / e tutto il suo splendore, fiore di campo». José Luis Martínez ricorda che, mentre nella parte inferiore del quadro gli uomini si picchiano, si derubano e si scannano per il possesso di un pugno di fieno, in cima al

<sup>42</sup> Traduco da Santamaría, *op.cit.*, sub voce «trigarante».

<sup>43</sup> Citato da J. E. Pacheco, in *op.cit.*, t. II, p. 166, e da J. L. Martínez, *op.cit.*, p. 798.

<sup>44</sup> O. Paz, *Cuadrivio*, cit., p. 89.

carro c'è una scena di serenità e allegria. Una coppia si abbraccia dietro a un arbusto, un trovatore suona il mandolino e una donzella gli tiene la partitura. Secondo Martínez questa sarebbe un'oasi di musica e amore al di sopra della pazzia umana che essi non vedono. Il verso di López Velarde sarebbe quindi un riferimento a Bosch, con cui il poeta proporrebbe che «la patria conservi la sua realtà agricola e, in questa, un posto culminante, aperto a tutti i venti con rumorosa allegria, aperto all'amore e alla bellezza, al di sopra della pazzia degli uomini che si distruggono nella loro cupidigia per beni illusori»<sup>45</sup>.

A noi sembra un'interpretazione più che ingegnosa, ma inaccettabile. In primo luogo nella spietata allegoria di Bosch non c'è niente in cui l'anima possa trovare riposo o di cui possa rallegrarsi. Se nella parte inferiore del quadro si ammassa la moltitudine peccatrice, sul carro non si trovano i virtuosi ma le allegorie dei distinti peccati capitali. La coppia che si bacia dietro all'arbusto rappresenta la lussuria nei peccatori di entrambi i sessi, spiati da una civetta che rappresenta la cecità umana. Il «diavolo azzurrino che suona un lungo flauto», ricordato con simpatia da Martínez, ha una coda da pavone che rappresenta la vanità e il flauto che suona è, in realtà, una trasformazione abnorme del suo proprio naso con il quale si allude, secondo alcuni critici, alla gloria mondana. Dal bosco spunta la giara del diavolo, che ricorda la tradizione popolare secondo la quale la notte del sabba il diavolo appare da dentro una giara<sup>46</sup>.

Abbiamo sottolineato di proposito che l'ultima strofe de *La suave Patria* inizia con l'imperativo di «ser», al quale segue una serie di complementi predicativi. Non crediamo che López Velarde potesse consigliare alla sua Patria di essere come la carretta di Bosch. Ma anche accettando che il famoso quadro si possa interpretare come fa Martínez, non si vede niente nel poemetto del messicano che alluda né alla musica né all'amore (nell'ultima strofe) né a «la pazzia degli uomini che si scannano nella cupidigia per i beni illusori» (in tutto il componimento). López Velarde si lamenta del progresso (il petrolio al posto dell'agricoltura) e dei cambiamenti in atto («quieren morir tu ánima y tu estilo»): non lancia diatribe contro i peccatori.

A me sembra che, più semplicemente, la carretta di paglia costituisca sì un trono alle intemperie, ma un trono rustico della stessa Patria, vale a dire un trono della paglia, della stalla, del mais, che sono l'oro, ossia la ricchez-

<sup>45</sup> J. L. Martínez, *op.cit.*, pp. 799-800.

<sup>46</sup> Cfr. M. Cinotti, in *L'Opera completa di Bosch*, Milano, Rizzoli, 1966, pp. 95-96.

za agricola nella quale si fonda la salvezza della patria. Questo trono rustico, nel quale la Patria si siede vestita del suo rustico oro, ha un precedente nella poesia già citata *A las provincianas mártires*. Lì si faceva riferimento all'«honorable pajar de la cosecha» (l'onorevole pagliaio del raccolto). Ebbero, finché quel pagliaio e quel trono restano in piedi, Mireya o la Matria o la Patria avranno l'esistenza e l'onore assicurati. Se il pagliaio perde valore, viene distrutto o sostituito, Mireya o la Matria o la Patria periranno. La terzina completa della poesia dedicata a Mireya recitava: «Honorable pajar de la cosecha / honorable: tu incendio es la basílica / en que se ahoga la virgen deshecha» (Onorevole pagliaio del raccolto / onorevole: il tuo incendio è la basilica / dove soffoca la vergine disfatta).

Questo trono inoltre sembra un cembalo, un rustico e allegro tamburello, perché lì si siede la Patria Agricola, e abbiamo già visto che la terra feconda produce un suono di metallo come le campane di Oaxaca, perché annuncia la ricchezza che porta dentro. Questa carretta è allegorica, senza dubbio; ma costituisce una semplice allegoria di quel mondo un po' arcaico e ancora rurale, descritto nel poemetto: un mondo che se ne vuole andare e al quale il poeta non si sente in grado di rinunciare.

La patria – aveva detto in un testo coevo al poemetto – «la vediamo fatta per la vita di ciascuno [...] La confondiamo quasi con la terra»<sup>47</sup>.

### Appendice

RAMÓN LÓPEZ VELARDE  
*La soave Patria*

#### PROEMIO

Io che ho solo cantato lo spartito  
raffinato dell'intimo pudore,  
oggi alzo la voce al centro del foro,  
alla maniera del tenore che imita  
la gutturale modulazione del basso,  
per tagliare uno spicchio all'epopea.

5

Navigherò attraverso le onde civiche  
con remi che non pesano, ché vanno  
come le braccia del postino chouan  
che remava la Mancía coi fucili.

10

Dirò con un'epica sordina:  
la Patria è di diamante ed è impeccabile.

Soave Patria: permetti che ti avvolga  
nella musica profonda delle selve  
con cui da te sono stato modellato  
sotto il ritmico colpo delle scure,  
tra risa e schiamazzi di fanciulle  
e di uccelli falegnami di mestiere.

15

#### PRIMO ATTO

Patria: di mais è il tuo territorio,  
il Re di Denari vive nelle tue miniere,  
e il tuo cielo è disegnato dagli aironi  
e dai verdi lampi dei tuoi pappagalli.

20

Il Bambin Gesù ti regalò una stalla  
e tanti pozzi di petrolio il diavolo.

Sulla tua Capitale, ogni ora vola  
con le occhiaie e truccata, in diligenza,  
e nella tua provincia, dall'orologio insonne  
circondato dai colombi con le lunghe code,  
come monete cadono i rintocchi.

25

Patria: il tuo mutilato territorio  
si veste di percalle e di conterie.

30

Soave Patria: la tua casa è ancora  
così grande, che il treno va per i binari  
come stenna in negozio di balocchi.

E in mezzo al chiasso delle tue stazioni,  
con il tuo sguardo da meticcía, fissi  
l'immensità all'interno di ogni cuore.

35

<sup>47</sup> Ho tradotto da *Novedad de la patria*, in *El Minutero*.

Chi, nella notte che spaventa la rana,  
non vide, prima di conoscere il vizio,  
a braccetto con la fidanzata, l'allegra  
polvere dei fuochi d'artificio?

Soave Patria: nella tua festa torrida  
ti vanti con policromie da delfino,  
e la tua chioma bionda se la sposa  
l'anima, equilibrista e colibrì,  
mentre alle tue trecce di color tabacco  
offre idromele tutta la mia briosa  
razza di ballerini di Jalisco.

Il tuo fango vibra con l'argento e nel tuo pugno  
la sua armonica miseria si fa salvadanaio  
e nelle mattinate di provincia,  
in strade come specchi, si diffonde  
il santo odore del pane appena fatto.

Quando uno nasce, tu gli regali note,  
più tardi, un paradiso di conserve,  
e infine ti regali tutta intera,  
soave Patria, dispensa e uccelliera.

Se uno è triste o felice, tu dici sempre sì,  
e che nella tua lingua d'amore assaggino  
il pungente sapore della giuggiola.

Poi c'è il tuo cielo nuziale, e quando tuona  
ci riempie di frenetici piaceri!  
Tuono delle nostre nubi, che ci inonda  
di follia, ammattisce la montagna,  
seduce la donna, guarisce il lunatico,  
rimette in piedi i morti, chiede il Viatico,  
e abbatte i magazzini del legname  
divino, sopra le terre coltivabili.  
Tuono della tempesta, nei tuoi lamenti ascolto  
gli scheletri in coppie scricchiolanti,  
ciò che se n'è andato, e ciò che ancor non sento,  
e l'ora presente col suo ventre di cocco,  
e ascolto nel salto del tuo va e vieni,  
oh tuono, la roulette della mia vita.

40

45

50

55

60

65

70

## INTERMEDIO

*Cuauhtémoc*

Giovane nonno: ascolta le mie lodi,  
unico eroe all'altezza dell'arte.

Anacronisticamente, assurdamente,  
dinanzi al tuo *nopal* il roseto si china;  
la lingua del bianco, tu la magnetizzi  
ed è zampillo di cattolica fontana  
che riempie di responsi il vittorioso  
piedistallo di ceneri ai tuoi piedi.

Diversamente da Cesare il nobile rossore  
non ti copre il volto nel corso del supplizio:  
la tua testa nuda ci rimane,  
emisfericamente, da moneta.

Moneta spirituale in cui si fucina  
tutto quello che hai sofferto, la piroga  
prigioniera, lo stupore dei tuoi bimbi,  
il pianto delle tue mitologie,  
la Malinche, gli idoli a nuoto,  
e per di più, l'averti separato  
dal petto rotondo dell'imperatrice  
come fosse dal petto di una quaglia.

## SECONDO ATTO

Soave Patria: il tuo valore sta nel fiume  
di virtù di tutte le tue donne;  
le tue figlie passano come fate,  
o distillando un alcol invisibile,  
vestite con le reti del tuo sole,  
vanno come bottiglie da fil di ferro cinte.

Soave Patria: ti amo non quale mito,  
ma per la tua verità di pane santo,  
come una bambina che si affaccia all'inferriata

75

80

85

90

95

100

con la camicia spinta in su fino agli orecchi  
e la gonna abbassata che arriva alle caviglie.

105

Blindata al disonore, tu fiorisci;  
crederò in te finché una messicana  
si porti nel suo scialle piegature  
da bottega, alle sei del mattino,  
e quando indossa il suo lusso, il paese  
rimane pieno del profumo nuovo.

110

Come una ragazzaccia, Patria mia,  
su suolo di metallo, vivi alla giornata,  
come una lotteria, per miracolo.

La tua immagine è il Palazzo Nazionale,  
la tua stessa grandezza e poi le tue  
dimensioni di bimbo e di ditale.

115

Di fronte all'obice e alla fame,  
San Filippo di Gesù ti darà un fico.

Soave Patria, venditrice di grappa:  
nell'opaca quaresima ti voglio sequestrare,  
sopra uno stallone, con pistola,  
e in mezzo ai tiri della polizia.

120

Nel tuo seno non manca mai l'asilo  
all'uccello sepolto dal bambino  
in una scatolina di rocchetti,  
e la nostra gioventù, piangendo, occulta  
dentro di te il cadavere ormai pietrificato  
di uccelli che parlano la nostra stessa lingua.

125

Se soffoco di luglio, a me discende  
dal verziere della tua acconciatura  
il fresco delle giare e degli scialli,  
e se tremo di freddo, mi riscaldi  
col tuo alito blu fatto d'incenso  
e le tue labbra carnose di liquore.

130

135

Di fronte ai tuoi balconi benedetti  
la Domenica delle Palme sfilo

col cuore cupo, perché tu trepidi.

Anima e stile tuoi voglion morire,  
come muoiono ormai le cantatrici  
che nelle fiere, col superbo seno  
che va incornando la camicia, han fatto  
la lussuria e il ritmo delle ore.

140

Patria, ti do la chiave del tuo bene:  
sii sempre uguale, fedele al tuo stesso specchio;  
cinquanta volte si ripete l'*Ave*  
incisa nel filare del rosario,  
e sta meglio di te, Patria soave.

145

Sii uguale e fedele; pupille d'abbandono;  
assetata la voce, la fascia tricolore  
sul tuo petto caldo; e infine un trono  
alle intemperie, come un'ocarina:  
la carretta allegorica di paglia!

150

(versione di Martha Canfield)