

# Nicanor Parra, anti-poetry and anti-utopia

---

Matteo Lefèvre

## Abstract

In this article, we analyze the themes and language of Nicanor Parra's Antipoems to show how its ethical and aesthetic code certify the refutation of any kind of utopia, from the literary to the political one, from the religious to the scientific one, conceived as a mythology of the human progress. Anti-poetry and Anti-utopia, thus, naturally meet due to their shallow pretensions and motives, to the denial of any social compromise or teleological aspiration, and through an Anti-Rethoric based on an irreverent use of language, on irony and, sometimes, on the sarcastic way in which human pulsions and ambitions are observed.

## Key-Words

Nicanor Parra, Antipoems, Anti-utopia, Anti-rethoric, 20th century Chilean poetry

# Nicanor Parra, anti-poesia e anti-utopia

Matteo Lefèvre

## 1. Nicanor Parra e la nascita dell'*Antipoesia*.

Esiste ormai da anni un'ampia letteratura critica su Nicanor Parra (1914-2018) e sul genere dell'*Antipoesía*, che lo scrittore cileno ha coniato e modellato senza soluzione di continuità fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso<sup>1</sup>. Al riguardo, tra i numerosi studi generali, ci limitiamo qui a menzionare quello precoce di Montes-Fernández (1970) e quelli più recenti ed esaustivi di Cuadra Bastidas (1997), Carrasco (1999) e Binns (2000 e 2006). E se è stato giustamente messo in evidenza il debito che questo genere ha avuto, soprattutto agli esordi, con l'esempio della più innovativa e irriverente lirica statunitense (Bloom 2006), da quella di Walt Whitman fino ai *Beatniks* – Ferlinghetti fu il primo a comprendere la portata della 'rivoluzione' parriana e a tradurre all'estero gli *antipoemas* (Parra 1960) –, non c'è dubbio che nel corso degli anni il nostro autore ha saputo sviluppare con originalità questa maniera poetica e condurla alle conseguenze più radicali e interessanti, conferendole un valore critico e una riconoscibilità sicuri nel panorama della lirica ispanoamericana del secondo Novecento<sup>2</sup>.

Nato a San Fabián de Alico da una famiglia della piccola borghesia di provincia e trasferitosi a Santiago già all'inizio degli anni Trenta per frequentare l'università, nella capitale Parra ha modo di leggere il meglio

---

<sup>1</sup> Premio Cervantes nel 2011, Parra e l'antipoesia sono ormai un punto di riferimento essenziale per la lirica di lingua spagnola e all'autore è da tempo riservato uno spazio importante all'interno dei portali culturali dell'Universidad de Chile (<http://www.nicanorparra.uchile.cl/>) e della Memoria Chilena ([http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id\\_ut=nicanorparra\(1914-\),](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=nicanorparra(1914-),) nonché in quello panispanico del Centro Virtual Cervantes, dove è possibile trovare la bibliografia completa delle opere dello scrittore insieme a un'ampia rassegna critica sul suo lavoro: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/bibliografia/default.htm>.

<sup>2</sup> Cfr. Schopf 1986 e 2006; Salvador 1993; Binns 1999.

della poesia del suo tempo – dalle glorie locali come Huidobro, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral e un giovane Neruda, fino alle avanguardie ispaniche e alla Generazione del '27 –, ma, come detto, è soprattutto il contatto con la lirica di matrice anglosassone a fornirgli inizialmente temi e tecniche (Grossman 1975) alla base della sua ribellione letteraria. Da tutte queste esperienze egli eredita, in primo luogo, le risorse formali con cui dare vita al suo progetto poetico: la libertà del verso e delle unità ritmiche e strofiche<sup>3</sup>; un linguaggio mescolato e frammentario, in cui si alternano il lessico aulico e quello quotidiano; la bizzarria o l'ordinarietà di motivi e personaggi; il tono colloquiale accanto a una logica stravagante; l'umorismo nero e disincantato ecc. È una rivolta che si concretizza, dopo una prima silloge giovanile e convenzionale intitolata *Cancionero sin nombre* (1937) e poi rinnegata dallo stesso autore, a partire dal libro *Poemas y antipoemas* (1954), che segna il punto di partenza fondamentale nella traiettoria artistica di Parra. In seguito a quest'opera, inizialmente accolta con sospetto dalla critica ufficiale, la sua produzione diviene sempre più prolifica e ottiene un successo crescente proprio per via della novità rappresentata dal genere antipoetico. Nel giro di pochi decenni vedono la luce raccolte celebrate come, tra le altre, *Versos de salón* (1962), *Canciones ruras* (1967), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Hojas de Parra* (1985), *Poemas para combatir la calvicie* (1993), *Discursos de sobremesa* (2006). E con il tempo non sono mancati neppure diversi volumi che negli anni Duemila hanno contribuito a diffondere la fama del poeta cileno a livello internazionale, come testimoniano, per esempio, i due tomi riepilogativi delle *Obras completas & algo +* (Parra 2006 e Parra 2011) e la corposa antologia spagnola intitolata *El último apaga la luz* (Parra 2017). Anche sul fronte italiano, peraltro, l'opera di Parra ha ricevuto una certa attenzione e, dopo una primissima traduzione nella 'bianca' di Einaudi (Parra 1974), desideriamo segnalare qui almeno due antologie recenti: *La montagna russa* (Parra 2008) e, soprattutto, di maggiore ampiezza e respiro critico, *L'ultimo spegne la luce* (Parra 2019).

Fin dagli inizi l'antipoesia si declina come una forma di scrittura inedita e «trasgressiva» (Carrasco 1978) alle latitudini del Cono Sur, un fenomeno irruento in cui la lingua e le istanze tradizionali della lirica sono scardinate mediante la penetrazione, nel tessuto retorico e tematico dei testi, di elementi esogeni e prosaici, spesso inediti, talvolta irriguardosi, in alcuni casi mescolati tra loro, in altri giustapposti. Come abbiamo accennato, successivamente alla silloge del '54, e con un piglio sempre più sicuro, tra i versi

---

<sup>3</sup> Cfr. in particolare Mármol 2014.

spuntano con pari dignità espressioni sorvegliate e lacerti di conversazione, cultismi e tecnicismi di diversa provenienza, sentenze gnomiche accanto a motteggi volgari. Allo stesso modo, sul piano dei motivi incontriamo argomenti triviali al lato di questioni epocali, ragioni minime accanto a interrogativi universali; così come, sul fronte dei personaggi che popolano disordinatamente i testi, annotiamo figure storiche e riconosciute insieme a personaggi bislacchi e marginali. Anche la logica poemica, tanto quanto il pensiero razionale, alla stessa maniera del vocabolario e dello stile del canto, risultano banalizzati o capovolti, e la poesia abbandona qualsiasi utopia, qualsiasi ambizione edificante, sia essa di segno morale, confessionale o ideologico. Il poeta stesso, come sottolinea Parra nel suo *Manifiesto*, ha ormai abbandonato l'Olimpo e perso ogni mistica superiorità.

Señoras y señores  
Ésta es nuestra última palabra  
— Nuestra primera y última palabra —  
Los poetas bajaron del Olimpo.  
[...]  
El poeta no es un alquimista  
El poeta es un hombre como todos<sup>4</sup>.

Come ho avuto modo di sottolineare nel prologo alla già ricordata edizione italiana del 2019:

L'antipoeta è tutto fuorché un modello da seguire, men che meno un 'vate', un 'martire' delle lettere oppure delle idee; a tratti sembra avere venature crepuscolari, ma in realtà è più che altro un circense non troppo dotato, e anche i suoi interlocutori e comprimari si muovono nel sottobosco di una marginalità priva di qualsiasi fascino 'maledetto' o scapigliato: sono preti volgari, ruffiane, puttanieri, vecchie zie fastidiose, saltimbanchi, donnette piccolo-borghesi e senza grazia ecc. (Lefèvre 2019: 14)

In questo contesto, ovviamente, anche il lettore è stordito, condotto in ragionamenti lambiccati oppure trascinato su sentieri impervi, talvolta coinvolto in ipotesi temerarie. È lo stesso Parra a suggerire i rischi derivanti dalla lettura dei suoi versi, come in *La montaña rusa*.

---

<sup>4</sup> Per il testo di Parra, qui e in seguito, cfr. direttamente Parra 2017.

Durante medio siglo  
La poesía fue  
El paraíso del tonto solemne.  
Hasta que vine yo  
Y me instalé con mi montaña rusa.  
Suban, si les parece.  
Claro que yo no respondo si bajan  
Echando sangre por boca y narices.

E stessa cosa fa in una delle sue tante *Advertencias al lector*, con cui avvisa il pubblico delle ragioni essenziali della sua «guerrilla literaria» (Binns 1995).

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese  
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.  
[...]  
Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte  
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,  
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

## 2. Antipoesia e antiutopia

Nella creazione di questo peculiare “alfabeto”, che è un alfabeto grammaticale, fondato su un linguaggio e una prosodia eterodosse, ma anche e soprattutto assiologico, costruito su una logica sghemba, Parra attinge dunque a piene mani da un patrimonio di forme e contenuti inusitati ed eccentrici. Ne nascono un registro e una dialettica orientati spesso intorno a quel «basso materiale e corporeo» che Bachtin (1979) individuava come cifra imprescindibile del mondo carnevalesco, di universo alla rovescia, figlio, più che padre, di una meccanica della sovversione culturale. Quella dello scrittore cileno è un’insurrezione che attacca la purezza dei moventi e dell’idioma che li inquadra, dei valori che li sorreggono, senza dubbio delle poetiche dominanti. Nella lirica si genera così un organismo che cresce su sé stesso, che si alimenta di questa componente crassa, frivola oppure gioiosamente vigliacca, e ne fa un elemento aggregante. Da qui il legame quasi strutturale che si stabilisce tra anti-poesia e *anti-utopia*, laddove quest’ultima, senza sfociare nel cupo orizzonte distopico (Guardamagna 1980; Colombo 1993), è intesa quale rinuncia aprioristica a ogni utopia, a ogni forma di assoluto, in senso letterario e filosofico (Bertinetti-Deid-

da-Domenichelli 1983); quale libertà da qualsiasi dogma o dottrina (Trousseau 1985), che sul piano della sostanza linguistica e argomentativa, come abbiamo sottolineato, si manifesta in una particolare antiretorica, mentre su quello delle aspirazioni spirituali contesta ogni ipotesi di riscatto sociale o politico.

Nel panorama antipoetico la componente 'eversiva' tende a demolire senza ricostruire, e in nessun caso desidera fornire soluzioni, a meno che esse non siano volutamente paradossali, basate su fondamenti strampalati e guidate frequentemente, sul piano delle suggestioni, dal «chiste» (Yamal 1983) o da uno *humour* cangiante e a tratti fosco. A volte, poi, in quest'epica rinunciataria e di piccolo cabotaggio, l'antipoeta esibisce altresì una malinconia stucchevole, priva di dignità o sofferenza vera, costruendo un tempio alla disillusione che ben si attaglia a un discorso scisso dall'ideale. All'interno dei versi, allora, in modo confuso e grandguignolesco si distribuiscono soprattutto istinti e rimpianti pretenziosi, un solipsismo immotivato insieme a un iperrealismo grossolano; e tutto ciò, appunto, non fa che celebrare, per così dire, un matrimonio quasi obbligato tra antipoesia e antiutopia, una sintonia naturale che si riflette sempre – è giusto ribadirlo – sia sul fronte dei contenuti sia su quello dello stile, privato, quest'ultimo, di ogni rigore o nitore predeterminato. È a partire da questo quadro composito che possiamo provare a fornire una sorta di tassonomia con cui tale connubio si esercita.

### 3. Antipoesia e conoscenza

Fin dai primi *antipoemas* uno dei temi ricorrenti dell'autore cileno è senz'altro lo stato di alterazione in cui sono immersi sia il soggetto lirico sia i suoi pensieri, perlopiù intrisi di una precarietà che travolge autore e lettore nonché i criteri tradizionali dell'epistemologia. Tutto ciò riverbera con frequenza nell'atmosfera caliginosa in cui il poeta e i suoi *alter ego* sono costantemente immersi; e questa nebbia quasi *unamuniana* getta una luce fioca sulla realtà che circonda l'uomo e le sue certezze, ma non arriva quasi mai a un finale drammatico. Insomma, lo scacco conoscitivo a cui con frequenza l'individuo è condannato non assume contorni troppo definiti, non riflette un autentico disagio culturale o un'ansia etica o filosofica: alle grandi domande dell'esistenza – e della letteratura, soprattutto di quella più 'impegnata' – Parra contrappone piuttosto interrogativi futili e risposte ancora più improduttive. Un esempio di questo atteggiamento può osservarsi in una delle prime e più conosciute composizioni dal nostro autore: *Preguntas a la hora del tè*.

Este señor desvaído parece  
Una figura de un museo de cera;  
Mira a través de los visillos rotos:  
Qué vale más, ¿el oro o la belleza?,  
¿Vale más el arroyo que se mueve  
O la chéptica fija a la ribera?  
[...]  
¿Es superior el vaso transparente  
A la mano del hombre que lo crea?  
Se respira una atmósfera cansada  
De ceniza, de humo, de tristeza:  
[...]  
Hora del té, tostadas, margarina,  
Todo envuelto en una especie de niebla.

Dinanzi alle questioni più incombenti del vivere, nel senso privato ma anche pubblico – non si dimentichi che siamo negli anni Cinquanta, nel mezzo di un crocevia storico e politico su scala globale –, questi versi racchiudono una «atmósfera cansada», stanca e fragile, e sciorinano domande di rara vacuità, che per giunta, in perfetto stile antipoetico, fanno il verso a molta lirica del tempo. Dai primi quesiti, che richiamano dilemmi dal sapore vagamente parnassiano e modernista («¿Qué vale más, el oro o la belleza?»), a quelli che invece sembrano echeggiare la tensione di tanta *poesía social* («¿Es superior el vaso transparente / a la mano del hombre que lo crea?»), Parra evoca in modo beffardo tutta una tradizione ben presente al pubblico dei lettori, il cui totem più conosciuto a quell'altezza – lo abbiamo accennato in precedenza – era senza dubbio Neruda. Dal canto suo, al cospetto di velleità e urgenze strutturate in seno alla militanza letteraria, qui il protagonista, lungi dal farsi paladino di una causa o di un'altra, ci appare come un «señor desvaído», una «figura de un museo de cera», le cui perplessità si sviluppano e si esauriscono nell'arco di un tè, tra «tostadas» e «margarina», nella spessa coltre di una «niebla», che dal fattore climatico, come detto, passa a essere simbolo dell'*impasse* gnoseologica a cui sono condannati sia il poeta che la società.

#### 4. Antipoesia, impegno e società letteraria

L'esempio appena proposto rappresenta un primo passo verso quell'abbassamento della figura del poeta e del soggetto lirico che, come ricordavamo, è alle fondamenta dell'antipoesia. Se numerosi autori tra Spagna e Sudamerica nei decenni centrali del Novecento si erano conquistati

uno spazio come artisti all'interno di un paradigma senz'altro eterogeneo ma ugualmente consacrato, in molti casi elitario e autocelebrativo, la risposta di Parra non si fa attendere: nel suo *Autoritratto*, che appare piuttosto un «antiritratto» (Ferrero 1971), anziché una memorabile ostensione di sé stesso in corpo e spirito, l'autore ci offre uno specchio scanzonato che rimanda un'immagine qualunque del poeta, sorpreso nella sua *routine* quotidiana di «profesor en un liceo obscuro». E se tale 'oscurità' in chiave metaforica sembra alludere alla marginalità sociale, in termini pratici rinvia probabilmente anche alla poca luce dei grigi edifici scolastici di una Santiago opaca e noiosa.

Considerad, muchachos,  
Esta lengua roída por el cáncer:  
Soy profesor en un liceo obscuro,  
He perdido la voz haciendo clases.  
[...]  
En materia de ojos, a tres metros  
No reconozco ni a mi propia madre.  
¿Qué me sucede? —Nada.  
Me los he arruinado haciendo clases  
[...]  
Sin embargo yo fui tal como ustedes,  
Joven, lleno de bellos ideales  
[...]  
Aquí me tienen hoy  
Detrás de este mesón inconfortable  
Embrutecido por el sonsonete  
De las quinientas horas semanales.

Tutto il quadro è di una mediocrità disarmante, e lo scrittore, che pure un tempo afferma di essere stato «joven» e pieno di «bellos ideales», oggi si è «arruinado», si è rovinato gli occhi a forza di far lezione e passa il tempo «embrutecido», cioè abbruttito, dietro la propria cattedra. Non c'è nulla, per intenderci, nel suo magistero, che possa far pensare a un impegno solido, a una vera lotta per l'emancipazione delle masse. Al contrario di quanto aveva rivendicato per anni la stessa Gabriela Mistral, la quale fin dai primi anni di carriera aveva visto crescere la sua fama compaginando l'attività di scrittura con quella di maestra e pedagoga, ciò che porta in scena Parra è semmai una sconfitta professionale, per cui il poeta non può (più) permettersi di vivere di principi e aspirazioni, meno che mai di letteratura, ed è costretto a constatare semplicemente le conseguenze dell'usura quotidiana.



na. Ne risente anche il suo aspetto, che è quello di un omuncolo tutt'altro che indimenticabile, di un individuo che ha rinunciato a ogni ambizione, a ogni anelito di "eternità", come dimostra, a corollario della lirica precedente, il suo impudente *Epitafio*.

De estatura mediana,  
Con una voz ni delgada ni gruesa,  
Hijo mayor de un profesor primario  
Y de una modista de trastienda;  
Flaco de nacimiento  
Aunque devoto de la buena mesa;  
[...]  
Ni muy listo ni tonto de remate  
Fui lo que fui: una mezcla  
De vinagre y de aceite de comer  
¡Un embutido de ángel y bestia!

Ma oltre alla natura e alla «estatura» del poeta, in senso anatomico e morale, ciò che viene sminuito e contaminato di continuo – lo ribadiamo – è la stessa sacralità del fare poetico, con cui Parra gioca divertito nella sua *Nota sobre la lección de la antipoesía*:

1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia.
2. Los antipoemas deben leerse en el mismo orden en que fueron escritos.
3. Hemos de leer con el mismo gusto los poemas que los antipoemas.
4. La poesía pasa – la antipoesía también.
5. El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada.
6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar plenamente la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no se debe.
7. Si quieres aprovechar, lee de buena fe y no te complazcas jamás en el nombre del literato.
8. Pregunta con buena voluntad y oye sin replicar la palabra de los poetas: no te disgusten las sentencias de los viejos pues no las profieren al acaso.
9. Saludos a todos.

Durante la sua parabola artistica, in effetti, lo scrittore cileno non squaderna solamente il ruolo del poeta, ma anche, come si evince dagli ultimi punti di questa «lezione», quello del lettore e delle sue aspettative. In realtà, è il ristretto *mundillo* letterario nella sua interezza a essere messo co-

stantemente alla berlina: in questa lirica non c'è spazio per alcuna missione ideologica né tantomeno per una sorta di religione delle lettere; il poeta vate non esiste più ed è ridotto semmai a un «guía turístico», a un «maestro de ceremonias» o persino a un «operador cibernético» (*Para entrar en confianza*). Allo stesso modo, anche l'universo della cultura ufficiale è sempre sotto attacco, privato di qualsiasi crisma o *allure* specifica: a tal proposito si vedano altri componimenti molto conosciuti dell'autore, come *El Premio Nobel* e, soprattutto, la silloge intitolata *Discursos de sobremesa*, opera costruita a partire dai curiosi e sgangherati discorsi di ringraziamento preparati dallo stesso Parra per i premi ricevuti, tra cui spicca quello tenuto alla Fiera Internazionale del Libro di Guadalajara nel 1991:

Señoras & señores:  
Por lo común los discursos de sobremesa  
Son buenos pero largos  
El mío será malo pero corto  
[...]  
Soy incapaz de juntar dos ideas  
Es × eso que me declaro poeta  
De lo contrario hubiera sido político  
O filósofo o comerciante

## 5. Antipoesia e dimensione 'erotica'

Un'altra costante dell'antipoesia è senza dubbio il rovesciamento di ogni anelito o vagheggiamento amoroso. In tale prospettiva, specialmente nelle sue prime opere, l'autore compromette la visione edificante dell'eros, e lo fa sia in rapporto alla sua dimensione più languida, nostalgica, sia in relazione a quella più appassionata. Nelle liriche di questo tipo Parra si fa gioco di uno dei temi senza tempo della poesia, di uno dei miti fondativi dell'utopia classica e romantica. Il suo è un controcanto che procede, *in primis*, a una degradazione metodica, a tratti puntigliosa, della figura femminile, ridotta a oggetto di osservazione gretto o, nella maggioranza dei casi, a duttile strumento di piacere: tra i suoi versi abbondano donne brutte e volgari accanto a ritrose verginelle, matrone vogliose insieme a signorine comuni e poco memorabili, servette ingenue e procaci al fianco di navigate icone postribolari ecc., in un catalogo che di tutte costoro esalta prevalentemente il lato materiale e corrivo. È quanto emerge, per esempio, dall'emblematica *Mujeres*:

La mujer imposible,  
La mujer de dos metros de estatura,  
La señora de mármol de Carrara  
Que no fuma ni bebe,  
La mujer que no quiere desnudarse  
Por temor a quedar embarazada,  
La vestal intocable  
[...]  
La que sólo se entrega por amor,  
La doncella que mira con un ojo,  
La que sólo se deja poseer  
En el diván, al borde del abismo,  
La que odia los órganos sexuales,  
La que se une sólo con su perro,  
[...]  
La que llegó doncella a la vejez,  
La profesora miope,  
La secretaria de gafas oscuras,  
La señorita pálida de lentes  
(Ella no quiere nada con el falo),  
Todas estas walkirias,  
Todas estas matronas respetables  
Con sus labios mayores y menores  
Terminarán sacándome de quicio.

Siamo, com'è evidente, dinanzi a una tassonomia personalissima e deformante, in cui l'arbitrarietà si sposa con il gusto *esperpéntico* e con un maschilismo di maniera che non fa che evidenziare ancora una volta lo sguardo capriccioso e insolente dell'antipoeta. La concezione della donna, in quest'ottica, è lontana anni luce da qualsiasi idealità, ma in generale è proprio l'esperienza dell'eros a essere del tutto trivializzata. Da una parte, quasi con rimpianto, in certi testi Parra si trastulla ripensando a 'vecchie fiamme' o a fidanzate del passato di cui in realtà non ricorda più nulla (*Carta a una desconocida*), dall'altra, invece, ed è la maggior parte dei casi, ogni suo anelito in fin dei conti si riduce al desiderio più immediato, all'eccitazione satiresca, a 'innalzamenti' tutt'altro che platonici in cui l'elemento carnale diviene la sola cifra di riferimento. Il sesso, del resto, specialmente in questa variante priapesca e cialtrona, è quasi costitutivamente un detonatore del riso, e Parra ne esibisce risvolti orgogliosi e inattesi che divengono pietre miliari di una strada decisamente laterale, quando non propriamente 'contromano', rispetto a tanta lirica d'amore. Non c'è tempo in queste poche pagine per dilungarci rispetto a un tema che meriterebbe uno studio a par-

te, tuttavia basterebbero pochi testi per comprovare la presenza copiosa di allusioni dirette all'organo femminile (si vedano, per esempio, le «labbra grandi e piccole» del testo precedentemente citato o la «donna con gambe ben aperte» in *La cruz*), l'evocazione di posizioni e pratiche di diverso tipo, l'esaltazione del meretricio e dell'onanismo, il *voyeurismo* e la cupidigia da vecchio bavoso dello stesso autore ecc.; per finire addirittura con una parodia sferzante degli annunci matrimoniali, come in *Consultorio sentimental*:

Caballero de buena voluntad  
Apto para trabajos personales  
Ofrécese para cuidar señorita de noche  
Gratis  
sin compromisos de ninguna especie  
A condición de que sea realmente de noche.  
Seriedad absoluta.  
Disposición a contraer matrimonio  
Siempre que la señorita sepa mover las caderas.

## 6. Antipoesia e religione

Se nei confronti dell'amore in tutte le sue declinazioni l'antipoesia riesce a capovolgere agevolmente le sicurezze del pensiero e i *topoi* del classicismo, dando vita a sapidi bozzetti che ribadiscono la sua aspra contrapposizione a ogni forma di sublimazione, la sfrontatezza di Parra incontra un terreno ancor più fertile al cospetto della religione, delle sue tradizioni e dei suoi valori. Lo svilimento del sacro e delle credenze inveterate diviene così un altro mezzo per strapazzare qualsiasi fantasia fideistica o liturgica, e in particolare la negazione di ogni sogno di salvezza si manifesta lungo due vettori che corrono paralleli: da un lato, il poeta cileno si dedica alla messa in discussione, quando non propriamente in ridicolo, dei pilastri del culto, specialmente di quello cristiano, nettamente preponderante nell'universo latinoamericano; dall'altro, come sempre, cadono sotto i suoi strali anche coloro che perpetuano tali riti secolari, dai membri del clero, che è oggetto di una satira continua, fino ad altri personaggi, miti e 'talismani' che gravitano intorno a quel mondo. In questa prospettiva, la divinità in tutte le sue emanazioni è spesso apostrofata con condiscendenza e ironia, e dal canto loro le più diverse figure sacerdotali, dai preti libidinosi di provincia fino al papa in persona, sono perlopiù ridotti con sarcasmo al livello della macchietta o dell'impostura. Nel primo

caso, in *Padre nuestro*, rovesciando l'assunto tradizionale, Parra costruisce in maniera parodistica una preghiera ispirata alla compassione dell'uomo verso dio, in cui l'essere supremo viene in realtà trattato alla stregua di un qualsiasi «hombre vulgar y corriente» e in quanto tale capito e perdonato dai mortali:

Padre nuestro que estás en el cielo  
Lleno de toda clase de problemas  
Con el ceño fruncido  
Como si fueras un hombre vulgar y corriente  
No pienses más en nosotros.  
[...]  
Sinceramente: no sufras más por nosotros  
Tienes que darte cuenta  
De que los dioses no son infalibles  
Y que nosotros perdonamos todo.

È un'impertinenza strutturale, quest'ultima, che ritroviamo in altre liriche di questo tipo (per es., *Agnus dei*) e che progressivamente spostano il tiro anche sui simboli del cristianesimo (*La cruz*) o sulle sue icone (*Discurso del buen ladrón*), in cui il poeta talvolta deborda persino nella blasfemia. In altri casi, invece, come detto, è l'universo clericale a essere denunciato in tutte le sue brame e storture, in tutte le sue piccolezze, secondo un modello che in realtà giunge al poeta dalla lunga tradizione della satira antifratesca; tuttavia, per il nostro discorso, ancora più interessante sul piano dell'antifrase, è la 'consacrazione' di sedicenti e improvvisati santoni che brulicano nel sottobosco sociale, in cui Parra condensa la sostanza grottesca della religiosità contemporanea. Tra costoro non può mancare il cosiddetto Cristo de Elqui, un predicatore esistito veramente e balzato alle cronache nel Cile degli anni Settanta, millantando una presunta missione divina, un apostolato compulsivo e stravagante che in verità altro non era che il delirio di un emarginato. È a questa figura di eccentrico saltimbanco 'di massa' che Parra dedica ben tre libri: i *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), i *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979) e infine, negli ultimi anni, *La vuelta del Cristo de Elqui* (2007). Molto si è scritto su questo personaggio fin dalla sua prima apparizione (cfr., tra gli altri, Alonso 1978; Malverde 1985; e Campaña 1990), in quanto incarna perfettamente il protagonista dell'antipoesia, dato che è «tutt'altro che un messia consapevole o ispirato, bensì un improbabile imbonitore da *show* radiotelevisivo, dietro al quale si intravede anche una velata satira nei confronti del generale Pinochet» (Lefèvre, 2019: 14).

## 7. Antipoesia e politica

Il riferimento a Pinochet ci avvicina all'epilogo di quest'analisi, con cui ci soffermiamo brevemente sul rapporto tra antipoesia e politica. Di fatto, l'opzione ribellistica della scrittura di Parra ha portato spesso a considerare il genere antipoetico, con maggiore o minore pertinenza, come una forma di protesta non solamente letteraria (Carrasco 2014). Tuttavia, se da un lato è assodata l'idiosincrasia della classe intellettuale cilena nei confronti della dittatura dei generali, dall'altro è altrettanto vero che il nostro autore ha quasi sempre evitato di schierarsi deliberatamente a favore di fazioni o programmi troppo definiti. Lo stesso spirito dissacrante che incarna i suoi versi induce il poeta a prendere regolarmente le distanze da ogni utopia politica, di qualsiasi colore essa sia, a osservare con diffidenza ogni credo sociale. È quanto viene riaffermato in più occasioni tramite la impudente leggerezza dei *manifestos* pubblicati dall'autore nel corso dei decenni, ed è proprio questo atteggiamento fuori dagli schemi, questa rivoluzione senza standardi a farci propendere per una visione affrancata della sua lirica. In un'epoca dominata da ideologie di segno opposto che si confrontavano violentemente sullo scacchiere internazionale, nell'antipoesia, coerentemente con i suoi statuti, prevale senz'altro il rifiuto di ogni incasellamento: non c'è spazio, insomma, in questo scanzonato panorama, per qualsivoglia ipotesi di società perfetta. La politica, al contrario, come la maggior parte delle costruzioni umane, viene descritta sempre in nome di una «estética de la ambigüedad» (Cucurella 2020), nel suo 'male' radicale, nel suo riprodurre bisogni e cerimonie ancestrali spesso senza possibilità di effettiva liberazione. Siamo dunque nel tempio di una ripetitività istituzionalizzata che non fa che perpetuare stanche abitudini e soprattutto vecchi vizi (*Los vicios del mundo moderno*) e che offre al pubblico quasi sempre la stessa immagine di sé (*Noticario de 1957*). Lo possiamo osservare, in particolar modo, nell'efficace caleidoscopio di due liriche della raccolta *Obra gruesa* (1969) che recano simbolicamente il medesimo titolo: *Chile*.

### CHILE

Da risa ver a los campesinos de Santiago de Chile  
[con el ceño fruncido  
ir y venir por las calles del centro o por  
las calles de los alrededores  
preocupados-lívidos-muertos de susto

por razones de orden político  
por razones de orden sexual  
por razones de orden religioso  
dando por descontada la existencia  
de la ciudad y de sus habitantes:  
[...]

Creemos ser país  
y la verdad es que somos apenas paisaje.

CHILE

Llegan a los 40 con barriga  
Andan a salivazos con el cielo  
No reconocen méritos a nadie  
Dicen estar enfermos y están sanos  
Y lo peor de todo  
Dejan papeles sucios en el prado.

## 8. Antipoesia e progresso scientifico

Due parole, infine, sulla critica che Parra riserva al progresso scientifico o, per meglio dire, alla celebrazione fin troppo ottimistica, talvolta anche alla propaganda, che accompagna le conquiste della scienza e della tecnica. È giusto sottolineare, inoltre, quanto il nostro autore sia sempre stato sensibile e aggiornato sull'argomento, visto che dal punto di vista professionale, come abbiamo messo in luce, per decenni si è dedicato alla ricerca e all'insegnamento di diverse discipline di questo settore, dalla matematica alla fisica. Come al solito, l'antipoeta guarda con malizia alla corsa all'innovazione, e dinanzi alle «magnifiche sorti e progressive» esibisce uno scetticismo programmatico, un gustoso *esprit de finesse* che lo porta a dubitare con frequenza e in maniera sorniona delle nuove frontiere del dibattito, contestando apertamente, sebbene perlopiù sul filo dell'ironia, ogni determinismo troppo roboante, ogni utopistica proiezione orientata a un'evoluzione senza fine. Talvolta, tuttavia, portando alle conseguenze più estreme questo atteggiamento, in alcuni *antipoemas* della maturità Parra arriva a tratteggiare un quadro sinistro, negativo, quasi distopico, com'è possibile osservare in uno dei testi più celebri del nostro autore: *El hombre imaginario*.

El hombre imaginario  
vive en una mansión imaginaria  
rodeada de árboles imaginarios  
a la orilla de un río imaginario  
[...]  
Todas las tardes tardes imaginarias  
sube las escaleras imaginarias  
y se asoma al balcón imaginario  
a mirar el paisaje imaginario  
que consiste en un valle imaginario  
circundado de cerros imaginarios  
[...]  
Y en las noches de luna imaginaria  
sueña con la mujer imaginaria  
que le brindó su amor imaginario  
vuelve a sentir ese mismo dolor  
ese mismo placer imaginario  
y vuelve a palpitar  
el corazón del hombre imaginario.

Non è questo, naturalmente, il momento per un'esegesi dettagliata del testo, ma è fin troppo evidente l'effetto alienante di questo mondo percepito dal soggetto in una dimensione del tutto artificiosa: siamo dinanzi a una sorta di avvolgente realtà virtuale, rinsaldata, sul piano del discorso linguistico, dalla presenza ossessiva dell'aggettivo «imaginario». Eppure, due versi collocati alla fine del componimento fanno eccezione rispetto a questa partitura monocorde e sintetizzano il senso della polemica dell'autore, il quale diviene qui insolitamente compunto: è nel «dolor», solamente, che l'uomo si sente vivo, autentico, così come nel «palpitar» del suo cuore; risiede in tale connaturato *affectus*, nell'accezione latina del termine, la sua unica possibilità di salvezza nell'universo posticcio e scivoloso di un progresso infinito. Liriche come questa fanno emergere tutta la profondità ombrosa dell'antipoeta, il quale si abbandona a una visione forse meno corrosiva e divertente del solito, ma di certo più consapevole. Al netto di vistose eccezioni, tuttavia, Parra perlopiù discetta delle nuove conquiste della scienza con lo stile di sempre, oscillando tra l'umorismo più disincantato e quello più aggressivo, tra frivolezza e mordacità. Un esempio straordinario di tutto ciò, per sintesi ed efficacia figurale, è senza dubbio la lirica dedicata al cosmonauta *Yuri Gagarin* e alla sua missione aerospaziale intorno alla terra.



Las estrellas se juntan alrededor de la tierra  
Como ranas en torno de una charca  
A discutir el vuelo de Gagarin.  
Ahora sí que la sacamos bien:  
¡Un comunista ruso  
Dando de volteretas en el cielo!  
Las estrellas están muertas de rabia  
Entretanto Yuri Gagarin  
Amo y señor del sistema solar  
Se entretiene tirándoles la cola.

In versi come questi la visione ludica è di nuovo predominante, e davanti a un evento che tanto clamore aveva suscitato su scala globale l'autore rovescia sia il punto di vista della propaganda sovietica sia quello dell'opinione pubblica occidentale, colpita da cotanta impresa: qui a parlare sono piuttosto le «estrellas», le stelle, che si vedono scavalcate nella loro gerarchia eterna da un «comunista ruso», il quale adesso è divenuto «amo y señor del sistema solar».

Su questa falsariga, poi, ma in maniera forse ancora più smaccata, si muovono anche altre liriche che si fanno beffe dei trionfi della tecnica e riescono generalmente a strappare un sorriso pieno al lettore. Ne è un esempio il famoso *Proyecto de tren instantáneo*:

PROYECTO DE TREN INSTANTÁNEO  
entre Santiago y Puerto Montt  
La locomotora del tren instantáneo  
está en el lugar de destino (Pto. Montt)  
y el último carro  
en el punto de partida (Stgo.)

la ventaja que presenta este tipo de tren  
consiste en que el viajero llega  
instantáneamente a Puerto Montt en el  
momento mismo de abordar el último carro  
en Santiago

Tocchiamo qui, probabilmente, il colmo di quest'attitudine, e lo sguardo estroso con cui il poeta osserva la realtà ipertecnologica che lo circonda diventa, ancora una volta, lo specchio di un agnosticismo strutturale, lo sberleffo, anche e soprattutto, nei confronti di ogni 'religione' della scienza.

## Conclusioni

Alla luce delle considerazioni e dei testi proposti risulta piuttosto evidente come l'antipoesia di Nicanor Parra incontri quasi naturalmente i 'paradigmi' dell'antiutopia. Come abbiamo sottolineato in diversi luoghi, è un discorso tematico, ma anche stilistico, per cui il linguaggio e l'apparato retorico dei versi collaborano apertamente con i contenuti di volta in volta ideati dall'autore. La componente innovativa del genere, anzi, spesso sfocia proprio in una sorta di antiretorica, in un discorso ostentatamente frammentario, scanzonato e impietoso rispetto a ogni costruzione di natura letteraria, politica, sociale, religiosa ecc. La sua natura eversiva smonta, dunque, in primo luogo, il canone e gli standard classici della lirica, dal registro linguistico alla metrica, dal tono alle figure consacrate; svislisce i parametri del fare poetico e in maniera più estesa riduce a icona minimale il mondo delle lettere, delle sue regole e dei suoi protagonisti. Allo stesso tempo, Parra depotenzia il sogno dell'uomo, decostruisce ogni suo millenaristico disegno, e lo fa svelandone perlopiù le fondamenta pericolanti, le misure improprie: è così che getta costantemente aspirazioni e discorsi nel tritacarne di una banalità disarmante oppure di un'eccentricità incurante del limite, tratteggiando quadri a seconda dei casi lacunosi o debordanti, in cui, specialmente all'inizio della sua 'rivoluzione', campeggia con pervicacia un sublime dal basso che fa il controcanto a ogni forma di idealità. Da qui la vittoria della corporeità più immediata contro ogni anelito di tipo spirituale, l'abulia rispetto all'impegno, il desiderio rozzo in opposizione a ogni moto del cuore, la battuta più o meno gratuita contro il detto proverbiale. E accanto alla degradazione di motivi e moventi, oltre che della lingua che li descrive, in altri casi si afferma invece un'ironia più compiaciuta, che porta in primo piano la disillusione dell'autore dinanzi a ogni militanza, a ogni credo etico o ideologico: ne nascono componimenti in cui l'istinto derisorio è di gran lunga quello prevalente, sebbene vicino a questi ultimi troviamo anche liriche più sofferte – per esempio, quelle dedicate al Cile e a una modernità incapace di produrre cambiamenti a beneficio delle classi più umili –, dalle quali emerge invece la componente 'negroamarà' della poesia di Parra. Ad ogni modo, l'elemento che questi utilizza maggiormente è sempre il gusto di rovesciare ogni tentazione di certezza, ogni predicazione edificante. Lo abbiamo potuto osservare, in particolare, nelle liriche in cui il nostro autore fa il verso alle preghiere più conosciute o chiosa in maniera satirica qualsiasi verità trascendente o immanente. La sua scrittura, in questo senso, è sempre politicamente scorretta, sia che si tratti di questioni di politica vera e propria, di costume e società, sia che si

tratti delle vette della conoscenza, come mostrano in maniera esemplare i versi in cui affiora una critica tagliente nei confronti del progresso tecnico. È l'ennesima riprova, sul piano filosofico e pratico, dall'orizzonte teorico a quello del vivere quotidiano, di quanto l'arte di Parra rifugga da qualunque teleologia, e poco importa quale vettore questa segua: l'antipoesia rifiuta ogni utopia e ogni bandiera; naviga a vista più che percorrere una rotta predefinita; racconta favole più che parabole; canta, ma finisce per mangiarsi le parole.

## Bibliografía

- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bertinetti, Roberto - Deidda, Angelo - Domenichelli, Mario, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- Binns, Niall, "Introducción", Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Tomo I, Eds. Niall Binns – Ignacio Echevarría (Prefacio de Harold Bloom, Introducción de Niall Binns y Prólogo de Federico Schopf), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006: XXIX-LXXVI.
- Binns, Niall, "Nicanor Parra y la guerrilla literaria: descifrando 'Advertencia al lector'", *Cuadernos hispanoamericanos*, 537, 1995: 83-99.
- Binns, Niall, *Nicanor Parra*, Madrid, Eneida, 2000.
- Binns, Niall, *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Bern, Peter Lang, 1999.
- Bloom, Harold, "Prefacio", Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Tomo I, cit.: XXVII-XXVIII.
- Carrasco, Iván, "El antipoema de Parra: una escritura transgresora", *Estudios filológicos*, 13, 1978: 7-19.
- Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1999.
- Carrasco, Iván, "La antipoesía: manifestación política heterogénea", *Atenea*, 510, 2014: 95-109.
- Colombo, Arrigo, a cura di, *Utopía e distopía*, Bari, Dedalo, 1993.
- Cuadra Bastidas, César, *Nicanor Parra: en serio & en broma*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1997.
- Cucurella, Paula, "Estética de la ambigüedad y política en la antipoesía de Nicanor Parra", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 443, 2020: 579-599.
- Ferrero, Mario, "Antirretrato de Nicanor Parra", *Escritores a tras luz*, Santiago, Universitaria, 1971: 84-90.
- Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York, NYU Press, 1975.
- Guardamagna, Daniela, *Analisi dell'incubo: l'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Lefèvre, Matteo, "Un antipoeta alla corte della poesia", Nicanor Parra, *L'ultimo spegne la luce*, a cura di Matteo Lefèvre, Milano, Bompiani, 2019: 5-36.
- Mármol, Carlos, "Una incursión métrica en la poesía de Nicanor Parra", *Rhythmica*, XII, 2014: 97-110.
- Montes, Hugo - Fernández, Mario, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1970.

- Parra, Nicanor, *Antipoems*, translated by Jorge Elliott, San Francisco, City Lights Books, 1960.
- Parra, Nicanor, *Antipoesie*, a cura di Hugo García Robles e Umberto Bonetti, Torino, Einaudi, 1974.
- Parra, Nicanor, *Obras completas & algo + (1935-1972). Tomo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- Parra, Nicanor, *Le montagne russe: poesie scelte*, traduzione e cura di Stefano Bernardinelli, Milano, Medusa, 2008.
- Parra, Nicanor, *Obras completas & algo + (1975-2006). Tomo II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- Parra, Nicanor, *El último apaga la luz. Obra selecta*, Barcelona, Lumen, 2017.
- Parra, Nicanor, *L'ultimo spegne la luce*, a cura di Matteo Lefèvre, Milano, Bompiani, 2019.
- Salvador, Álvaro, "La antipoesía entre el neovanguardismo y la postmodernidad", *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni, 1993: 259-270.
- Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Schopf, Federico, "Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio", in Parra 2006, *Tomo I*: LXXVII-CXXXI.
- Trousseau, Raymond, *Scienza, felicità e libertà nell'utopia. Dal sogno all'incubo*, Brescia, Paideia, 1985.
- Yamal, Ricardo, "La ironía antipoética: del chiste y del absurdo al humor negro", *Revista Chilena de Literatura*, 21, 1983: 63-91.

## The Author

Matteo Lefèvre

Matteo Lefèvre is Associate Professor of Spanish Language and Translation at "Tor Vergata" University of Rome. His fields of experience are Renaissance Studies, Golden Age Spanish Poetry, Spanish and Latin-American Poetry, History of Spanish Language and Translation Studies. Besides his academic works, he is the translator, from Spanish into Italian, of several 20th century poets (Antonio Machado, Gabriela Mistral, José Agustín Goytisolo, Nicanor Parra etc.), as well as of different contemporary authors of poetry and prose.

Email: pref. indirizzo istituzionale, o comunque pubblicabile

## The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

## How to cite this article

Lefèvre, Matteo, "Nicanor Parra, anti-poesia e anti-utopia", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 481-502, <http://www.between-journal.it/>