

SILVANA SERAFIN

LA PROSOPOPEA IN “PEDRO PÁRAMO” DI JUAN RULFO¹

Nella retorica classica prosopopea “è la figura mediante la quale lo scrittore fa parlare un personaggio assente o lontano, o defunto”². La sua utilizzazione corrisponde pertanto ad un infralinguaggio che Rulfo applica ad un inframondo, popolato di morti parlanti: nel superare l’aneddoto letterario egli crea una metafisica vera e propria, corrispondente ad una precisa visione della morte estesa a tutti i personaggi che, lungi dall’essere dei fantasmi, sono presenze in carne ed ossa, sensibili e pensanti, ricchi di passione, di aneliti e di speranze. Essi, dopo avere percorso il proprio cammino su questa ‘valle di lacrime’, riposano nel vuoto delle tombe, continuando ad avvertire sensazioni. Tale visione si inserisce nel concetto di morte propria del popolo messicano in grado di accettare la cessazione biologica convinto della rigenerazione infinita del mondo.

Depurata dalla paura o dai rimorsi, la “fine” giunge silenziosamente protettrice, avvolta in una rassicurante atmosfera nebulosa che riporta allo stato prenatale, in una terra divenuta matrice suprema, come indicano le parole di Juan Preciado, unico personaggio apparso vivo nel libro: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón”³. Ricordiamo, inoltre, l’episodio della morte di Miguel Páramo, quando nel dialogare con Eduviges egli riferisce di un mondo vaporoso, inconsistente, suscitando la meraviglia della donna che replica: “Loco no, Miguel. Debes estar muerto” (p. 26).

In tale libertà di pensiero Rulfo si spinge oltre tramutando i morti in personaggi di romanzo. Già Dante, prima di lui, ricorre a tale espediente, anche se con proposito diverso: Rulfo desidera stupire, mentre il sommo poeta inventa una situazione peculiare per creare un’opera d’arte. La stessa impressione risulta diversa, poiché lo scrittore messicano mette in scena esseri comuni, e non poeti famosi, amanti celebri... Non vi sono, grida, precipizi, cerberi in quanto la morte è il prolungamento della vita, in cui è possibile parlare e soffrire. La visione della tomba, priva di decomposizione corporea, non suscita orrore semplicemente perché si tratta solamente di un buco scavato nella

¹ Messico 1918-1936. Tra le sue opere figurano: *El llano en llamas* (1953), raccolta di racconti, il romanzo *Pedro Páramo* (1955) e *El gallo de oro* (1980), una collezione di testi scritti per il cinema.

² A. MARCHESI, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 213.

³ J. RULFO, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 61. Da questo momento in avanti le citazioni, tratte dalla seguente edizione, riporteranno la pagina tra parentesi all’interno del testo.

terra, dove il morto, all'interno della cassa, giace disteso per l'eternità in posizione supina ["Estoy aquí boca arriba, [...] dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta" (p. 79)]. Lontana è pure la descrizione di Asturias che, al riguardo scrive: "Las tumbas no besan a los hombres, [...] los oprimen mucho, [...], son camisas de fuerzas que los obligan a soportar quietos, inmóviles, las cosquillas de los gusanos, los ardores de la descomposición"⁴.

Dando al racconto forma di prosopopea, Rulfo crea l'allegoria massima, ovvero nel concepire l'aldilà come trascrizione dell'inferno cristiano, egli elabora un universo a tre dimensioni – cielo, terra e inferno – costantemente sotto controllo. Inoltre, nel dare voce ai defunti viene demistificata l'entità religiosa assunta dalla morte che si riappropria dell'antica concezione di fine in opposizione a quella cristiana: l'uomo è condannato a morire sottostando ai disegni del proprio destino.

L'imputridimento "interno" dei personaggi corrisponde alla catarsi geografica del villaggio il quale, in seguito alle molteplici rivoluzioni che hanno sconvolto il Messico intero, si spopola ogni giorno di più, mentre coloro che rimangono perché incapaci di abbandonare i propri morti, vivono in una costante apatia. L'opera di Rulfo è, pertanto, l'allegoria del Messico rurale agonizzante, avviato ad un processo di autodistruzione, in balia di possidenti terrieri che lasciano incoltivate le terre e abusano, in virtù di poteri semifeudali, dei sudditi spettatori inermi.

Attraverso l'utilizzazione della prosopopea che non pone limiti, Rulfo allarga le possibilità del linguaggio, annulla le barriere tra vita e morte e costruisce un mondo in cui le due entità convivono senza opporsi l'una all'altra, o meglio, sono l'una conseguenza dell'altra, prolungamento della vita sensoriale dell'individuo, della società e della natura. Una "realtà" fantastica creata dal progressivo sentimento d'imprecisione, evidenziato da locuzioni dubitative del tipo: "Yo imaginaba ver aquello", "como si hablara consigo misma", "la llanura parecía una laguna transparente", "Todo parecía estar como en espera de algo", "Tal vez encuentre un vicino viviente", "si es que todavía vive", "Parecía que me hubiera estado esperando", "sentí que íbamos caminando", "Yo no supe que pensar", "como si hubiera tenido atravesar una distancia muy larga", "me parece raro".

Via via che cresce la percezione di Juan Preciado, aumentano i dubbi, le perplessità dovute anche al ricorso del tempo imperfetto che, per definizione, nega la possibilità di continuità dell'azione presente, rivelando il livello temporale di un microcosmo isolato, al di fuori del tempo quotidiano e del condizionale passato, tempo ipotetico per eccellenza. Il dubbio, la considerazione di un momento trascorso sono intesi, pertanto, come sdoppiamento dello spirito, in grado di congiungere tempi opposti in una dimensione evanescente.

Il fantastico si sovrappone al reale, deformandolo, rendendolo ambiguo, fino a creare una nuova realtà impalpabile, modulata soltanto da echi e da mormorii, e popolata da ombre trasparenti e mute, avvolte in un grigiore uniforme. Una realtà che, alla fine, viene accettata dal protagonista ["Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo" (p. 14)].

Nel fluttuante mondo fantastico, non succede mai nulla; nemmeno gli eventi più radicali sconvolgono l'equilibrio quotidiano. La morte stessa di Juan Preciado serve soltanto a facilitare la comunicazione con gli altri defunti. Ugualmente non sono spiegati,

⁴ M.A. ASTURIAS, *El Señor Presidente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (1946), p. 134.

quei fenomeni magici che rendono loquaci i morti, in grado di vivere una relazione “normale”, anche nella tomba, o di possedere un sesto senso capace di abbattere le barriere temporali e spaziali. Non c'è nulla da spiegare: l'uomo porta in sé la soluzione.

Rulfo preferisce nascondere l'esplicito in favore dell'implicito per cui sovente egli procede per omissioni offrendo descrizioni di tipo restrittivo. La focalizzazione si effettua nella non-presenza come si coglie fin dalla descrizione iniziale di Comala dove “No había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules” (p. 12). Ciò rientra nella stessa concezione del mondo in cui l'autore sembra percepire il “nulla” prima del “tutto” e considerare della realtà soltanto ciò che manca. Nella dialettica tra senso manifesto e senso nascosto egli cela l'allegoria che esprime soprattutto attraverso la litote, o sovrapponendo – per opporle – due realtà differenti, come quando Juan Preciado afferma: “Me sentí en un mundo lejano” (p. 15).

È anche attraverso la degradazione che il senso allegorico si rafforza: lentamente sia il lettore sia Juan Preciado avvertono che l'entrata a Comala è, in realtà, la figurazione della discesa all'inferno caratterizzata dal calore intenso, dal “puro calor sin aire” (p. 9). Rulfo dà ai miti eterni dell'inferno e del paradiso una nuova formula, sorta dal sincretismo spirituale di cui è espressione. Tuttavia egli trasfigura la base reale dell'edificio narrativo offrendo un campo semantico, proprio dell'esperienza emozionale dello spazio i cui elementi principali sono la morte, la solitudine, l'inferno immersi in una atmosfera diffusamente cupa. Bianco, grigio e nero sono i colori di una gamma cromatica ridotta, ma simbolica, in quanto essi aumentano la connotazione negativa degli eventi. In effetti “un cielo plomizo, gris, aun no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda [...], (p. 28) anticipano la morte di Pedro Páramo.

L'ambiente fantomatico, fusione di realtà e irrealtà è senza limiti e senza frontiere, teatro nebuloso in cui gli uomini, sono condannati ad essere soltanto un'ombra sotto l'influsso della luna. Essa proietta una luce d'argento gelida e polarizza ogni tipo di maleficio mentre assiste al compiersi del destino dell'umanità o a momenti singolarmente felici [“Se me perdían los ojos mirándote, había una luna grande en medio del mundo” (p. 128)]. Rulfo utilizza la luna nei molteplici aspetti di minaccia e di augurio, di istigazione e di complicità fino a personalizzarla per presentare la tristezza degli uomini: “Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso” (p. 109). Luna di solitudine, essa appartiene al mondo notturno, intenso di emozioni intime, senza concessioni al romanticismo. È una sorta di occhio di Caino che perseguita l'uomo, ne osserva movimenti e sensazioni durante l'eternità.

In questo mondo desolato, in cui il sole, sommerso dal diluvio, non ha ancora recuperato il calore, la terra tradisce i propri figli rimanendo sterile, negando i frutti o rendendoli amari nel prefigurare l'aldilà. L'esempio delle arance acide è sintomatico della perdita del paradiso e del peccato originale. Dalla memoria dei protagonisti scaturisce, tuttavia, una nota di ottimismo: essi resuscitano un mondo scomparso, danno al romanzo consistenza e dinamismo offrendo uno spazio nuovo, illimitato e soggettivo. I *flash back* di Pedro, di Susana, le parole di Dolores costituiscono una catena di punti luminosi che fanno brillare la natura come si evidenzia dalla seguente descrizione: “Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todos los colores” (p. 16); ed ancora “[...] cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul” (p. 80). Nel trasmettere lo stato d'innocenza Rulfo abbandona la monotonia del bianco, del grigio e del nero in favore della vitalità di colori [“El dulce de menta es azul, amarillo y azul, verde y azul” (p. 92)] e al mormorio delle voci subentrano le grida festose dei bambini che giocano [“Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez hay canciones; tal vez voces mejores” (p. 29)]. A tutto ciò Rulfo aggiunge un elemento fondamentale: la luce la cui tonalità particolare rende le immagini inconsistenti.

Lo spazio del ricordo fatto di alberi, di fiori, di animali, di odori, di case animate, appare molto più ampio dell'Inferno di Comala, pur condividendone le medesime dimensioni fisiche. La presenza del mare con l'implicita simbologia di libertà, di infinito e di sensualità, allarga ulteriormente detto spazio. Un esempio per tutti è offerto dall'osmosi Susana/mare⁵ la cui conseguenza è il raggiungimento di dimensione cosmica.

Tale dimensione illimitata, più reale dello spazio effettivo, è concepita con i cinque sensi, a differenza di Comala percepita con un sesto senso che fa scomparire tutti gli altri: "Toqué la puerta, en falso [...]" (p. 13); "Siento el lugar en que estoy y pienso" (p. 80); "entonces es cosa de mi sexto sentido" (p. 25). Rulfo usa le sensazioni per invertire le due realtà, rovesciando completamente il concetto spaziale. Mano a mano che lo spazio del ricordo si allarga, quello "reale" di Comala si restringe sempre più, sino a ridursi in una tomba: "Hay multitud de camino. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que infila derecho en la sierra [...]. Este otro de por acá [...]. Y hay otro más que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos" (p. 54). In realtà "todos los caminos están enmaranados de brenas" (p. 57), il che traduce l'impossibilità di fuggire: la tomba è un carcere che esclude "el más allá", difficilmente raggiungibile.

Per esprimersi totalmente il mondo evanescente di Rulfo ha bisogno di disgregare la linea tradizionale del racconto la cui pienezza deriva dalla consapevolezza che il destino umano non può essere incluso tra due punti fissi, che gli avvenimenti della quotidianità non sono legati in maniera esplicita e logica, che le cause e gli effetti non sono obbligatoriamente uniti in un rapporto dialettico e che, infine, ciò che regge il mondo non può essere previsto. Da qui la complessità dell'opera da cui emerge la contingenza degli esseri e delle cose, la vita come inizio della morte e l'utilità di ipotesi diverse, compresa la prosopopea, per esprimere l'effimero umano.

⁵ Il motivo dell'acqua è reiterato. Normalmente esso introduce i ricordi d'infanzia di Pedro Páramo scandendo musicalmente il romanzo alla stregua di un *estribillo*, evitando al lettore l'imbarazzo di chiedersi chi stia narrando al momento. Così quando si legge "Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en tí, Susana" (p. 19) è certo che si tratta di Pedro. L'acqua ha anche valenza di resurrezione facendo sorgere momenti della vita sepolti da tempo e i morti stessi. Dorotea afferma a proposito dell'umidità: "Lo que pasa con estos muertos viejos, es que cuando les llega la humedad, empiezan a removerse y despiertan" (p. 82). I due concetti di vita/morte sono pertanto annullati. La pioggia, poi, è considerata alla stregua di una divinità che cade sulla terra per mescolarsi con la vita degli uomini. È anche datrice di vita e di allegria per il mondo contadino: "Las gallinas engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lobricas desenterradas por la lluvia" (p. 65). Come il *Popol Vuh* e le religioni cosmogoniche testimoniano essa, inoltre, è fecondazione e rigenerazione della terra: "ver como la lluvia desfloraba los surcos [...] ven aguita, ven. Acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto" (p. 66). L'acqua è, tuttavia, l'elemento che permette d'infiltrare il lettore nel mondo dei morti, delle lacrime: "Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?" (p. 60). Si evidenzia un ulteriore aspetto: nella religione cristiana terra + acqua = fango, ovvero peccato, disgregazione della materia: "El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo" (p. 61). Molte volte Rulfo si riferisce alle gocce di pioggia come se esse fossero lacrime ["las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas" (p. 19)] a sottolineare la tristezza e la disperazione del mondo, questa infinita 'valle di lacrime'.