

nicano  
parra  
l'ultimo  
spegne  
la luce

TESTO SPAGNOLO A FRONTE

A CURA DI MATTEO LEFÈVRE

BO  
MPIA  
NICAP  
OVE  
RS  
I

CAPOVERSI



NICANOR PARRA  
L'ULTIMO SPEGNE LA LUCE

A cura di Matteo Lefèvre

BOMPIANI  
CAPOVERSI

Testi selezionati da  
EL ÚLTIMO APAGA LA LUZ

© Nicanor Parra, 2017 and Heirs of Nicanor Parra

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

Progetto grafico  
Polystudio

© 2019 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani  
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia  
Piazza Virgilio 4 - 20123 Milano - Italia

ISBN 978-88-587-8452-5

Prima edizione digitale: settembre 2019

Se c'è un poeta latinoamericano che gode di un credito indiscusso per l'originalità, la qualità e la irriverente costanza del suo impegno letterario, questi è senz'altro Nicanor Parra. È proprio irriverenza e umanità, a sentire Harold Bloom, hanno sempre rappresentato le cifre caratterizzanti di questo straordinario autore cileno.

Nato nel 1914 e morto appena un anno e mezzo fa, nel gennaio del 2018, nei suoi centoquattro anni di vita e nei suoi ottant'anni circa di scrittura Parra ha saputo condurre agli estremi le possibilità della creatività in versi, inaugurando il "genere" dell'antipoesia e riuscendo a scardinare dall'interno il sistema delle lettere sudamericane grazie a una beffarda, ostinata azione corrosiva. Ed è andato anche oltre: da questa violazione, dal lavoro ai fianchi di Calliope e dei suoi sacerdoti e adepti, ha dato vita a un nuovo modo di concepire la scrittura lirica, alimentando una musa prosaica in grado di accogliere nel suo regno quanto in precedenza da

esso era proscritto poiché intollerabile a livello di linguaggio e di argomento, inaudito in termini di motivi e protagonisti. Eppure, proprio a partire da contenuti “indicibili”, da tematiche profane e ordinarie, dall’ostentata materialità dei moventi è sorto nel giro di pochi anni un nuovo corso per la poesia ispanoamericana, una direttrice fresca e inconclusa che dall’estremità del Cile ha presto raggiunto tutta l’America latina. In questo senso, Parra è davvero uno di quei felici esempi di poeti che hanno fatto sobbalzare e irritare tutti, ma che allo stesso tempo, progressivamente, sono riusciti a farli ricredere, a convincere della validità delle loro proposte sia l’*establishment* letterario sia il pubblico che li guardava dapprima con sospetto; parliamo dei fautori della tradizione e insieme dei rappresentanti delle varie avanguardie e delle generazioni più giovani, di conservatori e progressisti, Accademia e *bohème*, critici professionisti ed ermenenti d’occasione, insomma di tutta la fiumara delle lettere e dei suoi emissari. Ma che cos’è l’antipoesia? Ci torneremo più avanti nel dettaglio, per ora basti sapere che è tutto ciò che reagisce e si contrappone alla poesia tradizionalmente intesa; è un’erosione profonda e consapevole e insieme un gioco disincantato che frantuma l’integrità dell’io lirico e tutte le sue certezze, che devasta i territori della retorica e dello stile. In questo panorama Parra ha saputo crearsi uno spazio proprio, una riconoscibilità e una reputazione che dagli anni cinquanta del secolo scorso ad oggi non lo ha mai abban-

donato: la sua fama, anzi, è andata crescendo nel corso dei decenni grazie alle scommesse vinte di volta in volta dal suo genio spericolato, da una penna mordace che ha saputo aggredire con gustosa sfrontatezza e ironia le convinzioni – letterarie, sociali, religiose – dell’umanità del suo tempo; e ciò inizialmente in rapporto alla propria terra di origine, il Cile, per poi tracimare verso il resto del continente e anche oltre, dall’universo *yankee* fino alla vecchia Europa. In questo lungo corso l’opera di Parra rimane sostanzialmente inclassificabile, poiché sfugge anche solo alla tentazione della tassonomia, appare come qualcosa di informe (non nel senso di “senza forma”, ma con una forma cangiante e certamente mai chiusa, meno che mai definitiva) e si sviluppa lungo un itinerario sempre provvisorio, privo di coordinate troppo precise: al netto di una produzione pluridecennale, sono più i punti di fuga che gli ormeggi, più i salti nel vuoto che gli appigli, più gli azzardi che le rendite, in un percorso creativo che spazia dalla parola scritta all’*artefacto*, dall’artigianato linguistico a quello propriamente materico, nella sua tridimensionalità tangibile e visiva, dalle suggestioni *naïves* alle risorse dell’innovazione tecnico-scientifica. Il tutto in un’alternanza di codici e registri, in un coacervo di umori e personaggi spesso contraddittori che vagano tra i versi senza una rotta prestabilita, senza alcun sentore di unitarietà.

Nicanor Parra Sandoval, come detto, nasce nel 1914 a San Fabián de Alico, vicino a Chillán, nel-

la regione centrale del Paese, da una famiglia della piccola borghesia di provincia. Per via del lavoro del padre, maestro di scuola e musicista, Nicanor e i suoi fratelli, tra cui spicca la personalità della sorella Violeta, la celebre cantante, si spostano da un luogo all'altro per diversi anni, finché nel 1932 il poeta si trasferisce a Santiago, dove finisce le scuole e inizia gli studi universitari di matematica e fisica. In questi anni si definisce anche la sua personalità intellettuale, giacché nella capitale ha modo di conoscere i frutti migliori della cultura novecentesca, dalle glorie locali – tra gli altri Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral e il giovane Neruda – alle avanguardie spagnole ed europee, fino al Surrealismo e alla Generazione del '27, quella di Alberti e Lorca. A questa stagione di apprendistato ed embrionale esplorazione artistica risale la prima raccolta dell'autore, *Cancionero sin nombre* (1937), frutto acerbo di una vocazione ancora incerta, derivativa, innervata di temi e ritmi tradizionali che poi il poeta arriverà perfino a rinnegare. A partire dagli anni quaranta, invece, la sua scrittura si arricchisce di nuovi spunti che gli giungono dal mondo anglosassone, tra Stati Uniti e Inghilterra, dove l'autore trascorre periodi di studio e insegnamento universitario e ha modo soprattutto di aprirsi a nuove, fertili suggestioni letterarie: T.S. Eliot, Ezra Pound e soprattutto Walt Whitman gli schiudono, per esempio, la prospettiva del verso libero e di un canto affrancato da contenuti canonici e sostenuto in molti casi da un vocabolario e da uno sti-



le a tratti completamente de-retoricizzati. Questa nuova visione rappresenta un vento fresco e sferzante nell'universo delle lettere cilene e si riflette soprattutto nella raccolta che consacra Parra come autore, *Poemas y antipoemas* (1954), in cui si offre un primo campionario dell'antipoesia che ne mette in luce le caratteristiche linguistiche e tematiche, il sistema illocutivo e la logica frammentaria e insolente. La critica, naturalmente, accoglie quest'opera con curiosità e insieme con diffidenza, ma dopo di essa il poeta segue ormai con costanza questa rotta innovativa e negli anni a seguire dà alla luce altri libri che ne confermano il talento "eversivo" e gli conferiscono un riconoscimento sempre più ampio in tutta l'America latina. È così che nel giro di pochi decenni la sua produzione si fa sempre più prolifica: si va dalle sillogi singole – tra le molte, segnaliamo qui *Versos de salón* (1962), *Canciones rusas* (1967), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Chistes para desorientar a la policía* (1983), *Hojas de Parra* (1985), *Poemas para combatir la calvicie* (1993), *Discursos de sobremesa* (2006) – ai diversi volumi comprensivi o riepilogativi che ne hanno consacrato la fama negli ultimi anni, come *Obras completas & algo +* (2006-2011, in due tomi) e la recente antologia intitolata *El último apaga la luz* (2017), da cui è tratta la presente selezione. In tutti questi libri, ognuno con la sua specificità, l'autore non ha mai smesso di mettersi in gioco, arrivando a mescolare la scrittura vera e propria con altri espedienti artistici: si veda, per

esempio, il caso dei già ricordati *Artefactos* (1972), in cui la *poiesis* va oltre la parola scritta e si manifesta nella sua evidenza visiva e perfino materiale. È a fronte di una simile congerie di opere e suggestioni che la critica ha progressivamente riconosciuto Parra come uno dei poeti più significativi delle lettere latinoamericane, un punto di riferimento assoluto e alternativo rispetto ai “miti” culturali e ideologici del secondo Novecento; uno scrittore che ha saputo restare fedele a sé stesso e al suo sperimentalismo provocatorio e impenitente passando attraverso le più diverse stagioni che hanno contraddistinto il secolo breve, dagli entusiasmi socialisti alle dittature e ai successivi rivoli e riflussi, e declinando in più direzioni la forza dialettica della proposta antipoetica, dalla relazione con la vita quotidiana e con la volubile società contemporanea ai sogni senza tempo e agli idoli passeggeri di quest’ultima, dai mezzi di comunicazione di massa fino alle nuove frontiere del progresso tecnologico.

È ora di osservare da vicino in che cosa consista esattamente l’antipoesia. Per parecchio tempo i critici hanno dibattuto su questo fenomeno giungendo a formulare ipotesi distinte, a volte convergenti, a volte in palese contrasto tra loro, ma tutte tese a cercare urgentemente risposte dinanzi a un’operazione che, come dicevamo, fin dai suoi primi sviluppi, tra gli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso, causò un disorientamento notevole nel mondo ordinato e per certi versi ingessato della poesia cilena. Da qui l’iniziale scetticismo del-

la critica ufficiale, quella delle riviste e delle pagine culturali dei giornali, che mostrava una certa resistenza nei confronti di forme e contenuti sconosciuti alla tradizione autoctona, di una creazione letteraria che nella sua attitudine scavalcava di netto l'esempio delle avanguardie storiche, inaugurando una concezione totalmente "laica" della poesia che non suggeriva peraltro alcun credo alternativo e si faceva beffe in maniera sfacciata dei motivi, degli stilemi e delle strategie consolidate. I versi di Nicanor Parra mettevano in crisi un sistema che in Cile si era retto per decenni su un comodo, rassicurante equilibrio degli opposti, su un pantheon di figure accreditate che rappresentavano sia la linea conservatrice sia il suo rovesciamento più o meno polemico in nome di uno stanco epigonismo delle correnti primonovecentesche oppure di una poesia organica al dogma politico e sociale di turno. Per intenderci, da un lato resistevano vecchi moduli modernisti accanto ai temi senza tempo della lirica (amore, morte, Dio, natura ecc.), abbinati spesso al culto delle radici storiche del paese e dell'intero continente, dalla mitologia indigena ai luoghi selvaggi della Patagonia; dall'altro si trascinarono stancamente linee di scrittura e compromesso che riprendevano una sperimentazione ormai trita oppure gli assiomi propugnati dall'ideologia, specialmente quella socialista, che cominciava a dare alla letteratura patria anche una visibilità su scala globale. Gli esempi più chiari di quanto stiamo dicendo sono rappresentati con un buon

marginale di approssimazione da Gabriela Mistral e Pablo Neruda, non a caso entrambi premi Nobel nel giro di pochi lustri (rispettivamente nel 1945 e nel 1971). Prima donna e primo autore latinoamericano a ricevere il prestigioso riconoscimento, la Mistral, che per giunta aveva da sempre associato la produzione creativa all'impegno sul fronte pedagogico ed emancipazionista, assurge presto ad autentico monumento nazionale e il suo canto si fa interprete del paesaggio, dei costumi e delle carenze ataviche dell'intero Sudamerica, accampandosi in un orizzonte di emozionata rivendicazione e ordinato progressismo. Neruda, dal canto suo, dopo gli esordi sotto l'influenza modernista e post-simbolista, fin dalle sue prese di posizione rispetto alla guerra civile spagnola (1936-39) era divenuto un'icona dell'internazionalismo comunista, il poeta militante per eccellenza, un intellettuale che tra incarichi diplomatici, esilii, ritorni e soggiorni all'estero aveva dato a sé stesso e alla realtà del suo paese una dimensione planetaria; il tutto, comunque, senza mai trascurare, accanto ai versi battaglieri, anche una produzione più classica legata all'amore e alla celebrazione della sua terra, come mostrano per esempio le *Odi elementari*. È in questo scenario contraddistinto da "mostri sacri" e poeti ufficiali – di una ufficialità spesso controversa e perfino avversata, va detto, a causa delle congiunture politiche che si susseguirono quasi istericamente fino agli anni di Allende e al colpo di stato di Pinochet – che si fa strada la "rivolta" antipoetica di Parra.

Secondo Hugo Montes Brunet, uno dei più attenti interpreti del Novecento cileno, tre sono le caratteristiche che accomunano l'antipoesia: rivoluzione, rinnovamento e ricostruzione. E in effetti fin dagli inizi le opere parriane propongono un radicale cambiamento di prospettiva non solo per la poesia in sé, ma anche per il ruolo del poeta, che non sembra più avere un crisma particolare né aspira a farsi interprete di responsabilità etiche o intellettuali precise: l'antipoeta è un personaggio sgangherato e marginale, e prova ne sono gli *alter ego* d'autore che si aggirano tra i versi, presenze evanescenti o personaggi grotteschi contraddistinti da un sentore di precarietà assoluta, ma insieme anche individui dotati di un'inattesa carica vitale; una carica che tuttavia scaturisce da motivazioni crasse e comunque ben diverse dai nobili sentimenti ipostatizzati dalla lirica tradizionale. Sì, perché i protagonisti dell'antipoesia, quando non vagano del tutto alla deriva, sono guidati dal desiderio sessuale più che dal trasporto amoroso, da una fame picaresca più che dalla coscienza di classe, dal culto dell'opportunità materiale più che da qualsiasi anelito trascendente. Nell'opera di Parra sfila dunque un'umanità sbilenca, spesso senza storia e senza memoria, una moltitudine di figure antieroidiche che fanno dei bisogni primari e di un'esistenza ordinaria, triviale, la propria bandiera; e tra costoro si inserisce anche lo stesso autore, il quale nei suoi vari autoritratti si definisce perlopiù come un individuo sgangherato, un uomo qualunque, materiale e prosaico, un soggetto

dimesso, nient'altro che un "insegnante in un liceo oscuro", un impiegato "abbrutito dalla cantilena / di cinquecento ore a settimana". L'antipoeta è tutto fuorché un modello da seguire, men che meno un "vate", un "martire" delle lettere oppure delle idee; a tratti sembra avere venature crepuscolari, ma in realtà è più che altro un circense non troppo dotato, e anche i suoi interlocutori e comprimari si muovono nel sottobosco di una marginalità priva di qualsiasi fascino "maledetto" o scapigliato: sono preti volgari, ruffiane, puttanieri, vecchie zie fastidiose, saltimbanchi, donnette piccolo-borghesi e senza grazia ecc. E in questo affresco spietato si fanno apprezzare soprattutto alcuni personaggi che spiccano per stravaganza e con cui Parra dà corpo alle sue prove più mature, lasciandoli a volte sul palcoscenico per interi libri, come nel caso dei *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*: qui il protagonista è tutt'altro che un messia consapevole o ispirato, bensì un improbabile imbonitore da *show* radiotelevisivo, dietro al quale si intravede anche una velata satira nei confronti del generale Pinochet. Ma accanto a questi tipi bizzarri e senza qualità nei versi troviamo anche presenze fantasmatiche, dalle *Mummie* ai *Moai*, le criptiche statue monolitiche dell'isola di Pasqua, angeli e demoni di segno indefinito e spesso sovrapponibile che contrappuntano le riflessioni umane sottolineandone la volubilità, la transitorietà strutturale e generando un'ottica completamente distorta rispetto agli ideali del passato e dell'attualità, siano essi di tipo antropologico, fi-

losofico o politico. In altri casi, per bocca delle sue maschere il poeta si rivolge direttamente al pubblico, incalzandolo e arringandolo senza mezzi termini; ma lo fa senza coinvolgerlo in qualsivoglia progetto culturale o sociale e trascinandolo piuttosto in ragionamenti frivoli e di bassa lega oppure avvertendolo provocatoriamente dell'inanità della scrittura e degli effetti nocivi dei suoi versi. È quanto emerge, per esempio, nelle varie *Avvertenze* al lettore, testi paradossali e paradigmatici in cui l'antipoeta, lungi dal voler trasmettere verità o intenzioni concrete, afferma serenamente che la sua poesia può anche "non portare da nessuna parte"; oppure si limita a sciorinare tutta una serie di divieti semiseri, parodia di segno negativo dei grandi proponimenti della poesia impegnata e allo stesso tempo inquietante caricatura delle proibizioni di regime: "È vietato pregare, starnutire / Sputare, elogiare, inginocchiarsi / Venerare, ululare, espettorare / [...] Scomunicare, inoculare, esprimersi / Armonizzare, fuggire, arrestare. / È severamente vietato correre. / È vietato fumare e fornicare." Il lettore dell'antipoesia, secondo Parra, deve prepararsi a suo rischio e pericolo a un'esperienza futile e spericolata simile a quella delle *Montagne russe*: "Salite, se vi va, / Non sarà colpa mia se scenderete / Sputando sangue da bocca e narici." Tuttavia, come abbiamo accennato, questa scrittura non ha soltanto una *pars destruens*; vuole anche essere rinnovamento, ricostruzione letteraria, punto di partenza per un autentico *new deal* della lirica, del suo linguaggio e delle sue finali-

tà. È da quest'idea che nasce il celebre *Manifesto*, che all'inizio degli anni sessanta, sia pur in chiave eccentrica, stabilisce i principi di un compromesso creativo che da un lato rifiuta gli usi e gli obiettivi datati delle patrie lettere, dall'altro instaura una nuova concezione della poesia e del poeta, ormai riportato sulla terra e calato nel magma della quotidianità, del suo vocabolario e dei suoi moventi:

Signore e signori  
Questa è la nostra ultima parola  
– La nostra prima e ultima parola –:  
I poeti sono scesi dall'Olimpo.

Per i nostri padri  
La poesia è stata un oggetto di lusso  
Però per noi  
È un bene di prima necessità:  
Non possiamo vivere senza poesia.

A differenza dei nostri padri  
– E dico questo con tutto il rispetto –  
Noi sosteniamo  
Che il poeta non è un alchimista  
Il poeta è un uomo come tanti  
Un muratore che costruisce un muro:  
Un costruttore di porte e finestre.

Noi conversiamo  
Nel linguaggio di tutti i giorni  
Non crediamo in segni cabbalistici.



Il valore essenziale della poesia, qui accostato a un “bene di prima necessità”, è ricondotto nell’alveo della normalità, delle urgenze concrete dell’essere umano e coincide altresì con un provvidenziale abbassamento della missione dell’artista, a cui non si tributa un sovrappiù di responsabilità morale o anche solo estetica rispetto alla massa; nell’antipoesia non c’è spazio per alchimie linguistiche e concettuali né per alcun privilegio di casta, poiché il poeta “è un uomo come tanti”, è aperto alla vita, al lavoro e alla lingua di tutti i giorni. È un discorso, quest’ultimo, che rappresenta una novità non da poco nel panorama latinoamericano degli anni cinquanta e sessanta, in cui la letteratura rimaneva ben salda in mano a pochi, selezionati autori e interpreti, i vecchi maestri e i loro discepoli più o meno brillanti, tutti perlopiù asserragliati nel fortino dell’Accademia o del Partito. Superato il sospetto e anche lo scetticismo iniziali, tuttavia, a poco a poco i libri di Parra cominciano a diventare opere di riferimento, a volte addirittura di culto, sia tra gli addetti ai lavori che tra il pubblico, e l’antipoesia si fa cifra identitaria per la lirica del Novecento ultimo e anche per quella più recente, dall’epoca delle dittature ai giorni nostri.

Varie e diversificate sono le tematiche scelte in quest’opera di demitizzazione della poesia e dei suoi riti tradizionali. Fin dalle raccolte iniziali al centro della scena troviamo in primo luogo il discorso metaletterario: oltre ai componimenti già citati e che descrivono il ruolo e la vocazione del sogget-

to lirico, sono numerosi i testi in cui l'autore fornisce una mappa della sua creatività e offre spunti di quella che possiamo definire una "antipoetica", che per di più si costruisce piuttosto come una serie di note a-sistematiche (*Appunti sulla lezione dell'antipoesia*), di suggestioni transitorie o di motivi estemporanei (*Sette*). Sono coordinate minime, instabili, con cui Parra delimita o, per meglio dire, schiude il territorio della sua creatività e ne modula, più per sottrazione che per accumulazione, e in un perpetuo, mutevole divenire, le caratteristiche. Ma in una prospettiva simile si inserisce anche il gioco intertestuale, che al di là dei riferimenti più nascosti si manifesta nella citazione, nell'evocazione esplicita di opere, autori e personalità della tradizione latinoamericana e perfino della più ristretta scena cilena: è così che nei versi di Parra fanno la loro apparizione, in ordine sparso, Alonso de Ercilla e Gabriela Mistral, Octavio Paz e Juan Rulfo, Ernesto Cardenal, Tomás Lago, Che Guevara e molti altri. Un altro motivo ricorrente in numerosi componimenti è certamente quello di un'irreligiosità tenace giocata tra gli estremi della blasfemia e di un radicale anticlericalismo con cui l'autore getta una luce sinistra sulla Chiesa (*Atto di indipendenza*), sui ministri del culto (*Disordine nel cielo*) e sulle icone stesse dell'immaginario cristiano (*Padre nostro, Agnus dei ecc.*), calate a volte, queste ultime, in situazioni inconsuete (*Discorso del buon ladrone*) o trasfigurate in personaggi insignificanti o improbabili, come il già ricordato *Cristo d'Elqui*.

In altri frangenti, invece, emerge lo spirito propriamente “scientista” del poeta, che con *humour* più misurato fa spazio a ritratti burlescamente distopici del progresso (*Progetto di treno istantaneo*, *L'uomo immaginario*), del futuro (*Giardino zoologico*) e dei mali dell'umanità, questi ultimi immortalati, per esempio, nel rosario idiosincratico dei *Vizi del mondo moderno*; ma su questa falsariga vale la pena ricordare anche il *Soliloquio dell'individuo*, sghemba storia dell'uomo che si conclude con il sarcastico augurio di un ritorno allo stato primordiale. Connaturato alla vocazione antipoetica è senz'altro anche il tema del sesso, evocato nella sua carnalità più immediata (*Donne*), a tratti divertitamente esibita (*Come vi stavo dicendo*) e perfino “religiosa” (*La croce*), e polemicamente contrapposto a quello dell'eros sia nella sua variante platonica sia in quella più romantica e appassionata, potremmo dire nerudiana. L'amore tradizionalmente inteso, anzi, diviene spesso oggetto di un'ironia feroce che fa leva sia sulla sfrontatezza guascona del poeta (*È oblio*; *Consultorio sentimentale*) sia sulla sua incostanza irredimibile (*Lettere a una sconosciuta*). Lo specchio deformante attraverso cui Parra guarda la realtà illumina poi anche l'argomento politico, al quale tuttavia l'antipoeta non concede particolare credito, riducendolo spesso al livello di un *discurso de sobremesa*, una conversazione da farsi a tavola dopo mangiato, o addirittura della chiacchiera da bar. È in questa chiave che si affacciano tra le sue poesie le questioni dell'attualità

internazionale (*Jurij Gagarin; Notiziario 1957*) o i problemi interni del suo paese (*Regola del tre; Cile ecc.*), che sono trattati con tagliente disinvoltura e spesso hanno ricadute anche nella implacabile disamina della società non solo cilena (*Vita da cani; Inflazione; Il piccolo borghese*). Infine, vale la pena spendere due parole anche sul tema della morte che, vista l'estrema longevità del poeta, diventa a un certo punto una sorta di vero e proprio amuleto nelle sue mani: ne nascono testi gustosi (*L'anti-Lazzaro*) in cui l'autore, insensibile a qualsiasi scarmanza, sembra quasi invocarla, arrivando a definirsi il suo "promesso sposo" e a sentirsi ingiustamente trascurato da colei che gli appare come "la più smorfiosa di tutte" (*La morte supersonica*), la ragazza che mai gli si concede.

Al netto degli argomenti e dei personaggi che popolano i suoi versi, la rivoluzione di Parra si concretizza anche per l'eterodossia radicale che si manifesta a livello di registro e di stile, all'interno dei quali si compie il rinnovamento più profondo della lingua poetica cilena del XX secolo. La magniloquenza propria della tradizione viene completamente stravolta all'interno del genere antipoetico, poiché i versi includono un lessico immanente, prosaico, un tono e una sintassi colloquiale che non obbediscono a nessun modello e provengono da una sorta di idioletto terragno e personalissimo tutt'altro che rassicurante. Il linguaggio lacera così non solo le strutture consolidate in seno alle lettere, ma anche l'universo in cui si muovono autore

e lettore, di cui si fa puntuale analogo formale; e questo universo è uno spazio disgregato, così come frammentati sono i discorsi e i diversi “io” che appaiono nei testi, il tutto in nome di una vera e propria anti-retorica nella quale si mescolano – con provocatoria promiscuità – lacerti di conversazione e vocabolario colto, lessico popolare, fraseologia di strada ed evocazioni letterarie, apostrofi volgari e vocativi sorvegliati. Questa lirica è pertanto anche il teatro di una spaccatura del corpo linguistico che mette continuamente in discussione la sua natura di esperienza, non approdando mai a una metodica univoca nel suo percorso né a dettami di poetica monolitici, trascendenti; né tantomeno flirta con alcuna ideologia predeterminata. Di fatto, gli *antipoemas* non sviluppano mai compiutamente i moduli da cui traggono l’origine e lo stimolo creativo poiché scelgono prevalentemente il collage delle parti e la dissonanza, l’alternarsi delle voci e delle opinioni: ciò che si apprezza nei versi di Parra è proprio una polifonia iridescente, l’andirivieni granguignolesco e pasticciato di parole, idee, umori, ricordi, in nome di un principio e della sua contraddizione. Il che ovviamente ha ripercussioni anche sul piano ritmico, tra il ricorso a formule tradizionali che ancora in parte permangono nelle prime raccolte del poeta – si prendano ad esempio gli ottosillabi delle sezioni iniziali di *Poemas y antipoemas* (1954) e in *La cueca larga* (1958), così come la solida alternanza di endecasillabi e settenari dei *Versos de salón* (1962) o ancora il saltua-

rio ricorso a misure regolari nelle sillogi successive – e il graduale distanziamento dalla metrica consolidata con l’approdo al verso lungo e quasi prosastico (*Improvvisazioni più o meno premeditate*) oppure brevissimo e a tratti centellinato (si vedano in particolare *Solo* e *Neve*). E a ciò si aggiunga la presenza nei testi di numeri e altri simboli matematici (ad es. + in luogo di *più*; x in luogo di *per*) che interrompono il flusso della comunicazione lirica e spezzano altresì l’andamento, le cadenze dell’insieme. Tra i componimenti di questo tipo si vedano in particolare alcune liriche degli anni ottanta e novanta (*Missione compiuta*; *Scambi* ecc.) nonché il poemetto intitolato *Mai Mai Peñi* (*Discurso de Guadalajara*), scritto, quest’ultimo, in occasione della consegna del prestigioso Premio Juan Rulfo, vinto da Parra nel 1991; anche se l’esempio più provocatorio dell’utilizzo di segni grafici in luogo di elementi grammaticali è costituito sicuramente da *I 4 sonetti dell’Apocalisse*, nei cui versi campeggiano esclusivamente croci (†††† ††† ††††† †† †† ††††† †††).

L’importanza tributata a Parra nell’universo letterario dell’America latina non ha purtroppo trovato il medesimo riscontro nel mondo italiano. Per decenni, di fatto, nel nostro paese il protagonista della lirica ispanoamericana è stato quasi esclusivamente Neruda, il quale, come detto, ha spopolato sia come poeta politico che come cantore dell’esperienza amorosa, raccogliendo una fascia piuttosto ampia di pubblico e cavalcando in maniera impe-

tuosa il *boom* della letteratura sudamericana che si registra tra gli anni sessanta e settanta. Neruda, in effetti, fin dal dopoguerra viene considerato la stella internazionale della poesia di lingua spagnola, e ciò grazie alla sua instancabile capacità autopromozionale, alle inquiete vicende biografiche e anche agli interessi del Partito Comunista. Nonostante i riconoscimenti autorevoli, per esempio, Gabriela Mistral in Italia ha sempre goduto di un'attenzione mediatica ed editoriale molto minore in confronto al suo più smalzato allievo, il quale è stato sempre al centro della scena, omaggiato e tradotto con un ritmo incalzante che il Nobel del 1971, il colpo di stato di Pinochet del '73 e la sua morte in quegli stessi giorni non hanno fatto altro che incrementare. Parra, al contrario, è rimasto sostanzialmente una presenza oscura, quasi intangibile, a cui né una prima traduzione delle *Antipoesie* già nel 1974, nella "bianca" di Einaudi, né, in tempi più recenti, un'antologia di nicchia (*Le montagne russe: poesie scelte*, Medusa, 2008) hanno contribuito a restituire la giusta luce. Varie sono le ragioni di questo silenzio, di questa ricezione mancata. In primo luogo, sotto il profilo storico è evidente che l'esperimento radicale dell'antipoesia non poteva avere il medesimo impatto in termini di novità in un'Italia che negli anni sessanta aveva già conosciuto la sfida e l'esperienza militante della neoavanguardia e si preparava alla stagione "libertaria" dei festival del decennio successivo. Più in generale, poi, al di là di ogni interpretazione critica, uno dei fattori

decisivi alla base della sostanziale assenza di molti poeti ispanoamericani dai nostri cataloghi risiede senza dubbio nella progressiva disaffezione del pubblico italiano alla poesia, che appunto ha il suo riflesso nella proscrizione che la lirica ha sofferto in seno alle case editrici più importanti. Nella fattispecie, comunque, tale allontanamento si associa altresì alla diminuzione del generale interesse dei nostri lettori verso la realtà iberoamericana, il che si deve ascrivere anche a ragioni politiche, allo sgretolamento dei blocchi ideologici del secondo Novecento, con la fine del comunismo sovietico e la riconversione dei regimi militari a cavallo degli anni ottanta e novanta (la legge per la democrazia in Cile, ad esempio, entra in vigore proprio nel 1990). Non si creda, a ogni modo, che dalle soglie del duemila a oggi non continui a esistere un mercato italiano per le letterature del Sudamerica, circostanza confermata dalla nascita di diversi editori di settore nei decenni ultimi; nondimeno, il primato assoluto della narrativa sugli altri generi tradizionali ha fatto sì che i poeti d'oggi (e di ieri) scomparissero di fatto dai radar degli agenti letterari e, conseguentemente, dagli investimenti editoriali più consistenti. Pur tra queste difficoltà strutturali, tuttavia, non sono pochi i poeti contemporanei cileni pubblicati in Italia negli anni a noi più vicini – da Raúl Zurita a Óscar Hahn, da Antonio Arévalo ad Andrés Morales, da Santiago Elordi a Germán Carrasco, dal Colectivo Casagrande ai più giovani – ma la loro diffusione resta molto limitata, sorte toccata an-



che a Parra, il quale, pur rappresentando uno scrittore di culto per almeno due generazioni di autori latinoamericani, ha riscosso ben poco interesse nel nostro paese al di fuori dell'universo della critica e degli specialisti. Da qui, dunque, l'opportunità di questa nuova antologia che si prefigge di rilanciarne la figura, di recuperare la sua produzione e di inquadrarla in una prospettiva storica, dagli esordi dell'antipoesia fino alle sillogi più recenti e alle liriche "disperse", inserite nell'ultima sezione dei *Calzetines huachos* (*Calzini spaiati*); un'antologia che vuole rendere omaggio e giustizia a un poeta coraggioso e tenace che non ha mai smesso di scrivere fino a pochi giorni dalla morte. Nasce con tali auspici il presente volume, una *opera grossa*, come direbbe lo stesso Parra, che merita di essere portata alla luce anche solo perché in Italia forse non abbiamo mai avuto un poeta così: un autore in grado di predicare fieramente nel deserto e di non prendere mai troppo sul serio né sé stesso né il suo pubblico e men che meno il mondo che lo circonda, si tratti del sistema politico-sociale o di quello letterario. Da noi, in effetti, la poesia novecentesca, almeno nelle sue linee più note e riconoscibili, è stata fin troppo "seria" anche nella sovversione, ma questa è giusto una sensazione, niente più, e peraltro è argomento che qui non ci compete. L'antipoesia, in fin dei conti, si fonda proprio sulla sospensione del giudizio, su uno scetticismo programmatico e un principio di contraddizione esibito fino al capriccio, su una *diminutio* morale del ruolo del poe-

ta e anche del critico, del tono e degli argomenti del loro discorso.

Due parole, infine, sui criteri che abbiamo stabilito di seguire nella selezione dei contenuti del presente volume. L'esigenza iniziale è stata, come detto, quella di ricostruire l'itinerario proprio dell'antipoesia: a questo principio si deve pertanto l'esclusione integrale di *Cancionero sin nombre*, raccolta rinnegata dallo stesso autore e perlopiù espunta anche dalle antologie spagnole della sua opera. Il nostro libro si apre perciò con i primi testi in cui si definisce la nuova vocazione dell'autore e procede in modo cronologico attraverso le raccolte più significative degli anni sessanta, settanta e ottanta con la declinazione e la consacrazione del fenomeno, per giungere poi alla produzione ultima, in cui Parra, lungi da qualsiasi tentazione nostalgica, continua a mantenere fede al suo stile disacrante. Alla base del progetto c'è principalmente una volontà divulgativa, pertanto al pubblico italiano si è inteso offrire innanzitutto un campionario emblematico di quest'opera e nel volume trovano spazio perlopiù i componimenti più fortunati e riconoscibili dell'autore, dal già ricordato *Manifiesto* alle varie *Avvertenze* al lettore, dalle *Domande all'ora del tè* a *Le montagne russe*, fino a *L'uomo immaginario*. E a tali parametri più "obiettivi" si deve aggiungere anche il gusto personale di chi scrive, poiché, se è vero che all'antologo spetta il compito di disegnare una traiettoria critica, è altrettanto vero che la selezione porta inevitabilmen-

te in primo piano quei componimenti che appaiono più riusciti e rappresentativi dal *suo* punto di vista. Tutto ciò, inoltre, anche alla luce dell'impegno traduttivo, poiché nella fattispecie chi ha curato l'antologia è responsabile anche della versione italiana dei testi. In quest'ottica, in prima istanza abbiamo dedicato una particolare attenzione alla partitura ritmica delle liriche: dinanzi ai componimenti più formalizzati, costruiti rigorosamente sulle misure costanti dell'endecasillabo, del settenario singolo e doppio (l'alessandrino spagnolo) e anche dell'ottonario, abbiamo riproposto in linea di massima le stesse cadenze di partenza, e non per mero omaggio all'ortodossia metrica, bensì per restituire anche in italiano ai versi il loro incedere genuino, la loro incalzante musicalità. Proprio i rapporti interni alla forma e sostanza dell'espressione – dai suoni ai giochi verbali – hanno rappresentato uno scoglio non sempre agevole da superare in italiano e perciò in certi casi abbiamo optato per riformulare *calembours*, *non-sense* e modi di dire, cercando di ricreare prevalentemente l'effetto provocato dagli originali in uno spettro che va dall'ironia più sottile al sarcasmo mordace, dall'umorismo scanzonato al motteggio e all'invettiva blasfema. Con la stessa intenzione "mimetica" abbiamo mirato a riprodurre la sintassi e il tono conversazionale di certi testi nonché i differenti, altalenanti registri che popolano il lessico poetico, dal vocabolo colloquiale a quello arcaico, colto, dai cilenismi e dagli americanismi più evidenti, che spesso abbiamo lasciato

nella loro immediatezza culturale e comunicativa, ai termini prosaici e perfino volgari. Il tutto, in ogni caso, in un insieme che speriamo possa schiudere ai lettori italiani tutta la rigogliosa ricchezza dell'opera di Parra, un poeta longevo ma soprattutto un ribelle duraturo e ostinato, il celebrante di un instancabile falò delle vanità e delle verità che non risparmia niente e nessuno, dalla scienza alla politica, dalle classi alte alla plebe, dai valori spirituali ai costumi quotidiani, dalla poesia all'antipoesia stessa.

Matteo Lefèvre

Nicanor Segundo Parra Sandoval, nasce a San Fabián de Alico, nella provincia cilena di Chillán, il 5 settembre 1914, figlio maggiore di Nicanor Parra Alarcón, maestro elementare e musicista, e di Rosa Clara Sandoval Navarrete, di estrazione contadina, che alternò sempre la cura della famiglia al lavoro di sarta. Primo di otto fratelli, tra i quali la famosa cantante Violeta Parra, a diciott'anni si trasferisce a Santiago grazie a una borsa di studio e qui finisce la scuola e si iscrive all'Istituto pedagogico dell'Università del Cile, dove studia Matematica e Fisica. In questi anni fonda la *Revista Nueva*, che circolava tra professori e studenti e sulle cui pagine Parra pubblica i suoi primi testi, ma soprattutto ha accesso al ricco circuito librario della capitale giungendo a conoscere l'opera dei migliori scrittori latinoamericani ed europei del tempo. Nel 1937 si laurea, comincia a insegnare nei licei e dà alla luce la sua prima raccolta, *Cancionero sin nombre*, più tardi ripudiata, con cui ottiene comun-

que il Premio Municipal di poesia di Santiago e che gli frutta anche gli elogi di una poetessa già nota come Gabriela Mistral. Nel 1943 si trasferisce negli Stati Uniti, dove rimane un paio d'anni proseguendo gli studi di fisica e specializzandosi presso la Brown University e dove ha modo di leggere i migliori poeti americani, tra cui Walt Whitman, che influirà notevolmente sull'impianto antiretorico della sua poesia successiva. Una volta tornato in patria, nel 1946 ottiene la cattedra di Meccanica razionale e poi la direzione della Scuola di ingegneria presso l'Università del Cile. Nel 1949 si reca invece a Oxford, in Inghilterra, sempre per ragioni di studio e ricerca, e qui entra in contatto diretto con la grande cultura europea, dai classici fino agli autori della contemporaneità. Rientrato a Santiago, nel 1952, insieme al poeta Enrique Lihn e all'artista Alejandro Jodorowsky, dà vita al curioso esperimento di *Quebrantahuesos*, una mostra pubblica di poesia "murale" realizzata con ritagli di giornale e con la tecnica del collage. Siamo già nell'alveo dell'antipoesia, genere ibrido e irriverente che caratterizzerà l'opera di Parra dagli anni cinquanta in poi e che si oppone dichiaratamente alla lirica imperante nel suo paese, i cui rappresentanti più accreditati sono a quel tempo Vicente Huidobro, la già ricordata Mistral e Pablo Neruda. Nel 1954 esce la raccolta *Poemas y antipoemas*, che segna la svolta nella carriera letteraria dell'autore, conferendogli un'inedita e contrastata notorietà. È così che Parra comincia a ricevere inviti e a viaggia-

re in America ed Europa (da Madrid a Mosca, da Roma a Stoccolma) fino alla Cina. Nel 1960 conosce i *beatniks* Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, e proprio quest'ultimo pubblica per primo gli *Antipoems* dell'autore cileno presso la sua casa editrice City Lights Books. In questo fertile decennio la produzione parriana si intensifica e vedono la luce raccolte significative come *Versos de salón* (1962), *Canciones rusas* (1967) e *Obra gruesa* (1969). È proprio per la vivacità e la radicalità della sua estetica che ottiene nel 1969 il prestigioso Premio Nacional de Literatura. Nel 1970, durante il Festival internazionale di poesia di Washington, viene involontariamente fotografato insieme alla moglie di Nixon e ciò lo espone allo sdegno e all'anatema della sinistra latinoamericana, che lo esclude anche da importanti premi e che rifiuta di accettare le scuse pubbliche del poeta. Nel periodo del regime di Pinochet (1973-1990), per evitare la censura, le rappresaglie e i problemi che ne sarebbero senz'altro scaturiti, l'autore si volge a esperimenti meno compromettenti, come dimostrano le incursioni in altri territori artistici e, in poesia, i testi bizzarri di *News from nowhere* (1975). Tuttavia, poco dopo, Parra torna a nuove strategie eterodosse che possono anche leggersi come sottili critiche alla dittatura e alle sue mitologie: è il caso della satira nei confronti dello stesso Pinochet, dei suoi rituali e dei suoi proclami, che si intuisce velatamente tra le righe dei *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), poi seguiti dai *Nuevos sermones*

*y prédicas del Cristo de Elqui* (1979). Ma anche i successivi *Ecopoemas* (1982), in un certo senso, rappresentano una proposta alternativa rispetto alla propaganda e alla logica della Guerra Fredda, della corsa disperata allo sviluppo economico e militare dei blocchi americano e sovietico: in questo caso, la polemica contro il “sistema” – poco importa che sia quello socialista o quello capitalistico – si realizza attraverso il tema “umanistico” e scientifico dell’ecologia e dunque in una prospettiva più etica che ideologica. La successiva raccolta, intitolata emblematicamente *Chistes parra desorientar a la policía poesía* (1983), al netto dei giochi grafici e verbali, recupera invece una valenza politica più esplicita, come anche alcuni testi di *Coplas de Navidad* (1983), mentre a partire dagli anni novanta, anche a causa della fine del regime, Parra comincia a cercare nuove strade, come mostrano gli interventi sulla curiosa rivista *Noreste* e la produzione di nuovi *Artefactos* (i primi risalgono addirittura al 1972), in cui il discorso poetico si fonde con l’arte visiva e le sue tecniche. Il decennio seguito alla dittatura vede la consacrazione definitiva dell’autore con mostre, letture, conferenze in suo onore alle più diverse latitudini del continente sudamericano, con la concessione di dottorati *honoris causa* in varie università americane, con la assegnazione di altri importanti riconoscimenti letterari, tra cui il Premio Juan Rulfo, e soprattutto con le sue tre candidature al Nobel (1995, 1997, 2000), che tuttavia rimangono senza esito. Nel 2001 in Spagna ottiene



il prestigioso Premio Reina Sofía per la poesia iberoamericana, mentre nel 2004 dà alla luce l'ispirata "riscrittura" di *Lear, rey & mendigo*. Proprio con la scusa degli omaggi ricevuti e dei discorsi di ringraziamento che è costretto a preparare, Parra comincia a scrivere i testi che formeranno la raccolta *Discursos de sobremesa* (2006), mentre i suoi "artefatti" trovano una consacrazione ideale nella provocatoria mostra intitolata *Obras públicas* e realizzata in quello stesso anno presso il palazzo de La Moneda, sede del governo cileno, che suscita non poche polemiche nel paese. Ancora nel 2006 esce il primo volume delle *Obras completas & algo + (1935-1972)*, che giunge dopo numerose edizioni antologiche della sua opera, mentre nel 2011 riceve nientemeno che il Premio Cervantes, il più importante premio per uno scrittore di lingua spagnola. Nel 2012 è invece il turno del Premio Neruda, il riconoscimento più significativo per la poesia iberoamericana. In occasione del suo centesimo compleanno si organizzano diversi eventi tra il Cile e il resto dell'America latina. L'omaggio si è ripetuto in varie occasioni fino al giorno della sua morte, nella casa familiare di La Reina, il 23 gennaio del 2018. Sulla sua bara, a sottolineare ancora una volta lo spirito mordace del poeta, c'era una sola scritta: "Voy&Vuelvo", cioè "Vado e torno"...

M.L.