

## Josefina Plá, naufraga aggrappata a un paesaggio

*Francesca Di Meglio*

Università di Firenze (<[francesca.dimeglio@unifi.it](mailto:francesca.dimeglio@unifi.it)>)

### *Abstract*

In Josefina Plá's poetry very few verses refer to the subtropical landscape of Paraguay, where she arrived after her marriage to the Paraguayan ceramist Andrés Campos Cervera in 1927. The European rose dominates her early poems as a symbol of passion at first and then of frustrated maternity, in contrast to the fertile and dehiscent nature of this South American country. After her husband's untimely death, allusions to her native Canarian seascape – on which she might have modelled her impressions and perceptions – become more and more frequent, and her own anatomy is often replaced by the topography of the tiny, rocky and desert islands where she spent her childhood, absorbing from the sea not only her thirst for new horizons but also a salty, painful destiny. Landscape, considered as a fragment of nature or as a picture, becomes a metaphor of life itself, which the poetess regards as a definite, framed manifestation of absolute Time and Space.

Keywords: *Canarian seascapes, frustrated maternity, landscape as a metaphor of life, Plá*

### *1. Contaminazione di paesaggi*

Nella colonia spagnola della Asunción del XVI secolo le donne europee erano pochissime e, quando sbarcavano in Paraguay, si ritrovavano sole, in un mondo profondamente diverso dal proprio, caratterizzato in particolare dalla massiccia presenza della popolazione indigena e da una flora esuberante, quasi paradisiaca: un contrasto che accentuava la nostalgia per la patria lontana. Le prime colone giunte dalle Canarie alla fine del XVII secolo o agli inizi del XVIII, placavano il proprio senso di malinconico rimpianto dedicandosi al ricamo di Tenerife, l'unico modo loro concesso per "continuare a sentirsi unite attraverso il sentimento, la nostalgia e l'inconscio con quanto avevano

lasciato”<sup>1</sup> (“continuar sentimental, nostálgica y subconscientemente unido a lo que se ha dejado”, Plá 1992a, 64). Presto insegnarono quell’arte anche alle indigene guaraní, che la ribattezzarono *ñandutí* (letteralmente “ragnatela”). Fu così che col tempo il merletto si arricchì di elementi del paesaggio locale: motivi floreali, come quelli di guaiava, zafferano, cocco, passiflora, mais, palma e giacinto d’acqua; motivi zoomorfi, come chioccioline, ragni, scorpioni, trampolieri e *ñandú*; formicai e becchi di pappagallini, impronte di vacca, zecche e persino ani di rana; nicchie e altarini votivi o alimenti, come la chipa (il tipico tarallo di farina di mais e formaggio). Il ricamo divenne così un linguaggio ibrido attraverso il quale le donne, investendo del loro sentimento il paesaggio circostante, esprimevano in silenzio la solitudine, il sacrificio, il rimpianto, la monotonia della vita, ma anche le loro fantasie sognanti e il bisogno di ritagliarsi uno spazio intimo ed inviolabile di libertà.

El ñandutí es la geografía-laberinto de la perfecta soledad. El *sol* o rueda básica repite en el encaje, como en la vida, la ronda cotidiana, iluminando días iguales, que la mujer trata de diversificar, entretejiendo y engalanando sus radios, y dando origen – con el único recurso de la urdimbre – a infinitas figuras inevitablemente estilizadas, a veces en grado un tanto fantástico, pero que en el subconsciente de la tejedora diseñan su perfecta identidad. Estos motivos configuran un mundo vivencial, y en él un panorama imagístico y psicológico femenino, donde halla su ámbito la creatividad aherrojada o simplemente no solicitada o estimulada por otras motivaciones extrínsecas. Un mundo de imágenes familiares e inmediatas que dan la medida patética y acariciada secretamente de sus experiencias, de sus nostalgias, de su inmolación cotidiana. (Plá 1992a, 69)

Lo ñandutí è la geografía-laberinto della perfetta solitudine. Il *sole* o ruota básica ripete nel ricamo, come nella vita, la circolarità quotidiana, illuminando giorni uguali che la donna cerca di diversificare, intrecciandone e adornandone i raggi, e creando – col solo supporto dell’ordito – infinite figure inevitabilmente stilizzate, a volte di tipo nettamente fantastico, che però nel subconscio della tessitrice disegnano la sua perfetta identità. Tali motivi configurano un mondo di esperienze vissute, e in esso un panorama imagistico e psicologico femminile, dove trova il proprio spazio la creatività soggiogata, o semplicemente non sollecitata o stimolata da altre motivazioni estrinseche. Un mondo di immagini familiari e immediate che danno la misura patetica e segretamente accarezzata delle loro esperienze, delle loro nostalgie, della loro immolazione quotidiana.

Per Josefina Plá, nata nel faro della Isla de Lobos dell’arcipelago canario e arrivata ad Asunción nel 1927 – dopo aver sposato per procura il ceramista

<sup>1</sup> Qualora non altrimenti specificato, la traduzione è dell’autrice.

paraguaiano Andrés Campos Cervera (1888-1937)<sup>2</sup> – trovare lo *ñanduti* – “figlio incantevole di un ricamo patrio, cresciuto meravigliosamente lontano dal luogo d’origine” (“hijo entrañable de un encaje patrio, crecido maravillosamente lejos de su origen”, Plá 1984c, 41) – fu come “riconoscere un indumento perduto” (“reconocer una prenda perdida”, *ibidem*), nel cui tessuto “l’ordito rappresenta[va] l’acculturazione” – ovvero l’assimilazione del linguaggio figurativo spagnolo – “e la trama l’elemento autoctono” (“la urdimbre es la aculturación y la trama, lo autóctono”, González 2008, 61). Nel tesserlo Josefina Plá creava con l’ago un ponte di sottili fili bianchi tra i suoi due mondi, fondendoli sul telaio in un’impalpabile rete di contaminazioni, simbolo di quella stessa “dualità spirituale” (“espiritual dualidad”, Plá 1992a, 73) caratteristica della cultura meticcias paraguaiana che la scrittrice avrebbe sempre messo in luce – nel tentativo di rintracciarvi l’apporto iberico – tanto nell’opera narrativa, quanto nei saggi sul barocco ispano-guaraní o su Ruy Díaz de Guzmán, o nelle ceramiche dedicate all’arte figurativa dell’estinta etnia payaguá. Eppure, Josefina Plá, acclamata donna-ponte tra cultura meticcias ed europea, nonché anima del rinnovamento culturale del Paraguay per più di mezzo secolo, nella sua intera opera poetica mantenne sempre separati quei due universi, quasi che la Spagna rappresentasse il suo mondo interiore – quello più autentico dell’infanzia, degli affetti più cari, dell’identità culturale – e il Paraguay fosse un estraneo e a volte ostile mondo esteriore.

## 2. I paesaggi marini dell’infanzia come fondamento dell’identità

Josefina Plá, che aveva vissuto nei vari fari di cui il padre Leopoldo era stato guardiano e si era spostata durante l’infanzia e l’adolescenza dalle Canarie alle coste basche e all’Andalusia, portò sempre nel cuore i paesaggi spagnoli, soprattutto marini.

Creo que ha ejercido una influencia muy grande en mi vida el haber nacido junto al mar y junto a él haber vivido por lo menos diecisiete años. El color y el rumor del mar me tatuaron en algún lugar del ser ciertos símbolos o cifras de emoción de los cuales me sería tan difícil desprenderme como de mi propio nombre. (Plá 1984b, 515)

Penso che abbia esercitato un’influenza molto grande sulla mia vita l’essere nata vicino al mare e avervi vissuto accanto per lo meno diciassette anni. Il colore e il rumore del mare mi hanno tatuato in qualche luogo dell’essere dei simboli o cifre emotive da cui mi sarebbe tanto difficile staccarmi quanto dal mio proprio nome.

<sup>2</sup>In *El espíritu del fuego* (1992b [1977]), Josefina Plá racconta di aver conosciuto Campos Cervera a Villajoyosa (Alicante) nell’estate del 1924, quando l’artista – allora già quasi trentenne – studiava presso la Escuela de Cerámica di Manises (Valencia).

La poetessa interpretò il fatto d'essere nata nel faro Martiño della minuscola Isla de Lobos come un segno del destino, quasi confermando quanto sosteneva un altro grande canario, il poeta Pedro García Cabrera:

El medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. Símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida. [...] La imagen primaria del hombre se modela de su paisaje nativo y a ella reduce – amoldada – las percepciones y las impresiones. Siempre. (García Cabrera 2005, 19)

L'ambiente imprime all'uomo un simbolo primario, un determinato modo di essere. Simbolo primo che si trascinerà dietro per tutta la vita. [...] L'immagine primaria dell'uomo si modella a partire dal suo paesaggio natio e ad essa si riducono – adattano – le percezioni e le impressioni. Sempre.

L'impressione di Josefina Plá era che la madre Rafaela avesse attinto dalle onde dell'oceano quello che, immerso nel tramonto, sarebbe divenuto il suo sangue (“bevve mia madre il sorso delle mie vene / tingendolo nel crepuscolo nascente”; “tomó mi madre el sorbo de mis venas / tiñéndolo en crepúsculo naciente”, Plá 1996b, 427), mentre il celeste delle acque le si sarebbe trasferito nelle iridi, tunnel d’“alga, spuma, sabbia” (“ova, espuma, arena”, *ibidem*) attraverso cui avrebbe poi trasmesso il colore del mare lontano anche al figlio Ariel. Ma alla “gran nutrice verde” (“gran nodriza verde”, *ivi*, 106), oltre che due grotte per gli occhi, Josefina rubò, per la propria “bocca di sale, uno dei [s]uoi molli anemoni dalla fredda bruciatura” (“Para mi boca de sal, una / de tus blandas anémonas de fría quemadura”, *ibidem*). Come scrisse, infatti, in “Los dones”, crescendo “la vista del mare libero mi dilatò lo sguardo; / l’anima mia, dalle sue acque di sale venne trapassata” (“La visión del mar libre me alargó la mirada; / mi alma, de sus salmueras quedóse traspasada”, *ivi*, 36). Il mare materno, nutrice e culla, e poi compagno di giochi e d’avventure, non solo le trasmise la sete di nuovi orizzonti e insieme la cecità di una passione tempestosa, ma la battezzò anche col sale di un destino che si sarebbe rivelato amaro. La vita, infatti, non le avrebbe risparmiato “sale nelle fonti del [s]uo azzurro paesaggio” (“sal en las fuentes de tu azul paisaje”, *ivi*, 100), ovvero lacrime nei giovani occhi innamorati, illusi e sognanti.

Una volta attraversato, l’oceano rappresentò la lontananza dai propri cari e l’ostacolo insormontabile che la separava dalla Spagna, ribadendole con la sua sola immensa presenza sia l’impossibilità di tornare indietro cambiando il corso del proprio destino, sia la necessità di far fronte alla vita scelta al di qua dell’Atlantico. La nostalgia del mare fu per lei costante, come per le prime colone spagnole o come per il castigliano don Blas protagonista del racconto “La mano en la tierra” del 1952 (Plá 1996a [1963], 15-22).

El recuerdo del mar le abre ense-  
guida en el pecho una ancha grieta  
azulverde y salada. Nunca más lo  
volverá a ver: de ello está ahora  
seguro. [...] y con cada  
camalote que pasa boyando  
manda una saudade al mar lejano.  
Al mar de su sed, que no sabe ya si  
es el mar azulsueño mediterráneo o  
el mar verdefuria, loco de soledad,  
que sorteó en su remoto viaje de  
venida. Qué lejos está todo eso.  
(Plá 1996a, 15-16)

Il ricordo del mare gli apre subito nel  
petto un'ampia crepa verdazzurra e  
salata. Mai più lo rivedrà: ne è ormai  
sicuro. [...] e con ogni giacinto d'acqua  
che passa galleggiando manda un  
pensiero nostalgico al mare lontano. Al  
mare della sua sete, che non sa più se  
sia il mare celestesogno mediterraneo o  
il mare verdefuria, pazzo di solitudine,  
al quale era scampato durante il suo  
remoto viaggio d'arrivo. Com'è lontano  
tutto ciò. (Trad. it. di Di Meglio in Plá  
2013, 31-32)

### 3. *Il contrasto tra la propria aridità e le deiscenze tropicali*

Pochissimi sono, invece, nell'opera poetica di Josefina Plá i riferimenti al paese latinoamericano, con la sua flora opulenta, le foreste subtropicali sterminate, i sentieri di "tiepida terra rossa" ("roja tierra tibia", "Trópico", Plá 1996b, 100), la pianura sconfinata e praticamente priva di rilievi in cui si perde qualche misera casupola col tetto di paglia e il pavimento di terra battuta, umile ma ornata dall'immane lusso d'una pergola di gelsomino ("El ranchito"); e poi i fiumi immensi, "fiumi di cocodrilli e di tartarughe lente" ("ríos de cocodrilos y de tortugas lentas", "Trópico", *ibidem*), che – come serpenti ricoperti di squame in cui si riflette un cielo di piombo fuso – scorrono eterni, nella loro morte continua ("Serpiente río"), indifferenti alle caduche vicende umane. Ma, come percepiva l'*hidalgo* don Blas, c'era, nel sublime di quell'Eden tropicale poco antropizzato, qualcosa d'estraneo all'esperienza europea, che il mancato *conquistador* cinquecentesco individuava, tra l'altro, nell'improduttività di una terra prodiga solo in apparenza e nell'esuberanza di fiori che cadono dalle chiome degli alberi senza dare frutti.

Son tierras de un rico verdor; tan  
verde, que creerías guardaron para sí  
todo el verdor que les falta a tus  
tierras castellanas. Y hay flores y  
bestias extrañas, tal cual las debió  
ver nuestro padre Adán al despertar  
crecido y sin remordimiento en aquella  
mañana primera.

Sono terre d'un verde rigoglioso; così  
verdi da farti credere che abbiano  
tenuto per sé tutto il verde che manca  
alle tue terre castigliane. E ci sono fiori  
e bestie strane, come dovette averle  
viste nostro padre Adamo quando si  
risvegliò cresciuto e senza rimorso  
quella prima mattina.

Pero los crepúsculos rápidos y excesivamente coloreados no conocen el ritmo lento y señorial de los cielos nuestros y sus árboles enloquecidos como si se hubiesen hecho yelmo de un pedazo de aurora, sólo son eso: flor; no portan fruto que te alimente y satisfaga... (Plá 1996a, 19)

Ma i tramonti rapidi ed eccessivamente colorati non conoscono il ritmo lento e solenne dei nostri cieli e i loro alberi impazziti come se si fossero fatti elmo d'un pezzo d'aurora, questo solo sono: fiore; non recano frutto che ti alimenti e sazi... (Trad. it. di Di Meglio in Plá 2013, 36)

L'accenno agli alberi locali dalle fioriture coloratissime evoca il *chivato* (*Delonix regia*) dai grossi fiori rossi e, tra le *Bignoniaceae*, il *jacarandá* (*Jacaranda mimosifolia*), con le sue campanule lilla, e il *tajy* o *lapacho* sia giallo (*Handroanthus albus*) che rosa (*Handroanthus heptaphyllus*): tutte piante dai frutti legnosi, capsule non commestibili, che, una volta aperte, disperdono al suolo centinaia di semi alati, paragonati da Josefina Plá a farfalle ("Farfalle semi / salpano e salpano lievi / verso un tempo senza tempie"; "Mariposas simientes / zarpan que zarpan tenues / hacia un tiempo sin sienes" ["Biografía"], Plá s.d., 81). L'inusuale aggettivo "deiscente", che indica tale apertura e disseminazione spontanea, compare quattro volte nella poesia di Josefina Plá: associato alla notte ("e nella notte deiscente / conficca la luna verde, / conficca, il suo unico dente"; "y en la noche dehiscente / clava la luna verde, / clava, su único diente", *ibidem*); al sole ("il sole era corimbo di stelle sorridenti / e gli astri i petali di un pazzo sole deiscente"; "el sol era corimbo de luceros sonrientes / y los astros los pétalos de un loco sol dehiscente", "Sé que te amé", Plá 1996b, 325); alla poesia ("Come il sesso – tua piaga d'eternità prigioniera – / temerai il verso, tizzone deiscente"; "Como al sexo – tu lliga de eternidad cautiva – / al verso temerás, dehiscente ascua", "Y temerás al poema", Plá s.d., 28); e, col significato opposto, riferito alle aurore ("Calce di morti orizzonti, di indeiscenti aurore / ti dissanguò le tempie"; "Cal de horizontes muertos, de indehiscentes auroras / te desangró las sienes", "El poema de la muerte única y tuya", Plá 1996b, 430).

In quest'ultimo caso, le aurore ritenute incapaci di aprirsi da sé una volta giunte a maturazione e di lasciar cadere i propri semi (quasi fossero frutti o organi vegetali destinati a marcire), appartengono al paesaggio interiore della poetessa – fortemente in contrasto con la prolificità dell'ambiente subtropicale – e rimandano al tempo passato, quando – "ardente padrona di mille aurore" ("encendida dueña de mil auroras", *ivi*, 87) – invano aveva desiderato un figlio dal marito. Metafora di un mancato concepimento o di una gravidanza interrotta precocemente, l'aurore indeiscente, "l'alba miracolosa che non riesce a farsi pieno giorno" ("el alba milagrosa / [...] no concluye de tornarse día", "La triple tortura", *ivi*, 74) ricorre spesso, accanto alla stella e alla rosa, nel canzoniere d'esordio di Josefina Plá pubblicato nel 1934.

#### 4. Lo sfiorire dei sogni

In *El precio de los sueños* (1934), la regina europea dei fiori è inizialmente scelta per veicolare la dolcezza dell'amore giovanile ("Per baciarti, come il petalo: / soffice, fragrante, silenziosa"; "Para besarte, como el pétalo: / suave, aromada, silenciosa", "Como he de ser", ivi, 27), ma anche l'ardente passione per il marito che l'attende nel lontano Paraguay e l'ansia incontenibile della deflorazione. "Che alba schiuderà le rose del mio orto chiuso [...]" ("¿Qué alba abrirá las rosas de mi huerto cerrado [...]"?, "Hora que acaso nunca seas", ivi, 48) si domanda la poetessa, da una parte riprendendo l'immagine biblica dell'*hortus conclusus* (che nel *Cantico dei Cantici* fa riferimento alla verginità di Maria), e dall'altra associando l'elemento maschile alla luce feconda del primo mattino che fa sbocciare il metaforico giardino della sessualità femminile. Di quindici anni più grande, Andrés Campos Cervera – sotto le cui mani da demiurgo abitate a plasmare la creta, la giovane moglie si sente "statua calcinata dal tuo desiderio" ("Estatua calcinada de tu anhelo", "Toda yo soy tu obra", ivi, 28) – "aveva battezzato la retina nell'esplosione solare del tropico" ("había bautizado su retina en la explosión solar del trópico", Plá 1957) ed è associato, oltre che agli aromi del muschio e del "virile eucalipto" ("viril eucalipto", "Desde cuando", Plá 1996b, 89), alla feconda luce dell'alba tropicale che fa schiudere le corolle. Così, Josefina scrive: "Sono la rosa, tu l'alba" ("Soy la rosa, tú el alba", "Más cerca una jornada", ivi, 27) e sogna una gravidanza che coroni la propria felicità ("Gravida di dolcezze, la mia anima è ramo carico / d'un frutto pronto a maturare"; "Grávida de dulzuras, mi alma es rama cargada / de fruto presto a madurar", "Vernal", ivi, 47). Quel sogno "era splendido. In suo nome nell'anima mia le corolle spalancate / avevano le rose da me credute / per sempre brinate. Le mie viscere erano tornate / a sentirsi capaci di un miracolo, per suo tramite" ("[...] Era hermoso. A su nombre en mi alma abrieron / sus corolas las rosas que pensé / para siempre escarchadas. Mis entrañas volvieron / a sentirse capaces de milagro, por él", "Aquel sueño", ivi, 74).

Ma presto Josefina finisce con l'arrendersi all'evidenza e guarda morire i propri sogni, come petali che si staccano da una rosa ("Ti guardo morire, sogno / che fosti / tutta me – come fu tronco ogni falò, / e pozzanghera ogni nube – in un travasamento / impercettibile, morbido, come uno sfogliarsi di rosa, / in un fremito di trafitta farfalla"; "Morir te miro, ensueño / que fue yo toda – como fue tronco toda hoguera, / y charco toda nube – en un trasvasamiento / imperceptible, blando, como un deshojamiento de rosa, / en un temblor de atravesada mariposa", "Sueño", ivi, 55). Passano le primavere, e la rosa di Josefina non dà frutti, quasi che, invece di subire l'incantesimo della luna feconda come naturalmente accade ai più umili fiori ("Por una vida"), fosse condannata a sfogliarsi e a sfiorire, inutile, sterile. E così, con la sua "ronda malinconica in cielo" ("ronda melancólica en el cielo", "Un día", ivi,

80), la luna, simbolo di fertilità, pare quasi scandire un tempo femminile di frustrazione e inappagamento: Josefina piangerà sempre “la penitenza lunga lune del suo ventre” (“la penitencia larga de lunas de su vientre”, “Imposible ausente”, *ivi*, 87) durante la relazione con Andrés. Ripetutamente la sua luna si spegne (“Stregato ruscello / dove muoiono gli uccelli / e si spegne la luna...”; “Empayenado arroyo / donde mueren los pájaros / y se apaga la luna...”, “Tríptico del renacer en sombra”, *ivi*, 91) e la “stella che allunga il proprio richiamo” (“Hay una estrella que su llamado alarga”, “Amar”, *ivi*, 97) – metafora del figlio tanto desiderato – rimane nell’oscurità. “E il pugno / di riso delle stelle / nessuna spigolatrice lo raccoglie nelle albe” (“y el puñado / de arroz de las estrellas / ninguna espigadora lo recoge en las albas”, “Hay una noche”, *ivi*, 116). Il sogno le è scivolato via, fluido, inarrestabile, tanto che in “Qué sabes tú” la poetessa si paragona ad “acqua che [...] non riesce a trattenere in sé nemmeno una stella” (“agua que [...] no puede guardarse ni una estrella”, *ivi*, 99). Il suo utero vuoto è una “coppa che non ha saputo colmarsi di purezza” (“vaso que no ha sabido colmarse de pureza”, “Soy”, *ivi*, 73) e lei non è altro che un “fascio di inutili rose, che appassiscono nell’ombra” (“[h]az de inútiles rosas, agostándose en sombra”, *ibidem*).

Il contrasto tra la natura esterna, col roseto “che di nuovo ardore fiammeggia” (“que en nuevo ardor flamea”, “Verás”, *ivi*, 76) e la propria infecunda femminilità, fa sì che la poetessa, che ha “reciso la [sua] rosa più precoce” (“corté mi rosa más temprana”, “El rescate”, *ivi*, 417) si senta “più miserabile delle erbacce delle aie” (“más miserable que el yuyo de las eras”, “Verás”, *ivi*, 76), cui è dato rinverdire ciclicamente. Se dapprima, per la giovane sposa, la rosa rappresentava la passione amorosa, ora, per la madre frustrata che nonostante tutto continua a sognare (“Dormo occhi che non ho mai visto / nel roseto caldo del mio seno”; “Duermo unos ojos que jamás he visto / en el rosal caliente de mi seno”, “Mi soneto”, *ivi*, 103) simboleggia la capacità di procreare, una virtù talmente indissolubile dalla femminilità da identificarsi con la donna stessa, roseto che quotidianamente sfiorisce (“rosal despetalado con cada alba”, “Oficio de mujer”, *ivi*, 379) e che con la morte si riduce a “polvere di rosa” dispersa “per il mondo” (“polvo de rosa por el mundo”, “Los rostros”, *ivi*, 213). Il fiore europeo appare, dunque, avvolto da un alone di malinconia: evoca sacrifici, rinunce, sogni infranti, inappagamento; e, per la Josefina rimasta vedova dopo la precoce scomparsa di Andrés nella Spagna sconvolta dalla guerra civile, anche morte: “tra le dita un roseto di morte” (“entre los dedos un rosal de muerte”, “Qué sabes tú”, *ivi*, 100). Di contro, tra le “corolle turgide come sessi” (“corolas túrgidas como sexos”, “Trópico”, *ibidem*), la tropicale orchidea (dal greco *orchis* “testicolo”), simbolo d’erotismo e d’esotismo insieme, “sommigliante al sesso che qualche volta ho sognato” (“semejante al sexo que alguna vez soñé”, “Orquídea ángel sexo extranjera”, *ivi*, 217), diviene, per la poetessa, metafora di una sorte che a lei non è toccata.



Por un mortal paisaje  
de sueños sin mañana  
ha de orientar tu brújula  
la gran ternura inútil.  
("Tríptico del renacer en sombra", ivi, 91)

Attraverso un mortale paesaggio  
di sogni senza domani  
orienterà la tua bussola  
la grande tenerezza inutile

##### 5. Il paesaggio tellurico dell'infanzia si fa paesaggio interiore di desolazione e solitudine

Privata della luce di un figlio, Josefina dissemina già nei versi di *El precio de los sueños* immagini agresti che evocano paesaggi bui, freddi, sterili. A volte trova un correlativo oggettivo in un terreno arido, desolato, come se il suo corpo, sconquassato da Andrés come la terra da un aratro, fosse ridotto ad un campo di stoppie ("Rastrojo") o a una "piaga di semina" ("Ilaga de siembra", "Todo puedes hacerlo", ivi, 104), e il suo amore fosse marchiato da un inesorabile destino di "precoce mietitura" ("precoz siega", "Las hermanas muertas", Buzó Gómez 1959 [1943], 236), d'"inutile semina" ("inútil siembra", *ibidem*). Altrove si definisce "oscura / affamata di stelle, come una caverna" ("obscura / hambrienta de estrellas, como una caverna", "Yermo", Plá 1996b, 46) o una spelonca col petto ghiacciato ("El mio petto, ghiacciaio / dove si accumula, plurisecolare, / la neve di ogni letale stagione!..."; "¡Mi pecho, glaciar / donde se acumula, multiseccular, / la nieve de toda letal estación!...", ivi, 47), rievocando, per esprimere il proprio senso di colpa misto a frustrazione, paesaggi attinti dalle memorie dell'infanzia, come la "grotta che offre misteri inesistenti" ("Una gruta ofreciendo misterios que no están", "Infancia", ivi, 281).

Già Chateaubriand nel suo *Voyage en Italie* aveva affermato che "ogni uomo porta in sé un mondo composto di tutto ciò che ha visto e amato, al quale fa ritorno costantemente, per quanto percorra e sembri abitare un mondo straniero" ("chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger", Chateaubriand 1835 [1827], 335). Lo stesso Lévi-Strauss confermò in *Tristi Tropici*:

Autant les hommes et les paysages à la conquête desquels j'étais parti perdaient, à les posséder, la signification que j'en espérais, autant à ces images décevantes bien que présentes s'en substituaient d'autres, mises en réserve par mon passé et auxquelles je n'avais attaché aucun prix quand elles tenaient

Tanto più gli uomini e i paesaggi alla conquista dei quali ero partito perdevano, a possederli, il significato che me ne aspettavo, tanto più a queste immagini deludenti, anche se reali, se ne sostituivano altre, tenute in riserva dal mio passato e alle quali non avevo attribuito alcun valore quando apparte-

encore à la réalité qui m'entourait. En route dans des contrées que peu de regards avaient contemplées, [...] je [...] apercevais [...] des visions fugitives de la campagne française que je m'étais déniée, ou des fragments de musique et de poésie qui étaient l'expression la plus conventionnelle d'une civilisation contre laquelle il fallait bien que je me persuade avoir opté, au risque de démentir le sens que j'avais donné à ma vie. (Lévi-Strauss 1955, 451)

nevano ancora al mondo che mi circondava. Viaggiando per paesi che pochi avevano contemplato [...] scorgevo [...] solo visioni fugaci della campagna francese che mi ero negata, o frammenti di musica o di poesia che erano l'espressione più convenzionale d'una civiltà contro la quale avevo optato, e dovevo persuadermene, per non correre il rischio di smentire il senso che avevo dato alla mia vita. (Trad. it. di Garufi in Lévi-Strauss 2011, 322)

Al pari di Lévi-Strauss, ossessionato nel bel mezzo del Mato Grosso brasiliano da una melodia di Chopin che gli sembrava riassume tutto quanto aveva lasciato dietro di sé, Josefina Plá fece spesso ritorno, nei propri versi, alle isole dell'infanzia, dalle quali aveva mutuato il carattere d'insularità e di austera solitudine che sempre la contraddistinse.

Estoy volviendo siempre.  
Volviendo a aquella que quedó muy  
lejos;  
no sé cuándo, ni dónde:  
al volver de un camino, una mañana  
al despertar, no sé...  
("Estoy siempre volviendo", Plá 1996b, 436)

Sto sempre tornando.  
Tornando a colei che è rimasta molto  
lontano;  
non so quando, né dove:  
al ritorno da un sentiero, un mattino  
al risveglio, chissà...

A poco a poco, soprattutto dopo la perdita di Andrés e con l'avanzare degli anni, quando la sua carne è "una zolla calda in cui il germoglio della tristezza, lentamente, / tremolando, nasce" ("un terrón caliente / en que el brote de la tristeza, lentamente, / trémulamente, nace", s.t., ivi, 411), riemerge il paesaggio delle isole minori delle Canarie (Lobos, Lanzarote e Alegranza) in cui aveva trascorso i primi cinque anni di vita, con le spiagge di sabbia dal "ventre biondo e sempre sterile" ("el vientre rubio y siempre estéril", "Herederó", ivi, 145), col loro territorio vulcanico, brullo, semidesertico, battuto dagli alisei e scuro di rocce basaltiche ricordate come giganti mostruosi ("Rocce come colossi che hanno perduto il volto / e in cui solo resta la mole del mostro"; "Rocas como colosos que perdieron el rostro / y en las que sólo queda el tamaño del monstruo", "Infancia", ivi, 281), colossi di pietra scura da cui la poetessa pare aver ereditato la volontà granitica, l'incrollabile forza di procedere per la propria strada senza cedere a compromessi, la capacità di rimanere salda sulle proprie posizioni e sempre coerente con se stessa, oltre

che la resistenza alla solitudine, alle avversità e ai rovesci del destino. Quelle rocce sempre vive nella memoria simbolegheranno l'eternità, il Tempo usurario cui ogni cosa è destinata a far ritorno. Con la maturità – quando “[o]ramai l'orto si fa duna” (“Ya el huerto se hace duna”, “Biografia”, Plá s.d., 91) e in lei “già si rannicchia / la quiete della grotta” (“ya se acurruca / la quietud de la gruta”, *ibidem*), all'anatomia della poetessa si sarà sostituita, nella creazione poetica, la topografia dei luoghi d'infanzia, che la rappresentano in quanto marchi del destino predeterminato di cui parlava García Cabrera.

### 6. *La vita umana: tempo finito nel Tempo eterno*

Il paesaggio, dunque, in quanto complesso di elementi che oltre a costituire i tratti fisionomici di un luogo, imprimono un destino a chi vi è nato, può essere considerato metafora della vita stessa. Esso coincide, infatti, col breve tempo che l'uomo ha a disposizione per colorarlo, illuminarlo, percorrerlo, affrontarlo: viverlo insomma, nella sua finitezza, prima della dissoluzione nell'Assoluto, ovvero del ritorno ad un'entità indivisibile ed eterna, da cui ogni cosa ha avuto inizio e di cui, al tempo della genesi del mondo, l'umanità era parte integrante.

Mediodía total el mundo era una llama Como el cristal sólo éramos una luz entre luces Todo estaba tan cerca que no existían caminos Y no existía la aurora porque el ocaso no era ("La sombra", Plá 1996b, 230)	Mezzogiorno totale il mondo era una fiamma Come il cristallo eravamo solo una luce tra luci Tutto era così vicino che non esistevano cammini E non esisteva l'aurora perché il tramonto non era
--	---

La poetessa ipotizza che ad un tratto una frattura diede origine ai contrari, al doppio di ogni cosa, facendo sì che emergessero l'oscurità, la distanza, la morte.

De pronto dobló el cielo su faz Fue la distancia Y nos ató al tobillo la sombra su fantasma Doblado el cielo así en contrarias mitades ya nunca volvió a unir las sobre nuestras cabezas Y la luz dividida nos condenó a ser islas ( <i>Ibidem</i> )	D'un tratto duplicò il cielo la sua faccia Fu la distanza E l'ombra alla caviglia ci legò il suo fantasma Sdoppiato così il cielo in contrarie metà non tornò più ad unirle sulle nostre teste E la luce divisa ci condannò ad esser isole
---	--

Tale separazione dell'uomo dall'originario Spazio-Tempo assoluto si reitererebbe incessantemente ogni qualvolta un feto viene alla luce. Mentre

nell'utero, dove è "giovane come il *mai* e allo stesso tempo vecchio come il *sempre*" ("[j]oven como el *nunca*. Y a la vez viejo como el *siempre*", ["Aborto"], Plá, 1996a, 315), si sente "destinato all'illimitato" ("destinado a lo ilímite", ivi, 317), col parto invece il soffio del Tempo infinito catapulta la nuova creatura – impastata con acqua, terra, fuoco e aria, e animata da uno Spirito che gli imporrà la sofferenza ("En mí resella") – in una dimensione caratterizzata dal limite ("Chiamo tempo questo soffio che mi scagliò nell'istante / che si chiama presente"; "Digo tiempo a este soplo que me aventó al instante / que se llama presente", "Digo tiempo", Plá 1996b, 308). Ogni vita è un'"avventura di fango mascherato" (una "aventura de barro disfrazado", "Lo que te di", ivi, 321), e l'uomo – "fango con ali" ("barro con alas", "Mi soneto", ivi, 103), "argilla senza riposo" ("arcilla sin reposo", "Hay una noche", ivi, 116) – è destinato a tornare all'antica patria melmosa: "Sotto i tuoi piedi il fango è una patria antica da cui sei fuggitivo" ("Bajo tus pies el barro es una patria antigua de que eres fugitivo", "Lejos", ivi, 249). Josefina Plá immagina una sorta di figliol prodigo di un'argilla che altro non è se non eterno Tempo travestito.

<p>Sus pies molinos insaciables de sendas aún aplastan la arcilla que lo soporta recordándole su antiguo parentesco su fantasmal divorcio su desprecio de sierva disfrazada ante este polvo sólo precariamente manumiso porque ella al fin lo recupera todo ("El hijo pródigo", ivi, 202)</p>	<p>I suoi piedi macine insaziabili di sentieri ancora schiacciano l'argilla che lo sostiene ricordandogli la sua antica parentela il suo fantomatico divorzio il suo disprezzo di serva travestita dinanzi a questa polvere solo precariamente affrancata giacché essa alla fine si riprende tutto</p>
---	--

Ovviamente, il Tempo mascherato da fragile creta è un inganno. La forma finita stessa che ogni cosa acquisisce (inclusa la vita) è un'illusione, poiché il Tempo non può essere trattenuto né circoscritto:

<p>Alguna vez la Forma se ilusiona pensando que es posible detenerte en paisajes – museo matriz – máscara – muerte negando la incansable muerte ("Paisaje de piedra-Tobatí", ivi, 257)</p>	<p>A volte la Forma s'illude pensando che sia possibile trattenerti in paesaggi – museo matrice – maschera morte che nega l'infaticabile morte</p>
--	--

Lo spazio e il tempo di una creatura plasmata con argilla e destinata a tornare polvere, sono inesorabilmente caratterizzati da una dimensione limitata ed effimera e dotati di un senso, quello dell'angoscia, esclusivo dell'unico essere in grado di pensare la morte; nel loro delimitare frammenti di totalità,

squarci d'illimitato, si fanno finiti anch'essi al pari della vita che racchiudono all'interno del loro perimetro, e partecipano del medesimo destino di morte. È la morte a rendere la vita un ingannevole riflesso dell'eternità perduta, ma, d'altra parte, l'uomo può afferrare pienamente la propria essenza ultima e scoprire il senso della propria esistenza solo meditando o immaginando la morte che lo riunisce con l'Assoluto, quell'eternità "che ti ha atteso / e ti lascerà indietro indifferente" ("que te ha esperado / y te dejará atrás indiferente", "Autodedicatoria", Plá 1984a, 9), ma che poi lo riprende a sé "inondandomi le arterie, riempiendomi di terra gli occhi delle cellule, accecandomi le pupille con montagne di polvere" ("inundando mis arterias, terraplenando los ojos de mis células, cegando mis pupilas con montañas de polvo", "Eternidad", Plá 1996a, 282). L'io narrante del racconto "Eternidad" afferma, infatti: "La mia eternità s'avvicinava alla fine, e il tempo acquisiva per me un senso, perché ora si dotava per me di una dimensione. Il significato del tempo era l'angoscia" ("Mi eternidad tocaba a su fin, y el tiempo adquiría para mí sentido, porque ahora tenía para mí una dimensión. El significado del tiempo era la angustia", *ivi*, 280). L'uomo scopre il proprio volto come rimandato da uno specchio di morte, simile al negativo fotografico di un reale che è il Tempo e, dunque, paragonabile al fugace riflesso di un'entità permanente ed eterna. È significativo, a tale riguardo, che Josefina Plá abbia intitolato la raccolta di otto poesie pubblicata nel 1963 *Rostros en el agua* ("volti nell'acqua"), cui appartengono i seguenti versi:

Y en el espejo una mañana  
reconoció el viajero su secreto fantasma,  
se vio pómulo y sien,  
pupilas de agua para siempre cautiva,  
frente como una lápida de sí mismo.  
("Todo comenzó en el espejo", Plá  
1996b, 113)

E nello specchio un mattino  
riconobbe il viaggiatore il suo segreto fantasma,  
si vide zigomo e tempia,  
pupille d'acqua per sempre prigioniera,  
la fronte come lapide di se stesso.

Nel riconoscere il corpo come una prigioniera (associazione che già si ritrova nella dicotomia orfico-platonica *soma/sema*) e nel prendere atto della lontananza dalla propria verità, dello sradicamento dalla totalità dell'universo e della propria caducità, l'uomo – nella sua piccolezza di "morto in vita" ("muert[o] en vida", "Eternidad", *ivi*, 280) che nasce e muore come il tempo che lo divora e si divora fino a consumarsi – diviene consapevole dei limiti della propria esistenza; la inquadra, allora, all'interno di confini finiti, rappresentandosela come un labirinto, un intrico di scelte, di cammini seguiti o solo sognati che s'ingarbugliano in uno spazio-tempo circoscritto. Attribuisce alla vita cornici spazio-temporali secondo un meccanismo simile a quello per cui lo sguardo delimita un paesaggio.

[...] adquiriría un contorno el paisaje; un paisaje dédalo de calles, cuyo centro yo buscaba sin encontrarlo, porque hallarlo sería hallar mi propio centro: el de la eternidad perdida. (“Eternidad”, Plá 1996a, 280)

[...] acquisiva un contorno il paesaggio; un paesaggio dedalo di strade, di cui cercavo il centro senza trovarlo, perché scoprirlo sarebbe stato scoprire il mio proprio centro: quello dell’eternità perduta.

### 7. *I paesaggi cornici di vita*

Così inquadrata, la fugace esistenza umana è un elemento accidentale appartenente al Tutto, è il particolare separato dall’universale Spazio-Tempo circostante, sebbene implicitamente inscritto in esso. Proprio per questa sua finitezza, per essere come un punto sull’eterna linea temporale, la vita appare quasi immobile, fissa come un fotogramma o come la scena di un quadro: un paesaggio in cui spazio e tempo coincidono, dal momento che un paesaggio circoscritto è un adesso, un frammento temporale incorniciato ora dalla solitudine, ora dal pensiero della morte o dalla passione amorosa, a seconda dei periodi. E così, gli anni vissuti da Josefina Plá accanto ad Andrés, che era stato il signore del suo mondo (“Tú mandas”), sono caratterizzati da un amore appassionato; gli anni dopo il 1939 sono allietati dalla gioia della maternità<sup>3</sup>; altri, quelli successivi alla morte del marito nel 1937, sono invece intrisi della sofferenza di un lutto che pare non aver mai fine: per la giovane vedova, il ricordo diviene una tortura, le è impossibile “svuotar[si] di paesaggi, dimenticare cammini” (“Vaciarne de paisajes, olvidar me caminos”, “Imposible”, Plá 1996b, 85), o smettere di portare in petto, come una piaga perenne, la sensazione ancora viva delle dita dell’amato su di sé (“Dieci spine di bacio che mi graffiano la gola, / [...] le porto in petto come rami di pianto”; “Diez espinas de beso que arañan mi garganta, / [...] yo los llevo en el pecho como ramos de llanto”, “Tus manos”, ivi, 104).

<sup>3</sup> Josefina Plá placò la propria “ansia di nido” (“ansiedad de nido”, “El soneto de gracias”, Plá 1996b, 105) dopo che una notte del 1939, “sotto l’ombra / dell’uomo eclissi si celò” (“bajo de la sombra / del hombre eclipse se ocultó”, “A quién dejar”, ivi, 231) e concepì una “aurora più nuova” (“una aurora más nueva”, “Biografía”, Plá s.d., 89), quella del figlio che chiamò Ariel (“è nel tuo ventre il muschio / della disposta culla. / Oh, notte che maturi / i seni come lune!”, “es en tu vientre el musgo / de la dispuesta cuna. / Oh noche que maduras / los senos como lunas!”, “El poema de la noche violenta”, Plá 1996b, 419).

Sin saberlo tú hiciste de mi vida un paisaje, un mapa nuevo que tenía el perímetro preciso de tu ir y venir y al que los ecos mágicos de tu voz ponían frontera. (“Sé que te amé I”, ivi, 324)	Senza saperlo facesti della mia vita un paesaggio, una nuova mappa che aveva il perimetro preciso del tuo andare e venire e a cui gli echi magici della tua voce ponevano una frontiera.
---	--

La fase della vita della poetessa corrispondente a questi versi è racchiusa all'interno dei confini tracciati dalla presenza dell'amato e acquisisce i contorni di un paesaggio autosufficiente, fine a se stesso, come un quadro.

Così come, in termini simmeliani, un paesaggio è de-finito dallo sguardo che arbitrariamente lo ritaglia e lo separa dal susseguirsi infinito degli elementi naturali, allo stesso modo nel delimitare, connotare ed isolare il paesaggio della propria vita, l'uomo opera scelte arbitrarie, dipendenti dal ricordo, dalle esperienze e dai sentimenti ad esse legati, dei quali soprattutto l'artista si fabbrica una rappresentazione visiva: gli occhi, infatti, sono la fonte del paesaggio interiore (“Qué sabes tú”) creatosi autonomamente, inconsapevolmente; sono lo strumento che lo riconosce, lo visualizza e lo trasferisce in immagini, spesso caratterizzate dal predominio di un colore: ora l'azzurro (“fuentes de tu azul paisaje”, Plá 1996b, 100) o il grigio del sogno (col “suo cielo opaco / il suo paesaggio di polvere la sua solitudine senza margini”; “su cielo deslustrado / su paisaje de polvo su soledad sin márgenes”, “Soñé”, ivi, 296); ora il viola della morte (associazione cromatica frequente nell'opera teatrale *Alcestes*, del 1973).

Mai, però, tale paesaggio è oggettivamente fedele alla realtà né può riassumere in sé la totalità di un vivere che include il morire:

Estoy volviendo siempre. Volviendo a aquella [...] Que prestó su pupila a este paisaje, que no es, no obstante, su jornada. (“Estoy siempre volviendo”, ivi, 436)	Sono sempre di ritorno. Di ritorno a colei [...] Che prestò la pupilla a questo paesaggio, che non è, però, il suo percorso.
---	---

L'intera vita trascorsa, dunque, a seconda di come la si è vissuta o di come la si ricorda, può essere suddivisa, come una pinacoteca, in numerose sale temporali, contenenti paesaggi simili a quadri che si susseguono fino all'ultimo, quello del paese della morte con “grigi paesaggi spettrali” (“grises paisajes espectrales”, “Habló la esfinge”, ivi, 35) verso il quale tutto procede.

A paisajes que nunca he conocido  
 los paisajes sin dueño de las fotografías  
 olvidadas  
 llegué como se nace  
 sin saberlo  
 Nadie me trajo aquí y adónde voy ignoro  
 Pero mi pie camina seguro y necesario  
 No sé de qué huyo ni adonde  
 se encuentra mi refugio  
 Sólo el paisaje que ante mí nace a medida  
 que mi camino lo precisa  
 como la voz cuando precisa el grito  
 Se construye delante  
 de mí ya fácil ya enemigo  
 siempre el paisaje neutro  
 sin color ni rumor sin luz y sin hondura  
 Un paisaje que nace crece y muere  
 como la hora  
 sin voz y sin mirada  
 pero capaz de devorarme  
 de enterrarme en vida  
 porque sé bien que este paisaje no tiene  
 una salida  
 ni aún la puerta falsa que abriera  
 un despertar  
 ("Paisaje sin salida", ivi, 194-195)

A paesaggi che mai ho conosciuto  
 i paesaggi senza proprietario delle fotografie  
 dimenticate  
 sono arrivata come si nasce  
 senza saperlo  
 Nessuno mi ha portato fin qui e dove vado ignoro  
 Ma il mio piede cammina sicuro e necessario  
 Non so da cosa fuggo né dove  
 si trova il mio rifugio  
 Solo il paesaggio che dinanzi a me nasce via via  
 che il mio cammino ne ha bisogno  
 come la voce quando reclama il grido  
 Si costruisce davanti  
 a me ora facile ora ostile  
 sempre il paesaggio neutro  
 senza colore né rumore senza luce e senza profondità  
 Un paesaggio che nasce cresce e muore  
 come l'ora  
 senza voce e senza sguardo  
 ma capace di divorarmi  
 di seppellirmi in vita  
 perché so bene che questo paesaggio non ha  
 uscita  
 nemmeno la falsa porta che dovesse aprirmi  
 un risveglio

Vivere il presente, perciò, equivarrà a trovarsi all'interno di uno specifico paesaggio, contenuti da una bolla di spazio e di tempo, in cui esiste solo il qui ed ora; sarà come stare sul carro di un dipinto colto e immobilizzato dal pittore, lasciandosi trascinare senza conoscere l'inizio o la meta del proprio tragitto.

¿Viste el camino de los cuadros?  
 De dónde viene, ignoras no sabes dónde va  
 y la carreta marcha pero salir no puede  
 del cuadro en donde está  
 yo voy en ese carro que en el cuadro  
 se aleja  
 sin moverse jamás de donde está.  
 No sé si el carro marcha ni quién del carro tira  
 dónde empezó el paisaje, dónde terminará  
 quizá tan solo dentro de mí las ruedas giran  
 y fuera todo muerto está.  
 ("La carreta", ivi, 186)

Hai presente il cammino dei quadri?  
 Da dove viene l'ignori non sai dove vada  
 e la carretta procede ma senza poter uscire  
 dal quadro in cui sta  
 io viaggio su quel carro che nel quadro  
 s'allontana  
 senza mai muoversi da dove sta.  
 Non so se il carro va né chi lo traina  
 dov'è cominciato il paesaggio, dove finirà  
 solo dentro di me girano le ruote  
 e fuori tutto è morto chissà.



All'interno di un paesaggio/vita incerto ma obbligato, l'uomo è un viaggiatore smarrito che si muove lungo il proprio determinato sentiero ignorando da dove esso abbia inizio e fin dove arriverà; oppure sale a bordo di un treno con una sola stazione d'arrivo e un solo binario da percorrere, affacciato sull'unico paesaggio di una morte sempre presente:

No sé donde tomé este tren

El coche está cerrado

y el único paisaje

es la sombra que corre con el tren

Me acompañan un viejo que lo ha olvidado todo

y un niño que no sabe dónde va ni con quién

Tan sólo sé que este tren tiene

una sola estación un solo andén

y cuando haya llegado sea ello donde fuere

no sé donde estaré

("El viaje", ivi, 189)

No so dove ho preso questo treno

La carrozza è chiusa

e l'unico paesaggio

è l'ombra che corre col treno

M'accompagnano un vecchio che ha scordato tutto

E un bambino che non sa dove va né con chi

Solo so che questo treno ha

una sola stazione un solo binario

e quando sarà arrivato dovunque sarà

non so dove mi troverò

Il viaggio, per quanto labirintico possa rivelarsi, non è casuale, ma procede verso la morte. Ciascun uomo, infatti, si porta dietro il filo di un destino mortale, che aggomitola man mano che vive "raccolgendo in gomitoli i domani" ("ovillando mañanas", "Biografía", Plá s.d., 88). Che sia un sentiero raggomitolato ai suoi piedi alla nascita ("El hijo pródigo") e che l'uomo si trascina dietro legato alla caviglia come una condanna<sup>4</sup>, o un fatale filo nero incanalato nelle vene da dita pazienti come quelle delle Parche tessitrici, inesorabilmente conduce verso la fine, attraverso "un mortale paesaggio / di sogni senza domani" ("un mortal paisaje / de sueños sin mañana", "Tríptico del renacer en sombra", Plá 1996b, 91):

El meridiano de la muerte

[...]

No está en ninguna parte y está en todas

y cada vez que late un corazón

o parpadea una estrella

unos dedos pacientes lo recogen del suelo

y lo enhebran

en unas venas como un hilo negro

("El meridiano de la muerte", ivi, 234)

Il meridiano della morte

[...]

Non è da nessuna parte ed è dappertutto

e ogni volta che batte un cuore

o tremola una stella

dita pazienti lo raccolgono dal suolo

e lo infilano

in certe vene come un filo nero

<sup>4</sup> "Chiunque pesi sulla terra, segnato / nacque con un cammino alla caviglia legato, / e bisogna che lo percorra, consapevole o ignorante" ("todo el que pesa sobre la tierra, señalado / nació con un camino a su tobillo atado, / y fuerza es que lo mida, consciente o ignorante", "No, no hay camino inútil", Plá 1996b, 79).

La vita, dunque, è come sospesa tra un futuro e un passato entrambi di morte: due “paesaggi identici e opposti al vertice. / Uno / è la foresta di pietra che strangola la fiamma / L'altro il grigio disegno / che ha lasciato al suo passaggio nella cenere / il morso del fuoco” (“paisajes idénticos y opuestos por el vértice. / El uno / es la selva de piedra que estrangula la llama / El otro el gris diseño / que ha dejado a su paso en la ceniza / el mordisco del fuego”, “El puente”, *ivi*, 180). Per l'anziana Josefina, che ebbe una vita lunga novantasei anni, la vecchiaia è forse un paesaggio già vissuto da ripercorrere con la memoria, prima che con la morte si dissolva e naufraghi nell'oceano del Tempo infinito.

No sé si voy a pie o en tren o un  
viento me transporta

Non so se vado a piedi o in treno o un  
vento mi trasporta

Sólo sé que mi cuerpo cada vez  
es como si colgase cada vez más del cielo  
Y ya no sé  
si este paisaje que devano

So solo che il mio corpo ogni volta  
è come se pendesse sempre più dal cielo  
E non so più  
se questo paesaggio che dipano

es un paisaje nuevo que recorro por vez  
primera y última  
o es un paisaje viejo que devano al revés  
 (“El regreso”, *ivi*, 193)

è un paesaggio nuovo che percorro per la  
prima e l'ultima volta  
o è un paesaggio vecchio che dipano al contrario

La preghiera finale di Josefina Plá – che, attraverso il sangue, lascerà in eredità al figlio “tutti i paesaggi che non ho visto / [gli] itinerari dimenticati” (“todos los paisajes que no he visto / [...] los itinerarios olvidados”, “Hereder”, *ivi*, 145) – sarà quella di poter morire consapevole, di potersi riconoscere viva attraverso i ricordi, attraverso la propria personale percezione del mondo; di poter essere testimone di se stessa, in quanto essere pensante capace di immaginare la propria morte aggrappandosi a un paesaggio che significa arbitrarietà, unicità del percorso della vita.

“Déjame ser”

“Lasciami essere”

Deja llevarme mi última  
aventura.

Lascia che porti con me la mia ultima  
avventura.

Déjame ser mi propio testimonio,  
y dar fe de mi propia  
desmemoria.

Lasciami essere mia propria testimone,  
e dar fede del mio proprio  
oblio.

Déjame diseñar mi último rostro,  
apretar en mi oído los pasos de la lluvia  
borrándome el adiós definitivo.

Lasciami disegnare il mio ultimo volto,  
premere sulle orecchie i passi della pioggia  
che mi cancellano l'addio definitivo.

Déjame naufragar asida  
a un paisaje, una nube,  
al vuelo humilde de un gorrión,  
a un brote renaciente,  
o siquiera al relámpago  
que abra en dos mi último cielo.

Lasciami naufragare aggrappata  
a un paesaggio, una nuvola,  
all'umile volo di un passero,  
a un germoglio che rinasce,  
o almeno al lampo  
che squarcerà in due il mio ultimo cielo.

Sujétame los brazos.  
engrilla mis tobillos,  
empareda mis párpados.  
Pero tatuada una flor en la pupila,  
crucificada un alba debajo de la frente,  
acurrucado un beso en la raíz de la  
lengua,  
déjame ser mi propio testimonio.  
(Ivi, 118)

Bloccami le braccia.  
ammanettami le caviglie,  
murami le palpebre.  
Ma tatuato un fiore nella pupilla,  
crocifissa un'alba sotto la fronte,  
rannicchiato un bacio alla radice della  
lingua,  
lasciami essere mia propria testimone.

#### Riferimenti bibliografici

- Buzó Gómez Sinfioriano (1959 [1943]), *Índice de la poesía paraguaya*, Buenos Aires, Ediciones Nizza, <[http://www.portalguarani.com/519\\_josefina\\_pla/10876\\_soy\\_el\\_ranchito\\_y\\_las\\_hermanas\\_muertas\\_\\_poesias\\_de\\_josefina\\_pla.html](http://www.portalguarani.com/519_josefina_pla/10876_soy_el_ranchito_y_las_hermanas_muertas__poesias_de_josefina_pla.html)> (11/2017).
- Chateaubriand François-René vicomte de (1835 [1827]), “Voyage en Italie”, in Id., *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand VII*, Paris, Furne libraire, <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-101369>> (11/2017).
- Di Meglio Francesca (2016), *Femenino Colón – Josefina Plá: poetessa, narratrice, ceramista e rinnovatrice della cultura paraguayana del Novecento* (Tesi di Dottorato), Firenze, Università degli Studi di Firenze.
- García Cabrera Pedro (2005), *Obra selecta III*, Madrid, Verbum.
- González Gustavo (2008), *Nandutí*, Asunción, Adriana Almada.
- Lévi-Strauss Claude, (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon. Trad. it. di Bianca Garufi (2011 [1960]), *Tristi Tropici*, Milano, Il Saggiatore.
- Plá Josefina (1934), *El precio de los sueños*, Asunción, El Liberal.
- (1957), *Julían de la Herrería. Recuento de arte*, Asunción, Diálogo, <[http://www.portalguarani.com/90\\_julian\\_andres\\_campos\\_cervera\\_de\\_la\\_herreria/13263\\_julian\\_de\\_la\\_herreria\\_recuento\\_de\\_arte\\_explicacion\\_josefina\\_pla\\_.html](http://www.portalguarani.com/90_julian_andres_campos_cervera_de_la_herreria/13263_julian_de_la_herreria_recuento_de_arte_explicacion_josefina_pla_.html)> (11/2017).
- (1963), *La mano en la tierra*, Asunción, Alcor.
- (1984a), *Cambiar sueños por sombras*, Asunción, Alcándara.
- (1984b), “Autosemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero”, in Ramón Bordoli Dolci, *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá* (Tesis doctoral 115/84), Madrid, Universidad Complutense.

- (1984c), “La literatura indígena como fundamento de la literatura paraguaya”, *Suplemento antropológico* 19, 1, 41-55.
- (1992a), “Ñanduti-Encrucijada de dos mundos”, in Ead., *Obras completas III*, Asunción, RP Ediciones-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 57-73.
- (1992b [1977]), “El espíritu del fuego”, in Ead., *Obras completas III*, Asunción, RP Ediciones-Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- (1996a), *Cuentos completos*, Asunción, El Lector.
- (1996b), *Poesías completas*, edición de Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector.
- (1996c) *Teatro escogido*, Asunción, El Lector.
- (2013), *Racconti*, traduzione di Francesca Di Meglio, Firenze, Le Lettere.
- (s.d.), *Antología poética (1927-1977)*, Asunción, Ediciones Cabildo.