

Università della Calabria  
Dipartimento di Scienze dell'Educazione

*Tesi di dottorato di ricerca in  
Modelli di Formazione. Analisi Teorica e Comparazione  
XX ciclo*

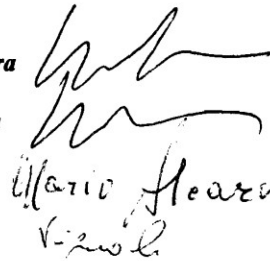
***Per una pedagogia del presente:  
Octavio Paz e il ritmo eterodosso della modernità***

***Coordinatore: Professor Giuseppe Spadafora***

***Supervisore: Professor Giuseppe Spadafora***

***Supervisore esterno: Prof. Mario Alcaro***

***Dottorando: Gabriel Vignoli***



The image shows three handwritten signatures in black ink. The first signature is for Giuseppe Spadafora, the second for Mario Alcaro, and the third for Gabriel Vignoli. The signatures are written in a cursive style.

A.A. 2007-2008

---

*Li, dove finiscono le frontiere, i cammini si cancellano. Dove inizia il silenzio. Avanzo lentamente e popolo la notte di stelle, di parole, del respiro di un'acqua remota che mi aspetta dove comincia l'alba. (...) Contro il silenzio e il rumore invento la Parola, libertà che si inventa e mi inventa ogni giorno.*

(Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*)

Desidero ringraziare Mario Alcaro, Giacomo Marramao ed Enrico Mario Santì. Senza di loro questo saggio non sarebbe mai stato realizzato.

## *Indice*

<i>INTRODUZIONE</i>	4
Sinossi Bibliografica	6
Nota su citazioni e abbreviazioni	7
Struttura della tesi	8
Ritmo e alterità	9
<i>1. DIMENSIONI TEMPORALI DELLA MODERNITÀ</i>	12
Origini	13
L'endiadi moderna: critica e rivoluzione	17
Critica	17
Rivoluzione e futuro	26
Modernità come crisi della storia	32
Momento, memoria e costruzione storiografica	36
L'incontro coloniale	46
<i>2. EL LABERINTO DE LA SOLEDAD: IL MITO DEL MESSICO</i>	51
Genesi del labirinto	56
Il senso della storia	58
La Malinche e Cortés	68
La rivoluzione messicana e la festa come maschera	71
Posdata	75
<i>3. IL PARADIGMA DEL MODERNO E IL SUO TRASCENDIMENTO: ARTE, TECNICA ED EROTISMO</i>	80
Arte: il prisma francese	80
Tecnica: nemesi dell'arte	96
Erotismo	99
<i>4. IL PRESENTE POETICO COME RISOLUZIONE DELLA CRISI TEMPORALE</i>	106
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	116

## *Introduzione*

Il più grande insegnamento di Octavio Paz Lozano (1914-1998), premio Nobel per la letteratura nel 1990, è il tentativo di concepire una pedagogia del presente: con ciò, Paz intende aiutarci ad interpretare le articolazioni del nostro tempo sottraendoci al peso di etichette. A mo' di esempio valgono gli svariati *post* (post-storia, post-moderno, post-teoria), che egli considera come sterili prodotti del mercato della cultura. Il suo obiettivo è "andare oltre" attingendo al nucleo originale dell'identità umana che trascende le scansioni temporali, pur nutrendosi di esse come sue epifanie, come forme diverse la cui sostanza è un ritmo cosmico che si ripresenta in tutti i tempi come essenza della quale questi sono espressione.

Paz è un interprete tanto ignorato quanto imprescindibile nel discorso postmoderno sull'identità; ne prefigura la frammentazione della storia e lo trascende in due punti fondamentali: da un lato mostra la storia come prodotto dell'alterità (*otredad*) connaturata all'essere umano, lezione questa mutuata dal poeta spagnolo Antonio Machado (1875-1939); dall'altro propone una forma, quella della parola poetica, che trascende il trascorrere storico sintetizzandolo nell'istante.

Il poeta e saggista messicano è uno dei maggiori e più prolifici pensatori del XX secolo. La varietà tematica, disseminata in oltre 40 testi e innumerevoli articoli, per lo più raccolta nell'opera omnia *Octavio Paz: Obras Completas* (XV volumi), mi costringe ad operare una selezione concettuale e al contempo a proporre un insieme di connessioni epistemiche che spaziano attraverso diverse discipline: antropologia, critica letteraria, filosofia, pedagogia, poesia, politica, psicoanalisi, storia, studi culturali; interdisciplinarietà questa che informa tanto l'opera di Paz quanto gli studi in scienze dell'educazione in generale e di questa tesi in particolare.

L'opera di Paz è stata tradotta solo parzialmente in italiano (anche se questa lacuna è stata in parte colmata in seguito al conferimento del Nobel nel 1990). Ho fatto di tale ostacolo un punto di forza, traducendo personalmente i passaggi "paziani" riportati nel corpo della tesi e quindi donando al lettore italiano anche stralci dell'opera non ancora tradotta. È proprio la necessità di dare una versione che armonizzi linguistica e sintatticamente fra loro i testi che mi ha condotto, pur riconoscendo l'ottimo valore delle traduzioni italiane, a ritradurre personalmente tutte le citazioni dall'originale spagnolo e inglese.

Paz, nonostante una vasta opera saggistica, è e viene considerato principalmente un poeta, il che spiega la sua lettura analogica del reale.

"La mia ambizione era di essere un poeta e nient'altro che un poeta. Nei miei libri in prosa era mia intenzione giustificarla e difenderla, spiegarla agli altri e a me stesso. Ho presto scoperto che la difesa della poesia, disprezzata nel nostro secolo, era inseparabile dalla difesa della libertà. Quella è la fonte del mio interesse nelle questioni politiche e sociali che hanno sconvolto il nostro tempo." (OV, citato in *Tribute to Octavio Paz*, 30).

Questo è un punto essenziale, perché Paz cerca di comunicare il proprio messaggio non solo attraverso il contenuto ma anche attraverso la forma del suo linguaggio - cosa che rende la traduzione del testo di maggior rilievo, essendo l'obiettivo di questa la trasmissione non solo del significato ma anche della modulazione poetica. A proposito dello stile di Lévi-Strauss, Paz scrive che «oscilla continuamente fra il concreto e l'astratto, l'intuizione diretta dell'oggetto e l'analisi: una mente che vede le idee come forme sensuali e le forme come segni intellettuali» (CLS, 11), descrizione questa che si addice allo stesso Paz. Nella presente traduzione cerco di mantenermi fedele sia alla forma sia alla sostanza di quanto Paz scrive, traducendo talvolta anche i neologismi coniati da lui stesso nel loro corrispettivo in italiano. Mi auguro così di dimostrare l'utilità epistemica di un linguaggio "poetico" pur rimanendo questa una tesi non inerente alla critica letteraria quanto alle scienze sociali.

Il fatto che Octavio Paz sia stato uno scrittore controcorrente e di decise opinioni - soggette a una critica partigiana che lo accompagna anche dopo la morte - rende l'obiettivo di problematizzare la sua opera, evitando letture parziali, più complesso e stimolante. La sua opera presenta molteplici chiavi di volta i cui tre filoni principali sono quello poetico, quello di saggistica ideologica e politica, e quello di saggistica critica culturale. La maggior parte degli studi critici si concentrano *in primis* sull'elemento poetico - estremamente apprezzato - e in secondo luogo su quello politico -fortemente criticato come reazionario (a volte a torto, a volte a ragione) da parte dell'élite intellettuale della sinistra latinoamericana e occidentale. Per quanto concerne l'analisi critico-culturale, tendenza marcata è quella di proporre non una lettura tematica quanto orientata ai singoli testi, con interpretazioni che sono spesso ristrette ai confini di uno o pochi libri e con il limite di non proporre una visione d'insieme della *Weltanschauung* dell'autore. Il mio proposito è di analizzare la sua produzione critico-culturale attraverso una lettura tematica che enfatizzi in particolare le connessioni fra i saggi più significativi per darne una rappresentazione più organica, cosa a mio avviso necessaria nonostante il notevole numero di pubblicazioni su Paz che viene stampato ogni anno (in particolare presso l'accademia di lingua spagnola e inglese).

Paz non è un filosofo, e, conseguentemente, non costruisce un sistema rigoroso; è un poeta e un saggista il cui obiettivo è l'analisi critica del reale. Se, nell'ambito di un'ossessiva attenzione al dettaglio<sup>1</sup>, ciò implica svariate ripetizioni e ripubblicazioni di stralci in diversi saggi (ad esempio saggi su Breton e il surrealismo), permette altresì una rielaborazione costante della sua opera. I suoi testi più indicativi sono stati ripubblicati più volte con modifiche fondamentali: *El laberinto de la soledad* (1950, 1959), *El arco y la lira* (1956, 1967) e *Libertad bajo palabra* (1949, 1960, 1968, 1979, 1988) per citarne alcuni.

---

<sup>1</sup> Come esempio basti il seguente estratto di una lettera che Paz invia nel 1994, a 80 anni compiuti, a Nicanor Vélez, editore delle sue Opere Complete: «Sono felicissimo che ti sia piaciuta la correzione. Spero che ci sia il tempo per inserire una piccola variazione, che migliorerà una riga ed eviterà ripetizioni. Dove *Obra Poética*, p.274, linea 12, dice "el estertor del animal que muere" [il rantolo dell'animale che muore], dovrebbe dire, "la mirada del animal que muere" [lo sguardo dell'animale che muore]».

## *Sinossi biobibliografica*

- 1914** Nasce a Mixcoac, sobborgo di Città del Messico, il 31 Marzo.
- 1931** Fonda *Barandal* (1931-1932), la prima delle sei riviste che istituirà nella sua vita. Inizia la sua attività poetica.
- 1937** Fonda una scuola rurale in Yucatán; è invitato a partecipare (grazie all'interessamento di Pablo Neruda) al secondo congresso di scrittori in difesa della cultura tenutosi a Valencia che segna il periodo di maggior attivismo politico in ambito comunista.
- 1938** Ritorna in Messico; sposa la scrittrice Elena Garro; fonda *Taller* (1938-1941, seconda rivista) con l'obiettivo di "portare la rivoluzione alle ultime conseguenze".
- 1939** Sconvolto dal patto di non aggressione Molotov-Von Ribbentrop, si allontana dal socialismo sovietico; sarà sempre più critico nei confronti dell'URSS e del progetto comunista e socialista, il che gli costerà, negli anni seguenti, crescenti accuse (da lui non riconosciute) di conservatorismo da parte della sinistra latinoamericana e messicana in particolare.
- 1943** Fonda *El hijo pródigo* (1943-1946, terza rivista), lascia il Messico per gli USA, dove vivrà 2 anni.
- 1944** Diviene diplomatico (1944-1968).
- 1945-1951** Vive a Parigi, dove conosce Breton e i surrealisti; pubblica *El laberinto de la soledad* (1950).
- 1951-1953** Missioni diplomatiche in Svizzera, Giappone e India.
- 1953** Ritorna in Messico dopo 9 anni.
- 1956** Pubblica *El arco y la lira*.
- 1959-1962** Vive a Parigi; seconda edizione riveduta di *El laberinto de la soledad* (1959); divorzia da Elena Garro.
- 1962-1968** Ambasciatore in India; conosce e sposa la seconda moglie Marie José Paz Tramini (1964); pubblica la seconda edizione riveduta di *El arco y la lira* (1967), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967) *Corriente alterna* (1967); rinuncia alla carica di ambasciatore in India in segno di protesta per la mattanza di studenti in Piazza Tlatelolco (2 ottobre 1968) ad opera del governo messicano.
- 1968-1970** Insegna presso svariate università statunitensi; pubblica *Conjunciones y disyunciones* (1969) e *Posdata* (1970).
- 1971** Ritorna in Messico, fonda *Plural* (1971-1976, quarta rivista)
- 1973** Pubblica *El signo y el garabato* e *La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*.
- 1974** Pubblica *Los hijos del limo* e *El mono gramático*
- 1976** Fonda *Vuelta* (1976-1998, quinta rivista)<sup>2</sup>.
- 1979** Pubblica *El ogro filantrópico* e *In/Mediaciones*.
- 1982** Pubblica *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*.

---

<sup>2</sup> Fra gli autori che vi hanno contribuito figurano i nomi di Daniel Bell, Joseph Brodsky, Guillermo Cabrera Infante, Jorge Edwards, Hans Magnus Enzensberger, Irving Howe, Leszek Kolakowski, Milan Kundera, Javier Marías, Fernando Savater, Susan Sontag, George Steiner, Charles Tomlinson, Mario Vargas Llosa, Derek Walcott.

- 1985           Pubblica *Pasión crítica*.  
 1988           Pubblica, con Enrico Mario Santí, *Primeras letras (1931-1943)*.  
 1989           Pubblica *Poesía, mito, revolución*.  
 1990   Premio Nobel per la letteratura; pubblica *La otra voz e Pequeña crónica de grandes días*.  
 1993           Pubblica *Itinerario e La llama doble: amor y erotismo*.  
 1994           Pubblica *Un más allá erótico: Sade*.  
 1995           Pubblica *Vislumbres de la India*  
 1998           Muore a Città del Messico il 19 aprile.

### ***Nota su citazioni e abbreviazioni***

Onde evitare un numero eccessivo di note, le citazioni sono seguite da parentesi inclusive di cognome dell'autore, seguito da anno di pubblicazione (della copia consultata, non dell'originale) e numero di pagina. *Per quanto concerne l'opera di Nietzsche l'anno di pubblicazione è seguito dal numero del paragrafo, non dal numero di pagina*. Le opere di Paz - delle quali segue la lista delle abbreviazioni corrispondenti - sono riportate fra parentesi con l'abbreviazione seguita dal numero di pagina.

AD, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*; AL, *El arco y la lira*; AP: *Al paso*; BC, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*; CA, *Corriente alterna*; CD: *Conjunciones y disyunciones*; CLS, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*; CP, *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*; CU: *Cuadrivio*; CV: *Convergencias*; ETP, *Estrella de tres puntas*; HL, *Los hijos del limo*; HS, *Hombres en su siglo*; I/M: *In/mediaciones*; IT, *Itinerario*; LPB: *Libertad bajo palabra*; LD: *La llama doble. Amor y erotismo*; LE: *Ladera este*; LS, *El laberinto de la soledad*<sup>3</sup>; MG, *El mono gramático*; MO (I-III): *México en la obra de Octavio Paz* (vols. I-III); OC (I-XV): *Obras Completas* (vols. I-XV); OF: *El ogro filantrópico*; OV, *La otra voz*; PaC: *Puertas al campo*; PC: *Pasión crítica*; PCGD: *Pequeña crónica de grandes días*; PD, *Posdata*; PL: *Primeras letras*; PO, *Las peras del olmo*; SG, *El signo y el garabato*; SJ: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*; SO: *Sombras de obras*; SR, *Los signos en rotación y otros ensayos*; TN: *Tiempo nublado*; TP: *La estrella de tres puntas*; TR, *Traducción: Literatura y literalidad*; UMAE: *Un más allá erótico: Sade*; VI: *Vislumbres de la India*.

---

<sup>3</sup> Il labirinto della solitudine, 1ª edizione 1950, 2ª edizione 1959. D'ora in poi: *laberinto*. Il riferimento bibliografico è all'edizione CÁTEDRA (2001) a cura di Enrico Mario Santí e rivista dallo stesso Paz - la più autorevole ad oggi pubblicata. Tale edizione conta con: un'estesa introduzione (pp. 9-135); il *laberinto* (pp. 141-361); e un'altrettanto estesa appendice (pp. 363-578) contenente 14 brani (fra i quali parte di Posdata) tratti da altre opere di Paz selezionati da Santí e Paz. Per semplicità, uso il seguente riferimento bibliografico: (LS, #. Introduzione); (LS, #); (LS, #. Appendice) per riferirmi rispettivamente alle tre sezioni del tomo.

Un chiarimento circa la ridotta presenza, in tale lavoro, di bibliografia critica in italiano. Pur essendovi validissimi studi sull'opera paziana in lingua italiana, questi si limitano per lo più all'ambito letterario e in particolare poetico. L'obiettivo del presente studio è invece quello di sottoporre la *Weltanschauung* paziana a un'analisi multidisciplinare. Il fatto che le sue opere non siano state completamente tradotte in italiano rende difficoltoso un tale approccio da parte del critico, limitando il respiro e la quantità -non certo la qualità- della maggior parte dei testi in lingua italiana.

Inoltre, essendo l'opera di Paz non scritta secondo un canone di consequenzialità logica, lo stesso argomento viene trattato in più testi e con differenti sfumature. Ciò rende un'analisi strutturata più complessa giacché diviene necessario articolare una griglia interpretativa che Paz non fornisce. Nel dare forma al presente elaborato ho assunto il compito di fornire una struttura analitica che permetta di organizzare il pensiero di Octavio Paz, pur nella consapevolezza di separare le tematiche in maniera artificiale, contravvenendo così in parte al legato fondamentale del poeta messicano - l'enfasi sull'alterità e il conseguente uso analogico di un'analisi concettuale mirata a creare raccordi fra sfere altrimenti irrelate - in favore di una maggior chiarezza espositiva. Ciò mi obbliga di conseguenza a continui rimandi a capitoli successivi - in particolare nel primo capitolo, la cui funzione è di fornire una panoramica del concetto di modernità nell'opera paziana e nel contesto internazionale del XX secolo in generale.

### ***Struttura della tesi***

Obiettivo di questa tesi è di esplorare le diverse espressioni del passaggio dalla crisi di una modernità imperniata sul futuro visto come unico referente semantico e il sorgere di un nuovo tempo, il presente dell'istante poetico; un tempo che propone sia un cambiamento di direzionalità, sia un allontanamento dalla visione cronocentrica della modernità, spostando l'asse interpretativo dal tempo alla parola, vista come nuovo orizzonte di senso. I temi trattati non si esauriscono nei singoli capitoli ma sono reinterpretati e rielaborati costantemente nel segno del passaggio dal futuro al presente e dal tempo alla parola. *L'analisi qui prodotta è quindi sì basata sulla prosa di Paz, ma com'è evidente, non può fare a meno della parola poetica, grimaldello universale attraverso il quale e nel quale Paz trascende e sintetizza tutti i significati.*

Il primo capitolo, partendo dai concetti di critica e rivoluzione, propone una lettura della modernità attraverso il prisma della filosofia tedesca fra la seconda metà del XIX e la prima metà del XX secolo - periodo che vede il trionfo della storiografia e il suo declino.

Il secondo capitolo propone una lettura del testo più noto di Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. Obiettivo è quello di problematizzare le categorie proposte nel primo capitolo (critica e rivoluzione su tutte) attraverso il metodo analitico che Paz desume dal metodo genealogico nietzschiano e dalla lettura di Freud. Alla chiave psicologica, etimologica, storica e di critica culturale, Paz aggiunge l'elemento del mito



visto come maschera che permette al messicano di avvicinarsi al proprio essere per agire su di sé ed essere fautore del proprio destino.

Il terzo capitolo amplia la lettura del moderno all'arte, all'erotismo e all'oriente problematizzando le categorie descritte nei primi due capitoli e avvicinandosi al limite del pensiero e della parola.

Il quarto e ultimo capitolo tratta del ritmo dell'alterità traducendo l'analisi temporale svolta nei primi tre capitoli nella dimensione poetica.

Tutti i capitoli sono retti da una concezione del tempo che vede il superamento della visione cronologica della storia e l'avvento del "regno del presente", visto come nuova dimensione temporale di riferimento dopo la centralità del passato nelle culture precristiane e del futuro a partire dal cristianesimo sino ai giorni nostri.

### ***Incipit: ritmo e alterità***

*Dall'uno all'altro* è il gran tema della metafisica. Tutto il lavoro della ragione umana tende all'eliminazione del secondo termine. *L'altro non esiste*: tale è la fede razionale, l'incurabile credenza della ragione umana. Identità = realtà, come se, in fin dei conti, tutto dovesse essere, assolutamente e necessariamente, *uno e lo stesso*. Ma l'*altro* non si lascia eliminare; sussiste, persiste; è l'osso duro da rodere nel quale la ragione ci lascia i denti. Abel Martín, con fede poetica, non meno umana della fede razionale, credeva nell'*altro*, nell'"Essenziale Eterogeneità dell'essere", come se dicessimo nell'incurabile *alterità* che soffre l'*uno* [Antonio Machado, *Juan de Mairena* (1981, 73)]<sup>4</sup>.

L'"essenziale eterogeneità dell'essere",<sup>5</sup> l'*alterità* che soffre l'*uno*, è il pilastro concettuale dell'intera opera di Octavio Paz: «l'*alterità* ci costituisce» (LS, 391). Attraverso la valenza inclusiva dell'*alterità* egli attacca il dualismo escludente su cui si fonda il pensiero occidentale - costruito sulla separazione fra materia e spirito (Platone) e oggetto e soggetto (Aristotele) - traducendolo in un'endiadi che metabolizza e trascende la differenza invece di basarsi su di essa.

---

<sup>4</sup> «*De lo uno a lo otro* es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que al razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en "La esencial Heterogeneidad del ser", como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*» [Antonio Machado, *Juan de Mairena* (1981, 73)].

<sup>5</sup> Non è questa la sede per tracciare una storia culturale dell'idea di eterogeneità nel XX secolo. Ricordiamo tuttavia che alla fine degli anni '20 del XX secolo Bataille sviluppa il concetto dell' "eterogeneo", nome dato «a tutti quegli elementi che resistono l'assimilazione allo stile di vita borghese e alla routine quotidiana, e che sfuggono all'analisi metodica delle scienze» (Habermas 1990, 212). È l'esperienza di base del surrealismo: shock esplosivo, anticonformismo, intossicazione e vita onirica - elementi che appaiono quando le categorie della razionalità quotidiana vengono meno e il rapporto del soggetto con il mondo è stravolto. «L'eterogeneo è relazionato al mondo profano in quanto superfluo - da rifiuti ed escrementi, attraverso sogni, tentazioni erotiche e perversioni, a idee contaminanti e sovversive; da lusso palpabile a speranze esuberantemente elettrificanti e trascendimenti pronunciati sacri» (Habermas 1990, 218).

Tale alterità trova la sua espressione nell'essenza del ritmo: causa prima e origine della realtà fenomenica. «Il ritmo (...) è la fonte di tutte le nostre creazioni». Esso trova la sua espressione più concreta quale dinamica che intercorre fra la *parola poetica* e l'esperienza del *tempo*: i due elementi che ci rendono umani. Attraverso il ritmo si apre il cammino che porta dalla parola al tempo per poi ritornare alla parola e ricominciare:

Il ritmo non solo è l'elemento più antico e permanente del linguaggio, non è anzi difficile che sia anteriore alla parola stessa. In un certo senso si può dire che *il linguaggio nasce dal ritmo*; o, quantomeno, che ogni ritmo implica e prefigura un linguaggio. Conseguentemente tutte le espressioni verbali sono ritmi, senza escludere le forme più astratte o didattiche della prosa. Come distinguere, dunque, prosa e poema? In questo modo: il ritmo si dà spontaneamente in ogni forma verbale, ma si manifesta pienamente solo nel poema (AL, 68).

Il ritmo dà luogo alla poesia, che trascende tanto il passato del tempo ciclico quanto il futuro del tempo lineare condensandoli in un presente atemporale pregno di un significato assoluto: la parola stessa,<sup>6</sup> dalla quale nasce il tempo e con esso l'uomo, a sua volta parola incarnata. E' un universo che nasce, si trasforma e si conclude per poi rinascere attraverso la poesia: «la poesia non è niente se non tempo, ritmo perpetuamente creatore» (AL, 26). È la condizione esistenziale dell'essere umano: «il ritmo è inseparabile dalla nostra condizione. (...) È la manifestazione più semplice, permanente e antica del fatto decisivo che ci fa essere uomini: essere temporali, essere mortali e lanciati sempre verso “qualcosa”, verso l'“altro”» (AL, 60). Il ritmo è, in altre parole, ciò che permette di trascendere la differenza in quanto ne è l'origine: «l'universo è composto di contrari che si uniscono e si separano seguendo un certo ritmo segreto. La conoscenza poetica (...) ci lascia intravedere l'analogia cosmica» (PO, 149). È grazie all'analogia poetica espressione del ritmo universale che, come vedremo nei capitoli successivi, Paz sviluppa una serie di coppie concettuali (alterità e identità, solitudine e comunione, mito e storia, analogia e ironia, corpo e non-corpo, tempo e parola) che s'incontrano senza annullarsi. Funzione del ritmo è, seguendo l'insegnamento Nietzscheiano, quella di portare a termine un attacco frontale contro gli “errori necessari” di un mondo razionale, causale ed effettuale incentrato nel tempo lineare e che propugna l'illusione del progresso indefinito: «liberata da queste trappole, la ragione [affronta] la vertigine; (...) il mondo non è retto dalle leggi di causa ed effetto, bensì da quelle della *corrispondenza analogica*; il mondo non ha inizio né fine (...); il tempo lineare è un'illusione e la sua realtà è l'istante» (Benavides 1979, 11). Il ritmo è la reincarnazione dell'istante che «si dissolve nella successione anonima degli altri istanti. Per “salvarlo” dobbiamo “trasformarlo” in ritmo (...) Nel poema la prima frase contiene l'ultima e l'ultima evoca la prima. La poesia è la nostra unica difesa contro il tempo rettilineo e il progresso» (AL, 111).

Il ritmo dell'alterità significa che «all'interno dell'identità appare l'*alterità*. La differenza non è fuori fra i tanti, ma dentro, nell'uno. (...) L'*alterità* è (...) la differenza all'interno dell'identità» (Paz OC X, 19). In altre parole, e qui la filiazione intellettuale di

---

<sup>6</sup> La parola per Paz compie un «viaggio, attraverso il tempo, fra due punti, uno di partenza ed uno d'arrivo (dove) la linea che traccia quel percorso non è la retta né il cerchio bensì la spirale, che ritorna senza fine e senza fine si allontana dal punto di partenza. Strana lezione: non v'è ritorno ma neanche punto di partenza». (IT, 8-9).

Paz nei confronti di Machado è palese<sup>7</sup>, «essere *se stessi* è condannarsi alla mutilazione dato che l'uomo è appetito perpetuo di essere altro» (SR, 37).

---

<sup>7</sup> «L'uomo vuole essere altro. Ecco ciò che è specificamente umano. (...) La sua monade solitaria non è mai pensata come autosufficiente, bensì come nostalgia dell'altro, sofferente di un'incurabile alterità» (Machado 1981, 278). «Per essere, affinché l'io si realizzi (...), è necessaria la conversione; l'io aspira al te, (...) "l'essere è avidità di ciò che non è". Ma la ragione si ostina a permanere identica a se stessa e riduce il mondo a sua immagine. Nell'affermarsi, nega l'oggettività. Abel Martín reputa apparenze tutte le forme attraverso le quali la coscienza coglie l'oggettività, perché in tutte quelle [forme] l'oggetto si riduce alla tirannia della soggettività. Solo nell'amore è possibile cogliere ciò che è radicalmente "altro" senza ridurlo alla coscienza» (PO, 169).

## 1. Dimensioni temporali della modernità

*Tempo; immagine mobile dell'eternità*  
Platone (Timeo, 51)

*Senza il tempo, quell'invenzione di Satana (...)  
il mondo perderebbe l'angustia dell'attesa e  
la consolazione della speranza.  
E il diavolo non avrebbe più niente da fare.  
E i poeti, neanche.*  
Machado (1981 [1936], 172)

Il tempo è tema chiave del pensiero paziano in quanto elemento cardine del discorso storico e culturale del presente. A prima vista Paz riprende la visione di Horkheimer e Adorno quando questi propongono «una teoria che attribuisce un nucleo temporale alla verità invece di contrastare la verità come qualcosa d'invariabile rispetto al movimento della storia» (Horkheimer e Adorno 2002, xi), riconoscendo che la verità è contingente e sono le sue diverse manifestazioni temporali a renderla concreta e darle significato; in realtà, pur accettando questa lettura, egli la trascende attraverso la suddivisione del tempo in poetico e storico. Per Paz il secondo inizia come percorso mitico (il tempo ciclico), in seguito metafisico (nel senso della linearità cristiana), teleologico (incarnato nelle idee di critica, rivoluzione e progresso, proprie della modernità) e, infine, rimane privo di significato intrinseco (il momento contemporaneo). Una periodizzazione che occupa l'intero arco della storia occidentale in base ad una *consecutio temporum* basata sulla successione di passato, futuro e presente. Il tempo poetico - che occupa lo spazio del presente nel quale quello storico trova il suo esaurirsi e ne è in qualche modo sia continuazione che via d'uscita - è invece incentrato sulla creazione e ricerca dell'istante poetico, incarnazione di un presente al di fuori della sequenza temporale. Questi due tempi, come vedremo, tendono a fondersi in un significato immanente, un *hic et nunc* che vorticosamente cancella e riproduce sé stesso nel momento del loro incontro attraverso la poesia, che trascende il trascorrere storico prevalendo su di esso. La storia diventa forma della sostanza poetica, e nel loro incontro è la sostanza a prevalere: è il poeta che crea il tempo del poema, mentre l'uomo che non s'innalza alla poesia subisce il tempo della storia.

Ogni civiltà è una metafora del tempo, *entelechia* intangibile e rappresentazione del cambiamento in cui l'adesso dissolve passato e futuro e giunge ad annullare se stesso; non in un'eternità incommensurabile ma in un *quid*, al contempo istantaneo e atemporale, egualmente senza misura. Paz esemplifica la funzione cardine del tempo nella formazione dell'immagine del mondo: atti e parole sono fatti di tempo, significante universale del quale sono espressione. Il presente studio inizia a tracciare il percorso che - a partire dagli albori della modernità - ci porterà nel capitolo finale alla conclusione del pensiero

paziano: la crisi della modernità come crisi dell'interpretazione metastorica della realtà, che si manifesta nella fusione del tempo storico con quello poetico e nell'irruzione del presente atemporale, aperto e ancora privo di un campo semantico o di un segno epistemico che lo contraddistingua.

## *Origini*

Per Paz la caratteristica principale del tempo ciclico delle società pre-cristiane è il ritorno del passato atemporale e identico a se stesso come elemento fondante di un'identità temporale che non riconosce evoluzione, progresso, differenza e la cui aura è rafforzata attraverso la reiterazione rituale che permea l'ambito esperienziale degli uomini. Essa rappresenta una sorta di tempo congelato nella ripetizione e dunque al di fuori dello scorrere temporale il quale, ciò nonostante, ne è archetipo: il passato incarna il presente.

Per le società primitive l'archetipo temporale, il modello del presente e del futuro, è il passato. (...) [U]n passato immemore che è al di là di tutti i passati, all'origine dell'origine (...) questo passato di passati fluisce continuamente, sbocca nel presente e, confuso con esso, è l'unica attualità che conti davvero. La vita sociale non è storica, bensì rituale; non è fatta di cambiamenti successivi, ma consiste nella ripetizione ritmica del passato atemporale. Il passato è un archetipo e il presente deve adattarsi a quel modello immutabile; inoltre, quel passato è sempre presente, dato che ritorna nel rito e nella festa. (...) Il passato difende la società dal cambiamento (...) è un tempo immutabile, impermeabile ai cambiamenti; non è ciò che è accaduto una volta, bensì ciò che sta sempre accadendo: è un presente. (...) il passato archetipico sfugge all'accidente alla contingenza; anche se è tempo è anche negazione del tempo, dissolve le contraddizioni (...) fa trionfare la regolarità e l'identità. Insensibile al cambiamento, è la norma per eccellenza: le cose devono accadere così come sono accadute in quel passato immemore (HL, 25-26).

### In altre parole

L'idea di imitazione degli antichi è una conseguenza della visione dell'accadere temporale come degenerazione di un tempo primordiale e perfetto. È il contrario dell'idea di progresso: il presente è insostanziale ed imperfetto dinanzi al passato ed il domani sarà la fine del tempo. (...) Il tempo si consuma e così rinasce. Comunque il passato è il modello del presente (CA, 22-23).

Paz concorda sostanzialmente con l'analisi che Hannah Arendt fornisce dell'elemento temporale nella Grecia antica, dove la storia deriva dalla natura, seguendo il ciclo della vita e ricevendone un'aura d'immortalità. L'uomo è il protagonista mortale iscritto -attraverso le proprie opere - in un ordine immortale e ciclico. Erodoto stabilisce quale compito dello storico quello di rendere un evento transitorio «permanente attraverso la memoria» (Arendt 1977, 45). La storia nasce dunque dall'incontro fra impermanenza (*res gestae*) e permanenza (*historia rerum gestarum*) giacché rende immortali le azioni mortali. L'immortalità è la connessione fra natura e storia e, mentre nella Grecia antica essa discende dalla prima e permea la seconda, il cristianesimo inverte il canone greco e passa dall'immortalità della natura a quella dell'uomo e quindi alla soggettivazione dell'esperienza (ibidem, 53).

È attraverso il cristianesimo che il tempo infinito e impersonale delle culture basate su un tempo ciclico e sociale ripetuto senza fine diventa il tempo finito e personale dell'individuo, metro e misura della realtà storica. *Quid est ergo tempus? Si nemo a me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio*<sup>8</sup>. La domanda alla quale S. Agostino sa di non poter dare risposta testimonia il cambiamento radicale nella coscienza d'Occidente: la separazione fra umano e divino, soggettivo e oggettivo. Per S. Agostino «il tempo è “distensione dell'animo”, pura rilevazione soggettiva che situa all'interno della coscienza la successione degli avvenimenti passati - tramite la memoria -, futuri - tramite l'attesa -, e presenti - tramite l'attenzione - » (Enciclopedia di Filosofia Garzanti 2004, 11). L'enfasi dell'elemento soggettivo in Agostino rompe la dimensione rituale pre-cristiana del tempo in cui sociale e individuale coincidono: da quel momento in poi la corrispondenza o riduzione reciproca dei due tempi non è più identificazione ma sfasamento, limite di traduzione o, in altre parole, «proprio quando si pretende di coglierlo nell'autenticità della durata interiore, il tempo viene a ribaltarsi in pura exteriorità» (Marramao 1993, 68). Agostino separa Dio, che esiste al di là del tempo nel “presente eterno”, dal trascorrere del tempo che esiste solo nell'universo creato perché solo nello spazio il tempo si può discernere attraverso il cambio e il movimento.

Il grande passo consta nella rottura del tempo assoluto e circolare degli antichi e nella conseguente nascita della triade temporale: passato, presente e futuro<sup>9</sup>.

Il cristianesimo si presenta sia come rottura del tempo mitico che come fine dello stesso; postula la fine del tempo e contestualmente afferma un tempo radicalmente altro da quello dell'antichità in quanto non mitico ma storico e non ciclico ma lineare: inizia con la cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden attraverso cui la storia assurge a sinonimo di caduta, passa per la redenzione e l'incarnazione di Cristo e trova il suo compimento nel giudizio universale. *Il tempo si sdoppia*: quello umano è storico perché mortale; quello divino - l'eternità - rimane invulnerabile di fronte alla morte e al cambiamento - è *negazione* del tempo. L'intersezione fra questi due tempi è incarnata nella passione del Cristo che unisce l'umano e il divino. Entrambi i tempi sono comunque soggetti *nella loro percezione umana* allo stesso orientamento teleologico proiettato verso il futuro rappresentato dal giudizio universale. Con il cristianesimo cambia il centro di gravità della storia: il tempo circolare dei primitivi era infinito, impersonale e collettivo; il tempo

<sup>8</sup> S. Agostino, *Confessioni*, XI, 14.17.

<sup>9</sup> Questa è la versione generalmente accettata della trasformazione del sema temporale apportata dal cristianesimo, avversata però dall'analisi di Santo Mazzarino rielaborata da Giacomo Marramao. Mazzarino esemplifica la visione generale così: «Una buona parte dell'indagine moderna (...) ha parlato, sulla base di Agostino, di una *temporalità circolare* pagana, di contro a una *temporalità lineare* giudaica e infine cristiana. La temporalità pagana consisterebbe nella dottrina dell'Eterno Ritorno; quella giudaica e cristiana in una linea che nel cristianesimo (...) trova come punto di riferimento la Parusia, esprimendosi nel calcolo degli anni *ante Christum natum* e *post Christum natum*. La temporalità giudaica e cristiana non avrebbe un suo significato, perché tutto interamente ritorna» (Mazzarino, riportato in Marramao 1985, xxvii). Mazzarino si contrappone a tale spiegazione in due punti: in primo luogo proponendo una distinzione fra la versione *cosmologica* - basata sulla distruzione del ciclo e la ripetizione di un altro ciclo identico - e quella *storica* - basata sulla palingenesi di un ciclo diverso che viene a sostituire il precedente appena conclusosi - dell'Eterno Ritorno; in secondo luogo mostrando l'interconnessione fra la componente sacra e misurabile (κρόνος) e quella profana ed esperienziale (αἰών) del tempo. Il tempo per Mazzarino è quindi visto come sacro e profano, ciclico e lineare contemporaneamente (cfr. Marramao 1985, xxvii-xxxii). Paz, antagonista del principio aristotelico di non contraddizione, sarebbe stato estremamente interessato a questa analisi.

cristiano è finito, personale e unico (solo una volta Cristo è morto per i nostri peccati, e non morirà più) e rompe la ciclicità dell'altro. Come vedremo, per Paz la modernità assume la visione teleologica nella quale confluiscono entrambi i tempi cristiani (umano e divino) *invertendone però i termini*: se nel cristianesimo il futuro è mortale e il suo limite è extra-temporale - il giudizio universale -; *nella modernità l'eternità extra-temporale (divina) entra nell'orizzonte della storia - attraverso la sostituzione del giudizio universale con il progresso storico illimitato - e trasforma il futuro in entelechia al contempo storica ed immortale, traslando l'elemento immortale, o infinito, all'interno del processo storico.*

Il cristianesimo funge dunque quale cerniera che trasforma il retaggio archetipico delle società tradizionali - il passato originale ed originante che è contemporaneamente tempo e negazione del tempo - per trasmetterlo, tradotto, alla modernità basata sul futuro storico e infinito ma -contrariamente al passato "tradizionale"- soggetto alla critica e alla rielaborazione:

Niente di più opposto alla nostra concezione del tempo di quella dei primitivi: per noi il tempo è il latore del cambiamento, per loro è l'agente che lo sopprime. (...) Più che una categoria temporale, il passato archetipico del primitivo è una realtà che è oltre il tempo, è il principio originario. (...) Strano trionfo del principio di identità: scompaiono le contraddizioni perché il tempo perfetto è atemporale (...) [Per contro] la modernità attua una trasformazione del passato atemporale: cambia, si temporalizza<sup>10</sup>. La storia è una degradazione del tempo originale, un lento ma inesorabile processo di decadenza che culmina nella morte. (...) Il futuro ci offre due immagini: è la fine dei tempi ed è il loro ricominciare, è la degradazione del passato archetipico e la sua resurrezione (HL, 26-27).

Questo punto, ritengo, ci porta alla base della domanda paziana sulla natura della modernità: tutte le epoche precedenti hanno l'obiettivo di annullare il cambiamento, opponendo alla pluralità del tempo tangibile la linearità del tempo ideale e archetipico e all'eterogeneità attraverso la quale si manifesta la successione temporale, l'identità di un tempo al di là del tempo, sempre uguale a se stesso. La modernità si basa invece sul cambiamento, erigendolo a suo principio e fondamento: «gli antichi avevano un'idea del passato e da quella giudicavano i cambiamenti del presente; i moderni hanno un'idea del cambiamento [e del futuro] e da quella giudicano il passato e il presente» (SG, 31). In altre parole

la modernità non può più prendere in prestito i criteri attraverso i quali prende il proprio orientamento dai modelli forniti da un'altra epoca; *deve creare la propria normatività a partire da se stessa*. La modernità si vede gettata su sé stessa senza possibilità di fuga (Habermas 1990, 7).

### Per Paz

La modernità è un concetto esclusivamente occidentale che non appare in nessun'altra civilizzazione. (...) Tutte le altre civiltà postulano immagini e archetipi temporali dai quali è impossibile dedurre, anche come negazione, la nostra idea del tempo (HS, 44).

Essa è indissociabile dalla cristianità, dal momento che poteva apparire solo all'interno di una concezione di tempo irreversibile e solo come critica dell'eternità

---

<sup>10</sup> Neologismo di Paz.

cristiana. Il mito della morte di Dio non è altro che il risultato della negazione, da parte della cristianità illuminata, del tempo ciclico in favore del tempo lineare e irreversibile (l'asse della storia) che porta all'eternità. La modernità compie, di fatto, il deicidio metafisico: la ragione critica soppianta la divinità e diventa il principio cardine, solo che è un principio che pone sé stesso in costante discussione. In questo modo l'occidente moderno riesce a fare qualcosa che nessun'altra tradizione culturale è risuscita a fare, *cambiare il proprio archetipo*: la modernità nasce con l'emancipazione della ragione dalla rivelazione.

La contraddizione fra l'idea greca dell'essere e la visione giudeo-cristiana di un Dio unico le rende incompatibili, e dalla frizione tra queste due antitetiche visioni del mondo nasce la modernità: la ragione incarna il principio metafisico per essere ribaltata su se stessa come critica e "critica della critica". Il telos metafisico permane, ma cambia di segno: non oltre la storia ma al suo interno, non ultramondano ma umano, non essere assoluto e privo di cambiamento ma idea in costante trasformazione. Se «la perfezione consustanziale all'eternità [si trasforma] in un attributo della storia» (SR, 358), significa che il cambiamento assurge a paradigma del nuovo valore centrale del moderno<sup>11</sup>.

La modernità<sup>12</sup> per il poeta-saggista messicano è da un lato crisi del tempo e scardinamento dello stesso come referente extramondano e, dall'altro, sua riaffermazione come quadro di riferimento delle azioni umane. Il tempo è definitivamente frammentato e criticato nella sua natura più intima: il trascorrere; esso non è più la tautologia della metafisica pre-cristiana bensì apparenza, percezione con la quale interagire direttamente, trasformandola e riconfigurando la triade temporale. Se per le grandi religioni ciò che è reale è ciò che è fuori dal tempo, per l'uomo moderno l'unica realtà è il tempo effimero che vive, e ciò che ne esula è illusione. È questo il primo grande cambiamento dalle società tradizionali al mondo moderno: la negazione dell'altro mondo. Non solo: le civiltà tradizionali si basano sul passato, quella attuale sul futuro. L'epoca moderna è nata come critica di tutte le mitologie, compresa quella cristiana che rompendo il tempo ciclico postula un tempo rettilineo con un principio ed una fine: il tempo moderno è figlio del tempo cristiano - in quanto ne eredita il carattere lineare, successivo ed irripetibile - e ne è al contempo la negazione in quanto non ha inizio né fine, non è stato creato né sarà distrutto: all'idea di salvezza succede quella di evoluzione. Il suo valore assiomatico - la

---

<sup>11</sup> Per la Arendt il paradigma del moderno è da rintracciarsi nello scetticismo cartesiano: i sensi ci ingannano e dobbiamo dubitare di tutto, il sapere non risiede né in Dio né nella ragione (Arendt 1977, 54). Di conseguenza le scienze naturali si basano sull'esperienza come forma di prova scientifica e base di un nuovo sapere a partire dal XVII secolo. Il cambiamento radicale dell'orientamento epistemico è dal *cosa* (la realtà storica) al *come*, ossia al processo secondo il quale le cose diventano, piuttosto che all'analisi di cosa esse siano. *La storia cambia così il proprio paradigma da descrizione dell'uomo-oggetto a creazione da parte dell'uomo-soggetto*. Nell'antichità gli eventi avevano un significato intrinseco, il contesto e il rapporto di causa erano parte dell'evento, non al di là di esso; oggi il processo stesso è ciò che dà significato agli eventi, interpretati a posteriori e non più a priori in base a preordinati schemi metafisici. I concetti cristiano e moderno della storia sono diversi (Arendt 1977, 65) in quanto il primo è incentrato sulla teologia e il secondo sulla secolarizzazione, senza la quale la coscienza storica moderna sarebbe stata impossibile: se nel cristianesimo il tempo aveva un'origine e una fine, oggi esso non ha fine né struttura (Arendt 1977, 75).

<sup>12</sup> Il termine *modernus*, nome e aggettivo, è coniato a partire dall'avverbio *modo* (recentemente, adesso), come *hodiernus* viene da *hodie* (oggi). L'originale latino *neotericus* è coniato da Cicerone, che lo media dal greco νεώτερος. Solo nel VI secolo si ha *modernus*. I termini *modernitas* e *moderni* diventano frequenti a partire dal X secolo.



perfezione - non è più nel passato né nell'eternità ma nel futuro, dimensione storica che assume a valore fondamentale e che rende la storia sinonimo di progresso, ma è un processo che si nega senza sosta, in continua trasformazione. In altre parole «il futuro si sostituisce all'aldilà, e in relazione a questa sostituzione-opposizione tutti i concetti teologici ritornano nel pensiero rivoluzionario [moderno], ma *completamente trasvalutati*» (Del Noce, riportato in Marramao 1985, xxxvi) verso una nozione di progettualità umana prima inesistente.

### ***L'endiadi moderna: critica e rivoluzione***

Pur ponendola fra il XVII e il XX secolo, Paz non dà una precisa datazione della modernità, parola che, come fosse Mercurio, ci sfugge ogni volta che cerchiamo di definirla e che comprende tutta l'era moderna, dalla metà del XVIII secolo sino ai nostri giorni" (OC III, 511)-, ma segnala i due elementi chiave che la costituiscono: la critica e la rivoluzione proiettata verso il futuro. Come vedremo, se per Paz la rivoluzione sancisce la nascita della modernità e - sotto forma di utopia - il suo tramonto, la critica ha, nei confronti della stessa, valore di fondazione (e non di epitome come la rivoluzione) e al contempo la trascende, aprendo le porte all'ingresso del presente nel panorama della storia. Ripetiamo il concetto data la sua importanza: da un lato per Paz la critica è tanto precondizione della modernità quanto suo trascendimento nel momento presente definito come post- (Lyotard e il decostruzionismo), iper- (Marramao), o trans- (Dussel) e come contemporaneità da Paz-; dall'altro la rivoluzione, nella sua nuova accezione teleologica, nasce con la modernità della quale è emblema e muore con essa in guisa di utopia. Critica e rivoluzione sono tesi e antitesi di una sintesi fallita: il futuro irraggiungibile il cui risultato ancora non si svela ma la cui temporalità Paz decisamente posiziona nell'orizzonte semantico del presente.

### ***Critica***

*La modernità inizia come critica della religione, della filosofia, della morale, del diritto, della storia, dell'economia e della politica. La critica è il suo tratto distintivo. I concetti e le idee cardine dell'età moderna - progresso, evoluzione, rivoluzione, libertà, democrazia, scienza, tecnica - sono nati dalla critica. Nel XVIII secolo, la ragione ha svolto la critica del mondo e la critica di se stessa. [La critica distrugge la metafisica e] incarna nella storia: la rivoluzione (...). L'utopia è l'altro volto della critica e solo un'epoca critica può inventare utopie [ossia trascendere sé stessa]; il buco lasciato dallo spirito critico lo occupano quasi sempre le costruzioni utopiche. Le utopie sono i sogni della ragione.<sup>13</sup> Sogni attivi che si trasformano in rivoluzioni e riforme. La preminenza delle utopie è un altro tratto originale e caratteristico dell'età moderna. Ogni epoca si identifica con una visione del tempo e nella nostra la presenza costante delle utopie rivoluzionarie tradisce il luogo privilegiato che il futuro ha per noi (OV, 33-34. Il corsivo è mio).*

<sup>13</sup> Il termine spagnolo *sueño* ha il duplice significato di "sogno" e "sonno". Qui Paz parafrasa il Capriccio # 48 di Goya (1796): «*El sueño de la razón engendra monstruos*» (Il sonno-sogno della ragione genera mostri).

La critica è dunque paradigma e mito di fondazione della modernità occidentale - «ciò che distingue la modernità dagli altri periodi storici è la preminenza della critica» (IT, 227). La modernità nasce dal crollo delle certezze metafisiche cui il detto paradigma si sostituisce come novello *primum movens* che traduce l'assoluto metafisico nel principio dell'impermanenza e del cambiamento quale soggetto alla propria funzione: la critica *critica* se stessa in quanto è nell'attività critica che trova linfa vitale: «la sostanza ed il fondamento del mondo è il cambiamento e la forma più perfetta di cambiamento è la critica. La negazione è diventata creatrice» (SG, 25). La critica, per Paz, è strumento creativo per antonomasia: non forma vuota e priva di contenuto ma sostanza che ci permette di riformulare continuamente la nostra identità, costruendola e criticandola in un percorso che si ripete - sempre diverso - senza sosta. Critica e creazione per Paz vivono in perfetta simbiosi, o meglio critica è creazione giacché «la critica diventa la creazione di un mito e il mito è sempre minacciato dalla critica» (CA, 50): la *critica* stessa è il *mito fondante della modernità* (un mito che - come vedremo nel capitolo conclusivo - ha come principio quello di negare tutti i principi, sino al punto da trascendere sé stesso e quindi l'idea stessa di modernità, culminando così nell'espressione etimologicamente assoluta, svincolata), del cambiamento: il presente condensato nell'istante atemporale.

Reinhart Koselleck fornisce un'interessante lettura di tale chiave di volta della modernità - con la sua nuova concezione di tempo e l'affermarsi della nozione di critica - incentrata sul periodo che va dal XVI secolo (Riforma luterana e Pace di Augusta) al XVIII (Illuminismo e Rivoluzione Francese). Il XVI secolo vede una triplice rivoluzione nella concezione della storia. Sino al 1500 la chiesa cattolica ne sublima il trascorrere in un tempo senza tempo in quanto orientato secondo una teleologia extra-temporale che vede il futuro al di fuori del tempo stesso: il Giudizio Universale. Nel 1517 Lutero crea una nuova comprensione della storia, definendo la chiesa romana come la "puttana di Babilonia" e rappresentando il Giudizio Universale come imminente e dunque all'interno del percorso temporale, con un conseguente vuoto nell'interpretazione della storia come progresso. Il terzo cambiamento, quello più importante per Koselleck, si ha nel periodo che intercorre fra la Pace di Augusta (1555) che pone fine alle guerre di religione che avevano devastato l'Europa e dalla quale scaturisce il principio di secolarizzazione<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> Il tema della *secolarizzazione* - legato imprescindibile della matrice ebraico-cristiana della modernità occidentale - esula dal respiro del presente elaborato. Ciò non ostante ne fornisco in breve l'analisi di Giacomo Marramao, in quanto rilevante per l'analisi del moderno qui proposta. Vista come metafora dell'universalità e dell'unità semantica di una temporalità storicizzata e proiettata verso il futuro secondo il nuovo paradigma del divenire che trasforma la storia in progresso, la secolarizzazione ha una duplice matrice: da un lato «l'atto di nascita della politica moderna (...), caratterizzato dall'esclusione di qualsiasi spazio di riscatto e di "redenzione"» (Marramao 1985, xlvi); dall'altro «l'idea della modernità come processo non tanto trasformativo quanto piuttosto dissolutivo delle ipostasi teologico-metafisiche (e di tutti i coaguli eteronimi di autorità) non è affatto estranea alla tesi della secolarizzazione, ma ne presenta al contrario una variante interna» (Marramao 1985, xix-xx). Nella definizione di Marramao, "secolarizzazione" è una metafora. Sorta originariamente in ambito giuridico al tempo della Riforma (per indicare l'espropriazione dei beni ecclesiastici a favore dei principi o delle chiese nazionali riformate) [e usato in ambito politico nelle trattative della pace di Westfalia del 1648] (...). La parola ha conosciuto, nel corso del XIX secolo, una notevole estensione semantica; (...) al campo storico-politico (...) al campo etico e sociologico, dove è *venuta ad assumere (...) il significato di categoria genealogica in grado di comprendere in sé il senso unitario dello svolgimento storico della società occidentale moderna*" (Marramao 1985, xvii-xviii. Il corsivo è mio). Nel XVIII secolo la secolarizzazione trasforma l'escatologia

sancito nella formula *cuius regio, eius religio* (in cui la *regio* determina la *religio* e attraverso cui si passa dalla visione religiosa a quella laica del mondo) - e la Pace di Westphalia (1648) che sancisce l'ascesa dell'*assolutismo* degli stati-nazione europei che sostituiscono definitivamente papato e impero come motori della storia, la quale perde, però, la propria dimensione escatologica e vede l'imminente fine del mondo proposta da Lutero prorogata *ad libitum*. La profezia (luterana) è sostituita dalla "prognosi razionale" (Koselleck 2004, 13) che rende l'escatologia mondana, calcolabile e politica e dunque in grado di produrre il proprio futuro, che risiede ora non oltre ma nella sfera politica, ed è quindi storico, non sovrastorico<sup>15</sup>. La monarchia assoluta crea dunque una sfera d'azione razionale che permette all'Europa di emanciparsi dalle guerre di religione che la devastavano. Per fare ciò fonde la sfera privata e quella pubblica, quella morale e quella politica: «per la ragione [dell'assolutismo], messa davanti all'alternativa storica fra guerra civile o ordine di stato, "moralità" e "politica" coincidono» (Koselleck 1988, 33). Nel sussumere la sfera privata e morale in quella pubblica e politica (formalmente cancellandone le differenze), l'assolutismo la lascia in realtà a se stessa e permette alla massoneria (borghese e aristocratica) illuminata del XVIII secolo di farne (della sfera privata e morale) lo spazio privilegiato (e segreto) a partire dal quale instaurare una *critica* allo stato assolutista. Da questa critica origina il patologico dualismo politica-morale che caratterizza l'ideologia illuminista:<sup>16</sup> dalla propria sfera (segreta e morale), la massoneria critica lo stato assolutista come amorale e identifica l'abuso di potere con l'esercizio dello stesso da parte dello stato; il problema è che la stessa massoneria, nell'usare la critica dell'assolutismo da una posizione prettamente morale e apolitica - se non antipolitica -, inganna sé stessa nel non vedere le (proprie) ambizioni politiche implicite nella critica del potere assoluto e manca quindi di "auto-introspezione" (Koselleck 1988, 118-119): una critica esterna (delle logge illuminate contro il potere assoluto del sovrano) diviene di fatto interna (in quanto le logge fanno parte della realtà politica del XVIII secolo) al sistema; uno spazio coscientemente morale (la loggia) è inconsapevolmente politico. «La scissione tra morale e politica significa (...) strappare allo Stato assolutistico i suoi fondamenti politici e nello stesso tempo mascherare *questa* conseguenza» (Koselleck, riportato in Marramao 1985, 28-29).

Il corollario dell'errata critica massone (errata giacché non *autocritica*) è la filosofia della storia propria dell'illuminismo; una visione "utopica" del progresso che

---

in utopia, incentrando la nuova logica meccanicistica sull'idea di progresso e sulla «nozione di futuro come "orizzonte temporale di un fine determinato" (...). Il superamento della frattura tra ragione e tempo mondano -l'appropriazione del tempo quale campo di applicazione (...) delle *forme* prodotte dal "pensiero cosciente" dell'uomo- è (...) possibile in quanto non solo la storia ha un "senso", ma in quanto questo senso coincide con la sua "direzione". (...) questa svolta [è] l'esito di un lungo processo di secolarizzazione (...). [Oggi la storia ha senso perché ha un fine, uno scopo da realizzarsi nel futuro. Attraverso la] donazione di senso (...) la temporalità viene ad assumere un valore *in sé*: non più scenario o cornice, ma *essenza* dei fenomeni che accadono» (Marramao 1985, 33-39).

<sup>15</sup> Ciò nonostante «la rioccupazione di un futuro profetizzato da parte di un futuro [razionalmente] predetto non aveva ancora rotto lo spazio di aspettativa cristiano» (Koselleck 2004, 16); questo è il compito della "filosofia del processo storico", che finalmente rompe le catene del passato nell'interpretazione della storia ora vista come progresso che aumenta di velocità e ha qualità ignote: la rivoluzione non è più ciclica ma progressiva e il futuro è definitivamente aperto.

<sup>16</sup> «È dall'assolutismo che l'illuminismo è evoluto -inizialmente come sua conseguenza interna, in seguito come sua controparte dialettica e antagonista, destinato a portare lo stato assolutista alla propria sconfitta» (Koselleck 1988, 15).

combina innocenza morale (degli illuminati) e inevitabilità storica e che rende la massoneria illuminata cieca dinanzi alla crisi politica del vecchio regime – cecità, questa, che non fa altro che rafforzare e accelerare la crisi che avrà come esito la rivoluzione del 1789: *la critica cancella e al contempo da luogo alla e crisi e la radicalizza*.<sup>17</sup> L'utopia illuministica nata in risposta all'assolutismo diventa una maschera della maschera: costretta a nascondersi dall'attacco politico dell'assolutismo nella sfera morale fa della moralità un simbolo universale (come la politica lo era stato per l'assolutismo) nel quale rimane invischiata e si trasforma nella «ipocrisia dell'ipocrisia in cui la critica era degenerata» (Koselleck 1988, 185)<sup>18</sup>.

La dicotomia assolutista fra il pubblico e il privato, il politico e il morale, conclude, in Europa, un tipo di guerra civile (religiosa) e ne apre un altro (rivoluzionaria). Un processo storico che inizia con l'estromissione dello spazio privato e morale dalla politica si conclude con la radicale politicizzazione dell'elemento morale che, nello scontro dialettico con l'assolutismo politico, non riesce a confrontarsi con la propria volontà di potenza; nel costituire una barriera contro le intrusioni dell'assolutismo, il segreto massonico permette al soggetto privato di esercitare la propria coscienza attraverso la critica ma senza accettare la responsabilità politica che questa comporta. Il «mantello d'innocenza morale e assenza politica» diviene il velo dell'autoinganno (Koselleck 1988, 70-97). La critica in altri termini «produce la propria illusione» (Koselleck 1988, 119)<sup>19</sup> e «attraverso la contro-critica, arriva alla super-critica, prima di finalmente declinare nell'ipocrisia» (Koselleck 1988, 122): ossia la critica si auto-riproduce *ad libitum*, divenendo il proprio unico metro di paragone, cancellando il

---

<sup>17</sup> Nelle sue analisi di Koselleck, Marramao parla correttamente di un «oscuramento - operato dall'illuminismo in chiave di filosofia della storia - della "crisi imminente" che giunse "inaspettata". *La conseguenza evidenziata di questo esito -neutralizzazione della "crisi" e autonomizzazione della critica" (il cui moderno significato viene così definitivamente a svincolarsi dal legame originario con l'idea della divisione-decisione) - ha (...) implicazioni generali che investono i nodi teorici del presente. (...) Se il secolo della critica e del progresso morale non ha posto come centrale il concetto di crisi, ciò è dipeso strettamente dalla circolarità dialettica "che mirava a nascondere la decisione"» (Marramao 1985, 30).*

<sup>18</sup> «L'utopia Borghese fu il "figlio naturale" della sovranità assolutista. Con essa lo stato divenne vittima delle proprie restrizioni. Lo stato come risposta al cattolicesimo cristiano che si stava auto-disintegrando era una struttura formale, ordinata, che doveva coscientemente escludere l'uomo in quanto tale se voleva preservare la propria forma. Il soggetto venne reso privato in quanto uomo. Per assicurare la propria sovranità lo stato assolutista doveva creare un regno d'indifferenza, oltre la religione e la politica, per proteggere l'uomo dagli orrori della guerra civile e permettergli di occuparsi pacificamente dei propri affari. L'uomo disintegrato, in qualità di soggetto (...), si riunì per formare la società borghese e cercarono di trovare rifugio nella sfera esterna alla politica e alla religione. Egli trovò tale rifugio nella moralità, il prodotto della religione resa privata nello stato perfettamente strutturato (...). Il sistema politico assolutista fu sconfitto dall'assalto indiretto di una società che faceva riferimento a una moralità universale che lo stato doveva escludere, e attraverso la quale - senza in apparenza toccare il sistema assolutista dal punto di vista politico - distrusse quello stesso sistema dall'interno. La concentrazione di potere nelle mani del sovrano assoluto conferì protezione politica a una società nascente che l'assolutismo come sistema politico non era più in grado di integrare» (Koselleck 1998, 183-184).

<sup>19</sup> Il passaggio da critica a illusione si ha nella transizione da Bayle -per il quale la critica deve rimanere al di fuori della sfera politica - a Kant - per il quale la critica assume preminenza sullo stato: «La nostra età è, in grado particolare, l'età della critica, e ogni cosa deve sommettersi alla critica. La religione attraverso la sua santità e la legislazione attraverso la sua maestà possono cercare di esimersi da essa. Ma in tal caso essi suscitano solo sospetti, e non possono reclamare il rispetto sincero che la ragione accorda solo a ciò che è stato capace di sostenere la prova di un esame libero e aperto» (Kant, prefazione alla *Critica della ragion pura*, citato in Koselleck 1988, 121).

proprio opposto - il mito - e la distanza “auratica” (in senso benjaminiano) che da esso lo separa, cancellando la differenza fra sé (critica) e altro (mito) e divenendo mito essa stessa. Questa analisi di Koselleck combacia con la critica habermasiana alla *Dialettica dell'illuminismo*, testo dal quale a mio avviso si può chiaramente desumere il principio paziano di “critica della critica” che è quindi soggetto allo stesso tipo di critica negativa.

Vi è un punto cruciale che pone la rivoluzione francese quale culmine di un'epoca e inizio di un'altra: il rapporto fra la massoneria e l'ideologia rivoluzionaria. L'eguaglianza morale artificiale delle logge, non soggetta ad autocritica, è preconditione per l'ideologia giacobina di democrazia politica; la loro (delle logge) spinta “democratica” diviene inversione proto-totalitaria dell'assolutismo perché nega e rispecchia al contempo la sovranità assoluta, fungendo così da progenitore della democrazia totalitaria moderna. È questo risultato della ricerca Rousseauiana dell'“unità di politica e morale” (ibidem, 163) espressa nella *volonté générale* che cancella la sfera morale-individuale del cittadino in quanto costui «ottiene la propria libertà solo quando partecipa alla volontà generale, ma in quanto individuo questo stesso cittadino non può sapere quando e come la sua propria interiorità è assorbita dalla volontà generale. I singoli possono sbagliare, ma la *volonté générale* non sbaglia mai» (ibidem, 164-165). La rivoluzione francese da luogo al partito giacobino, che mutua da Rousseau l'ideologia di sovranità popolare immediata e incondizionata e dal quale prenderanno a loro volta ispirazione le democrazie totalitarie del XX secolo<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> All'analisi di Koselleck si possono muovere le seguenti critiche:

A) La sua analisi è incentrata su una dialettica dicotomica fra politica e morale, dove l'una prende il sopravvento sull'altra a seconda delle situazioni storiche (la prima sulla seconda durante l'assolutismo, la seconda sulla prima durante l'illuminismo).

B) Prendendo Hobbes come punto di partenza egli accetta una visione della storia come crisi (fra violenza e autonomia) quale preconditione del discorso, stabilendo in certa misura il risultato dell'analisi a priori.

Esempio pratico dei punti 1 e 2 è Locke, inverte il paradigma politico hobbesiano e apre lo spazio epistemico per passare dalla stabilità dello stato assolutista all'instabilità della società illuminista (Koselleck 1988, 57).

C) La sua interpretazione è talvolta basata su una ciclicità troppo rigida: a) la fluidità (guerre di religione) dà luogo alla cristallizzazione (assolutismo di lettura hobbesiana), che dà luogo a nuova fluidità (rivoluzione francese), che dà luogo a nuova cristallizzazione (la Restaurazione seguita al Congresso di Vienna del 1815), che dà luogo a una nuova fluidità (il 1848); b) la consecutio temporum della modernità è molto schematica, il cattolicesimo (potere spirituale unitario) dà luogo alle guerre di religione (potere spirituale frammentario), che danno luogo all'assolutismo degli stati nazionali (potere temporale unitario), che dà luogo all'illuminismo (potere temporale frammentario).

D) Koselleck riconosce un peso eccessivo alla massoneria vista quale corpo critico e «fronte intellettuale che attraversa l'intero mondo degli stati assolutisti» (Koselleck 1988, 80).

E) Essendo l'analisi di Koselleck troppo dicotomica (morale vs. politica), ciò non gli permette di dare spazio alle contaminazioni e contemporaneità storiche: la visione “utopica” del progresso universale - che Koselleck assolutizza - è controbilanciata da un lato dal pessimismo nei confronti della direzione di tale progresso, e dall'altro dal fascino della specificità culturale che caratterizzerà lo storicismo del XIX secolo. Non vi è insomma un illuminismo, ma molti.

F) identificando *tout court* lo spirito della massoneria con quello illuminista, Koselleck universalizza la critica facendola assurgere a nuova tipologia di comunicazione, a nuova “socialità” che parte dalla borghesia illuminata e si estende all'aristocrazia. Questa socialità massone-borghese-aristocratica che critica lo stato assolutista da una prospettiva morale e privata in realtà faceva parte dello stesso stato assolutista dal quale Koselleck cerca di separarla (Koselleck 1988, 62-66) e che pervade tanto l'aristocrazia quanto i livelli più alti della borghesia. I nuovi spazi sociali, fra cui le logge massoniche, sono occupati dai gruppi che costituiscono lo stato; se sono spazi di allontanamento privato dall'assolutismo, ne sono anche le sue estensioni informali; vi è insomma contaminazione fra morale e politica.

Nel vedere la modernità come prodotto della critica e della negazione di tutte le mitologie<sup>21</sup> - «scoprii che la rivoluzione era figlia della critica e che l'assenza della critica aveva ucciso la rivoluzione. (...) la critica [è] la nostra unica bussola morale nella vita privata come in quella pubblica» (IT, 59) scrive Paz alla fine della propria vita -, il nobel messicano propone un'analisi che si intreccia, pur restandone differente, tanto la lettura di Koselleck quanto con quella di Adorno e Horkheimer. La "critica della critica" paziana sembra provenire esattamente da quella critica "morale" koselleckiana che, auto-ingannandosi, trascende nell'utopia illuministica. Se questa lettura è corretta, ne risulta una critica forte, e mai rilevata sino a oggi, della critica della critica in quanto utopica e autotelica anche se, come si vedrà a breve, v'è un'altra lettura possibile. Per quanto concerne i due filosofi della Scuola di Francoforte, Paz li segue quando essi descrivono l'autodistruzione del progetto illuministico - culminato negli orrori del nazismo - come dovuta all'intrinseca contraddizione fra la libertà inerente al processo di riforma e il "germe della regressione" (Horkheimer e Adorno 2002, xvi), che dev'essere controllato e risignificato in continuazione attraverso un'attenta autocritica - ossia dev'essere soggetto ad una "critica della critica" in termini paziani -, con il rischio in caso contrario di ricadere nel lato oscuro dell'illuminismo: il mito. Se l'illuminismo rappresenta sé stesso come negazione del mito e quindi via di fuga dalla sua violenza, in realtà «il mito è già illuminismo e l'illuminismo ritorna alla mitologia» (Horkheimer e Adorno 2002, xviii). Il mito è legato all'origine irrazionale dell'umano repressa ma non eliminata dall'illuminismo, e che feudianamente "ritorna" sino ad identificare la ragione con il terrore, chiudendo così il percorso iniziato da Hegel e continuato lungo altri binari da Nietzsche. Per comprendersi, la ragione ha bisogno del suo altro, il mito, il canto delle sirene attraverso cui perdersi per poi trovare un nuovo cammino.

Il dominio dell'uomo su se stesso, che fonda la sua identità, è quasi sempre la distruzione del soggetto al cui servizio è intrapreso; perché la sostanza che è dominata, soppressa e dissolta attraverso l'auto-preservamento non è altro se non quella stessa vita in funzione della quale i risultati dell'auto-preservamento sono definiti; è, infatti, quello che deve essere preservato (Horkheimer e Adorno 2002, 54).

### Questi esseri umani che

danno forma alla propria identità imparando a dominare la natura esterna a costo di reprimere la loro natura interna per una descrizione sotto la quale il processo dell'illuminismo rivela il suo volto di Giano; il prezzo della rinuncia, dell'auto-nascondimento, della comunicazione interrotta fra l'ego e la propria natura (ora anonima, sotto forma di id) è costruito come una conseguenza dell'introversione del sacrificio. L'ego, che aveva beffato il destino mitico, è nuovamente catturato da quello non appena sente necessario introiettare il sacrificio (...). La razza umana si è allontanata

---

G) Limite principale della dicotomia di Koselleck è forse, ironicamente, quello di non fornire una genealogia delle origini illuministiche della filosofia della storia da un lato e dello storicismo dall'altro. In rapporto a questo punto, scrive Marramao di Koselleck: «l'illuminismo ha sí una sua dialettica interna, che ne fa precipitare nell'arco degli ultimi due secoli l'orizzonte emancipativo e la carica liberatrice; ma questa dialettica non si risolve affatto in un dominio della fatticità bensì in un'utopica impotenza nei confronti di essa. Costretto a slittare verso il futuro, l'illuminismo è un pensiero dilatorio, condannato a rinviare di continuo una decisione sul presente che non è più in grado (...) di neutralizzare la filosofia della storia» (Marramao 1985, 60-61).

<sup>21</sup> Paz dissente dalla razionalità escludente dell' Illuminismo, ma ritiene l'importanza che questo conferisce alla critica.

ancor di più dalle sue origini nel processo illuministico, e ciò nonostante non ha dissolto la compulsione mitica alla ripetizione. Il mondo moderno e totalmente razionalizzato è solo apparentemente disincantato; su di esso gravita la maledizione della reificazione demonica e dell'isolamento mortale. (...) La ragione stessa distrugge l'umanità che ha in primo luogo reso possibile - quest'importante tesi (...) è basata sul primo excursus dal fatto che *sin dall'inizio* il processo illuministico è il risultato di una pulsione all'auto-preservazione che mutila la ragione (Habermas 1990, 110-111).

«La *Dialettica dell'illuminismo* (...) rende la critica indipendente anche in relazione alle sue fondamenta» (Habermas 1990, 116), ossia permette la “critica della critica” espressa da Paz come preconditione della modernità. Se la lettura habermasiana del testo di Horkheimer e Adorno propone che «nella misura in cui attacca la ragione in quanto fondamento della propria validità, la critica diviene totale» (ibidem, 118-119), allora Habermas - che definisce Paz “compagno di viaggio della modernità” (ibidem, 5) - è avverso alla critica della critica - che egli vede come un autotelismo che distrugge il proprio fondamento. La visione di Paz è invece quella di applicare alla critica la stessa analisi del mito del futuro che trascende se stesso auto-fagocitandosi: l'autodistruzione della ragione critica per Paz non è quindi priva di senso o di orientamento (Habermas, ibidem, 119) ma mantiene il carattere distruttivo dato da Horkheimer e Adorno. Secondo questa lettura Paz (come accennato poc'anzi) si difenderebbe anche dalla critica “utopistica” di Koselleck.

Pur non facendo riferimenti diretti alla *Dialettica dell'illuminismo*, Paz ne segue comunque il filo conduttore (ed è quindi soggetto alle stesse critiche poste al testo direttamente da Habermas e indirettamente da Koselleck): se weberianamente «il progetto dell'illuminismo era il disincanto del mondo» (Horkheimer e Adorno 2002, 1), il suo mezzo di attuazione ed espressione è la tecnologia che distrugge in maniera permanente il velo di Maya: «non ci sarà mistero né desiderio di rivelare il mistero. Il disincanto del mondo significa l'estirpazione dell'animismo» (Horkheimer e Adorno 2002, 2). Il secolo dei lumi traduce quindi una cultura “magica”, fatta di associazioni e analogie, in una cultura scientifica nella quale tutto è riducibile alla ragione attraverso molteplici forme di misurazione. «Per l'illuminismo qualsiasi cosa non si conformi al modello di calcolabilità e utilità dev'essere visto con sospetto. (...) [e una volta che questo modello diventa la norma l'illuminismo non conosce ostacoli:] L'illuminismo è totalitario» (Horkheimer e Adorno 2002, 3-4). È una *reductio ad rationem*; la realtà stessa è ridotta a numero:

per l'illuminismo, qualsiasi cosa che non può essere ridotta a dei numeri, e finalmente ad uno, è illusione. (...) Unità rimane il motto da Parmenide a Russell. (...) D'ora in poi, l'essere è diviso fra *logos* -che, con il progredire della filosofia, si contrae in una monade, mero punto di riferimento - e la massa di cose e creature nel mondo esterno. La distinzione unica fra l'esistenza stessa dell'uomo e la realtà ingoia tutte le altre. Senza riguardo per le differenze, il mondo è assoggettato all'uomo (Horkheimer e Adorno 2002, 4-5).

Da questa traduzione consegue un'incapacità di affrontare la dimensione irrazionale ed emotiva dell'essere umano, nonché a questioni sociali che trascendono la sfera dell'individuo. Ciò che non è quantificabile e razionalizzabile rimane al di fuori del tessuto “sociale” proprio dell'illuminismo: diventa immateriale in senso metaforico e cessa di esistere:

nel loro percorso verso la scienza moderna gli esseri umani si sono disfatti del significato. Il concetto è sostituito dalla formula, le cause dalle leggi di probabilità. La causalità era solo l'ultimo concetto filosofico contro il quale la critica scientifica ha saggiato le proprie forze, perché solo quella fra le vecchie idee ancora intralciava il cammino di tale critica (Horkheimer e Adorno 2002, 3).

La tesi di Horkheimer e Adorno è che l'illuminismo sussume tutti i miti in un unico mito: se stesso, e che è quindi incapace di imporre su di sé una visione critica, finendo per annullarsi. Nell'eliminare la paura dell'ignoto, l'illuminismo elimina anche l'altro, visto da Paz come l'elemento costituente dell'essere in quanto essenzialmente eterogeneo (io e altro), e si distrugge; tutto dev'essere noto e controllato: «niente può rimanere fuori, dato che la mera idea di un "fuori" è la vera fonte della paura» (Horkheimer e Adorno 2002, 11). Di nuovo: la differenza fra mito e illuminismo è che nel primo «la santità dell'*hic et nunc*, l'unicità della vittima scelta che coincide con il suo stato rappresentativo, lo distingue radicalmente, lo rende non scambiabile anche nello scambio. La scienza pone fine a questa realtà» (Horkheimer e Adorno 2002, 6-7). Il mondo perde la sua aura in quanto nel combattere senza posa l'utopia, l'illuminismo diventa una distopia che ha la tangibile materialità della morte. In altre parole «il punto d'approdo di questa dialettica [dell'Illuminismo] (...) è, per Horkheimer e Adorno, il dominio onnipervasivo di una fatticità e positività in cui banalità e orrore si specchiano reciprocamente, sottraendo ogni spazio residuo all'utopia e alla speranza» (Marramao 1985, 60). Ed è proprio contro questa omogeneità incolore dell'illuminismo che Paz - pur conscio (come vedremo nel prossimo capitolo) di come la mancanza di una ragione critica implichi la mancanza di una modernità latinoamericana - ricerca l'essenziale eterogeneità dell'essere, la *otredad* (alterità) costitutiva dell'essere umano. Ed è questa *otredad* che permetterà a Paz (come vedremo nel capitolo finale), di andare oltre il contributo di Horkheimer e Adorno, giacché se per loro il progresso porta alla barbarie, per Paz tale possibilità è sì concreta e presente, ma può essere trascesa attraverso la poesia.

Una domanda rimane inevasa: come possiamo rapportare la "critica della critica" paziana a una comprensione più articolata della *ratio*, senza cioè che ricada nella tautologia dell'alienazione illuministica - «la razionalità tecnica è oggi la razionalità della dominazione. È il carattere compulsivo di una società alienata da se stessa» (Horkheimer e Adorno 2002, 95) - in cui la critica del mito della critica non fa altro che rafforzare tale mito? Qual è lo stratagemma di Paz per non rimanere intrappolato nella critica come mito? Spostarne il punto di origine, il referente temporale e culturale, la critica della critica non è posta in essere dall'illuminismo, ma dalla sua nemesis: il romanticismo.

Se l'illuminismo è emblema della modernità critica, il romanticismo può essere letto come la critica e la negazione della ragione critica - ossia come critica della modernità, dal punto di vista razionale ed estetico. Il romanticismo

oppone al tempo della storia successiva il tempo dell'origine prima della storia, al tempo futuro delle utopie il tempo istantaneo delle passioni, l'amore, il sangue. Il romanticismo è la gran negazione della modernità così come era stata concepita dal XVIII secolo e dalla ragione critica, utopica e rivoluzionaria. Ma è una negazione moderna, voglio dire, una negazione all'interno della modernità. Solo l'Età Critica poteva generare una negazione così totale. Il romanticismo convive con la modernità e si fonde ad essa solo per (...) trasgredirla. Quelle trasgressioni assumono diverse forme ma si manifestano sempre in due modi: analogia e ironia. Per il primo termine intendo "la visione dell'universo come un sistema di corrispondenze e la visione del linguaggio



come un doppio dell'universo". (...) l'ironia è il buco nel tessuto delle analogie, l'eccezione che interrompe le corrispondenze. Se l'analogia può essere concepita come un ventaglio che, all'aprirsi, mostra le somiglianze fra questo e quello, il macrocosmo e il microcosmo, gli astri, gli uomini e i vermi, l'ironia è la dissonanza che rompe il concerto delle corrispondenze e lo trasforma in parole incomprensibili. L'ironia ha vari nomi: l'eccezione, l'irregolare, il *bizzarro* come diceva Baudelaire e, in una parola, è il grande accidente: la morte. L'analogia si inserisce nel mito; la sua essenza è il ritmo, ossia, il tempo ciclico fatto di apparizioni e sparizioni, morti e resurrezioni; l'ironia è la manifestazione della critica nel regno dell'immaginazione e della sensibilità; la sua essenza è il tempo successivo che sbocca nella morte. Quella degli uomini e quella degli dei. (...) Doppia trasgressione: l'analogia oppone al tempo successivo della storia e alla beatificazione del futuro utopico, il tempo ciclico del mito; a sua volta l'ironia strappa il tempo mitico affermando la caduta nella contingenza, la pluralità di dei e di miti, la morte di Dio e delle sue creature. Doppia ambiguità della poesia romantica, è rivoluzionaria, non *con*, bensì *dinanzi* alle rivoluzioni del secolo; allo stesso tempo, la sua religiosità è una trasgressione delle religioni cristiane (OV, 35-37).

Il cambiamento attuato dal romanticismo ha il carattere di autonegazione dal punto di vista diacronico e sincronico, conseguentemente e contemporaneamente: la realtà non è più né ragione né illusione ma cambiamento, trasformazione senza precisa direzione o significato teleologico. Se «l'illuminismo espelle la differenza dalla teoria» (Horkheimer e Adorno 2002, 67) - ossia rompe la polisemia del reale e instaura la dittatura della ragione, il romanticismo la re-instaura (come vedremo nel capitolo 3) attraverso il dialogo fra analogia (espressione se si vuole "mitica") e ironia (espressione critica). Il risultato della rivoluzione critica e storica della concezione del tempo porta quindi Paz a identificare la modernità con l'ossimoro *tradizione della rottura*, che nega gli archetipi fondanti del cristianesimo - la cacciata dall'Eden e il Giudizio Universale - e li soppianta con i principi di cambiamento e progresso.

Sin dal romanticismo l'opera dev'essere unica e inimitabile. La storia dell'arte e della letteratura si svolgono come una serie di movimenti antagonisti: romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo. Tradizione non è continuità quanto rottura e in maniera che non risulti inesatto chiamare la tradizione moderna "tradizione della rottura" (CA, 19-20).

Tradizione della rottura<sup>22</sup> che, per inciso, ancora permea il dibattito accademico contemporaneo:

Se vi è un qualche significato della storia, questo dev'essere scoperto e definito all'interno della voragine del cambiamento, voragine che condiziona tanto i termini del discorso quanto l'oggetto del discorrere, qualunque esso sia. *La modernità quindi non solo implica una rottura radicale con qualsiasi altra condizione storica che la prece, bensì si caratterizza per essere un processo ininterrotto di rotture e frammentazioni all'interno della stessa* (Harvey 1989, 11-12. Il corsivo è mio).

È questo il carattere principale della critica per Paz: negare sé stessa e attraverso questa negazione negare la modernità e dare luogo all'identità dell'essere

---

<sup>22</sup> Marramao fa eco alla "tradizione della rottura" paziana nel definire l'idea di progresso visto come *soluzione*, sia semantica che temporale, del tempo moderno visto come divenire: «il tempo peculiare del Moderno sarebbe così il risultato non di una continuità, ma di una rottura; ciò che in esso si secolarizza non è dunque un Principio innervato sin dalle origini nell'*Aufklärung* dell'occidente, ma piuttosto l'idea di *εσχατον* propria del messaggio di redenzione giudaico-cristiano» (Marramao 1985, xxvi).

contemporaneo, divenendone emblema per antonomasia. Se (come vedremo) la fine della rivoluzione sancisce il crepuscolo dell'era moderna, la critica è per Paz l'elemento differenziale che funge tanto da paradigma di fondazione del moderno quanto come strumento che permette di trascenderlo e aprire al presente:

Innamorata di se stessa e sempre in guerra con sé stessa, [la critica] non afferma niente di permanente né si fonda su alcun principio: la negazione di tutti i principi, il cambiamento perpetuo, è il suo principio. Una tale critica non può non culminare in un amore passionale per la manifestazione più pura e immediata del cambiamento: l'adesso. Un presente unico, diverso da tutti gli altri. Il singolare senso di questo culto del presente ci sfuggirà se non ci rendiamo conto che si fonda in una curiosa concezione del tempo (...) per gli antichi l'adesso ripete l'ieri, per i moderni è la sua negazione. In un caso il tempo è visto e sentito come una regolarità, come un processo nel quale le variazioni e le eccezioni sono veramente variazioni ed eccezioni alla regola. Per noi il tempo non è la ripetizione di istanti o secoli identici: ogni secolo e ogni istante è unico, diverso, *altro*. (...) l'epoca moderna è quella dell'accelerazione del tempo storico. (...) Accelerazione è fusione: tutti i tempi e tutti gli spazi confluiscono in un qui e in un adesso (HL, 20-21).

Come vedremo nell'ultimo capitolo il punto è che la stessa tradizione della rottura è in crisi: ha stravolto i canoni classici ma, nel fare della critica il proprio caposaldo, mina e pone in discussione il proprio fondamento e non è in grado di proporre una nuova immagine del reale.

l'idea di rottura è diventata priva di significato, giacché la nostra nozione di tempo è cambiata. Originando dal desiderio di eterno cambiamento, il moderno ha sempre cercato di realizzarsi nel futuro. Ma a questo punto il futuro non ha significato per la civiltà contemporanea. Abbiamo perso l'immagine del futuro che sembrava guidare le continue rotture del passato (Quiroga 1999, 111-112).

Da quest'assenza di significato trascendente emerge la nuova realtà dell'istante che va oltre la storia negandone il valore assoluto, unico e archetipico, ma a sua volta investendosene:

Entriamo in un altro tempo, un tempo che ancora non rivela la sua forma e (...) non sarà né lineare né ciclico. *Né storia né mito*. (...) Non sarà né un passato né un futuro, ma un presente. (...) il tempo che viene si definisce per un ora ed un qui (...). Oggi la nostra visione del tempo è cambiata ancora: la significazione non è né nel passato né nel futuro bensì nell'istante. Oggi il futuro ha perso la propria seduzione: ciò che conta è l'atto istantaneo. Il tempo lineare ha cercato di annullare le differenze, sopprimere l'alterità; la rivolta contemporanea aspira a reintrodurre l'alterità nella vita storica (HL, 100. Il corsivo è mio).

### ***Rivoluzione: utopia e futuro***

L'idea di rivoluzione è stata la grande invenzione d'Occidente (CD, 168).

L'elemento mitico e quello razionale dell'illuminismo s'incarnano nella stessa idea di rivoluzione:

La rivoluzione è l'instaurazione di una società nuova e la restaurazione della società originale (...) Espressione della ragione critica, la rivoluzione si situa nel tempo storico: è il cambio del presente ingiusto con il futuro giusto e libero. Quel cambiamento è un ritorno: il ritorno al tempo del principio, all'innocenza originale. Così, la rivoluzione è un'idea ed un'immagine, un concetto che partecipa delle proprietà del mito ed un mito che si fonda nell'autorità della ragione (HL, 222).

La modernità stessa nasce con la nuova significazione del concetto di rivoluzione. Il senso originale<sup>23</sup> della rivoluzione celeste - la rotazione ripetuta di un corpo celeste attorno a un altro (*revolvere*: ritornare) - è tradotto in quello della rivoluzione terrena proiettata verso il futuro e retta sul «criterio dell'asimmetria e dell'instabilità permanente» (Marramao 1985, 12), espressione questa di Niccolò Machiavelli, accreditato come antesignano della rivoluzione semantica che dette il nuovo significato al termine. Attraverso la combinazione dei concetti di virtù e fortuna, il fine della politica non è più quello di preservare lo status quo, ma diviene quello di creare uno stato nuovo, che sia in grado di resistere alla crisi del rinascimento epitomata nell'anno 1527: la morte di Machiavelli e il Sacco di Roma da parte di Carlo V. Il Rinascimento porta la nuova visione della rottura e del distacco, visti non più come soggezione all'ordine preconstituito, ma come possibilità di dominarlo e trasformarlo: l'uomo non è più oggetto della creazione divina alla quale è sottoposto, ne è il soggetto dominante e la trasforma. Per Paz il concetto di rivoluzione, seguendo le stesse sorti di quello di modernità, è sconosciuto in tutte le società premoderne e non occidentali; il cambiamento premoderno è di matrice religiosa: rivelazione divina piuttosto che teoria filosofica. Con l'avvento della modernità la rivoluzione sostituisce la religione come concetto capace di plasmare e comprendere il mondo, ora non più accettandolo, bensì trasformandolo: è la nuova visione del mondo incarnata da Marx per cui «i filosofi hanno solo *interpretato* il mondo, in vari modi; il punto, invece è *cambiarlo*» (Marx, *Tesi su Feuerbach*, XII tesi).

Ciò non ostante la rivoluzione preserva una caratteristica nociva della religione, l'aspirazione all'assoluto:

le rivoluzioni, che sono le versioni moderne delle antiche religioni (...) necessitano di una visione totale dell'uomo e della storia. Quelle ideologie globali sono la loro giustificazione, la loro ragione d'essere: senza di esse non sarebbero realmente rivoluzioni. Le religioni si fondano quasi sempre nella rivelazione della divinità; le rivoluzioni nella rivelazione di un'Idea. Ne consegue che le rivoluzioni siano religioni disincarnate, lo scheletro o il fantasma di una religione (OC VII, 209-210).

Ulteriore ambivalenza della rivoluzione è che se da un lato il suo significato moderno «rappresenta con la massima coerenza la concezione della storia come cambiamento e progresso ineludibile[,] se la società non evolve e si ferma, scoppia una rivoluzione» (HL, 52), dall'altro l'idea della rivoluzione oscilla sempre fra i suoi due afferenti semantici: ritorno costante - orientato verso il passato - e trasformazione radicale - orientata verso il futuro -. Questa lettura permea l'articolata analisi paziana del termine e ci permette di cogliere il limite intrinseco dello stesso: l'incapacità di presente, il fatto

---

<sup>23</sup> Il primo significato di *rivoluzione*, precedente quello celeste, è quello di «movimento rotatorio intorno al punto di partenza» (Marramao 1985, 10), ossia rispetto ad una realtà pre-esistente.

di non avere né segno né significato afferenti a questo tempo in cui stiamo entrando. È questa incapacità di trovare un fondamento nel presente il punto cruciale della condanna paziana della rivoluzione:

Qualsiasi rivoluzione è al contempo una profanazione e una consacrazione (...) La rivoluzione moderna ostenta un aspetto che la rende unica nella storia: la sua impotenza a consacrare i principi sui quali si fonda (...) e siccome al sacrilegio non è seguita la consacrazione di nuovi principi, si è prodotto un vuoto di coscienza (AL, 230-231).

L'impossibilità di consacrazione si deve all'indole stessa dello strumento usato per distruggere gli antichi poteri magici, religiosi e metafisici: lo spirito critico, il dubbio razionale propugnato da Cartesio e criticato da Adorno e Horkheimer. La rivoluzione non riesce a consacrare il proprio fondamento: il cambiamento. Rendere sacro l'istante significa liberarsi dall'esperienza passata e non rimanere imprigionato in un'utopia irrealizzabile che trova la propria espressione, il proprio significato, esclusivamente nel futuro. Il concetto di rivoluzione per Paz cerca di trascendere la storia e invece vi rimane incatenato, divenendo così utopia.

Le utopie del XVII secolo furono il gran fermento che mise in movimento la storia dei secoli XIX e XX. L'utopia è l'altra faccia della critica e solo un'epoca critica può essere inventrice di utopie; il vuoto lasciato dalla demolizione dello spirito critico lo occupano quasi sempre le costruzioni utopiche. Le utopie sono i sogni della ragione. Sogni attivi che si trasformano in rivoluzioni e riforme. La preminenza delle utopie è un altro tratto originale e caratteristico dell'epoca moderna (OV 33-34).

Ciò è possibile perché l'utopia è il rovescio della critica, è il discorso dell'immaginazione e non della ragione, anche se quest'ultima rimane la sua condizione preesistente. Il discorso utopico ha valore fondante, diviene la giustificazione dell'idea di modernità in base alla sua funzione cardine: è critica di ciò che è presente. Così l'utopia diventa simbolo della ricerca del futuro (sotto forma di rivoluzione, progresso, tecnologia), tempo privilegiato della modernità:

Ogni epoca si identifica con una visione del tempo e nella nostra la presenza costante delle utopie rivoluzionarie tradisce il luogo privilegiato che ha il futuro per noi. Il passato non è migliore del presente: la perfezione non è dietro di noi ma davanti, non è un paradiso abbandonato ma un territorio che dobbiamo colonizzare (OV, 34).

Come Paz, Matei Calinescu critica l'idea di tempo proiettata verso futuro propria dell'utopia rivoluzionaria. Per il saggista rumeno la comprensione di quest'ultima nell'epoca moderna deve realizzarsi obbligatoriamente attraverso le stesse modalità contraddittorie attraverso cui si comprende l'idea di tempo nella modernità: come la propria negazione. Calinescu vede l'utopia come un'avventura in cerca del futuro risultato di una duplice negazione: dell'eternità cristiana e del tempo presente (a differenza di Paz). Il pensiero utopico, conferendo al futuro un'aura di perfezione, ricade nella contraddizione del cristianesimo: il futuro da un lato diviene la via di fuga dalla storia e dal presente; dall'altro, come incarnazione del cambiamento e della differenza, trova la propria negazione nel mero conseguimento del proprio fine (la ricerca della perfezione non può che ripetersi all'infinito contraddicendo il principio dell'irreversibilità del tempo sul quale si basa il pensiero della modernità occidentale). Se accettiamo l'idea

di modernità come tensione costante verso la trasformazione e la differenza, ossia come “tradizione della rottura”, dobbiamo ammettere la serie di infinite ripetizioni come l’aporia intrinseca e strutturale rappresentata dall’utopia. Se la modernità e la critica della ripetizione sono nozioni simili, l’utopia diventa - nella sua reiterazione di un futuro irraggiungibile - la *contradictio in terminis* della modernità:

Per rendere conto della drammatica e contraddittoria coscienza del tempo propria della modernità, il concetto di utopia dev’essere ampliato fino a includere la propria negazione. Nato come una negazione di entrambi: l’eternità cristiana e il presente (nella misura in cui il presente è prodotto del passato che cerca di prolungare) l’impulso utopico avvolge l’uomo moderno nell’avventura del futuro (Calinescu 2003, 66).

La modernità nasce da una critica al concetto di tempo, spostando l’asse interpretativo e semantico dal passato e dalla sua ripetizione, propri dell’eternità, al futuro e all’irripetibilità. Ed è esattamente l’*irripetibilità del tempo* -tanto quello oggettivo e misurabile della rivoluzione industriale quanto quello soggettivo e ineffabile del nostro mondo interiore - che entrambi, Paz e Calinescu, identificano come elemento essenziale della modernità.

Se pensiamo che la modernità sia nata come impegno nei confronti dell’*alterità* [enfasi aggiunta] e del cambiamento, e che la sua intera strategia sia stata forgiata da una “tradizione antitradizionale” basata sull’idea di *differenza*, non dovrebbe essere difficile capire perché il suo retrocedere dinanzi all’idea di *ripetizione* infinita e la “noia dell’utopia”. Modernità e critica della ripetizione sono nozioni sinonimiche. È per questo che possiamo parlare della “tradizione moderna” solo in maniera paradossale, come fa Octavio Paz quando la caratterizza come una “tradizione contro se stessa (Calinescu 2003, 66).

L’idea di rivoluzione (che Paz definisce in più occasioni la “religione pubblica della modernità”) designa come detto un cambio epocale: immette il futuro nell’orizzonte temporale.

L’epoca moderna - il periodo che inizia nel XVII secolo e che forse giunge ora al suo tramonto- è la prima che esalta il cambiamento e lo trasforma in suo fondamento. Differenza, separazione, eterogeneità, pluralità, novità, evoluzione, sviluppo, rivoluzione, storia: tutti quei nomi si condensano in uno: futuro. Non il passato né l’eternità, non il tempo che è, bensì il tempo che non è e che sta sempre per divenire. (...) Diamo la vita per conoscere il suo [del futuro] volto radiante – un volto che non vedremo mai (HS, 34-35; HL, 37).

La perfezione non è più rinviata al giudizio finale che uccide il tempo e non è visibile all’essere umano e ai suoi discendenti; ora l’uomo è storia e si realizza in essa: la realtà è perfettibile e l’uomo può cambiarla e migliorarla nel futuro. Tuttavia, essendo questo irraggiungibile, l’orizzonte della storia diventa infinito: il tempo si auto-fagocita e si riproduce, alimentandola, in una spirale proiettata in avanti. I movimenti rivoluzionari del secolo XX hanno trasformato le proprie idee politiche in assoluti, in dogmi pseudo religiosi e hanno perso la loro carica progressista: «le rivoluzioni non solo introducono pratiche ed istituzioni nuove; anche, quasi sempre incoscientemente, dissotterrano credenze, idee ed istituzioni del passato e le attualizzano. Oggi le rivoluzioni si sono pietrificate in tirannie senz’anima” (AL, 201). L’idea di rivoluzione è inseparabile dalle nozioni di progresso e futuro ma racchiude in sé un paradosso perché tutte le rivoluzioni,

nell'affermare il valore del presente, stabiliscono implicitamente il discredito del progresso e del futuro che, nel fagocitarsi, cessa di emettere significati. Oggi la rivoluzione è agonizzante perché lo è il suo stesso fondamento: la concezione lineare del tempo e della storia, ma non solo: ha perso la propria identità formale e da fenomeno si è trasformata o meglio "cristallizzata" in sistema; è diventata un valore universale, come la ragione illuministica, e ha perso il suo carattere immediatezza e irripetibilità.

Non piango la fine del mito della Rivoluzione. È vissuto due secoli e gli dobbiamo cose ammirevoli e abominevoli, ma ha perso tutti i suoi poteri. Non è neanche un fantasma: è una reliquia. Ciò che è necessario adesso è togliere la polvere dalle menti con (...) la scopa della critica, non con gemiti isterici sulla fine dell'utopia (IT, 198).

Paz è fermamente contrario a qualsiasi sfumatura teleologica del divenire temporale che si traduca in un'istanza superiore dai molteplici nomi: «rivoluzione, logica della storia, dialettica, o leggi dello sviluppo sociale; [tutte queste epifanie della teleologia storica possiedono] l'ubiquità delle divinità: essere in ogni dove ed essere al contempo, come loro, una realtà inconoscibile. Una realtà che sempre si occulta attraverso le sue innumerevoli apparizioni» (IT, 85). Questi fenomeni sono per Paz utopie irrealizzabili, che nel loro divenire negano il valore della storia e ne sanciscono la crisi giacché, se «l'utopia si può costruire solo su di un suolo (...) mondo di storia» (LS, 555), le valenze poliedriche date alla rivoluzione in quanto simboli del significato storico rischiano di divenire ecolalie senza senso che ripetono senza posa una parola vuota: progresso (per Paz sinonimo per antonomasia di crisi storica). L'analisi paziana del progresso trova un parallelo interessante nella lettura che Marramao dà dell'opera di Koselleck; se, infatti, lo storico tedesco isola

due fondamentali operazioni ideali costitutive del (...) concetto di progresso: la denaturalizzazione della metafora della crescita e la temporalizzazione della storia. (...) [Il progresso stesso] designa (...) un movimento i cui caratteri dominanti sono la *linearità* e l'*irreversibilità*: si ammettono sì discontinuità e (relativi) regressi, ma sempre più brevi e contratti (Marramao 1985, 33-34);

per Paz

oggi assistiamo all'incrinarsi delle due idee che hanno costituito la modernità sin dalla sua nascita: la visione del tempo come successione lineare e progressiva orientata verso un futuro sempre migliore e la nozione di cambiamento come forma privilegiata della successione temporale. Entrambe le idee si sono unite nella nostra visione della storia come marcia verso il progresso. (...). Oggi il futuro ha smesso di essere una calamita e svanisce la visione del tempo che lo giustificava e sul quale si sosteneva. Con essa, evapora anche il grande mito che ha ispirato tanti nel XX secolo, la Rivoluzione (OV, 6-7).

Entrambi concentrano l'attenzione sulla linearità del processo storico, e l'idea di cambiamento può essere rapportata a quella di irreversibilità se alla base di entrambe si pone il telos autodistruttivo del progresso che rende ogni cambiamento maschera di se stesso.

Contro la formula di Arnold Gehlen per cui «le premesse dell'Illuminismo sono morte; solo le sue conseguenze permangono» (Habermas 1990, 3) Paz trova un lascito fondamentale che l'illuminismo ha ereditato dal cristianesimo e trasmesso all'uomo moderno e che continua a pervadere il tessuto sociale dell'occidente: la nozione di storia

vista come progresso in(de)finito, che rompe con l'assoluto metafisico di matrice cristiana ma ne conserva la proiezione teleologica. Infatti, se da un lato «l'origine dell'idea di storia come progresso è religiosa e l'idea stessa è parareligiosa» (HL, 219), dall'altro «la ragione critica ha svuotato l'eternità di contenuto e si è identificata con l'alterità del cambiamento, con la storia concepita come cambiamento e progresso» (Malpartida 1994, 46). È questo il tratto distintivo dell'umano che permea il moderno: l'eterogeneità. La modernità è sempre *altra* da se stessa e la «tradizione della rottura» che la pervade implica una continua negazione e rinascita, facendo dell'instabilità la base del proprio essere e fondando così la propria tradizione: l'istante effimero e atemporale, al contempo sospensione e nuovo inizio del trascorrere storico. «Passione vertiginosa, che culmina nella negazione di se stessa: la modernità è una specie di autodistruzione creatrice» (HL, 18).

Per Paz l'inizio della pluralità semantica della parola - cui segue la moltiplicazione di *Weltanschauungen* incarnate sotto forma di molteplici teleologie (religioni, rivoluzioni, progresso) - è sia inizio che condizione di possibilità della storia. In quasi tutte le società l'inizio della storia è visto come la rottura dell'equilibrio unitario originale; il dialogo e lo scontro sono elementi fondanti dell'esperienza storica, giacché quando l'unità si trasforma in uniformità, la società si pietrifica e si dissolve. Non c'è conclusione definitiva; non può esservi perché la storia è il dominio del relativo in quanto fatta dagli uomini: soggetti relativi. «La storia non è un assoluto bensì un processo che senza sosta si afferma e si nega. La storia è tempo, nulla in essa è durevole e permanente» (PCGD, 13). La visione di un divenire votato esclusivamente al futuro significa per Paz fine della storia e ritorno al mito (una delle cui forme è proprio la logica storica dell'*Historismus* del XIX secolo): reversione del concetto di rivoluzione da trasformazione a ripetizione. Oggi viviamo un vuoto storico. La coscienza della storia sembrava essere la grande conquista dell'uomo moderno, ma quella coscienza è diventata una domanda senza risposta sul senso della storia stessa, la cui logica diviene un mito soggetto alla critica di Paz: «il vero cadavere intellettuale del nostro tempo (...) è l'idea di storia come depositaria della trascendenza mitica» (IT, 162). Tale processo di razionalizzazione ha fatto della storia stessa un cimitero di simboli vuoti che si trasformano in scarabocchi inintelligibili ai quali solo l'uomo - nel vivere, non nell'ideare un percorso teleologico - dà senso: «la storia non ha né scopo né fine; il suo senso siamo noi, che la facciamo e che, al farla, ci disfiamo. La storia e i suoi significati finiranno quando l'uomo finisca» (IT, 20). Non esiste dunque per Paz una visione assoluta - sia essa provvidenziale o catastrofista - del trascorrere storico. È per questo motivo che egli avversa il progresso visto come moto uniforme e alienante aperto all'infinito, privo di prospettive relative e delimitate. Il progresso incarna la storia come corsa verso un futuro uguale per tutti contro il quale bisogna preservare l'identità e la differenza, giacché al sopprimere le differenze il progresso svuota la storia di significato e accelera il cammino verso l'estinzione, diventando non più visione del mondo ma sterile tautologia. Se per Marramao «il futuro ha oggi irrimediabilmente perduto il suo significato prospettico: (...) è piuttosto una frontiera sfuggente che si ritrae alle nostre spalle» (Marramao 1985, 48), Paz concorda con lui nella diagnosi: «La modernità ha secolarizzato il tempo cristiano e nella triade temporale - passato, presente e futuro - ha coronato l'ultimo come la potenza che regge le nostre vite e la storia. Sin dal secolo XVIII il futuro ha regnato in occidente. Oggi quell'idea del tempo finisce: viviamo la decadenza del futuro» (CD, 131). Tant'è

che alla domanda postagli sui suoi progetti nei confronti del futuro, Paz non può che rispondere “abolirlo” (PC, 103).

Obiettivo della critica di Paz è l’incapacità del processo rivoluzionario - cristallizzato in una teleologia utopica - di riconoscere i segnali che aprono le porte all’avvento del presente.

### ***Modernità come crisi della storia***

Nodo, a mio avviso, centrale della lettura paziana è la sua storicizzazione del fenomeno della modernità; egli ne fornisce un’eccellente lettura culturale (capitolo 2) ed estetica (capitolo 3), ma sottace il proprio debito nei confronti della filosofia della storia, in particolare di ambito tedesco<sup>24</sup>, e soprattutto il dibattito interno alla stessa. Con l’obiettivo di mostrare il contributo che la lettura di Paz può dare a una comprensione il più possibile articolata del passaggio dalla modernità alla contemporaneità, ne traccio nel presente capitolo una genealogia legata all’interpretazione del *momento* -elemento paradigmatico del moderno - nel pensiero tedesco da Hegel a Benjamin. Ribadisco il fatto che Paz non si concentra sui pensatori che hanno costruito il discorso della modernità<sup>25</sup>, ma il suo pensiero s’intreccia in maniera articolata con il loro.

Con la notevole eccezione di Enrico Mario Santí, il più autorevole studioso dell’opera di Paz, la critica non si è soffermata sull’influenza di Hegel nel pensiero del letterato messicano. Hegel, «il primo filosofo a sviluppare un chiaro concetto di modernità (...) e al quale dobbiamo ritornare se vogliamo comprendere il nesso interno fra modernità e razionalità» (Habermas 1990, 4) che ha resistito fino a Weber ed è oggi chiamato in questione, definisce la modernità come sintesi storica di ragione e libertà: è il momento in cui lo spirito della libertà diviene cosciente di sé sotto forma di ragione, consapevole «che nella propria individualità particolare, ha l’essere assolutamente *in se stesso*, o è tutto realtà» (Hegel 1977 [1807], 138 § 230). La ragione è la certezza della manifestazione dell’assoluto nel particolare, e questa riconciliata unità dell’universale e del particolare è l’identità fra reale e razionale: «ciò che è razionale *diviene* reale, e ciò che è reale *diviene* razionale» (Hegel, citato in Habermas 1990, 41). Quattordici anni dopo aver scritto la *Fenomenologia dello spirito*, Hegel ripropone la stessa idea con maggior forza nella prefazione agli *Elementi della filosofia del diritto*: «ciò che è razionale è attuale; e ciò che è attuale è razionale», (Hegel 1991 [1821], 20) stabilendo così l’identità fra la totalità dell’essere e la ragione alla base della *Weltgeschichte*. È dunque Hegel a codificare «l’immagine della storia come processo uniforme che genera

---

<sup>24</sup> L’obiettivo qui non è, ovviamente, quello di fornire un panorama esaustivo del discorso filosofico tedesco intorno alla modernità, ma di tracciarne alcuni dati salienti che arricchiscano l’analisi della versione paziana. È preciso ricordare che Paz è decisamente influenzato dalla tradizione francese (capitolo 3), mentre fa scarso riferimento quella tedesca, pur avendo la sua *Weltanschauung* molti punti di contatto con quest’ultima.

<sup>25</sup> Nella sua vastissima opera, egli cita Kant, Hegel, Marx, Nietzsche e Heidegger - in maniera più o meno dettagliata - senza però fornire un’analisi esaustiva del loro pensiero.



problemi (...) [e nel quale] il tempo è esperito come una rara risorsa [necessaria] per la soluzione dei problemi che si presentano» (Habermas 1990, 6).

Hegel è fra i primi a comprendere che la modernità è priva di precisi modelli referenziali e deve quindi fare delle proprie incongruenze la base della propria analisi, deve costituirsi a partire da se stessa e auto-interpretarsi, fondando ex novo il proprio mito: il momento; da qui lo stravolgimento filosofico attuato dal filosofo tedesco: *fare della comprensione del proprio tempo, l'epoca moderna, il tema centrale della sua filosofia*. Dalla descrizione del cielo stellato e della legge morale kantiana all'analisi della transitorietà e delle contraddizioni interne (da superarsi attraverso il metodo dialettico che porta, attraverso la ragione, all'identità delle differenze nell'"idea assoluta") del moderno:

La *Zeitgeist*, o spirito dell'epoca, una delle nuove parole che ispirò Hegel, caratterizza il presente come una transizione che è consumata nella coscienza di una velocizzazione (*speeding up*) e nell'attesa di una differenza del futuro. Come Hegel lo esprime nella prefazione alla *Fenomenologia della mente*: "Non è certamente difficile vedere che il nostro tempo è una nascita e una transizione verso un nuovo periodo. Lo Spirito ha rotto con quanto era fino a ora il mondo della sua esistenza e immaginazione e sta per sommergere tutto ciò nel passato; è un lavoro che dà a sé stesso una nuova forma (...) [La] frivolezza e la noia che si aprono nello stabilirsi e nell'indeterminata apprensione di qualcosa di sconosciuto sono fattori di cambiamento venturo. Questo graduale sgretolamento (...) è interrotto dall'alba del giorno, che come il lampo, all'improvviso rivela l'edificio del nuovo mondo" (Habermas 1990, 6 e Hegel, citato in *ibidem*).

L'autoreferenzialità del moderno è incentrata sul principio hegeliano di soggettività, espresso nelle sue quattro accezioni di individualismo, diritto alla critica, autonomia di azione e base della filosofia idealistica (cfr. Habermas 1990, 16-22). Il principio di soggettività permea il moderno nell'interpretazione che Habermas dà di Hegel. Esso permette a Hegel di basare la sua filosofia non sull'ordine cosmico kantiano ma sulla differenza, sulle discrepanze del moderno da ricondursi al e risolversi nel soggetto che -mediando fra tali differenze (tesi e antitesi) - ne propone una sintesi nuova, basata sulla coscienza della dissoluzione della funzione normativa ed esemplare del passato e la conseguente necessità di estrarre l'elemento normativo dal soggetto moderno stesso. Il principio di soggettività è anche alla base della dialettica in quanto contiene in sé il soggetto universale e l'io individuale, «che possono essere pensati come unificati solo nel quadro di riferimento di un'autoconoscenza monologica» (Habermas 1990, 40). Nella critica di Habermas il problema è dunque che la razionalità assoluta del paradigma hegeliano ha in sé il limite intrinseco di conseguire in potenza e *a priori* la soluzione di qualsiasi dilemma filosofico: uccide la differenza e l'alterità sulla quale il moderno si basa. Il principio di soggettività razionale fonda la modernità sublimando la differenza in maniera autoreferenziale e autonormativa, con il rischio implicito di riprodurre non il moderno, ma di auto riprodursi *ad libitum* (sempre identico a se stesso) come emblema del moderno: tautologia senza significato che cancella l'essenziale eterogeneità dell'essere che Paz media da Machado. Così facendo, inoltre, Hegel cancella contraddittoriamente anche i due punti fermi a partire dai quali egli costituisce la propria idea di modernità: il momento e la transitorietà dell'attuale<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Hegel vincola il moderno alla razionalità in maniera così forte che questa endiadi, tradotta nell'idea di progresso, resisterà agli attacchi di Marx, Nietzsche, Heidegger, Bataille, Foucault, Derrida e molti altri.

La risposta di Nietzsche al limite intrinseco del principio di soggettività razionale di Hegel è di abbandonare del tutto il principio di ragione espresso nella dialettica dell'illuminismo. La prima conseguenza è che «la modernità perde il suo status singolare; costituisce solo un'ultima epoca nella profonda storia di una razionalizzazione iniziata dalla dissoluzione della vita arcaica e dal collasso del mito» (Habermas 1990, 87). La soluzione diviene sovrastorica, al di là e contro la sfera della storia razionale, e orientata verso valori estetici e sensoriali: l'arte sola può divenire il nuovo mito del moderno e soppiantare tanto la ragione quanto la religione. Pur sovvertendo il paradigma hegeliano, Nietzsche ne mantiene comunque l'impronta giacché vede il moderno fondare se stesso. Nietzsche ricerca il fenomeno estetico: il momento estatico nel quale il principio di soggettività hegeliano viene meno e l'individuo particolare si perde in estasi (*ex-stasis*) e inizia a muoversi nell'illusione del reale. Il momento è dimenticato e così liberato (nascosto) al giogo della ragione. La volontà di potenza crea il significato e l'illusione del significato stesso, che rimane sempre immanente. La normatività del soggetto universale è abbandonata in favore del potere soggettivo dell'io individuale. Nietzsche procede così a una «critica della ragione che pone se stessa al di fuori dell'orizzonte della ragione» (Habermas 1990, 96), ossia nell'orizzonte della volontà di potenza dell'io (che influenzerà radicalmente Freud). In sostanza Nietzsche porta avanti una critica radicale della ragione a partire dalla ragione stessa, vista non come fondamento di categorie ideali, ma come espressione arbitraria della volontà di potenza. Egli prende il nesso hegeliano modernità-razionalità e lo traduce in modernità-volontà di potenza mostrando il volto "mitico" sottostante la maschera della ragione: il potere; la ragione stessa diviene espressione del potere. Il punto nodale a mio avviso è che mentre la ragione hegeliana è fine a se stessa, la volontà di potenza nietzscheana, come tutta la sua filosofia, è al servizio della vita. E la vita trasvaluta tutte le categorie interpretative: l'idea di verità è dunque legata al potere, non alla ragione, ed è quindi arbitraria; l'analisi del passaggio dal positivismo al totalitarismo visto da Horkheimer e Adorno inizia con Nietzsche.

È importante notare che il rapporto di Paz con la dialettica hegeliana è problematico. Il nodo risiede nella nozione di alterità. Se, per Paz, Hegel sopprime l'alterità attraverso la sintesi, egli cerca invece di preservarne la differenza.

Nell'età moderna la dialettica [cerca di armonizzare i contrari] facendo appello a un paradosso: trasforma la negazione nel ponte che unisce i termini. Pretende sopprimere gli antagonismi non limando, bensì esasperando le opposizioni. Anche se Kant aveva definito la dialettica come "la logica delle illusioni", Hegel affermò che, grazie alla negatività del concetto, era possibile eliminare lo scandalo filosofico che costituiva la "cosa in sé" kantiana. (...) [Ciò non ostante] la dialettica dissolve le contraddizioni solo affinché queste rinascano immediatamente. (...) La modernità è una separazione (...) una rottura continua, un incessante separarsi da sé stessa. (HL, 49).

Tesi, antitesi e sintesi sono espressione di un ingranaggio che scardina sé stesso: la critica soggetta al proprio operato. Allo stesso tempo, esse si elidono a vicenda perché sono identiche o perché non esistono: sono forme di Maya, illusioni incapaci di fondare se stesse: «la dialettica non può fondare sé stessa perché la sua essenza consiste nel negarsi appena si afferma (...) Se la volontà di potere è continuamente minacciata dal ritorno del Medesimo, la dialettica lo è dal proprio movimento: ogni volta che si afferma si nega» (CA, 129). Ossia mentre per Hegel la modernità si afferma attraverso la propria sintesi, per Paz lo fa attraverso la propria negazione vista non come antitesi, ma come

disgiunzione ed enfasi dell'alterità. Paz critica la dialettica e al contempo sembra esserne affascinato:

Per Kant la dialettica era la logica delle illusioni. Ma la rassegnazione non è virtù dei filosofi e Hegel trasforma la logica delle illusioni nel metodo distruttore delle antinomie e produttore delle verità. Ogni concetto, dice, è un'antinomia in quanto racchiude una contraddizione, solo che quella negatività è positiva dal momento che contiene la propria negazione. Attraverso la dialettica, "l'essere si contempla nell'altro", che lo nega. In quella negazione si afferma e conosce come essere: è ciò che l'altro non è. Attraverso la negazione l'uomo si appropria della "cosa in sé" e la trasforma in idea, utensile, creazione, storia: le da senso (SG, 26).

Paz sembra trovarsi a metà fra Hegel e Nietzsche; se da un lato egli rafforza il nesso Hegeliano ragione-modernità, dall'altro, contrariamente a Hegel, mostra la necessità di riconoscere la contingenza che costituisce qualsiasi nozione di universalità come preconditione. Dato che la produzione dell'universalità implica l'universalizzazione di un particolare egemonico e l'esclusione di un antagonista, l'universale che ne risulta è ristretto e contingente, non *ab-solutus*, ma ancora legato (come vedremo) all'*altro*, all'antagonista escluso. Se Hegel tenta di sostituire la ragione incentrata sul soggetto dell'illuminismo con il sapere assoluto, Paz non commette lo stesso errore. Ed è proprio questo rifiuto dell'assoluto che fa sì che Paz non concordi - a mio avviso - con Habermas, per il quale la premessa fondamentale della modernità è che «la ragione moderna non è altro che una volontà di potenza pervertita e camuffata. Obiettivo della critica è, dunque, quello di strappare il velo della ragione e di mostrare nudo il potere che [essa] serve» (Habermas 1990, xiii-xiv). Paz rifiuta l'assoluto, a meno che, come vedremo, non sia quello poetico. In altre parole se Nietzsche (come vedremo nei prossimi capitoli) denuda la critica in quanto espressione di una volontà di potenza che la precede, la determina e la esula<sup>27</sup> -e quindi mina le radici stesse dell'operazione critica- Paz rimane all'interno del panorama hegeliano e fa della negazione (o auto-negazione) critica il fondamento del proprio sistema: fondamento che, seguendo un doppio binario, rimane all'interno del paradigma della ragione in ambito storico. L'America Latina deve accrescere la propria capacità critica<sup>28</sup>, qui intesa come *pharmakon*, per poter entrare a pieno titolo nel panorama storico dal quale è stata isolata a causa della conquista spagnola che non ha portato né l'illuminismo (qui Paz segue Hegel) né tanto meno la reazione europea al secolo dei lumi: il romanticismo.

Siccome non abbiamo avuto Illuminismo o rivoluzione borghese - né critica né ghigliottina - non abbiamo esperito la reazione spirituale e appassionata contro la critica e i suoi componenti nota come romanticismo (...) Non sarebbe potuto essere altrimenti: i nostri romantici si ribellarono contro qualcosa di cui non avevano mai sofferto: la tirannide della ragione (Paz, citato in Grenier 2001a, 54).

---

<sup>27</sup> La «critica della ragione (...) pone sé stessa al di fuori dell'orizzonte della ragione» (Habermas 1990, 96).

<sup>28</sup> È questa capacità critica che, una volta acquisita, potrà essere trascesa in ambito poetico (qui Paz segue Baudelaire e Nietzsche). Per un'analisi del trascendimento poetico della critica si rimanda al capitolo 4.

## *Momento, memoria e costruzione storiografica*

La modernità è, come abbiamo visto, incentrata sulla problematizzazione del tempo, che al perdere le connotazioni metafisiche della teleologia moderna diviene sempre più frammentato, allegorico, polisemico. È soprattutto nell'Europa di lingua tedesca che le concettualizzazioni più influenti hanno luogo fra XIX e XX secolo. In *Sull'utilità e il danno degli studi storici per la vita* Nietzsche accusa lo storicismo tedesco - con la sua ipertrofica concezione della storia e il suo trattare il sapere come un fine in sé - di essere diventato una limitazione per la vita, rendendo l'uomo moderno incapace di azione e creazione. L'obiettivo è stabilire una diversa comprensione della storia al servizio della vita; questa è la ragione dell'inattualità della sua meditazione: è sfasata rispetto al canone storiografico del periodo. Il suo essere inattuale fa riferimento anche all'interesse di Nietzsche in

tempi precedenti, specialmente l'ellenico (...) perché non so che significato gli studi classici potrebbero avere per il nostro tempo se non fossero inattuali –ossia, *agiscono contro il nostro tempo e conseguentemente agiscono sul nostro tempo e per il beneficio del tempo a venire.*” (Nietzsche 2007, 60. Il corsivo è mio).

Nietzsche stabilisce un nesso diretto fra storia e memoria (ibidem, 61) paragonando l'uomo - schiavo della memoria - e il bestiame al pascolo - che ne è privo -. Il nesso fra storia e memoria è confluito nel *momento*: se l'uomo è costretto a ricordarlo (e a esperirlo come ricorrenza, già prefigurando la teoria dell'eterno ritorno) e «si afferra senza posa al passato», l'animale vive “astoricamente” e il momento «muore, s'inabissa nella notte e nella foschia ed è estinto per sempre»<sup>29</sup> (ibidem). Animali e bambini possono esperire la pienezza e la gioia del momento, dato che non hanno memoria di sofferenze passate. L'uomo deve quindi agire attraverso la dimenticanza, che risulta «essenziale per azioni di qualunque tipo» (ibidem, 62). Ne consegue che «*l'astorico e lo storico sono necessari in egual misura per la salute di un individuo, una persona, una cultura*» (ibidem, 63) affinché l'interazione degli uomini con la storia «sia al servizio non del puro sapere, ma della vita» (ibidem, 65).

L'enfasi sul momento permette a Nietzsche di delineare la sua critica dello storicismo - una malattia basata sul motto «*fiat veritas, pereat vita*» (ibidem, 77-78) che egli chiama in maniera derisoria «storia oggettiva» (ibidem, 86) -, e degli “errori necessari” sui quali esso si basa (tempo lineare e progressivo, rapporto di causa ed effetto, verità). Vi sono due opzioni: soccombere allo storicismo o, in qualità di “storico genuino” (ossia lo stesso Nietzsche), riformularlo nella maniera quasi monumentale<sup>30</sup> che

<sup>29</sup> Di conseguenza gli animali – contrariamente agli uomini- non sanno come dissimulare e sono liberi da maschere. Infine, la felicità è astorica e opposta alla memoria; è quindi animale e non umana.

<sup>30</sup> Faccio riferimento alla tripartizione nietzscheana della storia – monumentale, antiquaria, critica - e alla sua maggior enfasi sulla storia monumentale secondo un'interpretazione che collega lo storico genuino, la mentalità nobile e la volontà di potenza dell'Oltreuomo che gli permette di accettare l'eterno ritorno senza esserne schiacciato. L'Oltreuomo è già suggerito in *Sull'utilità e il danno degli studi storici per la vita* «solo se, quando il quinto atto del dramma della terra terminasse, l'intera opera incominciasse ogni volta nuovamente dal principio (...) potrebbe l'uomo di potere avventurarsi nel desiderare la storia monumentale in totale *veracità* iconica» (Nietzsche 2007, 70). La storia monumentale è incentrata sull'agire e sulle grandi gesta e troverebbe il suo significato solo se il tempo si ripetesse in quanto il passato è degno

prefigura la mentalità nobile e l'Oltreuomo con la sua capacità di sopportare il peso della storia e agire su di essa. Se, infatti, «*la storia può essere sopportata solo da forti personalità [e] le deboli ne sono radicalmente distrutte*» (ibidem, 86), il suo protagonista è l'Oltreuomo la cui volontà di potenza, nell'accettare e quindi nel porre in essere l'eterno ritorno, gli permette «di imporre sul divenire il carattere dell'essere» (Nietzsche 1968, § 617)<sup>31</sup> - ossia di imporre la verità "vera" dell'eterno ritorno sulla verità-come-errore propria dello storicismo<sup>32</sup>.

Se Nietzsche quindi sussume memoria e storia nel momento,<sup>33</sup> Freud<sup>34</sup> sussume il momento nella sfera della memoria, e usa il primo per frammentare la seconda. Egli analizza «ricordi frammentari che sono rimasti nella memoria del paziente sin dai primi anni dell'infanzia»<sup>35</sup> (Freud 1899, 303), evidenziando la «relazione diretta fra il significato fisico di un'esperienza e la sua ritenzione nella memoria» (ibidem). Tale relazione è mediata attraverso un conflitto emotivo: la psiche offre una "resistenza" (ibidem, 307) alla metabolizzazione di una data esperienza, che è dunque traslata dal dominio empirico a quello psicologico attraverso uno sfasamento - un processo che implica una combinazione di repressione, sostituzione e associazione che altera l'evento nella memoria dell'individuo in maniera radicale e indefinita. In sintesi *l'ur-ereignis* o evento originale (E1) che è spesso in relazione con una un'esperienza traumatica viene represso.<sup>36</sup> In un momento successivo un altro evento (E2), che associamo - attraverso uno sfasamento - con E1, stimola un'associazione e fusione dei due (E1 ed E2) nella nostra psiche la quale quindi *crea* un terzo evento (E3) che non è mai di fatto accaduto ma ha iscritte in sé le tracce dei primi due. Questo è quello che Freud definisce la "memoria schermo". È solo attraverso la memoria schermo che si può recuperare una traccia tangibile dell'evento originale represso, il quale «rimane a noi sconosciuto nella sua forma originale (ibidem, 322). La memoria schermo altera dunque gli eventi E1 ed

---

d'imitazione (ibidem). Quella monumentale è dunque da intendersi come una storia che ha a che fare con l'agire e non con la verità, e che va contro la legge di causa ed effetto che impedirebbe l'esatta reiterabilità del passato.

<sup>31</sup> Complementare a questa formula di Nietzsche, ed estremamente influente tanto su Nietzsche quanto su Walter Benjamin, è la sfida del Faust di Goethe a Mefistofele che sottolinea la qualità umana della tensione verso il superamento di sé stessi che contrappone il *divenire* dinamico contro l'*essere* statico. Mefistofele dice a Faust che lo saturerà di sapere, esperienza e piacere finché che egli (Faust) smetterà di lottare, al che Faust risponde: «dovessi mai dire al momento: fermati! Sei così bello! Allora mi potrai incatenare, allora volentieri andrò al suolo!». Contrariamente alla volontà di potenza nietzscheana, qui il divenire deve trionfare sull'essere, e questa è anche al base della concezione benjaminiana della storia.

<sup>32</sup> In Nietzsche vi è una tensione fra la ricerca della verità propria dello storicismo - vincolata all'insuccesso e che quindi trasforma la verità in errore, e il porre in essere della verità da parte dell'Oltreuomo che accetta l'eterno ritorno esercitando la volontà di potenza.

<sup>33</sup> Il momento in cui la memoria e la dimenticanza si uniscono per permettere allo storico genuino (e in seguito all'Oltreuomo) di creare una nuova storia che trascenda lo storicismo: «*l'astorico e lo storico sono necessari in egual misura per la salute di un individuo, un popolo, una cultura*» (Nietzsche 2007, 63).

<sup>34</sup> Freud scrisse una volta che aveva smesso di leggere Nietzsche perché le loro idee erano così simili che aveva paura di essere fuorviato giacché Nietzsche non era uno scienziato e non perseguiva un'analisi "veramente scientifica" quale Freud stesso intendeva intraprendere.

<sup>35</sup> In questo testo Freud non articola sufficientemente la relazione fra memoria e infanzia. Quando gli viene chiesto da un paziente «perché [la memoria filtro scivola] in una scena d'infanzia? [Egli risponde] Data la sua innocenza, forse» (Freud 1899, 317).

<sup>36</sup> «Queste falsificazioni della memoria (...) servono gli scopi della repressione e sostituzione di impressioni antipatiche e sgradevoli» (Freud 1899, 322).

E2, fondendo le loro diverse temporalità ed emozioni, ma non le inventa ex novo» (ibidem, 318); queste temporalità seguono uno schema simile: T1 e T2 sono sussunte sotto T3. Così Freud svela la contraddizione inerente alla memoria: è un processo inconscio che, producendo eventi che non sono materialmente accaduti così come noi li ricordiamo, rivela il rapporto diseguale che intercorre fra l'accadere di un evento e la sua traduzione e trasformazione in fatto psicologico. Questi eventi inventati sono, ciò nonostante, "genuini" (ibidem, 315) e danno forma alla costruzione psicologica e materiale della nostra persona tanto quanto alla nostra comprensione della realtà. La memoria è sì un'illusione ma dà forma alla costruzione della storia suddividendola nell'evento realmente accaduto e dimenticato, le *res gestae*, e nella sua corruzione attraverso il processo di codificazione mnemonica e testuale, la *historia rerum gestarum*.

Walter Benjamin prende il frammento mnemonico e, invece di tentare la ricostruzione di una rete sinaptica, ne fa la monade della propria interpretazione storica, l'allegoria. Ciò implica come preconditione una prospettiva che dall'elemento temporale si ampli fino a includere anche quello materiale, racchiudendo entrambi nella nozione di *aura* di un'opera d'arte o di culto eseguita manualmente, ossia: «il fenomeno unico di una distanza, per quanto vicina essa sia» (Benjamin 1968 a, 222). È questa distanza<sup>37</sup> che permette una relazione fra colui che osserva l'oggetto e il conseguente conferimento di significato del primo nei confronti del secondo. L'importanza della distanza è maggiormente enfatizzata nel "momento di pericolo" (Benjamin 1968 b, 255), ossia nella crisi dialettica nella quale gli antipodi – tempo e spazio, oggetto e osservatore - sono confluiti in uno e la stessa distanza è minacciata. Questa interpretazione richiede una breve genealogia.

L'aura di un'opera d'arte è legata originariamente all'immagine culturale, alla ricerca allegorica del divino, il principio originale che dev'essere percepito attraverso il rituale:

è significativo che l'esistenza dell'opera d'arte in rapporto alla sua aura non è mai interamente separata dalla sua funzione spirituale. In altre parole, il valore unico dell'"autentica" opera d'arte ha la sua base nel rituale, lo spazio del suo valore d'uso originale (Benjamin 1968 a, 224).

Questa dimensione sacra originale dell'opera d'arte viene trasfigurata nella *tradizione*<sup>38</sup>: lo spazio di un unico significato e telos della storia, nel quale la funzione iconica dell'opera d'arte e il suo significato per lo spettatore sono uno; uno spazio che permetteva un'universale comprensione della realtà dal punto di vista simbolico e della rappresentazione (Steinberg 1996 a, 10). Questa "polifonia univoca" (le *corrispondenze* perdute di Baudelaire) trova una delle sue ultime espressioni nelle 31 riproduzioni della facciata della cattedrale di Rouen eseguite da Claude Monet fra il 1892 e il 1894, nelle quali un significato (una specifica cattedrale) diviene un molteplice significante (diversi colori, umori, tempi). Nel 1891 Monet scrive «quanto più vecchio divento, tanto più comprendo che devo lavorare molto duramente per riprodurre quello che cerco:

---

<sup>37</sup> «La distanza è l'opposto della vicinanza. L'oggetto essenzialmente distante è quello inaccessibile. L'inaccessibilità è di fatto una qualità fondamentale dell'immagine culturale. Vera alla sua natura, essa rimane "distante quantunque vicina essa sia"» (Benjamin 1968 a, 243, nota 5).

<sup>38</sup> «L'unicità di un'opera d'arte è inseparabile dal suo essere inscritta nel tessuto della tradizione» (Benjamin 1968 a, 221).

l'istantaneo.<sup>39</sup> L'influenza dell'atmosfera sulle cose e la luce sparsa ovunque». Per riprodurre l'istantaneo Monet usa la sua manualità artistica per catturare la luce stessa in molteplici condizioni che a loro volta permettono all'artista di creare molteplici realtà (una nuvola, un raggio di sole, pioggia, la sera, il mattino). Questo esempio illustra la differenza fra la riproduzione manuale, che trasforma il singolo significato della cattedrale di Rouen in significante della molteplicità del reale e rende ogni singolo oggetto diverso da sé, e la riproduzione meccanica, per la quale lo stesso oggetto rimane sempre identico a se stesso, con la conseguenza che non vi è più significato, ma solo significati.

La riproduzione meccanica (fotografia, cinema) porta con sé la scomparsa dell'aura:

anche la più perfetta riproduzione di un'opera d'arte manca di un elemento: la sua presenza nel tempo e nello spazio, la sua unica esistenza nel luogo in cui accade che essa sia. (...) La presenza dell'originale è il prerequisito del concetto di autenticità (Benjamin 1968 a, 220).

L'autenticità dell'aura è cancellata dalla riproduzione meccanica («l'intera sfera dell'autenticità è al di là della riproduzione tecnica» [ibidem]): la distanza fra l'opera d'arte e lo spettatore viene elisa e la sacralità scompare, lasciando spazio al "momento di pericolo". La cattedrale di Rouen è stata trasformata in una cartolina senz'aura moltiplicata all'infinito e ha quindi perso il potere di trascendere la storia come invece fa l'oggetto "auratico" attraverso la sua valenza simbolica. La riproduzione meccanica implica non solo una rottura con il passato, bensì una crisi della temporalità in quanto tale: l'E1 di Freud è perso per sempre, e l'E3 (al contempo artificiale e genuino) si frammenta e si riproduce in continuazione, rimanendo l'unico referente semantico di un tempo senza direzione. Benjamin, pur combinando teologia ebraica con la moralizzazione della storia propria del XIX secolo (Kittsteiner 1996, 57), ne esclude la teleologia e la linearità consequenziale, in quanto egli «scopre che la trasmissibilità del passato è stata sostituita dalla sua citabilità» (Arendt 1968, 38). Ciò lo porta a concepire una nuova *storiografia* sotto forma di citazioni, il cui potere «non è quello di preservare ma di pulire (*cleanse*), di tirare fuori dal contesto, di distruggere» (Benjamin citato in Arendt 1968, 39) e al contempo di alludere, allegorizzando il momento della percezione.

Credo l'allegoria risulti dalla rottura dell'aura e del suo valore simbolico secondo una modalità simile alla memoria schermo di Freud: un insieme di sinapsi spezzate la cui relazione non è metaforica, ossia non traduce<sup>40</sup> un frammento in un altro ma piuttosto

---

<sup>39</sup> Per Monet era ovviamente impossibile rappresentare in un'unica tela la fugacità di ogni singolo momento, quindi lavorava contemporaneamente a diverse tele, concentrandosi su una in particolare a seconda delle condizioni esterne (atmosfera) e interne (sue spirituali). Monet posizionato alla finestra di un secondo piano davanti alla cattedrale, lavorando freneticamente su decine di tele, alla mercé di una nuvola sfuggibile, un inatteso raggio di luce o una foschia mattutina che lo obbligavano a saltare di tela in tela a seconda di quale meglio rappresentasse o piuttosto incarnasse il contingente. Monet dovette spesso finire le tele della cattedrale nel suo studio, basandosi su di una prodigiosa memoria visiva attraverso la quale inserisce in pittura un nuovo elemento: il tempo trascorso fra il momento in cui egli vede la realtà e quello in cui le dà forma sulla tela.

<sup>40</sup> *Metapherein* significa portare da *x* a *y*, trasferire, tradurre; una metafora combina dunque diversi elementi attraverso le similitudini che intercorrono fra loro, facendo riferimento a un'azione biologica e continuativa (Turner). *Allegorein*, parlare in maniera diversa di quanto uno non sembri parlare, significa invece porre in relazione attraverso la differenza, la dissonanza, i frammenti rimasti dopo la rottura dell'ordine cosmico.

crea una sorta di storia frammentaria fatta di assenze, allusioni e allegorie, con la quale rompere la continuità del “tempo omogeneo e vuoto” (Benjamin 1968 b, 261) propria dello storicismo. Se una metafora è latrice di un significato che trasmette, l'allegoria rompe il significato affinché noi lo ricreiamo. Questa è la tecnica frammentaria del montaggio visto come collage e citazione che Benjamin sviluppa nel *Passagen-Werk*: «questo progetto deve innalzare l'arte di citare senza virgolettato al livello più alto. La sua teoria è intimamente legata a quella del montaggio» (Benjamin, citato in Harootunian 1996, 74). Essendo al di fuori della continuità teleologica, l'allegoria ci permette di sconvolgere il continuum storico, di strappare «l'eterogeneità dalla sua mortale identità monologica» (ibidem, 76) e di de-gerarchizzare la sua linearità e consequenzialità. La filosofia della storia Benjaminiana ha come obiettivo quello di recuperare la materialità del passato (Steinberg 1996 a, 1) ma non di ricostruirne l'integrità perduta. Anche se «solo un'umanità redenta riceve la pienezza del suo passato (...) solo per un'umanità redenta il passato è diventato citabile in tutti i suoi momenti» (Benjamin 1968 b, 254), ciò non può accadere se non nel momento che trascende tutti gli altri e ne decreta la morte - il giudizio universale -; o nel momento che permette di catturare il tempo che sfugge: l'*hic et nunc* della *Jetztzeit*, «momento autentico di un presente innovativo [che] interrompe il continuum della storia e sfugge al suo fluire omogeneo (...) [e] forza una cessazione, una cristallizzazione, dell'evento momentaneo» (Habermas 1990, 11), che rende la memoria frammento e il frammento storia. Il passato non può essere rappresentato, ma solo riferito, allegorizzato in una maniera che recupera i frammenti dell'aura persa e creano un nuovo, più contingente e contestualizzato significato che rigetta la totalità. Contingente perché il mondo è disincantato (Benjamin, Spengler, Weber) e non può essere nuovamente incantato intento invece del Fascismo, ossia l'estetizzare la politica. La forza dell'allegoria diviene il suo limite, i suoi frammenti dissonanti danno luogo a una cacofonia, e le sue connessioni parziali prefigurano l'obituario lyotardiano delle grandi narrative. In un'altra eco nietzscheana la verità, come la storia, sfugge via e diviene tanto mobile quanto relativa.

Ritengo che per Benjamin la crisi dell'aura, l'elisione della distanza e il “momento di pericolo” di cui sopra - che danno luogo ad un nuovo tempo, un nuovo spazio e un nuovo uomo - trovino il loro paradigma “moderno”, o quanto meno la sua condizione di possibilità, nei fenomeni concorrenti della seconda rivoluzione industriale (1865-1900) e dell'urbanizzazione europee, ossia il periodo che Koselleck definisce come “modernità eroica”<sup>41</sup> (Kittsteiner 1996, 50): il periodo che si apre con *Les fleurs du mal* (1857) di Baudelaire e trova il suo culmine tragico nel primo conflitto mondiale che manda in frantumi la comprensione teleologica del progresso. Per la prima volta, l'Europa occidentale esperisce una sovrapproduzione di prodotti i quali semplicemente a causa del loro numero soffocano la loro funzione: se l'elemento originale (sia esso la cattedrale di Rouen - l'edificio stesso o la rappresentazione di Monet -, o una qualsiasi merce) ha una funzione definita e conseguentemente un significato specifico, la sua riproduzione seriale rompe l'identità fra funzione e significato - e l'opera d'arte (così come gli oggetti di uso quotidiano) diviene merce decontestualizzata che ha alienato il suo valore d'uso in favore di un valore di scambio estetizzato e senza significato trascendente - il “falso incantesimo della merce” (Benjamin 1968 a, 231 -. Questa è la Parigi di Benjamin e Baudelaire: il luogo di una continua trasformazione materiale

<sup>41</sup> A meno che non si accettino date più convenzionali come il 1914-1918 (Vedi Steinberg 1996 a, 9).



proiettata verso il futuro e al contempo la moltiplicazione speculare di rovine e distruzione che incarna il loro *spleen* per il passato perduto. L'opera d'arte unica, una volta riprodotta meccanicamente, si parcellizza in molteplici merci che divengono la maschera pietrificata di una realtà che si sbriciola priva della sua aura e mostra, nuda, la propria illusorietà. Il passato assedia e dà forma al presente sotto guisa di "storia pietrificata" (Buck-Morss 1991, 161) ma è, di fatto, una collezione di frammenti: rovine che incarnano una natura in decadenza. L'articolazione fra l'allegoria e la modernità è incarnata nel feticcio per una novità (*l'art pour l'art* per Baudelaire) che è in costante decomposizione, una merce la cui materialità diviene nelle parole di Baudelaire un'"oggettività fantasmagorica" (ibidem, 181) che affascina il *flaneur*.

Paradossalmente, ciò che sembra incarnare l'aura della modernità è esattamente ciò che ha perso la propria aura: l'oggetto-merce meccanicamente riprodotto, identico a se stesso e ai suoi simili; la vaga idea di un'aura parziale riflessa in merci-detriti è quanto rimane<sup>42</sup>. È l'unica cosa che ha un'anima rimasta: «un inferno si scatena nel cuore della merce [*commodity*]» (ibidem, 186), e lo sviluppo è quasi lineare: l'allegoria stessa diviene una merce (ibidem, 188; anche Kittsteiner 1996, 59). L'unico modo per «redimere il mondo materiale» (Buck-Morss 1991, 201) è quello di frantumare il caleidoscopio che organizza la molteplicità dei frammenti. È l'assenza del *Geist* della modernità.

Il punto per Benjamin è che mentre la tradizione aveva un'aura tangibile, la modernità tecnicizzata l'ha persa<sup>43</sup> e ciò che rimane è il cumulo di detriti in decomposizione, l'unica materialità alla quale possa essere rapportata un'istanza di verità (ibidem, 176). Questa considerazione mi permette di colmare la distanza fra *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità meccanica* e le *Tesi sul concetto di storia*, sottolineando come in entrambi i testi si trovi una tensione verso il passato alla ricerca di una fondazione teorica del significato. Quando Benjamin scrive «il passato porta con sé un indice temporale attraverso il quale allude alla redenzione» (Benjamin 1968 b, 254), egli si riferisce all'aura della tradizione che (come l'evento originale E1 freudiano) è persa in favore del presente: un non-tempo senza possibilità di redenzione la cui debolezza è espressa attraverso l'impotenza dell'angelo della storia (frammento IX, *Tesi sul concetto di storia*), travolto dalla tempesta del progresso mentre osserva i detriti del

---

<sup>42</sup> Qui contrapporrei Benjamin e Marcel Duchamp. Se per Benjamin la perdita dell'aura comporta una perdita del significato e quella della teleologia incentrata nel futuro, per Duchamp la "de-contestualizzazione" dell'oggetto svincolato dalla sua funzione permette la risemantizzazione dei suoi famosi *readymades*: oggetti trovati ai quali l'artista dà (contrariamente all'ipotesi benjaminiana) un nuovo significato estetico, una nuova aura. (I primi *readymades* sono del 1915; non so se Benjamin li conoscesse, ma è certo che i due si incontrarono in un *café* parigino nel 1937, un anno dopo la pubblicazione del saggio sulla riproducibilità meccanica). Ironicamente il fatto che la maggior parte dei *readymades* siano stati persi o distrutti li rende – benjaminianamente - incarnazioni del perfetto oggetto auratico: uno che non può essere riprodotto; solo la loro copia può essere riprodotta, l'originale è perso per sempre. I *readymades* di Duchamp fanno eco alla *deallegorizzazione* della storia proposta da Kittsteiner nella sua analisi di Benjamin, frutto del fatto che "la modernità, divenuta anti-eroica [ossia venendo dopo e contro la modernità eroica di Koselleck], non richiede alcuna redenzione o ordine ultimo (Kittsteiner 1996, 61); Benjamin ancora cerca redenzione, Duchamp coscientemente trasforma l'arte in prodotto commerciale, l'aura in *aurum*.

<sup>43</sup> «La tecnica di riproduzione [meccanica] distacca l'oggetto riprodotto dal dominio della tradizione» (Benjamin 1968 a, 221).

passato in costante crescita<sup>44</sup>. Il potere redentore del passato è collegato all'aura della propria distanza: finché è distante mantiene il proprio potere; ma quando una *crasi* temporale (esemplificata nel “momento di pericolo”, come incarnato ad esempio nel momento rivoluzionario) ha luogo e la distanza cronologica viene meno, riverbera sull'evento tutto il suo potere estinguendo l'evento stesso fino al prossimo momento di pericolo. In altre parole il presente deve mantenere tracce del passato per dare significato al futuro, e viceversa: entrambi i tempi mantengono la propria aura solo se contrapposti l'uno all'altro nell'incontro della *Jetztzeit*. La stessa memoria del passato trasmessa al futuro è dunque quel “debole potere messianico” di redenzione senza il quale perderemmo la possibilità di conferire significato all'istante e di contrastare il tempo omogeneo e vuoto del progresso. «Perché ogni immagine del passato che non è riconosciuta dal presente come una sua preoccupazione minaccia di scomparire irrimediabilmente» (Benjamin 1968 b, 255). Il presente è una relazione spezzata fra il passato e l'adesso, fra aura e feticismo delle merci. Le leggi dello storicismo vengono vuotate di significato: dove gli uomini vedono leggi di causa ed effetto porre in relazione fra loro elementi storici (e qui Benjamin riecheggia chiaramente Nietzsche), l'angelo della storia vede solo un'unica colonna di detriti che crescono.

«La storia è il soggetto di una struttura il cui sito non è tempo omogeneo e vuoto, ma un tempo pieno della presenza dell'adesso (*Jetztzeit*)»<sup>45</sup> (ibidem, 261). Questo è il confluire delle tre diverse temporalità (passato, presente, futuro) in un unico momento fuggente; un istante (non *il* presente) che essendo frammentato permette a tutte le espressioni del tempo di trovare la loro articolazione fra gli interstizi dei suoi frammenti. Questo è il tempo di crisi, discontinuità e rivoluzione: «un balzo di tigre nel passato (...) Lo stesso balzo nell'aria aperta della storia è quello dialettico che è, come comprese Marx, la rivoluzione» (Benjamin 1968 b, 261)<sup>46</sup>. La rivoluzione è, per Benjamin, il momento “auratico” per eccellenza; il momento in cui la *Jetztzeit* diviene la reiterazione scenica del passato rituale e cancella il presente atemporale nel quale la distanza è elisa per essere reificata; nel quale la memoria è trasfigurata nel *nunc stans*: l'istante che non conosce articolazione temporale, eternità senza tempo e istante fuori dal tempo, per potervi rientrare. È la contestuale unione ed elisione degli eventi E1, E2 ed E3 di Freud:

---

<sup>44</sup> L'angelo della storia è - come Buck-Morss suggerisce - preso in mezzo nella battaglia fra Dio (il passato *auratico*) e Satana (il presente come non-tempo) il quale, attraverso una molteplicità di significati antitetici, mostra l'assenza di significato del reale. L'allegoria, teoricamente il canale per comprendere il significato univoco di Dio (come nel caso del periodo barocco), rimane invece invischiata nella vacuità riflessa nel collage di strade, oggetti, e luoghi senza valore, o piuttosto limitati al loro valore di scambio in qualità di merci.

<sup>45</sup> Riporto una nota della Arendt presente nell'edizione inglese delle tesi sul concetto di storia, che conferma la mia tesi secondo la quale “presente” e *Jetztzeit* sono concetti diversi: «Benjamin dice “*Jetztzeit*” e indica attraverso il virgolettato che egli non intende semplicemente un equivalente a *Gegenwart*, ossia, il presente. Egli sta pensando chiaramente al *nunc stans* mistico» (Benjamin 1968 b, 261).

<sup>46</sup> Secondo la peculiare lettura marxista di Benjamin, l'alienazione dalla tradizione implica un'alterazione della natura dell'opera d'arte, che è ora indirizzata non verso l'ottenimento di un significato ma verso la riproducibilità e mercificazione estetica della vita stessa: «il culto della stella cinematografica (...) preserva non l'aura unica della persona ma la “magia della personalità”, il falso incantesimo di una merce» (Benjamin 1968 a, 231). È contro tale pericolosa estetizzazione della politica propria del fascismo e la sua sostituzione della sostanza con la forma come esemplificato nel culto del Führer (che somiglia alla stella cinematografica), che il comunismo deve politicizzare l'arte.

la nuova messa in essere della memoria e della storia nel preciso momento della loro negazione. «Aprire il continuum della storia» (Benjamin 1968 b, 262) significa definire un momento “auratico” nel quale il passato originale penetra la *Jetztzeit*: è l’“immagine dialettica”, il “momento di pericolo” in cui il tempo stesso entra in crisi<sup>47</sup>.

Sia per Freud che per Benjamin non v’è originale ma, mentre per il secondo l’aura semantica ricompare solo nella *Jetztzeit* rivoluzionaria e non può essere (meccanicamente) riprodotta, per Freud l’evento originale (E1) può essere (parzialmente) rintracciato attraverso la sua riproduzione imperfetta (attuata dalla memoria schermo) la quale, non essendo meccanica ma psicologica, diviene una trasformazione dell’originale in quanto tale, alterando e al contempo mantenendo la sua aura.

La conclusione di questo excursus sul momento come nesso fra memoria e costruzione storica ritorna nella critica nietzscheana allo storicismo, che Michel de Certeau traspone nella storiografia *tout court* attraverso Freud, spostando l’obiettivo da una modalità interpretativa (lo storicismo) all’intera operazione di scrivere la storia. La storiografia di fatto reifica e (conseguentemente) cancella le connotazioni polisemiche del *momento* Nietzscheano - tradotto nella dinamica freudiana fra E1, E2, ed E3, e nella *Jetztzeit* benjaminiana - che de Certeau risemantizza come *evento* attraverso la sua iscrizione nel testo in qualità di *fatto*. Lo storico francese

usa una nozione psicoanalitica dell’evento per ricordarci che ogni “fatto” che è stato registrato ed è oggi assunto come storicamente valido è formato attraverso interpretazioni in conflitto, al contempo passate e presenti. Per quanto noi possiamo cercare di descrivere un evento per determinare “cosa è successo lì”, dobbiamo comprendere che gli eventi sono spesso le nostre stesse proiezioni mentali (...). Siccome sono espressi in metafora, gli eventi diventano fantasie che congelano in immagini (...) essi “congelano” (“freeze”) processi continuati in emblemi. Nella sua più elevata categoria logica, l’evento appartiene alle tradizioni dialettiche della storiografia e della psicoanalisi, in cui gli avvenimenti sono codificati (*named*) in termini immaginari che danno forma ad altri problemi e strutture molto più “reali” -quali il linguaggio o la morte - che non solo resistono al cambiamento ma stabiliscono anche i principi fondamentali del tempo presente (de Certeau 1998, XV).

Il passato ritorna come una forza soppressa, echeggiando direttamente il funzionamento della memoria schermo freudiana: è un ritorno del represso<sup>48</sup> in cui gli eventi “ossessionano” i fatti, tendendo a rimanere sotto la superficie storiografica ma al contempo alterando le sue correnti sotterranee e quindi creando le condizioni per la propria eruzione e codificazione scritturale come fatti: «i cari estinti [ossia, gli eventi] trovano rifugio nel testo *perché* non possono più parlare né arrecare danno. Questi fantasmi trovano accesso [al testo] attraverso la *scrittura* a condizione che essi rimangano *silenti per sempre*» (de Certeau 1998, 2). Questo significa che gli eventi possono trovare espressione testuale solo attraverso la loro parziale elisione e conseguente reinscrizione in qualità di fatti: assenza (l’evento) e presenza (il fatto) sono i due poli che disorganizzano e riorganizzano il testo. Ciò in quanto vi è una diversa temporalità fra fatto ed evento.

---

<sup>47</sup> Benjamin «altera il radicale orientamento verso il futuro caratteristico dei tempi moderni talmente indietro lungo l’asse della *Jetztzeit* che esso viene trasposto in un orientamento ancor più radicale verso il passato. L’anticipazione di ciò che è nuovo viene attuata solo ricordando un passato che è stato soppresso» (Habermas 1990, 11).

<sup>48</sup> «La storiografia viene costantemente riscritta nell’abisso fra l’idea del represso e la paura del suo continuo ritorno» (de Certeau 1988, XIX).

L'*evento* è un qualcosa in procinto e nel processo di accadere, qualcosa in movimento che non ha esaurito la sua durata - che è ancora vivo finché non è consumato - e non ha bisogno di essere manipolato dal momento che può essere cancellato dal registro storico, anche se Freud ci ricorda che esso lascia le sue tracce nel subconscio o fra le righe del testo. Il *fatto* è qualcosa che è già accaduto ed è quindi "morto", cristallizzato, e può quindi essere alterato senza essere cancellato<sup>49</sup>.

Il momento ricompare dunque nella disgiunzione fra evento e fatto e non può essere tracciato (definito) se non come ciò che è sfuggibile e perso: la morte,

gli storici pongono la morte come un fatto sociale totale (...) ma anche, nel loro preciso atto di indicarla, essi negano la sua presenza. Subentra una sensazione di perdita, ma il suo vuoto è immediatamente riempito con il sapere che lo storico guadagna dalla sua divisione di passato e presente." (de Certeau 1988, VIII).

La lettura di de Certeau propone una distanza fra evento e fatto che permette una mutua comprensione fra i due, fra la dinamicità della *res gestae* (evento) e la staticità della *historia rerum gestarum* (fatto). Il carattere fine a se stesso e intrinsecamente autolimitante della storiografia - che separa l'evento, l'"altro" e la parola parlata dal testo - è posto in questione dall'affermazione che «il divario che separa la realtà dal discorso non sarà mai riempito; nella stessa misura in cui questo discorso è rigoroso, è destinato alla futilità» (de Certeau 1988, 9), ossia *non vi sarà mai una totale identità fra evento e fatto: il primo non sarà mai completamente cancellato e sussunto nel secondo*. Il fatto è l'*io* storiografico, l'evento è l'altro (l'avvenimento cancellato, il nemico vinto, il subconscio represso): «l'altro è il fantasma della storiografia, l'oggetto che essa cerca, onora, e seppellisce» (ibidem, 2). Questa storiografia appartiene a una cultura occidentale che domina l'altro, inscrivendolo ai margini della pagina e fuori di se stesso, nonché costruendo le seguenti identità: fatto = scrittura = morte = essere; contrapposto a: evento = oralità = vita = divenire; il primo (fatto) come necessaria espressione del secondo (evento).

Con occhio critico de Certeau ci mostra il potere che la storiografia dimostra nel difendersi dall'attacco nietzschiano: «la pratica della storia è una pratica ambiziosa, progressiva e utopica (...) *nella quale la volontà di potenza può essere inscritta in termini di ragione*» (ibidem, 6. Il corsivo è mio)<sup>50</sup>. Questa interpretazione sposta la comprensione nietzschiana della volontà di potenza come disposizione innata dell'Oltreuomo di trascendere i propri limiti nel procedimento di trascendere se stesso, verso la razionalità della costruzione storiografica che soggioga la volontà di potenza al logos<sup>51</sup>. Allo stesso tempo il logos ha cambiato i propri modelli: dal centro dell'impero (storia universale,

<sup>49</sup> Facendo riferimento a una diatriba che va ricondotta all'opposizione tra la parola socratica (parlata) e quella platonica (scritta), de Certeau sottolinea come la scrittura implichi scissione e morte: la storiografia tende a provare che il sito della sua produzione può comprendere il passato: è un procedimento strano che crea la morte, una rottura reiterata dappertutto nel discorso, e che al contempo nega la perdita donando al presente il privilegio di ricapitolare il passato come una forma di sapere. Un lavoro di morte e un lavoro contro la morte (de Certeau 1988, 5). I fatti uccidono gli eventi per dar loro una vita allegorica, fatta di richiami parziali.

<sup>50</sup> Per de Certeau la storiografia non può essere neutrale dal momento che la neutralità (ossia l'obiettività) implica cristallizzazione e "ideologizzazione" del proprio discorso (de Certeau 1988, 67).

<sup>51</sup> I fatti sono «stabiliti attraverso l'introduzione di significato nell' "oggettività"» (de Certeau 1988, 59), che è creata dallo storico, non dagli eventi.

storia occidentale) ai suoi margini (i poveri, storia sociale, follia) e conseguentemente la storia non fornisce più rappresentazioni globali della società – come lo *Zeitgeist* del XIX secolo - ma frammenti basati su differenza ed eterogeneità, *la cui preponderanza implica un rifiuto del significato* (ibidem, 84) *come costituente della produzione storica*. La pratica storica è ridotta a scrittura, che è a sua volta una *reductio ad unum*: il testo. La storiografia reifica il tempo che passa in tempo passato, cristallizzando il processo storico sulla pagina senza risolvere il problema dell'*origine* alla quale ancorare l'intera struttura: essa (l'origine) dev'essere stabilita arbitrariamente dato che non ha luogo nella storia, è un non-luogo (ibidem, 90-91) al di fuori dell'ordine cronologico e ha, quindi, il potere di ordinarlo non essendovi soggetto. L'anno *zero* è il punto di partenza originale del tempo lineare cristiano ed è fuori dalla storia: è un non-tempo originale e originante che può essere spostato arbitrariamente nel tempo. La scrittura deve nascondere quest'ossimoro e quindi nascondere il proprio postulato: il non-tempo come origine. Il non-tempo è «l'interstizio fra la pratica e la scrittura» (ibidem, 91), ossia il punto d'inversione fra l'oggetto della ricerca e il segno significante della scrittura. Il significato è ora prodotto nel testo attraverso un cambiamento dell'ordine del tempo referenziale, ossia degli eventi (ibidem, 93). Al contempo la posta in essere di un *evento* originale e decontestualizzato permette la razionalizzazione della storia e la sua semantizzazione espressa attraverso *fatti* (ibidem, 98). In questo modo, ritengo, la storiografia crea le proprie fonti, produce il proprio spazio e definisce il proprio significato, divenendo autotelica.

Lo stesso punto di vista di Nietzsche e de Certeau è assunto anche da Marramao, il quale afferma che «lo storicismo non è una valorizzazione dell'evento in quanto tale, ma è già una strategia di neutralizzazione dell'evento stesso, una tecnica di esorcizzazione della sua unicità ed irripetibilità» (Marramao 1985, 52). Poiché concordo con l'eccellente analisi del filosofo calabrese, ne riproduco un lungo stralcio: partendo da una lettura di Benjamin ed Ernst Bloch proposta da Remo Bodei, Marramao ci spiega come i due critici tedeschi cerchino

di far coincidere salvezza dell'evento e recupero del concetto di rivoluzione (attraverso il suo sganciamento dalla nozione di progresso). Se la caratteristica del tempo della modernizzazione è l'accelerazione insensata che brucia l'istante, quest'ultimo può essere trattenuto ad arte come fa quella “lente d'ingrandimento temporale” (*Zeitlupe*) che è la ripresa al rallentatore. Caduta, in seguito alla precipitosa contrazione del tempo, la possibilità di organizzare l'esperienza attorno ai condensati simbolici del “senso”, il presente può essere fatto durare artificialmente: come effimero istante indefinitamente sospeso in fotogrammi. Il rallentamento e la dilatazione del tempo-ora (*Jetztzeit*) rappresentano per Bloch la sola possibilità di sottrarre lo spazio dell'esperienza all'annichilimento della successione. Analogamente, la riflessione benjaminiana fa leva sulla *Jetztzeit*, ma mentre l'istante rappresenta in Bloch -in una curvatura decisamente più utopica- la tensione di un futuro incompiuto, l'insoddisfazione gravida del *non-ancora*, in Benjamin esso segnala piuttosto la “breccia per il miracolo”, il punto di leva per introdurre l'innovazione che fa saltare il “corso omogeneo della storia”. Contrariamente allo storicismo, che colma i fatti di un “tempo omogeneo e vuoto”, la storiografia materialistica opera per Benjamin come un'allegoria barocca, “pietrifica il fluire del tempo, condensa gli eventi in una monade che viene fatta ‘schizzare’ fuori dal *continuum*. (...) La concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell'idea di questo processo deve costituire la base della critica dell'idea di progresso come tale” [Bodei citato da Marramao]. Nella dimensione del “tempo omogeneo e vuoto”, il passato ha intanto l'immagine eterna e immutabile dell'irreversibilità, in quanto lo stesso futuro ci appare proiettato in una direzione irreversibile. L'irreversibilità del passato non è allora che lo specchio (...) di quell'irreversibilità del processo storico che coincide con l'entropia.

Entropica appunto è la dimensione temporale che neutralizza l'evento, precludendo ogni possibile varco "al Messia": all'intervento che innova e destabilizza. Se il tempo del progresso è quello di un futuro destinato a essere bruciato e a divenire passato; di un futuro che esiste solo per divenire passato; di una futurizzazione che sa riprodursi solo come passato eternizzato nel museo della storia (...) allora è nel passato che vanno ricercate le esclusioni e le latenze di quella futurizzazione, per riaccendere in esse "la favilla della speranza". (...) se la loro [di Bloch e Benjamin] (...) perspicacia sta nell'afferrare che il destino dell'idea di rivoluzione è rimesso alle *chances* di sganciamento dell'escatologia dalla gabbia della futurizzazione, il loro tratto problematico sta nel puntare tutto sugli interstizi del "tempo mondano", sulla possibilità di rompere l'omogeneità e vuotezza della *Weltzeit* 'progressiva' attraverso una dilatazione-proiezione (Bloch), oppure attraverso una sospensione-solidificazione (Benjamin), del tempo-ora (*Jetztzeit*). Lo stesso concetto blochiano di *Ungleichzeitigkeit*, che pure contiene un'intuizione filosofico-storica di straordinaria importanza, non è ancora una radicale rimessa in discussione della "semantica" del tempo storico della modernità, ma piuttosto una sua elasticizzazione, attraverso la sostituzione della linea con il collegamento in diagonale e la pluralizzazione dell'unità gerarchica del tempo lineare in un complesso di tempi storici differenziali: "Die Wege im Einsturz sind lesbar, *quer hindurch* [enfasi in originale]". Ma il ricorso di Bloch al tempo-ora, il suo esprimersi in termini di asincronia, di passo che ritorna proiettandosi come una molla compressa repentinamente liberata sullo scenario dell'accadere storico, è in realtà un estremo tentativo di comprendere la crisi della temporalizzazione nihilistica servendosi ancora dei suoi termini costitutivi: della logica tridimensionale e 'asimmetrica' del tempo futurologico. (...) [Benjamin, per contro propone] una revoca in questione radicale della filosofia della storia (...) [come unica] capace di portare fino in fondo la "critica" della struttura temporale che la sorregge. (...) [L'unica] in grado di assumere l'imprevedibile che irrompe come un elemento dotato di una logica propria, irriducibile al logos della successione, alla disposizione asimmetrico-gerarchica del tempo, non come "passato", dunque, ma come persistenza, nocciolo esistenziale che il flusso della temporalità non riesce a dissolvere. (...) [Qui è utile ricordare la] radicale distinzione istituita da Heidegger tra dimensione della *Jetztzeit* -espressione del tempo mondano- e temporalità autentica dell'attimo (*Augenblick*) (...) Fermando o dilatando l'istante [ossia la *Jetztzeit*] non si fa che riprodurre quel meccanismo di esorcizzazione del divenire, del trascorrere del tempo serializzato, che è la fonte originaria della malinconia e dell'angoscia del singolo. (...) L'attimo [ossia l'*Augenblick*] si sottrae invece a questa temporalità storica, a questa successione degli istanti (...), per attingere a quella che Heidegger chiama storicità e temporalità "autentica": la "storicità autentica" comprende la storia come "ritorno del possibile", e sa che questa possibilità che ritorna può darsi solo per l'esistenza che si apre ad essa "nell'attimo carico di destino"; la "temporalità autentica" si realizza nel "fenomeno estatico-orizzontale dell'attimo", nettamente distinto dal tempo-ora [*Jetztzeit*] di un "presente" resecatò dai suoi "legami strutturali", che si scinde costantemente nel passato inautentico dell'"ora-non-più" e nell'avvenire inautentico dell'"ora-non-ancora (Marramao 1985, 54-58)<sup>52</sup>.

## ***L'incontro coloniale***

Nell'enfatizzare la matrice illuministica della modernità, da lui considerata come fenomeno *esclusivamente* occidentale, Paz paradossalmente non ne privilegia una genealogia alternativa: il "Nuovo Mondo" come luogo d'origine dell'Occidente moderno

<sup>52</sup> «Se Benjamin pone il problema della rottura del tempo storico (...), dell'intervento innovativo sullo "stato d'emergenza" capace di produrre, con la salvazione dell'evento, una reversione dell'entropia, Heidegger pone invece la questione della temporalità autentica dell'attimo su cui si innesta la decisione come indice dell'*irriducibilità* della dimensione dell'Esserci a quella della intemporalità storica e del Progetto» (Marramao 1985, 63).

in quanto spazio dell'incontro con l'altro. Spostando l'origine cronologica della modernità dal XV al XVIII secolo<sup>53</sup> Paz mette a tacere la *otredad* (alterità) alla base della propria *Weltanschauung*, o quanto meno privilegia un'alterità politica di stampo universale (occidentale) contro un'alterità culturale di matrice particolare (latinoamericana). Fra i molti studiosi che pongono tale origine nel XV secolo spicca Enrique Dussel, filosofo argentino residente in Messico dal 1975, la cui opera Paz probabilmente conosceva. Come Paz, Dussel parte dall'alterità (*el Otro*) ma fornisce una periodizzazione e un'analisi diversa. Egli critica la modernità in quanto copre con la maschera della ragione il mito irrazionale di giustificazione della violenza che la fonda. Egli pone il 1492 come

data di "nascita" della modernità [; quando l'Europa] si confront[a] con "l'Altro" (...) e lo controlla, lo vince, lo violenta; quando può definirsi come "ego" scopritore, conquistatore, colonizzatore dell'Alterità costitutiva della stessa Modernità. (...) Quest'Altro non è stato "scoperto" [*descubierto*]<sup>54</sup> come Altro, ma è stato "mascherato" [*en-cubierto*] come "lo Stesso" che Europa era già da sempre (Dussel 1992, 11-12).

Per Dussel il percorso che porta alla creazione della soggettività moderna - riecheggiando il legame ragione-violenza proposto più volte da Hannah Arendt - lega la propria espressione formale - l'*ego cogito* del *Discorso sul metodo* (1636) - alla propria origine storica - l'*ego conquiro* attuato da Hernán Cortés con il quale Dussel identifica l'anno 1492 -. L'*ego* europeo si costruisce quindi attraverso e contro il continente americano visto come *non-ego*: è il logos che porta la parola di Dio in un luogo i cui abitanti indigeni sono privi di anima; l'America diviene quindi *ob-jectum* passivo sul quale il soggetto europeo agisce, plasmandolo.

Il mito dell'occidente razionale come epicentro della modernità porta con se il mito dell'America Latina come periferia della stessa; un mito al quale Octavio Paz, come vedremo nel seguente capitolo, crede fermamente e al contempo cerca di trascendere (attraverso il presente atemporale, capitolo 5, e la contemporaneità dell'America Latina e dell'Occidente nel crepuscolo della modernità, capitolo 2).

### Per Dussel

nell'ontologia hegeliana il concetto di "sviluppo [*Entwicklung*]" svolge un ruolo centrale. È quello che determina il movimento stesso del "concetto [*Begriff*]" fino alla culminazione nell'"idea". Lo "sviluppo [*Entwicklung*]" è dialetticamente lineare; è una categoria principalmente ontologica (...) della Storia Mondiale. Tale sviluppo, inoltre, ha una direzione nello spazio. (...) La storia universale va da Oriente a Occidente. L'Europa è assolutamente la *Fine della Storia Universale*. Asia è l'inizio (riportato in Dussel 1992, 23-24).

---

<sup>53</sup> "L'epoca moderna -il periodo che inizia nel XVII° secolo e che forse giunge ora al suo tramonto- è la prima che esalta il cambiamento e lo trasforma in suo fondamento. Differenza, separazione, eterogeneità, pluralità, novità, evoluzione, sviluppo, rivoluzione, storia: tutti quei nomi si condensano in uno: futuro. Non il passato né l'eternità, non il tempo che è, bensì il tempo che non è e che sta sempre per divenire. ... diamo la vita per conoscere il suo [del futuro] volto radiante -un volto che non vedremo mai." (HS, 34-35; HL, 37) Passaggio citato in precedenza.

<sup>54</sup> Il verbo spagnolo *cubrir* (= coprire) è alla base del gioco di parole (fra l'altro simile in italiano) fra *descubrir* (scoprire) ed *en-cubrir* (coprire, ma anche nascondere, cancellare od occultare qualcosa dal punto di vista fisico, psichico e culturale; indi anche mascherare).

L'eredità di tale tradizione è raccolta, secondo Dussel, da Habermas il quale, pur situando lo spartiacque fra medio evo e modernità verso l'anno 1500 con «la scoperta del “nuovo mondo”, il Rinascimento e la Riforma» (Habermas 1990, 5) è criticato dal filosofo argentino come filo-hegeliano in quanto, sempre in *Der philosophische Diskurs der Moderne*, scrive: «Gli eventi storici chiave per l'instaurazione del principio della soggettività sono la *Riforma*, l'*Illuminismo*, e la *Rivoluzione francese*»<sup>55</sup> (Dussel 1992, 32), quindi escludendo l'incontro con l'alterità indigena come fondamento del soggetto occidentale. Dussel, contrariamente alla tesi eurocentrica, afferma che «L'esperienza non solo della “scoperta”, ma anche della “conquista” sarà essenziale nella costituzione dell'“ego” moderno, ma non solo come soggettività, ma anche come soggettività, “centro” e “fine” della storia» (Dussel 1992, 32).

Dussel attacca la visione paziana della modernità alla radice, criticandone le tre tipologie di matrice spagnola<sup>56</sup> in conflitto nel XVI secolo: la “modernità come emancipazione” portata, attraverso la violenza, dall'Europa ai barbari abitanti del Nuovo Mondo (tesi del domenicano Ginés de Sepúlveda); la “modernizzazione come utopia” ossia come liberazione dal paganesimo portata attraverso l'evangelizzazione, sempre attraverso la violenza, delle masse indie (tesi del francescano Gerónimo de Mendieta); e la “critica del mito della modernità”, ossia la critica delle precedenti visioni (entrambe incentrate sull'inferiorità degli indigeni), il rigetto della violenza irrazionale e la ricerca del dialogo in luogo del conflitto per portare gli indios sulla via di Damasco; tesi questa del domenicano Bartolomé de Las Casas destinata a fallire in quanto richiede il rispetto dell'altro, rispetto che la storia della conquista non ha garantito (ibidem, 99-117)

Hegel considera la Spagna al di fuori dello spazio moderno: «la Spagna è in Africa (...) è un paese che si è limitato a condividere il destino dei grandi, destino che si decide da altre parti; non è chiamata ad acquisire figura propria» (Dussel 1992, 33) L'idea di una Spagna non moderna è ripresa con enfasi da Paz<sup>57</sup>, che riconduce alla mancanza di capacità critica (epitome della modernità per Paz) della penisola iberica la mancata modernità dell'America Latina.

«Quando e come appare l'America [Latina] nella coscienza storica»? (O'Gorman 1957, 12) Questa domanda, sulla quale O'Gorman basa il suo testo forse più famoso è connessa a filo doppio con la sua “scoperta” nel 1492, “scoperta”, questa, il cui risultato principale è quello di spostare il *centro* del globo dal *mare nostrum* - sul quale si affacciavano Africa, Asia ed Europa - al suolo d'Europa, ora *centro* fra vecchio e nuovo mondo. Questa centralità è attuata da Colombo attraverso l'interpretazione aprioristica che egli dà della nuova realtà: per lui gli indigeni sono *indios* in quanto abitanti delle Indie, interpretati attraverso categorie teoretiche ed estetiche ma non empiriche - Colombo non era mai stato in Asia - e quindi ridotti alla razionalizzazione preconcepita formatasi in anni di studi:

---

<sup>55</sup> In questo passaggio Habermas, che sicuramente non dà particolare peso all'incontro con l'alterità indigena del nuovo mondo nella costruzione della modernità, sta parlando del principio hegeliano della soggettività, senza prendere in eccessiva considerazione l'*altro* indigeno se non come specchio del *sé* europeo.

<sup>56</sup> Ricordiamo che la Spagna è paese simbolo dell'Europa per Dussel, mentre è ombra del continente e della sua modernità in quanto priva di critica per Paz.

<sup>57</sup> in *Tiempo Nublado*; traduzione italiana *Una terra, quattro o cinque mondi*, Einaudi 1988.



il significato ontologico del viaggio del 1492 consiste nel fatto che, per la prima volta, nell'ambito della cultura occidentale, si è attribuito al ritrovamento di Colombo [N.B. O'Gorman usa il termine *hallazgo*: ritrovamento; non *descubrimiento*: scoperta] il senso generico di trattarsi di un ente (*Dasein*) geografico (alcune "terre") e il senso specifico che questo ente (*Dasein*) appartenesse all'Asia, dotandolo così (*Seingebung*) dell'essere asiatico, attraverso una supposizione *a priori* e incondizionale (O'Gorman 1957, 34).

Identificando la terra nella quale approda come Asia ("le Indie"), Colombo rispetta la forma tripartita della terra: Europa, Africa, Asia.

Si tratta di conseguenza di un'ipotesi con fondamento *a priori* (...) la separazione [di un nuovo continente, il quarto] non era un elemento necessario [ossia contrario] per mantenere la sua convinzione sull'asiaticità delle terre localizzate nell'emisfero nord. (...) L'ipotesi di Colombo non trascende l'immagine previa che la condiziona, di modo che il ritrovamento [*hallazgo*] di una terra ferma in un luogo imprevedibile non riuscì a tradursi nell'istanza empirica rivelatrice che sarebbe potuta essere (O'Gorman 1957, 64-65).

O'Gorman sembra chiudere qualsiasi possibilità di interpretare il continente americano come una realtà a sé stante, indipendente da quella europea: «L'America non ha altra identità [*América no aparece con otro ser*] se non quella della possibilità di attualizzare in sé stessa quella forma [europea] del divenire umano e per quello (...) l'America fu inventata a immagine e somiglianza dell'Europa» (O'Gorman 1957, 93). Ossia - nel linguaggio aristotelico di O'Gorman - il Nuovo Mondo è in potenza ciò che l'Europa è in atto: è la copia di un originale latore unico di significato. L'America per O'Gorman non ha influito nella costruzione dell'identità moderna in generale o di quella europea in particolare, e questo è la maggior critica che Dussel gli rivolge. In realtà la "scoperta" trasforma radicalmente l'identità europea - e iberica in particolare - a partire, come precedentemente accennato, dall'identità geografica, «da "particolarità sotto assedio" del mondo mussulmano [ossia da sua *periferia* (sia geografica sia culturale, in particolare dal XIII secolo al 1492, anno della liberazione di Granada che conclude la *Reconquista* (711-1492)), [l'Europa diviene] una nuova "universalità s-copritrice [*descubridora*]"» (Dussel 1992, 50. Il corsivo è mio) e occupa - creandolo - il nuovo centro geografico del globo terrestre. «L'America non è scoperta come qualcosa che resiste *diversa*, come l'*Altro*, bensì come la materia sulla quale si proietta "lo Stesso". Non è dunque l'"apparizione dell'Altro" quanto la "proiezione dello stesso": il "nascondimento [*en-cubrimiento*; vedere nota 48]"» (Dussel 1992, 51). Così, Dussel mostra come il passato indigeno - al quale egli dà voce dimostrando una concezione alternativa del 1492 e della modernità che ne consegue<sup>58</sup> (ad esempio, il fatto che Montezuma vedesse in Cortés l'incarnazione del dio Quetzalcóatl rende la conquista del Messico più facile per gli spagnoli e al contempo distrugge la cosmovisione Azteca in quanto la divinità Cortés/Quetzalcóatl uccide invece di dare vita<sup>59</sup>) - venga messo a tacere dal mito della

---

<sup>58</sup> Il tema è estremamente ricco e articolato, ma non è questa la sede per approfondirlo. Oltre a Dussel, si rimanda all'opera di Tzvetan Todorov (*La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Einaudi, 1984) e Serge Gruzinski (*La guerra delle immagini*, SugarCo Editore, 1991; e *La colonizzazione dell'immaginario*, Einaudi, 1994).

<sup>59</sup> Di fronte alla violenza distruttrice degli spagnoli e alla crisi della propria cosmovisione, gli Aztechi si lasciano morire: «Lasciateci morire, lasciateci perire, visto che i nostri dei sono morti!» (Riportato in Dussel 1992, 201) I Maya prevedono la fine del loro mondo in questi termini: «Nella loro epoca riceveranno tributi gli stranieri che vengano a [questa] terra (...) Enorme lavoro sarà il carico del *katun*

modernità. È questa America, e questo mito, che Paz affronta -in maniera differente tanto da Dussel quanto da O'Gorman - ne *El laberinto de la soledad*, alla cui analisi è dedicato il prossimo capitolo.

Qualunque interpretazione dell'opera di Paz si voglia dare, punto cruciale è che la modernità nega se stessa e fa di tale negazione la base della propria identità; si autofagocita per risorgere "altra" e quindi fedele a sé stessa, al cambiamento di cui è epitome: «il ritorno al tempo del principio, al tempo anteriore alla rottura, ha in se una rottura. Non v'è altra soluzione che affermare, per quanto sorprendente questa proposizione possa apparire, che solo la modernità può realizzare l'operazione di ritorno al principio originale, perché solo l'età moderna può negare se stessa» (HL, 61).

---

[anno Maya] perché sarà l'inizio degli impiccamenti (...) Quando cada sulla generazione il rigore della lotta, il rigore del tributo, quando riceveranno la grande entrata del tributo nella grande entrata del cristianesimo, quando si fondi il principio dei Sette Sacramenti, quando inizi il molto lavorare nei paesi [*pueblos*] e la miseria si stabilisca nella terra [Questa è la data:] Mille e cinquecento trentanove anni, così: 1539 anni» (Dussel 1992, 206).

## 2. *El laberinto de la soledad: il mito del Messico*

Nell'affermare che «la modernità è un concetto esclusivamente occidentale che non appare in nessun'altra civilizzazione» (HS, 44), Paz ricalca le orme di Weber (e di Hegel), il quale asserisce «l'intrinseca (...) relazione fra modernità e quello che egli chiamava il "razionalismo occidentale"» (Habermas 1990, 1). L'America Latina occupa tuttavia uno spazio ibrido, è una "modernità antimoderna" (HL, 132), in quanto portata alla modernità dalla Spagna, paese che fra il XV e il XIX secolo è alla periferia della modernità europea e difetta di quello che (tanto per Paz quanto per Koselleck) è il legato principale della modernità: la critica; la mancanza di critica è ciò che ha portato l'intero continente a non fare la storia, bensì a subirla. È questa modernità alternativa, la sua origine e le sue caratteristiche, che segna uno dei principali filoni del testo più noto di Paz: *El laberinto de la soledad*.<sup>60</sup> Nella storia della letteratura ispano-americana del Novecento questo testo rappresenta, nelle parole di Enrico Mario Santí - curatore della migliore edizione critica del testo dalla quale parte la presente analisi e alla quale si rimanda per un'analisi storico-biografica del *laberinto* -, «la prosa saggistica più importante di questo secolo» (LS, 13. Introduzione). Il saggio, che elude definizioni comprensive, cerca di identificare le origini e le potenzialità dell'individuo e del popolo messicano che, privo di referenti semantici nell'attuale congiunzione storica, non riesce a creare un'identità propria.

Il tema del labirinto si riferisce a due ambiti: il *Γνοθι Σεαυτόν* socratico iscritto sul tempio di Delfi, che spinge a trovare la verità dentro di sé anziché nel mondo delle apparenze; e l'*ιστορία* erodotea, che dell'apparenza, sotto guisa di mito, fa la base del proprio metodo. Entrambi, nell'analisi paziana, servono a definire l'identità del messicano: il "conosci te stesso" è usato per guardare dietro la maschera individuale; la storia mitica sviscera l'identità comune del messicano per dargli una *gestalt*, una *forma* storica che sia espressione dell'indole e dello spirito – inteso come *Geist* - messicano<sup>61</sup>: «tutta la storia del Messico, dalla Conquista alla Rivoluzione, può essere vista come una ricerca di noi stessi, deformati o mascherati da istituzioni aliene, e di una Forma che ci esprima» (LS, 311-312). Questa forma, ci ricorda Santí, è presa dall'introduzione alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel:

---

<sup>60</sup> Vedi nota 3.

<sup>61</sup> Per un'analisi approfondita della nozione di *forma* e *solitudine* in Paz si rimanda all'introduzione di Santí in LS, 75-85.

il cammino dell'anima, che viaggia attraverso la sequenza delle sue forme, come stagioni segnalate per loro attraverso al loro stessa natura affinché si purifichi come spirito, raggiungendo così, attraverso l'esperienza di se stessa, il conoscimento di quello che è (Santí 2001, 91).

Il filo di Arianna necessario per percorrere il labirinto è dato dall'epigrafe al saggio tratta da Antonio Machado:

*L'altro non esiste*: tale è la fede razionale[,] l'incurabile credenza della ragione umana. Identità = realtà, come se, in fin dei conti, tutto dovesse essere, assolutamente e necessariamente, *uno e lo stesso*. Ma l'*altro* non si lascia eliminare; sussiste, persiste; è l'osso duro da rodere nel quale la ragione ci lascia i denti. Abel Martín, con fede poetica, non meno umana della fede razionale, credeva nell'*altro*, ne "L'essenziale Eterogeneità dell'essere", come se dicessimo nell'incurabile *alterità* che soffre l'*uno*.

L'essenziale eterogeneità dell'essere permette all'autore di andare contro il dominio della ragione, «solipsismo in cui suole trovare sbocco il pensiero metafisico dell'occidente» (LS, 141). Attraverso l'ossimoro della "fede razionale" che *nega* l'altro, Machado mostra la fragilità della *ratio* in quanto *opinio*: la ragione basata su principio di non contraddizione aristotelico (aut aut) si scontra con la molteplicità del reale in cui "l'*altro* non si lascia eliminare", e vittoriosa ne esce la «fede poetica (...) nell'incurabile *alterità* che soffre l'*uno*» - ossia il principio analogico (*vel vel*) della metafora poetica: «le pietre sono piume», scriverà Paz in *El arco y la lira*. Il corollario è, ovviamente, che l'uno è altro, ragione per cui Paz non riporta i due periodi precedenti il testo dell'epigrafe, «*dall'uno all'altro* è il gran tema della metafisica. Tutto il lavoro della ragione umana tende all'eliminazione del secondo termine», perché egli vuole preservarlo. È questo, dopo il labirinto, il secondo elemento del saggio: la solitudine è, di fatto, comunione con l'altro. *El laberinto de la soledad* trova, infatti, le sue radici nel saggio del 1942 intitolato *Poesia di solitudine e poesia di comunione*, riguardo al quale, cinquanta anni più tardi, Paz commenterà che «man mano che la società entra nella modernità, la scissione [fra *Weltanschauung* collettiva e identità individuale] si ingrandisce e diviene abissale: la poesia smette di essere comunione e si trasforma in esasperata coscienza di sé, in solitudine e, infine, in ribellione» (LS, 34). La storia insomma viene interpretata «a partire dal binomio solitudine-comunione. In *El laberinto de la soledad* (...) questa tesi si compirà definitivamente nell'identificare la sua dialettica come "ritmo storico"» (ibidem, 35). La dialettica però non si ferma al binomio solitudine-comunione, ma segue in quello solitudine-modernità, una modernità sola in quanto, avendo desacralizzato il mondo attraverso il secolarismo - e qui è d'obbligo tanto il richiamo all'*entzauberung* weberiana quanto la constatazione che Paz, contrariamente a Marramao, non enfatizza il mantenimento dell'elemento sacrale nel passaggio dal cristianesimo alla secolarizzazione - ha perso le corrispondenze fra l'*uno* e l'*altro*. Compito del poeta (ricordiamo che Paz si definisce innanzitutto come poeta) è dunque, attraverso una «interpretazione poetica della storia» (ibidem), quello di controbilanciare la solitudine moderna con la «comunione che offre la sacralizzazione della poesia, essa stessa frutto della modernità» (ibidem, 36).

In base al ritmo inerente l'alterità, metodo analitico paziano per eccellenza, il testo segue uno schema imperniato sulla dialettica fra solitudine e comunione, mediata attraverso il prisma dell'alterità, dove il primo termine fa sì che l'individuo perda sé stesso e il secondo permette che si ritrovi nella creazione collettiva della nazione

messicana. Tale dialettica, nell'esprimere il *topos* ipseità-alterità e la nozione di alienazione a essa connessa, permea la visione che Paz dà della storia, vista

come un processo retto dal ritmo - o dalla dialettica - del chiuso e dell'aperto, della solitudine e della comunione. (...) [L]o stesso fenomeno regge le storie di altri popoli. Si tratta di un fenomeno universale. La nostra storia non è altro che una delle versioni di quel perpetuo separaci e unirci con essi stessi [i popoli] che è stata, ed è, la vita di tutti gli uomini e i popoli (LS, 578).

Questo è un filo conduttore dell'opera paziana che può essere datato cronologicamente - dal saggio del 1942, all'epigrafe di Machado al *laberinto* del 1950, al discorso di ringraziamento per il Nobel nel 1990:

La coscienza della separazione è una nota costante della nostra storia spirituale. A volte sentiamo la separazione come una ferita e allora si trasforma in escissione interna, coscienza dilaniata che ci invita all'esame di noi stessi; altre [volte] appare come una sfida, sprone che ci incita all'azione. (...) Il sentimento della separazione è universale (...), nasce nell'istante stesso della nostra nascita: svincolati da tutto cadiamo in un suolo strano. (...) È il fondo insondabile di ogni uomo; (...) tutto quello che facciamo e sognamo sono ponti per rompere la separazione e unirci al mondo e ai nostri simili. (...) Fra noi [questa dialettica] si trasforma in coscienza della nostra storia (CV, 10-11).

Per Paz «essere se stessi è, sempre, giungere a essere quell'altro che siamo e che portiamo nascosto dentro di noi, più che altro come promessa» (LS, 320). L'alterità è la condizione esistenziale dell'essere umano:

la dualità (...) è la nostra realtà costitutiva: senza alterità non vi è unità. Non solo: l'alterità è la manifestazione dell'unità, il modo in cui essa si esprime. L'alterità è una proiezione dell'unità (...) e viceversa, l'unità è un momento dell'alterità. (...) L'alterità ci costituisce. Non affermo con ciò il carattere unico del Messico. (...) Il carattere del Messico, come quello di qualsiasi altro popolo, è un'illusione, una maschera; al contempo, è un volto reale. Non è mai lo stesso ed è sempre lo stesso. È una contraddizione perpetua, ogni volta che affermiamo una parte di noi stessi, ne neghiamo un'altra. (LS, 390-391).

Paz, avido lettore di Machado, riprende anche da quest'ultimo -richiamo questo che viene qui presentato per la prima volta - la consapevolezza che «l'uomo moderno cerca (...) la solitudine, cosa molto poco naturale. (...) l'uomo moderno fugge da se stesso» (Machado 1981 [1936], 187).

Obiettivo di Paz è curare la paura di essere e la solitudine, proprie del messicano. Il labirinto ha come *fine* del percorso un centro occulto che nasconde il minotauro; vincerlo significa poter intraprendere il cammino di ritorno e ritrovare se stessi dopo essersi persi: è questo per Paz il viaggio introspettivo che il messicano in particolare, e l'uomo moderno in generale, deve compiere per darsi una forma sociale e acquisire coscienza di sé. È, si noti bene, la stessa sfida che Nietzsche (sul quale ritorneremo) si pone nella *Genealogia della morale*; uscire da uno stato di alienazione incosciente per *creare* (Paz) o *rivalutare* (Nietzsche) la propria identità:

Siamo ignoti a noi medesimi (...): e con buone ragioni. Non abbiamo mai cercato noi stessi -come potrebbe mai accadere di *trovare* noi stessi? (...) siamo estranei a noi stessi, non comprendiamo noi stessi, *dobbiamo* fraintendere noi stessi (...) non siamo "uomini di sapere" rispetto a noi stessi." (Nietzsche 1967 [1887]).

Come vedremo, Paz giunge a un'apertura simile e al contempo complementare a quella nietzscheana: se per Nietzsche si avvicina il tempo dell'Oltreuomo, per Paz si avvicina l'uomo dell'"oltre-tempo", ossia il tempo presente e contemporaneo che apre all'essere umano la possibilità di uscire dalla propria solitudine ed entrare in comunione con gli altri. Non a caso il *laberinto* si apre come alienazione - «la scoperta di noi stessi si manifesta come un saperci soli; (...) appena nasciamo ci sentiamo soli» (LS, 143) - e si conclude come comunione: «la solitudine (...) condizione stessa della nostra vita, ci appare come una prova e una purgazione, al cui termine angustia e instabilità scompariranno. La pienezza, la riunione, che è (...) concordanza con il mondo, ci aspettano alla fine del labirinto della solitudine» (LS, 342).

La solitudine, la paura di essere del messicano, vengono espresse da Paz attraverso il tropo della *maschera* - tropo che nasconde le ferite della psiche collettiva dando luogo all'alienazione sociale del messicano, del cui ermetismo diviene simbolo; alienazione dovuta a sua volta alla mancata elaborazione del trauma della conquista sintetizzato come vedremo nella figura archetipica della donna messicana: la Malinche -.

*El laberinto de la soledad* è stato un esercizio di immaginazione critica: una visione e, simultaneamente, una revisione. Qualcosa di molto diverso da un saggio sulla filosofia di ciò che è messicano o da una ricerca del nostro preteso essere. Il messicano non è un'essenza ma una storia. Né ontologia né psicologia. Mi intrigava (mi intriga) non tanto il "carattere nazionale" quanto ciò che questo carattere occulta: *ciò che è dietro la maschera*" (PD, 10. Il corsivo è mio).

Ma cosa si cela dietro la maschera e la forma<sup>62</sup>? A mio avviso Paz combina Hegel e Nietzsche: la maschera è espressione dell'alienazione, dell'alterità di base dell'essere umano in generale e del messicano in particolare che «non vuole e non osa essere se stesso» (LS, 312) e assume così i tratti della maschera che porta e che diventa il proprio volto. *In primis* per Paz l'alienazione di matrice hegeliana che nasce dalla scissione non può essere trascesa dialetticamente come sintesi della differenza (come accade invece per Hegel). Infatti

l'errore di Hegel e dei suoi discepoli è consistito ne cercare una soluzione storica, è a dire temporale, alla disdetta della storia e alle sue conseguenze: l'escissione e l'alienazione." [In quanto] l'escissione non si cura con il tempo (...). Da quando è apparso sulla terra -perché è stato cacciato dal paradiso o perché è un momento dell'evoluzione universale della vita-, l'uomo è un essere incompleto. Appena nasce, fugge da se stesso. Dove va? Va in cerca di se stesso e si insegue senza posa. Non è mai chi è bensì chi vuole essere, l'essere che si cerca; appena si raggiunge, o crede di raggiungerci, si distacca nuovamente da sè, si allontana, e prosegue la sua persecuzione (LD, 141-143).

In altre parola la scissione è l'elemento costitutivo dell'uomo: è sinonimo di alterità e precede la dimensione temporale nella quale si manifesta. *In secundis*, Paz assume la lezione di Nietzsche nel suo attacco all'essentialismo della verità: l'errore, l'apparenza è il reale.

No, questo cattivo gusto, questa volontà di verità, di "verità a ogni costo", questa follia giovanile nell'amore per la verità, hanno perso il loro fascino per noi (...) non crediamo più che la verità

---

<sup>62</sup> «La forma è una maschera che non nasconde ma rivela. Ma ciò che rivela è un'interrogazione, un non dire: un paio d'occhi che si inclinano sul testo - un lettore» (I/M, 256).

rimane una volta che i veli sono stati ritirati (...). Ciò che è richiesto è di fermarsi coraggiosamente alla superficie, la piega, la pelle, di adorare l'apparenza, di credere nelle forme, toni, parole, in tutto l'Olimpo dell'apparenza (Nietzsche 1974 [1887, 2a edizione], prefazione alla seconda edizione, § 4).

E ancora:

non è altro che un pregiudizio morale che la verità valga più della mera apparenza; è addirittura il presupposto peggio dimostrato che ci sia al mondo. Lasciate che si ammetta almeno questo: non ci sarebbe alcuna vita se non sulla base di una prospettiva di stime e apparenze; e se, con il virtuoso entusiasmo e la rozzezza di alcuni filosofi, uno volesse abolire definitivamente il "mondo apparente" –bene, supponendo che voi potreste farlo, almeno non rimarrebbe niente neanche della vostra "verità" (Nietzsche 1966 [1886], 34).

L'apparenza e la dissimulazione propria del messicano diventano identità: siamo condannati a inventarci una maschera e, poi, a scoprire che questa maschera è il nostro vero essere. L'"amore alla forma" (LS, 167) e la paura delle apparenze nasconde la scissione del messicano, che «dissimula la propria esistenza fino a confondersi con gli oggetti che lo circondano. E così, *per paura delle apparenze, si riduce a mere apparenze. La dissimulazione mimetica, in fine, è una delle tante manifestazioni del nostro ermetismo*» (LS, 180. Il corsivo è mio). Le apparenze nascondono la paura d'essere e finiscono per trasformarsi in realtà. «Ogni minuto bisogna rifare, ricreare, modificare il personaggio che fingiamo, finché arriva un momento in cui realtà e apparenza, menzogna e verità, si confondono» (LS, 176). Dietro la maschera non v'è altro che il volto del messicano che ha le fattezze della maschera stessa, e obiettivo del libro è quello di dare al messicano gli strumenti per creare le proprie fattezze.

Paz spinge il tropo della maschera oltre il livello psicologico - visto in termini di protezione rispetto al complesso di inferiorità del messicano e già posto in evidenza da Ramos - e oltre quello esistenziale che cerca l'essenza e l'origine del messicano, giungendo con esso a indicare la capacità di rivelazione delle forme escisse dell'uomo moderno. La maschera in altre parole è la forma cangiante del messicano e dell'uomo moderno, «il mascheramento [è] visto come movimento e forma costitutiva dell'esistenza umana» (ibidem). Nelle parole di Nietzsche in *Al di là del bene e del male*,

Un uomo così nascosto [a se stesso] che istintivamente necessita della parola per il silenzio, che tace certe cose, e che è inesauribile nell'evadere la comunicazione, *vuole* e ottiene che la sua maschera vaghi in sua vece nei cuori e nelle menti dei suoi amici. E anche se non lo volesse, un giorno si renderebbe conto che non ostante tutto una sua maschera è lì, e che ciò è bene (Nietzsche 1966, 40).

## ***Genesi del laberinto***

Il *laberinto* è per Paz il libro più intimo e più ricco di intrecci biografici. Egli nasce nel 1914 sotto due guerre, la rivoluzione messicana e la prima guerra mondiale, in una famiglia estremamente politicizzata. Il nonno Ireneo Paz (1836-1924) fu uno dei più prolifici scrittori della letteratura messicana nonché sostenitore di Porfirio Díaz. Il padre,

Octavio Paz Solórzano, è delegato di Zapata negli USA, ove porterà con se la famiglia per un breve periodo nel 1920, e dove morirà qualche anno più tardi - vittima del proprio alcolismo - cadendo da un treno in corsa. È in California che il piccolo Octavio avrà il suo primo impatto con l'alterità di una lingua e una cultura diverse (IT, 15-16). Ciò spiega l'importanza della figura di Zapata per Paz per il quale «la rivoluzione autentica [è] solo una delle rivoluzioni messicane: la rivoluzione che gli aveva strappato il padre, quella zapatista» (Krauze, 2003). Paz cominciò a scrivere molto presto, influenzato dalle contrastanti idee del nonno Porfirista e del padre Zapatista e dalle vicissitudini storiche del paese<sup>63</sup> *lato sensu*. Nel 1943 Paz ritorna negli USA ed esperisce nuovamente l'alienazione - questa volta del *pachuco*, emigrato "altro" in quanto non più messicano e non ancora statunitense. Infine, Paz arriva come rappresentante consolare in una Parigi umiliata dalla recente occupazione nazista e stremata dalla guerra, ma che, ciò nonostante, è il centro culturale di un'Europa in ginocchio. Questa Parigi sventrata è simile a qualsiasi città del terzo mondo, e ciò ha in Paz un duplice effetto: da un lato fa sì che egli non rimanga abbagliato dalla classica ammirazione latinoamericana per la cultura francese<sup>64</sup> - tanto è che scrive: «Quando arrivai in Francia nel 1945 notai con meraviglia che la moda dei giovani in certe zone (...) mi ricordava dei *Pachucos* della California del sud» (riportato in Wilson 1986, 34); dall'altro gli fornisce e la condizione esistenziale - solitudine e distanza dalla madrepatria - per poter scrivere il saggio.

---

<sup>63</sup> Per situare Paz storicamente è necessaria una breve sinossi della storia del Messico. Nel 1519 Cortés arriva in Messico, nel 1521 conquista Tenochtitlan: la colonia dura sino al 1810. 1810-1821 guerra d'indipendenza dalla Spagna. 1823 promulgazione della dottrina Monroe: "L'America agli americani", in seguito alla quale, durante il governo del dittatore golpista Antonio Lopez de Santa Anna (dittatore e presidente del Messico per 11 volte dal 1833 al 1855), il Messico viene amputato di metà del suo territorio a favore degli USA. 1855, ritornano i liberali al potere e inizia il periodo detto *la Reforma*, in cui si emanano una serie di leggi di riforma, intese a spogliare la chiesa dei suoi privilegi e a secolarizzare le proprietà ecclesiastiche. Seguono anni tumultuosi, con colpi di stato di matrice conservatrice, e interventi di Francia, Spagna e Regno Unito - che approfittano dell'immobilità USA causata dalla guerra civile (1861-1865). Alla morte di Benito Juarez, presidente liberale del Messico (1861-1864 e 1867-1872) nel 1872 seguono quattro anni turbolenti. Nel 1876 sale al potere Porfirio Diaz; governerà per 31 anni noti come il *Porfiriato* (1876-1911, con l'eccezione del periodo 1880-1884) durante i quali il Messico si industrializza. Nel 1910 inizia la rivoluzione messicana (1910-1921) sotto la guida di Pancho Villa (ucciso nel 1923) ed Emiliano Zapata (ucciso nel 1919). La costituzione del 1917 legittima le principali conquiste della rivoluzione, legando ai motivi liberali e laici della *Reforma* i nuovi principi sociali affermati dalla guerra civile (proprietà nazionale delle ricchezze minerarie, riforma agraria, protezione giuridica dei lavoratori, riconoscimento dei sindacati). 1929 finisce la rivolta dei *cristeros* (1926-1929) e finisce di fatto un periodo di instabilità legato alla rivoluzione; nasce il PRI: Partito Rivoluzionario Istituzionalizzato - al potere dal 1929 al 2000.

<sup>64</sup> La definizione stessa di "America Latina" è di conio francese. Nato come termine politico, *Amérique latine* fu coniato dall'imperatore Napoleone III (1801-1873; imperatore 1852-1870), che definì *Amérique Latine* e *Indochine* quali obiettivi espansionistici durante il suo regno. Il termine venne a designare quelle parti delle Americhe che parlavano lingue romanze (spagnolo, portoghese e francese). Un'altra etimologia risale a Michel Chevalier, che menzionò il termine nel 1836 nelle sue *Lettres sur l'Amérique du Nord*. Napoleone intervenne fra l'altro in Messico, di fatto prendendone indirettamente il controllo (facendo coronare imperatore il principe Massimiliano d'Asburgo (1862-1867) e rompendo così temporaneamente il nuovo equilibrio imposto dalla Dottrina Monroe e incrinando l'influenza degli USA, allora in piena guerra civile (1861-1865), sul Messico. Nel 1867 Massimiliano viene arrestato e fucilato, e la sfera d'influenza politica francese viene meno; ciò non ostante il legame culturale con la Francia rimarrà sempre molto intenso sino ad oggi.



Il *laberinto* fa parte di, e al contempo contrasta un genere letterario detto “di identità nazionale” in voga in America Latina e in Messico in particolare fra gli anni '30 e '50 del Novecento. Tale genere era definito da due operazioni discorsive: da un lato presuppone l'esistenza di un determinato spirito o carattere nazionale; dall'altro la costruzione di una tipologia individuale, senza un'esistenza reale e concreta, che però incarnasse tale spirito. Paz stravolge entrambe le letture e il loro determinismo usando lo stesso metodo analitico: inizia il libro con la figura del *pachuco*, che *non solo non incarna lo spirito nazionale in quanto individuo, ma lo nega in quanto alienato e nevrotico*, aprendo il saggio con un vocabolario che tradisce chiaramente l'influenza freudiana<sup>65</sup> (influenza che sarà ripresa nel saggio *Posdata* del 1969<sup>66</sup>). La sua alienazione - «“sintomo” di quella “malattia” generalizzata che si chiama *modernità*» (LS, 76) - diviene la chiave di lettura per lo spirito che Paz vuole toccare: non solo quello nazionale quanto quello umano, di cui il *pachuco* diviene emblema: «l'uomo, per il fatto di essere uomo è un alienato (...) l'alienazione consiste, fundamentalmente, nell'essere un altro dentro sé stessi. Quell'alienazione è il fondo della natura umana (...). Tutte le civiltà sono civiltà dell'alienazione e tutti gli uomini civilizzati si ribellano contro l'alienazione» (LS, 442). L'alienazione (termine hegeliano) e la solitudine (termine paziano) dell'essere umano davanti alla crisi temporale e culturale del secondo dopoguerra sono la condizione di possibilità che permette al *pachuco* e al messicano di entrare a pieno titolo nel momento contemporaneo che sorge al tramonto della modernità.

Il *Laberinto* ha un debito diretto nei confronti del testo di Samuel Ramos *El perfil del hombre y de la cultura en Mexico* (1934) - testo chiave della saggistica di identità nazionale che propone la figura del *pelado* (sinonimo culturale del *pachuco*) quale incarnazione dello spirito messicano- dal quale Paz riprende il tema dell'identità messicana, la connotazione psicologica della sua analisi, e il tropo della maschera. Ma come detto Paz stravolge i principi della suddetta tipologia saggistica, e in un'intervista con Claude Fell afferma:

non ho voluto fare né un'ontologia né una filosofia del messicano. Il mio libro è un libro di critica sociale, politica e psicologica. (...) È una descrizione di certe attitudini da un lato, dall'altro è un saggio di interpretazione storica. Per questo motivo non ha a che fare con l'analisi di Ramos. Lui si ferma alla psicologia; nel mio caso la psicologia non è altro che un modo per arrivare alla critica morale e storica (LS, 421).

È Santí a spiegare la differenza fra i due testi. *In primis*, attraverso un'analisi dell'origine soggiacente le figure-tipo del *pelado* e del *pachuco*:

---

<sup>65</sup> «I conflitti esaminati nel corso di questo saggio erano rimasti occulti fino tempo fa, coperti da forme e idee strane, che se da un lato erano servite per giustificarci, dall'altro ci hanno impedito di manifestarci e manifestare l'indole della nostra lotta interiore. La nostra situazione era simile a quella del nevrotico, per il quale i principi morali e le idee astratte non hanno altra funzione pratica che la difesa della propria intimità, complicato sistema con il quale si inganna, e inganna gli altri, riguardo il vero significato delle sue inclinazioni e l'indole dei suoi conflitti. Ma nel momento in cui questi compaiono in piena luce e tali quali sono, l'ammalato deve affrontarli e risolverli per conto proprio. Qualcosa di simile ci occorre» (LS, 314-315).

<sup>66</sup> «La persistenza di traumi e strutture psichiche infantili nella vita adulta è l'equivalente della permanenza di certe strutture storiche nelle società» (*Posdata*, citato in LS, 72).

Tanto il “pelado” quanto il “pachuco” rappresentano (...) variazioni dell’ “eroe *agachado*” (eroe chino), prototipo atavico – nell’esatto senso psicanalitico di “un antecedente traumatico e prefigurativo” - che secondo [Ramos e Paz] e seguendo una venerabile tradizione intellettuale del Messico [ossia la saggistica di identità nazionale], risiede all’interno di ogni messicano. La premessa, morale e psicoanalitica, di tutta quella tradizione è che il prototipo, prodotto immaginario di un trauma storico, ripete nel presente del soggetto, e che è solo attraverso l’analisi di quell’eredità, e la coscienza ivi derivata, che ci libereremo delle sue tare. Tutta la psicoanalisi cerca, infatti, di liberare il soggetto dalla propria storia, dalla propria memoria; ne consegue che acquisire coscienza di un prototipo come l’“agachado” significhi liberarsi dello stesso [prototipo].” (LS, 73).

E in seguito rilevando le differenze fra i due:

l’oggetto dell’analisi di Paz è diametralmente opposto a quello di Ramos: non il presente sociale, bensì il *passato* storico e la sua ossessiva e dannosa *ripetizione* nel dramma interno dell’individuo [non del messicano]. Se il ricordo del prototipo libera, il suo oblio (o repressione) condanna a ripeterlo (LS, 75).

Fra i testi di poco precedenti il saggio paziano, ancor più del libro di Ramos e oltre all’opera di Machado, *La ribellione delle masse* (1930) di Ortega y Gasset è presente nel linguaggio e nel messaggio del *labyrintho*:

in questi anni stiamo assistendo al gigantesco spettacolo di di innumerevoli vite umane che vagano perse nei loro labirinti senza avere nulla da fare (...) la vita umana, per sua propria natura, dev’essere dedicata a qualcosa, un’impresa gloriosa o umile, un destino illustre o triviale (...) [deve avere] una ‘forma (Ortega 1993, 141).

È quella forma che Paz cerca e attraverso la quale propone che il Messico e l’America Latina escano dal loro labirinto: solitudine e mancanza di modernità, o meglio non contemporaneità con il resto del mondo.

### ***Il senso della storia***

Nel *labyrintho* Paz propone una «critica morale e storica» (LS, 421) che deve essere basata sull’“atteggiamento vitale” del messicano affinché egli possa elaborare il trauma della Conquista attraverso una presa di coscienza critica e divenire artefice del proprio destino. Paz è contrario alla coazione a ripetere propria del determinismo storico giacché questo condannerebbe l’America Latina alla dipendenza dagli USA o dall’Europa, poiché nella sua storia non v’è mai stato spazio per la libertà; la chiave di volta è quindi la sua lettura anti-deterministica<sup>67</sup>, che rende la storiografia insufficiente come strumento euristico:

Il nostro atteggiamento davanti alla vita non è condizionato da fatti storici. (...) Il nostro atteggiamento vitale - che è un fattore che non conosceremo mai totalmente, dato che cambiamento e indeterminazione sono le uniche costanti del suo essere - è anch’esso storia.

---

<sup>67</sup> «Causa ed effetto: tale dualità probabilmente non esiste mai» (Nietzsche 1974 [1887], § 112).

Voglio dire che i fatti storici non sono solo fatti, ma sono tinti di umanità, ossia di problematicità. Non sono neanche il mero risultato di altri fatti che li causano, bensì di una volontà singolare capace di sostenere, entro certi limiti, la propria fatalità. La storia non è un meccanismo e le influenze fra i diversi elementi di un fatto storico sono reciproche (...). Ciò che differenzia un fatto storico dagli altri è il suo carattere storico. Ossia, il fatto che è in sé e per sé un'unità irriducibile ad altre. Irriducibile e inseparabile. Un fatto storico non è la somma dei cosiddetti fattori della storia, ma una realtà indissolubile. Le circostanze storiche spiegano il nostro carattere nella misura in cui il nostro carattere spiega le stesse. Entrambi sono la stessa cosa. Per questo *qualsiasi spiegazione puramente storica è insufficiente - il che non equivale a dire che sia falsa*. (LS, 209. Il corsivo è mio)

Per agire sulla storia invece di esserne succubi è necessario in primo luogo sviscerare l'atteggiamento vitale del messicano: la paura di essere. Questa, come vedremo, rimanda al *mito* quale chiave di lettura metastorica e archetipica della solitudine sulla quale incentrare un'analisi psichica. Per il momento ci limitiamo a osservare come, in relazione alla paura di essere in particolare e alle dinamiche storiche in generale Paz rinnega, nietzschianamente, il rapporto di causa ed effetto - il corollario della ricerca dell'origine proprio della genealogia di matrice britannica avversata dal filosofo tedesco - quale base della dinamica storica. Non v'è, in altre parole, "soggetto", "essenza", "anima", "identità" o "fondamento" del carattere messicano - esso è una forma cangiante che incarna le contingenze della storia. Storia e maschera (il carattere del messicano) si danno reciprocamente forma, l'una non precede l'altra:

Le circostanze storiche spiegano il nostro carattere nella misura in cui anche il nostro carattere le spiega (...). In realtà, non vi sono cause ed effetti, bensì un complesso di reazioni e tendenze che si penetrano mutuamente. (...) Nella lotta che la nostra volontà di essere sostiene [contro i i fantasmi generati dalla nostra psiche, questi] contano con un alleato segreto e potente: *la nostra paura di essere*. (...) [I]l messicano non vuole o non osa essere sé stesso. In molti casi quei fantasmi sono vestigi di realtà passate. Sono originati nella Colonia, nell'Indipendenza, nelle guerre sostenute contro *yanquis* (statunitensi) e francesi. Altri riflettono i nostri problemi attuali, ma in maniera indiretta, nascondendo o mascherando la loro vera natura. E non è straordinario che, scomparse le cause, persistano gli effetti? E che gli effetti occultino le cause? In questa sfera è *impossibile scindere cause ed effetti*. In realtà non vi sono cause ed effetti, quanto un complesso di reazioni e tendenze che si penetrano mutuamente. La persistenza di certe attitudini e la libertà e *indipendenza che assumono davanti alle cause che le hanno originate*, porta a studiarle nella carne viva del presente e non nei testi storici. In sintesi: la storia potrà elucidare l'origine di molti dei nostri fantasmi, ma non li dissiperà. Solo noi possiamo affrontarli. (...) [I]a storia ci aiuta a comprendere alcuni tratti del nostro carattere a condizione che siamo capaci di isolarli e denunciarli in precedenza. Noi siamo gli unici che possono rispondere alle domande che ci pongono la realtà e il nostro proprio essere (LS, 208-211. Il corsivo è mio).

La domanda ora è: dove si origina l'idea paziana della storia espressa nel *labyrinth*? È lo stesso Paz a darci la risposta in un'intervista concessa a Claude Fell nel 1975. Dopo aver citato Marx, dal quale si allontana in età adulta<sup>68</sup>, e Freud, dice:

---

<sup>68</sup> Paz in *El laberinto de la soledad* propone ancora una lettura marxista dell'alienazione quando scrive che «l'operaio moderno manca di individualità (...) quella è la prima e più grave mutilazione che l'uomo soffre nel diventare un salariato industriale. Il capitalismo lo spoglia della sua natura umana (...) dato che egli reduce tutto il suo essere a forza lavoro, trasformandolo così in oggetto. E come tutti gli oggetti, in mercanzia, in cosa suscettibile di compravendita» (LS, 205). Sulle ragioni di fondo del rifiuto di Paz nei confronti del marxismo è Marramao a darci un suggerimento indiretto sul rifiuto di Paz del marxismo, giacché in esso «La dimensione del futuro viene (...) a sostituire a pieno titolo le funzioni salvifiche che

[v'è] un'influenza essenziale, senza la quale non avrei potuto scrivere il *laberinto*: Nietzsche. Soprattutto quel libro che si chiama *La genealogia della morale*. Nietzsche mi ha insegnato a vedere quello che c'era dietro parole come virtù, bontà, male. È stato una guida nell'esplorazione del linguaggio messicano: se le parole sono maschere, cosa c'è dietro di esse? (LS, 442).

Questa citazione illumina un punto essenziale e a mio avviso non sufficientemente considerato - con la sola eccezione di Santí - dalla critica contemporanea: è ben vero che il *laberinto* «evolve da, e cerca di risolvere, le dialettiche fra mito e storia» (Quiroga 1999, 64) ma la storia in Paz rifugge la storiografia di matrice storicistica, e trova le sue radici nella genealogia nietzscheana che lo scrittore messicano rielabora facendone un elemento fondante della propria opera. La lettura che qui si propone non pretende di contribuire al dibattito intorno ad alcuni nodi epistemici dell'opera di Nietzsche ma ha come obiettivo quello di desumerne i tratti che diverranno rilevanti per e nell'opera di Paz (il che implica, necessariamente, tanto un'analisi parziale quanto un'angolazione particolare da parte di chi scrive).

Nell'asserire che «non vi sono fatti, solo interpretazioni», Nietzsche ci spinge ad accettare che non v'è una verità assoluta e trascendente e che il flusso del mondo, la sua inerente instabilità, l'impossibilità di cristallizzarlo e dargli una *forma* definita spinge l'uomo di valore a vivere, consapevolmente, nella superficie dell'apparenza:

No, questo cattivo gusto, questa volontà di verità, di “verità a ogni prezzo”, questa giovanile follia dell'amore alla verità, hanno perso il loro fascino per noi: perché siamo troppo esperti, seri, bruciati, profondi. Non crediamo più che la verità rimane verità quando i veli vengono ritirati; abbiamo vissuto troppo per crederlo. (...) Oh, quei greci! Essi sapevano come vivere. Quello che è necessario per farlo è fermarsi coraggiosamente alla superficie, la piega, la pelle, adorare le apparenze, credere nelle forme, toni, parole, in tutto l'Olimpo delle apparenze (Nietzsche 1974, 4).

Ma l'uomo moderno, succube della storia<sup>69</sup>, vittima della morale del gregge e incapace di comprendere il valore immanente della vita, basa la propria inteliezione del mondo su “errori necessari” di natura assoluta - verità, giustizia, rapporto di causa ed effetto - che facilitano la razionalizzazione della realtà pur essendo privi di significato. Come curare dunque l'uomo moderno della sua “malattia storica”? Attraverso la *critica* della fascinazione della modernità per i propri errori necessari; e in *Genealogia della morale*. *Uno scritto polemico* Nietzsche decide di farsi carico di uno di essi: la morale.

Non vedo nessuno che abbia svolto una *critica* delle valutazioni morali (...) ho a malapena visto pochi poveri tentativi preliminari di esplorare la *storia delle origini* di questi sentimenti e valutazioni (...) [e] nessuno fino ad ora ha esaminato il *valore* di quella medicina famosa fra tutte chiamata morale; e il primo passo sarebbe per una volta -interrogarlo. Bene dunque, precisamente questo è il nostro compito (Nietzsche 1974 [1887], 345).

---

l'escatologia giudaico-cristiana assegnava alla vita ultraterrena (...) resta (...) l'idea che il tempo abbia un *sensu* solo in quanto viene consumato (...) e che questo *sensu* coincida con la sua *direzione*. L'esito in cui sfocia quest'ideologia (...) è [l']annichilimento del presente e dell'esistenza» (Marramao 1985, 176. Il corsivo è mio). Il marxismo non si insedia nel presente ma -come tutte le utopie, direbbe Paz- è proiettato verso un futuro irraggiungibile. Questo, come vedremo nell'ultimo capitolo, è il maggior rilievo che Paz fa a Marx: l'essersi concentrato sul futuro e non sul presente come *la* dimensione temporale significativa.

<sup>69</sup> Cfr. capitolo 1; sezione *Modernità come crisi della storia*

Questa critica riceve impulso da un tema ricorrente dell'intera filosofia nietzscheana successiva all'abbandono della visione schopenaueriana della morale come autonegazione trascendentale che conduce al nichilismo:<sup>70</sup> il miglioramento della vita.

Attuando una critica serrata della morale Nietzsche trasforma la genealogia di matrice inglese, basata su principi utilitaristici, e orientata alla ricerca delle mere origini storiche della morale<sup>71</sup>, nella "rivalutazione di tutti i valori" propria della volontà di potenza il cui fine ultimo, come detto, è la vita stessa.

la mia vera preoccupazione [in *Aldilà del bene e del male* e nelle *Meditazioni inattuali*] era qualcosa di molto più importante che giocare con le ipotesi, sia mie sia di altre persone, sull'origine della morale. (...) Ciò che era in gioco era il *valore* della morale (Nietzsche 1967, prefazione, 5).

In altre parole, Nietzsche vuole trascendere la linea che separa bene e male - nonché la matrice religiosa stessa dell'idea di morale - con l'obiettivo di creare, piuttosto che subire, le condizioni di possibilità dell'agire umano. Ciò che qui ci interessa non è tanto l'obiettivo principale della Genealogia - ossia il «compito futuro dei filosofi (...) la soluzione del *problema del valore*, la determinazione dell'*ordine di importanza fra i valori*» (Nietzsche 1967, I, 17) esemplificata attraverso la nozione di *risentimento* proprio della morale del gregge visto come reazione allo "stimolo esterno" (ibidem, I, 10) della

---

<sup>70</sup> «Sfuggire al nichilismo - che sembra involucrato sia nell'asserire l'esistenza di Dio e quindi nel derubare *questo* mondo di un significato ultimo, sia nel negare Dio e quindi privare *tutto* di significato e di valore-questo è il più grande e persistente problema per Nietzsche» (Kaufmann 1974, 101).

<sup>71</sup> Che Nietzsche attacchi il metodo genealogico per proporre il proprio metodo è chiaro attraverso una lettura esegetica di *Sulla genealogia della morale: una polemica*. Il libro è un attacco contro i genealogisti della morale del tipo "inglese" che basano la loro analisi di moralità su nozioni di utilità (identificando il buono con l'utile) ed evoluzione (con un afflato teleologico) nonché su una comprensione limitata dell'idea di origine alla quale mirano. La parola genealogia non è centrale nel testo: è presente solo 10 volte (incluso il titolo) nell'originale tedesco e undici volte nella traduzione all'inglese di Kaufmann sulla quale mi baso (vedere di seguito), ed è usata per lo più in termini denigratori. Ritengo che questo - insieme all'obiettivo generale di riconfigurare il valore della morale in quanto tale - sia la ragione del sottotitolo del libro: *una polemica*. Kaufmann non fa alcun riferimento diretto alla nozione di genealogia né nell'introduzione della sua traduzione né nella sua monografia dedicata a Nietzsche, e la parola genealogia non compare nell'indice di nessuno dei due testi, il che implica che egli non ritenesse il termine rilevante o addirittura che non lo ritenesse nietzschiano. Il successo del termine nel pensiero contemporaneo è dovuto di fatto alla sua "rivalutazione" postmoderna, in particolare francese, nell'opera di Gilles Deleuze e Michel Foucault (fortemente influenzato nella sua interpretazione di Nietzsche dallo stesso Deleuze). Come detto, Nietzsche usa la parola genealogia soprattutto per attaccare i genealogisti della morale, e il termine ha una connotazione negativa oppure fa riferimento ad altri. Per esempio, egli scrive riguardo gli «ingenui genealogisti della legge e della morale» (Nietzsche 1967, II, 13); «confuse genealogie» (ibidem, II, 20); «gli storici della morale hanno confuso stravolto la loro genealogia morale» (ibidem, I, 2); «i genealogisti della morale (...) sono inutili. (...) Hanno questi genealogisti della morale il più remoto sospetto che (...) il fondamentale concetto morale *Schuld* [colpa] ha la sua origine nel concetto estremamente materiale *Schulden* [debiti]?» (ibidem, II, 4). Il caso più lampante è la traduzione di Kaufmann della frase «fu allora, come ho detto, che ho proposto per la prima volta quelle ipotesi genealogiche alle quali questo trattato è dedicato» (ibidem, prefazione, 4). Questo è l'unico chiaro riferimento a una genealogia nell'intero libro, ma nell'originale tedesco non vi è menzione della parola genealogia. Il termine che Kaufmann rende con genealogia è *Herkunfts-Hypothesen* e non *Genealogie*. Ciò significa, a mio avviso, che Kaufmann - identificando i due termini - non assegna alla genealogia la specificità nietzscheana che Deleuze e Foucault gli assegneranno in seguito. Per ulteriori riferimenti consultare J. Stevens, *On the Morals of Genealogy*, in "Political Theory", vol. 31, n. 4 (2003), pp. 558-588.

morale dei signori - quanto piuttosto che per comprendere gli impulsi e gli istinti più profondi del nostro essere *Nietzsche crea una nuova metodologia incentrata non tanto sulla ricerca storica delle origini quanto sulla combinazione di critica culturale, indagine psico-esistenziale e ricerca storica validata attraverso un'analisi filologica ed etimologica*<sup>72</sup>. Buona parte<sup>73</sup> del primo saggio della *Genealogia* è infatti incentrato sulla domanda: «*Che luce la linguistica, e in particolare lo studio dell'etimologia, gettano sulla storia dell'evoluzione dei concetti morali?*» (ibidem, I, 17).

In risposta Nietzsche propone sia interpretazioni basate letteralmente sull'assonanza fra due termini all'interno della stessa lingua - si pensi a *Sittlichkeit* e *Sitte* (ossia morale e costume - *mos, moris* in latino) -, sia comparazioni semantiche fra diverse lingue:

L'indicazione per la *corretta* via era per me la domanda: qual'era il vero significato etimologico dei termini conati per [descrivere il concetto] "buono" nelle varie lingue? Ho scoperto che tutte riconducevano alla *medesima trasformazione concettuale* -che ovunque "nobile", "aristocratico" nel senso sociale, è il concetto basico dal quale "buono" nel senso di "con anima aristocratico". "nobile", "con un'anima di ordine elevato", "con un'anima privilegiata" si è necessariamente sviluppato: uno sviluppo che va sempre in parallelo con quell'altro in cui "comune", "plebeo", "basso" sono finalmente trasformati nel concetto "cattivo". L'esempio più convincente del secondo è la stessa parola tedesca *schlecht* [cattivo]: che è identica a *schlicht* [semplice, scialbo] - comparate *schlechtweg* [chiaramente], *schlechterdings* [semplicemente]- e originalmente designava l'uomo comune, semplice, ancora senza implicazioni incolpatorie e semplicemente in contrapposizione con la nobiltà. Nel periodo della guerra dei trent'anni, abbastanza tardi dunque, questo significato cambiò in quello ora comune. Rispetto alla genealogia morale questa mi sembra un'intuizione fondamentale (ibidem, I, 4).

Se l'etimologia è metodo d'analisi fondamentale, ciò che Nietzsche cerca è però

l'apparato psicologico nascosto, che risiede non nella coscienza ma nel desiderio e nell'organizzazione istintivi della vita (...) attraverso i quali formiamo o adottiamo alcune credenze filosofiche, morali e religiose come mezzi non intenzionali per sostenere il tipo di vita e cultura nel quale siamo profondamente -anche se quasi sempre inconsciamente- interessati (Yovel 1998, 110).

Ossia il *quid* nascosto e genuino dell'indole umana e la sua più elevata potenzialità (per lo più inespressa): l'auto-trascendimento; la volontà di potenza; la capacità di trovare al forza di rivalutare i valori attraverso la propria volontà. In altre parole, è la forza di riconoscere la relazione fra il valore e la mancanza di significato della vita stessa: «quanta verità può uno spirito *sopportare*, quanta verità può uno spirito *osare?* - questa è diventata per me la vera misura del valore» (Nietzsche 1968, 1041). Il riconoscimento dell'assenza di significato - della verità come della realtà stessa - è espressione della volontà di potenza prerogativa dell'uomo dionisiaco:

---

<sup>72</sup> Non dimentichiamo che Nietzsche occupa la cattedra di filologia classica presso l'università di Basilea dal 1869 (ancor prima di completare il suo dottorato di ricerca) al 1879.

<sup>73</sup> Paragrafi 4, 5, 6 e 10. Il fatto che la genealogia compaia nel primo e nel secondo saggio in riferimento alla definizione delle parole (buono, cattivo, malvagio, colpa, cattiva coscienza, etc.) e non compaia nel terzo saggio sugli ideali ascetici, rafforza a mio avviso il ruolo preponderante svolto dall'etimologia nel metodo analitico nietzschiano.

strappando tante delle proprie maschere protettive quante lui o lei ne può [strappare], la persona dionisiaca deve affrontare un universo privo di significato razionale e di qualsiasi supporto di valori permanenti, e deve essere capace di trasformare questa terribile consapevolezza in una nuova sorgente di potere vitale e addirittura un nuovo tipo di gioia. (Yovel 1998, 114).

Questa è la ragione per la quale nel metodo nietzschiano l'elemento psico-esistenziale gioca un ruolo preponderante: «perché la psicologia è ora nuovamente il cammino [che conduce] verso problemi fondamentali (...) [e dev'essere compresa come la] morfologia e *la dottrina dello sviluppo della volontà di potenza*» (Nietzsche 1966 [1886], 23). La psicologia vista come elemento che facilita la volontà di potenza è un mezzo per «andare esattamente *oltre* la morale» (ibidem) e costruire una nuova identità. Se Nietzsche si definisce “immoralista”, ciò significa che il trascendimento della morale è espressione della volontà di potenza:

la nostra intera vita come sviluppo e ramificazione di *una* forma basica della volontà – ossia, della volontà di potenza, secondo la *mia* posizione; supponete che tutte le funzioni organiche possano essere ricondotte a questa volontà di potenza (...). Il mondo visto dal di dentro, il mondo definito e determinato attraverso questo “carattere intellegibile” sarebbe “volontà di potenza” e null'altro.” (ibidem, 37).

Oltre alla critica culturale, all'indagine psico-esistenziale e alla ricerca storica mediate attraverso l'analisi filologica ed etimologica di matrice nietzscheana, Paz aggiunge un elemento fondamentale: il *mito* - nella sua duplice funzione di archetipo delle forme storiche quali il *Geist* moderno incarnato nella solitudine e “cifra dei conflitti psichici” (LS, 87), ossia *il mito come strumento fondante dell'analisi psicologica*. «Il mito è un geroglifico del nostro destino (...) illumina i nostri conflitti affinché abbiamo coscienza di noi stessi» (PO, 219). *Per Paz lo studio “introspeetivo” o pseudo-psicologico dei miti messicani è alla base del proprio metodo analitico; il mito incarna la chiave di lettura delle nostre origini e da queste, attraverso la critica, possiamo ricreare la nostra storia, il nostro destino*<sup>74</sup>. In altre parole Paz trova nel mito lo stesso materiale genealogico che Nietzsche trova nella lingua: le categorie psicologiche partono dal mito e diventano politiche attraverso la loro storicizzazione. A riconferma di questo punto, secondo Santí, Paz intraprende «un'interpretazione mitico-psicoanalitica della storia. Il mito serve per nominare la storia, e anche per interpretarla psicoanaliticamente. Ma significa anche il suo contrario: il mito è, a sua volta, storico; è incarnato nella vita del Messico in tal modo che mito e storia sono ormai indistinguibili» (LS, 108) o, nelle parole di Paz (riportate dallo stesso Santí) «il mito - mascherato, occulto, nascosto - riappare in quasi tutti gli atti della nostra vita e interviene decisamente nella nostra Storia» (ibidem, 360).

---

<sup>74</sup> Riprendendo Ricoeur, Santí inserisce brillantemente Paz nella cosiddetta “scuola del sospetto” di Marx, Nietzsche e Freud, i quali «condividono un'ipotesi generale: bisogna disfare la falsificazione della società alienata, la cui coscienza - e per tanto il cui linguaggio - è falso e ingannevole. (...) la realtà non è ciò che appare: le apparenze ingannano. Se Marx (...) attacca il problema delle ideologie dall'interno dell'alienazione economica, (...) Nietzsche in cambio, concentrandosi sul “problema” del ‘valore’ - valutazione e trasvalutazione - cerca la chiave della menzogna e le maschere dal lato della ‘forza’ e della ‘debolezza’ della volontà di potenza. (...) Freud (...) [tratta] il tema di una falsa coscienza attraverso la duplice via dei sogni e dei sintomi nevrotici. (...) L'interpretazione che realizza il laberinto [è] una sintesi di queste tre strategie di decifrazione, e coscientizzazione, della realtà latente» (LS, 87).

L'influenza di Roger Caillois<sup>75</sup> - sociologo, antropologo e filosofo surrealista allievo di Marcel Mauss nonché co-fondatore (insieme a Georges Bataille e Michel Leiris) del *Collège de Sociologie* - è fondamentale per comprendere l'analisi paziana. Santi spiega come

dallo studio di Caillois deriveranno tre concetti chiave: la nozione del mito come cifra dei conflitti psichici; la proiezione di questi conflitti verso l'eroe mitico "la cui azione può portarli a compimento"; e la necessità di ricreare, per portare a termine tale risoluzione, "un'atmosfera mitica" sotto forma di riti collettivi, come le feste;

e altresì come il mito sia latore di *senso*: «l'immaginazione non ci finge un altro mondo: ci rivela il senso di questo e ci chiama alla vita. Il mito, attraverso le sue foschie e le sue metafore, introduce una luce dentro di noi: invece di addormentarci con la fantasia ci sveglia, ci rivela, ossia, ci da coscienza del destino» (PL, 285). In altre parole il *laberinto* «vuole interpretare il ritmo della storia del Messico a partire dalle apparenze di una serie di "miti" nazionali» (LS, 67). Il mito funge da matrice psico-analitica della storia e messicana.

Il mito è l'elemento che «*introduce la libertà nel processo della necessità storica*» (SO, 304. Il corsivo è mio). È attraverso il mito che ragione e immaginazione trovano una mediazione che permette una comprensione reciproca:

Coleridge (...) concepisce l'immaginazione non solo come un organo della conoscenza bensì come la facoltà di esprimerlo in simboli e miti. In questo secondo senso il sapere che ci conferisce l'immaginazione non è veramente un conoscimento: è il sapere supremo: "*it's a form of Being, or indeed it is the only Knowledge that truly is, and all other Science is real only as it is symbolical of this.*" ["è una forma/tipo di Essere, o in verità è l'unico Sapere che veramente è, e ogni altra Scienza è reale solo in quanto è simbolo di questa." (Coleridge, *On Method*, Essay XI)]. *Immaginazione e ragione, all'origine una e la stessa cosa, finiscono con il fondersi in un'evidenza che è indicibile eccetto che per mezzo di una rappresentazione simbolica: il mito. In sintesi, l'immaginazione è, primordialmente, un organo di conoscenza, dato che è la condizione necessaria di tutta la percezione; e, inoltre, è una facoltà che esprime, mediante miti e simboli, il sapere più alto. Poesia e filosofia culminano nel mito* (AL, 234. Il corsivo è mio).

Ricordiamo che anche per Freud «solo una modalità di pensiero (...) rimane libera dal dominio del principio di realtà: la *fantasia* è "protetta da alterazioni culturali" e rimane legata al principio di piacere. Altrimenti, l'apparato mentale è effettivamente subordinato al principio di realtà» (Marcuse 1962, 14). La differenza sta nell'enfasi che Paz dà al mito.

Paz legge avidamente *Il mito e l'uomo* (1938), nell'introduzione del quale Caillois elucida l'obiettivo di

reperire, nel labirinto dei fatti proposti all'osservazione, gli incroci, i luoghi critici, i punti in cui si trovano a interferire dati peraltro immediatamente divergenti. Essi riguardano soprattutto il più caratteristico tra loro, *il mito*, e si sforzano (...) di definirne la natura e la funzione, precisando le diverse determinazioni che contribuiscono a fare delle rappresentazioni collettive a carattere mitico una manifestazione privilegiata tra tutte della vita immaginativa. In effetti, è proprio nel mito che si coglie meglio, *dal vivo*, la collusione dei postulati più segreti, più virulenti dello

---

<sup>75</sup> Sociologo, antropologo e filosofo surrealista nonché allievo di Marcel Mauss, Caillois è uno dei fondatori -insieme a Georges Bataille e Michel Leiris- del *Collège de Sociologie*.



psichismo individuale con le pressioni più imperative e più perturbanti dell'esistenza sociale (Caillois 1987 [1938], 7).

*Per Paz il mito non è solo espressione dell'essere più intimo dell'uomo, ma è altresì alla base della storia stessa e ne condiziona lo svolgimento:*

La storia di ogni popolo contiene certi elementi invarianti (...) [che] appaiono sempre l'uno in relazione con l'altro e non si definiscono come elementi quanto come parti di una combinazione. Ne consegue che non sia lecito confondere questi sistemi complessi con i cosiddetti fattori storici (...). Anche se questi fattori sono, direi, il motore della storia, ciò che mi sembra decisivo, da questa prospettiva, è determinare come si combinano: *la loro forma di produzione della storia*. Probabilmente in tutti i popoli e in tutte le civiltà opera lo stesso sistema combinatorio - altrimenti si romperebbe tanto l'unità della specie umana come l'universalità della storia -, solo che in ogni cultura le modalità di associazione sono diverse (LS, 390-391).

Uno svolgimento che, di fatto, prefigura un trascendimento che pone addirittura in questione la stessa dinamica storica:

Attraverso il rito, che realizza e riproduce il racconto mitico (...) l'uomo accede a un mondo in cui i contrari si fondono. (...) Grazie alla partecipazione, quel tempo mitico, originale, padre di tutti i tempi che mascherano la realtà, coincide con il nostro tempo interiore, soggettivo. L'uomo, prigioniero della successione, rompe il suo carcere invisibile [fatto di] tempo [cronologico] e accede al tempo vivo [ossia mitico-esistenziale]; la soggettività si identifica finalmente con il tempo esteriore, perché questo ha cessato di essere mediazione spaziale e si è trasformato in sorgente, in presente puro, che ricrea senza posa. Per opera del Mito (...) l'uomo rompe la propria solitudine e torna ad essere uno con la creazione. E così, il mito mascherato, occulto, nascosto riappare in quasi tutti gli atti della nostra vita e interviene decisamente nella nostra Storia: ci apre le porte della comunione. L'uomo contemporaneo ha razionalizzato i miti, ma non ha potuto distruggerli. Molte delle nostre realtà scientifiche, come la maggior parte delle nostre concezioni morali, politiche e filosofiche, non sono altro che nuove espressioni di tendenze precedentemente incarnate in forme mitiche. Il linguaggio razionale del nostro tempo copre a mala pena gli antichi miti. [Lo stesso giudizio universale è un mito che prefigura il ritorno all'età dell'oro, quando] la società ritorn[erà] alla sua libertà originale e gli uomini alla loro purezza primitiva. Allora la storia cesserà. Il tempo smetterà di triturarci. Ritournerà il regno del presente fisso, della comunione perpetua: la realtà getterà le sue maschere e potremo finalmente conoscerla e conoscere i nostri simili (LS, 359-360).

Per ribadire la non consequenzialità della storia, Paz esegue un'analisi linguistica dei miti messicani con particolare attenzione all'interazione fra l'elemento storico e quello psicologico. Il mito - base dell'identità nazionale - diviene verità, *a-letheia* che permette a Paz di rimuovere il velo che impedisce al paese di guardarsi dentro, ma una volta svelato deve essere storicizzato per poter essere analizzato nei suoi elementi fondanti in quanto il esso dà forma all'origine dell'identità socio-culturale di un popolo.

Si noti *en passant* come la lettura di Paz sia ben lontana da quella di Bataille per il quale, durante la sua collaborazione con il collegio di sociologia e con la rivista *Acéphale*,

Il mito della società contemporanea era un'"assenza di mito", giacché la società si era auto-ingannata (*deluded*) nel credere di essere priva di miti trasformando in mito di questa stessa negazione. Credeva di essere indipendente dal mito, di essere evoluta oltre la dipendenza da un rituale attraverso il quale stabilire una mediazione fra l'umanità e il resto della creazione, dal

momento che l'uomo ora dominava la natura. La parola stessa era svalutata, e "mito" ora riferiva a qualcosa che è per definizione "falso" (Bataille 2006, 13).

Bataille, come Paz, si avvicina al surrealismo nella fase più tardiva del movimento e, pur subendone il fascino, ne rimane deluso, come si vede nella critica radicale del mito (elemento cardinale del surrealismo) che egli porta avanti:

il mito e la possibilità di un mito diventano impossibili: solo un immenso vuoto rimane, amato e dannato. Forse l'assenza di mito è il suolo che sembra così stabile sotto i miei piedi, ma scompare senz'avviso. (...) [Ma] l'assenza di mito è anche un mito: il più freddo il più puro, l'unico *vero* mito (Bataille 2006, 48).

Ritornando a Paz, cosa si cela dietro il mito? *Il labirinto della solitudine* e, come vedremo *Posdata* iniziano da un disagio contemporaneo: l'atteggiamento ribelle dei *pachucos* messicani nella California negli anni '40 e la ribellione degli studenti del 68. Paz inizia cercando le cause sociali e psicologiche di entrambi i fenomeni per poi trascenderle e analizzarne l'origine, lo strato più profondo e archetipico dell'essere messicano incarnato nel mito e del quale Paz cerca di svelare l'origine. Il minotauro al centro del labirinto è il mito stesso - la Malinche, Cortés, Zapata, la Piramide azteca, il *pachuco* - che si incarna in storia per poi trascenderla. La domanda inespressa è: siamo condannati a perpetuare la violenza dei nostri inizi? La risposta è l'intera opera critica di Paz che, elaborando le tracce che i miti iscrivono nella psiche collettiva - sottraendole cioè all'inconscio mitico e storicizzandole - estrinseca e annulla la loro coazione a ripetere, creando le condizioni di possibilità per i messicani di creare una forma che li incarni invece di mascherarli:

Non ho mai pensato alle forme come stazioni inautentiche verso questo o quello ma come creazioni storiche nelle quali l'impulso, o l'idea, riescono ad estrinsecarsi e trasformarsi in espressioni durature, in oggetti di partecipazione (...) mi angustiava che le forme ereditate si erano svuotate e pietrificate e che i messicani non avevano creato un'altra forma, la nostra, che non avevamo realizzato un'opera collettiva duratura" (LS, 80).

Ma a cosa si deve l'incapacità di creare tale forma? In primo luogo all'impermanenza dell'umana in generale; in secondo luogo alla particolare *solitudine storica*<sup>76</sup> della Mesoamerica. Analizzando gli elementi mitico-psicologici soggiacenti le articolazioni della storia Paz comprende che, non avendo avuto contaminazioni con l'alterità e non essendo dunque capace di rapportarsi ad essa, la visione del mondo mesoamericana implode una volta entrata in contatto con gli spagnoli:

In Mesoamerica vi sono stati cambiamenti e alterazioni ma non le brusche rotture né le trasformazioni rivoluzionarie degli altri continenti. Mesoamerica non ha conosciuto mutazioni religiose come l'abbandono del politeismo pagano in favore del monoteismo cristiano, la comparsa del buddismo o dell'islam. Tantomeno vi sono state le rivoluzioni scientifiche, tecniche e filosofiche del Vecchio Mondo (OC VII, 143).

La causa principale per la circolarità e la continuità ossessiva e autoreferenziale della cultura mesoamericana è stata

---

<sup>76</sup> Questa formulazione è dello stesso Paz, che la ripropone più volte: (LS, 227); (I/M, 56); (OC VII, 145).

la mancanza di contatto con altre civiltà. La storia dei popoli è la storia dei loro scontri, incontri e incroci on altri popoli e con altre idee, tecniche, filosofie e simboli. (...) [L]a storia è ripetizione e cambiamento (...) [e] l'immensa e prolungata solitudine storica della Mesoamerica è la ragione della (...) sua debolezza. (...) Debolezza perché il suo isolamento l'ha resa vulnerabile davanti all'esperienza capitale della vita sociale (...): quella dell'*altro*. L'isolamento è stata la causa principale della caduta dei popoli mesoamericani e da questa derivano tutte le altre, quelle biologiche e quelle tecniche, quelle militari e quelle politiche. L'essere indifesi contro i virus e le epidemie europee decimò gli indigeni; la loro inferiorità tecnica e culturale li rese vittime delle armi da fuoco, le cavallerie dei *Conquistadores* e le armature di ferro; non meno cruciali furono le rivalità intestine, sfruttate con estrema abilità da Cortés. (...) Devo ancora menzionare il fatto più grave e decisivo: la paralisi psicologica, lo stupore che li immobilizzò davanti agli spagnoli. Il loro sconcerto fu la terribile conseguenza della loro incapacità di *pensarli* [gli spagnoli]. Non potevano pensarli perché difettavano delle categorie intellettuali e storiche alle quali rapportare il fenomeno dell'apparizione di esseri venuti da non si sa dove. Per classificarli non avevano altra soluzione che utilizzare l'unica categoria alla loro portata per rendere conto dell'ignoto: il sacro. Gli spagnoli furono dei ed esseri sovranaturali perché i mesoamericani non avevano che due categorie per comprendere gli altri uomini; il sedentario civilizzato e il barbaro. (...) Gli spagnoli non erano né l'uno né l'altro; per tanto, erano divinità, creature che venivano dall'aldilà. Durante duemila anni le culture mesoamericane sono vissute e cresciute da sole; il loro incontro con l'*altro* è avvenuto troppo tardi e in condizioni di terribile ineguaglianza. Per questo sono state distrutte. (OC VII, 144-145).

Ciò che Paz non menziona, ed è per questo indirettamente criticato da Dussel<sup>77</sup>, è che l'idea stessa di nazione - sia essa la Spagna, il Messico o il Perù - viene ideata, tradotta e codificata nella colonia: il *vero* luogo della modernità e della trasformazione sociale. Tutte le razze trovano la loro identità attraverso l'incontro/scontro coloniale che implica una reciproca traduzione culturale: l'uno non esiste senza l'altro, lo "spagnolo" e l'"indio" nascono nella colonia. Queste identificazioni, in principio artificiali, si cristallizzano poi in realtà etnico-culturali più universali e omogenee di quanto non fossero previamente (prima dell'incontro coloniale i *conquistadores* erano savigliani o valenciani, al più andalusi o catalani, non spagnoli; lo stesso vale per le popolazioni indigene: gli olmechi, toltechi o aztechi dell'attuale Messico e i nazcas o incas dell'attuale Perù diventano indios). La differenza fra le due culture è che la Spagna della "*limpieza de sangre*" e dei sette secoli (711-1492) di convivenza forzata con il mondo arabo ed ebraico esperisce l'alterità indigena attraverso il paradigma dello scontro storico-culturale, mentre dagli indigeni la cultura iberica è vista come superiore perché interpretata in base al loro sistema mitico-simbolico che rappresenta gli spagnoli come divinità alle quali gli aztechi conferiscono il potere spirituale e temporale del loro regno (cosa che Montezuma fece con Cortés). Quando gli "dei barbuti" uccidono gli indigeni, distruggono anche la loro visione del mondo: davanti all'improvvisa storicizzazione e concretizzazione dell'incontro, il sistema mitico-simbolico si frantuma e provoca la perdita dell'orizzonte identitario del mondo indigeno. Milioni di indigeni, avendo perso il loro quadro di riferimento cosmico e la loro interpretazione della realtà (essendo stata violentata e cancellata) si lasciano morire. È la fine degli imperi pre-colombiani e l'origine dell'America Latina.

La solitudine storica trova un'altra espressione nella grande omogeneità linguistica, dovuta all'imposizione dello spagnolo come lingua franca in tutto il

---

<sup>77</sup> Cfr. capitolo 1 al paragrafo *L'incontro coloniale*.

continente. Omogeneità linguistica che per Paz trascende la frammentazione territoriale delle nazioni scaturite dalle guerre d'indipendenza<sup>78</sup> e diviene espressione della peculiarità americana: «prima di avere una vera e propria esistenza storica, [noi americani] cominciamo con l'essere un'idea europea. Non ci si può comprendere se ci si dimentica che siamo un capitolo nella storia delle utopie europee. (...) *Europa è il frutto, involontario in certa maniera, della storia europea, mentre noi siamo la sua creazione premeditata*» (PaC, 16). Il nuovo mondo è battezzato ancor prima di essere esplorato. È per Paz la terra del futuro, visto come idea e conseguentemente posto in essere: «*appena trapiantato nelle nostre terre, l'emigrante europeo perdeva la sua realtà storica, smetteva di avere un passato e si trasformava in un proiettile del futuro. Per oltre tre secoli la parola americano ha designato un uomo che non si definiva per ciò che aveva fatto ma per ciò che avrebbe fatto. (...) Il nostro nome [americani] ci condannava a essere il progetto storico di una coscienza estranea: quella europea*» (PaC, 17. Il corsivo è mio)<sup>79</sup>.

### ***La Malinche e Cortés***

Cortés e Doña Marina (...) sono l'Adamo ed Eva del Messico: i fondatori (OC VIII, 201).

Il centro del labirinto, il minotauro da affrontare all'interno della psiche messicana, è la violenza della *Conquista* dalla quale sorgerà il Messico contemporaneo, frutto e simbolo del dominio della terra, dello stupro della donna indigena e del tradimento di entrambe. Il mito iconico di questo processo è quello di Hernán Cortés e della Malinche: se Cortés, il padre che impone la violenza, è l'archetipo maschile della *Conquista*, la Malinche è la madre che da un lato subisce la violenza e dall'altro tradisce

---

<sup>78</sup> «l'attuale geografia politica dell'America Latina è ingannevole. La pluralità di nazioni è il risultato di circostanze e calamità estranee alla realtà profonda dei nostri popoli. America Latina è un continente artificialmente smembrato dalla congiunzione di oligarchie native, *caudillos* [capi] militari e imperialismo straniero. Se sparissero quelle forze (e spariranno), *altre sarebbero le frontiere*. L'esistenza di una letteratura ispanoamericana è, per l'appunto, una delle prove dell'unità storica delle nostre nazioni» (Pac, 16. Il corsivo è mio).

<sup>79</sup> Di fatto per Paz la vera indipendenza latinoamericana nei confronti della Spagna non si ha nei lustri delle guerre d'indipendenza del continente (1810-1825), ma inizia con il *modernismo* (ricordiamo la discrepanza semantica fra il *modernismo* latinoamericano e il *modernism* anglo-americano), il movimento letterario di fine XIX secolo che fa della Francia, e non della penisola iberica, il proprio orizzonte e punto di riferimento culturale. I "padri della patria" continentali non sono Bolívar e San Martín, ma José Martí (come precursore) e Rubén Darío (il quale conia il termine *modernismo* nel 1888). Francia vuol dire modernità: inserendosi nella cultura francese del tempo, la più vitale in Europa, i *modernistas* si inseriscono nell'universale (altro sinonimo della modernità per Paz) e per la prima volta cercano di cambiare il segno e il verso della direzione del continente: da passato a futuro, da mito a modernità. Una modernità impalpabile e da inventare ex novo contro il modello spagnolo, facendo riferimento al modello europeo (Francia culturalmente e Regno Unito economicamente) e a quello statunitense (dal punto di vista politico-sociale).

il suo popolo fungendo da interprete di Cortés<sup>80</sup>. Il messicano, figlio dello stupro, è l'alienato al centro del labirinto della solitudine.

In un breve saggio del 1985, *Hernán Cortés: esorcismo e liberazione*, Paz segnala la manipolazione che ha sottratto Cortés alla storia e alla critica, erigendolo a mito che determina a priori e in maniera coattiva la *Weltanschauung* messicana. Per contrastarne la dimensione coattiva - o nelle sue parole "tragica" - Paz storicizza e critica il mito:

Cortés è un mito. A differenza dei personaggi storici, che sono complessi e ambigui come la realtà stessa, i miti sono semplici e univoci. (...) Il mito di Cortés è un mito messicano ed è un mito nero, negativo. (...) Cortés è l'emblema della Conquista: non come fenomeno storico che, nell'affrontare due mondi, la ha uniti, bensì come l'immagine di una penetrazione violenta e di un'usurpazione astuta e barbara. (...) Nella peculiare logica del mito, fatta di opposizioni simmetriche, la Conquista simboleggia l'inizio della dominazione e l'indipendenza [del Messico nel 1810 simboleggia] l'inizio della libertà. Così, la funzione del mito di Cortés è ideologica, o meglio, è un capolavoro in un teatro storico-mitologico (OC VIII, 200).

Ed è dalla dimensione mitica che bisogna scardinare la figura di Cortés, per poter comprendere cosa si cela dietro il velo della violenza mitica che da origine all'identità messicana:

L'odio contro Cortés non è odio contro la Spagna: è odio contro noi stessi. Il mito ci impedisce vedere il nostro passato e, soprattutto, impedisce la riconciliazione del Messico con la sua altra metà. Il mito è nato dall'ideologia e solo la critica dell'ideologia potrà dissiparlo. Cortés dev'essere restituito al luogo cui appartiene (...): alla storia. Appena Cortés smetterà di essere un mito storico e diventerà ciò che realmente è: un personaggio storico, i messicani potranno guardare sé stessi con uno sguardo più chiaro (...). Questo compito critico equivale a una cura morale e dev'essere intrapreso da coloro che sono i discendenti diretti dei creatori del mito: gli intellettuali e l'attuale classe governante del Messico. Ne consegue che la critica che propongo debba iniziare con l'essere una vera *autocritica* (ibidem, 202).

Ma è nell'analisi della figura della Malinche incarnazione del "peccato originale" della Conquista e vera Arianna del labirinto - che Paz presenta con maggior chiarezza il suo "metodo genealogico" e il suo concetto di storia.

Nota anche come Doña Marina, la Malinche<sup>81</sup> - nome ispanizzato di Malinali o Malintzin (nata fra il 1496 e il 1504; morta fra il 1529 e il 1551) - è una ragazza india data dai Maya tabascani a Cortés come tributo a seguito della loro sconfitta, che diviene sua amante e interprete e gli dà un figlio<sup>82</sup> bastardo simbolo del nuovo Messico meticcio

<sup>80</sup> La storiografia è discorde su questo punto: se da un lato la Malinche ha tradotto per Cortés, ciò non implica che lo abbia aiutato nella conquista. Piuttosto, è probabile che abbia svolto un ruolo positivo, riducendo la violenza della conquista facilitando - ove possibile - il dialogo.

<sup>81</sup> Fra i molti hanno trattato della Malinche spicca Carlos Fuentes - amico e allievo di Paz - che narra la contraddizione del parto causato dalla violenza e la scissione che questa provoca, «Marina grida: Oh, esci adesso, figlio mio, esci, esci fra le mie gambe... esci figlio della fottuta [*chingada*]... adorato figlio mio (...) figlio dei due sanguini nemici (...) Contro tutti dovrai lottare e la tua lotta sarà triste perché lotterai contro una parte del tuo proprio sangue (...) [Ciò nonostante] tu sei la mia unica eredità, l'eredità di Malintzin, la dea, la Marina, la puttana della Malinche, la madre (...) Malincochitl, dea dell'alba... Tonantzin [dea azteca della fertilità], Guadalupe [la vergine più importante dell'America Latina], madre» (Fuentes, "Todos los gatos son pardos" in *Los reinos originarios*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 114-116).

<sup>82</sup> Don Martín Cortés I° (1522-1568). Hernán Cortés ebbe una seconda moglie, la spagnola Juana de Zúñiga, che gli dette un altro figlio: Martín Cortés II (1533-1589), secondo marchese della valle di Oaxaca. Martín I, essendo meticcio, non ebbe prebende e divenne un servo del fratellastro Martín II. Nel 1568 i due

e del suo sincretismo etnico, culturale e religioso. Il mito della Malinche, la donna violentata e traditrice (poiché interprete), è una forma alienata, l'*altro* che definisce il *quid* proprio dell'indole messicana: la paura di esistere che deriva dall'essere frutto della violenza originaria che segna tanto la madre (Malinche) quanto il figlio (il messicano) in quanto non è scelta, ma subita<sup>83</sup>.

La Malinche, che pone l'eros come violenza quale base per la costruzione dell'identità messicana, è la *Madre Chingada*: la Madre Violata. È nell'analisi della parola *chingada* e dei suoi derivativi (*chingar*: fottere, lacerare, violare; *chingón*: l'uomo che fotte, viola, dilania, lacera) che Paz segue fedelmente il metodo nietzschiano, integrando l'analisi filologica e psicologica con il proprio peculiare metodo dialogico basato sull'alterità, dando così luogo alla dialettica del chiuso (l'uomo *chingón*; Cortés) e dell'aperto (la donna *chingada*: la Malinche):

I figli della *Chingada* sono gli stranieri, i cattivi messicani, i nostri nemici, i nostri rivali (...), gli "altri". Chi è la *Chingada*? Innanzitutto, è la madre (...) che ha sofferto, in senso metaforico e letterale, l'azione corrosiva e infamante implicita nel verbo che le da nome. (...) In Messico i significati della parola sono innumerevoli. È una voce magica. (...) ma la pluralità di significati non impedisce che l'idea di aggressione -in tutti i suoi gradi, da quello semplice di infastidire, pungere, ferire, fino a quello di violentare, dilaniare, uccidere- si presenti sempre come significato ultimo. Il verbo denota violenza, uscire di sé e penetrare a forza in un altro. E anche, ferire, graffiare, violentare -corpi, anime, oggetti-, distruggere. In definitiva, *chingar* è far violenza sull'altro. È un verbo maschile, attivo, crudele: punge, ferisce, dilania, macchia. (...) Ciò che è fottuto (*chingado*) è passivo, inerte, aperto, in opposizione a ciò che fotte (*chinga*), che è attivo, aggressivo e chiuso. Il *chingón* è il maschio, quello che apre. La *chingada*, la femmina, la passività pura, inerme (...). L'idea di stupro (*violación*) regge oscuramente tutti i significati. La dialettica de "il chiuso" e "l'aperto" si compie così con precisione quasi feroce. (...) Nelle espressioni messicane (...) si avverte (...) la dicotomia fra il chiuso e l'aperto. Il verbo *chingar* indica il trionfo del chiuso, del maschio, del forte, sull'aperto (LS 212-216).

La Malinche assurge così a simbolo della donna in una cultura, quella messicana, per la quale «le donne sono inferiori perché, al concedersi, si aprono. La loro inferiorità è costituzionale e radica nel loro sesso, nel loro "sfregio" [la vagina], ferita che non cicatrizza mai» (LS, 165)<sup>84</sup>.

---

fratellastri furono esiliati dal Messico in seguito a una fallita cospirazione contro la corona spagnola con l'obiettivo di insediare Martín II come re del Messico.

<sup>83</sup> Paz lega la solitudine alla violenza subita dalla madre e al sapersene frutto: "Siamo soli. La solitudine, fondo dal quale germoglia l'angustia, è iniziata il giorno in cui ci siamo distaccati dall'ambito materno e siamo caduti in un mondo strano e ostile. Siamo caduti; e questa caduta, questo saperci caduti, ci rende colpevoli. Di cosa? Di un delitto senza nome: l'esser nati." (217-218)

<sup>84</sup> «Prostituta, dea, gran signora, amante, la donna trasmette o conserva, ma non crea, i valori e le energie sui quali si basa la natura o la società. In un mondo fatto a immagine degli uomini, la donna è solo un riflesso del desiderio e della volontà maschile. Passiva, diventa dea, amata, essere che incarna gli elementi stabili e antichi dell'universo: la terra, madre e vergine; attiva, è sempre funzione, mezzo, canale. La femminilità non è mai un fine in se stessa, come lo è invece la maschilità. (...) La donna incarna la volontà della vita, che è per sua essenza impersonale, e in questo fatto radica l'impossibilità di avere una vita personale. *Essere sé stessa, padrona del suo desiderio, la sua passione o il suo capriccio, è essere infedele a sé stessa.* (...) La donna non è mai sé stessa. (...) La donna messicana semplicemente non ha volontà. Il suo corpo dorme e si accende solo se qualcuno lo sveglia. Non è mai domanda ma materia facile e vibrante che l'immaginazione e la sensualità maschile scolpiscono. (...) Analogia cosmica: la donna non cerca, attrae. E al centro della sua attrazione è il suo sesso, occulto, passivo. Immobile sole segreto. (...) Tanto per la fatalità della sua anatomia "aperta" quanto per la sua situazione sociale -depositaria dell'onore- è esposta

Paz mette indirettamente in relazione il *machismo* messicano con la Conquista spagnola, che cancella il culto delle divinità maschili - su tutti Quetzalcóatl, dio dell'autosacrificio, e Huitzilopochtli, dio guerriero che sacrifica - in favore di quelle femminili. Paz, analizzando il sostrato mitico del sincretismo messicano, stabilisce una connessione concettuale fra la Vergine (indigena) di Guadalupe - la figura femminile maggiormente venerata dai cattolici messicani - e la Malinche basata sulla loro passività:

In contrapposizione a Guadalupe, che è la Madre vergine, la Chingada è la Madre violentata. (...) Si tratta di figure passive. (...) La Chingada è ancora più passiva. La sua passività è abietta: non offre resistenza alla violenza, è un mucchio inerte di sangue, ossa e polvere. La sua macchia costituzionale risiede nel suo sesso. Questa passività aperta all'esterno la porta a perdere la propria identità: è la Chingada. Perde il suo nome, non è più nessuno, si confonde con il nulla, è il Nulla. [È] l'atroce incarnazione della condizione femminile (...) incarna l'aperto, il fottuto (LS, 223-224).

La Malinche, la *Chingada*, incarna per Paz il nodo centrale dell'identità messicana: quello dell'origine. Essa «è la madre aperta, violentata o burlata a forza. Il “figlio della *Chingada*” [il messicano,] è il frutto dello stupro, del rapimento o della burla. (...) La questione dell'origine è il centro segreto della nostra ansietà e angustia» (LS, 217). Il messicano non riconosce la propria provenienza ed è dunque incapace di darsi una “forma”, un'identità definita:

Nel ripudiare la Malinche (...), il messicano rompe i suoi legami con il passato, rinnega la propria origine e si addentra da solo nella vita storica. (...) [Egli] non vuole essere indigeno né spagnolo. Non vuole neanche discendere da essi. Li rinnega. E non si afferma come meticcio, bensì come astrazione: è un uomo. Diventa figlio del nulla. Inizia in sé stesso. (...) si concepisce solo come negazione della propria origine.” (LS, 225)

### ***La rivoluzione messicana e la festa come maschera***

L'origine è come detto la parola chiave per la ricerca e la creazione dell'identità messicana: se la Malinche è il mito che simboleggia la violenza e la conseguente maschera che il messicano indossa per nascondere le proprie origini, la rivoluzione messicana (1910-1929) permette al paese di togliersi la maschera e riconciliarsi, momentaneamente, con sé stesso: «ricerca e momentaneo ritrovamento di noi stessi, il movimento rivoluzionario ha trasformato il Messico, lo ha reso “altro”. Essere se stessi è, sempre, giungere a essere quell'altro che siamo e che portiamo nascosto dentro di noi (...) come promessa o possibilità di essere» (LS, 320). In altre parole la rivoluzione è il tentativo più importante nella storia messicana di «trovare una Forma nella quale le sue [del Messico] contraddizioni si risolvano» (LS, 312; nota *a*).

La rivoluzione scoppia in parte come reazione alla presidenza di Benito Juárez (1806-1872) - il primo presidente indigeno del Messico - e al periodo detto *La Reforma*,

---

ad ogni sorta di pericoli, contro i quali nulla possono la morale personale o la protezione maschile. Il male radica in lei stessa; per sua natura è un essere “sfregiato”, aperto» (LS, 171-174). Paz completa il *laberinto* a Parigi nel 1949, lo stesso anno di pubblicazione di *Le deuxième sexe* di Simone de Beauvoir.

sintetizzato nella Costituzione del 1857 e nella promulgazione della *Ley Lerdo*<sup>85</sup> (1856), che sancisce la fine dell'*egido*, la proprietà comunitaria della terra. La chiesa, insieme alle comunità indigene, era proprietaria della maggioranza del terreno agricolo del paese, e con la *Reforma* sono soprattutto gli indigeni a perdere la proprietà delle terre che abitavano sin da prima del 1492. L'*egido* infatti va ricondotto al *calpulli*, istituzione precolombiana che sanciva il possesso comunitario delle terre riconosciuta sin dal 1542 nelle *Nuevas Leyes de Indias* (Nuove Leggi delle Indie) emanate dall'Imperatore Carlo V a protezione degli indigeni su istanza di Bartolomé de las Casas. Non permettendo proprietà comunitaria della terra, la *Reforma* istituisce dunque il latifondo e mette in ginocchio le comunità indigene:

la Riforma liberale della metà del secolo scorso [XIX] sembra essere il momento in cui il messicano decide di *rompere con la propria tradizione, il che è un modo di rompere con sé stessi*. Se l'indipendenza taglia i legami politici che ci univano alla Spagna, la Riforma impedisce che la nazione messicana, in quanto progetto storico, continui la tradizione coloniale. (...) La Riforma è la gran rottura con la madre. (...) Il Messico è solo come ognuno dei suoi figli. Il messicano e la messicanità si definiscono come rottura e negazione. E, al contempo, come ricerca, come volontà di trascendere quella condizione di esilio (...) come viva coscienza della solitudine storica e personale (LS, 226-227).

Il duplice significato del termine rivoluzione - trasformazione e ritorno alle origini - è incarnato per Paz nella figura di Emiliano Zapata (1879-1919) e nel suo tentativo di ritornare al *calpulli* e quindi ad un passato indigeno che ancora attuale: «la Rivoluzione diventa un tentativo per reintegrarci al nostro passato (...) per farne un qualcosa di vivo: un passato fatto presente» (LS, 289). È in questo frangente che la nazione prende coscienza della propria identità, basata non nel futuro amorfo ma nell'introspezione mitico-psicologica del ritorno: «la Rivoluzione è stata in primo luogo la scoperta di noi stessi e un ritorno alle origini» (LS, 314). Origini, si intenda bene, non tanto cronologiche quanto psicologiche, mitiche e storiche, che come abbiamo visto condizionano coattivamente l'identità messicana e che una volta portate alla luce renderanno possibile ai messicani cambiare la loro storia. Paz ritiene fondamentale l'elemento mitico che si nasconde dietro la maschera razionale della rivoluzione:

Ogni rivoluzione, dice Ortega y Gasset, è un tentativo di sottomettere la realtà a un progetto razionale. Di lì che lo spirito rivoluzionario concepisca sé stesso come un'esigenza radicale della ragione. (...) [Q]uasi sempre le rivoluzioni, non ostante si presentino come un invito a realizzare certe idee in un futuro più o meno prossimo, si fondano nella pretesa di ristabilire una giustizia o un ordine antichi, violati dagli oppressori. Ogni rivoluzione tende a ristabilire un'età mitica. (...) L'"eterno ritorno" è uno dei presupposti impliciti di quasi tutte le teorie rivoluzionarie." (LS, 287-88).

Quella zapatista, più che una rivoluzione, è una *rivolta*, parola fondamentale nel lessico paziano: «la nozione di *rivolta* si inserisce con naturalezza nell'immagine dell'esplosione storica, una rottura che è, anche, un tentativo di riunione di elementi dispersi. Solitudine e comunione» (IT, 37).

---

<sup>85</sup> Legge Lerdo, così denominata perché firmata dall'allora giurista e in seguito presidente della repubblica Sebastián Lerdo de Tejada.



Bisogna distinguere fra rivoluzione, rivolta e ribellione. (...) Le rivoluzioni, figlie del tempo lineare e progressivo, significano il cambiamento violento e definitivo di un sistema per un altro. Le rivoluzioni sono la conseguenza dello sviluppo (...). Le ribellioni sono atti di gruppi e individui marginali: il ribelle non vuole cambiare l'ordine, come il rivoluzionario, bensì detronizzare il tiranno. Le rivolte sono figlie tempo ciclico; sono sollevamenti popolari contro un sistema reputato ingiusto e che si propongono di restaurare il tempo originale, il momento inaugurale del patto fra gli eguali. (...) Il movimento zapatista è stato una vera rivolta, un rigirare le cose, un ritorno al principio (LS, 428-429).

Con questa rivolta dunque il Messico entra nella modernità, ma non la modernità vista come progresso e maschera di una teleologia senza fine: in primo luogo l'identità messicana è stata storicamente definita e forgiata da modelli occidentali "universali" ed estranei alla propria indole<sup>86</sup> - e la messicanità consiste quindi nel non essere se stessi, nell'essere alienati -; in secondo luogo, e in maniera complementare, «uno dei tratti distintivi della rivoluzione messicana è stata l'assenza (...) di un'ideologia che fosse al contempo una visione universale del mondo e della società» (OC VII, 209), fatto che ha salvato il paese dal "terrore ideologico" (ibidem, 210) proprio del totalitarismo rivoluzionario; e, finalmente, la modernità risiede esattamente nel ritornare alle origini, nel togliersi la maschera dell'universalismo europeo e ricreare la propria identità: darsi una *forma* propria.

Sempre, eccettuando il momento della Rivoluzione, abbiamo vissuto la nostra storia come un episodio di quella universale. Le nostre idee, altresì, non sono ma state del tutto nostre, bensì eredità (...) di quelle generate dall'Europa. Una filosofia della storia del Messico non sarebbe altro che una riflessione sugli atteggiamenti che abbiamo assunto davanti ai temi che ci ha proposto la storia universale: controriforma, razionalismo, positivismo, socialismo. In sintesi, la meditazione storica ci porterebbe a rispondere a questa domanda: come hanno vissuto i messicani gli ideali universali? (...) Noi messicani non abbiamo creato una *forma* che ci esprima. Pertanto, la messicanità non si può identificare con nessuna forma o tendenza storica concreta: è un'oscillazione fra diversi progetti universali, via via trapiantati o imposti e oggi inservibili. La messicanità, così, è un modo di non essere noi stessi, un modo reiterato di essere e vivere un'altra cosa. In sostanza, a volte una maschera e a volte un'immediata determinazione a cercarci, un repentino aprirci il petto per trovare la nostra voce più segreta (LS, 315. Il corsio è mio).

A questo riguardo, secondo le mie ricerche nessuno ha sottolineato -se non indirettamente - la fondamentale influenza del cubano José Martí - e in particolare il suo *Nuestra América* (1892), testo fondante della coscienza latinoamericana- nei confronti di Paz:

A problemi nostri, soluzioni nostre (...) il buon governante in America non è colui che sa come si governa il tedesco o il francese, ma colui che sa di quali elementi è costituito il proprio paese, e come può guidarli unitariamente, per giungere, con sistemi e istituzioni nati dal paese stesso, a quello stato ideale in cui ogni uomo si conosce e si esercita, e tutti godono dell'abbondanza che la Natura ha messo per tutti nel paese che fecondano con il loro lavoro e difendono con le loro vite, il governo deve nascere dal paese. La forma di governo deve accordarsi con la costituzione propria del paese. Il governo non è altro che l'equilibrio degli elementi naturali del paese. (...) Conoscere il paese e governarlo sulla base della conoscenza, è l'unico modo per liberarlo dai regimi tirannici. L'università europea deve cedere il passo all'università americana. La storia d'America, dagli

---

<sup>86</sup> Il modello spagnolo per quanto concerne la Conquista, l'alienazione che ne consegue e in reazione a essa la guerra d'indipendenza anti-spagnola; quello francese per la cultura, quello anglo-statunitense per la politica

Incas in poi, deve essere insegnata per filo e per segno, anche se non si insegna quella degli arconti di Grecia. La nostra Grecia (...) ci è più necessaria. Gli uomini politici nazionali devono sostituire gli uomini politici esotici. (...) L'America soffre la fatica di accordare tra di loro gli elementi discordi e ostili che ha ereditato da un colonizzatore despótico (...), e *le idee e le forme importate che hanno ritardato, per la loro mancanza di realtà locale, il governo logico.* (...) *La colonia ha continuato a vivere nella repubblica; e la nostra America si sta salvando dai suoi grandi errori, (...) dall'importazione eccessiva delle idee e delle formule altrui.* (...) I giovani d'America (...) capiscono che si sta imitando troppo e che la salvezza sta nel creare. (...) *I popoli devono vivere criticandosi, perché la critica è la salvezza;* ma con un solo cuore e una sola mente (Martí 2004, 158-167).

Per Paz la rivoluzione messicana ha un carattere ambivalente. Se da un lato essa ha dato al paese un «carattere o (...) anima nazionale» (IT, 175-176), «ha ricreato la nazione (...) [e] l'ha estesa a classi e razze che né la colonia né il XIX secolo hanno potuto incorporare» (LS, 320); dall'altro per Paz «la democrazia moderna è nata dalla critica» (IT, 228) e la rivoluzione -dal momento in cui essa difetta della «doppia e complementare tradizione di democrazia politica e pensiero critico»<sup>87</sup>, i due elementi centrali che danno forma a ciò che chiamiamo *modernità*» (LS, 382-3) - ha dato al Messico una forma sì genuina ma incompleta, poiché «non è stata capace di creare un ordine vitale che fosse, al contempo, visione del mondo e fondamento di una società realmente giusta e libera. La rivoluzione non ha fatto del nostro paese una comunità» (LS, 320).

Per Paz, la rivoluzione è stata il progetto di trasformazione della storia, la rivolta che ha cercato le origini mitiche del paese. Ma ha fallito. Il Messico non ha trovato la propria forma e non ha creato il proprio destino; anzi, come indica la mattanza di Tlatelolco, analizzata in *Posdata*, subisce il ritorno del mito represso della piramide sacrificale azteca. Ciò implica - già sin dalla seconda edizione del *laberinto* del 1959 (la citazione in LS, 320 è dell'edizione del 1959) e ancor di più con *Posdata* (1969) - che la rivoluzione è consegnata alla storia come esperimento fallito, in quanto forma incapace di trasformazione storica e, di conseguenza, cristallizzata in mito. Ma quale - se esiste - è il legame fra mito e rivoluzione? Fra i molteplici elementi analizzati da Paz ritengo che la festa possa svolgere questa funzione. L'elaborazione paziana della festa si rifa alle idee elaborate nell'ambito del *Collège de Sociologie*, criticandole. Inizia con una critica della *notion de dépense* di Bataille, per il quale nelle parole di Paz, la festa, vista come spreco rituale, ha una

funzione utilitaria (...) lo spreco attrae o suscita l'abbondanza (...) [che si traduce in] potenza. (...) Quest'interpretazione mi è sempre parsa incompleta [in quanto la festa] è inscritta nel sacro (...) [ed] è retta da regole eccezionali (...) [che implicano] un *altro tempo* (situato in un passato mitico o in un'attualità pura) [nonché un altro spazio (lo "spazio della festa") e la scomparsa della nozione stessa di ordine]. La festa (...) è anche una rivolta, un'immersione subitanea nell'informe, nella vita pura. Attraverso la festa la società si libera delle norme che si è imposta. Si burla delle sue divinità, dei suoi principi e delle sue leggi: nega sé stessa. La festa è una rivolta nel senso letterale della parola. Nella confusione che essa produce, la società si dissolve, affoga in sé stessa, nel suo caos o libertà originale. (...) La festa è ritorno a uno stato remoto e indifferenziato (...) ritorno che è anche un inizio, come vuole la dialettica dei fatti sociali. (...) [essa] nega la società in quanto insieme organico di forme e principi differenziati, ma la afferma in quanto fonte di energia e di creazione. (...) La società si comunica con sé stessa nella festa. Tutti i suoi membri tornano

---

<sup>87</sup> Anche qui è palese l'influenza di Martí.

alla confusione e alla libertà originali. (...) Qualcosa ci impedisce di essere. E siccome non osiamo o non possiamo affrontare il nostro essere, ricorriamo alla festa (LS, 185-189).

In questo stralcio, Paz delinea i punti di contatto fra rivoluzione, mito e festa: in primo luogo la festa è “iscritta nel sacro”, ossia è compartecipe della dimensione mitica, rafforzata anche dalla diversa temporalità indicata dalla lettura etimologica della parola rivolta: ritorno alle origini; e l’essere rivolta e ritorno alle origini è ciò che l’accomuna alla rivoluzione. La differenza fra le due è che mentre la festa è un procedimento che - pur negandola - afferisce alla dimensione rituale la rivoluzione ne è priva e per questo può essere cristallizzata e perdere il proprio valore e funzione, perché ha perso il suo ancoramento rituale: la ripetizione. Ripetizione che il messicano a sua volta deve trascendere se vuole poterla attuare coscientemente e non subirla. La festa è al contempo maschera e volto nudo del messicano e proprio per questo motivo, perché è già endiadi, non può di per sé liberare il messicano se non per catturarlo nell’estasi orgiastica o alcolica. Per Paz la rivoluzione, tensione incompleta verso l’origine, è ciò che può ritrovare il vero volto della nazione, ma il suo fallimento ancora non ci permette di vederlo.

### ***Posdata***

*El laberinto de la soledad* consta, nella prima edizione del 1950, di otto capitoli: “il pachuco e altri estremi”; “maschere messicane”; “Ognissanti, giorno dei morti”; “i figli della Malinche”; “Conquista e Colonia”; “dall’Indipendenza alla Rivoluzione”; “l’“intelligenza” messicana” e “appendice: la dialettica della solitudine”. Nell’edizione del 1959 Paz aggiunge per intero il capitolo “i nostri giorni” (che diventa l’ottavo capitolo, seguito dall’appendice). Come si evince dai titoli dei capitoli il libro ripercorre, seguendo l’analisi di cui sopra, l’intera storia del Messico. *Posdata* (o *Postdata*, il libro è stato pubblicato con entrambi i titoli), scritto nel 1969, è un ulteriore sviluppo del *laberinto*<sup>88</sup> in generale e dell’addendum del 1959 –“i nostri giorni”- in particolare. Il libro consta di tre capitoli: “Olimpiade e Tlatelolco”; “lo sviluppo e altri miraggi”; e “critica della piramide”.

Se *El laberinto de la soledad* porta il Messico in un contesto universale a partire dalla rivoluzione Messicana, in *Posdata* si parla di un Messico moderno, esempio a livello mondiale del “progresso” economico, politico e sociale del terzo mondo che si traduce nell’assegnazione a Città del Messico delle Olimpiadi del 1968, anno della ribellione giovanile e dell’irruzione del presente: i giovani vogliono un cambiamento, e lo vogliono ora. Per contro il PRI - *Partido Revolucionario Institucional* - epitome di una rivoluzione istituzionalizzata, stagnante e corrotta, governerà ininterrottamente sul paese

---

<sup>88</sup> *Posdata* «è una riflessione su quanto è accaduto in Messico da quando ho scritto *El laberinto de la soledad* e di conseguenza ho chiamato questo saggio: *Posdata*» (LS, 363).

dal 1929 al 2000<sup>89</sup>. Il 2 ottobre 1968 - dieci giorni prima dell'inizio delle olimpiadi - l'illusione della modernità si spezza, e per Paz la storia si traduce nuovamente in mito. In quel giorno, 15.000 studenti universitari si riuniscono in Piazza Tlatelolco, in Città del Messico, al grido *¡No queremos olimpiadas, queremos revolución!* (Non vogliamo le olimpiadi, vogliamo la rivoluzione!) per protestare contro lo stagnamento politico e chiedere più democrazia; al tramonto dello stesso giorno la polizia e i militari spararono sui 5.000 studenti rimasti, uccidendone un numero oscillante fra i 200 e i 300 (i feriti e gli arrestati saranno migliaia) in quella che è nota come "la mattanza di (piazza) Tlatelolco".

La prima risposta di Paz furono le dimissioni dalla carica di ambasciatore messicano in India, il che gli diede enorme prestigio e rispetto internazionale; la seconda fu scrivere *Posdata*, testo che - fedele al metodo paziano elaborato nel *laberinto* - interpreta la mattanza di Tlatelolco attraverso una lettura critica dei miti sacrificali del mondo azteco, la cui reincarnazione mitica e rituale nella storia del Messico si ha con la Conquista, con la guerra d'indipendenza, con la rivolta di Zapata e con quella studentesca che chiude il ciclo sacrificale:

come è accaduto il 2 di ottobre 1968 in Piazza Tlatelolco in Messico, la cerimonia moderna evoca (ripete) il rito azteco: svariate centinaia di ragazzi e ragazze immolati, sulle rovine di una piramide, dall'esercito e dalla polizia. La letteralità del rito -la realtà del sacrificio- sottolineano atrocemente il carattere irrealistico ed espiatorio della repressione: il regime messicano ha castigato nei giovani il proprio passato rivoluzionario (CD, 181).

Ponendo in atto l'analisi del mito che abbiamo osservato in precedenza, Paz innalza la piramide preispanica a simbolo sacrificale, collegando idealmente il sangue sparso nei riti aztechi con quello sparso nel 1968. Il sangue sparso nei due contesti è per Paz un simbolo duplice. Da un lato sancisce il ritorno del passato represso nel presente: «ciò che noi vediamo è un'apparenza: sotto ci sono gli archetipi, le forme basiche, il vero anche se nascosto sostegno della realtà» (SG, 219); dall'altro la continuità nel dominio: quello Azteca, quello spagnolo, e infine quello dei politici messicani contemporanei, ibrida incarnazione degli altri due. Il mito vuole che gli aztechi - che dominavano con violenza sui culturalmente più progrediti toltechi - fossero vicari del regno per conto del Dio Quezalcóatl (divinità di origine tolteca poi incorporata nel panteon azteco, a riprova del cambio di potere da una cultura all'altra). Costui nacque l'anno 1 Ácatl nella città di Tula (centro di potere tolteca), la sua fuga dalla città data 52 anni dopo, sempre nell'anno 1 Ácatl, con la promessa che sarebbe tornato in un anno 1 Ácatl. Cortés arrivò in Messico nel 1519, ennesima ricorrenza dell'anno 1 Ácatl, con la conseguenza che per gli aztechi: «il Messico appartiene a Cortés non per diritto di conquista bensì [per diritto] di proprietà originale: viene a riprendersi al propria eredità» (PD, 139)<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Il PRI ha cambiato tre volte nome nella sua storia: nasce come PNR (*Partido Nacional Revolucionario*) il 4 marzo 1929, poi cambia nome in PRM (*Partido de la Revolución Mexicana*) il 30 marzo 1938, e nuovamente - come PRI - il 18 gennaio 1946.

<sup>90</sup> «Durante il XVII secolo molti si chiesero come l'ordine coloniale poteva assimilare il mondo indigeno. La storia antica, i miti, le danze, gli oggetti e finanche la religiosità degli indigeni costituivano un universo ermetico, implacabilmente chiuso; ciò nonostante le credenze antiche si mescolavano con quelle moderne (...). La vergine di Guadalupe era anche Tonantzin, l'arrivo degli spagnoli si confondeva con il ritorno di Quetzalcóatl, l'antico rituale indigeno mostrava inquietanti coincidenze con il cattolico. Se nel paganesimo mediterraneo non erano mancati segni che annunciassero il Cristo, come non incontrarli nella storia antica del Messico? La conquista cessa di essere un atto unilaterale della volontà spagnola e si trasforma in un

Il metodo paziano raffronta dunque due archetipi complementari. Da un lato l'incerto percorso introspettivo del labirinto; dall'altro la piramide azteca, simbolo assoluto del sacrificio<sup>91</sup> degli indigeni dovuto alla solitudine storica, e ribadito dalla mattanza di piazza Tlatelolco in cui gli studenti diventano vittime sacrificali dell'irrazionalità del potere:

[L]a critica del Messico e della sua storia (...) deve iniziare con un esame di ciò che ha significato e ancora significa la visione azteca del mondo. L'immagine del Messico come una piramide è (...) il punto di vista di colui che sta nella piattaforma che la corona. È il punto di vista degli antichi dei e dei loro servitori, i signori e pontefici aztechi (...) e quello dei suoi eredi e successori: viceré, altezze serenissime e signori presidenti. E anche quello dell'immensa maggioranza, le vittime schiacciate dalla piramide o sacrificate nella sua piattaforma-santuario. La critica del Messico inizia dalla critica della piramide (LS, 403).

Se la critica del Messico inizia con la critica della piramide, ossia della visione Azteca del mondo, «riconciliarsi con quel tempo perduto, assente nell'individuo moderno, è la superazione della “solitudine”, la fine della Storia» (Jaimes 2001, 279), ossia il rispecchiarsi di passato e futuro in un presente colorato di caratteristiche mitiche e che è al contempo atemporale, simultaneo e contemporaneo e nel quale l'abbraccio con l'altro è possibile attraverso il reciproco riconoscimento della differenza. Questo percorso è esattamente il percorso che Paz, novello Dante, porta avanti nel e attraverso il labirinto, riprendendo il cammino lì dove Zapata si era fermato. La piramide è, infatti, espressione del tempo lineare e verticale contro il quale Paz scrive; essa implica una critica della linea pseudo-evoluzionistica che porta dai sacrifici aztechi *prima* della Conquista, al genocidio indigeno - paragonato da Paz a un rito sacrificale - da parte degli spagnoli *durante* la Conquista, al massacro studentesco commesso dal governo istituzionale del PRI nel 1968 - *dopo* la Conquista. La forma che il Messico non riesce a creare diventa maschera del mito e le differenze storiche si annullano:

---

evento atteso dagli indigeni e profetizzato dai loro miti e scritture. Grazie a queste interpretazioni, le antiche religioni s'intrecciano in maniera soprannaturale con quella cattolica. L'arte barocca approfitta di questa situazione, mescola l'indigeno con lo spagnolo e cerca per la prima volta di assimilare la cultura indigena. La vergine di Guadalupe, nella quale non è difficile indovinare i tratti dell'antica dea della fertilità (...), è il punto d'incontro fra i due mondi, il centro della religiosità messicana. La sua immagine, allo stesso tempo che incarna la riconciliazione delle due metà avversarie, esprime l'originalità della nazionalità nascente» (PO, 16). Paz è consapevole che il mito del ritorno di Quetzalcóatl è assente nelle fonti indigene, e svariati studiosi ipotizzano possa essere stato inventato da Cortés nelle sue *Cartas de relación* per legittimare il proprio operato. È infatti probabile che l'identificazione de Quetzalcóatl con Cortés, basata sul provvidenziale discorso di Benvenuto di Montezuma, si debba a una manipolazione del conquistatore stesso che riporta nelle sue *Cartas de relación*: «E noi abbiamo sempre sostenuto che coloro che discendono da costui sarebbero venuti e avrebbero conquistato questa terra e ci avrebbero preso come loro vassalli. Quindi per via del luogo dal quale dite di provenire, ossia da dove sorge il sole, e ciò che ci dite del grande Signore o re che vi ha mandato qui, crediamo e siamo sicuri che costui è il nostro signore naturale» (H. Cortés, *Letters from Mexico*, Grossman Publishers, New York 1971, p. 85) Questo passaggio è probabilmente apocrifo, come indicato fra l'altro dal tono biblico e dal *ritorno* di Quetzalcóatl: le fonti indigene descrivono la sua partenza, morte e apoteosi; ma riguardo alla promessa profetica del ritorno - mito di matrice cristiana - non v'è evidenza alcuna nelle fonti indigene. Inoltre, il mito del ritorno compare in diverse culture soggiogate dagli spagnoli, il che fa pensare che tale mito sia stato di fatto usato dagli spagnoli per facilitare e giustificare la Conquista.

<sup>91</sup> In *Posdata* Paz usa più volte il termine sacrificio per descrivere lo sterminio degli indigeni da parte dei conquistadores spagnoli. Ciò ribadisce a mio avviso il fatto che la sua analisi sia incentrata sul mito.

Quanto è accaduto il 2 ottobre 1968 è stato, simultaneamente, la negazione di ciò che abbiamo voluto essere sin dalla rivoluzione e l'affermazione di ciò che siamo sin dalla conquista e ancor prima. (...) È stato la comparsa dell'altro Messico o, più esattamente, di uno dei suoi aspetti. (...) Un Messico che, se sappiamo nominarlo e riconoscerlo, un giorno riusciremo a trasfigurare: cesserà di essere quel fantasma che scivola nella realtà e la trasforma in incubo di sangue. Duplice realtà del 2 ottobre 1968: l'essere fatto storico e l'essere una rappresentazione simbolica della nostra storia sotterranea o invisibile. (...) Ciò che si è dispiegato davanti ai nostri occhi è stato un atto rituale: un sacrificio. Vivere la storia come un rito è la nostra maniera di assumerla; se per gli spagnoli la conquista è stata un'*impresa*, per gli indigeni è stato un *rito*, la rappresentazione umana della catastrofe cosmica. Fra quei due estremi, l'*impresa* e il *rito*, hanno oscillato sempre la sensibilità e l'immaginazione dei messicani (LS, 391).

Al contempo la funzione psicoanalitica del mito è quella critica: vedere la mattanza di Tlatelolco come ripetizione del sacrificio rituale azteca implica «la sopravvivenza, la vigenza del modello di dominazione nella nostra storia moderna» (LS, 414), che va riconosciuta per poterla cambiare. E il cambiamento ci riporta, in conclusione di capitolo, al tema della genesi del *laberinto*: per contestualizzare l'opera, bisogna sottolineare che Paz recepisce le idee di intellettuali messicani contemporanei quali Leopoldo Zea - per il quale la cultura occidentale è diventata universale - ed Edmundo O'Gorman - che scrivendo negli anni '50 del Novecento vede l'America Latina esclusa dalla storia - e le trascende. Egli vede nella crisi della modernità - e quindi del canone europeo - il cambiamento al quale il Messico intero deve aspirare: l'opportunità unica per la contemporaneità del Nuovo Mondo con il vecchio, per l'ingresso a pieno titolo del paese nella storia universale della modernità occidentale esattamente nel momento in cui questa si trasforma - perdendo il proprio teleologismo in contemporaneità. Se per Paz nel Messico moderno «manchiamo di un eroe e di un mito» (PL, 287) - rispettivamente Zapata e la rivoluzione, entrambi falliti-; ora è compito del poeta chiudere il cerchio e dare espressione a un nuovo mito per fondare l'identità messicana e curare il popolo dalla solitudine: il vecchio mito che ha definito l'indole messicana sino a quel momento. In altre parole, una volta percorso l'interno del labirinto Paz giunge alla consapevolezza paradossale della crisi del significato sopraggiunta con la fine della modernità e a vedere la solitudine universale quale preconditione per la comunione e per la contemporaneità del messicano con gli altri popoli:

E ora all'improvviso, siamo giunti al limite: in alcuni anni abbiamo esaurito tutte le forme storiche che l'Europa possedeva. Non ci rimane che al nudità e la menzogna. Davanti a questo crollo generale della Ragione e della Fede, di Dio e dell'Utopia, non si ergono più vecchi sistemi intellettuali, capaci di albergare la nostra angustia e tranquillizzare il nostro sconcerto; davanti a noi non v'è nulla. Siamo finalmente soli. Come tutti gli uomini. (...) viviamo il mondo della solitudine chiusa. Se ci strappiamo quelle maschere, se ci apriamo, se, finalmente, ci affrontiamo, inizieremo a vivere e pensare davvero. Ci attendono nudità e abbandono. Lì, nella solitudine aperta, ci attende anche la trascendenza: le mani di altri solitari. Siamo, per la prima volta nella nostra storia, contemporanei di tutti gli uomini (LS, 340).

Se il *laberinto* propone la contemporaneità come sintesi della dialettica della solitudine, *Posdata* apre il *laberinto* a un'altra dimensione del presente che Paz denomina

il *segno corpo*<sup>92</sup>, ossia la ricerca del *piacere*. È attraverso questa parola che Paz propone la nuova dimensione di una contemporaneità in cui

il valore supremo non è il futuro ma il presente: il futuro è un tempo fallace che sempre ci dice “ancora non è ora” e così ci nega. Il futuro non è il tempo dell’amore: ciò che l’uomo vuole davvero lo vuole ora. Chi costruisce la casa della felicità futura edifica il carcere del presente (PD, 101).

*L’immediatezza del piacere è alla base del passaggio dalla rivoluzione alla ribellione.* Lo stravolgimento paradigmatico è dato dalla consapevolezza che se la prima è proiettata verso un futuro irraggiungibile (Marx) o verso un fallito ritorno alle origini (Zapata), la seconda è incentrata sull’*hic et nunc* dell’attimo:

l’obiettivo profondo della protesta giovanile [che ha dato luogo alla mattanza di piazza Tlatelolco] (...) consiste nell’aver opposto al fantasma implacabile del futuro la realtà spontanea dell’adesso. L’irruzione dell’adesso significa l’apparizione, al centro della vita contemporanea, della parola proibita, la parola maledetta: *piacere*. (...) passato, presente, futuro, qual è il vero tempo dell’uomo, dov’è il suo regno? E se il suo regno è il presente, come inserire l’*adesso*, di sua natura esplosivo e orgiastico, nel tempo storico?” (PD, 27-28)

«Come inserire l’*adesso*, di sua natura esplosivo e orgiastico, nel tempo storico?» (PD, 28): obiettivo principale di Octavio Paz da questo momento in poi è rispondere a questa domanda, ed è anche l’obiettivo principale del presente elaborato. Il prossimo capitolo cerca di arricchire la lettura paziana della crisi del moderno apportandone altre dimensioni; il quarto e ultimo capitolo propone la soluzione proposta da Paz: la parola poetica.

---

<sup>92</sup> Definizione data in *Conjunciones y disyunciones* (1969), testo discusso nel seguente capitolo.

### ***3. Il paradigma del moderno e il suo trascendimento: arte, tecnica ed erotismo***

L'analisi fin qui svolta ha cercato di delineare gli elementi che condurranno nel XX secolo alla crisi semantica del teleologismo visto come principale vettore della sfera temporale. Il primo capitolo ne studia l'impasse (universale) del significato epistemico attraverso una lettura storico-filosofica (incentrata principalmente sul XIX secolo); il secondo capitolo è incentrato sulla frammentazione (particolare) del suo significato esperienziale attraverso una lettura psicologico-culturale (in un lasso di tempo che va dal 1492 al 1968).

Per combinare gli elementi epistemici ed esperienziali nonché l'universale con il particolare - il limite che il Messico deve trascendere per darsi una *forma* genuina -, Paz (come vedremo nel capitolo 4) sposta l'attenzione sulla percezione dell'istante visto come incarnazione di un presente atemporale che trascende la caducità del trascorrere in quanto tale. Per raggiungere tale obiettivo egli integra la sua lettura del reale con due categorie che contrappone alla dimensione storiografica<sup>93</sup> e che trasformano e trascendono l'aspetto diacronico del reale per realizzare le molteplici sincronie dell'istante: *arte* ed *erotismo*.

#### ***Arte: il prisma francese***

La prima parte del presente capitolo è dedicata all'arte e sottolinea, cosa che la critica contemporanea non ha fatto marcatamente, il ruolo fondante giocato dalla cultura francese nel dar forma alla sensibilità artistica di Paz. Sin da bambino Paz legge avidamente i classici della letteratura francese e il rapporto con la Francia rimarrà una costante della sua vita intellettuale e personale: negli anni '30 e '40 del novecento subisce il fascino del surrealismo (che come vedremo, pur criticato, rimane punto di riferimento imprescindibile anche per il Paz maturo); dal 1945 al 1951 Vive a Parigi come rappresentante consolare ed entra in contatto con il movimento surrealista; nel 1964 sposa

---

<sup>93</sup> Nello stesso senso della critica all'Historismus proposta da Nietzsche nella seconda delle *Meditazioni Inattuali*.



la pittrice francese Marie José (Paz) Tramini; e, infine, pur non essendo un *afrancesado*<sup>94</sup>, Paz fa parte dell'élite intellettuale messicana e latinoamericana, soggetta all'influsso culturale francese durante il XIX e XX secolo. Questi cenni biografici ci aiutano a comprendere il perché Paz abbia scritto esaustivamente su Baudelaire, Mallarmé, Breton, Duchamp, Lévi-Strauss e Sade. Il mio obiettivo è trattare tre temi poco analizzati dell'opera paziana: le interconnessioni che il nostro autore crea fra le diverse figure in questione; il rapporto che Paz instaura fra queste e la modernità; e la funzione testimoniale che esse svolgono nel passaggio dalla modernità alla contemporaneità. L'arte ha in questo contesto una funzione chiaramente diagnostica:

La fine della modernità (...) si manifesta nell'arte e nella poesia come un'accelerazione che dissolve tanto la nozione di futuro come quella di cambiamento. Il futuro diventa istantaneamente passato; i cambiamenti sono così veloci che producono una sensazione d'immobilità (HL, 205).

Come vedremo la fine della modernità coincide per Paz con l'esaurirsi delle avanguardie artistiche (*in primis* del surrealismo) e con il sopravvento della tecnica (nella detonazione atomica) sull'arte, sopravvento che rende materialmente e semanticamente possibile la distruzione del mondo. Questa sezione dedicata all'influenza dell'arte francese nelle idee di Paz richiama la problematizzazione filosofica di matrice tedesca inerente alla crisi della modernità proposta nel primo capitolo, e per contestualizzare l'analisi paziana dobbiamo farvi brevemente ritorno<sup>95</sup>.

Il relativismo connesso all'idea di modernità implica di per sé una critica della tradizione, esemplificato dall'attacco romantico alla *Weltanschauung* neoclassica. L'artista moderno - interprete della crisi identitaria dell'epoca - è tagliato fuori dalla continuità temporale del passato, con i suoi criteri e le sue categorie fisse, e non ha esempi da imitare o direzioni da seguire. È l'epitome dell'uomo moderno, che deve affrontare senza apparati concettuali precodificati la transizione da un'estetica della permanenza, basata nella consapevolezza dell'esistenza di un canone di bellezza ideale e immutabile, all'estetica dell'aleatorietà e dell'impermanenza basata sulle categorie di cambio e novità. Lo scontro fra neoclassicismo e romanticismo è espresso da Charles Baudelaire, il principale interprete della rottura che dà inizio alla modernità, con la sostituzione dell'ideale di bellezza atemporale per quello speculare della transitorietà della bellezza e della bellezza della transitorietà. Baudelaire usa la parola *modernité* forse per la prima volta nella letteratura francese nel suo articolo (scritto nel 1859 e pubblicato nel 1863) su Constantin Guys, dal titolo *Il pittore della vita moderna*. La modernità tende all'immediatezza, si identifica con un presente inafferrabile nella sua volubilità e contrapposto ad un passato relegato in tradizioni statiche. Traduco dall'originale francese riportato nel testo di Calinescu:

La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile (...) Per quanto riguarda l'elemento transitorio, fuggevole, le cui

---

<sup>94</sup> L'*afrancesado* (in particolare nel secolo XIX) è l'intellettuale manierista che cerca di riprodurre la cultura francese in America Latina.

<sup>95</sup> Ovviamente non è questa la sede per un'analisi approfondita dell'opera di Baudelaire, Mallarmé, Duchamp, Breton, Lévi-Strauss e Sade. Il mio obiettivo è di tracciare una genealogia culturale delle idee che Paz adopera nella sua analisi della modernità, per cui il riferimento alle figure suddette è parziale e selettivo.

metamorfosi sono così frequenti, non si ha il diritto di disprezzarlo o ignorarlo. Nel sopprimerlo, si cade forzatamente nella vacuità di una bellezza astratta e indefinibile, come quella dell'unica donna davanti al primo peccato (...). In una parola, affinché ciascuna modernità sia degna di divenire antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana mette involontariamente in atto gli sia estratta (...) Guai a colui che cerca nell'antichità cosa altra dall'arte pura, la logica, il metodo generale! Sprofondando troppo [nel passato], perde la memoria del presente; abdica i valori e i privilegi forniti dalle circostanze; dato che quasi tutta la nostra originalità viene dallo stampo che il *tempo* imprime nelle nostre sensazioni (C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Calinescu 2003, 321, nota # 51).

La modernità per Baudelaire ha un nuovo valore descrittivo e prescrittivo: l'attualità, attimo in cui tempo ed eternità si incontrano nel presente istantaneo,

possibilità paradossale di andare oltre il flusso della storia attraverso la coscienza della storicità nella sua immediatezza più concreta, nel suo essere presente. (...) Con Baudelaire la modernità smette di essere una condizione data (...). Al contrario, essere moderno è una scelta, e una scelta eroica, perché la strada della modernità è piena di [ignoti] rischi e difficoltà (Calinescu 2003, 50).

Possibilità paradossale appunto, perché basata sulla contrapposizione fra storia e modernità, viste come reciprocamente irriducibili e imprescindibili: la modernità, «che è fondamentalmente uno scadere della letteratura e un rifiuto della storia, agisce anche come il principio che dà alla letteratura durata ed esistenza storiche» (de Man 1971, 162).

Se da un lato Baudelaire comprende, anticipando il disincanto weberiano, che «uno dei paradossi più ironici dell'uomo moderno è che avendo dissacrato il suo mondo attraverso l'uso della ragione, si trova dedicato a una ricerca incessante di un senso centrale della vita» (Phillips 1976, 20), il cambio di paradigma è però un altro: *dare un nuovo significato all'analogia e farne un diverso metodo analitico*. Se nell'epoca classica l'analogia è usata per rafforzare l'universalità di quello che Foucault definisce "l'ordine delle cose" - un ordine incentrato nel passato e proiettato verso il futuro all'interno di un quadro di riferimento inscritto nel divino -, Baudelaire concentra la densità storica nell'esperienza della contingenza del presente e fa dell'analogia un ponte instabile fra le sue diverse dimensioni, una corrispondenza degli opposti, un'incontro improbabile fra elementi e temporalità contrari che s'intrecciano momentaneamente per poi disunirsi. Solo che l'analogia stessa ha perso la sua natura universale propria di un'epoca passata ed è divenuta un collage di frammenti:

La differenza con l'antica analogia risiede in quanto segue: l'artista medievale possedeva un universo di segni condivisi da tutti e retto da una chiave unica, il libro santo; l'artista moderno gestisce un repertorio di segni eterogenei e, invece di scritture sacre, si trova di fronte a una moltitudine di testi e tradizioni contraddittorie. Conseguentemente, l'analogia moderna sfocia anche nella dispersione del senso. La traduzione analogica è una metafora in rotazione che genera un'altra metafora che a sua volta ne provoca un'altra e un'altra: cosa dicono tutte quelle metafore? (...) la presenza si occultava via via che il senso si dissolve. (...) Baudelaire ha detto in maniera inequivoca qual è il *senso finale* dell'analogia (...): la *disincarnazione della presenza* (SG, 39-40).

Il punto è che l'analogia assume alla fine della contemporaneità una dimensione che ricorda la rivalutazione nietzscheana dei valori: diviene una critica della critica. Infatti per Paz la modernità si apre con

la rottura dell'analogia e l'inizio della soggettività. L'uomo entra in scena, spodesta la divinità, e affronta la mancanza di significato del mondo: duplice imperfezione: le parole hanno smesso di rappresentare la vera realtà delle cose; e le cose sono diventate opache, mute. (...) [La soggettività divenne] ricerca di un principio universale e sufficiente invulnerabile alla critica [ossia al frutto della stessa soggettività]. Quel principio è stato la stessa critica: la sostanza e il fondamento del mondo è il cambiamento e la forma più perfetta di cambiamento è la critica. La negazione è diventata creatrice: il senso risiede nella soggettività (SR, 254-256).

Ossia, la critica ha ucciso Dio e vi si è sostituita, acquisendone lo spazio semantico. Ma se «l'antica analogia fonda attraverso l'unione o corrispondenza dei contrari [e] la critica attraverso l'eliminazione di uno dei due termini» (ibidem, 258), l'analogia *ritorna* freudianamente trasmutata: «ciò che abbiamo eliminato con la violenza della ragione (...), ritorna fatalmente e assume la forma della critica della critica. L'epoca che ora inizia è quella della rivolta delle realtà sopresse. Viviamo un ritorno dei tempi» (ibidem). E Baudelaire, la cui sensibilità gli permette di cogliere il cambiamento semantico che sta avendo luogo, toglie la maschera al presente e ne mostra la natura incongruente: esso non ha forma, eppure ci rivela il reale. Così facendo trascende *ante litteram* le rigidità uniformanti del razionalismo criticato da Horkheimer e Adorno in cui «le molteplici affinità fra cose esistenti sono soppiantate dalla relazione unica fra il soggetto che conferisce significato e l'oggetto privo di significato, fra significazione razionale e il suo latore accidentale» (Horkheimer e Adorno 2002, 7). Per il poeta francese è esattamente questa corrispondenza fra soggetto e significato ad essere un desiderio irrealizzabile; egli incarna l'ideale della bellezza moderna, nella quale l'oggettività del reale è squarciata dalla soggettività dell'ironia; una bellezza che deve distruggersi per affermarsi, per poter essere. Per essere moderna deve negare ciò che solo ieri era moderno ed ergersi sulle sue ceneri: negare se stessa e fare della propria mortalità il tratto definitivo della propria storicità.

L'arte critica culmina in un'ultima negazione: Baudelaire contempla, letteralmente, *niente*. O meglio: contempla una metafora del niente. Una trasparenza che, se non occulta niente, neanche riflette niente, neanche il suo volto interrogante. L'estetica dell'analogia è l'estetica dell'annichilamento della presenza (SG, 40)<sup>96</sup>.

Lo stesso Paz cita Baudelaire:

l'immaginazione è la più scientifica delle nostre facoltà perché solo lei è capace di comprendere l'analogia universale, ciò che una religione mistica chiamerebbe la corrispondenza (...) la natura è un Verbo, un'allegoria, un modello..." [e commenta]: "l'uomo ha perso chiave maestra del cosmo e di sé stesso; straziato al suo interno, separato dalla natura, sottomesso al tormento del tempo e del lavoro, schiavo di sé stesso e degli altri (PO, 149-150).

Se Baudelaire risemantizza l'analogia, Mallarmé riprende lì dove l'autore delle *Correspondances* si era fermato nel tentativo di «risolvere l'opposizione fra analogia e ironia: accetta la realtà del nulla - il mondo dell'alterità e dell'ironia critica non è altro che la manifestazione del nulla - ma accetta al contempo la realtà dell'analogia, la realtà dell'opera poetica. La poesia come maschera del nulla» (HL, 112). Se il primo (pur

---

<sup>96</sup> Come vedremo è precisamente questa qualità del moderno che Duchamp ribalterà attraverso la meta-ironia: distanziamento e superamento del dramma della modernità attraverso il sorriso atarassico di colui che è oltre la contingenza pur rimanendo nel contesto storico.

consapevole di non poterlo afferrare) cerca ancora di dare forma all'attimo come emblema della crisi del moderno, il secondo ne ride con ancor maggior disincanto e, attraverso le lenti dell'ironia, riduce il reale ai suoi minimi termini - il nulla e l'assoluto - che si identificano e si negano reciprocamente e ai quali si può accedere solo attraverso la forma poetica che nega sé stessa: «la poesia, concepita da Mallarmé come l'unica possibilità di identificazione del linguaggio con l'assoluto, di essere l'assoluto, nega sé stessa ogni volta che si realizza in un poema (...) - a meno che il poema sia simultaneamente critica di quel tentativo» (SR, 44). Il testo più importante di Mallarmé agli occhi di Paz è *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, del quale Paz confida: «lo leggo continuamente» (Wilson 1986, 107). In questo testo stabilisce un punto che sarà fondamentale per Paz: l'identificazione, nella poesia, della parola con la nota musicale (nel prologo dice che la disposizione tipografica deve evocare una partitura musicale); il che implica la trasposizione reciproca di un modo diacronico (la letteratura) in uno sincronico (la musica), facendo del poema al contempo testo e meta-testo. Se la critica interroga il vuoto epistemico ed esperienziale lasciato dalla perdita dell'immagine del mondo, la poesia lo trasforma. È questo l'apporto della critica alla poesia moderna: l'adottare una tendenza critica come chiave dell'attività creatrice; *Un coup de dés* finisce con la parola “forse”: l'unica immagine possibile di un mondo privo di immagini.

Nell'ambito della rottura concettuale con la poesia che lo precede, Mallarmé fornisce a Paz elementi stilistici fondamentali per esprimere il proprio pensiero attraverso la poesia: la rottura della successione lineare, delle regole tipografiche, della costrizione spaziale della pagina; egli stravolge «la forma nelle sue diverse manifestazioni: spazi “bianchi”, silenzio “pregno di segni”, distribuzione tipografica, pagina doppia, tutto è segno, linguaggio (...): “doppio magico del cosmo”. Il concetto che la poesia moderna “è innanzitutto concentrazione verbale”» (Murillo González, 26-27), nonché la centralità dell'essere umano nel poema. Mallarmé «aveva trasformato la poesia in un atto critico (contro il linguaggio così come è usato in società), negando la possibilità della poesia come asserzione definitiva e curata rimpiazzandola con l'atto poetico, il processo dove non vi sono soluzioni definitive» (Wilson 1986, 108).

Paz sottolinea l'importanza dell'analogia e della critica per il poeta francese:

l'analogia è la religione di Mallarmé: la sua visione del mondo, il suo metodo di conoscenza e la sua dottrina di redenzione. (...) La sua opera è una negazione, una critica della realtà. Disse: *La distruzione è stata la mia Beatrice*. In un caso, trasfigurazione del mondo; nell'altro, trasposizione: l'operazione critica non annichila il mondo ma lo riduce ad alcuni segni trasparenti. (...) per Mallarmé il mondo è una metafora della parola, dell'idea. Quell'idea che in *Un coup de dés* si rivela infine come un forse. (...) Mallarmé introduce la critica all'interno dell'immagine (TR, 50-51).

L'influenza di Mallarmé si nota nella ricerca, da parte di Paz, di «un linguaggio oltre il linguaggio o [del]la distruzione del linguaggio attraverso il linguaggio» (CA, 72-73) che porta alla *caratteristica principale della poesia moderna: trascendere il significato*.

La poesia moderna è un tentativo per abolire tutti i significati perché essa stessa si presenta come il significato ultimo della vita e dell'uomo. Per questo è, al contempo, distruzione e creazione del linguaggio. Distruzione delle parole e dei significati, regno del silenzio; ma, ugualmente, parola in cerca della Parola (CA, 7).

Come quella di Mallarmé, la poesia di Paz è in costante ricerca di significato, un significato sempre diverso che possa rispecchiare se stesso nell'altro: riflesso che nel negarsi si afferma, e che porta a un «aspetto caratteristico dell'estetica posteriore a Mallarmé (...) quello della progressiva scomparsa della nozione di opera, per essere rimpiazzata dalle semplici idee del gioco estetico e del lavoro creativo. L'opera scompare come oggetto per insinuarsi come chiave [di interpretazione critica]» (Gonzalez 1990, 136) L'arte in quanto tale perde al sua funzione estetica e acquisisce una dimensione critica che la libera dalla rete di significati che si rimandano l'un l'altro, come in una sorta di ecolalia semantica, «il fine dell'attività artistica non è l'opera [d'arte] bensì la libertà» (AD, 102). Una libertà che libera l'artista dal peso del canone estetico: il significato non va più ritrovato o assimilato alla *Weltanschauung* che circonda l'artista, dev'essere creato ex novo. La stessa idea di arte è ora messa in discussione. La funzione non è più estetica ma ironica, autocritica. In questo senso, Paz vede in Mallarmé il precursore di Duchamp poiché entrambi fanno dell'ironia e della critica il loro tratto distintivo:

il tema del quadro e del poema è la critica, l'Idea che senza posa si distrugge e si rinnova ... Ne *I segni in rotazione* (...) mi sono sforzato di mostrare che *Un coup de dés*, "poema critico, non solo contiene la propria negazione bensì che quella negazione è il suo punto di partenza e la sua sostanza (...) il poema critico si risolve in un'affermazione condizionale -un'affermazione nutrita dalla sua stessa negazione." Anche Duchamp *trasforma la critica in mito* [enfasi aggiunta] e la negazione in un'affermazione non meno provvisoria di quella di Mallarmé. Il poema e il quadro sono due versioni diverse del Mito della Critica, uno nel modo solenne dell'inno e l'altro nel poema comico. Le somiglianze saltano agli occhi con ancor più violenza se dalle analogie di ordine intellettuale passiamo alla *forma* di queste due creazioni. Mallarmé inaugura in *Un coup de dés* una forma poetica che contiene una pluralità di letture—qualcosa di ben diverso rispetto all'ambiguità o pluralità di significati, proprietà generale del linguaggio. È una forma aperta che "nel suo stesso movimento, nel suo duplice ritmo di contrazione ed espansione, di negazione che si annulla e si trasforma in incerta affermazione di sé stessa, genera le sue interpretazioni, le sue letture successive (...) Racconto in perpetua formazione: non v'è interpretazione finale di *Un coup de dés* perché la parola ultima del poeta non è una parola finale." il non completamento del *Gran Vetro* è simile alla parola ultima, che non è mai quella della fine, di *Un coup de dés*: è uno spazio aperto che provoca nuove interpretazioni e che evoca, nella sua inconclusione, il vuoto sul quale si appoggia l'opera. (...) Metafore del vuoto. Opere aperte, l'inno e il vetro iniziano un nuovo tipo di creazioni: sono testi in cui la speculazione, l'idea (...) è il personaggio unico. Personaggio elusivo: il testo di Mallarmé è un poema in movimento e la pittura di Duchamp cambia costantemente. (...) Se l'universo è un linguaggio, Mallarmé e Duchamp ci mostrano il rovescio del linguaggio: l'altro lato, il volto vuoto dell'universo. Sono opere in cerca di significazione (OC VI, 181-182)<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Paz dà un'altra versione molto simile, anche se con una sfumatura diversa del poema critico: «Poema critico: se non mi sbaglio l'unione di queste due parole vuol dire; quel poema che contiene la propria negazione e fa di quella negazione il punto di partenza del canto, alla stessa distanza da affermazione e negazione. La poesia, concepita da Mallarmé come unica possibilità di identificazione del linguaggio con l'assoluto, di essere l'assoluto, nega sé stessa ogni volta che si realizza in un poema (nessun atto, incluso un atto putativo e ipotetico - senz'autore, tempo né luogo -, abolirà il caso) - a meno che il poema non sia simultaneamente critica di questo tentativo. La negazione della negazione annulla l'assurdo e dissolve il caso. (...) Questo poema [critico], che nega la possibilità di dire qualcosa di assoluto, consacrazione dell'impotenza della parola, è allo stesso tempo l'archetipo del poema futuro e l'affermazione totale della sovranità della parola. Non dice nulla ed è il linguaggio nella sua totalità» (SR, 326-328).

Questo stralcio propone tre punti chiave. *In primis* la critica come (nuovo) mito di fondazione della modernità, e quindi come oggetto sul quale e a partire dal quale applicare il metodo paziano proposto nel secondo capitolo; in secondo luogo la necessità della critica di interrogare sé stessa e trascendersi, vincolando così la modernità ad un'instabilità intrinseca in quanto basata su di un mito (la critica) in costante contraddizione con sé stesso e che quindi altera il metodo di indagine in quanto non è solo oggetto d'indagine ma soggetto interrogante esso stesso; infine, sposta il paradigma analitico dalla poesia all'arte in quanto tale, ponendo in relazione Mallarmé e Duchamp attraverso il fatto che entrambi si pongono davanti a una modernità il cui segno (linguistico e artistico) diventa un significante senza significato. Per Duchamp, sulla scia di Mallarmé, l'unica arma contro lo strapotere della critica vista come mito di fondazione è la *meta-ironia*<sup>98</sup>, con le sue molteplici funzioni: in primo luogo trascende l'ironia annullandola e cambiandone il paradigma in quanto «chiude il periodo iniziato dall'ironia romantica. *L'ironia consisteva nel togliere valore all'oggetto; la meta-ironia non s'interessa del valore degli oggetti quanto del loro funzionamento.* (...) la meta-ironia (...) ci obbliga a sospendere il giudizio. Non è un'inversione dei valori bensì una liberazione morale ed estetica che mette in comunicazione gli opposti» (HL, 155. Il corsivo è mio); in secondo luogo «per Duchamp (...) tutte le arti obbediscono alla medesima legge: la *meta-ironia* è inerente allo spirito in quanto tale. È un'ironia che distrugge la propria negazione e, così, diventa affermativa» (AD, 20); in terzo luogo è «l'atto che dissolve qualsiasi distanziamento fra soggetto e oggetto o fra desiderante e desiderato» (*Octavio Paz viajero del presente* 1995, 43) e che permette di contestualizzare l'opera attraverso una sospensione del contesto (e questo è uno degli elementi che maggiormente affascina Paz): la capacità di asserire, negare e trascendere il significato attraverso un'espressione artistica in cui la referenzialità è contingente e «la fissità è sempre momentanea» (MG, 28). Tutta l'opera di Duchamp «gira attorno all'asse dell'affermazione erotica e della negazione ironica. Il risultato è la *metaironia*, una sorte di sospensione dell'animo, un al di là dell'affermazione e della negazione» (HL, 154). È una critica del soggetto che guarda e dell'oggetto osservato, il che lo porta a dire che l'atto creativo «non è compiuto dal solo artista; lo spettatore porta l'opera d'arte in contatto con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue qualità intrinseche e quindi apporta il proprio contributo all'atto creativo» (Duchamp, *The creative Act*). Di fatto l'artista non è il fautore dell'opera quanto, insieme allo spettatore, uno dei due poli della creazione artistica. Non solo, l'artista agisce «come un essere mediatico che, dal labirinto al di là del tempo e dello spazio, cerca la sua uscita verso uno spiazzo. Se diamo all'artista attributi mediatici, dobbiamo allora negargli lo stato di coscienza sul piano estetico riguardo a ciò che sta facendo o perché lo stia facendo. Tutte le sue decisioni nell'esecuzione artistica dell'opera dipendono dall'intuizione pura e non possono essere tradotti in nessuna auto-analisi, sia essa parlata o scritta, o anche pensata» (ibidem). La *metaironia* implica che l'atto artistico non deva essere sottomesso a una significazione stabilita, e Duchamp si attiene al suo motto durante tutta la vita: la molteplicità di interpretazioni discordi della sua opera è frutto del suo non dare indicazioni ermeneutiche. Il compito più difficile è esattamente quello di fornire un'opera non priva ma *libera* di significato, affinché lo stesso significato non diventi limitazione: «mi sono forzato a contraddire me stesso per

<sup>98</sup> «l'ironia è una maniera giocosa di accettare qualcosa. La mia è l'ironia dell'indifferenza. È una "Meta-ironia"» (Duchamp in Cook 1986, 263).

evitare di conformarmi al mio stesso gusto, qualsiasi idea che mi sia venuta, l'obiettivo era di rivoltarla e cercare di vederla attraverso un altro gruppo di sensi"» (Duchamp in Cook 1986, 266). Duchamp cerca di non fornire punti di riferimento per lasciare il fruitore libero di conferire all'opera il proprio significato contingente, e per riuscire nel proprio intento deve alienarsi dalla concezione stessa della propria opera, il che risulta impossibile:

non posso eseguire un disegno, o uno schizzo, o una scultura. Assolutamente non posso. Dovrei pensare per due o tre mesi prima di decidere di fare qualcosa che abbia significato. Non potrebbe essere solo un'impressione, un divertimento. Dovrebbe avere una direzione, un senso. Quella è l'unica cosa che mi guiderebbe. Dovrei trovarlo, questo senso, prima di iniziare (Duchamp in Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, 1971, p. 160).

La risposta all'*impasse* del significato - imprescindibile per la creazione e ostacolo da superare per liberare la fruizione - la troviamo nel *readymade*, che sposta l'attenzione dall'oggetto all'atto, e dall'atto all'idea: nel mettere un oggetto di uso comune sul piedistallo, Duchamp lo rende opera d'arte (l'azione dell'artista mediata attraverso la ricezione dello spettatore trasforma l'oggetto in opera d'arte). In un ambiente che sembra aver perso il suo orizzonte, «Duchamp trova il *readymade* e il suo gesto è la dissoluzione del riconoscimento nell'anonimità dell'oggetto industriale. Il suo gesto è una critica, non dell'arte, bensì dell'*arte come oggetto*» (HL, 206). In altre parole, «il *readymade* non postula un valore nuovo: è un dardo contro ciò che chiamiamo prezioso. È critica attiva: un calcio contro l'opera d'arte seduta sul suo piedistallo di aggettivi. (...) Il *readymade* è una critica del gusto (...) è un attacco contro la nozione di opera d'arte» (AD, 34). Se il messaggio artistico è dato dalla forma e non dal contenuto, per poter attuare una critica dell'opera d'arte in quanto tale il *readymade* deve essere neutro, né bello, né brutto, né interessante:

Il gran problema era l'atto di scegliere. Dovevo scegliere un oggetto senza che questo mi impressionasse e senza la minima intervento, entro i limiti del possibile, di qualsiasi idea o proposito di diletto artistico. Era necessario ridurre il mio gusto personale a zero. È difficilissimo scegliere un oggetto che non ci interessi nella maniera più assoluta non solo il giorno in cui lo scegliamo bensì per sempre e che, in fine, non abbia la possibilità di trasformarsi in qualcosa di bello, gradevole o brutto (AD, 40-41).

Privato del proprio contesto, il *readymade* perde il suo significato e diventa un oggetto vuoto. Al perdere il suo significato, l'oggetto/*readymade* (ora non più opera d'arte) riesce nel compito più arduo, ossia trascendere l'elemento che permette all'uomo di emettere simboli: la sua contingenza, la sua mortalità, la sua relatività. Attraverso il *readymade* Duchamp cerca la mancanza momentanea del significato e della funzione:

fuori dal proprio contesto originale - l'utilità, la propaganda o l'adorno - il *readymade* perde bruscamente ogni significato e si trasforma in oggetto vuoto, in materia bruta. Solo per un istante: tutte le cose manipolate dall'uomo hanno la tendenza fatale a emettere significato (OC VI, 143).

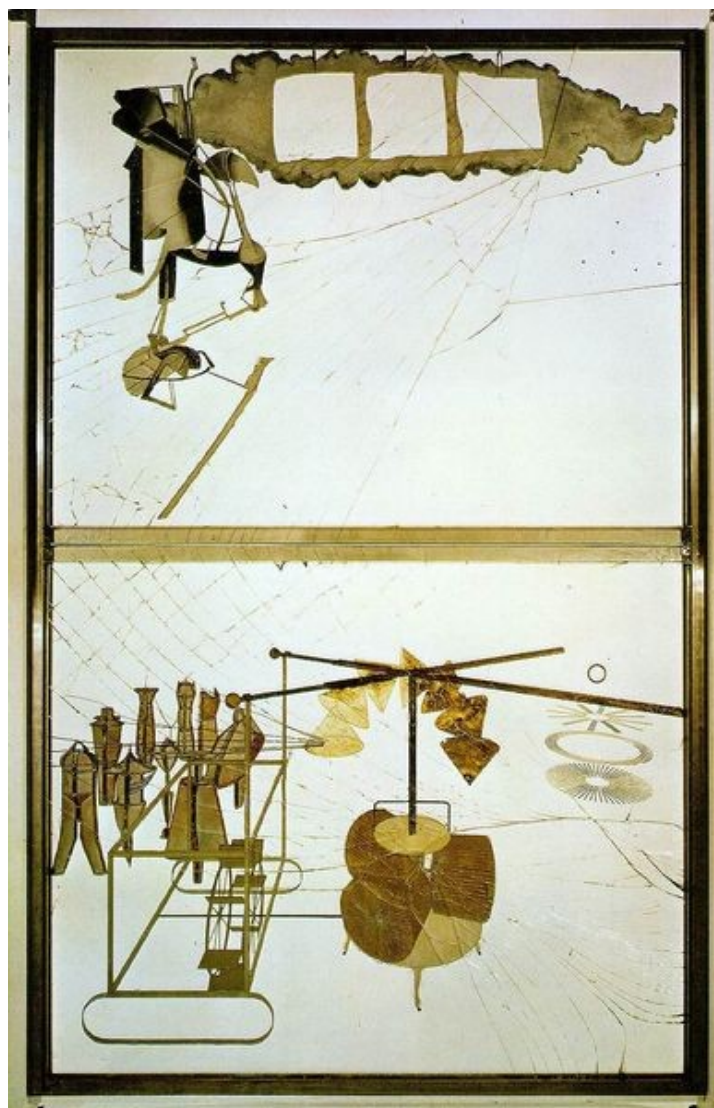
Il *readymade* diventa *ab-solutus*: sciolto da qualsiasi vincolo semantico; è un tentativo di impedire il riconoscimento dei contrari e il loro abbraccio nell'analogia. La tecnica sembra così avere la sua vittoria definitiva sulla natura e sulla storia: le espelle dal campo del significato. Ma l'ironia, il distacco dall'oggetto, permettono a Duchamp di

porre in ridicolo l'apparente dominio della tecnica: «l'iniezione di ironia nega la tecnica perché l'oggetto manifatturato si trasforma in *readymade*: una cosa inservibile» (AD, 39-40). Il *readymade* è "ready-used" ancor prima di essere fruito; non può essere usato, è inutile e, conseguentemente, tradisce la natura della tecnica, la sua utilità. Questa sorta di "atarassia semantica" è ciò che Duchamp stesso chiama la *bellezza dell'indifferenza* (AD, 42): la libertà da qualsiasi vincolo.

Le tele [di Duchamp] non raggiungono la cinquantina e furono eseguite in meno di dieci anni: Duchamp abbandonò la pittura propriamente detta quando aveva appena venticinque anni. Certo, continuò "a dipingere", ma tutto quello che fece a partire dal 1913 si inserisce nel suo tentativo di sostituire la "pittura-pittura" con la "pittura-idea". Questa negazione della pittura che egli chiama olfattiva (dato l'odore di terebentina) e retinica (puramente visiva) fu l'inizio della sua vera *opera*. Un'opera senza opere: non ci sono quadri se non il Grande Vetro (il grande ritardo), i *readymades*, alcuni gesti e un lungo silenzio (AD, 17).

La sintesi dell'opera e della critica dell'opera di Duchamp si concentra nel *Grande Vetro*, che fu *definitivamente incompiuto* (secondo le parole dello stesso Duchamp) nel 1923 e che per Paz rappresenta «l'ultima opera realmente significativa dell'Occidente; lo è perché, nell'assumere il significato tradizionale della pittura, assente nell'arte retinica, lo dissolve in un processo circolare e così lo afferma» (CP, 57).





*La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche (La Mariée mise à nu par ses célibataires, même), detto anche Grande Vetro (1915-1923) Philadelphia Museum of Art.*

Il Grande Vetro, o *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli) è l'anti-opera che stravolge l'idea base di non-significazione dei *readymades* e di quella che ho definito come la loro atarassia semantica. Il titolo ci fornisce la prima chiave di lettura: la *sposa* è agita (messa a nudo, il che richiama la messa in scena, messa a morte AD, 43), ma non dai *suoi* (aggettivo possessivo che indica inferiorità) *scapoli* (che quindi non riusciranno mai a sposarla, a compiere la loro funzione ed esaurire il loro significato)<sup>99</sup>, quanto dalla triangolazione fra artista, spettatore e fruizione. La sposa è l'ombra di due dimensioni di un oggetto di tre

<sup>99</sup> «La vita, l'oggetto artistico, l'impossibile e parodica religione occidentale del non senso, le intenzioni significanti del linguaggio, la fugace unità dei corpi nel coito, tutto ciò rimette a una presenza evanescente e inevitabile. La sposa di Duchamp è la promessa infinita e deludente dell'essere. La stiamo spogliando e inseguendo da anni, ma lei è sempre in vantaggio e v'è un altro velo sotto il velo che cade. Non finisce mai di spogliarsi, di rivelarsi, non sceglie fra gli scapoli che mai arriveremo a sposarla» (Matamoro 1989, 117).

dimensioni che è a sua volta la proiezione di un oggetto sconosciuto a quattro dimensioni: «La sposa è la copia di una copia dell' Idea» (OC VI, 154), il che porta gli scapoli - ossia lo spettatore - a essere copia della copia della copia. Ma copia di cosa? Della critica. «Oggi abbiamo critica e non idee, metodi e non sistemi. La nostra unica Idea, nel senso lineare del vocabolo, è la Critica. (...) *La critica è l'unica idea moderna*» (AD, 72). Questo è *il* limite della modernità: la mancanza dell'alterità invocata da Machado e ripresa dallo stesso Paz.

La sposa è il motore indiscusso dell'opera e crea un movimento circolare e autoreferenziale: tutto parte da lei e a lei ritorna. Nonostante ciò, manca un elemento essenziale: l'interazione erotica con gli scapoli. La sposa rimane vergine poiché «la tecnica è neutra e sterile (...) [ed] è la natura dell'uomo moderno» (OC VI, 144): natura che viene così privata di significato intrinseco; l'artista, nel rappresentare questa nuova realtà, decontestualizza l'oggetto e lo priva di significato. Nel rendere la macchina strumento privilegiato della tecnica, Duchamp ci mostra come essa ha acquisito la capacità - in precedenza prerogativa dell'uomo - di creare forma e sostanza: l'*automobilina*, liquido orgasmico che conferisce alla macchina e alla tecnica il *piacere* fisico - sublimando l'elemento erotico e rendendola così autosufficiente: «motore desiderante che desidera sé stesso» (OC VI, 165).

In definitiva la critica di Duchamp è doppia: critica del mito e critica della critica. Nel *Grande Vetro* culmina il movimento dell'ironia (...) che anima i *readymades*. È un mito critico e una critica della critica che assume la forma di mito comico. In un primo istante traduce gli elementi mitici in termini meccanici e così li nega; successivamente trasferisce gli elementi meccanici nel contesto mitico e li nega a loro volta. Nega il mito con al critica e la critica non il mito. Questa duplice negazione produce un'affermazione mai definitiva, in perpetuo equilibrio sul vuoto. O come lui ha detto: *Et-qui-libre? Equilibre.*» (AD, 68) «Come mito della critica, il Grande Vetro è pittura della critica e critica della pittura. È un'opera rivolta su sé stessa, impegnata a distruggere ciò che crea. La funzione dell'ironia appare ora con maggior chiarezza: negativa, è la sostanza critica che impregna l'opera; positiva, critica la critica, la nega e così inclina la bilancia verso il mito. *L'ironia è l'elemento che trasforma la critica in mito.* (...) Il Grande Vetro è al confine fra due mondi, quello della "modernità" agonizzante e il nuovo che inizia e che ancora non ha forma. (AD, 73. Il corsivo è mio).

È in altre parole l'elemento che rende possibile la distanza necessaria per vedere che l'essere definitivamente incompiuto incarna e rappresenta l'assenza dell'idea: la critica ha corroso l'idea e si è trasformata nel suo cenotafio.

È sempre attraverso il Grande vetro che Paz ripropone il legame fra Mallarmé e Duchamp:

L'antecedente diretto di Duchamp non è nella pittura bensì nella poesia: Mallarmé. L'opera gemella del Grande Vetro è *Un coup de dés*. (...) entrambi fanno fronte alla stessa difficoltà: nel mondo moderno non ci sono idee ma critica. Ma nessuno dei due si rifugia nello scetticismo o nella negazione. Per il poeta, il caso assorbe l'assurdo; è uno sparo verso l'assoluto che nei suoi cambi o combinazioni manifesta lo stesso assoluto, (...) il ruolo che gioca il caso nell'universo di Mallarmé lo assume l'umore, la meta-ironia, in quello di Duchamp. Il tema del quadro e del poema è la critica, l'idea che senza posa si distrugge e senza posa si rinnova.» (AD, 74-75)

Il Grande Vetro è lasciato incompiuto così come *Un coup de dés* non ha una parola finale che dia un senso compiuto al poema: «ogni pensiero emette un colpo di

dadi”. Entrambe le opere per Paz si appoggiano sul vuoto, un vuoto che egli vede come “*assenza dell’Idea*”» (AD, 77). Tutto ruota intorno all’idea, unico simulacro dell’era della critica. Lo stesso spettatore/lettore e la sua fruizione/lettura non sono altro che un ulteriore fenomeno<sup>100</sup>, un’altra espressione momentanea dell’assoluta impermanenza del reale: epifania materiale dell’idea e del significato che le conferiamo<sup>101</sup>.

Il poema e il dipinto affermano contemporaneamente l’assenza di significato e la necessità di significare e in ciò risiede la significazione di entrambe le opere. Se l’universo è un linguaggio, Mallarmé e Duchamp ci mostrano l’inverso del linguaggio: l’altro lato, la faccia vuota dell’universo. Sono opere alla ricerca di significazione (AD, 78).

La sposa del Grande Vetro è separata dagli scapoli da una linea che suddivide il vetro in due. Questa linea impedisce agli scapoli-voyeurs di vederla. Lei è il centro della scena, e gli spettatori - che siano essi nel quadro (scapoli-voyeurs) o fuori di esso (il fruitore dell’opera) - non hanno spessore. O meglio, come suggerisce Paz proponendo il paragone di Atteone nei confronti di Diana, sono il suo sguardo, il suo riflesso. Tutto il quadro è il riflesso dell’idea critica, ma l’ironia ritorna a sua volta su se stessa e trova la debolezza dell’idea: ha bisogno del proprio riflesso per potersi percepire ed essere percepita; l’idea ha bisogno delle sue epifanie materiali per essere; ma ognuna di esse, nel materializzarla, la nega<sup>102</sup>.

Obiettivo di Duchamp è di fare dell’anti-opera d’arte un veicolo concettuale per fare dell’idea uno strumento analitico. *Etant Donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz*

---

<sup>100</sup> L’affermazione di Duchamp che «lo spettatore fa il quadro» (Duchamp, “*The Creative Act*”) implica che ogni spettatore crei un nuovo significato rendendo la significazione, in quanto tale, mutabile.

<sup>101</sup> Di fatto Paz unisce un’interpretazione platonica a una di eco aristotelico giacché, se l’opera d’arte moderna (in Mallarmé e Duchamp) presenta l’incompiutezza come caratteristica definitiva, essa si apre alla possibilità assoluta, ossia alla potenza che evita di concretarsi in atto per essere sempre pronta alla propria trasformazione. L’arte moderna è una ricerca (potenza) che non produce alcun oggetto (atto).

<sup>102</sup> «Queste produzioni sono fantastiche non per l’imponderabile della realtà che fanno apparire ai bordi del linguaggio, bensì per la relazione fra i meccanismi che producono i simulacri e l’assenza di qualsiasi altra cosa (...). Il segno dipinto sul vetro di Marcel Duchamp rappresenta il *trompe-l’oeil* di una nudista denudata dagli spettatori-‘voyeurs’ che rimarranno per sempre celibi. La visione mostra e frustra la comunicazione assente (...) [Questi artefatti] riconoscono l’impossibilità della comunicazione della quale il linguaggio è, al contempo, la promessa e il fantasma” (de Certeau *The practice of Everyday life*, 151-152). Come si vedrà nella sezione *erotismo* in questo capitolo è questa idea (simbolo e incarnazione della modernità) che scompare nel momento del suo apparire, che ci fornisce la chiave per capire che il segno *corpo* e il segno *non-corpo* paziani si elidono e si ravvivano a vicenda. È questa la base della dialettica di Paz: non una contrapposizione fra tesi e antitesi che si risolve in sintesi seguendo una linea progressiva proiettata verso il futuro, ma una tesi e un’antitesi che scompaiono nell’istante in cui la loro sintesi percepisce se stessa e, conseguentemente, svanisce.

*d'éclairage*<sup>103</sup> (Dadi: 1° la cascata, 2° gas del lampione) non è una porta con un buco dal quale si vede una vagina, ma «buchi che danno su un buco. Cosa c'è da vedere rispetto a un buco? Un buco (...) dice Mademoiselle Sélavy) è fatto per vedere, non per essere visto. Per guardare attraverso, ecco cosa è un buco. Un'apertura, e perspicacia. Allora cosa hai visto? Qualcosa con il quale vedere» (Lyotard 1990, 5). Come dice Paz l'anti-opera d'arte è tensione verso l'idea e, aggiungo, ci riporta alla *funzione*: il buco della porta e la vagina non sono buchi, ma strumenti visivi, che trasportano la visione su un altro piano, oltre la contingenza dell'opera d'arte verso la funzione della vista. Una vista resa visione, in quanto ci inganna - ricordiamo che l'inganno visivo è alla base dell'abbandono dell'arte retinica da parte di Duchamp - e confonde i termini: arte (visione) e tecnica (vista) non sono più in rapporto dialettico; la costruzione dialettica tout court crolla, giacché tesi e antitesi non sono definibili in quanto non hanno un significato concreto. La ricerca del significato diventa vana, non v'è sintesi, non esiste punto di riferimento. Ed è forse per questo motivo che Duchamp si volge agli scacchi (in francese *les échecs*, che significa anche "fallimenti") nella pratica dei quali

Duchamp cerca non di vincere, ma di frustrare il desiderio di potere (...) dissimulando la situazione da una mossa all'altra. Quindi gioca a scacchi *nell'altro verso/senso*. (...) egli cerca una data mossa di un dato pezzo, che avrebbe come risultato che la precedente posizione, essendo divenuta irricognoscibile, non può che essere dimenticata, e quindi le *intenzioni* sequenziali dell'avversario vengono demolite (Lyotard 1990, 81-82).

Se uno segue questa lettura non esiste univocità né unidirezionalità, non esiste costruzione del significato ma dissonanza: le vagheggiate *correspondances* baudelairiane sono epifanie illusorie, la radicalità del reale sta nella sua assenza di significato, nella sua distonia, distopia, irriducibilità. È questo ciò che Paz più teme dell'irruzione del presente: la sua distruzione attraverso la tecnica, che in Duchamp sostituisce l'arte; ma è anche una sorta di salvezza atarassica, l'ironia duchampiana è rivolta contro la stessa tecnica, priva di significato e quindi incapace di codificare la realtà:

La sposa di Duchamp agisce (...) come una metonimia della critica. È un'idea costantemente distrutta da sé stessa, le cui manifestazioni la celebrano e la negano al contempo. Inseguire la



sposa è come inseguire la critica a partire dall'ironia o inseguire il mito a partire dalla critica, l'oggetto scappa infinitamente (Matamoro 1989, 113).

Il risultato dunque della “critica della critica” paziana è l'instabilità permanente che contraddice se stessa per diventare presente atemporale e così mettere in scacco storia e mito. Nelle parole di Blas Matamoro

La bellezza moderna ha bisogno di autonegarsi per esistere, annullarsi per essere, distruggersi per vivere. Cambia senza posa. Il bello di oggi non è quello di ieri né sarà quello di domani: cambio, storicità, mortalità. Il tempo nel quale si consuma questa bellezza, portando all'estremo al sua qualità storica, si destoricizza. In questa circostanza paradossale si instaura il progetto ironico di critica della critica che Paz attribuisce a Duchamp. Portato alla propria culminazione il tempo che passa e non ritorna è l'urgenza brutale dell'adesso, la sua imminenza immediata. La pura attualità senza passato né futuro, sulla quale non agisce la storia, che è accumulazione e maturazione di tempo. L'attualità è un coagulo di tempo con progetti universali. (...) Nel mettere in crisi la storia, l'elemento moderno mette in crisi anche la sua (della storia) coppia dialettica e complementare; il mito. Il mito è il ritorno insistente allo stesso, l'eterna ricorrenza che, invece di allontanarsi costantemente dall'origine (come la storia), la preserva in un ritorno infaticabile. Ma adesso, quando si ritorna allo stesso, si avverte che già non esiste e appare lo spazio paradossale dell'eterno ritorno del diverso. Il futuro non è più quello che era, ma il passato neanche, come se non fosse stato nemmeno passato (Matamoro 1989, 115).

Ciò che a Paz interessa di Duchamp è l'operazione creativa di negazione, la sua ricerca dell'annullamento dell'arte (*Tribute to Octavio Paz*, 128), fascinazione che si esprime a livello intellettuale piuttosto che estetico o emotivo –come accade invece nei confronti di Breton:

Duchamp è il principio o la fine della pittura? Con la sua opera e ancor di più con l'attitudine negatrice della sua opera, Duchamp chiude un periodo dell'arte in occidente (quello della pittura propriamente detta) e ne apre un altro che non è propriamente “artistico”: la dissoluzione dell'arte nella vita, del linguaggio nel cerchio senza uscita del gioco di parole, della ragione nel suo antidoto filosofico –il riso. Duchamp dissolve la modernità con lo stesso gesto con il quale nega la tradizione. Nel caso di Breton, inoltre, c'è una visione del tempo, non come successione ma come presenza costante, anche se invisibile, di un presente innocente. Il futuro gli sembrava affascinante per essere il territorio dell'inatteso: non quello che sarà secondo al ragione, bensì ciò che potrebbe essere secondo l'immaginazione. La distruzione del mondo attuale permetterebbe l'apparizione del vero tempo, non storico bensì naturale, non retto dal progresso bensì dal desiderio (ETP, 73-74).

Per Paz la crisi della modernità ha due caratteristiche principali: la bomba atomica e la fine del surrealismo<sup>104</sup>, epitome delle avanguardie artistiche che «rompe con tutte le tradizioni e così continua la tradizione romantica della rottura» (HL, 179). Il surrealismo è il movimento culturale che maggiormente influenza Paz: il suo rapporto con il movimento è molto complesso e occupa gran parte della sua vita. Inizia in Spagna nel

---

<sup>104</sup> «Apollinaire fu il primo a coniare il termine “*surréalisme*”, quando nel 1917, in una nota del programma del ballet di Satie-Masie-Picasso *Parade*, prodotto da Diaghilev, definì questa collaborazione unica una specie di “*surréalisme*”» (Phillips 1976, 93). Il termine fu poi ripreso da Breton nel Manifesto surrealista del 1924: «*Surrealismo*, nome maschile; automatismo psichico attraverso il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensare. Dettato dal pensiero, nell'assenza di qualsivoglia controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualunque preoccupazione estetica o morale» (Breton 1972, 26).

1937, quando conosce Benjamin Perét, uno dei più cari amici di Breton membro del gruppo surrealista sin dal primo manifesto del 1924 (Perét vivrà in Messico negli anni 1941-48). È lo stesso Perét a presentare Paz a Breton nel *café de la Place Blanche* a Parigi alla fine degli anni '40. È probabilmente l'incontro umano e intellettuale più importante della vita di Paz<sup>105</sup> che scriverà svariati saggi e due libri sul surrealismo, con un saggio in particolare - *André Breton o la búsqueda del comienzo* - che è riprodotto in tre testi diversi<sup>106</sup>. Breton accoglie Paz con entusiasmo all'interno del movimento surrealista, conscio delle qualità dell'ancor giovane poeta, al quale lo lega anche il fatto che Paz sia messicano. Il Messico è un paese surrealista per eccellenza secondo Breton, che vi era andato nel 1938 (per conto del governo francese) e vi aveva incontrato Trotzki, con il quale collaborò alla stesura del manifesto *Pour un art révolutionnaire indépendant* (pubblicato con in nomi di Breton e Diego Rivera). Proprio la comprensione del processo rivoluzionario è il punto di maggior dissenso fra Paz e il surrealismo: quando il movimento aderisce alle posizioni della Terza Internazionale, Paz scrive che «*la Rivoluzione Surrealista* si trasforma nel *Surrealismo al servizio della Rivoluzione*» (BC, 38). Se in gioventù<sup>107</sup> «il surrealismo diventa l'agognata alternativa di Paz alla rivoluzione politica» (Wilson 1986, 38), in seguito egli usa il surrealismo per arrivare a una critica radicale della rivoluzione:

il surrealismo cerca un nuovo sacro extra-religioso, fondato sul triplice asse della libertà, l'amore e la poesia. Il tentativo surrealista è andato a sbattere contro il muro. Porre la poesia al centro della società, trasformarla nel vero alimento degli uomini e nel mezzo per conoscersi e per trasformarsi, esige anche la totale liberazione della società. Solo in una società libera la poesia sarà un bene comune, una creazione collettiva e una partecipazione universale. Il fracasso del surrealismo ci illumina su di un altro, forse di maggior rilievo: quello del tentativo rivoluzionario (PO, 150-151; BC, 44-45).

Per Habermas il gran limite del movimento è quello di non riuscire a trascendere l'elemento poetico per entrare a pieno titolo nella sfera del reale. Da quest'impasse deriva il fallimento del movimento nella sua lotta contro una modernità teleologica ormai al tramonto:

i surrealisti intrapresero una guerra estrema, ma due errori in particolare distrussero la loro rivolta. Primo, quando i contenitori di una sfera culturale sviluppata autonomamente vengono infranti, i contenuti ne vengono dispersi. Niente rimane di un significato desublimato o di una forma destrutturata; non ne consegue un effetto emancipatore. Il loro secondo errore ha conseguenze più

<sup>105</sup> «Confesso che durante molto tempo non mi ha lasciato dormire l'idea di fare o dire qualcosa che potesse provocare la sua disapprovazione. (...) Nella mia adolescenza, in un periodo di isolamento ed esaltazione, lessi per caso alcune pagine (...) de *L'Amour fou* [di Breton]. (...) Quel testo (...) mi ha aperto le porte della poesia moderna» (ETP, 69-70).

<sup>106</sup> *Corriente alterna* (1967), *La búsqueda del comienzo* (1974), *Estrella de tres puntas* (1996). Vedere anche *La otra voz* (1990).

<sup>107</sup> «[Del surrealismo] ci seduceva la sua affermazione intransigente di certi valori che consideravamo -e considero- preziosi fra tutti: l'immaginazione, l'amore e la libertà, uniche forze capaci di consacrare il mondo e renderlo davvero "altro". (...) Concepevamo la poesia come un "salto mortale", esperienza capace di scuotere le basi dell'essere e portarlo all'"altra sponda", lì dove si incontrano i contrari dei quali siamo fatti. Un'esperienza capace di trasformare l'uomo, sì, ma anche il mondo. E più concretamente la società. Il poema era un atto, per sua stessa natura, rivoluzionario. (...) Per noi l'attività poetica e quella rivoluzionaria si confondevano ed erano lo stesso. Cambiare l'uomo esige il cambiamento della società. E viceversa» (PO, 56-57).

importanti. Nella comunicazione quotidiana, i significati cognitivi, le aspettative morali, espressioni e valutazioni soggettive devono relazionarsi l'una con l'altra. I processi di comunicazione hanno bisogno di una tradizione culturale che copra tutte le sfere: cognitiva, pratico-morale ed espressiva. Una vita quotidiana razionalizzata, quindi, potrebbe difficilmente essere salvata dall'impoverimento culturale attraverso l'apertura di una singola sfera culturale - l'arte - e quindi fornendo accesso ad uno solo dei complessi di sapere specializzati<sup>108</sup>. La rivoluzione surrealista avrebbe rimpiazzato solo un'astrazione (Habermas 1981, 10-11).

Come vedremo, gran parte della lettura paziana del reale può essere ricondotta al surrealismo, a partire dall'obiettivo di spogliare la realtà delle sue apparenze e scoprire la «stella a tre punte»<sup>109</sup> che definisce gli elementi costitutivi del movimento: «Il surrealismo è l'incontro dell'aspetto temporale del mondo e dei valori eterni: l'amore, la libertà e la poesia» (BC, 14. Il corsivo è mio) Paz media dal surrealismo la primazia della parola; la riscoperta dell'immaginazione e del desiderio, l'attività poetica vista come operazione magica che trasforma la realtà<sup>110</sup> l'enfasi posta sull'istante, il tema dell'unità dei contrari<sup>111</sup>:

Il surrealismo si presenta come un tentativo radicale di sopprimere il duello fra soggetto e oggetto, forma che assume per noi ciò che chiamiamo realtà. [*Ossia, il surrealismo è un movimento anti-dialettico*] (...) L'impresa surrealista è un attacco contro il mondo moderno perché pretende sopprimere la contesa fra soggetto e oggetto. Erede del romanticismo, si propone portare a termine questo compito che Novalis assegnava alla "logica superiore": distruggere la "vecchia antinomia" che ci dilania. I romantici negano la realtà - guscio fantasmagorico di un mondo ieri gonfio di vita - in favore del soggetto. Il surrealismo attacca anche l'oggetto. Lo stesso acido che dissolve l'oggetto disgrega anche il soggetto. Non v'è io, non v'è creatore, bensì una sorta di forza poetica che soffia dove vuole e produce immagini gratuite e inesplicabili. [*Ossia attacca la realtà fenomenica*] (...) l'atto poetico è, per natura, involontario e si produce sempre come negazione del soggetto. La missione del poeta consiste nell'attrarre quella forza poetica e trasformarsi in un cavo ad alta tensione che permetta di scaricare immagini. Soggetto e oggetto si dissolvono in beneficio dell'ispirazione. L'"oggetto surrealista" si volatilizza: è un letto che è un oceano che è una grotta che è una topaia che è uno specchio che è la bocca di Kali. Il soggetto scompare a sua volta: il poeta si trasforma in poema, luogo d'incontro fra due parole o due realtà. (...) [Il surrealismo] si chiude tutte le vie d'uscita: né mondo né coscienza. Non v'è scappatoia, eccetto il volo attraverso il tetto: l'immaginazione (ETP, 36-37).

---

<sup>108</sup> «Max Weber (...) ha caratterizzato la modernità culturale come separazione della ragione sostanziale espressa nella religione e nella metafisica in tre sfere autonome. Queste sono: scienza, moralità e arte. Queste vennero ad essere differenziate perché le concezioni unificate di religione e metafisica vennero meno. Sin dal XVIII secolo, i problemi ereditati da queste *Weltanschauungen* potevano essere riorganizzati in modo da rientrare sotto specifici aspetti di validità: verità, correttezza normativa, autenticità e bellezza» (Habermas 1981, 10).

<sup>109</sup> Definizione di Breton in *Arcano 17*.

<sup>110</sup> Sono svariati anche gli elementi che Paz non raccoglie: l'arma dell'umorismo sovversivo usato per abolire l'apparente univocità del reale decontestualizzando un oggetto ordinario rispetto al suo spazio abituale (si pensi all'"l'incontro di una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo operatorio"); l'onnipotenza ossessiva del sogno; la scrittura automatica.

<sup>111</sup> Nel primo Manifesto Surrealista del 1924 si legge: «Credo nella risoluzione futura di questi due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una sorta di realtà assoluta, di "surrealtà", se si può così. È a questa conquista che io vado... (...) Tutto porta a credere che esiste un certo punto dello spirito dal quale la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso, cessano di essere percepiti contraddittoriamente. Orbene è invano che si cercherà per l'attività surrealista altra causa che non il desiderio di determinare questo punto» (Manifesto surrealista, riportato in BC, 10).

Il surrealismo per Paz è anti-dialettico, vuole sopprimere la lotta fra oggetto e soggetto: se l'oggetto si soggettiva, il soggetto si disgrega.

I romantici negano la realtà in favore del soggetto. Lo stesso acido che dissolve l'oggetto disgrega il soggetto. Non c'è io, non c'è creatore, bensì una sorte di forza poetica che soffia dove vuole e produce immagini gratuite e inspiegabili. (...) Soggetto e oggetto si dissolvono in beneficio dell'ispirazione. (...) L'idea surrealista dell'ispirazione si presenta come una distruzione della nostra visione del mondo, già che denuncia come fantasmi i due termini [oggetto e soggetto] che la costituiscono. Al contempo, postula una nuova visione del mondo, nella quale precisamente l'ispirazione occupa il posto centrale (BC, 70-71).

Il surrealismo chiude quindi il percorso aperto da Baudelaire nella trasformazione del romanticismo in "tradizione della rottura"

La bellezza moderna (da Baudelaire in poi) implica una riqualificazione del tempo. Non è più una bellezza immarcescibile che si incarna nell'opera perfetta del classicismo, o la bellezza oscura che ci pone in contatto con l'anima del mondo nel romanticismo, bensì la bellezza istantanea e peritura di un tempo che trascorre e non ritorna, fatto di salti e sobbalzi discontinui e passeggeri. Breton sarà il culmine della meditazione baudelairiana sul bello moderno stabilendo che la bellezza dev'essere convulsa. La commozione di una baccante, il fremito della morte o dell'orgasmo, un attacco di tosse (Matamoro 1989, 114).

Ed è da questa tradizione che Paz porta avanti il suo attacco alla tecnica.

### ***Tecnica: nemesi dell'arte***

In una sorta di disincantamento weberiano Paz definisce il crepuscolo della modernità, epitomato nell'esplosione atomica<sup>112</sup>, come il regno della *tecnica*: degenerazione della critica. Questa ha due caratteristiche principali: da un lato allontana l'uomo dalla sfera del sacro e dalla visione mitica e "originale" (capitolo 2) del mondo; dall'altro da forma a una realtà incentrata nel progresso visto come accelerazione esasperata che culmina in una negazione tanto di se stesso quanto del teleologismo del futuro: «oggi il tempo non è più sinonimo di progresso bensì di repentina estinzione» (SG, 14)<sup>113</sup>. Paz sembra seguire le orme di Freud per il quale, nelle parole di Marramao, «il progresso non diviene mai reale: rimane semplicemente una "tecnica"» (Marramao

---

<sup>112</sup> Anche qui Paz sembra seguire le orme di Freud il quale nota come la distruttività della prima guerra mondiale possa produrre «un'essenziale novità: l'eliminazione delle sedimentazioni successive depositate in noi dalla "civiltà"» (Marramao 1985, 208), ma dalla stessa premessa deriva conclusioni diverse. Infatti, mentre per Freud ne consegue «la (...) "riapparizione dell'uomo primitivo", spinto da un'aggressività che è insieme espressione della pulsione di morte e rimozione dell'immagine della morte stessa» (ibidem), Paz trova una via d'uscita nella parola poetica (capitolo 4).

<sup>113</sup> Problema riconosciuto anche da Habermas riguardo Benjamin: «La nozione di progresso è servita non solo a rendere profane le speranze escatologiche e aprire l'orizzonte di aspettativa in maniera utopica, ma anche a chiudere il futuro in quanto *fonte* di stravolgimenti con l'aiuto di costruzioni teleologiche della storia» (Habermas 1990, 12).



1985, 207). Ne consegue il paradosso di una tecnica che “produce” un futuro privo di significato e che quindi al contempo lo distrugge, ponendo il tempo in quanto dimensione primaria dell’esistenza in crisi<sup>114</sup>.

anche se la tecnica inventa tutti i giorni qualcosa di nuovo, non può dirci nulla sul futuro. In un certo senso, la sua azione consiste nell’essere un’incessante distruzione del futuro. Di fatti, nella misura in cui il futuro che costruisce è ogni volta meno immaginabile e appare sprovvisto di senso, cessa di essere futuro: è l’ignoto che irrompe su di noi. Abbiamo smesso di riconoscerci nel futuro. La perdita dell’immagine del futuro (...) implica la mutilazione del passato. È così: tutto ciò che ci sembrava pregno di senso si offre ora davanti ai nostri occhi come una serie di sforzi e creazioni che sono un non-senso. (...) Il nostro tempo è la fine della storia come futuro immaginabile e prevedibile. Ridotti ad un presente che si restringe sempre più, ci domandiamo: dove andiamo? In realtà dovremmo chiederci: in che tempo viviamo? Credo che nessuno possa rispondere con certezza a questa domanda. L’accelerazione del tempo storico, soprattutto a partire dalla prima guerra mondiale, e l’universalità della tecnica, che ha fatto della terra uno spazio omogeneo, si rivelano finalmente come una sorte di frenetica immobilità in un luogo che è ovunque (AL, 264-265).

La crisi del tempo per Paz è tanto materiale quanto di rappresentativa:

la tecnica si fonda su una negazione del mondo come immagine (AL, 262).

Per la tecnica il mondo non è né un’immagine sensibile dell’idea né un modello cosmico: è un ostacolo che dobbiamo superare e modificare. Il mondo come immagine scompare e in sua vece si innalzano le immagini della tecnica, fragili non ostante la loro solidità giacché sono condannate a essere negate da nuove realtà. La distruzione dell’immagine del mondo è la prima conseguenza della tecnica. La seconda è l’accelerazione del tempo storico. Quest’accelerazione culmina, tutto sommato, in una negazione del cambiamento, se intendiamo per cambiamento un processo evolutivo che implica progresso e rinnovamento. Il tempo della tecnica (...) attacca nel suo stesso centro l’idea del tempo elaborata dall’era moderna: all’esagerarla, la riduce all’assurdo (SG, 13-14).

Da un lato la dispersione dell’immagine del mondo si traduce nella perdita dell’alterità; dall’altro la tecnica - che Paz definisce come “anti-idea” - soppianta l’idea mitica del mondo e, trasformandosi in suo simulacro negativo, assurge a nuova idea universale. In altre parole la tecnica priva la realtà di significato intrinseco e sostituisce gli interrogativi della filosofia, della magia e della religione con la propria vacuità; la sua virtù ermeneutica consiste per Paz precisamente nel fatto che non interroga la realtà: la domina.

Non è giunta, né verrà, l’ora dell’Oltreuomo ma Nietzsche ha detto la verità quando ha annunciato che la nostra era sarebbe stata quella della volontà di potenza. La forza è il comune denominatore del nostro tempo. Tutti aspirano al potere e alla dominazione. *L’espressione più pura e scarna della volontà di potenza è la tecnica* (AL, 261. Il corsivo è mio).

---

<sup>114</sup> Ciò non significa che Paz rinunci alla tecnica come espressione della modernità, che rimane comunque l’unica via percorribile: «siamo “condannati” ad essere moderni. Non possiamo (né dobbiamo) prescindere dalla tecnica e dalla scienza (...) il problema consiste nell’adeguare la tecnologia alle necessità umane e non al contrario come è accaduto sin ora» (HS, 66). «Il progresso è il nostro destino storico; niente di più naturale che la nostra critica sia una critica del progresso» (CLS, 91).

Il predominio della tecnica va oltre quello previsto da Benjamin: nell'epoca della riproduzione meccanica (o tecnica) non è solo l'opera d'arte ad aver perso la propria aura, ma la realtà stessa, che (platonicamente) diventa una copia della copia della quale l'originale, ossia il mito (e qui Paz concorda con Horkheimer e Adorno), si è perso. Se le opere d'arte dell'antichità rappresentavano la realtà (*e la sua dimensione sacrale*), quelle della tecnica ne sono invece una trasformazione sterile che ne cancella l'immagine. Il culto all'utilità proprio della tecnica ci porta a concepire la bellezza non come una forma ma come una *funzione*<sup>115</sup>: l'oggetto, sia esso artistico o d'uso comune, trova il suo significato nell'essere utile. In altre parole la tecnica distrugge l'immagine del mondo come analogia senza fornirne un'altra: la *forma* (necessaria per costruire l'identità, *degenera in funzione fine a se stessa*. È un processo che elimina la differenza culturale, uniformandola e privando di significato la storia stessa (si noti l'eco nietzscheana) - «è documentata l'impotenza, sia dell'anima sia dello spirito, di fronte all'epoca della tecnica (...) "culturalmente cieca"» (Marramao 1985, 214) - il che spiega *l'incapacità della tecnica di creare miti*<sup>116</sup>. Prigioniera della tecnica, la modernità persegue l'estirpazione dell'"altro", il cui riconoscimento è la base della capacità di trasformazione e autorigenerazione della società; è questo che porta alla cristallizzazione dell'essere attuale e alla perdita di riferimenti definitivi:

L'*alterità* si confonde con la religione, la poesia, l'amore e altre esperienze affini. Compare con l'uomo, (...) [che] ha coscienza di sé grazie alla percezione della propria radicale *alterità*: essere e non essere la stessa cosa rispetto ad altri animali. (...) Le civiltà del passato hanno integrato nella loro visione del mondo le immagini e percezioni dell'*alterità*; la società contemporanea le condanna nel nome della ragione (...). Essere sé stessi è condannarsi alla mutilazione, giacché l'uomo è appetito perpetuo di essere altro (AL, 267-268).

La tecnica cancella l'*alterità* e, incapace di creare simboli (poiché priva dell'elemento sacrale), assurge essa stessa a simbolo unico e universale del tramonto di una modernità ormai priva di significato e che – desacralizzandola - ha privato l'arte del proprio patrimonio semantico:

L'arte e la letteratura di questo fine secolo [XX] hanno perso a poco a poco i loro poteri di negazione; da anni le loro negazioni sono ripetizioni rituali, le loro ribellioni formule, le loro trasgressioni cerimonie. Non è la fine dell'arte: è la fine dell'*idea* di arte moderna. Ossia, la fine dell'estetica fondata sul culto del cambiamento e della rottura (OV, 51).

La negazione ha smesso di essere creatrice (SR, 361; HL, 211).

Ciò poiché «il culto dell'idea della tecnica implica la svalorizzazione di tutte le altre idee» (CA, 169). Come restaurare dunque l'*alterità* obliterata dalla tecnica e mantenere il significato del reale? Attraverso l'erotismo.

---

<sup>115</sup> "Non ostante la loro aggressiva realtà [le operazioni della tecnica] difettano totalmente di senso: non sono significati, sono funzioni." (SG, 20)

<sup>116</sup> Si noti come qui la tecnica abbia funzione simile alla "solitudine storica", causa della caduta delle civiltà precolombiane.

## *Erotismo*

Essendo «umano, l'erotismo è storico. (...) Dentro la storia (contro di essa, per essa, in essa), l'erotismo è una manifestazione autonoma e irriducibile. Nasce, vive, muore e rinasce nella storia; si fonde ma non si confonde con essa» (UMAE, 21-22). La sessualità animale è una funzione della riproduzione ed è sempre identica a sé stessa (gli animali si accoppiano sempre allo stesso modo); con l'erotismo l'atto sessuale trascende la sua funzione e diviene “*sete di alterità*” (LD, 20) basata su una finalità estrinseca alla procreazione ma alla base della cultura: il piacere alimentato dalla fantasia. Per questo si manifesta come analogia e metafora che permette all'uomo di essere altro: «l'uomo è leone, il leone *non* è uomo. L'erotismo è sessuale, la sessualità non è erotismo. L'erotismo non è una semplice imitazione della sessualità: è la sua metafora» (UMAE, 26). È coscienza di un divenire costante e sempre incompleto, ricerca di un significato sempre diverso. E proprio grazie alla sua qualità analogica l'erotismo è per Paz la via d'uscita dalla crisi del reale posta in essere dal dominio della tecnica condensato nella tesi weberiana dell'etica protestante<sup>117</sup>. In *Conjunciones y disyunciones* [Congiunzioni e Disgiunzioni] (1969), l'erotismo rimanda al significato originale (nella doppia accezione etimologica) dell'essere imperniato sull'unità del molteplice di matrice surrealista. Il saggio è incentrato sul binomio *corpo/non-corpo*: espressione della tensione irrisolta fra l'io e l'altro secondo un «disequilibrio armonico» (PC, 42), espressione del ritmo dell'alterità. Un'alterità che si risolve solo nell'istante atemporale del *climax* erotico in cui l'alterità diviene identità e viceversa: «Tutto si affanna ad uscire da sé stesso e trasformarsi nel proprio prossimo o nel suo contrario. (...) Il nostro essere è sempre sete di essere “altro” e saremo noi stessi solo se saremo capaci di essere altro» (PO, 157).

Questa è una nuova variante del tema della dialettica della solitudine (capitolo 2) quale base dell'erotismo: «la società moderna pretende risolvere il proprio dualismo mediante la soppressione di quella dialettica della solitudine che rende possibile l'amore. (...) i nuovi poteri aboliscono la solitudine per decreto. E con essa l'amore, forma clandestina ed eroica della comunione» (LS, 349). La differenza, evidenziata nel titolo, risiede nel fatto che se Paz “percorre” il suo *laberinto* proponendo una dialettica interna alla cultura occidentale, *Congiunzioni e disgiunzioni* propone una dialettica fra Oriente e Occidente: «in India e in Cina la congiunzione è stata il modo di relazione fra i segni corpo e non-corpo. In Occidente, la disgiunzione» (CD, 141).

Corpo e non-corpo, carne e spirito, immediatezza e razionalizzazione, presente e futuro, sono i poli dell'erotismo paziano. Nel rompere il binomio corpo/non-corpo la colpa della modernità occidentale è quella di impedire la polisemia del presente e privilegiare il segno non-corpo, emblema di un futuro irraggiungibile, sul segno corpo - incarnazione della vita e dell'eros -. Questa scissione ha portato, durante la modernità, alla moltiplicazione delle forme assunte dal non-corpo<sup>118</sup> nonché alla repressione del

---

<sup>117</sup> «In Occidente, la ribellione erotica è sintomo di un fatto decisivo e che è destinato ad alterare il corso della storia (...) del mondo: lo sgretolamento dei valori del capitalismo protestante [dominio della tecnica e teleologismo della storia] » (OC X, 99).

<sup>118</sup> «Il significato tradizionale del segno *non-corpo* è cambiato poco a poco: prima ha avuto un significato religioso (la divinità); poi filosofico (idealismo); più tardi critico e finalmente materialista. (...) [Oggi il] materialismo (...) si oppone alla realtà concreta del segno *corpo* con la stessa rigidità dell'antico spirito» (CD, 143).

segno corpo. In Occidente «la critica del futuro non è stata fatta dalla filosofia, ma dal corpo e dall'immaginazione» (SR, 368). Ciò che Paz critica nella religione, nella rivoluzione e nel progresso è il loro svalutare il presente, tempo del corpo: «solo il presente è il luogo del corpo e il corpo, al contempo presenza e presente, è stato saccheggiato, annullato attraverso gli strumenti della religione, la rivoluzione, il progresso» (Malpartida 1989, 50). L'erotismo è la forma privilegiata del segno corpo<sup>119</sup> necessaria a ristabilire il binomio originale, ponendosi in contrapposizione alla ragione in un attacco frontale alla storia soggetta al progresso (e alla tecnica). «L'esperienza amorosa ci dà, in maniera folgorante, la possibilità di intravedere, anche fosse per un istante, l'indissolubile unità dei contrari. Quell'unità è l'essere» (AL, 143) perché «*essere è erotismo*» (ETP, 50. Il corsivo è mio). Se il progresso ha se stesso come telos e il come obiettivo negare la morte, vista a sua volta come negazione del futuro e indefinito, l'erotismo, prendendo il corpo quale significante ultimo, instaura nuovamente la morte nello spazio della vita: essa diventa interruzione dell'amplesso, della vita, del tempo stesso che così assume un nuovo valore; diventa l'orizzonte semantico del quale il progresso è privo, mancanza a causa della quale si esaurisce in un autotelismo sterile. La morte congiurata riesce a conferire significato all'attimo poiché essa ne è l'*altro*, la cesura che costringe l'essere a scindersi in due (il sé e l'altro) e a creare il reale attraverso il dialogo fra gli opposti: *eros* e *thanatos*, corpo e non-corpo.

l'erotismo è più di una mera urgenza sessuale, è un'espressione del segno *corpo*. Orbene, il segno corpo non è indipendente; è una *relazione* ed è sempre un verso, di fronte, contro o con il segno *non-corpo*. La ribellione dell'Occidente per indicare la disgiunzione fra i segni ha raggiunto un parossismo tale che la sua relazione tende a svanire quasi del tutto. (...) Le unioni e le separazioni [di corpo e non-corpo] sono la sostanza dell'erotismo, ciò che lo distingue dalla mera sessualità. Non v'è erotismo senza riferimento al *non-corpo*, come non v'è religione senza riferimento al *corpo*. (...) Nell'immagine il *corpo* perde la sua realtà corporea: nel rito, il *non-corpo* si incarna. La relazione fra i due segni sussiste sempre (CD, 153-155).

A questo punto è preciso ricordare che

per Freud, la storia dell'uomo è la storia della sua repressione. La cultura vincola la sua esistenza non solo sociale ma biologica, la sua struttura istintiva. Ciò nonostante, questo vincolo è la precondizione del progresso<sup>120</sup>. Lasciati liberi di perseguire i loro obiettivi naturali, gli istinti basilari dell'uomo sarebbero incompatibili con qualsiasi tipo di associazione durevole o di preservazione [sociale]: distruggerebbero anche laddove si uniscono. L'Eros incontrollato è fatale quanto la sua mortale controparte, l'istinto di morte. La loro forza distruttiva deriva dal fatto che anelano ad una gratificazione che la cultura non può garantire: la gratificazione è un fine in sé stessa. Gli istinti devono dunque essere deviati dal loro obiettivo, inibiti nel loro scopo. La civilizzazione inizia quando l'obiettivo primario - ossia la soddisfazione integrale dei bisogni - è effettivamente rinunciato. Freud descrive questo processo come la trasformazione del *principio di piacere* in *principio di realtà*. (...) Avendo stabilito il principio di realtà, l'essere umano, che sotto il principio di piacere era poco più che un amalgama di nervi, è diventato un ego organizzato. Lotta per "ciò che è utile" e per ciò che può essere ottenuto senza danni per sé stesso o per il

<sup>119</sup> «Il corpo è immaginario non perché difetta di realtà, ma perché è la realtà più reale: immagine infine palpabile e, nonostante ciò, cangiante e condannata a scomparire. (...) La realtà del corpo è un'immagine in movimento fissata dal desiderio. Se il linguaggio è la forma più perfetta di comunicazione, la perfezione del linguaggio non può essere che erotica, e include la morte e il silenzio, (...) il culmine del linguaggio» (CD, 25).

<sup>120</sup> In assonanza con il *risentimento* nietzchiano esposto nella sua genealogia della morale.

proprio ambiente vitale. Sotto il principio di realtà, l'essere umano sviluppa la funzione della *ragione*: impara a "mettere alla prova" la realtà, a distinguere fra buono e cattivo, vero e falso, utile e dannoso. L'uomo acquisisce le facoltà dell'attenzione, memoria e giudizio. Diventa un *soggetto* cosciente e pensante, orientato verso una razionalità che gli è imposta dall'esterno (Marcuse 1962, 11-14).

Paz inverte i termini e ci dice che l'erotismo, associato al corpo e al presente, succede alla ragione trascendendola, e con essa il futuro. Usando il linguaggio di Freud, il principio di piacere succede al principio di realtà, il presente succede al futuro. Contro la repressione analizzata dal medico viennese, l'eros è qui liberazione dall'istinto di morte giacché riconduce sì la morte nella sfera della vita, ma la loro unione non porta alla distruzione descritta da Marcuse.

*Ed è esattamente questa relazione che apre le porte al presente visto come potenzialità:*

il tempo moderno, il tempo lineare, omologo delle idee di progresso e di storia, sempre lanciato verso il futuro; il tempo del segno *non-corpo*, impegnato a dominare la natura e dominare gli istinti; il tempo della sublimazione, l'aggressione e l'automutilazione, il nostro tempo, si conclude. Credo che entriamo in un altro tempo che ancora non rivela la propria forma e riguardo al quale non possiamo dire nulla eccetto che non sarà né tempo lineare né ciclico. Né storia né mito. Il tempo che ritorna, se effettivamente viviamo un ritorno<sup>121</sup> dei tempi, una rivolta generale, non sarà né un futuro né un passato, bensì un presente. Almeno questo è ciò che, oscuramente, reclamano le ribellioni contemporanee. Neanche chiedono qualcosa di diverso l'arte e la poesia. (...) Il ritorno del presente: il tempo che viene si definisce attraverso un *adesso* e un *qui*. Per questo è una negazione del segno *non-corpo* in tutte le sue versioni occidentali, siano esse religiose o atee, filosofiche o politiche, materialiste o idealiste. Il presente non ci proietta in nessun aldilà - scombinata eternità dell'altro mondo o paradisi astratti della fine della storia - bensì nel midollo, nel centro invisibile del tempo: qui e adesso. Tempo carnale, tempo mortale: *il presente non è irraggiungibile, il presente non è un territorio proibito*. Come toccarlo? Come penetrare il suo cuore trasparente? Non lo so e credo che nessuno lo sappia. Forse l'alleanza di poesia e ribellione ci darà la visione. Nella loro congiunzione vedo la possibilità del ritorno del segno *corpo*: l'incarnazione delle immagini, il ritorno della figura umana, radiante e irradiante di simboli (CD, 184-185).

L'erotismo occupa l'immaginario di Paz durante tutto l'arco della sua vita, come testimoniano *Un más allá erótico: Sade* [Un al di là erotico: Sade] e *La llama doble. Amor y erotismo* [La duplice fiamma. Amore ed erotismo], scritti da un Paz ottuagenario rispettivamente nel 1993 e nel 1994. Sade in particolare è per Paz una fondamentale pietra di paragone: se per il nobile francese la molteplicità di espressioni erotiche che si elidono a vicenda trasformano l'erotismo in omogeneità; per Paz la base dell'erotismo è il suo opposto: differenza<sup>122</sup>. L'uomo di Sade è un anti-Edipo che non lotta contro il proprio destino bensì si abbandona alla propria natura. Il suo sistema è conseguente e logico, non v'è spazio per contraddizioni e, se vi sono due realtà conflittuali una deve soccombere. Questo è per Paz il vero limite del progetto di Sade: ridurre l'erotismo a un principio unico - la natura vince sulla cultura, l'istinto sul controllo sociale, il sesso sulla

---

<sup>121</sup> Gioco di parole, intraducibile in italiano, fra *vuelta* (ritorno) e *revuelta* (rivolta)

<sup>122</sup> Ciò che unisce le immagini erotiche «nella misura in cui sono prodotti della storia è che sono irriducibili e irripetibili: Artemide non è Coatlicue [divinità azteca della nascita e della morte], Coatlicue non è Juliette [personaggio di una novella di Sade]. Sono cambiamento, mutazione permanente, storia: riflessi» (UMAE, 21).

morte -, mentre per il messicano il principio dell'erotismo è proprio la differenza e la molteplicità. Sade cerca una legge universale e unica e che per Paz non esiste, o meglio è molteplice e irriducibile. La natura per Sade è motore supremo, causa archetipica e originale; il che implica che Dio è morto, non esiste<sup>123</sup> - con la conseguenza che il male è, mentre «il bene non ha sostanza, è una semplice assenza di essere» (UMAE, 65). Quando Juliette è oltraggiata nel convento, una voce dice: «ci sarebbe bisogno d'aiuto, madame, ditelo a Delbére. - C'è bisogno di fottere - risponde l'abbadessa» (UMAE, 39). Per Paz «tutta la filosofia di Sade è racchiusa in questa risposta brutale» (ibidem). Non v'è metafisica ma corpi in disfacimento, non vi sono alti valori morali da perseguire ma le naturali passioni degli uomini: è necessario cancellare leggi e religioni (e le loro istituzioni) e permettere tutto: omicidio, latrocinio, incesto, depravazioni che in quanto naturali non sono tali, «come dimostrare che in uno stato immorale (...) sia essenziale che gli individui siano morali? Io dico di più: è bene che non lo siano» (citato in UMAE, 54); l'unico principio risulta «il diritto di proprietà sul piacere» (ibidem). Il piacere inverte gli equilibri, rendendo la vittima Juliette sua vicaria e divina epifania; ed è qui, a mio avviso, che Paz non coglie un elemento che egli ha in comune con Sade: la centralità dell'istante, dell'orgasmo atemporale. La differenza di segno - riconoscimento e relazione fra due differenze per Paz, scissione ed estraniamento di due corpi ridotti a carne (materia) per Sade - è imperniata sul rapporto privilegiato con l'istante. Il piacere - chiave di volta del sistema di Sade - è a sua volta espressione immateriale di una ricerca che va al di là di esso; per Sade, infatti, il sesso, il libertinaggio, l'esperienza della carne, sono filosofia: mezzi per giungere all'atarassia. Non la pace ma l'assenza dei sensi (il libertino di Sade non prova piacere fisico) lascia il campo libero all'analisi delle espressioni corporali che nella loro molteplicità (famoso sono le innumerevoli liste di obbrobri descritte da Sade) implicano una *reductio ad unum* del reale, che diventa immagine della natura. È qui che Sade incarna lo spirito illuministico che sublima l'erotismo in ragione:

il libertino denuda le sue vittime solo per vestirle con la camicia trasparente dei numeri. Trasparenza fatale: attraverso di essa sfugge (...) l'altro, non già come coscienza impalpabile bensì come astrazione immortale. Il libertino non può disfarsi delle sue vittime perché i numeri sono immortali; possiamo annullare l'1 [ossia l'essere umano oggetto delle depravazioni sadiche] ma dal suo cadavere germoglia il 2 o il -1. Il libertino è condannato a ricorrere senza sosta alla serie infinita dei numeri. Nemmeno la morte, il suicidio filosofico, gli offre una via d'uscita: lo zero non designa un numero bensì l'assenza di numeri. (...) Se la natura nel suo movimento circolare annichila sé stessa; se l'altro, numero immortale o vittima-carnefice, è sempre inaccessibile e invisibile; se il crimine si confonde con la necessità; se (...) la negazione si nega e la distruzione si distrugge, cosa ci resta? (...) un'ultramorale, ossia una morale che neutralizzi i contrasti, quieti nel movimento, insensibile nella sensazione. (...) Sade sostiene attraverso la bocca di Juliette che l'apatia o atarassia è lo stadio finale del libertino. (...) il vero libertino è impassibile e indifferente. (...) il libertinaggio non è una scuola di sensazioni e passioni estreme bensì la ricerca di uno stato al di là delle sensazioni (UMAE, 60-62).

Il libertino diventa vittima del suo stesso procedimento e ritorna all'identità precedente: vittima e carnefice sono carne marcescibile, entrambi sono annullati. Per

<sup>123</sup> «Il credo di Juliette è una scienza (...) “Un Dio morto!” lei dice di Cristo. Niente è più comodo di questa insensata combinazione di parole [prese] dal dizionario cattolico: Dio, che significa eterno; morte, che significa non eterno. Stupidi cristiani, cosa intendete con il vostro Dio morto? » (Horkheimer e Adorno 2002, 76).

Sade *eros è thanatos*, mentre per Paz (che scrive dopo Freud) eros trova la sua identità nella *differenza* rispetto a thanatos; Sade basa il suo sistema sull'identità (vittima = carnefice = carne), Paz sull'alterità intrinseca del reale che per riconoscersi deve essere diverso da se stesso. La differenza fra i due è ovviamente anche dovuta al periodo in cui vivono: per Sade prevale il determinismo naturale del piacere, agente intrinsecamente distruttore che condiziona radicalmente i pensieri degli esseri umani, per Paz la contingenza storica che egli cerca di trascendere.

Ritornando ora brevemente a Duchamp, Paz mostra non solo come la tecnica abbia snaturato il mondo, ma come ne sia divenuta l'unica idea, l'unico simbolo. Il Grande Vetro e il Nudo che scende una scala sono macchine senza sembianze umane, tuttavia la loro interrelazione produce simboli. La macchina diventa protagonista di un incontro amoroso non consumato ma, non per questo, meno intenso; l'amplesso è rimandato e riproposto all'infinito nel voyeurismo degli scapoli che alimentano la potenza della sposa attraverso il loro sguardo bramoso e impotente, il quale si traduce nell'*automobilina* prodotta dalla sposa: lubrificante erotico e tecnico. La macchina torna a "incantare" il mondo incarnando tanto il segno corpo quanto la critica dell'idea. È questa consapevolezza che porta Paz a scrivere che «il nostro erotismo è una tecnica, non un'arte né una passione» (TN, 158). Attraverso la tecnica l'erotismo ha perso la sua storicità. La modernità riesce nell'obiettivo platonico: la disincarnazione dell'anima, ma alla liberazione dal corpo non corrisponde un'elevazione della stessa, bensì un vuoto spirituale e un'utopia materiale; la macchina è pur sempre una parodia dell'essere umano.

Paz raccoglie la tesi di Horkheimer e Adorno, secondo i quali «Sade e Nietzsche (...) avevano come proposito quello di mostrare l'utopia che è contenuta in ogni grande filosofia (...) l'utopia di un'umanità che, non più distorta, non necessita più di distorsione» (Horkheimer e Adorno 2002, 93), e la usa per come legame fra la vacuità di certa filosofia occidentale e il pensiero orientale, basato sulla compenetrazione dell'elemento filosofico con quello sacro (che Paz vede come punto di connessione fra erotismo e poesia visti come trascendimento del trascorrere temporale). Oltre che dell'America (Latina e settentrionale) e dell'Europa, Paz ha una conoscenza dettagliata dell'estremo oriente<sup>124</sup> attraverso la quale stravolge la lettura dell'alterità fin qui svolta, portandola al parossismo.

Nel pensiero indù l'essere è duplice e al contempo identico a se stesso: *brahman*, l'essere immobile e sempre uguale a sé stesso, e *nirvana*, vacuità egualmente immobile. Entrambi si risolvono in una realtà che va al di là del tempo e del linguaggio e che non ammette altro che non sia la negazione universale: il tempo, nel suo trascorrere, diviene illusione.

La civiltà dell'India non rompe il tempo ciclico: senza negare la sua realtà empirica, lo dissolve e lo trasforma in una fantasmagoria insostanziale. *La critica del tempo riduce il cambiamento a illusione e diventa così un'altra maniera, forse la più radicale, di opporsi alla storia* (HL 29-30. Il corsivo è mio).

*la storia non può perdere significato in quanto non lo ha.* Il buddismo, con la sua radicale dissoluzione degli antagonismi, incarna l'altro volto dell'oriente paziano: «la

---

<sup>124</sup> Ricordiamo che Paz, agli inizi degli anni '50, visse in Giappone, in qualità di diplomatico e in India come ambasciatore dal 1962-1968.

critica buddista annichila i due termini, l'io e il mondo, per erigere in loro vece la vacuità, un assoluto del quale nulla si può perché è vuoto di tutto, anche (...) della sua vacuità» (HL, 45). Induismo e buddismo si risolvono nell'identità dei contrari: «tutto è relativo e impermanente, senza escludere l'affermazione sulla relatività e impermanenza del mondo. La proposizione che nega la realtà si dissolve a sua volta e così la negazione del mondo attraverso la critica e, anche, il suo recupero» (LE, 180). Trascendono la differenza e la contraddizione<sup>125</sup>, negando il rapporto dialettico fra tesi (l'io), antitesi (il mondo) e conseguente sintesi (il reale).

Sin dal principio l'India si propone di abolire la storia attraverso la critica del tempo (...). L'infinita mobilità della storia reale si trasforma in una fantasmagoria (...). Buddismo e bramanesimo negano la storia. Per entrambi il cambiamento, lungi dall'essere una manifestazione positiva dell'energia, è il regno illusorio dell'*impermanenza* (CLS, 83-84).

L'oriente di Paz si riassume nella lettura del *sunyata*, il vuoto, data dal buddista Nagarjuna nelle parole di Henrich Zimmer:

“Non lo si può chiamare vuoto o non vuoto; o le due cose o nessuna, ma per indicarlo lo si chiama Il Vuoto”. La non dualità del *samsara*, il percorso interminabile dell'essere, e *nirvana*, liberazione o nulla, era nota e cantata in altri rami del pensiero religioso dell'India (...) in questa formula buddista, una parola, *sunyata*, trascina tutto il messaggio, e proietta simultaneamente lo spirito oltre qualsiasi tentativo di concepire una sintesi (Zimmer 1993, 67).

Paz ne dà una lettura simile nell'affermare che con il silenzio del Buddha

cessano il movimento, (...) la dialettica, la parola. Al contempo, non è la negazione della dialettica né del movimento: il silenzio del Buddha è la *risoluzione* del linguaggio. Usciamo dal silenzio e torniamo al silenzio: alla parola che ha smesso di essere parola. Quello che dice il silenzio del Buddha non è affermazione né negazione. Dice un'altra cosa, allude a un oltre che è qui. Dice *Sunyata*: tutto è vuoto perché tutto è pieno, la parola non dice perché solo il silenzio dice. Non un nichilismo, bensì un relativismo che si distrugge e va oltre a sé stesso. Il movimento non si risolve in immobilità: è immobilità; l'immobilità, movimento. La negazione del mondo implica un ritorno al mondo (...) l'istante non è la refutazione, ma l'incarnazione dell'eternità (...). Il silenzio del Buddha non è una conoscenza, ma quello che si trova dopo la conoscenza: una saggezza. Una disconoscenza. (...) Sapere che *nulla sa* e che culmina in una poetica e in un'erotica. Atto istantaneo, forma che si disgrega, parola che evapora: l'arte di danzare sull'abisso (CLS, 126-128)

In altre parole, «cambio e identità sono metafore de Lo Stesso: si ripete e non è mai lo stesso» (CLS, 122). La storia stessa diventa utopia:

l'essere immobile sempre uguale a se stesso (brahman) o la vacuità ugualmente immobile (nirvana). Brahman non cambia mai e su di esso non si può dire niente eccetto che è; nemmeno sul nirvana si può dire niente, nemmeno che non è. (...) Realtà oltre il tempo e il linguaggio. Realtà che non ammette altri nomi se non quello della negazione universale: non è questo né quello né ciò che è più in là (...) e, nonostante, è. La civilizzazione indiana non rompe il tempo (...): senza negare la sua realtà empirica, lo dissolve e lo trasforma in una fantasmagoria insostanziale. La critica del tempo riduce il cambiamento a un'illusione e così diventa un altro modo, forse il più radicale, di opporsi alla storia (HL, 29-30).

---

<sup>125</sup> «L'Occidente ci insegna che l'essere si dissolve nel senso e l'Oriente che il senso si dissolve in qualcosa che non è né essere né non essere: è un Lo Stesso che nessun linguaggio designa eccetto il silenzio» (CLS, 125).



Ed è qui che Paz delinea la differenza principale fra Oriente e Occidente: «il pensiero orientale non ha sofferto di quest'orrore dell'“altro”, di quello che è e non è al contempo. Il mondo occidentale è quello di “questo o quello”; il mondo orientale è quello di “questo e quello” e addirittura “questo è quello”» (Paz, citato in Grenier 2001b, 61).

Paz trova la risoluzione dell'orrore dell'altro nel presente visto come tempo della *controutopia*: al progresso forzato della modernità egli oppone l'abbraccio erotico, il silenzio del Buddha e, su tutto la poesia.

## 4. Il presente poetico come risoluzione della crisi temporale

*La poesia è qualcosa di più filosofico e di più elevato della storia,  
poiché la poesia tende piuttosto a rappresentare  
l'universale, la storia, il particolare.*  
(Aristotele, *Politica*)

Il tempo forse è ciclico e quindi immortale. Tale, almeno, è il tempo dei miti e dei poemi: ritorna indietro su sé stesso, si ripete. Ma l'uomo è finito e non si ripete. Ciò che, di fatto, si ripete è l'esperienza di finitudine: tutti gli uomini sanno che dovranno morire. La stessa cosa succede con le stesse esperienze umane di base: amore, desiderio, lavoro. Queste esperienze *sono* storiche: esse ci accadono e trascorrono. Allo stesso tempo esse *non* sono storiche: sono ripetute. Per tale ragione si possono scrivere poesie su queste esperienze. *I poemi sono macchine che producono tempo e che continuamente ritornano alla loro origine: sono meccanismi antistorici.*<sup>126</sup> D'altro canto, i poemi non possono essere fatti di idee, opinioni e altre esperienze meramente storiche dell'uomo. (...) Quello è il paradosso della nostra condizione: le nostre esperienze fondamentali sono quasi sempre istantanee, ma non sono storiche. Le nostre esperienze non sono storiche, ma noi lo siamo. Ognuno di noi è unico ma le esperienze della morte o dell'amore sono universali e sono ripetute. La poesia nasce da questa contraddizione. Di fatti, è fatta di questa contraddizione (Paz, González Echevarría, Rodríguez Monegal 1972, 40).

Il presente capitolo è incentrato sulla parola poetica<sup>127</sup> quale culmine e trascendimento della modernità<sup>128</sup>. La poesia è il punto di confluenza dell'intero pensiero paziano: il segno nel quale si risolve tanto il ritmo del presente quanto la sintesi dialettica fra analogia e ironia, che a sua volta dà luogo alle molteplici coppie semantiche analizzate nell'arco del presente saggio. È l'unica forza in grado di *trasformare*<sup>129</sup> la realtà - «operazione capace di cambiare il mondo, l'attività poetica è rivoluzionaria di natura (...)

---

<sup>126</sup> «Nell'affermare la storia, il poeta la dissolve, la denuda, le mostra ciò che è: tempo, immagine, ritmo» (PO, 32).

<sup>127</sup> «Ogni immagine (...) sottomette a unità la pluralità del reale. (...) [La] poesia (...), nell'enunciare l'identità dei contrari, attacca i fondamenti del nostro pensiero. Pertanto, la realtà poetica dell'immagine non può aspirare alla realtà. Il poema non dice ciò che è, bensì ciò che potrebbe essere. Il suo regno non è quello dell'essere, quanto quello dell'"impossibile verosimile" di Aristotele. Nonostante questa sentenza avversa, i poeti si ostinano nell'affermare che l'immagine rivela ciò che è e non ciò che potrebbe essere. E ancor di più: dicono che l'immagine ricrea l'essere» (AL, 98-99).

<sup>128</sup> «La modernità, fondata sulla critica, secerne in maniera naturale la critica di se stessa. La poesia è stata una delle manifestazioni più energiche e vivaci di quella critica. (...) La poesia ha resistito alla modernità e al negarla l'ha vivificata. È stata la sua replica e il suo antidoto» (OV, 135).

<sup>129</sup> Paz accoglie il messaggio surrealista: la poesia è la forma privilegiata di rivolta; è capace di trasformare il mondo.

La poesia rivela questo mondo; ne crea un altro» (AL, 13) - esattamente in quanto il poema sfugge alla comprensione razionale,<sup>130</sup> trascende la parola stessa e arriva all'essenza più intima: «oggetto fatto di parole, il poema sbocca in una regione inaccessibile alle parole: il senso si dissolve, essere e senso sono lo stesso» (CLS, 55).

Se l'età classica, dove l'universo simbolico è condiviso, legge il mondo attraverso l'allegoria e l'analogia, con l'età moderna si hanno la rottura dell'analogia e l'inizio della soggettività: l'uomo occupa il posto della divinità e affronta la non significazione del mondo, dove le parole hanno smesso di rappresentare la vera realtà delle cose e queste sono diventate mute. È cambiata la funzione stessa dell'analogia, da chiave di lettura di un mondo *uni-versale* a strumento diagnostico di una realtà frammentata: «la traduzione analogica è una metafora in rotazione che genera un'altra metafora che a sua volta ne genera un'altra e ancora un'altra: cosa dicono quelle metafore? (...) [Che] la presenza si occulta man mano che il senso si dissolve» (SG, 39). Oggi la parola non incarna più la presenza, ma attraverso l'ironia evoca la fessura del reale: «l'ironia consiste nell'inserire dentro l'ordine dell'oggettività la negazione della soggettività. (...) L'ironia rivela la dualità di quello che sembrava uno, l'escissione dell'identico, l'altro lato della ragione: la rottura del principio d'identità» (HL, 71), è «l'elemento che trasforma la critica in mito» (AD, 73). Se l'analogia appartiene al tempo ciclico del mito e lo fonda, l'ironia appartiene al tempo storico, moderno, che squarcia il tempo mitico, e fa della critica stessa il nuovo mito di fondazione.

In un mondo in cui è scomparsa l'identità, la morte si trasforma nella grande eccezione che assorbe tutte le altre e annulla tutte le regole e le leggi. Lo strumento contro l'eccezione universale è doppio: l'ironia - l'estetica del grottesco, il bizzarro, l'unico - e l'analogia - l'estetica delle corrispondenze. Ironia e analogia sono irconciliabili. La prima è figlia del tempo lineare, successivo e irripetibile; la seconda è la manifestazione del tempo ciclico: il futuro risiede nel passato ed entrambi nel presente. L'analogia si inserisce nel tempo del mito, e non solo: è il suo fondamento; l'ironia appartiene al tempo storico, è la conseguenza (e la coscienza) della storia. L'analogia trasforma l'ironia in una variazione in più del ventaglio delle somiglianze, ma l'ironia strappa il ventaglio. L'ironia è la ferita attraverso la quale l'analogia si dissangua; è l'eccezione, l'incidente fatale, nel doppio senso del termine: necessario ed infausto. L'ironia mostra che, se l'universo è una scrittura, ogni traduzione di quella scrittura è diversa, e che il concerto delle corrispondenze è una confusione babelica. (...) L'ironia non è una parola né un discorso, bensì l'opposto della parola, la non-comunicazione. L'universo, dice l'ironia, non è una scrittura; se lo fosse, i suoi segni sarebbero incomprensibili per l'uomo perché in essa non figura la parola morte, e l'uomo è mortale (HL, 109).

La modernità nasce dallo scontro tra analogia (basata sulla corrispondenza dei contrari) e ironia (risultante dall'eliminazione di uno dei termini), dove la vittoria dell'ironia vista come principio di soggettività non riesce a eliminare l'*altro* termine, e l'analogia ritorna sotto forma di critica della critica. Nell'interpretazione pseudodialettica di Paz, l'analogia è la tesi di cui l'ironia, maschera della critica, è antitesi, solo che non vi è sintesi ma ritorno al ritmo originario e originante. La chiave di volta è l'*impasse* nel quale il paradigma storico si viene a trovare, poiché se da un lato Paz sembra ripararsi nell'analogia - simbolo del ritmo - è altresì cosciente dell'illusorietà della stessa, il che porta alla mancanza di risoluzione fra i due termini

---

<sup>130</sup> «La maggioranza dei critici ha insistito sul carattere ontologico del poema: affermazione dell'essere e affermazione d'essere. *Ho sempre visto con sfiducia le spiegazioni filosofiche della poesia*» (I/M, 92. Il corsivo è mio).

L'analogia è la scienza delle corrispondenze. Solo che è una scienza che non vive se non grazie alle differenze: precisamente perché questo *non* è quello, è possibile tendere un ponte fra questo e quello. Il ponte è la parola *come* o la parola *è*: questo è *come* quello, questo *è* quello. Il ponte non sopprime la distanza: è una mediazione; tanto meno annulla le differenze; stabilisce una relazione fra termini diversi. L'analogia è una metafora nella quale l'alterità si sogna unità e la differenza si proietta illusoriamente come identità (HL, 107-108).

Il poeta attua l'unione dei contrari attraverso l'analogia, ma è una concrezione evanescente, che si dissolve nel medesimo attimo in cui si concretizza; e la tensione della ricerca ricomincia. La poesia «è la parola del tempo senza date. Parola del principio: parola di fondazione. Ma anche parola di disintegrazione: rottura dell'analogia da parte dell'ironia, della coscienza della storia che è coscienza della morte» (HL, 85). Attraverso l'analogia, il poema crea un ponte sull'abisso tra strati non omogenei della realtà, fa convergere le differenze in un'armonia, e costruisce un processo in cui gli opposti si identificano. È il cambio di paradigma da storico a poetico che permette a Paz di risolvere l'*impasse*:

La poetica dell'analogia poteva nascere solo in una società fondata -e corrosa- dalla critica. Al mondo moderno del tempo lineare e le sue infinite divisioni, al tempo del cambio e della storia, l'analogia oppone non l'impossibile unità ma la mediazione di una metafora. *L'analogia è lo stratagemma della poesia per affrontare l'alterità* (HL, 108. Il corsivo è mio).

Paz contrappone alla diacronia della storia la sincronia della poesia, proponendo tale contrapposizione non dal punto di vista di una sintesi potenziale ma di un'apertura che mantenga la differenza per tradurla in ritmo: «la poesia è una delle manifestazioni dell'analogia (...) La poesia è l'*altra* coerenza, non fatta di ragioni ma di ritmi; v'è una dissonanza che si chiama, nel poema, ironia, e nella vita, mortalità. La poesia moderna è la coscienza di quella dissonanza *dentro* l'analogia» (HL, 84). Il ritorno all'origine voluto da Zapata è privato della sua dimensione storica e trasceso attraverso la poesia: «nel centro dell'analogia c'è un vuoto: la pluralità di testi implica che non c'è un testo originale. In quel vuoto precipitano e scompaiono, simultaneamente, la realtà del mondo e il senso del linguaggio» (HL, 106). Questo spazio vuoto e aperto provoca nuove interpretazioni ed evoca, nel suo non essere finito, il vuoto sul quale poggia l'opera: vuoto che vede analogia e ironia succedersi l'ingenerarsi reciproco di distonia e armonia in un ritmo senza fine. Infatti

sin dal romanticismo l'analogia non si fonda più su di un'"ontologia"<sup>131</sup> quanto su una vacuità. Il fatto che il centro sia vuoto non impedisce il gioco delle corrispondenze, non impedisce lo scambio di segni e segnali. È, anzi, precisamente la rivelazione della "vacuità" e dell'assenza ciò che spiega il *prestigio dell'analogia*, che diventa ora "la funzione più alta dell'immaginazione" (SG, 39). È la profondità di quella crepa e cesura chiamata "critica" ciò che spiega la sua "necessità" (Schärer-Nussberger 1989, 184).

Come risolvere l'*impasse* della modernità? Come trascendere la storia? Attraverso il poema: «macchina che produce, anche senza che il poeta se lo prefigga, antistoria. L'operazione poetica consiste in un'inversione e conversione del fluire temporale; il poema

---

<sup>131</sup> Come accade invece per l'analogia medievale: «l'analogia di Dante riposa su di un'ontologia. Il centro dell'analogia è un centro vuoto per noi; quel centro è un nodo per Dante: la Trinità che concilia l'uno e il plurale, la sostanza e l'accidente» (HL, 111).

non blocca il tempo, lo contraddice e lo trasfigura» (HL, 9) perché «è tempo nella sua forma più pura» (*Tribute to Octavio Paz*, 115). Il poema è il *quid* assoluto dell'intero sistema di Octavio Paz, attraverso il quale l'autore messicano trascende il tempo e le sue manifestazioni, congelandole nell'istante: «poesia: ricerca di un ora e un qui» (AL, 265)<sup>132</sup>. È l'unione dei contrari e il loro trascendimento, la sintesi di ogni dialettica il cui risultato è un'identità irriducibilmente altra da se stessa. È ciò che restituisce al mondo il proprio significato, un significato sempre diverso e sempre identico nella sua differenza.<sup>133</sup> È questo il senso ultimo della storia per Paz: liberare, attraverso la poesia, il presente intrappolato e privato di contenuto dalla falsa idea di progresso<sup>134</sup> e condensarlo in un istante.

La solitudine dell'uomo moderno si rispecchia nella sua incapacità di esperire l'essenziale eterogeneità dell'essere, l'alterità; l'unico modo di trovarla è la poesia. «Il nostro mondo [occidentale] è un mondo scisso; la poesia è lo strumento della sua reintegrazione» (Oviedo 1990, 114). La tecnica e il progresso, la stessa rivoluzione,<sup>135</sup> non possono spiegare quale sia il senso della storia; solo la poesia, “antidoto della tecnica” (OV, 138), può.

Ed è proprio la conclusione poetica del percorso paziano che è stata soggetta alla critica più serrata e in parte, a mio avviso, giustificata. Al giudizio di Aguilar Mora, secondo cui «la dicotomia di Paz è lamentevole: toglie il poema dalla storia per strappare a questa non il suo senso bensì il significato in generale» (Aguilar Mora 1978, 82), si potrebbe rispondere che per lui non vi sono posizioni definitive, niente è fisso; ma è una difesa lacunosa. Infatti «Paz non riesce a rendere storica la storia e pertanto non le trova un *sensu*, il suo senso presente, e tanto meno i significati passati: da lì la sua urgente necessità di conferire maschere alla storia, di trasformarla in una successione di figure, d'immagini, di segni» (Aguilar Mora 1978, 85-86). La stessa critica di presentare una storia priva di significato è mossa a Paz anche da Quiroga. Se per Paz la poesia è incarnazione del presente e sussume al proprio interno le differenze del reale, il rischio implicito è quello di eliderle o quanto meno di silenziarle.

D'altro canto Paz non solo sembra enfatizzare la critica di Aguilar Mora nell'affermare che «il vero cadavere intellettuale del nostro tempo (...) è quello della storia come depositaria di una trascendenza mitica (...) orientata verso il futuro» (IT, 162), ma va oltre: la risposta indiretta alla domanda «noi, che abbiamo ucciso Dio, osiamo uccidere il tempo?» (CA, 125) è che «*il tempo perfetto è atemporale*» (HL, 26. Il corsivo è mio). O, in altre parole, «il tempo dell'origine, l'istante dell'inizio, è l'adesso. Ogni adesso è un inizio e una fine. Il ritorno all'origine è ritorno al presente. Il passato e il futuro sono presenti nell'adesso (...) quell'adesso nel quale si risolvono le contraddizioni (...), il tempo si

<sup>132</sup> L'*hic et nunc* paziano ci ricorda il poema di T. S. Elliot *At the still point, there the dance is*:

At the still point of the turning world. / Neither flesh nor fleshless; / Neither from nor towards; / at the still point, there the dance is, / But neither arrest nor movement. / And do not call it fixity, / Where past and future are gathered. / Neither movement from nor towards, / Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point, / There would be no dance, and there is only the dance.

<sup>133</sup> «[La] poesia (...), nell'enunciare l'identità dei contrari, attacca i fondamenti del nostro pensiero» (AL, 99).

<sup>134</sup> La poesia è il «nostro unico ricorso contro il tempo rettilineo, ossia, contro il progresso» (CA, 99); «La ricerca poetica ci ha mostrato l'insostenibilità del tempo rettilineo» (Kourim 1979, 238).

<sup>135</sup> «Poesia e rivoluzione sono tentativi di distruggere (...) il tempo della storia, per instaurare un *altro tempo*. Ma il tempo della poesia non è quello della rivoluzione, il tempo datato della ragione critica, il futuro delle utopie: è il tempo di prima del tempo, quello della “vita anteriore” che riappare nello sguardo del bambino, il tempo senza date» (HL, 69).

paralizza» (Ruiz de la Cierva 1999, 126) e si trascende nuovamente attraverso la parola. Non è solo la storia, ma il tempo stesso a essere svuotato di significato dalla parola: «condizione costitutiva dell'essere uomo» (AL, 111). La parola, irrevocabile e insostituibile, è l'elemento sottostante la creazione del reale: è l'origine che Paz cerca lungo l'intero arco della sua vita. Nulla la precede se non il silenzio<sup>136</sup>; nemmeno il tempo, che ne consegue. *Il tempo si risolve nella parola*. La parola atemporale da forma al tempo nelle diverse epoche storiche: per gli antichi essa va ricercata nell'origine prima del tempo alla quale ritornare; per i cristiani e i moderni in un futuro oltre la storia (sia esso il giudizio universale o la società perfetta); oggi nell'istante poetico nel quale ci incontriamo con noi stessi senza riconoscerci, e nel quale ci possiamo riconoscere solo attraverso la sua epitome poetica. L'elemento che è messo in discussione perché contrario con quest'idea di presente è la visione della storia come processo orientato e significante. Qualsiasi significato riconduce alla parola originaria e al silenzio che la precede al quale si può arrivare solo attraverso la forma poetica: strumento diagnostico del reale. Ciò non significa che la poesia escluda la storia, essa la incarna e la trascende al contempo; è lo stato di eccezione che non può essere ridotto che a sé stesso: «come la creazione poetica, l'esperienza del poema si da nella storia, è storia e, al contempo, nega la storia» (AL, 26)<sup>137</sup>. È per questo che Paz evita di cercare una soluzione storica alla crisi del teleologismo della storia. La risposta per Paz è al di fuori di essa e del tempo, nella poesia che condensa il tempo in istante. Istante presente e atemporale in cui confluiscono (come ci ricorda anche Deleuze<sup>138</sup>) passato e futuro:

Fra la rivoluzione [modernità incentrata nel futuro] e la religione [metafisica incentrata nel passato], la poesia è l'altra voce [l'adesso che albeggia, incentrato sul presente]. La sua voce è Altra perché è la voce delle passioni e delle visioni; è ultramondana e mondana; di giorni da tempo passati e di questo stesso giorno, un'antichità senza date (OV, 131).

La poesia è l'altra voce, linguaggio originale che ci permette di ritornare al tempo primigenio anteriore all'ineguaglianza storica instaurando nuovamente l'universo perduto di analogie e corrispondenze. È a questo punto che l'alterità alla base dell'intera visione del mondo di Paz entra nuovamente in gioco, *la parola non è indipendente dal tempo: lo necessita per esprimersi*, per aprire le porte all'istante atemporale che diventa evento irripetibile, e per reintrodurre l'alterità nel percorso storico. È per questo motivo che il principio dell'ironia interferisce continuamente e con violenza nell'universo analogico della poesia. Attraverso l'ironia si ha l'improvvisa re-inscrizione dell'istante atemporale nel

<sup>136</sup> «La parola si appoggia a un silenzio anteriore alla parola parlata - un presentimento del linguaggio -. Il silenzio successivo alla parola riposa in un linguaggio - è un silenzio cifrato -. Il poema è il transito fra un silenzio e un altro -fra il voler dire e il tacere, che fonde volere e dire -» (CA, 75).

<sup>137</sup> Anche: «Il momento del poema è la dissoluzione di tutti i momenti; ciò nonostante, il momento eterno del poema è questo momento: un tempo unico, irripetibile, storico. Il poema non è un atto puro, è una contingenza, una violazione dell'assoluto» (HL, 158).

<sup>138</sup> «Come potrebbe giungere un nuovo presente se il vecchio presente non trascorresse allo stesso tempo in cui è presente? Come un presente qualunque potrebbe trascorrere se non fosse passato *allo stesso tempo* che presente? (...) Il passato è "contemporaneo" del presente che è stato (...) Il passato e il presente non designano due momenti successivi bensì due elementi che coesistono, uno che è il presente, e che non finisce di passare; l'altro, che è il passato, e che non smette di esserlo, ma attraverso il quale passano tutti i presenti (...). Non solo il passato coesiste con il presente che è stato; quanto, al conservarsi in sé (mentre il presente passa), è tutto il passato nella sua integrità, tutto il nostro passato che coesiste con ogni presente» (Deleuze 1991, 58-59).

tempo lineare della morte, il che lo rende percettibile ed esperibile e trasforma in *etica* la dimensione estetica del poema:

dobbiamo edificare un'etica e una politica su una poetica dell'adesso. (...) L'uomo ha inventato le eternità e i futuri per sfuggire alla morte, ma ciascuna di queste invenzioni è stata una trappola mortale. L'adesso ci riconcilia con la nostra realtà: siamo mortali. Solo davanti alla morte la nostra vita è veramente vita. Nell'adesso la nostra morte non è separata dalla nostra vita: sono la medesima realtà, il medesimo frutto (SR, 369).

Paz, come Nietzsche, tocca con mano la perdita di significato del mondo e delle sue categorie interpretative e come lui li trascende. Il filosofo tedesco pone la vita come obiettivo ultimo; il letterato messicano raccoglie la sua lezione e pone la poesia come emblema della vita: «la missione dell'arte - dell'arte moderna almeno - non è riflettere la storia meccanicamente o farsi portavoce di una data ideologia, ma di dar voce, in opposizione ai sistemi, ai loro funzionari ed esecutori, l'invincibile Sì alla vita»<sup>139</sup> (*Tribute to Octavio Paz*, 133). Quest'espressione è sintomatica della critica serrata che Paz fa a un postmodernismo<sup>140</sup> che rifugge un significato che trascenda il limite testuale. Se il

---

<sup>139</sup> Paz non si rifà solo a Nietzsche ma, nel proporre una “ragione poetica” basata sul ritmo e analogia che sussume al proprio interno le opposizioni, fa riferimento esplicito alla “ragione vitale” di Ortega y Gasset. Nella “ragione vitale” Ortega unisce razionalismo e vitalismo partendo dall'evidenza che la vita è in sé l'unica realtà radicale: ogni conoscenza parte da essa, includendo la ragione che non può dunque essere astratta ma vitale. Per Ortega ciò che «esiste non è la coscienza - e in essa le idee delle cose - bensì un uomo che esiste in un contesto di cose, in una circostanza anch'essa esistente» (*La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, 51).

<sup>140</sup> Paz aborre e irride il termine postmodernismo. Quando scrive che «nel 1919 López Veladre pubblica *Zozobra*, il libro centrale del “postmodernismo” ispanoamericano» (TR, 19), l'ironia non è solamente nell'uso del virgolettato in “postmodernismo”, ma anche il definire tale un testo del 1919, scritto “ai margini” della cultura occidentale. L'accusa di Paz al postmodernismo segue due vie: 1) il *modernismo* è un movimento letterario che sorge verso il 1880 nell'America ispanica, con una funzione di critica comparabile a quella del romanticismo europeo; è Rubén Darío a coniare il termine nel 1888. Ciò che l'accademia angloamericana definisce come *modernism* è inconsistente con il modernismo latinoamericano, che lo ha preceduto e ha un'identità diversa. Il *modernism* di matrice anglosassone è, di fatto, ciò che Paz e la critica latinoamericana in generale definiscono come avanguardia. 2) Il termine postmoderno è basato su una concezione lineare del processo intellettuale che Paz disconosce: «la nostra critica chiama la nuova tendenza: il “postmodernismo”. Il nome non è molto esatto. Il supposto postmodernismo non è ciò che segue il modernismo - ciò che segue è l'*avanguardia* - bensì è una critica del modernismo all'interno del modernismo» (HL, 136). Per Paz, il postmodernismo non è altro che un revival, non rappresenta niente di nuovo, è una riflessione su se stessa dell'immagine che l'epoca ha del proprio crepuscolo: il vuoto, la crisi, il dubbio. Postmodernismo non è quindi *imago mundi* ma *imago imaginis*: sogno/sonno della ragione che sterilmente riproduce se stessa senza trovare l'altro. Per Paz se oggi «ciò che è in questione è la concezione lineare del tempo e la sua identificazione con la critica, il cambiamento e il progresso (...), il tempo aperto verso il futuro come terra promessa; [allora] chiamarsi postmoderno è continuare a essere prigionieri del tempo successivo, lineare e progressivo» (OV, 51). Paz critica con forza «il “decostruzionismo” (parola barbara) (...) [che] si presenta come uno scetticismo radicale ma non è l'uno né l'altro. Il vero scetticismo, come ci ricorderebbero Pirrone o Sesto Empirico se partecipassero alle nostre discussioni, termina sempre in una *sospensione* del giudizio. Lo scetticismo autentico si risolve in silenzio. Il “decostruzionismo” sbocca in logorrea di professori. Nelle università nordamericane il male ha proporzioni al contempo immense e ridicole» (Paz e Rios 1999, 172). Il postmodernismo è dismesso come una sorta di onanismo accademico, piuttosto che un movimento artistico o culturale. Santì ci informa che «è uno degli argomenti che sono tabù, quandunque io parli con Paz. So quanto diventa furioso alla prospettiva di parlare del cosiddetto post-strutturalismo, e dico “cosiddetto” perché lui è una delle persone che ignorano o semplicemente detestano quella posizione critica. Credo che per capire la relazione fra Paz e il cosiddetto post-strutturalismo sia necessario uno sfondo, ossia, la sfiducia innata di Paz

postmodernismo trova *nel* testo il proprio significato immanente, Paz cerca, *attraverso* il testo, il significato trascendente della parola poetica vista come inversione e conversione del fluire temporale: il poema non ferma il tempo, lo contraddice e contemporaneamente coesiste con esso. È attraverso questa reciproca coesistenza e trascendimento fra tempo e parola attraverso la dialettica ironia-analogia propria della poesia moderna che, nelle parole di Paz, il *presente* si traduce in *presenza*<sup>141</sup>:

Nel mio pellegrinaggio in cerca della modernità (...) sono ritornato alla mia origine e ho scoperto che la modernità non è fuori ma dentro di noi. [La modernità è] simultaneità di tempi e di presenze (...), la inseguiamo nelle sue incessanti metamorfosi e non riusciamo mai ad afferrarla. Sfugge sempre: ogni incontro è una fuga. La abbracciamo e d'improvviso svanisce: era solo un po' d'aria. È l'istante, quell'uccello che è in tutti i luoghi e in nessuno. Vogliamo catturarlo vivo ma apre le ali e scompare, trasformato in un pugno di sillabe. Rimaniamo con le mani vuote. Allora le porte della percezione si schiudono e appare l'*altro tempo*, quello vero, quello che cerchiamo senza saperlo: il presente, la presenza (CV, 21-22).

Nell'asserire che «il tempo originario non è il tempo di prima: è adesso. Riconciliazione dell'inizio e della fine: ogni adesso è un inizio, ogni adesso è una fine. Il ritorno all'origine è il ritorno al presente» (SR, 368; HL, 204), Paz ci dice, collegamento questo non evidenziato dalla critica contemporanea, che la poesia è volontà di potenza: «*imporre sul divenire il carattere dell'essere*» (WP, 617. Il corsivo è mio). È questo che Paz intende quando scrive che la parola poetica è «l'abolizione delle dialettiche (...) un silenzio che non è la dissoluzione, quanto la *risoluzione* del linguaggio» (CA, 73). E del tempo:

Il momento del poema è la dissoluzione di tutti i momenti, sebbene il momento eterno del poema sia *questo* momento: un tempo unico, irripetibile, storico. Il poema non è un atto puro, è una contingenza, una violazione dell'assoluto. (...) Violazione dell'universo, il poema è anche il doppio dell'universo, il poema è l'eccezione. (...) La soluzione è la non-soluzione (...) l'istante del poema è l'intersezione fra l'assoluto e il relativo (HL, 158).

Giacomo Marramao nel suo *Kairos: Apologia del tempo debito* da una rappresentazione del tempo che ha molti punti di contatto con quella di Paz. Per entrambi,

---

nei confronti di qualsiasi tipo di movimento storico che non stimoli la creazione artistica. (...) [Al contempo] ciò che maggiormente lo disturba è che le nuove riflessioni sulla postmodernismo (...) non includono le *sue* riflessioni sulla fine della modernità. (...) Paz attacca un discorso europeo o eurocentrico che deliberatamente tralascia contributi come il suo, proveniente da uno scrittore latinoamericano emarginato. Egli si vede ancora una volta escluso da quel tipo di discussione, che in teoria include riflessioni dalla periferia, giacché se vi è una cosa che caratterizza il postmoderno, è il riconoscimento generale di un mondo policentrico» (Santí 1992, 552-554). Il termine "postmoderno" è di Federico de Onís (1934) ma è entrato nel lessico occidentale grazie a Toynbee, la cui influenza è tale da condurre in errore Calinescu: «l'epiteto '*post-modern*' sembra essere stato coniato dallo storico-profeta Arnold J. Toynbee, nei primi anni cinquanta [del XX secolo]. Toynbee pensava che la civiltà occidentale fosse entrata in una fase di transizione durante l'ultimo quarto del XIX secolo. Questa transizione (...) gli sembrò piuttosto una "mutazione" e un drammatico allontanamento dalle tradizioni dell'età moderna della storia occidentale. Nei successivi volumi del suo *A study of History* (VIII-XIII, pubblicati a partire dal 1954) egli decise di chiamare questo tempo di irrequietezza sociale, guerre mondiali e rivoluzioni, "l'età post-moderna"» (Calinescu 2003, 133-4).

<sup>141</sup> «la poesia diviene di fatto moderna solo attraverso uno stravolgimento ironico del regno della sua presenza. Può quindi sembrare che la modernità della poesia moderna occorra come dissociazione momentanea delle idee di presente e presenza [ossia come svuotamento della pienezza (presenza) del presente]» (Selnes 2005, 558).



infatti, v'è uno scarto definito fra tempo reale e concettuale, anche se oggi la cultura li ha uniti in un'unica prospettiva critica (o acritica) precludendo all'uomo alla molteplicità del reale. La duplice identità del tempo, quantitativa e irrelata all'osservatore da un lato e qualitativa e legata all'osservatore dall'altro, accompagna l'uomo dall'inizio della storia. I due elementi comunque si confondono e sono interdipendenti: per l'uomo sono entrambi eterni. Funzione della filosofia è per Marramao quella di stimolare l'indagine sul tempo attraverso il processo critico che lo porta a una conclusione diametralmente opposta a quella di Paz. Infatti, mentre per il nobel messicano il presente assoluto si traduce in crisi temporale, per il filosofo calabrese «l'indagine contemporanea del mondo fisico non ha condotto (...) alla scoperta di un Supertempo, di un Presente assoluto, ma piuttosto alla disintegrazione dell'idea di un flusso universale del tempo» (Marramao 1993, 56). Attraverso l'accelerazione della modernità «il tempo si scinde in una proiezione incessante verso il futuro e in una atrofizzazione e museificazione del passato, che *sottrae progressivamente al presente lo spazio della sua esistenza*» (Marramao 1993, 57. Il corsivo è mio). La differenza fra i due, entrambi consapevoli di non poter trovare una soluzione "temporale" al problema del tempo, è che Paz trova la soluzione nella poesia: «rivelazione dell'«essenziale eterogeneità dell'essere», erotismo, «alterità»» (AL, 91) che, come detto, comprende e trascende la dimensione temporale.

«La possibilità d'incarnazione della poesia nella storia è soggetta a una doppia condizione. In primo luogo, la scomparsa dell'attuale sistema storico; in secondo, la recuperazione della dimensione divina» (AL, 258); è tale trascendimento che mostra il compito ultimo della poesia: incantare nuovamente il mondo, ossia restituirgli la sua aura mitica (ciò che Paz intende con il "recupero della dimensione divina"). Il disincanto dell'uomo moderno consiste nell'aver perso «l'identità fra *parola* ed *essere* che caratterizzava la parola originale dell'uomo primitivo davanti al linguaggio» (Schärer-Nussberger 1989, 62); la scissione fra parola ed essere trasforma la parola in mero simulacro, surrogato di una realtà che ha perso la propria identità. Il poeta deve ritornare alle origini in cui «parlare era creare» (AL, 35) e riavvicinare così la parola all'essere, pur consapevole che l'identità dei due termini si dà solo nell'istante, ineffabile e senza tempo. Per questo il poeta attua una sistematica rottura del senso, distrugge il linguaggio per poi ricrearlo: «la poesia è la lotta perpetua contro la significazione. Due estremi: il poema raggiunge tutti i significati, è il significato di tutte le significazioni; il poeta nega qualsiasi significazione al linguaggio» (CA, 72). La crisi della parola, il rischio che essa corre di ridursi a silenzio, è necessaria affinché la stessa parola si possa "creare"; questo è un punto fondamentale, che Paz ribadisce più volte in diversi saggi:

Il cammino della scrittura poetica si risolve nell'abolizione della scrittura: alla fine ci pone davanti a una realtà indicibile. La realtà che rivela la poesia e che appare dietro il linguaggio (...) è letteralmente insopportabile ed esasperante. Al contempo, senza la visione di quella realtà né l'uomo è uomo né il linguaggio è linguaggio. La poesia ci alimenta e ci annulla, ci dà la parola e ci condanna al silenzio (MG, 113-114).

Se la necessità storica di creare l'identità messicana sottostà a *El laberinto de la soledad*, *Le singe grammairien* ("La scimmia grammatica") ritorna al labirinto in maniera radicalmente diversa; l'obiettivo è quello di usare la parola per tracciare un cammino che il poeta non può portare a termine e al quale si è fatto riferimento in precedenza: la risoluzione del linguaggio. Il libro è pubblicato per la prima volta in Francia (tradotto dal

manoscritto originale in spagnolo) nel 1970, e bisognerà attendere altri quattro anni per vedere la pubblicazione dell'originale spagnolo. Il gioco linguistico in francese - *singe* = scimmia; *signe* = segno - è reso in spagnolo con *mono gramático* (scimmia grammatica), con l'ovvio richiamo alla parola *monograma* (monogramma). Il referente mitologico è *Hanuman* il re-scimmia, viaggiatore e studioso di grammatica nell'epica indù *Ramayana*. Il testo è incentrato su una gita che Paz e la seconda moglie Maria-José fanno a Galta, in India, che si sovrappone al panorama visto dal poeta dalla sua finestra a Cambridge. L'intreccio è quindi fra viaggio e scrittura, attraverso la quale Paz traccia nuovamente il percorso fatto a piedi attraverso le pagine del testo: «mentre scrivevo, il cammino di Galta si cancellava e io erravo e mi perdevo nei suoi vicoli» (MG, 136). L'inizio del percorso, come in *Un coup de dés*, è la pagina bianca, il niente che è al contempo potenzialità assoluta e che si risolve nella distonia fra cammino e scrittura: «la poesia non vuole sapere cosa c'è alla fine del cammino» (MG, 134). Ossia, «la poesia non concepisce il linguaggio come sentiero verso una destinazione finale» (Selnes 2005, 560), ed è infatti proprio la parola fine che l'autore del *mono gramático* rifiuta, quando ci dice che «senza questa fine [*fin* significa tanto *il fine* quanto *la fine*] che costantemente ci elude né cammineremmo né ci sarebbero cammini. *Ma* la fine è la refutazione e la condanna del cammino: la fine del cammino si dissolve, l'incontro si dissipa. E il/la fine anche si dissipa» (MG, 12). La parola non è uguale a se stessa, è altra e in perenne trasformazione<sup>142</sup>, senza significato stabile:

Non v'è principio, non v'è parola originale, ognuna è una metafora di un'altra parola che è una metafora di un'altra e così di seguito. Tutte sono traduzioni di traduzioni. Trasparenza nella quale la testa è la croce: *la fissità è sempre momentanea*. È un equilibrio, allo stesso tempo precario e perfetto, che dura quanto dura un istante: basta una vibrazione della luce, l'apparizione di una nuvola o una minima alterazione della temperatura perché il patto di quietudine si rompa e si scateni la serie delle metamorfosi (MG, 28. Il corsivo è mio).

Ancora una volta, attraverso la parola Paz assume l'impossibilità di una sintesi dell'alterità nell'identità: l'essere umano è intrinsecamente scisso (alienato), e non v'è possibilità di un'identità unitaria, perché la parola, il segno umano per eccellenza,

è un ponte attraverso il quale l'uomo cerca di salvare la distanza che lo separa dalla realtà esteriore. Ma quella distanza fa parte della natura umana. Per dissolverla, l'uomo deve rinunciare alla sua umanità (...) [giacché] una volta riconquistata l'unità primordiale fra il mondo e l'uomo, non sarebbero di troppo le parole? La fine dell'alienazione sarebbe anche la fine del linguaggio. L'utopia terminerebbe (...) nel silenzio (AL, 36).

E ciò è impossibile perché

l'uomo è inseparabile dalle parole. Senza di esse, è incomprendibile. L'uomo è un essere di parole. (...) La parola è l'uomo stesso. Siamo fatti di parole. Esse sono la nostra unica realtà o, almeno, l'unica testimonianza della nostra realtà. (...) Non possiamo sfuggire al linguaggio (...) [anche se] il linguaggio, nella sua realtà ultima, ci sfugge. Quella realtà consiste nell'essere qualcosa d'indivisibile e inseparabile dall'uomo. Il linguaggio è un condizione dell'esistenza dell'uomo e non

---

<sup>142</sup> Si noti, anche in questo caso, l'influsso di Machado: «Il movimento annulla il cambiamento. E viceversa. (...) Il movimento è immutabile, e il cambiamento è immobile» (Machado 1981, 156).

un oggetto, un organismo o un sistema convenzionale di segni che possiamo accettare o gettar via.”  
(AL, 31-31)<sup>143</sup>

L'unico ricorso possibile è, sempre identico a se stesso nella sua differenza, l'alterità intrinseca dell'identità<sup>144</sup>: «gli ignoranti non capiscono che ciò che è differente concorda con sé medesimo: armonia di contrari, come l'armonia dell'arco e della lira. (...) Armonia che da un estremo ritorna all'altro estremo com'è nell'arco e nella lira» (Eraclito, 51 e 51B Diels-Kranz). Il messaggio di Eraclito - che da il titolo a *El arco y la lira*<sup>145</sup>, il saggio in cui Paz delinea la sua teoria poetica - è che la connessione fra gli opposti attraverso la poesia permette di identificarli nella differenza: armonia dei contrari<sup>146</sup>.

L'immagine poetica è l'*alterità* (SR, 23).

---

<sup>143</sup> Paz, grazie soprattutto agli studi di Trubetzkij e Jakobson, ammorbidirà la sua critica nei confronti della linguistica, vista come scienza che cerca di trasformare il linguaggio in oggetto; ma l'importanza trascendentale della parola rimane immutata (cfr. AL, 31).

<sup>144</sup> «L'immobilità è un'illusione, un miraggio del movimento; ma il movimento, dal canto suo, è un'altra illusione, la proiezione dello Stesso che si reitera in ognuno dei suoi cambiamenti e che, così, senza posa ci ripropone la sua domanda cangiante, sempre la stessa» (AL, 9).

<sup>145</sup> «Un'immagine di Eraclito è stata il punto di partenza di questo libro. Alla sua fine vi viene incontro: la lira, che consacra l'uomo e così gli dà un posto nel cosmo; l'arco, che lo scocca oltre sé stesso. Ogni creazione poetica è storica; ogni poema è desiderio di negare la successione e fondare un regno durevole. Se l'uomo è trascendenza, andare oltre sé stesso, il poema è il segno più puro di quel continuo trascendersi, di quel permanente immaginarsi. L'uomo è immagine perché si trascende» (AL, 284).

<sup>146</sup> «L'altro è anche io. (...) L'immobilità è anche caduta; la caduta, ascensione; la presenza, assenza; il timore, profonda e invincibile attrazione. L'esperienza di ciò che è altro culmina nell'esperienza dell'unità. I due movimenti contrari si implicano. Nel gettarsi all'indietro è già latente il salto in avanti. Il precipitarsi nell'altro si presenta come un ritorno a qualcosa dal quale siamo stati strappati. Cessa la dualità. Siamo sull'altra sponda. Abbiamo fatto il salto mortale. Ci siamo riconciliati con noi stessi» (AL, 133).

## ***Bibliografía***

N.B. *Essendo la bibliografía in più lingue, rispetto i canoni bibliografici di ogni lingua di pubblicazione.*

### ***Primaria***

#### **Monografie**

Paz, Octavio. *Al paso*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, D.F., Ediciones Era, 1973.

Paz, O. *Conjunciones y disyunciones*. Editorial Joaquín Mortiz, México D. F. 1969

Paz, Octavio. *Convergencias*, Barcelona; Seix Barral, 1991.

Paz, O. *Corriente alterna*. Siglo XXI editores, México D. F. 1967

Paz, O. *El arco y la lira*. Fondo de cultura económica, México D. F. 1956

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2001 (edición a cura di Santí, E.M.) [1950, 1959].

Paz, Octavio. *El signo y el garabato*, México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1973.

Paz, Octavio. *Estrella de tres puntas*; México D.F., Editorial Vuelta, 1996.

Paz, O. *In/Mediaciones*. Seix Barral, Barcelona 1979

Paz, Octavio. *Itinerario*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

Paz, Octavio. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

Paz, Octavio. *Ladera este*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1969.

Paz, O. *La llama doble - amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona 1993

Paz, Octavio. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Paz, O. *Lo mejor de Octavio Paz - el fuego de cada día*. Seix Barral, Barcelona 1989
- Paz, O. *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona 1974
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos* (Prologo di Carlos Fuentes), Madrid Alianza Editorial, 1983.
- Paz, Octavio. *Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*, México D.F., ediciones Era, 1968.
- Paz, Octavio. *Obras Completas*, Volúmenes I-XV, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993-2004.
- Obras completas I: La casa de la presencia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Obras completas II: Excursiones/IncurSIONes*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Obras completas III: Fundación y disidencia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Obras completas IV: Generaciones y semblanzas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Obras completas V: Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Obras completas VI: Los privilegios de la vista I*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Obras completas VII: Los privilegios de la vista II*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Obras completas VIII: El peregrino en su patria*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994
- Obras completas IX: Ideas y costumbres I*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Obras completas X: Ideas y costumbres II*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Obras completas XI: Obra poética I*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1997.

*Obras completas XII: Obra poética II*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004.

*Obras completas XIII: Miscelánea I*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999.

*Obras completas XIV: Miscelánea II*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

*Obras completas XV: Miscelánea III*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003.

Paz, Octavio, et al. *Octavio Paz: pasión crítica*. Seix Barral, Barcelona 1985

Paz, Octavio. *Primeras Letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, 1988 (Santí, E. M. ed.).

Paz, Octavio. *Posdata*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1970.

Paz, Octavio. *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Paz, Octavio. *Sombras de obras. Arte y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.

Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1994.

Paz, Octavio e Ríos, Julián. *Solo a dos voces*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999.

#### **Articoli e interviste di e con Octavio Paz**

Paz, Octavio, González Echevarría, Roberto e Rodríguez Monegal, Emir. "Interview: Octavio Paz", in *Diacritics*, Vol. 2, N° 3. (Autumn, 1972), pp. 35-40.

Paz, Octavio e Tomlinson, Charles, "Conversación en Cambridge", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 472, Octubre 1989, Madrid; pp. 105-124.

Paz, Octavio. "Nosotros: Los otros", in *Vuelta*, N° 223 (julio 1995): 14.

Paz, Octavio. "Unidad, modernidad, tradición", in *Vuelta*, N° 200 (julio 1993): 13.

## ***Secundaria***

### **Monografie**

*Octavio Paz: la dimensión poética del ensayo*. Siglo XXI editores, México D. F. 2004

*Octavio Paz viajero del presente*. Monografía degli atti per la presentazione del libro. México D.F., El Colegio Nacional, 1995.

*Tribute to Octavio Paz*, New York, Mexican Cultural Institute, 2001.

Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja: Historia y mito, valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz*, México D.F., Ediciones Era, 1978.

Bataille, Georges 2006. *The Absence of Myth. Writings on Surrealism*. New York, Verso.

Benjamin, Walter 1968. *Illuminations*. New York, Schocken

Berger, Peter L. *Le piramidi del sacrificio*, Torino, Einaudi, 1981.

Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1962.

Breton, André. 1972. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor, Michigan University press.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. Basic Books

Buck-Morss, Susan. 1991. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston, MIT Press.

Caillios, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris, Gallimard, 1987 [1938].

Calinescu, Matei. 2003 [1987]. *Five Faces o Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press.

Cohn, Robert Greer (ed) 1998. *Mallarmé in the Twentieth Century*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press.

Cohn, Robert Greer 1980. *Mallarmé's Un Coup de Dés*. New York, AMS Press.

De Certeau, Michel. 1988 [1975]. *The Writing of History*. New York, Columbia University Press.

Deleuze, Gilles. 1991. *Bergsonism*. New York, Zone Books.

Deleuze, Gilles 2006 [1962]. *Nietzsche and Philosophy*. New York, Columbia University Press.

Dussel, Enrique. 1492 *El encubrimiento del otro*. Santafé de Bogotá, Ediciones Antropos, 1992.

Flores, Ángel (ed.). *Aproximaciones a Octavio Paz*, México D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1974.

- Foucault, Michel. 2007. *The Politics of Truth*. Cambridge, Semiotext(e) MIT Press.
- Gimferrer, Pere (ed.). *Octavio Paz*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982.
- Giraud, Paul-Henri. *Octavio Paz: Vers la transparence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Gonzalez, Javier. *El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Grenier, Yvon. 2001a. *From Art to Politics. Octavio Paz and the Pursuit of Freedom*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Habermas, Jürgen 1990 [1985]. *The Philosophical Discourse of Modernity*. MIT Press, Cambridge.
- Hegel, G.W. F. 1991 [1821]. *Elements of the Philosophy of Right*. New York, Cambridge University Press.
- Hegel, G.W. F. 1977 [1807]. *Phenomenology of Spirit*. Oxford, Oxford University Press.
- Horkheimer, Max & Adorno, T.W. 2002 [1944]. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford, Stanford University Press.
- Hozven, Roberto. *Octavio Paz: Viajero del presente*, México D.F., El Colegio Nacional, 1994.
- Intersimone, Luis Alfredo. *De Ogros y Laberintos. Modernidad y Nación en Octavio Paz*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1999.
- Kant, Immanuel. *Was ist Aufklärung?* In: Foucault, Michel. 2007. *The Politics of Truth*. Cambridge, Semiotext(e) MIT Press.
- Kaufmann, Walter 1974. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton, Princeton University Press.
- Koselleck, Reinhart 1998. *Critique and Crisis. Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Cambridge, MIT Press.
- Koselleck, Reinhart 2004. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York, Columbia University Press.
- Krauze, Enrique. *La Soledad del Laberinto*, Madrid, Letras Libres Internacional, 2003.



Lefebvre, Henri. 1995. *Introducion to Modernity*. Verso, London. [Titolo originale: *Introduction à la modernité*. Les Editons de Minuit. 1961].

Lyotard, Jean François. 1990. *Duchamp's TRANS/formers*. Venice, CA, The Lapis Press. [Titolo originale: *Les transformateurs Duchamp*. Editions Le Galilée, 1977]

Machado, Antonio. *Juan de Mairena*, Madrid, Alianza editorial, 1981 [1936].

Marcuse, Herbert. 1962. *Eros and Civilization, a philosophical inquiry into Freud*. New York, Vintage Books.

Marramao, Giacomo. *Kairos: Apologia del tempo debito*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Marramao, Giacomo. *Potere e secolarizzazione le categorie del tempo*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

Martí, José. *Ensayos y crónicas*, Madrid, Cátedra, 2004.

Medina, Rubén. *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética en Octavio Paz*, México D.F., El Colegio de México, 1999.

Murillo González, Margarita. *Polaridad – Unidad, caminos hacia Octavio Paz*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Nietzsche, Friedrich 1966 [1886]. *Beyond Good and Evil*. Vintage. (Edizione italiana: *Al di là del bene e del male*, Roma, Newton, 1977)

Nietzsche, Friedrich 1967 [1887]. *On the Genealogy of Morals: A Polemic and Ecce Homo*. Vintage. (Edizione italiana: *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano, 1984)

Nietzsche, Friedrich 2007 [1873]. “On the Uses and Disadvantages of History for Life” in *Untimely Meditations*. Cambridge, Cambridge University Press. (Edizione italiana: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 1972)

Nietzsche, Friedrich 1974 [1882, 1887 2<sup>nd</sup> edition]. *The Gay Science*. Vintage. (Edizione italiana: *La gaia scienza*, Adelphi, Milano, 1965)

Nietzsche, Friedrich 1968 [1901]. *The Will to Power*. Vintage.

Nietzsche, Friedrich [1887] *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Sito web: [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1948&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1948&kapitel=1#gb_found) acceduto il 5/5/2008

O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1957

- Ortega y Gasset, José 1993 [1930]. *Revolt of the Masses*. New York, W.W. Norton.
- Oviedo, José Miguel. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid, Alianza editorial, 1990.
- Phillips, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Poniatowska, Elena. *Octavio Paz: Las palabras del árbol*, Barcelona, Editorial Lumen, 1998.
- Quiroga, José 1999. *Understanding Octavio Paz*. University of South Carolina Press.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y de la cultura en México*. México, DF. Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1976 (1934).
- Rodríguez Padrón, Jorge. *Octavio Paz*. Madrid, Ediciones Jucar, 1975.
- Rosman Silvia. 2003. *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo editora
- Ruiz de la Cierva, Maria del Carmen. *Octavio Paz: Cultura Literaria y Teoría Crítica*. CajaMurcia, Obra Cultural, 1999.
- Sanyal, Debarati. 2006. *The Violence of Modernity. Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Schärer-Nussberger, Maya. *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Stavans, Ilan. 2001. *Octavio Paz: A Meditation*. The University of Arizona Press
- Toynbee, Arnold. *An analysis of Growth*, Capítulo XI, Vol. III (1934) de *A Study of History*
- Trouillot, Michel Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon
- Vallarino, Roberto, *Conversación con Octavio Paz*, México D.F., UNAM, 1989.
- Wilson, Jason. 1986. *Octavio Paz*. G.K. Hall & Co., Boston.
- Yovel, Yirmiyahu 1998. *Dark Riddle – Hegel, Nietzsche, and the Jews*. Pennsylvania State University Press.
- Zimmer, Heinrich. *Miti e simboli dell'India*, Milano, Adelphi, 1993.

## Articoli e saggi

Alazraki, Jaime. "Para una poética del silencio", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 157-184.

Albistur, Jorge. "La imposible fijeza", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 317-323.

Astorga, Omar. "La filosofía de Octavio Paz", Riferimento Web (visitato il 5/5/2008): [http://www.institucional.us.es/araucaria/nro11/perfiles11.htm#\\_ftnref57](http://www.institucional.us.es/araucaria/nro11/perfiles11.htm#_ftnref57),

Arendt, Hannah. 1968. "Introduction: Walter Benjamin 1892-1940" in *Illuminations* (1-51). New York, Schoken.

Arendt, Hannah. 1977. "On the Concept of History", in *Between Past and Future*. New York, Penguin.

Becerra, Eduardo. "El Mono Gramático: Convocar una ausencia, interrogar un vacío", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525, marzo 1994, Madrid; pp. 33-44.

Benavides, Manuel. "Claves filosóficas de Octavio Paz", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 11-42.

Benjamin, Walter 1968 (a) [1936]. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations* (217-251). New York, Schoken.

Benjamin, Walter 1968 (b) [1939]. "Theses on the Philosophy of History" in *Illuminations*: (253-264). New York, Schoken

Berkowitz, Peter "Nietzsche's Ethics of History." *The Review of Politics*, Vol. 56, No. 1. (Winter 1994), pp. 5-27

Brobjer, Thomas "Nietzsche's View of the Value of Historical Studies and Methods". *Journal of the History of Ideas*; Apr 2004; 65, 2; Research Library, pp. 301-322

Chavarri, Raúl. "Universalismo y localismo en la nacionalidad cultural mexicana", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 90-96

Cook, Albert "The "Meta-Irony" of Marcel Duchamp", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, N° 3 (Spring 1986), pp. 263-270

Correa, Gustavo. "Las imágenes eróticas en "Libertad bajo palabra": dialéctica e intelectualidad", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 484-502.

de Man, Paul. 1971. "Literary History and Literary Modernity", in *Blindness and Insight*. Oxford University Press, Oxford. pp. 142-165.

de Toro, Fernando. "“El laberinto de la soledad” y la forma del ensayo", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo 1979, Madrid; pp. 401-416.

Duchamp, Marcel "The Creative Act" <http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm>

Flores, Félix Gabriel. "La vigilia fervorosa", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo 1979, Madrid; pp. 265-286.

Freud, Sigmund. 1899 "Screen memories" in *Standard Edition*, 3:301-322

García Sánchez, Javier. "Octavio Paz – Wittgenstein: La palabra silenciada", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo 1979, Madrid; pp. 43-63.

Goytisolo, Juan. "Ejemplaridad de Octavio Paz", in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 627, Madrid; septiembre 2002, pp. 54-74.

Grenier, Yvon. "Octavio Paz and the Changing Role of Intellectuals in Mexico", in *Discourse*, 23.2, Spring 2001b, pp. 124-143.

Grenier, Yvon. "Octavio Paz: An Intellectual and his Critics", in *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* Vol. 21, Issue 1, Winter 2005, pp. 251-267

Grenier, Yvon. "The Romantic Liberalism of Octavio Paz", in *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* Vol. 17(1), winter 2001, pp. 171-191.

Gullón, Ricardo. "The Universalism of Octavio Paz", in *Institute of Latin American Studies*, University of Texas at Austin, 1973, pp. 584-599.

Habermas, Jürgen "Modernity versus Postmodernity", in *New German Critique* No. 22. Special Issue on Modernism (winter 1981); pp. 3-14.

Harootunian, H. "The Benjamin Effect: Modernism, Repetition, and the Path to Different Cultural Imaginaries" in Steinberg, M. (ed.) 1996. *Walter Benjamin and the Demands of History* Cornell University Press; pp. 62-87.

Jaimes, Hector. "Octavio Paz: El mito y la historia en *El laberinto de la soledad*", in *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, N° 194-195, enero-junio 2001; pp. 267-280.

Kittsteiner, H. "The Allegory of the Philosophy of History in the Nineteenth Century" in Steinberg, M. (ed.) 1996. *Walter Benjamin and the Demands of History* Cornell University Press; pp. 41-61.

Kourim, Zdenek. “Meditatio Poética de Octavio Paz”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 223-239.

Lafer, Celso, e de campos, Aroldo. “Conversación sobre Octavio Paz”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 558, Madrid; pp. 7-27.

*La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, N° 338, abril 2003, México. Numero interamente dedicato a Octavio Paz.

Malpartida, Juan. “El cuerpo y la historia: dos aproximaciones a Octavio Paz”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 466, abril 1989, Madrid; pp. 45-56.

Malpartida, Juan. “La voz fundamental”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 487, enero 1991, Madrid; pp. 7-12.

Malpartida, Juan. “Por el camino del medio”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525, marzo 1994, Madrid; pp. 45-50.

Martin, Sabas. “El presente es perpetuo”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 240-253.

Martínez Torrón, Diego. “Escritura, cuerpo del silencio”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 122-144.

Matamoro, Blas. “Desnudemos a la novia”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 472, octubre 1989, Madrid; pp. 112-117.

Matamoro, Blas. “El espejo que soy me deshabila”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525, marzo 1994, Madrid; pp. 23-31.

Matamoro, Blas. “Materiales para una teoría poética”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 254-264.

Matamoro, Blas. “Octavio Paz: del arquetipo a la historia”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 367-368, enero-febrero 1981, Madrid; pp. 1-14.

Mejia Valera, Manuel. “El pensamiento filosófico de Octavio Paz”, in *Cuadernos Americanos*. México, 1980, 17 pagine, senza numerazione.

Merlino, Mario. “El numero, la pausa”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 206-222.

Monsiváis, Carlos. “Octavio Paz y la izquierda”, in *Letras Libres*, N° 4, abril 1999, pp.30-36.

Najt, Miriam. “¿Una trampa verbal?: “La fijeza es siempre momentánea””, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 111-121

Paternain Alejandro. “El camino y la arboleda (Notas sobre la prosa de Octavio Paz)”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 629-641.

Paternain Alejandro. “Octavio Paz: La fijeza y el vértigo”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 275, mayo 1973, Madrid; pp. 427-441.

Salas, Horacio. “Historia de una desmesura”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 185-198.

Santí, Enrico Mario. “An intellectual Biography of Octavio Paz: Conversation with Enrico Mario Santí”, in *The Centennial Review*, fall 1992; pp. 541-555.

Santí, Enrico Mario. “Between the Yogi and the Commissar: Octavio Paz and the Bow and the Lyre”, in *Latina American Program Working Papers*, N° 186, 1990, Washington; pp. 1-16.

Santí, Enrico Mario. “Libertad en el laberinto”, in *Anuario de la Fundación Octavio Paz* (2001, 3)

Segade, Gustavo. “La poética de Octavio Paz: Una estética contemporánea”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 145-156

Selnes, Gisle. “Octavio Paz and the End of Modernism”, in *Neophilologus* N° 89, 2005; pp. 549-562.

Schaerer-Nussberger, Maya. “De la perfección de lo finito a la imperfección”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 525, marzo 1994, Madrid; pp. 7-21.

Steinberg, M. (a) “Introduction: Benjamin and the Critique of Allegorical Reason” in Steinberg, M. (ed.) 1996. *Walter Benjamin and the Demands of History* Cornell University Press; pp. 1-23.

Steinberg, M. (b) “The Collector as Allegorist: Goods, Gods, and the Objects of History” in Steinberg, M. (ed.) 1996. *Walter Benjamin and the Demands of History* Cornell University Press; pp. 88-118.

Stevens, Jacqueline “On the Morals of Genealogy”, in *Political Theory*, Vol. 31, No. 4. (Aug., 2003), pp. 558-588.

Tamayo Vargas, Augusto. “Octavio Paz sumergido en el meollo de la cultura iberoamericana”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 77-89.

Tijeras, Eduardo. “La progresión del pensamiento que se destruye a si mismo”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 106-110.

Valdivieso, Jorge. “Posdata: Signo, símbolo y alegoría de la realidad mexicana”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 642-658.

Vila Selma, José. “Interrogantes en torno a la dinámica de la historia en Octavio Paz”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 343-345, enero-marzo1979, Madrid; pp. 1-13.

### ***Opere di Paz tradotte in lingua italiana***

*Opere di Octavio Paz*, Genova, Il Melangolo, 1984.

Paz, Octavio, *Alla ricerca del presente. Scritti e interviste*, Datanews, 2006.

Paz, Octavio, *Apparenza nuda: l' opera di Marcel Duchamp*, Milano, SE, 1990.

Paz, Octavio, *Chuang-Tzu, vita dell' uomo che diventò perfetto*, Milano, Mondadori, 2000.

Paz, Octavio, *Congiunzioni e disgiunzioni*, Genova, Il Melangolo, 1984.

Paz, Octavio, *Ignoto a sé stesso*, Genova, Il Melangolo, 1988.

Paz, Octavio, *Il fuoco di ogni giorno*, Milano, Garzanti, 1992

Paz, Octavio, *Il labirinto della solitudine*, Milano, Silva editori, 1961/ Milano, Il Saggiatore 1982/ Milano, Mondadori, 1982 .

Paz, Octavio, *In India*, Parma, Guanda, 2001.

Paz, Octavio, e Macadam, Adam, *Intervista con Octavio Paz*, Roma, Minimum Fax, 1996.

Paz, Octavio, *La duplice fiamma: amore ed erotismo*, Milano, Garzanti, 1994/ ES, 2006.

Paz, Octavio, *L'arco e la lira*, Genova, Il melangolo, 1991.

Paz, Octavio, *Libertà sulla parola*, Parma, Guanda, 1965.

Paz, Octavio, *Octavio Paz*, Torino, UTET, 1995.

Paz, Octavio, *Passione e lettura: sul riso, il linguaggio e l'erotismo*, Milano, Garzanti,

1990.

Paz, Octavio, *Piedra del Sol, Pietra di sole*, il Filo, Roma, 2006.

Paz, Octavio, *Una terra, quattro o cinque mondi*, Milano, Garzanti, 1988.

Paz, Octavio, *Suor Juana Ines de la Cruz o le insidie della fede*, Milano, Garzanti, 1991.

Paz, Octavio, *Vento cardinale ed altre poesie*, Milano, Mondadori, 1984.

### ***Bibliografia critica su Paz in in lingua italiana***

Puccini, Dario. "Octavio Paz", in *Belfagor*, casa editrice Leo S. Olschki, settembre 1999, Firenze; pp. 549-581.

Addolorato, Annelisa. *La parola danzante: Octavio Paz tra poesia e filosofia* Milano, Mimesis morfologie, 2001.