



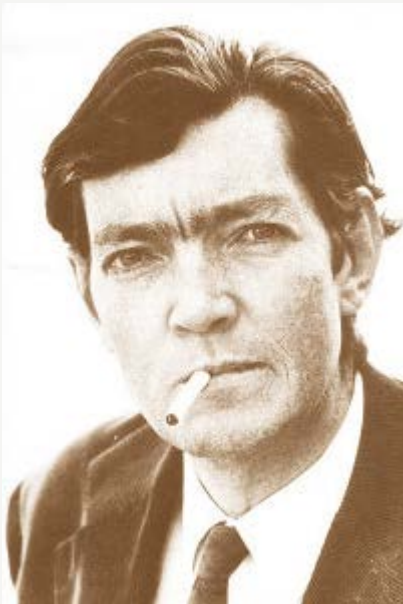
Tracce della meditazione su John Keats in *Las babas del diablo* di Julio Cortázar

Alessandra Ghezzi

Dal 1996 è finalmente disponibile la monografia *Imagen de John Keats*^[1], che Cortázar non acconsentì mai a rendere pubblica^[2].

Si tratta di un'interpretazione dell'opera di Keats di una certa complessità strutturale dovuta all'intrecciarsi nel testo di analisi e considerazioni poetiche, di notizie biografiche su Keats e ricordi personali di Cortázar. A dispetto della sensazione di frammentarietà che può suscitare la sua lettura,

l'opera è poeticamente matura, contiene già tutte le idee su cui si fonda la concezione letteraria dello scrittore argentino. E' un dato significativo che la parte conclusiva del commento alle lettere di Keats sulla poesia^[3] si sviluppa in una sorta di trattato di poetica che sarà interamente ripreso nel saggio *Para una poética*^[4], la formulazione più compiuta della teoria di Cortázar sull'atto creativo.



Julio Cortázar

La stesura delle opere di poetica, tra cui spicca per complessità e articolazione la dichiarazione in forma di ritratto *Imagen de John Keats*, è così ravvicinata nel tempo che il crescente interesse di Cortázar per l'indagine sui procedimenti che presiedono alla composizione di un'opera non può non essersi sovrapposto e intrecciato alla creazione artistica degli anni Cinquanta^[5]. In questi anni Cortázar pubblica almeno due opere molto note che tematizzano l'arte e i suoi procedimenti, il romanzo breve *El Perseguidor* e il racconto *Las babas del diablo*^[6], riunite entrambe nella raccolta *Las armas secretas* (1959), che chiude un periodo contrassegnato da una fervente attività precettistica. Ora, se *El Perseguidor* si colloca in un momento di

passaggio tra una fase dominata dal racconto e un'altra, successiva, che porterà alla stesura del primo romanzo *Los Premios*, *Las babas del diablo* occupa una posizione non meno centrale tra gli scritti di Cortázar.

Il racconto è infatti ancorato al modello letterario di pura creazione immaginativa discusso e commentato nello studio su Keats ma contemporaneamente è percorso da una tensione etica che sarà presente soprattutto nella produzione successiva. L'ipotesi è che una parte delle suggestioni attinte al poeta inglese e poi rielaborate in modo personale nella monografia e un po' più avanti in *Para una poética*, sia servita all'elaborazione del discorso sui modi dell'arte contenuto ne *Las babas del diablo*.

Nel racconto Cortázar ribadisce l'autonomia del prodotto estetico in sintonia con quanto espresso da Keats. Utilizza inoltre l'elemento visionario, su cui insiste molto nella monografia, all'interno della riflessione sull'immaginazione creatrice elaborata nel breve testo. Allo stesso modo estrae dall'immaginario del poeta inglese la metafora della tela del ragno che costituisce il titolo del racconto^[7], malgrado il destino letterario che le riserva ne *Las babas del diablo* diverga notevolmente dalla sua matrice.

1. *Las babas del diablo* e il processo di traduzione della realtà in immagine.

La complessa struttura narrativa del racconto *Las babas del diablo* si regge sulla fiducia riposta nel potere creativo dell'immaginazione, uno dei principi orientativi della ricerca letteraria condotta da Cortázar su un terreno dalle possibilità fantastiche estese nonché filo conduttore della poetica di Keats tracciata dallo stesso scrittore argentino:

Su poesía adolescente se había confiado a la imaginación, para sustituir los tristes panoramas inmediatos por los escenarios boticellianos donde la poesía podía buscar adhesión. Ahora la fantasía es invocada deliberadamente como dispensadora de imágenes a salvo de muerte. Vendrá todavía la etapa final, la de las *Odas*, donde imaginación y mundo tangible se fundirán en una sola realidad que la poesía alcanza. (pp. 206-207)

Nella monografia Cortázar mette in evidenza l'attualità del pensiero del poeta romantico inglese utilizzando un tono complice e spoglio di intellettualismi, intrecciando biografia e saggio, commento critico e elaborazione poetica:

El miedo al anacronismo hace que los biógrafos se trasladen en pleno al tiempo de su cobayo, olvidando a veces que el poeta es ucrónico, no porque su obra *sobreviva*, sino porque él tiene un tiempo propio, en sí, ajeno al tiempo calendario, que lo dispensa del devenir. Todo poeta abita *ahora* este tiempo, y si el biógrafo es también poeta,

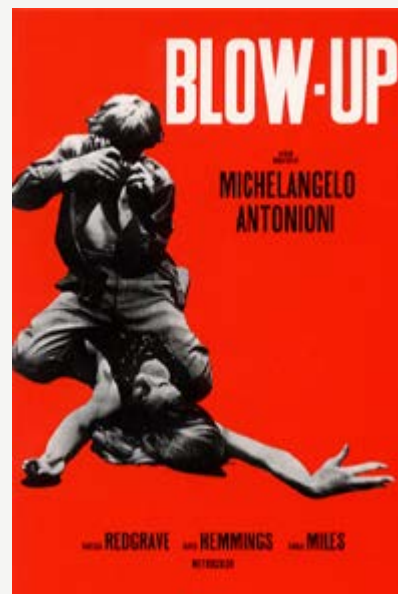
lo que a veces se da,

no hace gran falta que se *sitúe*; ya que está ahí, es decir que el poeta estudiado está aquí. Esto, en todo sentido, *es un lugar común*. (pp. 43-44)

Rompe le barriere esistenti tra due diversi ambiti spazio-temporali, il proprio e quello di Keats, alternando considerazioni personali riferite al tempo della scrittura della monografia a pagine di critica letteraria. A ciò si aggiungono precisi luoghi del testo nei quali le due esperienze di vita arrivano addirittura a fondersi^[8], rafforzando l'adesione di Cortázar alle idee di Keats sulla creazione, alcune delle quali saranno poi riprese ne *Las babas del diablo*.

Il racconto è imperniato su un personaggio, Roberto-Michel, traduttore di professione e fotografo per passione, alle prese con un'inedita coppia di amanti che stimola la sua curiosità e con un fatto insolito: l'animazione della foto ingrandita dei due soggetti. I protagonisti della realtà "rubata" e fissata in un'immagine rigida si animano e invadono il mondo del fotografo, costringendolo a ripensare la scena alla luce di alcuni particolari scartati dall'inquadratura e riproposti in questo particolare frangente.

Gli ultimi due frammenti narrativi, preparazione e scatto della foto (creazione dell'immagine) e disamina della foto (interpretazione dell'immagine) sollevano due questioni connesse alla rappresentazione della realtà. La prima riguarda l'illusorio tentativo del fotografo di ritrarla, risoltosi nella creazione di una realtà altra (la foto: traduzione della realtà in immagine) e la seconda, ulteriore fallimento, il tentativo di comprenderla compiuto ingrandendo la foto e, quindi, cercando di riprodurre le dimensioni della realtà. La narrazione è percorsa da una tensione tra due diversi modi di osservare il reale (l'uno immaginativo, l'altro razionale) che si scioglie con il fallimento della sua riproduzione puntuale, quando la rappresentazione simbolica si palesa come l'unico atteggiamento possibile in arte. Lo stesso concetto è espresso da Keats nelle lettere sulla poesia ed è ampliato e approfondito da Cortázar in relazione



alla teoria del poeta inglese sull'assenza della personalità.

Nella lettera del 27 Ottobre 1818, ribattezzata da Cortázar *Carta del camaleón*, Keats spiega che il poeta non possiede una personalità ma una natura camaleontica, cioè può avvalersi della quasi contemporaneità di molti punti di vista^[9]. Per produrre poesia è necessaria una momentanea perdita di identità che Cortázar commenta come segue:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma (aprehenderla), el conocimiento poético se caracteriza porque, desinteresado de los aspectos conceptuales de la cosa pero angustiadamente interesado en el ser mismo de aquélla, procede por irrupción, por *salto a*, e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente, y renunciando a ser "ese alguien que conoce" para sumirse connaturalmente en la cosa deseada y ser en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético. (p. 495)

Il discorso si sviluppa in un ragionamento secondo il quale la perdita di identità del poeta è possibile liberando l'immaginazione e rinunciando alla razionalità. La meditazione poetica si presenta così orientata da un principio che contrappone due diverse modalità di conoscenza, l'una simbolica e l'altra razionale. Essa troverà una più chiara formulazione nelle pagine della monografia dedicate all'atto creativo, dove la metafora, dispensatrice di immagini, si palesa come l'unico mezzo per annullare l'antagonismo fra essere e cosa, mentre la similitudine rispecchia la volontà di rendere intelligibile la partecipazione, di ridurre l'oggetto in termini mentali. Si tratta di una distinzione tra due diverse sensibilità estetiche: quella che conosce per via immaginativa e un'altra che si affida alla *ratio*, escludendo a priori qualsiasi tentativo simbolico di conoscenza della realtà. Quest'ultima rappresenta un ostacolo alla partecipazione, alla cancellazione di ogni dualismo, perché la sua condotta implica una reazione di difesa nei confronti dell'oggetto.

Nel racconto l'alternanza tra questi due diversi modi di osservare la realtà (tra similitudine e metafora) si definisce nella fase della percezione sensoriale, prima dello scatto della fotografia, quando la ricostruzione dei fatti è vincolata ai dati offerti dalla realtà e l'immaginazione non possiede ancora una propria capacità conoscitiva. La similitudine rappresenta un tentativo di rappresentazione simbolica ancora filtrata dalla realtà mentre con la metafora il passo della rappresentazione è compiuto. Si capisce quindi che l'alternarsi nel testo di similitudine e di metafora corrisponde all'alternarsi di "tentativi di rappresentare" e "rappresentazioni" della realtà fino a quando la produzione dell'immagine si palesa come uno strumento di descrizione ma non di conoscenza (la foto = metafora della congetturalità).

Il fotografo cerca di descrivere il ragazzo, di cui non ricorda il corpo nei dettagli ma a grandi linee la figura, e il corpo della donna, della quale invece gli sfugge l'immagine globale, ma entrambe le descrizioni si chiudono sull'impossibilità di riprodurre l'oggetto osservato. Per quanto affermi di ricordarla nitidamente, il narratore descrive la donna con una similitudine oppure non la descrive affatto. L'ostacolo più imponente che gli impedisce di realizzare il proposito è il linguaggio, il primo degli strumenti che gli sono necessari. Gli aggettivi "delgada" e "esbelta" si rivelano inadeguati a descrivere la donna, tanto quanto lo sono quelli utilizzati per i suoi abiti, descritti per approssimazioni: "vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso" (p. 209). Nella fase della percezione sensoriale, quando la conoscenza della realtà non può che essere parziale, la similitudine si rivela l'unico modo per articolare un discorso che renda giustizia al volto e agli occhi di lei:

Como no tenía nada que hacer me sobrara tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre, metiendo las manos en el bolsillo, sacando en seguida una y después la otra, pasándose los dedos por el pelo, cambiando de postura, y sobre todo por qué tenía miedo pues

esto se lo adivinaba en cada gesto, un miedo sofocado por la vergüenza, un impulso de echarse atrás que se advertía como si su cuerpo estuviera al borde de huida, conteniéndose en un último y lastimoso decoro.

Tan claro era todo eso, ahí a cinco metros- y estábamos solos contra el parapeto, en la punta de la isla- que al principio el miedo del chico no me dejó ver bien a la mujer rubia. Ahora pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara (de golpe había girado como una veleta de cobre, y los ojos, los ojos estaban ahí). (p. 209)

Nel caso della donna la volontà di conoscenza della realtà prende spunto dall'illusione di possedere l'oggetto (il corpo) e si traduce in ricerca dell'immagine (similitudine); quando è l'immagine stessa la fonte di ispirazione della messa a fuoco sulla realtà (descrizione del ragazzo), essa approda all'immaginazione come unico strumento di conoscenza (la metafora). Eccezion fatta per il profilo, di cui trattiene un debole ricordo e che descrive con la metafora: "pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche" (p. 210), sin da subito la figura del ragazzo è un ricordo vago nella mente del fotografo, manca di concretezza, e a questa Roberto-Michel pone rimedio con una descrizione molto dettagliata:

Al filo de los catorce, quizá de los quince, se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con las camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir la cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. En su casa (su casa sería respetable, sería almuerzo a las doce y paisajes románticos en las paredes, con un oscuro recibimiento y un paragüero de caoba al lado de la puerta) llovería despacio el tiempo de estudiar, de ser la esperanza de mamá, de parecerse a papá, de escribir a la tía de Avignon. (p. 210)

Data l'esigua quantità di elementi di cui dispone, ogni tentativo di descrivere l'oggetto si traduce in previsione ma se la proiezione consiste nella capacità di ricavare gli elementi mancanti a partire da quelli dati, in assenza di elementi, eccezion fatta forse per l'età più o meno intuibile, il narratore non può che attingere a strutture di realtà conosciute e finisce per tracciare il profilo biografico di un comune adolescente; quindi, lo stereotipo costituisce il presupposto di una serie di congetture, che si alienano dai dati fino a sostituire la realtà. L'attimo che precede lo scatto della foto è preceduto dal verbo, "immaginar": "Imaginé los finales posibles [...], prevé la llegada a casa [...] y sospeché el azoramiento del chico" (p. 212) e l'osservazione è sostituita dall'immaginazione (dalla visione): "Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena" (p. 212).

Nel campo della libera immaginazione, la descrizione degli eventi non attinge più agli elementi che fornisce la realtà per cui lo stereotipo, che è servito da supporto all'esigua quantità di dati disponibili, è ora rimpiazzato dal cliché letterario: "la mujer rechazando con dulzura las manos que pretenderían desnudarla como en las novelas" (p. 212)

2. Alcune riflessioni teoriche come presupposto di affabulazioni letterarie.

Las babas del diablo contiene un'allusione a Baudelaire tutt'ora irrisolta.

La presenza del poeta francese nel racconto è un dato *in absentia*; egli è evocato ma non recuperato dal ricordo del fotografo, che girellando senza meta nella speranza di incontrare qualche interessante soggetto da fotografare, si ferma davanti all'hotel Lauzun e comincia a recitare alcuni versi di Apollinaire:

..miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que

siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado). (p. 207)

Non c'è dubbio che si tratti di Baudelaire se è vero che dimorò nello storico albergo parigino in compagnia di Théophile Gautier e la citazione è tutt'altro che gratuita se messa in relazione all'accostamento tra Keats e il poeta francese presente nella monografia.

Baudelaire è il primo ad aver formulato il concetto di poesia come scienza specifica, sciolta da tutte le altre discipline, articolando un pensiero sulla creazione dove credere nell'immaginazione inventrice di artifici non significa arrendersi all'irrazionale in modo incondizionato ma pensare che l'immaginazione ordina ciò che viene percepito dai sensi. Cortázar stabilisce un collegamento tra questo concetto di poesia, contrapposto alla teoria dei romantici sull'inconsapevolezza del genio e fondato sull'idea che l'intelligenza svolge un ruolo importante nella creazione artistica, alle idee di Keats sulla poesia. Keats espresse un sentimento di profonda avversione per l'egotismo dei romantici basandosi sulla personale convinzione che la poesia dovesse essere sciolta da altre ragioni che non le proprie. L'esperienza della creazione è perciò riassunta nella storia di Narciso che, chiamato a creare un'opera dal suo dolente monologo, si contempla poeticamente rinunciando all'introspezione soggettiva. Nella misura in cui si china sulla propria immagine senza confondersi con il tutto della propria intimità, si considera come oggetto poetico e comprende sé stesso e la realtà.

Cortázar racconta che la stirpe di Keats è quella dei poeti che si sdoppiano nel giusto Narciso, di coloro che considerano la propria immagine come altro da sé e non come il proprio "impossibile" e "assurdo" doppio, dando enfasi al carattere "altro" dell'oggetto poetico. E' per questo motivo, infatti, che traduce in uno sterile conflitto tra due diversi piani dell'esperienza, l'uno oggettivo e l'altro soggettivo, l'egotismo che Keats considerava il principale errore in cui era incorso il romanticismo di Lamartine e Espronceda. Proclamando l'eresia dello psicologismo, dell'egotismo, dello storicismo e della morale, il poeta inglese avrebbe dunque intrapreso senza mai percorrerlo il cammino della poesia pura percorso da Baudelaire^[10].

(La crítica francesa insiste en fechar la toma de conciencia de la poesía como poesía, a partir de Baudelaire; un estudio cuidadoso de Keats le mostraría que las nociones esenciales surgen con él-aunque el olvido los tape hasta fin de siglo) (p. 476)

Avrebbe diffuso quella coscienza dell'*art pour l'art* che la critica novecentesca era solita attribuire a Baudelaire pur rimanendo ancorato ad un modello classico perché, dice Cortázar:

Lo estético en Keats es la tendencia a elegir lo "bello" (mármol, sol, nube, diosas), en el sentido clásico, y dejar de lado elementos que *poéticamente* son tan válidos como aquéllos: un piolín, una oficina una oficina, una carroña; eso que se restituirá desde Baudelaire e la esfera de la poesía. (p. 534)

Con questo cenno alla portata innovativa dell'arte di Baudelaire, Cortázar non vuole il poeta inglese a confronto solo con quella nozione di poesia che è all'origine del simbolismo ma anche con un aspetto della poesia simbolista, in un certo senso, più "moderno": la raffigurazione delle dimensioni di realtà aperte dalla rivoluzione borghese e industriale: la realtà urbana, di cui Baudelaire è stato uno dei primi grandi interpreti in poesia.

Ora, ne *Las babas del diablo*, la sua presenza è marginale perché il criterio scelto per fotografare la scena prevede l'esclusione di un'automobile, di un elemento tecnologico esteticamente avulso dal contesto. Per un attimo Michel, alter-ego dell'"yo" autobiografico e "culpable de literatura, de fabricaciones irreales" (p. 213), dimentica il nome del poeta francese, adombrandone la figura e

sviscerandone il ruolo in un contesto, il racconto, dove l'immaginazione ordina in un'immagine (la foto) ciò che i sensi percepiscono come contraddittorio e misterioso ma dove la Bellezza è esclusione del visibilmente brutto e sgradevole nel senso del tecnologico. Il fotografo esclude dall'inquadratura un uomo in una macchina che farà irruzione nella scena un istante dopo lo scatto dell'istantanea trasformando un litigio tra due amanti in una scena di tentata istigazione alla prostituzione, di corruzione di minore, di adescamento o quant'altro. Dal momento in cui si insinua il sospetto che egli abbia un ruolo nella scena, la realtà si fa inquietante e la narrazione si carica della tensione di un enigma che non si risolve. Prima di scattare la foto, Roberto-Michel lo esclude dall'inquadratura perché è antiestetico ma gli elementi testuali disseminati nel racconto lo rendono una presenza misteriosa. L'uomo appare sin da subito una presenza poco rassicurante perché si trova in una macchina che già da sola è un oggetto difforme rispetto alla Natura e alla vitalità di una lotta tra due amanti. Accostata ad un insieme di cose che rimandano al movimento, più in generale alla vita: "el viento, la luz del sol, ...y también el chico y la mujer únicos, puestos ahí para alterar la isla" (pp. 211/12), l'automobile, statica come "un farol de alumbrado, un banco de plaza" (p. 211), suggerisce funeste rivelazioni perché, "formando parte (o deformando esa parte de la isla)" (p. 211), è un oggetto "pietrificato", priva di vita. Più avanti, quando Roberto-Michel è intervenuto nella scena cambiando il corso degli eventi, la descrizione dell'uomo rimanda più direttamente al campo semantico della morte, unito a quello dell'immobilismo: "todo el resto era fijo, hombre sin sangre", della decadenza: "con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo, dei colori scuri: "los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra" (p. 211).

Si è detto che la prospettiva scelta tiene conto della bellezza del particolare osservato in relazione al movimento, in particolare a quello degli agenti naturali: "el viento, la luz del sol, esas materias siempre nuevas para la piel y los ojos" (p. 211), contrapposto alla macchina, a: "esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro" (p. 211), pertanto, il contenuto della foto, e quello che propone la sua animazione (ancora un movimento!), sembrano collegarsi alla qualità estetica della scena, cioè all'unico criterio che guida la scelta dei tempi e dei modi per fissarla in un'immagine: "con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris" (p. 212)

3. Immaginazione e Visione.

Autorevoli critici della portata di Emil Volek si sono soffermati a lungo sul concetto di comprensione della realtà come fatto puramente congetturale commentando *Las babas del diablo* in relazione a *Algunos aspectos del cuento*^[11]. Nel saggio appena menzionato la riflessione sul genere racconto si basa sul parallelismo tra arti visive e narrativa e la stessa impostazione (gli accostamenti fotografia/racconto e cinema/romanzo) è condivisa dal racconto, dove la fotografia è il mezzo scelto per articolare il discorso sull'arte. Ora, il riproporsi di questo parallelismo in testi anche molto diversi tra loro ma tutti inerenti l'arte e i suoi procedimenti, rivela che il campo delle arti visive è un ambito prediletto cui attingere spunti e suggestioni soprattutto quando la volontà di Cortázar è indagare le ragioni logiche che presiedono alla stesura di un testo, esporre o affabulare (*Las babas del diablo*) alcuni dei principi su cui si fonda la propria idea di letteratura, sviluppare un ragionamento centrato sulla creazione letteraria.

Lo stesso accostamento torna all'inizio di "Poética", in "Preludio con un pintor dentro" dove Cortázar stabilisce un parallelismo tra il sentimento di protezione e sicurezza dello spettatore mentre osserva la perfetta geometria delle opere di Mirò e l'immobilismo della critica vittoriana prima dell'apparizione degli scritti sulla poesia di Keats. Quando uscirono non furono capiti perché il pensiero sulla poesia andava ricostruito mettendo insieme le osservazioni sparse nelle lettere tra i ricordi e gli aneddoti personali ma anche perché proponevano idee nuove sull'arte. La solidità del

sistema delle convinzioni su cui si basava la critica contemporanea per interpretare la poesia prima di leggere Keats è paragonato alla regolarità solo apparente dei quadri di Mirò, che invece confondono se osservati con attenzione e davanti ai quali, dice Cortázar: “Por una nada, un pedacito de dedo o un redondelito rojo, te resbalas como el agua en el embudo, y te echen un galgo” (p. 469).

Considerato che l'elemento visionario è centrale nello studio su Keats, l'accostamento può essere letto dallo stesso angolo visuale da cui si sono interpretati i testi in cui arti visive e narrativa sono a confronto. Cortázar avvia un discorso che dedica ampio spazio al tema della visione rendendo omaggio all'importanza rivestita dall'attivazione del canale visivo nella poesia di Keats per cui è probabile che una parte delle questioni sollevate intorno al tema gli abbia anche offerto spunti creativi. Ammette di aver trovato confusa la nozione di immaginazione, di aver incontrato una certa difficoltà nel delineare i contorni di questo concetto e nel formulare una definizione in grado di esaurire tutti i modi in cui Keats fruisce il tema. Nel commento a *Endymion* insiste sul potere creativo della visione, altrove, quando la riflessione si sposta sulla conciliazione tra mente immaginativa e intelletto, introduce il *mirar* per contrapporlo al *ver*, quest'ultimo responsabile della lenta consunzione della facoltà immaginativa perché inteso come riposo del poeta dalla vigilanza dei sensi. Solo nel capitolo: “Recapitulación para el lector metódico”, Cortázar dichiara che, in Keats, visione è poesia, nel senso che la creazione si dà sul piano immaginativo-visuale.

Ne *Las babas del diablo* si rinvencono diversi elementi testuali che costituiscono una coerenza di senso (isotopia della visione) e che suggeriscono l'interpretazione visionaria del processo di traduzione della realtà in immagine. Nel breve passo che precede lo scatto fotografico, la vista di Roberto-Michel è occlusa dalle palpebre che come un sipario si chiudono per lasciare il campo libero al pensiero, che deve ordinare la serie delle informazioni (proiezioni) elaborate. Una cortina, “una niebla”, si intromette di nuovo tra l'occhio e ciò che sta fuori nel momento in cui la staticità dell'immagine fotografica si muta in movimento:

De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir, que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla (p. 216).

Ancora una volta, quindi, la luce è quella della semi-oscurità e della “niebla”; il fotografo è costretto a sostenere il negativo dell'incertezza e del dubbio perché, mai come adesso, la fotografia mostra il niente sul quale è stata scattata. Nel momento che segna il passaggio alla visione, egli è sempre nella nebbia, non vede ma “adivina”.

In Keats il riferimento alla luce della semi-oscurità, alla nebbia, descrive la condizione del poeta durante il processo creativo, il momento in cui è costretto a tollerare il fallimento della vista e immaginare, intonando un dialogo con un'essenza che è altrove. Cortázar fa pronunciare al suo personaggio una frase nella quale si riconosce l'enunciato “I'm in a Mist” (sono nella nebbia), più volte ripetuto nelle “Lettere sulla poesia”, come si legge nella lettera del 3 Maggio 1818, nella quale Keats intende paragonare la propria condizione a quella di Wordsworth quando compose *Tintern Abbey*^[12]. Un analogo sentimento di sfiducia rispetto alla capacità del poeta di capire e rappresentare la realtà accompagna, e investe di senso, il commento all'opera di Keats (lettera del 26 Luglio del 1951):

Seguro estoy, después de seis meses de trabajar noche a noche sobre los textos keatsianos, sobre mis recuerdos, sobre mis “iluminaciones”, que no tengo de la realidad más que una idea provisoria y lamentable- como la tenía el mismo Keats, que se salvaba por su prodigioso don lírico, que iba más allá de él-. A veces, con lo que pueda yo tener de poeta, entreveo fulgurantemente una instancia de esa Realidad: es como un grito, un relámpago de luz cegadora, una pureza que duele. (p. 256)

Ne *Las babas del diablo* l'incertezza dello sguardo è riproposta a conclusione dell'animazione della foto, quando la scena torna al suo stato di immobilità senza subire alcuna variazione di sostanza, compresa la fuga del ragazzo, che infatti si rinnova:

y en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro *fuera de foco* que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escapar, lo veía corriendo, *otra vez en foco* (p. 218)^[13].

La vista sfuocata non solo conferma l'incertezza del vedere ma sottolinea la sua natura visionaria attraverso l'immagine dell'uccello che prende il posto di quella del ragazzo in fuga. La stessa metafora era stata utilizzata per descrivere il ragazzo ("pájaro azorado") ma qui è ripresa senza l'aggettivo "azorado", che non ha più senso di esistere dal momento in cui il ragazzo è salvo per la seconda volta e il pericolo che il suo tragico destino possa darsi in un altro tempo, oltre quello dell'arte, è scampato. La metafora dell'uccello inevitabilmente rimanda all'usignolo di Keats, che riassume l'essenza stessa della creazione. Nella poetica keatsiana il poeta percepisce la vibrazione di un'incertezza sospesa nel tempo che caratterizza il momento del trapasso da uno *status* ad un altro successivo e differente e, quindi, il momento della creazione, cercando di raggiungere l'Altro, l'usignolo, per mescolarsi con esso.

Nel racconto gli uccelli si ripresentano allo sguardo visionario del fotografo nell'ultimo frammento come parte di uno scenario in cui il passaggio delle nubi, il sole, gli uccelli e uno squarcio di cielo si alternano in un movimento perpetuo:

el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al réves, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión. (p. 219)

4. Partecipazione *versus* Distacco

Nella lettera del 19 Febbraio 1818 indirizzata all'amico Reynolds, Keats esprime l'idea che la poesia, per essere spontanea, deve partire dall'affetto del cuore ed essere eccessiva, la più alta rappresentazione dei sentimenti umani, ma non singolare, ovvero esotica e straordinaria. Il concetto è affiancato da una specie di apologia dell'indolenza, secondo la quale il poeta non deve cercare la cosa ma farsi trovare da essa, che Cortázar traduce in passività, intesa come disponibilità del poeta alla ricezione degli stimoli^[14].

Ne *Las babas del diablo* la stessa tensione riassume la condizione di Roberto-Michel, anch'egli permanentemente in bilico tra vigilanza sulla qualità estetica delle cose e disponibilità ad accogliere gli stimoli offerti dall'esterno. Poco prima dell'incontro con l'inedita coppia, il sole e il vento in perenne mutamento rappresentano quella continua tentazione al disimpegno, alla disattenzione cui Roberto-Michel non potrà indulgere fin tanto che guarderà il mondo con gli occhi del fotografo^[15]. In questo specifico contesto, la Natura offre al fotografo la possibilità di abbandonarsi al fluire incontrastato dei suoi elementi mentre il suo impegno consiste nel mantenere lo sguardo attento sulla qualità estetica delle cose:

podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, sin que me ocurriera pensar fotográficamente las escenas, nada

más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo. (p. 208)

Cortázar attinge alla Natura anche per riempire la maggior parte delle parentesi di cui è punteggiato in particolare il primo ma anche il secondo e una parte della terzo frammento del racconto. Più cresce l'interpretazione della realtà e più le parentesi si fanno esigue, fino a scomparire del tutto negli ultimi due frammenti del racconto: l'animazione della foto e la visione della natura. Le parentesi fanno da contrappunto ad ogni passo del processo di traduzione della realtà in immagine fino al momento in cui l'interpretazione dell'immagine (l'animazione della foto) sostituisce l'immagine (la foto) e la realtà torna ad essere un insieme di segni potenziali (la visione della natura).

La Natura, quindi, simboleggia la realtà quando è un insieme di segni potenziali ma, alla vitalità che ne contraddistingue la funzione nel testo, ora in contrasto con la fissità che anticipa le oscure rivelazioni, ora simbolo di infinite possibilità di interpretazione, va contrapposta l'immagine contenuta nel titolo, la ragnatela o altrimenti detta "las babas del diablo". Scegliendo questo modo per nominare la tela del ragno e escludendo l'altro, "los hilos de virgen", Cortázar sembra alludere ad un demiurgo maligno che tiene le fila di questa trama ma, a mio avviso, il più immediato dei collegamenti stabiliti dal testo con la materia diabolica è alla realtà funesta sulla quale si schiude lo sguardo del fotografo. In ragione della prospettiva presaga di corruzione e violenza, Cortázar riserva un destino letterario diverso all'immagine con cui Keats ha dato vita ad una delle metafore più discusse e commentate dei suoi scritti sulla poesia. Oltre a dover essere inquadrata nell'ambito della critica che il poeta inglese muove agli eccessi del romanticismo come giusto esempio di eccesso che fuoriesce da sé per poi recuperarsi, l'immagine del ragno spiega il principio di spontaneità della poesia:

"Ora a me pare che chiunque potrebbe come il Ragno filare dal suo interno la propria Cittadella fatta d'aria; i punti delle foglie e dei rami su cui il Ragno si appoggia all'inizio sono pochi, eppure esso riempie l'aria delle proprie circolari volute di squisita bellezza. L'uomo dovrebbe accontentarsi di appigli altrettanto scarsi sui quali appuntare la fine Tela della su Anima, e tessere un ordito ideale di simboli decifrabili dall'occhio spirituale, di dolcezze godibili dal tatto spirituale, di spazio per il suo fantasticare, di immagini di esatta precisione di cui godere^[16]"

La stessa metafora utilizzata in un discorso metanarrativo come quello articolato ne *Las babas del diablo* può far riferimento all'ampio potenziale di significazione di un'opera costruita su pochi e semplici elementi. Messa in relazione col contenuto del saggio *Algunos aspectos del cuento*, dove Cortázar afferma che il tema di un racconto deve essere eccezionale, cioè in grado di evocare una realtà molto più vasta di quella che circonda, la tela del ragno può sottintendere la fonte sorgiva della narrazione: un singolo evento o aneddoto. Questo concetto rivisto alla luce dell'allusione al lato oscuro della realtà contenuta nel racconto, offre un'interpretazione del genere racconto che è quella di un'orditura maligna, dove l'uomo è alternativamente vittima e carnefice, mosca e ragno.

Nel terzo ed ultimo frammento del testo, Roberto-Michel sviluppa una serie di ingrandimenti fino a riprodurre una copia grande "casi come un afiche" (p. 215). Cerca di avvicinarsi alla realtà, se non altro alle sue dimensioni, ma la foto non aggiunge niente di nuovo e, ancora una volta, la descrizione dei soggetti fotografati rimanda al campo semantico della morte unito a quello della fissità:

Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto, *nubes y piedras confundidas*^[17] en una sola materia inseparable (p. 215)

La riproduzione fedele dei dettagli della scena (l'ingrandimento) inganna figurando come ragione prima della sua animazione, tuttavia, solo la ri-adozione dell'antecedente prospettiva aiuta a sciogliere questo punto della vicenda. Solo allora, infatti, quando l'occhio si pone nella stessa traiettoria visiva che aveva con l'obiettivo, i soggetti cominciano ad animarsi. L'animazione genera l'illusione di esistenza di una seconda dimensione; l'insospettato movimento dei soggetti, già da solo alterazione di un ordine, crea nel lettore l'aspettativa di una soluzione, peraltro alimentata dalla citazione contenuta nel frammento che lo precede. Infatti, la frase "*Donc, la second clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés*" (p. 216), estrapolata dal trattato di José Norberto Allende che Roberto-Michel sta traducendo, tradotta al francese e, quindi, "falsificata" nel linguaggio, allude a una possibile doppia lettura dei fatti. L'allusione apre uno spazio di ambiguità ma la citazione del trattato di Norberto Allende occupa quella particolare posizione nel testo perché mette insieme due attività, il fotografare e il tradurre, due processi di traduzione di un codice in un altro. Nell'istante in cui la foto si anima, le due attività si intrecciano, il discorso si traduce in un nuovo discorso e lo sguardo di Roberto-Michel si "schioda" sulla visualizzazione di una nuova congettura.

Gli elementi che si aggiungono alla foto, quelli che emergono con la sua animazione, sono due: l'effettiva partecipazione dell'uomo nella scena e la rinnovata fuga del ragazzo; questi dati sono raccolti in quel lasso di tempo che va dallo scatto della fotografia al momento in cui il fotografo lascia fisicamente il luogo della scena; scatta una foto, che al solo farsi è intervento sulla realtà (la fuga del ragazzo) e, un istante dopo, partecipa attivamente alla scena con un breve scambio di battute con la donna. Solo allora, cioè quando il fotografo raccoglie nuovi dati alterando il corso degli eventi, la scena vuol dire corruzione, pericolo, tentata istigazione e cioè nuove congetture su una porzione di realtà esperita, che si ripropongono durante l'animazione come più di senso rispetto al contenuto della foto. L'animazione, quindi, "falsifica" la foto, la arricchisce nel senso della sua interpretazione ma non dice niente di nuovo sulla scena, che, così com'è ri-prodotta nel passaggio da stasi ad movimento, si chiude su un più di ambiguità. Si può infatti affermare che si è trattato di tentata istigazione, di adescamento o altro?

La verità rimane inaccessibile; essa si dà come verità congetturale e soggettiva attraverso la ri-adozione di uno stesso punto di vista non più proiettato sulla realtà ma sulla sua rappresentazione. L'unica cosa certa è la fuga del ragazzo. Il fotografo quindi si è lasciato coinvolgere dalla problematicità del mondo su un piano interpretativo ma non rappresentativo; tuttavia, guidato da uno sguardo puntato sulla qualità estetica delle cose e, quindi, sciolto da qualsiasi obbligo di referenzialità alla realtà ne ha raccolto un aspetto marginale e estetizzandolo ha compiuto un'azione dalle conseguenze eticamente positive.

5. Una riflessione etica come ipotesi conclusiva

Si è sostenuto che una parte delle suggestioni poetiche introdotte da Keats ha, con tutta probabilità, ispirato la stesura de *Las babas del diablo*. I primi interessanti di Cortázar all'opera di Keats risalgono agli anni '40, quando scrisse "*La urna griega en la poesía de John Keats*"^[18], il primo degli articoli imperniati su una figura che sarà destinata a diventare centrale nell'evoluzione del suo pensiero critico.

Negli anni Cinquanta il riconoscimento di Keats da parte di Cortázar è profondo. Keats è, per Cortázar, uno dei protagonisti dello spostamento dello scrittore da un terreno storico-psicologico ad uno immaginativo-simbolico. Egli si riconosce nella lezione del poeta inglese quando in aperta polemica con l'egotismo romantico afferma che l'arte deve essere sciolta da altre ragioni che non le

proprie, poiché, in caso contrario, diventa lamento o insegnamento; ma ciò che in Keats è rifiuto per l'autobiografismo, inteso come dominio dell'esperienza personale sul mezzo poetico, per Cortázar è rifiuto di piegare le ragioni dell'arte all'ingenuo impegno contenutistico.

Per l'intero ciclo di produzione artistica il sentimento di sfiducia nella riproduzione fedele della realtà, che, ne *Las babas del diablo*, è espresso attraverso il tentativo fallito di capire la realtà ingrandendo la foto, resta sostanzialmente invariato e lo scrivere *per* si traduce in atmosfere in grado di evocare ma mai in riferimenti espliciti. A conclusione del processo di maturazione artistica, la letteratura di pura creazione immaginativa si rivelerà insufficiente a contenere le ragioni del conflitto nascente tra operazione individuale e idealizzazione di tipo socialista^[19] ma anche la parte più "compromessa" della sua produzione artistica, quella collocabile tra il '68 e il '77, mostra i segni di un'autonomia critica consacrata ad un concetto di rivoluzione inteso come lotta al dogmatismo in perpetua libertà creativa.

Un sentimento di tale complessità non è che il punto di arrivo di un lungo percorso di artistica militanza che affiora negli scritti giovanili sotto forma di insofferenza rispetto alla difficile conciliazione tra impegno politico e libertà estetica. Nell'ultima parte di *Imagen de John Keats* il concetto di "vigilanza" è infatti rivisto alla luce di una nuova inquietudine del poeta inglese, già presente in sporadiche dichiarazioni di inadeguatezza a parlare al cuore dell'uomo. Cortázar si sofferma con particolare attenzione sulla quella parte della produzione dove, tra gli affetti di Keats, comincia a farsi spazio l'esigenza di render conto di quella parte della natura dell'uomo che rispecchia la disdetta, il dolore e l'infermità del mondo:

-en el acto poético final de su vida creadora-John quiso operar desde el poema mismo, que para él bastaba como entidad stisfactoria y cumplida, un paso, una trascendencia al mundo sufriente del hombre. Quiso ver (y eso se llama *Hiperión* y sobre todo *La caída de Hiperión*) si su poesía lo proyectaba hacia una *togetherness*, una com-pasión directa, de acto y presencia, una aceptación tal que le permitiera *avanzar por fuera de la poesía* hacia una *oneness* final, una reconciliación absoluta con el mundo. (p. 485).

Diciamo che, in *Imagen de John Keats*, l'ansia di partecipazione lascia tracce evidenti nelle fugaci allusioni al presente storico che fanno da contrappunto alla meditazione estetica. Per quanto Cortázar si mostri ancora radicalmente scettico rispetto all'ipotetica funzione etica dell'arte, il processo di politicizzazione che anima il suo impegno intellettuale motiva un'insofferenza che muove i primi passi sulle orme delle inquietudini di Keats:

el poeta nada puede hacer "por las luchas de los humanos corazones" aparte de su poesía. Y que ésta accederá, por infrecuentes caminos aislados y remotos, a unos pocos corazones, *siempre y cuando les hables de otra cosa*. Por otra parte, no hay que ser ingenuo; a la hora en que escribo mi radio me está informando que en Corea acaban de desaparecer dos divisiones enteras de americanos, a quienes hace tres días su estúpido general había prometido enviar a casa para Navidad. (p. 70)

Malgrado questi primi sintomi di trasformazione, in *Imagen de John Keats*, Cortázar resta fedele al pensiero del poeta inglese con una citazione di un frammento della lettera del 22-9-1819 che recita "Sólo sirvo para la literatura" (p. 489). E' ne *Las babas del diablo* dove sembra aprirsi uno spazio di ambiguità e riproporsi l'interrogativo: "L'arte può salvare il mondo?". La rinnovata fuga del ragazzo indubbiamente solleva quest'interrogativo.

Note

[1] Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996. Tutte le citazioni fanno riferimento a quest'edizione.

[2] Si è cercato di capire le ragioni del prolungato occultamento dell'opera perlustrando i tre volumi di carteggi (Julio Cortázar, *Cartas 1937-1983*, Voll. I/II/III, Buenos Aires, Alfaguara, 2000). Ne è emerso un Cortázar diviso tra la volontà di confrontarsi sulle questioni affrontate nella monografia che non esclude l'ipotesi di una pubblicazione del testo e un altro restio a permetterne la diffusione. In questo quadro inerte e contraddittorio, forse l'unico elemento in grado di spiegare l'"autocensura" dell'autore consiste nella provvisorietà delle traduzioni dei testi di Keats.

[3] L'edizione degli scritti di Keats consultata è quella italiana curata da Nadia Fusini. Cfr. John Keats, *Lettere sulla poesia*, Milano, Feltrinelli, 1998.

[4] Julio Cortázar, *Para una poética*, in *Obra Crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1994.

[5] *Imagen de John Keats* (1950-1952) è infatti preceduto da *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, scritto nel 1947 e rimasto inedito fino al 1994, e seguito da *Para una poética*, pubblicato per la prima volta nel 1954 sulla rivista "La Torre".

[6] Julio Cortázar, *Las babas del diablo*, in *Los relatos I*, Madrid, Alianza, 1995. Tutte le citazioni fanno riferimento a quest'edizione.

[7] "Babas del diablo", letteralmente le "bave del diavolo", è uno dei modi per definire la tela del ragno, chiamata anche "los hilos de la virgen", capelli d'angelo.

[8] "No sé por qué este viaje al norte que va a emprender John Keats en el verano de 1818, me devuelve a esas andanzas por Chile. Tal vez porque ambos viajes fueron principalmente pedestres, con la presencia constante de las montañas y los lagos" (p. 178).

[9] "Ciò che sconvolge il filosofo virtuoso, delizia il Poeta camaleonte. Non fa mai male, né quando si sente attratto verso il lato oscuro delle cose, né quando gode del loro lato luminoso; perché in entrambi i casi tutto si risolve in riflessione. Il Poeta è la più impoetica delle cose che esistono; perché non ha identità, è continuamente intento a riempire qualche altro Corpo- il Sole, la Luna, il Mare e gli Uomini e le Donne, che sono creature di impulso, sono poetiche e c'è in loro qualcosa di immutabile, ma il poeta no; no ha identità, è certamente la più impoetica delle Creature di Dio.", John Keats, *Lettere sulla poesia, cit.*, p. 127.

[10] Il quale, a sua volta, ne riconosceva l'iniziatore nello scrittore americano Edgar Allan Poe, com'è reso noto dal commento al preludio del poema *The Raven* intitolato "The Philosophy of composition". Il breve testo, che Baudelaire tradusse "Genesis della composizione" e poi riscrisse nella nota *Notes Nouvelles sur Edgar Allan Poe*, è l'esposizione del metodo che avrebbe guidato Poe fino alla stesura del poema. Le opinioni in merito al ruolo dell'intelligenza nella creazione artistica che Baudelaire elaborò raccogliendo e sviluppando alcune suggestioni teoriche di Poe, dovevano essere note a Cortázar, che si dedicò a fondo allo studio dell'opera dello scrittore americano e prese posizione nel dibattito che divise gli intellettuali. (cfr. *Notas sobre lo gótico en el Río del la Plata*, in *Obra Crítica III*, Madrid, Alfaguara, 1994). A partire dalle dichiarazioni di Mallarmé, la critica si spaccò su due fronti: l'uno favorevole all'idea che la dichiarazione di Poe fosse un mero gioco intellettuale, l'altro, che conta sull'adesione postuma di Cortázar, all'ipotesi che quello dichiarato da Poe fosse il vero metodo adottato per comporre il poema. Il ritratto di Poe, apparso con il titolo *Vida de Edgar Allan Poe*, si colloca in un periodo importante ai fini della riflessione sull'arte; esso infatti è stato scritto tra la stesura di *Imagen de John Keats* (1948-52) e la pubblicazione della raccolta *Las armas secretas* (1959). Lo studio di Poe offrì inoltre a Cortázar spunti di diversa natura come, ad esempio, il criterio tematico e non cronologico di organizzazione de *Las armas secretas*, lo stesso adottato da Poe per i suoi racconti.

[11] Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, "Cuadernos Hispanoamericanos", n. 255, Marzo 1971, pp. 403-416.

[12] "Non si vede una proporzione di bene o di male. Siamo nella nebbia. Noi due ora siamo in questa condizione. Sentiamo il "peso del Mistero". Per quanto riesco a capire a questo punto era Wordsworth quando scrisse Tintern Abbey e mi pare che il suo Genio consista nella forza di esplorare quegli oscuri Passaggi", John Keats, *Lettere sulla poesia, cit.*, p. 106.

[13] Il corsivo è mio.

[14] L'idea riaffiora nella *boutade* di Picasso "Yo no busco, encuentro", più volte ripetuta dallo scrittore argentino per illustrare il proprio criterio di scelta dei temi e delle forme più idonee per raccontarli.

[15] "cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra", (p. 208).

[16] John Keats, *Lettere sulla poesia, cit.*, p. 83.

[17] Il corsivo è mio.

[18] Pubblicato per la prima volta nella "Revista de Estudios Clásicos" dell'Universidad de Cuyo nel 1946 è contenuto in uno dei volumi in cui sono raccolti tutti gli scritti critici. Cfr. Julio Cortázar, "La urna griega en la poesía de John Keats", in *Obra Crítica II*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 25-77.

[19] Com'è esplicitato nella lettera che Cortázar indirizzò a Fernández Retamar, poi inclusa nella miscellanea di scritti: *Último Round* con il titolo "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", Madrid, Debate, 1994, pp. 371-383.

